

CAHIER SPÉCIAL DU MOUVEMENT JANÁČEK



L'ŒUVRE DE
BOHUSLAV MARTINŮ

MONOGRAPHIE COORDONNÉE PAR GAUTHIER COUSSEMENT



La Fée Nulle (Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie) aquarelle de Danielle Doucet, 2002

CAHIER SPÉCIAL DU MOUVEMENT JANÁČEK

L'ŒUVRE DE
BOHUSLAV MARTINŮ

MONOGRAPHIE COORDONNÉE PAR GAUTHIER COUSSEMENT

NOVEMBRE 2017 – HORS COMMERCE

PHOTO DE COUVERTURE : FRANTIŠEK DRTIKOL, 1926

SOMMAIRE DE LA MONOGRAPHIE BOHUSLAV MARTINŮ

TEXTES INTRODUCTIFS

Présentation.....	8
Méthode de consultation et de recherche	9
Les contributeurs	10
Index selon le numéro Halbreich	11
Index alphabétique, avec indication du classement par genre et numéro Halbreich.....	19
Index par genre, avec numéro Halbreich	28
Repères biographiques et chronologiques	37
L'élégance concise du discours, Harry Halbreich	46
Martinů en France 1923-1940, Guy Erismann	49
Martinů l'exilé, d'après Karel van Eycken	54
Martinů et la liberté, Jaroslav Mihule	59
Petite réflexion sur la poétique musicale de Bohuslav Martinů, Jiří Vysloužil	61
À la découverte du patrimoine de Bohuslav Martinů, Aleš Březina	65
Martinů, son catalogue et le disque, Patrice Chevy	69

PREMIÈRE PARTIE – L'ŒUVRE

1. Opéras, Les sources d'inspiration de l'œuvre musicale et dramatique de Martinů, Václav Nosek	73
2. Ballets	93
3. Musiques de scène et de film	103
4. Chœurs a cappella et chœurs accompagnés	104
5. Cantates et oratorios	110
6. Œuvres orchestrales	119
6.1. Les six symphonies, commentaires de Nicolas Deryn	119
6.2. Œuvres orchestrales non concertantes	129
6.3. Œuvres orchestrales concertantes	143
7. Musique de chambre	166
7.1. Œuvres pour formations de chambre	166
7.2. Œuvres pour piano seul	174
7.3. Œuvres pour clavecin, œuvre pour orgue	209
7.4. Duos instrumentaux	210
7.5. Mélodrames accompagnés et mélodies accompagnées (duos chantés)	244
7.5.1. Mélodrames accompagnés	244
7.5.2. Mélodies accompagnées (duos chantés)	245
7.6. Trios	265
7.7. Quatuors	278
7.8. Quintettes	288
7.9. Sextuors	292
7.10. Septuors	296
7.11. Octuor	298
7.12. Nonets	298

SECONDE PARTIE – ARTICLES PARUS DANS LES CAHIERS DU MOUVEMENT JANÁČEK

Cahier n° 2 – Juin 1988	302
À propos d'un opéra « retrouvé » de B. Martinů : <i>Alexandre Bis</i>	
Cahier n° 3 – Septembre 1988	303
Films sur Martinů	
Cahier n° 5 – Avril 1989	304
Livret de la comédie de ballet <i>Qui est le plus puissant du monde ?</i> de Martinů	
Cahier n° 7 – Octobre 1989	306
Martinů et le <i>Triton</i> , Guy Erismann	
Cahier n° 8 – Janvier 1990	307
24 ^{ème} Festival international de musique de Brno, compte rendu de Guy Erismann	307
Du coté de Martinů – <i>La Revue de cuisine</i> , Martine Cadieu	309
Festival Martinů de Paris, de janvier à avril 1990 : programme	310
<i>Un Musicien à l'éveil des sources</i> , pages choisies du livre de Guy Erismann	311
Le <i>Concerto pour violon n° 2</i> de B. Martinů : étude par P.-E. Barbier	315
Cahier n° 9 / 10 – Avril 1990 Martinů : le Centenaire	316
Éditorial, G. Erismann	316
Martinů et le Théâtre musical : interview de Guy Erismann par Sylvie Clopet	317
Introduction à <i>La Passion grecque</i> , Pierre Vidal	320
Martinů, les influences occidentales et la critique pragoise, le cas <i>Half-Time</i> , A.-M. Morand	321
Martinů, l'œuvre pour quatuor à cordes, Sylvie Clopet	322
Deux lettres de Martinů, Collection Éric Van Lauwe	324
Cahier n° 11 – Septembre 1990	328
Actes du Colloque : <i>Martinů et la France 24 / 27 avril 1990 –</i> Organisé par l'Université de Paris III et AMAT	
Les intervenants	329
Présentation du colloque, Jaroslav Mihule	330
Bohuslav Martinů, Père Max Kellerhals	331
Charlotte Martinů, les dernières années d'un cœur fidèle, Patrice Chevy	332
Martinů et la liberté, Jaroslav Mihule (Voir textes d'introduction partie I)	335
Martinů, un drapeau des relations tchécoslovaques, Guy Erismann	336
Commentaires sur la correspondance jusqu'alors ignorée de B. Martinů et d'autres sources écrites liées à son séjour en France (1923 – 1941), Kateřina Maýrová	338
Nouvelles envoyées par Martinů de Paris à Prague ou petite réflexion sur la poétique musicale du compositeur tchèque, J. Vysloužil (Voir textes d'introduction partie I)	343
Bohuslav Martinů et la « TSF », Glenda Dawn Goss	343
La recherche de la diction musicale de B. Martinů en France, Zdeněk Zouhar	346
Les thèmes mondiaux dans le ballet chanté <i>Špalíček</i> , Jiřina Vacková	350
Les sources d'inspiration de l'œuvre musicale et dramatique de B. Martinů, Václav Nosek	355
B. Martinů et V. Kaprálová, Michael Henderson	355
Jeux de mots multiculturels et esthétiques de <i>Špalíček</i> dans la <i>Revue de cuisine</i> de Martinů, Michael Beckerman	360
Au temps de <i>La Passion Grecque</i> , Pierre Vidal	364
B. Martinů et <i>La Passion Grecque</i> , Jean-Claude Gillet	367
Un maître hors norme ou les relations A. Roussel - B. Martinů, Damien Top	368
Cahier n° 12 – Décembre 1990	375
Martinů enfin ! Guy Erismann	375
Documents Martinů :	376
- Témoignages extraits de l'enquête sur Martinů des Nouvelles Musicales de Prague Revue de presse, Monique Vaysse	387
Cahier n° 13 / 14 – Avril 1991	382

La tchéquité de Martinů, Jiří Fukač	386
<i>Juliette ou la clef des songes</i> , Pierre Vidal	386
En cherchant le moi perdu, Jarmila Doubravová	391
« Journaux et cahiers américains » de B. Martinů, Jiří Vysloužil	394
<i>Les Trois Souhais</i> un opéra film de 1929, Guy Erismann	405
Martinů, ses amis, ses élèves et ses contemporains, à la lumière de la correspondance dans les fonds institutionnels et privés de Prague, Kateřina Mayrová	410
Cahier n° 20 – Septembre 1993	415
Rencontre avec Viktor Kalabis, interview par Pierre Vidal	
Cahier n° 28 – Février 1996	416
À la découverte du patrimoine de Bohuslav Martinů, article d’Aleš Březina paru dans « Les Musiques tchèques » n° 95, traduit par Gérard Martin	416
Information : Ouverture à Prague du nouveau Centre d’études de la Fondation Martinů	416
Cahier n° 29 – Juillet 1996	418
La musique tchèque en France, Guy Erismann	418
<i>Cinquième Symphonie</i> de Martinů par l’O.N.F., Pierre Vidal	420
Cahier n° 32 – Juin 1997	421
Martinů, sa vie, son œuvre, Jaroslav Mihule	421
La musique chorale de Martinů, Guy Erismann	424
Les sources d’inspiration de l’œuvre musicale et dramatique de Martinů, Václav Nosek	427
Martinů ou petite réflexion sur la poétique de B. Martinů, Jiří Vysloužil	427
Cahier n° 33 – Octobre 1997 436	431
Présentation	431
La dernière œuvre lyrique de Bohuslav Martinů, <i>Ariane</i> , Helena Havlíčková	431
<i>Ariane</i> à Strasbourg, production de l’Opéra du Rhin : présentation et critique par Guy Erismann	433
<i>Ariane</i> à Strasbourg, production de l’Opéra du Rhin : critique de Pierre Vidal	437
« Je respire une dernière fois », Propos sur <i>Ariane</i> de Martinů paru dans le programme de Strasbourg, Aleš Březina	438
<i>Ariane</i> et le réalisme magique paru dans le programme de la production de Strasbourg, Jaroslav Mihule	442
<i>La Passion grecque</i> , Martinů, musicien universel, Pierre Vidal	445
Comme deux petits ruisseaux de sang, Aleš Březina - traduction de J. Svoboda	446
Documents : Lettres et articles de B. Martinů traduits par Gérard Mugnier	448
Informations de Londres	451
Cahier n° 34 – Mars 1998	451
L’historicisme dans la musique tchèque de la fin du XIX ^e siècle jusqu’à Martinů, Guy Erismann (+ Un livre, un disque et sortie d’un CD Praga du Quatuor Kocian)	
Cahier n° 37 – Juin 1999 - Quarantième anniversaire de la mort de Bohuslav Martinů	457
Deux chapitres sur la poétique musicale de Bohuslav Martinů, Jiří Vysloužil	457
À Maastricht, la <i>Juliette</i> de Martinů rallie tous les suffrages, Charles Prager	463
Cahier n° 38/39 – Octobre 1999	464
Hommage à Martinů au Centre tchèque de Paris	464
Colloque de Bregenz sur Bohuslav Martinů	466
Enquête du Hartwick College de New York sur la musique chorale de Martinů	472
Colloque Martinů (Europalia - Bruxelles, décembre 1998)	477
Cahier n° 40 – Septembre 2000	478
Festival de Bregenz, novembre 1999, Aleš Březina	478
En préparant la Première de <i>La Passion grecque</i> , Aleš Březina	480
Lettre de Martinů à Nikos Kazantzákis	483
Réponse de Kazantzákis à Martinů	483
Martinů et le théâtre, Guy Erismann	484
<i>Juliette ou la clef des songes</i> , Guy Erismann	486
<i>Larmes de couteau</i> , Guy Erismann	490

<i>Le Raid Merveilleux</i> , Aleš Březina	491
Vítězslava Kaprálová, Guy Erismann	492
Cahier n° 41 – Octobre 2000	494
Martinů, <i>Juliette</i> et le surréalisme, Guy Erismann	
Cahier n° 42 – Mai 2001	498
Essai sur les deux versions de <i>Mariken de Nimègue</i> de Martinů, Ivana Rentsch	
Cahier n° 43 – Novembre 2001	502
<i>Le Soldat et la Danseuse</i> à Prague, Guy Erismann	504
La musique tchèque dans la saison de Radio France 2001/2001, Guy Erismann	502
Cahier n° 44 – Juin 2002	506
Le surréalisme dans l'œuvre théâtrale de Bohuslav Martinů et son aboutissement dans l'opéra <i>Ariane</i> , mémoire de Hana Robotková	
Cahier n° 45 – Décembre 2002	531
À propos de <i>L'Éveil des sources</i> de Bohuslav Martinů, Tomáš Hejzlar	531
Bohuslav Martinů, bref survol biographique, Václav Holzknecht	532
Souvenirs sur <i>L'Éveil des sources</i> , par son créateur, le chef d'orchestre Z. Zouhar	533
Cahier n° 46 – Juin 2003	535
Martinů est-il surréaliste ?	535
Contribution de G. Erismann au colloque Musique tchèque et Culture française	535
<i>Alexandre bis</i> et <i>Larmes de Couteau</i> , Guy Erismann	541
Revue de presse de <i>Juliette ou la Clef des Songes</i> , Geneviève Chaduteau	542
Cahier n° 53 – Décembre 2006	546
<i>Juliette ou la Clef des songes</i> de Martinů, Harry Halbreich	546
Cahier n° 54 – Juillet 2007	547
À propos de l'exposition de Danielle Doucet sur Bohuslav Martinů à Bruxelles	
Cahier n° 57 – Décembre 2008, <i>Martinů Revisited</i>	548
Bohuslav Martinů, les vicissitudes de la vie pour une musique lumineuse, K. van Eycken	548
La découverte du <i>Trio à cordes n° 1</i> H.136, Eva Velická	558
Quand la musique se fait aventure, Karine Lethiec	559
Charlotte Martinů, un cœur fidèle, Patrice Chevy	560
<i>Martinů revisited</i> : redécouverte du compositeur tchèque du XX ^e siècle aux multiples facettes, Ales Březina	564
Promenade souvenir avec Bohuslav Martinů, domiciles de 1923 à 1959, Geneviève Chaduteau	567
Essentiel des articles des Newletters de l'International Martinů Society/Circle depuis 2000, Patrice Chevy	566
Informations Martinů revisited	571
Cahier n° 58 – Juin 2009	574
Une décennie (1928-1938) à la rencontre de <i>Juliette</i> , Alain Maldonado	574
Le 2 ^{ème} <i>Nonet</i> de Martinů à Monaco, Gauthier Coussement	590
La 3 ^{ème} <i>Sonate</i> de Martinů à Nice, Gauthier Coussement	591
<i>Concerto pour deux pianos</i> de Martinů, à Paris, Patrice Chevy	591
La 6 ^{ème} <i>Symphonie</i> de Martinů à Paris, Patrice Chevy	591
La 1 ^{ère} <i>Symphonie</i> de Martinů à Bruxelles, Karel van Eycken	592
Cahier n° 59 – Novembre 2009	593
Sur le nom de Bohuslav Martinů : l'Orchestre Philharmonique de Zlín	593
Comptes rendus :	593
Gentlemen Singers, Martinů à France Musique, L'Automne musical de Brno, Concert d'ouverture du Festival Martinů à Bâle, <i>Martinů revisited</i> à Luxembourg, <i>Lettres mêlées</i> autour de Thierry Escaich, L'édition révisée des pièces pour piano de Martinů,	
Concerts à venir : <i>Gilgamesh</i> , <i>Mirandolina</i> , <i>Larmes de couteau</i> Le <i>Double Concerto</i> à Bruxelles	

Cahier n° 60 – Juin 2010	600
Martinů face à l'orchestre, Nicolas Dery	600
Commentaires sur la correspondance de Bohuslav Martinů, Kateřina Mařková	603
Martinů au centre d'un concert bruxellois, Serge Goyens de Heusch	607
<i>Les Jeux de Marie</i> , Théâtre national de Prague	608
<i>Larmes de couteau</i> et <i>Alexandre Bis</i> à Lyon, Gauthier Coussement	609
Deux concerts à Paris, <i>Nonet</i> H.374 et <i>Sérénade</i> H.334	610
<i>Larmes de couteau</i> , suivi du projet de Léna Rondé	610
Cahier n° 61 – Décembre 2010	611
Un demi-siècle avec la musique de Bohuslav Martinů - I, Oldřich F. Korte	611
<i>Mirandolina</i> à Paris, Gabriel Martin	613
<i>Gilgamesh</i> à Paris, Harry Halbreich	615
Un livre : <i>Dear Friend</i> (Lettres de B. Martinů à Zdeněk Zouhar), Nicolas Dery	615
Discographie commentée Nicolas Dery	616
(<i>Le Jour de bonté – La Passion grecque – Concertos pour piano 1, 2 et 4</i>),	
Cahier n° 62 – Septembre 2011	617
Un demi-siècle avec la musique de Bohuslav Martinů - II, Oldřich F. Korte	
Cahier n° 63 – Décembre 2011	622
À l'affiche à Genève : <i>Juliette ou la clef des songes</i>	622
Un livre américain de James F. Rybka : <i>Bohuslav Martinů : A Compulsion to Compose</i>	623
Cahier n° 64 – Juin 2012	623
La vie parisienne : Martinů dans la presse tchèque I, Nicolas Dery	623
<i>Juliette ou la clef des Songes</i> au Grand Théâtre de Genève	627
Cahier n° 65 – Décembre 2012	628
Giorgio Koukl enregistre le volume 2 des <i>Mélodies</i> de Martinů	628
Festival Martinů à Bâle	629
<i>La Revue de cuisine</i> et le programme de l'Ensemble Calliopée, octobre 2012	629

Jiří Bělohávek , un chef dévoué à la musique de Martinů, Gauthier Coussement	632
Discographie illustrée de Jiří Bělohávek dirigeant Martinů, Gauthier Coussement	636
LES INSTITUTIONS AUTOUR DE BOHUSLAV MARTINŮ	642
Fondation Bohuslav Martinů	
Institut Bohuslav Martinů	
Concours Bohuslav Martinů	
International Martinů Circle	
Festival Martinů Days	
Quatuor Martinů	
Trio Martinů	
Festival Martinů Bâle	
Orchestre Symphonique Bohuslav Martinů	
BIBLIOGRAPHIE	647
INDEX DES NOMS	650
INDEX DES ENSEMBLES MUSICAUX	657
LISTE DES LABELS	659
LISTE DES ÉDITEURS	660
LISTE DES ILLUSTRATIONS	660
LIENS INTERNET	661
MISES A JOUR à compter du 22.10.2017	662

Présentation

Tout en prenant fait et cause pour Leoš Janáček à qui il consacra une considérable énergie et une biographie, **Guy Erismann** avait fait de sa plume un bâton de pèlerin pour fustiger la tiédeur ambiante en France à l'égard de Bohuslav Martinů, compositeur tchèque qui bénéficia comme Janáček, Dvořák et Smetana, de son style alerte dans la biographie *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*.

En 1968, **Harry Halbreich** établit le catalogue raisonné de l'œuvre de Bohuslav Martinů, travail immense et qui fait autorité, publié uniquement en allemand. C'est sur cette base solide que se fonde la monographie présente.

Avant de nous quitter en 2007, Guy Erismann nous avait aussi laissé une mission : poursuivre son action pour améliorer la connaissance et la reconnaissance de ce compositeur qui avait passé d'abord vingt-trois ans en France, puis, après un exil américain, y était revenu très souvent pour de longs séjours, tout en nourrissant toujours l'espoir de revoir sa Bohême natale.

La première concrétisation de cette mission a été la publication dans les *Cahiers du Mouvement Janáček* n° 58 à 63 s'étalant de juin 2009 à décembre 2011, d'une série de tableaux rassemblant toutes les œuvres de Martinů, chacune accompagnée d'une fiche technique, d'un commentaire et de sa discographie.

Quelques années se sont écoulées et après avoir opéré une mise à jour tant des commentaires que de la discographie, nous avons enfin pu donner une forme améliorée et plus facilement diffusable à ce travail. Avec la dissolution du Mouvement Janáček, il eut été regrettable que l'ensemble des articles – plusieurs centaines de pages d'analyses, recensions, documents, revues de presse, critiques et autres sous les plumes de musicologues français, tchèques, américain, et des écrits de Martinů lui-même – soit simplement remis aux archives. Et c'est ainsi que l'idée du collationnement de tous les articles parus dans les *Cahiers du Mouvement Janáček* s'est imposée en complément des tableaux de œuvres du compositeur.

Cette monographie s'adresse à tous, musiciens et musicologues, étudiants et professeurs des conservatoires, producteurs d'émissions de radio et organisateurs de concerts, et enfin, cela va de soi à tous les mélomanes. Son seul objectif est de faire rayonner la musique de Martinů et pour cela, elle est hors commerce et librement accessible à tous sous sa forme numérique. Nous osons espérer que ceux qui s'en serviront auront à cœur de citer Guy Erismann et Harry Halbreich.

Pourquoi Martinů ne recueille-t-il pas la faveur des chefs d'orchestre et organisateurs de concert ? Pourquoi si peu d'enregistrements dans notre pays alors qu'ils sont nombreux dans chez les anglo-saxons, en Allemagne et jusqu'en Scandinavie et au fin fond des États-Unis ? Pourquoi nos musiciens, pianistes, membres de quatuors ne mettent-ils pas Martinů à leur répertoire ? Pourquoi nos opéras ne mettent-ils pas à l'affiche *Juliette*, *Ariane* ou *La Passion grecque* ? Ce ne sont certes pas les qualités musicales intrinsèques de ces pages qui sont en cause : les musiciens qui ont interprété du Martinů en sont toujours admirativement heureux de sa fraîcheur, de son traitement du rythme, de l'orchestration, du sens essentiel du propos.

Mais dans ce pays, peut-être aime-t-on inconsciemment enfermer les artistes dans des catégories. Martinů résiste à un tel traitement. Rappelons-nous Janáček, le rebelle, boudé pendant des décennies avant de connaître le succès que l'on sait (lire à ce propos l'ouvrage de Joseph Colomb *La Réception de Janáček en France*). Malgré des œuvres aussi connues que le *Double Concerto*, les *Fresques de Piero della Francesca*, la *Sonate pour flûte et piano* (35 enregistrements tout de même) nulle trace d'un *Boléro* ou d'un *Ainsi parlait Zarathoustra*. Amateur de pochades, Martinů ne fait pas de *La Revue de cuisine* un *Carnaval* des ustensiles ménagers. Aucune mélodie accrocheuse n'ouvre les portes du succès populaire, retenant de la sorte l'attention des organisateurs de concerts ; les cantates la *Vysočina* démentent cependant cette assertion.

Certes, chez Martinů le très abondant catalogue ne recèle pas que des chefs-d'œuvre, mais faudra-t-il encore attendre trente ou cinquante ans pour que le compositeur trouve sa place ?

Proposer une vaste compilation sur Martinů suppose à l'évidence d'évoquer ceux qui œuvrent sans relâche pour une meilleure connaissance du compositeur : la FONDATION et l'INSTITUT MARTINŮ, sous la direction d'**Aleš Březina**, et leur émanation l'INTERNATIONAL MARTINŮ CIRCLE (IMC) sous celle de **Jakub Hrůša**. Et aussi ceux – plus nombreux que l'on croit – qui dans l'ombre se font les défenseurs de cette immense œuvre.

Enfin, ce serait faire une autre offense à Martinů que de passer sous silence ses écrits d'une grande richesse sur le plan de la pensée musicale et humaniste.

Sa correspondance et ses articles sont enfin regroupés dans la bibliothèque de l'Institut à Prague et ainsi accessibles à tous. Leur lecture jette une lumière particulière sur sa personnalité (article d'Aleš Březina, page 66).

La discographie citée s'étend sur une bonne vingtaine d'années ; elle ne saurait être exhaustive. Elle a été mise à jour à fin janvier 2017.

Une mention particulière doit encore être faite du chef **Jiří Bělohlávek** qui a consacré une énergie considérable à la musique de Martinů, avec pas moins de trente-cinq enregistrements à ce jour. Une page spéciale est réservée au chef qui vient de nous quitter.

Pour terminer, ce volume n'aurait pas acquis ses mérites sans la relecture attentive et les corrections apportées par Gérard Martin. Qu'il en soit ici particulièrement remercié.

Gauthier COUSSEMENT

Méthode de recherche pour la consultation

Le classement des œuvres dans leurs différents genres – toujours assorties de leur numéro Halbreich – répond à un choix arbitraire.

Si vous avez un doute quant à l'exactitude d'un titre, il vaut mieux le rechercher dans l'un des index (alphabétique, genre ou catalogue H.). Chaque index comprend le numéro de page où lire la fiche de l'œuvre.

La recherche par mot (Ctrl+f) est sensible aux accents – signes diacritiques propres à la langue tchèque. Si un titre comporte une ou plusieurs lettres accentuées, il faut inclure ces caractères spéciaux dans la recherche. Le copier-coller dans un des index est alors très utile.

La recherche n'est par contre pas sensible aux caractères italiques ou droits.

Exemple :

Pour trouver *Špalíček* H.214, il faut bien taper le Š, le í et le č et non Spalicek. L'accès à ces caractères n'est pas toujours aisé. Copier le titre est la meilleure méthode. La recherche donnera toutes les occurrences, entre autre discographiques.

* Si vous souhaitez voir uniquement la fiche de l'œuvre, faites précéder son titre du signe # Cependant, cette dernière méthode n'est pas exacte à 100%.

LES CONTRIBUTEURS

Parmi les nombreux contributeurs, certains ont été membres du Mouvement Janáček. Certains aussi nous ont quitté, comme Guy Erismann – décédé il y a tout juste dix ans. Tous ont apporté au fil des années leur contribution aux *Cahiers* du Mouvement, toujours soutenus, parfois sollicités avec insistance par l'infatigable Guy Erismann qui se tenait en liaison étroite avec l'Institut et la Fondation Martinů.

Harry Halbreich, auteur du catalogue raisonné des œuvres de Martinů, nous a lui aussi quitté récemment.

La monographie leur est dédiée.

Et que tous les contributeurs soient ici remerciés.

Pierre-Émile BARBIER

Aleš BŘEZINA

Martine CADIEU

Olga ČERNÁ

Geneviève CHADUTEAU

Patrice CHEVY

Sylvie CLOPET

Gauthier COUSSEMENT

Glenda DAWN GOSS

Nicolas DERNY

J. DI VANNI

Jitka DOBRILKOVÁ

Jarmila DOUBRAVOVÁ

Guy ERISMANN

Georges FONADE

Jiří FUKAČ

Jean-Claude GILLET

Serge GOYENS DE HEUSCH

Václav HOLZKNECHT

Harry HALBREICH

Helena HAVLÍKOVÁ

Tomáš HEJZLÁR

Michael HENDERSON

Max KELLERHALS

Oldřich F. KORTE

Karine LETHIEC

Alain MALDONADO

Gabriel MARTIN

Gérard MARTIN

Kateřina MAÝROVÁ

Jaroslav MIHULE

Anne-Marie MORAND

Václav NOSEK

Charles PRAGER

Ivana RENTSCH

Damien TOP

Jiřina VACKOVÁ

Karel VAN EYCKEN

EVA VELICKÁ

Pierre VIDAL

Jiří VYSLOUŽIL

Zdeněk ZOUHAR

Index selon le catalogue Halbreich

- H.1 *Les Trois Cavaliers*, quatuor à cordes, p. 278
- H.2 *La Kermesse*, octuor, p. 166 / p. 298
- H.3 *Élégie*, duo pour violon et piano, p. 210
- H.4 *Dumka*, piano, p. 175
- H.4bis *Esquisse* au piano d'une œuvre orchestrale, p. 129
- H.5 *Cinq Valses*, piano, p. 175
- H.6 *Par surprise*, mélodie accompagnée, p. 245
- H.7 *Dans la nature*, mélodie accompagnée, p. 245
- H.8 *Pastel*, mélodie accompagnée, p. 245
- H.8bis *Écrit dans l'album de ma sœur*, mélodie accompagnée, p.245
- H.9 *La Petite Noyée*, mélodie accompagnée, p. 246
- H.10 *Quand nous serons vieux*, mélodie accompagnée, p. 246
- H.11 *Les Travailleurs de la mer*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 129
- H.12 *Romance*, duo pour violon et piano, p. 211
- H.13 *Concerto en sol majeur*, duo pour violon et piano, p. 211
- H.14 *Deux petites chansons dans le goût populaire*, mélodies accompagnées, p. 246
- H.15 *La Mort de Tintagiles*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 130
- H.16 *Marche triste*, piano, p. 175
- H.17 *L'Ange de la mort*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 130
- H.18 *Nocturne*, mélodie accompagnée, p. 246
- H.19 *Éveil*, mélodie accompagnée, p. 246
- H.20 *Idylle*, piano, p. 175
- H.21 *Deux Chansons*, mélodies accompagnées, p. 247
- H.22 *Rêves de jeune fille*, mélodie accompagnée, p. 247
- H.23 *Chant et musique*, mélodie accompagnée, p. 247
- H.24 *Ballade*, piano, p. 175
- H.25 *Sousedská*, piano, p. 175
- H.26 *Nuit d'hiver*, mélodie accompagnée, p. 247
- H.27 *Embrasse-moi, ma bien-aimée*, mélodie accompagnée, p. 247
- H.27bis *Chanson des baisers* mélodie accompagnée, p. 247
- H.28 *Marche de la Toison d'Or*, piano, p. 175
- H.29 *Impression*, mélodie accompagnée, p. 248
- H.30 *Dans la nuit*, mélodie accompagnée, p. 248
- H.31 *Deux Chansons*, mélodies accompagnées, p. 248
- H.32 *Berceuse*, duo pour violon et piano, p. 212
- H.33 *Adagio*, duo pour violon et piano, p. 212
- H.34 *Trois petites chansons*, mélodies accompagnées, p. 248
- H.35 *Quintette à clavier*, p. 288
- H.36 *Chanson triste*, piano, p. 176
- H.37 *Chant de Jašek*, mélodie accompagnée, p. 248
- H.38 *Chanson*, mélodie accompagnée, p. 249
- H.39 *L'Âme meurt*, mélodie accompagnée, p. 249
- H.40 *Premier Amour*, mélodie accompagnée, p. 249
- H.41 *Larmes*, mélodie accompagnée, p. 249
- H.42 *Du livre des Contes d'Andersen*, piano, p. 176
- H.43 *Tout est fini*, mélodie accompagnée, p. 249
- H.44 *L'Amour mort*, mélodie accompagnée, p. 249
- H.45 *Mouvement d'une symphonie*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 130
- H.46 *Chanson sans paroles*, piano, p. 176
- H.47 *Nocturne*, piano, p. 176

- H.48 *Tu m'écris*, mélodie accompagnée, p. 250
- H.49 *Au petit matin, je sarcle le grain*, mélodie accompagnée, p. 250
- H.50 *Lucie*, mélodie accompagnée, p. 250
- H.51 *De l'enfance*, mélodie accompagnée, p. 250
- H.52 *La Gelée blanche recouvre le champ*, mélodie accompagnée, p. 250
- H.53 *Mariez-moi, ma mère*, mélodie accompagnée, p. 250
- H.54 *La Rose*, mélodie accompagnée, p. 251
- H.55 *Tout ceci est resté comme un souvenir*, mélodie accompagnée, p. 251
- H.56 *Ballade (Les derniers accords de Chopin)*, piano, p. 177
- H.57 *Je t'aperçois en rêve*, mélodie accompagnée, p. 251
- H.58 *Offertoire*, mélodie accompagnée ou duo pour violon et piano, p. 251 / p. 212
- H.59 *Ave Maria*, mélodie accompagnée, p. 252
- H.59bis *Cinq pièces pour piano pour Pâques 1912*, p. 177
- H.60 *Quatuor à cordes*, p. 279
- H.61 *Esquisse d'un andante*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 130
- H.62 *Fantaisie*, duo pour violon et piano, p. 212
- H.63 *Deux Nocturnes*, quatuor à cordes, p. 279
- H.64 *Andante* pour quatuor à cordes, p. 279
- H.65 *Ballade sur le parapluie de Melle Vilma*, piano, p. 177
- H.65bis *Chanson*, piano, p. 177
- H.66 *Autres Paroles (Prélude)*, mélodie accompagnée, p. 252
- H.67 *L'Amante abandonnée*, mélodie accompagnée, p. 252
- H.68 *Nipponari*, mélodrame, p. 244
- H.69 *Jadis*, mélodie accompagnée, p. 252
- H.70 *Les Yeux bleus*, mélodie accompagnée, p. 252
- H.71 *L'Homme ardent*, mélodie accompagnée, p. 253
- H.72 *Chanson pour le premier novembre*, mélodie accompagnée, p. 253
- H.73 *Trois Dames dans la nuit claire*, mélodie accompagnée, p. 253
- H.74 *Vieux Chant*, mélodie accompagnée, p. 253
- H.74bis *Je marche, je marche dans les montagnes*, mélodie accompagnée, p. 253
- H.75 *Le Mariage du moucheron*, mélodie accompagnée, p. 253
- H.76 *Laisse ici ta lumière, Ô Seigneur*, mélodie accompagnée, p. 254
- H.77 *Dans le jardin du château*, mélodie accompagnée, p. 254
- H.78 *Le Cygne*, mélodie accompagnée, p. 254
- H.79 *J'aime les vieux parcs*, mélodie accompagnée, p. 254
- H.80 *Chanson de Hanička*, mélodie accompagnée, p. 254
- H.81 *Le Bonheur suffit*, mélodie accompagnée, p. 255
- H.82 *Trois Mélodrames : Le Soir*, p. 244
- H.83 *Trois Mélodrames : La Libellule*, p. 244
- H.84 *Trois Mélodrames : Danseuses de Java*, p. 244
- H.85 *Prélude sur le thème de La Marseillaise*, piano, p. 177
- H.86 *Prélude n° 2 en fa mineur*, piano, p. 178
- H.86bis *Prélude en la majeur*, piano, p. 178
- H.87 *Chant sur un vieux texte espagnol*, mélodie accompagnée, p. 255
- H.88 *Trois Chants sur des textes français*, mélodies accompagnées, p. 255
- H.89 *La Nuit*, ballet, p. 93
- H.90 *Composition pour grand orchestre*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 130
- H.91 *Nocturne n° 1*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 131
- H.92 *Marionnettes III*, piano, p. 178
- H.93 *Danse du voile*, ballet, p. 93
- H.94 *Quatre petits chants sur des textes de Goethe*, mélodies accompagnées, p. 255
- H.95 *Nocturne*, piano, p. 179
- H.96 *Nocturne (Danse symphonique n° 2) – Les Roses de la nuit*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 130
- H.97 *Ballade (Danse symphonique n° 3) – Villa au bord de la mer*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 131
- H.98 *Trois Pièces lyriques*, piano, p. 179
- H.99 *Chanson de printemps*, piano, p. 179

- H.100 *Rujana*, piano, p. 180
H.101 *Six Polkas*, piano, p. 180
H.102 *L'Ombre*, ballet, p. 93
H.103 *Quatuor à cordes « 0 »*, p. 279
H.104 *Burlesque*, piano, p. 180
H.105 *La Neige*, piano, p. 180
H.106 *Quel beau temps / Le Soir*, mélodies accompagnées, p. 255
H.107 *Valse-capriccio*, piano, p. 181
H.108 *Nalada (Humeur)*, piano, p. 181
H.109 *Furiant*, piano, p. 181
H.110 *Six Chants simples*, mélodies accompagnées, p. 256
H.111 *Chanson dominicale du berger*, mélodie accompagnée, p. 256
H.112 *Chant de Noël*, ballet, p. 94
H.113 *Suite d'été*, piano, p.181
H.114 *Berceuses (8)*, mélodies accompagnées, p. 256
H.115 *Trois Chants*, mélodies accompagnées, p. 256
H.116 *Marionnettes II*, piano, p. 181
H.117 *Quatuor à cordes n° 1*, p. 279
H.118 *Rhapsodie tchèque*, cantate, p. 110
H.119 *Les Nuits magiques*, mélodie accompagnée, p. 256
H.120 *Sonate en do majeur pour violon et piano*, p. 212
H.121 *Deux Chœurs d'hommes a cappella*, p. 104
H.121bis *Prélude*, piano, p. 182
H.122 *Cortège de chats par une nuit de solstice*, piano, p. 182
H.122bis *Petite Berceuse*, piano, p. 182
H.123 *Petite suite de danses*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 131
H.123bis *Foxtrot « né au coin »*, piano, p. 183
H.124 *Rêve du passé*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 131
H.124bis *Rêve du passé*, œuvre orchestrale non-concertante, réduction pour piano, p. 183
H.125 *Printemps au jardin*, piano, p. 183
H.125bis *Marche triomphante de l'association « Kytara »*, piano, p. 184
H.126 *Trente nouveaux chants populaires slovaques*, mélodies accompagnées, p. 257
H.126bis *Foxtrot*, piano, p. 184
H.127 *Papillons et oiseaux de paradis*, piano, p. 184
H.127bis *One step*, piano, p. 18,5
H.127ter *Le Printemps*, piano, p. 185
H.128 *Soir au bord de la mer*, piano, p. 185
H.129 *Trois Chansons pour le cabaret Červená sedma*, mélodies accompagnées, p. 257
H.130 *Istar*, ballet, p. 94
H.131 *Le Passage de minuit*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 132
H.132 *Improvisation au printemps*, piano, p. 185
H.133 *Qui est le plus puissant du monde ?*, ballet, p. 95
H.134 *Danses populaires et musique de la Moravie slovaque*, musique de film, p. 103
H.135 *Les Mois*, mélodie accompagnée, p. 257
H.135bis *Deux Chansons sur des poèmes russes*, mélodies accompagnées, p. 258
H.136 *Trio à cordes n° 1*, p. 265
H.137 *Marionnettes I*, piano, p. 186
H.138 *Fables*, piano, p. 186
H.138bis *Scherzo*, piano, p. 187
H.139 *Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour*, p. 280
H.140 *Prélude*, piano, p. 187
H.141 *Sans titre*, piano, p. 187
H.142 *Half-Time*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 132
H.143 *Concertino pour violoncelle, vents, piano et percussion*, p. 143
H.144 *Nonet n° 1*, p. 299
H.145 *Duo instructif pour gens nerveux*, piano, p. 188
H.146 *Chansons pour enfants*, deux séries, mélodies accompagnées, p. 258

H.146bis *Trois Berceuses*, mélodies accompagnées, p. 258
 H.147 *Chansons chinoises*, mélodies accompagnées, p. 258
 H.148 *Film en miniature*, piano, p. 188
 H.149 *Concerto pour piano et orchestre n° 1*, p. 144
 H.150 *Quatuor à cordes n° 2*, p. 281
 H.151 *La Révolte*, ballet, p. 96
 H.152 *Sonate en ré mineur pour violon et piano*, p. 213
 H.153 *Le Papillon qui tapait du pied*, ballet, p. 96
 H.154 *Trois Danses tchèques*, piano, p. 189
 H.155 *La Bagarre*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 133
 H.156 *Habanera*, piano, p. 189
 H.157 *Duo n°1 pour violon et violoncelle*, p. 213
 H.157bis *Les Mains*, ballet, p. 97
 H.158 *Pour la danse*, piano, p. 189
 H.159 *Le Raid merveilleux*, ballet, p. 97
 H.160 *Trois Esquisses de danses modernes*, piano, p. 190
 H.161 *La Revue de cuisine*, ballet, p. 98
 H.161A *La Revue de cuisine*, sextuor, p. 292
 H.161B *La Revue de cuisine*, réduction pour piano, p. 190
 H.162 *Le Soldat et la danseuse*, opéra, p. 77
 H.162A *Ouverture de Le Soldat et la danseuse*, p. 133
 H.163 *On tourne*, ballet, p. 99
 H.164 *Quintette à cordes*, p. 288
 H.165 *Black Bottom*, piano, p. 190
 H.166 *Impromptu*, duo pour violon et piano, p. 214
 H.167 *Le Noël*, piano, p. 191
 H.168 *Le Jazz*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 133
 H.169 *Larmes de couteau*, opéra, p. 78
 H.170 *Quatre mouvements*, piano, p. 191
 H.171 *La Rhapsodie*, œuvre orchestrale non concertante, p. 134
 H.172 *Jazz suite*, œuvre pour formation de chambre, p. 167
 H.173 *Divertimento (concertino) pour la main gauche et orchestre*, p. 144
 H.173bis *Par T.S.F.*, piano, p. 192
 H.174 *Sextuor à vents et piano*, p. 293
 H.174A *Scherzo pour flûte et piano*, troisième mouvement du *Sextuor* H.174, p. 215
 H.175 *Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie*, opéra, p. 78
 H.175A *Le Départ*, extrait de *Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie*, p. 134
 H.175B *Musique de l'épisode filmé de Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie*, p. 134
 H.176 *Blues*, piano, p. 192
 H.177 *La Danse*, piano, p. 192
 H.178 *Prélude*, piano, p. 193
 H.179 *Six personnages en quête d'auteur*, musique de scène, p. 103
 H.180 *La Fantaisie*, pour deux pianos, p. 215
 H.181 *Huit Préludes*, piano, p. 193
 H.181A *Prélude en forme de scherzo*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 135
 H.182 *Sonate pour violon et piano n° 1*, p. 216
 H.183 *Quatuor à cordes n° 3*, p. 282
 H.184 *Cinq pièces brèves*, duos pour violon et piano, p. 217
 H.184bis *Trois Chants de Noël*, mélodies accompagnées, p. 258
 H.185 *Avec un doigt*, piano, p. 194
 H.186 *Échec au roi*, ballet, p. 99
 H.187 *Quintette à vents*, p. 289
 H.188 *Vocalise – étude*, mélodie accompagnée, p. 259
 H.188A *Ariette*, transcription de H.188 pour violon et piano, p. 217
 H.188B *Ariette*, transcription de H.188 pour violoncelle et piano, p. 217
 H.189 *Nocturnes, quatre études pour violoncelle et piano*, p. 218
 H.190 *Pastorales, six pièces pour violoncelle et piano*, p. 218

- H.191 *Études faciles à deux violons*, p. 219
- H.192 *Suite miniature, sept pièces faciles pour violoncelle et piano*, p. 219
- H.193 *Trio à clavier n° 1 (Cinq Pièces brèves)*, p. 266
- H.194 *Le Jour de bonté*, opéra, p. 79
- H.195 *Borová, sept danses tchèques*, piano, p. 194
- H.196 *Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1 (I,II et III)*, p. 145
- H.197 *Trois Chants sur des textes d'Apollinaire*, mélodies accompagnées, p. 259
- H.198 *Sonatine pour deux violons et piano*, p. 267
- H.199 *Sérénade*, œuvre pour formation de chambre, p. 167
- H.200 *Les Rondes, suite de danses*, septuor, p. 296
- H.201(A) *Sept arabesques, études rythmiques pour violoncelle (ou violon) et piano*, p. 220
- H.202 *Études rythmiques pour violon et piano*, p. 220
- H.202A *Études rythmiques pour violon et piano*, orchestration pour formation de chambre, p. 168
- H.203 *Esquisses, première série*, piano, p. 194
- H.204 *Esquisses, deuxième série*, piano, p. 195
- H.205 *Jeux, premier cahier*, piano, p. 195
- H.206 *Jeux, deuxième cahier*, piano, p. 196
- H.207 *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre*, p. 146
- H.208 *Sonate pour violon et piano n° 2*, p. 221
- H.209 *Six Chants tchèques anciens*, chœur a cappella, p. 104
- H.210 *Trois Chansons pour enfants*, mélodies accompagnées, p. 260
- H.211 *Ouverture de fête pour les Sokols*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 135
- H.212 *Partita (Suite 1) pour orchestre à cordes*, œuvre pour formation de chambre, p. 168
- H.213 *Sonate pour deux violons et piano*, p. 268
- H.213bis *Deux Chants : Automne malade et Fleur de pêcher*, mélodies accompagnées, p. 260
- H.214 *Špalíček*, ballet, 1931, p. 100
- H.214/1 *La Fiancée du spectre (Les Chemises de noces)* cantate extraite de H.214 *Špalíček*, p. 110
- H.214A *Špalíček*, première suite d'orchestre, p. 135
- H.214B *Špalíček*, deuxième suite d'orchestre, p. 136
- H.214C *Špalíček*, deux danses du ballet, piano, p. 196
- H.215 *Divertimento (Sérénade n° 4) pour orchestre de chambre*, sextuor, p. 168
- H.216 *Sérénade n° 2 pour deux violons et alto*, p. 268
- H.217 *Sérénade n° 1 (L'Aubade) pour deux clarinettes, cor, trois violons et alto*, septuor, p. 297
- H.218 *Sérénade n° 3 pour hautbois, clarinette, 4 violons, violoncelle*, septuor, p. 297
- H.219 *Sinfonia concertante*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 136
- H.220 *Cinq Esquisses de danses*, piano, p. 196
- H.221 *Compositions pour enfants*, piano, p. 196
- H.222 *Feuillet d'album n° 1*, piano, p. 197
- H.223 *Mélo*, musique de film, p. 103
- H.224 *Sextuor à cordes*, p. 294
- H.224A *Sextuor à cordes*, orchestration, p. 169
- H.225 *Quatre Chants et refrains d'enfants*, mélodies accompagnées, p. 260
- H.226 *Concerto pour violon et orchestre n° 1*, p. 147
- H.227 *Les Ritournelles*, piano, p. 197
- H.228 *Deux Ballades sur des poésies populaires anciennes*, mélodies accompagnées, p. 260
- H.229 *Quintette à clavier n° 1*, p. 289
- H.230 *Chant de Pâques*, mélodie accompagnée, p. 261
- H.231 *Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes*, p. 148
- H.232 *Concertino pour trio à clavier et orchestre à cordes*, p. 148
- H.232bis *Deux Chansons sur des poèmes nègres*, mélodies accompagnées, p. 261
- H.233 *Marie l'infidèle*, musique de film, p. 103
- H.234 *Inventions*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 136
- H.235 *Quatre Chants de Marie*, chœur à cappella, p. 105
- H.236 *Les Jeux de Marie*, opéra, p. 80
- H.237 *Concerto pour piano et orchestre n° 2*, p. 149
- H.238 *Trio à cordes n° 2*, p. 269
- H.239 *Le Petit Soulier*, musique de film, p. 103

- H.240 *La Ville de l'eau vive, Mariánské Lázně*, musique de film, p. 103
- H.241 *Feuillets d'album n° 2*, piano, p. 198
- H.242 *Composition pour les petites Éves*, piano, p. 198
- H.243 *La Voix de la forêt*, opéra, p. 81
- H.244 *Deux Pièces pour clavecin*, p. 209
- H.245 *Le Jugement de Pâris*, ballet, p. 101
- H.246 *Concerto pour clavecin et petit orchestre*, p. 149
- H.247 *La Comédie sur le pont*, opéra, p. 82
- H.248 *Œdipe*, musique de scène, p. 104
- H.249 *Dumka n° 1 « Contemplation »*, piano, p. 199
- H.250 *Dumka n° 2 « Élégie »*, piano, p. 199
- H.251 *Le Théâtre du faubourg*, opéra, p. 83
- H.251bis *Arrêtons-nous*, mélodie accompagnée, p. 262
- H.252 *Concerto pour flûte, violon et orchestre*, p. 150
- H.253 *Juliette ou la clef des songes*, opéra, p. 83
- H.253A *Juliette ou la clef des songes*, trois fragments pour petit orchestre, p. 137
- H.253B *Juliette ou la clef des songes*, suite, œuvre orchestrale non-concertante, p.137
- H.253C *Juliette ou la clef des songes* (acte 2, scène 3), piano, p. 199
- H.254 *Sonate pour flûte, violon et piano*, p. 270
- H.255 *Alexandre bis*, opéra, p. 84
- H.256 *Quatuor à cordes n° 4*, p. 282
- H.257 *Noires et croches*, piano, p. 200
- H.258 *Le Train hanté*, piano, p. 200
- H.259 *Noël d'amour*, mélodie accompagnée, p. 262
- H.260 *Bouquet de fleurs*, cantate, p. 111
- H.261 *Intermezzo, quatre duos pour violon et piano*, p. 222
- H.262 *Sonatine pour violon et piano*, p. 222
- H.263 *Concerto grosso*, œuvre pour formation de chambre, p. 170
- H.264 *Duo concertant pour deux violons et orchestre*, œuvre orchestrale concertante, p. 150
- H.265 *Trio pour flûte, violon et basson*, p. 271
- H.266 *Les Madrigaux, quatre pièces pour hautbois, clarinette et basson*, p. 271
- H.267 *Tre Ricercari*, œuvre pour formation de chambre, p. 170
- H.267bis *Ah ! Dis-moi*, mélodie accompagnée, p. 263
- H.268 *Quatuor à cordes n° 5*, p. 283
- H.269 *Concertino pour piano et orchestre*, p. 151
- H.270 *Fenêtre sur le jardin*, piano, p. 200
- H.271 *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales*, p. 151
- H.272 *Contes*, piano, p. 201
- H.273 *Je connais un petit bois*, mélodie accompagnée, p. 262
- H.274 *Promenades pour flûte, violon et clavecin*, p. 272
- H.275 *Bergerettes – cinq pièces pour violon, violoncelle et piano*, p. 273
- H.276 I et II *Suite concertante pour violon et orchestre*, p. 154
- H.277 *Sonate pour violoncelle et piano n° 1*, p. 223
- H.277bis *Devinettes tchèques*, mélodies accompagnées, p. 263
- H.278 *Huit Madrigaux tchèques*, chœurs à cappella, p. 106
- H.279 *Messe au champ d'honneur (Messe militaire)*, cantate, p. 112
- H.279bis *Souhais pour la mère de Rudolf (Kundera)*, mélodie accompagnée, p. 263
- H.280 *Marche militaire*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 137
- H.281 *Fantaisie et toccata*, piano, p. 201
- H.282 *Sinfonietta giocosa*, œuvre orchestrale concertante, p. 155
- H.282bis *Quatre Chants sur des textes populaires tchèques*, mélodies accompagnées, p. 263
- H.283 *Sonata da camera pour violoncelle et orchestre*, p. 156
- H.284 *Mazurka « Hommage à Paderewski »*, piano, p. 202
- H.285 *Concerto da camera pour violon et orchestre à cordes avec piano et percussion*, p. 156
- H.285bis *Dumka n° 3*, piano, p. 202
- H.286 *Sonate pour violoncelle et piano n° 2*, p. 224
- H.286bis *Merry Christmas 1941*, piano, p. 203

- H.287 *Quatuor à cordes avec piano* (quintette), p. 290
- H.288 *La Nouvelle Année tchèque*, mélodies accompagnées, p. 263
- H.289 *Symphonie n° 1*, p. 119
- H.290 *Variations sur un thème de Rossini pour violoncelle et piano*, p. 226
- H.291 *Madrigal-sonate pour flûte, violon et piano*, p. 274
- H.292 *Concerto pour deux pianos et orchestre*, p. 157
- H.293 *Concerto pour violon et orchestre n° 2*, p. 157
- H.294 *Chansons sur une page*, mélodies accompagnées, p. 264
- H.295 *Symphonie n° 2*, p. 121
- H.296 *Mémorial à Lidice*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 138
- H.297 *Cinq Madrigaux stances pour violon et piano*, p. 228
- H.298 *Quintette à clavier n° 2*, p. 291
- H.299 *Symphonie n° 3*, p. 123
- H.300 *Trio pour flûte, violoncelle et piano*, p. 275
- H.301 *Fantaisie pour Theremin, hautbois, quatuor à cordes et piano*, septuor, p. 297
- H.302 *Chansons sur deux pages*, mélodies accompagnées, p. 265
- H.303 *Sonate pour violon et piano n° 3*, p. 229
- H.304 *Concerto pour violoncelle et orchestre n° 2*, p. 158
- H.304bis *Berceuse*, piano, p. 203
- H.305 *Symphonie n° 4*, p. 124
- H.306 *Sonate pour flûte et piano*, p. 230
- H.307 *Rhapsodie tchèque pour violon et piano*, p. 232
- H.307A *Rhapsodie tchèque pour violon et piano*, orchestration, p. 171
- H.308/1/2/3 *Études et polkas, piano*, p. 204
- H.309 *Thunderbolt P-47*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 138
- H.310 *Symphonie n° 5*, p. 126
- H.311 *Toccata e due canzoni*, œuvre pour formation de chambre, p. 172
- H.312 *Quatuor à cordes n° 6*, p. 285
- H.313 *Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto*, p. 233
- H.314 *Quatuor à cordes n° 7 Concerto da camera*, p. 286
- H.315 *Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano*, p. 287
- H.316 *Concerto pour piano et orchestre n° 3*, p. 159
- H.317 *L'Étrangleur*, ballet, p. 101
- H.318 *Le cinquième jour de la cinquième lune*, piano, p. 204
- H.319 *Les bouquinistes du Quai Malaquais*, piano, p. 205
- H.320 *Salut aux Sokols*, œuvre pour formation de chambre, p. 173
- H.321 *Cinq Madrigaux tchèques*, chœurs à cappella, p. 106
- H.322 *Symphonie concertante n° 2*, p. 160
- H.323 *Bagatelle « Morceau facile »*, piano, p. 205
- H.324 *Trois Danses tchèques*, pour deux pianos, p. 234
- H.325 *Mazurka-nocturne pour hautbois, deux violons et violoncelle*, quatuor, p. 287
- H.326 *Barcarolle*, piano, p. 206
- H.327 *Trio à clavier n° 2*, p. 276
- H.328 *Sinfonietta La Jolla*, œuvre pour formation de chambre, p. 173
- H.329 *Concerto pour deux violons et orchestre n° 2*, p. 160
- H.330 *Intermezzo*, œuvre orchestrale non concertante, p. 139
- H.331 *Duo pour violon et alto n° 2*, p. 235
- H.332 *Trio à clavier n° 3*, p. 277
- H.333 *Improvisation*, piano, p. 206
- H.334 *Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto et violoncelle*, quintette, p. 291
- H.335 *Pastorales de Stowe*, œuvre pour formation de chambre, p. 174
- H.336 *C'est ainsi que vivent les hommes*, opéra, p. 85
- H.337 *Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre*, p. 161
- H.338 *Trois Chants*, chœurs à cappella, p. 107
- H.339 *Trois Légendes*, chœurs accompagnés, p. 108
- H.340 *Sonate pour violoncelle et piano n° 3*, p. 236
- H.341 *Le Mariage*, opéra, p. 86

- H.342 *Concerto pour violon, piano et orchestre*, p. 162
H.343 *Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques*, p. 127
H.344 *Plainte contre inconnu*, opéra, p. 86
H.345 *Ouverture pour orchestre*, œuvre orchestrale non concertante, p. 140
H.346 *Mirandolina*, opéra, p. 87
H.346A *Mirandolina*, Saltarello, p. 102
H.347 *Hymne à saint Jacques*, cantate, p. 114
H.348 *Primevère*, chœurs accompagnés, p. 108
H.349 *La Montagne aux trois lumières*, cantate, p. 114
H.350 *Sonate pour piano*, p. 207
H.351 *Gilgamesh*, oratorio, p. 114
H.352 *Les Fresques de Piero della Francesca*, œuvre orchestrale non concertante, p. 139
H.353 *Concerto pour hautbois et petit orchestre*, p. 163
H.354 *L'Ouverture des sources (L'Éveil des sources)*, cantate, p. 115
H.355 *Sonate pour alto et piano*, p. 237
H.356 *Sonatine pour clarinette et piano*, p. 238
H.357 *Sonatine pour trompette et piano*, p. 239
H.358 *Concerto pour piano et orchestre n° 4 Incantation*, p. 164
H.359 *Impromptu*, pour deux pianos, p. 240
H.360 *La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre*, cantate, p. 116
H.361 *Chants des brigands*, chœurs accompagnés, p. 108
H.362 *Adagio, souvenirs (In Memoriam)*, piano, p. 208
H.363 *Le Rocher*, œuvre orchestrale non concertante, p. 141
H.364 *La Romance des pissenlits*, cantate, p. 117
H.365 *Divertimento pour deux flûtes à bec*, p. 240
H.366 *Concerto pour piano et orchestre n° 5 « Fantaisie concertante »*, p. 165
H.367 *Les Paraboles*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 142
H.368 *Sonate pour clavecin*, p. 209
H.369 *Estampes*, œuvre orchestrale non-concertante, p. 143
H.370 *Ariane*, opéra, p. 88
H.371 *Duo n° 2 pour violon et violoncelle*, p. 241
H.372 *La Passion grecque*, opéra, p. 89
H.373 *Chansons pour chœur d'enfants*, p. 108
H.374 *Nonet n° 2*, p. 299
H.375 *Mikeš des montagnes*, cantate, p. 118
H.376 *Musique de chambre n° 1*, sextuor, p. 295
H.377 *Pièce pour deux violoncelles*, p. 241
H.378 *Variations sur un chant slovaque pour violoncelle et piano*, p. 242
H.378A *Variations sur un chant slovaque pour violoncelle et piano*, orchestration, p. 166
H.379 *Le Festin des oiseaux*, chœur accompagné, p. 109
H.380 *Quatre Madrigaux pour chœur mixte*, p. 109
H.381 *Deux Impromptus pour clavecin*, p. 210
H.382 *Vigile*, pour orgue, p. 210
H.383 *La Prophétie d'Isaïe*, cantate, p. 118
H.383A *La Mine de Moab*, p. 119
H.384 *Salut*, chœur a cappella, p. 110
-

Index alphabétique

Avec indication du n° H., et classement par genre et page

- Adagio* H.33, pour violon et piano,
Adagio, souvenirs (In Memoriam) H.362
Ah ! dis-moi H.267bis
Alexandre bis H.255
Andante pour quatuor à cordes H.64
Ariane H.370
Ariette H.188A, transcrip. de H.188, pour violon et piano
Ariette H.188B, transcrip. de H.188, pour violoncelle et piano
Arrêtons-nous H.251bis
Au petit Matin, je sarcle le grain H.49
Autres Paroles (Prélude) H.66
Ave Maria H.59
Avec un doigt H.185
Bagatelle « morceau facile » H.323
Ballade (Danse symphonique n° 3) H.97
Ballade (Les derniers accords de Chopin) H.56
Ballade H.24
Ballade sur le parapluie de Melle Vilma H.65
Barcarolle H.326
Berceuse H.304bis
Berceuse H.32, duo pour violon et piano
Berceuses (8) H.114
Bergerettes, cinq pièces pour violon, violoncelle et piano H.275
Black bottom H.165
Blues H.176
Borová, sept danses tchèques H.195
Bouquet de fleurs H.260
Burlesque H.104
C'est ainsi que vivent les hommes H.336
Chanson de Hanička H.80
Chanson de printemps H.99
Chanson des baisers H.27bis
Chanson dominicale du berger H.111
Chanson H.38
Chanson H.65bis
Chanson pour le premier novembre H.72
Chanson sans paroles H.46
Chanson triste H.36
Chansons chinoises H.147
Chansons pour cœur d'enfants H.373
Chansons pour enfants deux séries H.146
Chansons sur deux pages, H.302
Chansons sur une page H.294
Chant de Jašek H.37
Chant de Noël H.112
Chant de Pâques H.230
Chant et musique H.23
Chant sur un vieux texte espagnol H.87
Chants des brigands H.361
Cinq Esquisses de danses H.220
Cinq Madrigaux stances pour violon et piano H.297
7.4. Duos instrumentaux, p. 212
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 208
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p.263
1. Opéras, p. 84
7.7. Quatuors, p. 279
1. Opéras, p.88
7.4. Duos instrumentaux, p.217
7.4. Duos instrumentaux, p.217
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 262
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 250
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 252
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 252
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 194
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 206
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 130
7.2. Œuvres pour piano seul, p.177
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 175
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 177
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 206
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 204
7.4. Duos instrumentaux, p. 212
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 257
7.6. Trios, p. 273
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 191
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 193
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 193
5. Cantates et oratorios, p. 111
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 181
1. Opéras, p. 85
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 255
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 180
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 248
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 256
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 249
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 178
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 253
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 176
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 175
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 259
4. Chœurs a cappella et accomp., p. 108
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 258
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 265
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 265
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 249
2. Ballets, p. 94
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 261
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 247
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 255
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 108
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 196
7.4. Duos instrumentaux, p. 229

<i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321	4. Chœurs a cappella et accomp. p. 106
<i>Cinq Pièces brèves</i> H.184, duos pour violon et piano	7.4. Duos instrumentaux, p. 217
<i>Cinq Pièces pour piano pour Pâques 1912</i> H.59bis	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 177
<i>Cinq Valses pour piano</i> H. 5	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 175
<i>Composition pour grand orchestre</i> H.90	6.2. Œuvres orch. non concertantes, p.130
<i>Composition pour les petites Èves</i> H.242	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 199
<i>Compositions pour enfants</i> H.221	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 197
<i>Concert(o)</i> H.13, duo pour violon et piano	7.4. Duos instrumentaux, p. 212
<i>Concertino pour piano et orchestre</i> H.269	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 151
<i>Concertino pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.232	6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 148
<i>Concertino pour violoncelle, vents, piano et percussion</i> H.143	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 143
<i>Concerto da camera pour violon et orchestre à cordes avec piano et percussion</i> H.285	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 156
<i>Concerto grosso pour orchestre à cordes</i> H.263	7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 170
<i>Concerto pour clavecin et petit orchestre</i> H.246	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 149
<i>Concerto pour deux pianos et orchestre</i> H.292	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 157
<i>Concerto pour deux violons et orchestre n° 2</i> H.329	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 160
<i>Concerto pour flûte, violon et orchestre</i> H.252	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 150
<i>Concerto pour hautbois et petit orchestre</i> H.353	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 163
<i>Concerto pour piano et orchestre n° 1</i> H.149	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 144
<i>Concerto pour piano et orchestre n° 2</i> H.237	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 149
<i>Concerto pour piano et orchestre n° 3</i> H.316	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 159
<i>Concerto pour piano et orch. n° 4 'Incantation'</i> H.358	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 164
<i>Concerto pour piano et orchestre n° 5 « Fantaisie concertante »</i> H.366	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 165
<i>Concerto pour quatuor à cordes et orchestre</i> H.207	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 146
<i>Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.231	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 148
<i>Concerto pour violon et orchestre n° 1</i> H.226	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 146
<i>Concerto pour violon et orchestre n° 2</i> H.293	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 157
<i>Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1</i> H.196	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 147
<i>Concerto pour violoncelle et orchestre n° 2</i> H.304	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 158
<i>Concerto pour violon, piano et orchestre</i> H.342	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 162
<i>Contes</i> H.272	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 201
<i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 182
<i>Dans la nature</i> H.7	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 246
<i>Dans la nuit</i> H.30	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 248
<i>Dans le jardin du château</i> H.77	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 254
<i>Danse du voile</i> H.93	2. Ballets, p. 93
<i>Danses populaires et musique de la Moravie slovaque</i> H.134	3. Musiques de scène et de film, p. 103
<i>De l'Enfance</i> H.51	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 251
<i>Deux Ballades sur des poésies populaires anciennes</i> H.228	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 261
<i>Deux Chansons</i> H.21	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 247
<i>Deux Chansons</i> H.31	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 248
<i>Deux Chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 262
<i>Deux Chansons sur des poèmes russes</i> H.135bis	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 258
<i>Deux Chants : Automne malade et Fleur de pêcher</i> H.213bis	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 260
<i>Deux Chœurs d'hommes a cappella</i> H.121	4. Chœurs a cappella et accomp., p. 104
<i>Deux Impromptus pour clavecin</i> H.381	7.3. Œuvres pour clavecin et orgue, p. 210
<i>Deux Nocturnes pour quatuor à cordes</i> H.63	7.7. Quatuors, p. 279
<i>Deux petites chansons dans le goût populaire</i> H.14	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 246
<i>Deux pièces pour clavecin</i> H.244	7.3. Œuvres pour clavecin, et orgue, p. 209
<i>Devinettes tchèques</i> H.277bis	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 263

*Divertimento (concertino) pour la main gauche
et orchestre* H.173

*Divertimento (Sérénade n° 4) pour
orchestre de chambre* H.215

Divertimento pour deux flûtes à bec H.365

*Double Concerto pour deux orchestres à cordes,
piano et timbales* H.271

Du livre des Contes d'Andersen H.42

Dumka H.4

Dumka n° 1 « Contemplation » H.249

Dumka n° 2 « Élégie » H.250

Dumka n° 3 H.285bis

Duo concertant pour deux violons et orchestre H.254

Duo instructif pour gens nerveux H.145

Duo n° 1 pour violon et violoncelle H.157

Duo n° 2 pour violon et alto H.331

Duo n° 2 pour violon et violoncelle H.371

Échec au roi H.186

Écrit dans l'album de ma sœur H.8bis

Élégie pour violon et piano H.3

Embrasse-moi, ma bien-aimée H.27

Esquisse d'un andante H.61

Esquisse au piano d'une œuvre orchestrale H.4bis

Esquisses, première série H.203

Esquisses, deuxième série H.204

Estampes H.369

Études et polkas H.308/1/2/3

Études faciles à deux violons H.191

Études rythmiques pour violon et piano H.202

Études rythmiques H.202A, orchestration

Éveil H.19

Fables H.138

Fantaisie et toccata H.281

Fantaisie H.62, pour violon et piano

*Fantaisie pour Theremin, hautbois, quatuor à cordes
et piano* H.301

Fenêtre sur le jardin H.270

Feuillet d'album n° 1 H.222

Feuillets d'album n° 2 H.241

Film en miniature H.148

Foxtrot H.126bis

Foxtrot « né au coin » H.123bis

Furiant H.109

Gilgamesh H.351

Habanera H.156

Half-Time H.142

Huit Madrigaux tchèques H.278

Huit Préludes H.181

Hymne à saint Jacques H.347

Idylle H.20

Impression H.29

Impromptu pour violon et piano H.166

Impromptu pour deux pianos H.359

Improvisation au printemps H.132

Improvisation H.333

Intermezzo pour grand orchestre H.330

6.3. Œuvres orch. concertantes, p.144

7.1. Œuvres pour formation de chambre, p. 168

7.4. Duos instrumentaux, p. 241

6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 151

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 176

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 175

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 199

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 199

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 203

6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 150

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 188

7.4. Duos instrumentaux, p. 214

7.4. Duos instrumentaux, p. 235

7.4. Duos instrumentaux, p. 241

2. Ballets, p. 99

7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 246

7.4. Duos instrumentaux, p. 211

7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 248

6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 130

7.2. Œuvres pour piano seul, p.129

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 194

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 195

6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 143

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 204

7.4. Duos instrumentaux, p. 219

7.4. Duos instrumentaux, p. 221

7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 168

7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 247

7.2. Œuvres pour piano seul, p.187

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 201

7.4. Duos instrumentaux, p. 212

7.10. Septuors, p. 298

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 201

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 197

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 198

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 189

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 184

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 183

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 181

5. Cantates et oratorios, p. 114

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 190

6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 132

4. Chœurs a cappella et accomp. , p. 105

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 194

5. Cantates et oratorios, p. 113

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 175

7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 248

7.4. Duos instrumentaux, p. 215

7.4. Duos instrumentaux, p. 240

7.2. Œuvres pour piano seul, p.186

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 207

6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 138

- Intermezzo, quatre duos pour violon et piano* H.261
Inventions pour grand orchestre H.234
Istar H.130
J'aime les vieux parcs H.79
Jadis H.69
Jazz suite pour petit orchestre H.172
Je connais un petit bois H.273
Je marche, je marche dans les montagnes H.74bis
Je t'aperçois en rêve H.57
Jeux, premier cahier H.205
Jeux, deuxième cahier H.206
Juliette ou la clef des songes (acte 2, scène 3) H.253C
Juliette ou la clef des songes H.253
Juliette ou la clef des songes H.253A,
trois fragments pour petit orchestre
Juliette ou la clef des songes H.253B
L'Amante abandonnée H.67
L'Âme meurt H.39
L'Amour mort H.44
L'Amante abandonnée H.67
L'Ange de la mort H.17
L'Étrangleur H.317
L'Homme ardent H.71
L'Ombre H.102
L'Ouverture des sources (L'Éveil des sources) H.354
Laisse ici ta lumière, Ô Seigneur H.76
Larmes de couteau H.169
Larmes H.41
La Bagarre H.155
La Chemise de nocces (La Fiancée du spectre) H.214/1
La Comédie sur le pont H.247
La Danse H.177
La Fantaisie H.180, pour deux pianos
La Fiancée du spectre (La Chemise de nocces) H.214/1
La Gelée blanche recouvre le champ H.52
La Kermesse H.2
*La Légende de la fumée des fanes de pommes
de terre* H.360
La Mine de Moab H.383A
La Montagne aux trois lumières H.349
La Mort de Tintagiles H.15
La Neige H.105
La Nouvelle Année tchèque H.288
La Nuit H.89
La Passion grecque H.372
La Petite Noyée H.9
La Prophétie d'Isaïe H.383
La Révolte H.151
La Revue de cuisine H.161
La Revue de cuisine, suite pour sextuor H.161A
La Revue de cuisine H.161B, réduction
La Rhapsodie (Allegro symphonique) H.171
La Romance des pissenlits H.364
La Rose H.54
La Ville de l'eau vive, Mariánské Lázně H.240
La Voix de la forêt H.243
Le Bonheur suffit H.81
- 7.4. Duos instrumentaux, p. 222
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 136
2. Ballets, p. 94
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 255
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 253
7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 167
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 263
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 254
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.) p.252
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 196
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 196
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 200
1. Opéras, p. 83
- 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 136
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 137
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 253
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 249
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 250
7.4. Duos instrumentaux, p.253
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p.129
2. Ballets, p. 101
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 253
2. Ballets, p. 93
5. Cantates et oratorios, p. 115
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 254
1. Opéras, p. 77
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 250
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 133
5. Cantates et oratorios, p. 110
1. Opéras, p. 82
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 193
7.3. Œuvres pour deux pianos, p. 216
5. Cantates et oratorios, p. 110
7.5.2. Duos chantés (Mél. accomp.), p. 251
7.11. Octuor, p. 168/p. 298
5. Cantates et oratorios, p. 116
5. Cantates et oratorios, p.118
5. Cantates et oratorios, p. 113
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 130
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 181
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 264
2. Ballets, p. 93
1. Opéras, p. 89
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 246
5. Cantates et oratorios, p. 118
2. Ballets, p. 95
2. Ballets, p. 98
7.9. Sextuors, p. 292
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 191
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p.134
5. Cantates et oratorios, p. 117
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 251
3. Musiques de scène et de film, p. 104
1. Opéras, p. 81
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 255

- Le cinquième Jour de la cinquième lune* H.318
Le Cygne H.78
- Le Départ* H.175A, extrait de *Les Trois Souhails* H.175
Le Festin des oiseaux H.379
Le Jazz H.168
Le Jour de bonté H.194
Le Jugement de Pâris H.245
Le Mariage du moucheron H.75
Le Mariage H.341
Le Noël H.167
Le Papillon qui tapait du pied H.153
Le Passage de minuit H.131
Le petit Soulier H.239
Le Printemps H.127ter
Le Raid merveilleux H.159
Le Rocher H.363
Le Soldat et la danseuse H.162
Le Soldat et la danseuse, Ouverture H.162A
Le Théâtre du faubourg H.251
Le Train hanté H.258
Les Bouquinistes du Quai Malaquais H.319
Les Fresques de Piero della Francesca H.352
Les Jeux de Marie H.236
Les Madrigaux, quatre pièces pour hautbois, clarinette et basson H.266
Les Mains H.157bis
Les Mois H.135
Les Nuits magiques H.119
Les Paraboles H.367
Les Ritournelles H.227
Les Rondes, suite de danses H.200
Les Travailleurs de la mer H.11
Les Trois Cavaliers H.1, quatuor à cordes
Les Trois Souhails ou les vicissitudes de la vie H.175
Les Yeux bleus H.70
Lucie H.50
Madrigal-sonate pour flûte, violon et piano H.291
Marche de la Toison d'Or H.28
Marche militaire H.280
Marche triomphante de l'association Kytara H.125bis
Marche triste H.16
Mariez-moi, ma mère H.53
Marie l'infidèle H.233
Marionnettes I H.137
Marionnettes II H.116
Marionnettes III H.92
Mazurka « Hommage à Paderewski » H.284
Mazurka-nocturne pour hautbois, deux violons et violoncelle H.325
Mélo H.223
Mémorial à Lidice H.296
Merry Christmas 1941 H.286bis
Messe au champ d'honneur (Messe militaire) H.279
Mikeš des montagnes H.375
Mirandolina H.346
Mirandolina, Saltarello H.346A
- 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 205
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 255
- 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 134
4. Chœurs a cappella et accomp. , p. 108
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 133
1. Opéras, p. 79
2. Ballets, p. 101
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 254
1. Opéras, p. 86
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 191
2. Ballets, p. 96
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 132
3. Musiques de scène et de film, p. 103
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 185
2. Ballets, p. 97
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 141
1. Opéras, p. 77
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 133
1. Opéras, p. 83
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 200
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 205
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 140
1. Opéras, p. 80
- 7.6. Trios, p. 272
2. Ballets, p. 97
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 258
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 257
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 142
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 198
7.10. Septuors, p. 296
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 129
7.7. Quatuors, p. 279
1. Opéras, p. 78
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 253
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 251
7.6. Trios, p. 274
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 176
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 137
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 184
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 175
7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 251
3. Musiques de scène et de film, p. 103
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 186
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 182
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 179
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 202
- 7.7. Quatuors , p. 288
3. Musiques de scène et de film, p. 103
6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 138
7.2. Œuvres pour piano seul, p. 203
5. Cantates et oratorios, p. 112
5. Cantates et oratorios, p. 118
1. Opéras, p. 87
2. Ballets, p. 102

- Mouvement d'un symphonie* H.45
Musique de chambre n° 1 H.376
Nalada (Humeur) H.108
Nipponari H.68
Nocturne (Danse symphonique n° 2)
Les Roses de la nuit H.96
Nocturne H.18
Nocturne H.47
Nocturne H.95
Nocturne n° 1 H.91
Nocturnes, quatre études pour violoncelle et piano H.189
Noël d'amour H.259
Noires et croches H.257
Nonet n° 1 H.144
Nonet n° 2 H.374
Nový Špalíček H.288
Nuit d'hiver H.26
Œdipe H.248
Offertoire pour soprano et piano/orgue H.58
ou pour violon et piano/orgue H.58
On tourne H.163
One step H.127bis
Ouverture de fête pour les Sokols H.211
Ouverture pour orchestre H.345
Papillons et oiseaux de paradis H.127
Par Surprise H.6
Par T.S.F. H.173bis
Partita (Suite 1) pour orchestre à cordes H.212
Pastel H.8
Pastorales de Stowe H.335
Pastorales, six pièces pour violoncelle et piano H.190
Petite Berceuse H.122bis
Petite suite de danses pour grand orchestre H.123
Pièce pour deux violoncelles H.377
Plainte contre inconnu H.344
Pour la danse H.158
Prélude en forme de scherzo H.181A
Prélude en la majeur H.86bis
Prélude H.121bis
Prélude H.140
Prélude H.178
Prélude n° 2 en fa mineur H.86
Prélude sur le thème de La Marseillaise H.85
Premier Amour H.40
Primevère H.348
Printemps au jardin H.125
Promenades pour flûte, violon et clavecin H.274
Quand nous serons vieux H.10
Quatre Chants de Marie H.235
Quatre Chants et refrains d'enfants H.225
Quatre Chants sur des textes populaires tchèques H.282bis
Quatre Madrigaux pour chœur mixte H.380
Quatre mouvements H.170
Quatre petits Chants sur des textes de Goethe H.94
Quatuor à cordes avec piano H.287
Quatuor à cordes « 0 » H.103
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p.130
 7.9. Sextuors, p. 295
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 181
 7.5.1. Mélodrames accompagnés, p. 244
 6.2. Œuvres orch. non concert., p. 130
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 247
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 177
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 179
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 131
 7.4. Duos instrumentaux, p. 218
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 262
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 200
 7.12. Nonets, p. 299
 7.12. Nonets, p. 299
 7.5.2. Duos chantés, p. 264
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 248
 3. Musiques de scène et de film, p. 104
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 212
 7.4. Duos instrumentaux, p. 252
 2. Ballets, p.99
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 185
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 135
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p.139
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 184
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 245
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 192
 7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 168
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 246
 7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 174
 7.4. Duos instrumentaux, p. 219
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 183
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 131
 7.4. Duos instrumentaux, p. 242
 1. Opéras, p. 86
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 190
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 135
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 178
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 182
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 188
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 193
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 178
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 178
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 249
 4. Chœurs a cappella et accomp. , p.107
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 184
 7.6. Trios, p. 273
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 246
 4. Chœurs a cappella et accomp. , p.105
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 261
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 264
 4. Chœurs a cappella et accomp. , p.109
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 192
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 256
 7.8. Quintettes, p. 290
 7.7. Quatuors, p. 279

<i>Quatuor à cordes</i> H.60	7.7. Quatuors, p. 279
<i>Quatuor à cordes n° 1</i> H.117	7.7. Quatuors, p. 280
<i>Quatuor à cordes n° 2</i> H.150	7.7. Quatuors, p. 281
<i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183	7.7. Quatuors, p. 282
<i>Quatuor à cordes n° 4</i> H.256	7.7. Quatuors, p. 283
<i>Quatuor à cordes n° 5</i> H.268	7.7. Quatuors, p. 284
<i>Quatuor à cordes n° 6</i> H.312	7.7. Quatuors, p. 286
<i>Quatuor à cordes n° 7 Concerto da camera</i> H.314	7.7. Quatuors, p. 286
<i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139	7.7. Quatuors, p. 280
<i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315	7.7. Quatuors, p. 287
<i>Quel beau Temps / Le Soir</i> H.106	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 256
<i>Qui est le plus puissant du monde ?</i> H.133	2. Ballets, p. 95
<i>Quintette à clavier</i> H.35	7.8. Quintettes, p. 288
<i>Quintette à clavier n° 1</i> H.229	7.8. Quintettes, p. 289
<i>Quintette à clavier n° 2</i> H.298	7.8. Quintettes, p. 291
<i>Quintette à cordes</i> H.164	7.8. Quintettes, p. 289
<i>Quintette à vents</i> H.187	7.8. Quintettes, p. 289
<i>Rêve du passé</i> H.124	6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 131
<i>Rêve du passé</i> H.124bis, réduction pour piano	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 183
<i>Rêves de jeune fille</i> H.22	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 247
<i>Rhapsodie tchèque</i> H.118	5. Cantates et oratorios, p. 110
<i>Rhapsodie tchèque pour violon et piano</i> H.307	7.4. Duos instrumentaux, p. 232
<i>Rhapsodie tchèque p. violon et piano</i> H.307A, orchestr.	7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 171
<i>Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre</i> H.337	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 161
<i>Romance pour violon et piano</i> H.12	7.4. Duos instrumentaux, p. 211
<i>Rujana</i> H.100	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 180
<i>Salut aux Sokols</i> H.320	7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 173
<i>Salut</i> H.384	4. Chœurs a cappella et accomp., p. 110
<i>Sans titre</i> (composition pour clavier) H.141	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 188
<i>Scherzo</i> H.138bis	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 187
<i>Scherzo pour flûte et piano</i> H.174A	7.4. Duos instrumentaux, p. 215
<i>Sept arabesques, études rythmiques pour violoncelle et piano</i> H.201	7.4. Duos instrumentaux, p. 220
ou violon H.201A	7.4. Duos instrumentaux, p. 220
<i>Sérénade pour orchestre de chambre</i> H.199	7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 167
<i>Sérénade n° 1 (L'Aubade) pour deux clarinettes, cor, trois violons et alto</i> H.217	7.11. Septuors, p. 297
<i>Sérénade n° 2 pour deux violons et alto</i> H.216	7.6. Trios, p. 269
<i>Sérénade n° 3 pour hautbois, clarinette, 4 violons, violoncelle</i> H.218	7.10. Septuors, p. 297
<i>Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto et violoncelle</i> H.334	7.8. Quintettes, p. 293
<i>Sextuor à cordes</i> H.224	7.9. Sextuors, p. 294
<i>Sextuor à cordes</i> H.224A, orchestration	7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 169
<i>Sextuor à vents et piano</i> H.174	7.9. Sextuors, p. 294
<i>Sinfonia concertante</i> H.219	6.2. Œuvres orch. non concertantes, p.136
<i>Sinfonietta giocosa</i> H.282	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 155
<i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328	7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 173
<i>Six Chants simples</i> H.110	7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 256
<i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209	4. Chœurs a cappella et accomp. , p. 104
<i>Six Personnages en quête d'auteur</i> H.179	3. Musiques de scène et de film, p. 103
<i>Six Polkas</i> H.101	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 180
<i>Soir au bord de la mer</i> H.128	7.2. Œuvres pour piano seul, p. 186
<i>Sonata da camera pour violoncelle et orchestre</i> H.283	6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 156
<i>Sonate en do majeur pour violon et piano</i> H.120	7.4. Duos instrumentaux, p. 212

- Sonate en ré mineur pour violon et piano* H.152
Sonate pour alto et piano H.355
Sonate pour clavecin H.368
Sonate pour deux violons et piano H.213
Sonate pour flûte et piano H.306
Sonate pour flûte, violon et piano H.254
Sonate pour piano H.350
Sonate pour violon et piano n° 1 H.182
Sonate pour violon et piano n° 2 H.208
Sonate pour violon et piano n° 3 H.303
Sonate pour violoncelle et piano n° 1 H.277
Sonate pour violoncelle et piano n° 2 H.286
Sonate pour violoncelle et piano n° 3 H.340
Sonatine pour clarinette et piano H.356
Sonatine pour deux violons et piano H.198
Sonatine pour trompette et piano H.357
Sonatine pour violon et piano H.262
Souhais pour la mère de Rudolf (Kundera) H.279bis
Sousedská H.25
Špalíček, 1931 H.214
Špalíček, 1940 H.214/2
Špalíček, deux danses du ballet, H.214C
Špalíček, deuxième suite d'orchestre, H.214B
Špalíček, première suite d'orchestre, H.214A
Suite concertante pour violon et orchestre H.276 I et II
Suite d'été H.113
Suite miniature, sept pièces faciles pour violoncelle et piano H.192
Symphonie concertante n° 2 H.322
Symphonie n° 1 H.289
Symphonie n° 2 H.295
Symphonie n° 3 H.299
Symphonie n° 4 H.305
Symphonie n° 5 H.310
Symphonie n° 6 'Fantaisies Symphoniques' H.343
Thunderbolt P-47 H.309
Toccata e due canzoni H.311
Tout est fini H.43
Tout ceci est resté comme un souvenir H.55
Tre Ricercari H.267
Trente nouveaux chants populaires slovaques H.126
Trio à clavier n° 1 (Cinq Pièces brèves) H.193
Trio à clavier n° 2 H.327
Trio à clavier n° 3 H.332
Trio à cordes n° 1 H.136
Trio à cordes n° 2 H.238
Trio pour flûte, violon et basson H.265
Trio pour flûte, violoncelle et piano H.300
Trois Berceuses H.146bis
Trois Chansons pour enfants H.210
Trois Chants de Noël H.184bis
Trois Chants H.115
Trois Chants H.338
Trois Chansons pour le cabaret Červená sedma H.129
Trois Chants sur des textes d'Apollinaire H.197
Trois Chants sur des textes français H.88
Trois Dames dans la nuit claire H.73
 7.4. Duos instrumentaux, p. 213
 7.4. Duos instrumentaux, p. 238
 7.3. Œuvres pour clavecin et orgue, p. 209
 7.6. Trios, p. 268
 7.4. Duos instrumentaux, p. 231
 7.6. Trios, p. 270
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 207
 7.6. Trios, p. 216
 7.4. Duos instrumentaux, p. 221
 7.4. Duos instrumentaux, p. 230
 7.4. Duos instrumentaux, p. 223
 7.4. Duos instrumentaux, p. 225
 7.4. Duos instrumentaux, p. 236
 7.4. Duos instrumentaux, p. 239
 7.6. Trios, p. 268
 7.4. Duos instrumentaux, p. 240
 7.4. Duos instrumentaux, p. 223
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 263
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 176
 2. Ballets, p. 100
 2. Ballets, p. 100
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 196
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 136
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 135
 6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 154
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 181
 7.4. Duos instrumentaux, p. 220
 6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 160
 6.1. Les 6 Symphonies, p. 119
 6.1. Les 6 Symphonies, p. 121
 6.1. Les 6 Symphonies, p. 123
 6.1. Les 6 Symphonies, p. 124
 6.1. Les 6 Symphonies, p. 125
 6.1. Les 6 Symphonies, p. 127
 6.2. Œuvres orch. non concertantes, p. 138
 7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 172
 7.4. Duos chantés (Mél. acc.), p. 250
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 252
 7.1. Œuvres pour form. de chambre, p. 170
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 257
 7.6. Trios, p. 267
 7.6. Trios, p. 277
 7.6. Trios, p. 278
 7.6. Trios, p. 266
 7.6. Trios, p. 269
 7.6. Trios, p. 272
 7.6. Trios, p. 275
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 259
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 260
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 259
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 257
 4. Chœurs a cappella et accomp., p. 107
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 258
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 260
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 255
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 253

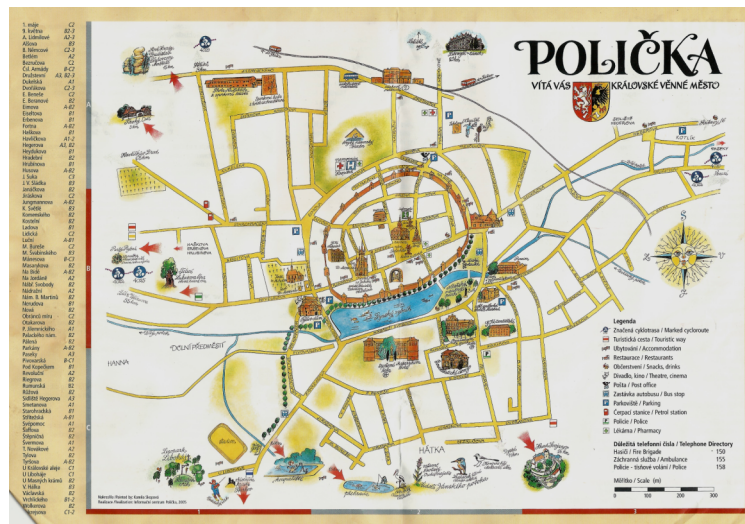
Trois Danses tchèques H.154
Trois Danses tchèques H.324, pour deux pianos
Trois Esquisses de danses modernes H.160
Trois Légendes H.339
Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto H.313
Trois Mélodrames : Danseuses de Java H.84
Trois Mélodrames : La Libellule H.83
Trois Mélodrames : Le Soir H.82
Trois petites Chansons H.34
Trois Pièces lyriques H.98
Tu m'écris H.48
Valse-capriccio H.107
Variations sur un thème populaire slovaque pour violoncelle et piano H.378
Variations sur un thème populaire slovaque H.378A, orchestration
Variations sur un thème de Rossini pour violoncelle et piano H.290
Vieux Chant H.74
Vigile H.382 pour orgue
Vocalise – étude H.188

7.2. Œuvres pour piano seul, p. 189
 7.3. Œuvres pour deux pianos, p. 235
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 190
 4. Chœurs a cappella et accomp., p.107
 7.4. Duos instrumentaux, p. 233
 7.5.1. Mélodrames , p. 245
 7.5.1. Mélodrames, p. 245
 7.5.1. Mélodrames, p. 245
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 249
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 179
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.) p. 250
 7.2. Œuvres pour piano seul, p. 181

 7.4. Duos instrumentaux, p. 242

 6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 166

 6.3. Œuvres orch. concertantes, p. 227
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 254
 7.3. Œuvres pour clavecin et orgue, p. 210
 7.5.2. Duos chantés (Mél. acc.), p. 259



Index par genre

selon pagination

- p. 73 **1. Opéras** (16 œuvres)
- p. 77 *Le Soldat et la danseuse* H.162 /162A
- p. 77 *Larmes de couteau* H.169
- p. 78 *Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie* H.175 / 175A
- p. 79 *Le Jour de bonté* H.194
- p. 80 *Les Jeux de Marie* H.236
- p. 81 *La Voix de la forêt* H.243
- p. 82 *La Comédie sur le pont* H.247
- p. 83 *Le Théâtre du faubourg* H.251
- p. 83 *Juliette ou la clef des songes* H.253
- p. 84 *Alexandre Bis* H.255
- p. 85 *C'est ainsi que vivent les hommes* H.336
- p. 86 *Le Mariage* H.341
- p. 86 *Plainte contre inconnu* H.344
- p. 87 *Mirandolina* H.346/346A
- p. 88 *Ariane* H.370
- p. 89 *La Passion grecque* H.372
- p. 93 **2. Ballets** (16 œuvres)
- p. 93 *La Nuit* H.89
- p. 93 *Danse du voile* H.93
- p. 93 *L'Ombre* H.102
- p. 94 *Chant de Noël* H.112
- p. 94 *Istar* H.130
- p. 95 *Qui est le plus puissant du monde ?* H.133
- p. 96 *La Révolte* H.151
- p. 96 *Le Papillon qui tapait du pied* H.153
- p. 97 *Les Mains* H.157bis
- p. 97 *Le Raid merveilleux* H.159
- p. 98 *La Revue de cuisine* H.161
- p. 99 *On tourne* H.163
- p. 99 *Échec au roi* H.186
- p. 100 *Špalíček* H.214
- p. 101 *Le Jugement de Pâris* H.245
- p. 101 *L'Étrangleur* H.317
- p. 102 *Mirandolina, ouverture-ballet* H.346A
- p. 103 **3. Musiques de scène et de film** (7 œuvres)
- p. 103 *Danses populaires et coutumes de la Moravie slovaque* H.134
- p. 103 *Six Personnages en quêtes d'auteur* H.179
- p. 103 *Mélo* H.223
- p. 103 *Marie l'infidèle* H.233
- p. 103 *Le petit Soulier* H.239
- p. 104 *La ville de l'eau vive : Mariánské Lázně* H.240
- p. 104 *Œdipe* H.248
- p. 104 **4. Chœurs a cappella et chœurs accompagnés** (12 œuvres)
- p. 104 *Deux Chœurs d'hommes* H.121
- p. 104 *Six Chants tchèques anciens* H.209
- p. 105 *Quatre Chants de Marie* H.235
- p. 105 *Huit Madrigaux tchèques* H.278
- p. 106 *Cinq Madrigaux tchèques* H.321

- p. 107 *Trois Chants* H.338
- p. 107 *Trois Légendes (Trois Chants sacrés)* H.339
- p. 107 *Primevère* H.348
- p. 108 *Chants des brigands I et II* H.361
- p. 108 *Chansons pour chœur d'enfants* H.373
- p. 109 *Le Festin des oiseaux* H.379
- p. 109 *Quatre Madrigaux pour chœur mixte* H.380
- p. 110 *Salut* H.384
- p. 110 **5. Cantates et oratorios** (12 œuvres)
- p. 110 *Rhapsodie tchèque* H.118
- p. 110 *La Fiancée du Spectre (La Chemise de noce)* H.214/1
- p. 111 *Bouquet de fleurs* H.260
- p. 112 *Messe au champ d'honneur (Messe militaire)* H.279
- p. 113 *Hymne à saint Jacques* H. 347
- p. 114 *La Montagne aux trois lumières* H.349
- p. 114 *Gilgamesh* H.351
- p. 115 *L'Ouverture des sources (L'Éveil des sources)* H.354
- p. 116 *La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre* H.360
- p. 117 *La Romance des pissenlits* H.364
- p. 118 *Mikeš des montagnes* H. 375
- p. 118 *La Prophétie d'Isaïe* H.383
- p. 119 *La Mine de Moab* H.383A
- p. 119 **6. Œuvres orchestrales**
- p. 119 **6.1. Les 6 Symphonies**
- p. 119 *Symphonie n° 1* H.289
- p. 121 *Symphonie n° 2* H.295
- p. 123 *Symphonie n° 3* H.299
- p. 124 *Symphonie n° 4* H.305
- p. 127 *Symphonie n° 5* H.310
- p. 127 *Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques* H.343
- p. 129 **6.2. Œuvres orchestrales non-concertantes** (33 œuvres)
- p. 129 *Esquisse piano d'une œuvre orchestrale* H.4bis
- p. 129 *Les Travailleurs de la mer* H.11
- p. 130 *La Mort de Tintagiles* H.15
- p. 130 *L'Âge de la mort* H.17
- p. 130 *Mouvement d'une symphonie* H.45
- p. 130 *Esquisse d'un andante pour orchestre* H.61
- p. 130 *Composition pour grand orchestre* H.90
- p. 131 *Nocturne n° 1* H.91
- p. 131 *Nocturne (Danse symphonique n° 2) – Les Roses de la nuit* H.96
- p. 131 *Ballade (Danse symphonique n° 4 – Villa au bord de la mer)* H.97
- p. 131 *Petite suite de danses pour grand orchestre* H.123
- p. 131 *Rêve du passé* H.124 + *Andante* H.124bis
- p. 132 *Le Passage de minuit* H.131
- p. 132 *Half-time, rondo pour orchestre* H.142
- p. 133 *La Bagarre* H.155
- p. 133 *Le Soldat et la danseuse (ouverture)* H.162A
- p. 133 *Le Jazz* H.168
- p. 134 *La Rhapsodie (Allegro symphonique)* H.171
- p. 134 *Le Départ* H.175A extrait de *Les Trois Souhails* H.175
- p. 134 *Musique de l'épisode filmé* H.175B extrait de *Les Trois Souhails* H.175
- p. 135 *Prélude en forme de Scherzo pour grand orchestre* H.181A
- p. 135 *Ouverture de fête pour les Sokols* H.211
- p. 135 *Špalíček*, première suite d'orchestre H.214A
- p. 136 *Špalíček*, deuxième suite d'orchestre H.214B

- p. 136 *Sinfonia concertante pour deux orchestres n° 1* H.219
- p. 136 *Inventions pour grand orchestre* H.234
- p. 137 *Juliette ou la clef des songes, trois fragments pour petit orchestre* H.253A
- p. 137 *Juliette ou la clef des songes, suite pour orchestre* H.253B
- p. 137 *Marche militaire* H.280
- p. 138 *Mémorial à Lidice* H.296
- p. 138 *Thunderbolt P-47 Scherzo pour orchestre* H.309
- p. 139 *Intermezzo pour grand orchestre* H.330
- p. 139 *Ouverture pour orchestre* H.345
- p. 140 *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352
- p. 141 *Le Rocher – Prélude symphonique pour grand orchestre* H.363
- p. 142 *Les Paraboles* H.367
- p. 143 *Estampes* H.369
- p. 143 **6.3. Œuvres concertantes** (31 œuvres)
- p. 143 *Concertino pour violoncelle, vents, piano et percussion* H.143
- p. 144 *Concerto pour piano et orchestre n° 1* H.149
- p. 144 *Divertimento (Concertino) pour la main gauche et orchestre* H.173
- p. 145 *Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1* H.196 (I, II et III)
- p. 146 *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207
- p. 147 *Concerto pour violon et orchestre n° 1* H.226
- p. 148 *Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes* H.231
- p. 148 *Concertino pour trio à clavier et orchestre à cordes* H.232
- p. 149 *Concerto pour piano et orchestre n° 2* H.237
- p. 149 *Concerto pour clavecin et petit orchestre* H.246
- p. 150 *Concerto pour flûte, violon et orchestre* H.252
- p. 150 *Duo concertant (Concerto n° 1) pour deux violons et orchestre* H.264
- p. 151 *Concertino pour piano et orchestre* H.269
- p. 151 *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales* H.271
- p. 154 *Suite concertante pour violon et orchestre* H.276 I
- p. 154 *Suite concertante pour violon et orchestre* H.276 II
- p. 155 *Sinfonietta giocosa pour piano et orchestre de chambre* H.282
- p. 156 *Sonata da camera pour violoncelle et orchestre de chambre* H.283
- p. 156 *Concerto da camera pour violon et orchestre à cordes avec piano et percussion* H.285
- p. 157 *Concerto pour deux pianos et orchestre* H.292
- p. 157 *Concerto pour violon et orchestre n° 2* H.293
- p. 158 *Concerto pour violoncelle et orchestre n° 2* H.304
- p. 159 *Rhapsodie tchèque* H.307A
- p. 159 *Concerto pour piano et orchestre n° 3* H.316
- p. 160 *Symphonie concertante n° 2* H.322
- p. 160 *Concerto pour deux violons et orchestre n° 2* H.329
- p. 161 *Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre* H.337
- p. 162 *Concerto pour violon, piano et orchestre* H.342
- p. 163 *Concerto pour hautbois et petit orchestre* H.353
- p. 164 *Concerto pour piano et orchestre n° 4 « Incantation »* H.358
- p. 165 *Concerto pour piano et orchestre n° 5 « Fantaisie concertante »* H.366
- p. 166 *Variations sur un chant slovaque pour violoncelle et orchestre* H.378A
- p. 166 **7. Musique de chambre**
- p. 166 **7.1. Œuvres pour formations de chambre** (16 œuvres)
- p. 166 *La Kermesse* H.2
- p. 167 *Jazz suite pour petit orchestre* H.172
- p. 167 *Sérénade pour orchestre de chambre* H.199
- p. 168 *Études rythmiques pour orchestre à cordes* H.202A
- p. 168 *Partita (Suite 1) pour orchestre à cordes* H.212
- p. 168 *Divertimento (Sérénade n° 4) pour orchestre à cordes* H.215
- p. 169 *Sextuor à cordes, H.224A* orchestration
- p. 170 *Concerto grosso pour orchestre de chambre* H.263

- p. 170 *Tre Ricercari* H.267
- p. 171 *Rhapsodie tchèque*, orchestration H.307A
- p. 172 *Toccata e due canzoni* H.311
- p. 173 *Salut aux Sokols* H.320
- p. 173 *Sinfonietta La Jolla* H.328
- p. 174 *Pastorales de Stowes* H.335
- p. 174 **7.2. Œuvres pour piano seul** (96 œuvres)
- p. 175 *Dumka* H.4
- p. 175 *Cinq Valses* H.5
- p. 175 *Marche triste* H.16
- p. 175 *Idylle* H.20
- p. 175 *Ballade* H.24
- p. 175 *Sousedská* H.25
- p. 175 *Marche de la Toison d'or* H.28
- p. 176 *Chanson triste* H.36
- p. 176 *Du Livre de contes d'Andersen* H.42
- p. 176 *Chanson sans parole* H.46
- p. 176 *Nocturne* H.47
- p. 177 *Ballade (Les derniers accords de Chopin)* H.56
- p. 177 *Cinq Pièces pour piano pour Pâques 1912* H.59bis
- p. 177 *Ballade sur le parapluie de Melle Vilma* H.65
- p. 177 *Chanson* H.65bis
- p. 177 *Prélude sur le thème de La Marseillaise* H.85
- p. 178 *Prélude n° 2 en fa mineur* H.86
- p. 178 *Prélude en la majeur* H.86bis
- p. 178 *Marionnettes III, quatre pièces pour piano* H.92
- p. 179 *Nocturne* H.95
- p. 179 *Trois Pièces lyriques* H.98
- p. 179 *Chanson de Printemps* H.99
- p. 180 *Rujana* H.100
- p. 180 *Six Polkas* H.101
- p. 180 *Burlesque* H.104
- p. 180 *La Neige* H.105
- p. 181 *Valse-Capriccio* H.107
- p. 181 *Nalada* H.108
- p. 181 *Furiant* H.109
- p. 181 *Suite d'été, six pièces lyriques* H.113
- p. 181 *Marionnettes II, cinq pièces pour piano* H.116
- p. 182 *Prélude* H.121bis
- p. 182 *Cortège de chats par une nuit de solstice* H.122
- p. 182 *Petite Berceuse* H.122bis
- p. 183 *Foxtrot né « au coin »* H.123bis
- p. 183 *Rêve du passé* H.124bis
- p. 183 *Printemps au jardin, quatre pièces pour enfants* H.125
- p. 184 *Marche triomphante de l'association « kytara »* H.125bis
- p. 184 *Foxtrot* H.126bis
- p. 184 *Papillons et oiseaux de paradis* H.127
- p. 185 *One step* H.127bis
- p. 185 *Le Printemps* H.127ter
- p. 185 *Soir au bord de la mer* H.128
- p. 185 *Improvisation au printemps* H.132
- p. 186 *Marionnettes I* H.137
- p. 186 *Fables* H.138
- p. 187 *Scherzo* H.138bis
- p. 187 *Prélude* H.140
- p. 187 *Sans titre : composition pour clavier* H.141

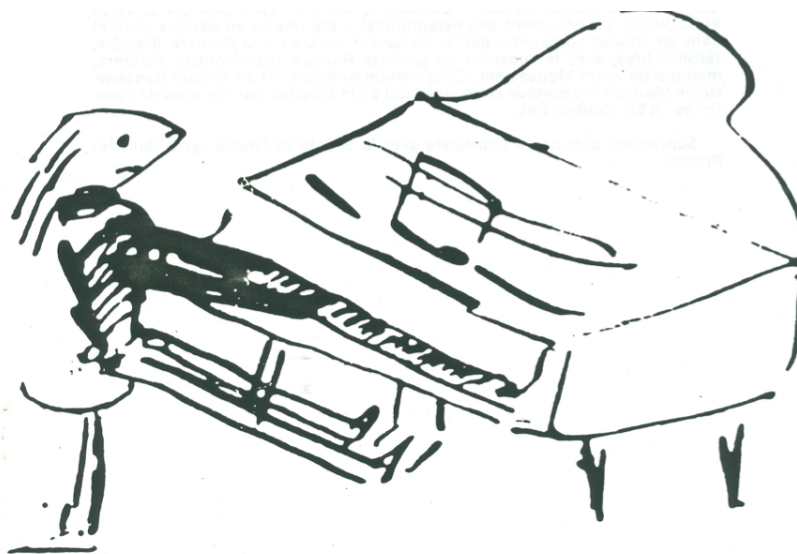
- p. 188 *Duo instructif pour gens nerveux* H.145
- p. 188 *Film en miniature* H.148
- p. 189 *Trois Danses tchèques* H.154
- p. 189 *Habanera* H.156
- p. 189 *Pour la Danse* H.158
- p. 190 *Trois Esquisses de danses modernes* H.160
- p. 190 *La Revue de cuisine* H.161B
- p. 190 *Black Bottom* H.165
- p. 190 *Le Noël* H.167
- p. 191 *Quatre Mouvements* H.170
- p. 192 *Par T.S.F.* H.173bis
- p. 192 *Blues* H.176
- p. 192 *La Danse* H.177
- p. 193 *Prélude* H.178
- p. 193 *Huit Préludes* H.181
- p. 194 *Avec un doigt (à trois mains)* H.185
- p. 194 *Borová – sept danses tchèques* H.195
- p. 194 *Esquisses – première série* H.203
- p. 195 *Esquisses – deuxième série* H.204
- p. 195 *Jeux – premier cahier* H.205
- p. 195 *Jeux – deuxième cahier. Six morceaux faciles pour piano* H.206
- p. 196 *Spálíček* H.214C, deux danses du ballet
- p. 196 *Cinq Esquisses de danses* H.220
- p. 196 *Compositions pour enfants* H.221
- p. 197 *Feuillet d'album n° 1* H.222
- p. 197 *Les Ritournelles, six pièces pour piano* H.227
- p. 198 *Feuillet d'album n° 2* H.241
- p. 198 *Compositions pour les petites Èves* H.242
- p. 199 *Dumka n° 1 « Contemplation »* H.249
- p. 199 *Dumka n° 2 « Élégie »* H.250
- p. 199 *Juliette ou la clef des songes (acte 2, scène 3)* H.253c
- p. 200 *Noires et croches* H.257
- p. 200 *Le Train hanté* H.258
- p. 200 *Fenêtre sur le jardin* H.270
- p. 201 *Contes* H.272
- p. 201 *Fantaisie et toccata* H.281
- p. 202 *Mazurka « Hommage à Paderewski »* H.284
- p. 202 *Dumka n° 3* H.285bis
- p. 203 *Merry Christmas 1941* H.285bis
- p. 203 *Berceuse* H.304bis
- p. 204 *Études et polkas – Seize pièces pour piano en trois cahiers* H.308 /1 /2 /3
- p. 204 *Le Cinquième jour de la cinquième lune* H.318
- p. 205 *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319
- p. 205 *Bagatelle « Morceau facile »* H.323
- p. 206 *Barcarolle* H.326
- p. 206 *Improvisation* H.333
- p. 207 *Sonate* H.350
- p. 208 *Adagio, souvenirs (In Memoriam)* H.362
- p. 209 **7.3. Œuvres pour clavecin, œuvre pour orgue (7 œuvres)**
- p. 209 *Deux Pièces pour clavecin* H.244
- Promenades pour flûte, violon et clavecin* H.274 : voir sous 7.6. Trios, p. 273)
- p. 209 *Sonate pour clavecin* H.368
- p. 210 *Deux Impromptus pour clavecin* H.381
- p. 210 *Vigile pour orgue* H.382
- p. 210 **7.4. Duos instrumentaux (40 œuvres)**
- p. 210 *Élégie pour violon et piano* H.3

- p. 211 *Romance pour violon et piano* H.12
- p. 211 *Concert(o) en sol majeur pour violon et piano* H.13
- p. 212 *Berceuse pour violon et piano* H.32
- p. 212 *Adagio pour violon et piano* H.33
- p. 212 *Offertoire pour violon et orgue (ou piano)* H.58
- p. 212 *Fantaisie pour violon et piano* H.62
- p. 212 *Sonate en do majeur pour violon et piano* H.120
- p. 213 *Sonate en ré mineur pour violon et piano* H.152
- p. 213 *Duo n° 1 pour violon et violoncelle* H.157
- p. 214 *Impromptu pour violon et piano* H.166
- p. 215 *Scherzo pour flûte et piano* H.174A
- p. 215 *La Fantaisie, pour deux pianos* H.180
- p. 216 *Sonate pour violon et piano n° 1* H.182
- p. 217 *Cinq Pièces brèves pour violon et piano* H.184
- p. 217 *Ariette* H.188A /H.188B
- p. 218 *Nocturne, quatre études pour violoncelle et piano* H.189
- p. 218 *Pastorales, six pièces pour violoncelle et piano* H.190
- p. 219 *Études faciles à deux violons* H.191
- p. 219 *Suite miniature, sept pièces faciles pour violoncelle et piano* H.192
- p. 220 *Sept Arabesques, études rythmiques pour violoncelle (ou violon) et piano* H.201 /H.201A
- p. 220 *Études rythmiques pour violon et piano* H.202
- p. 221 *Sonate pour violon et piano n° 2* H.208
- p. 222 *Intermezzo, quatre duos pour violon et piano* H.261
- p. 222 *Sonatine pour violon et piano* H.262
- p. 223 *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* H.277
- p. 224 *Sonate pour violoncelle et piano n° 2* H.286
- p. 226 *Variations sur un thème de Rossini pour violoncelle et piano* H.290
- p. 228 *Cinq Madrigaux stances pour violon et piano* H.297
- p. 229 *Sonate pour violon et piano n° 3* H.303
- p. 230 *Sonate pour flûte et piano* H.306
- p. 232 *Rhapsodie tchèque pour violon et piano* H.307 / H.307A
- p. 233 *Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto* H.313
- p. 234 *Trois Danses tchèques, pour deux pianos* H.324
- p. 235 *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331
- p. 236 *Sonate n° 3 pour violoncelle et piano* H.340
- p. 237 *Sonate pour alto et piano* H.355
- p. 238 *Sonatine pour clarinette et piano* H.356
- p. 239 *Sonatine pour trompette et piano* H.357
- p. 240 *Impromptu, pour deux pianos* H.359
- p. 240 *Divertimento pour deux flûtes à bec* H.365
- p. 241 *Duo n° 2 pour violon et violoncelle* H.371
- p. 241 *Pièce pour deux violoncelles* H.377
- p. 242 *Variations sur un thème populaire slovaque* H.378 / H.378A
- p. 244 **7.5. Mélodrames accompagnés, mélodies accompagnées (duos chantés)**
- p. 244 **7.5.1. Mélodrames (2 œuvres)**
- p. 244 *Nipponari* H.68
- p. 244 *Trois Mélodrames : Le Soir – La Libellule – Danseuses de Java* H.82 / H.83 / H.84
- p. 245 **7.5.2. Mélodies accompagnées (85 duos chantés)**
- p. 245 *Par Surprise* H.6
- p. 245 *Dans la Nature* H.7
- p. 245 *Pastel* H.8
- p. 245 *Écrit dans l'album de ma sœur* H.8bis
- p. 246 *La petite Noyée* H.9
- p. 246 *Quand nous serons vieux* H.10
- p. 246 *Deux petites Chansons dans le goût populaire* H.14
- p. 246 *Nocturne* H.18

- p. 246 *Éveil* H.19
- p. 247 *Deux Chansons* H.21
- p. 247 *Rêves de jeune fille* H.22
- p. 247 *Chant et musique* H.23
- p. 247 *Nuit d'hiver* H.26
- p. 247 *Embrasse-moi ma bien-aimée* H.27
- p. 247 *Chansons des baisers* H.27bis
- p. 248 *Impression* H.29
- p. 248 *Dans la Nuit* H.30
- p. 248 *Deux Chansons* H.31
- p. 248 *Trois petites Chansons* H.34
- p. 248 *Chant de Jašek* H.37
- p. 249 *Chanson* H.38
- p. 249 *L'Âme meurt* H.39
- p. 249 *Premier Amour* H.40
- p. 249 *Larmes* H.41
- p. 249 *Tout est fini* H.43
- p. 249 *L'amour mort* H.44
- p. 250 *Tu m'écris* H.48
- p. 250 *Au petit Matin, je sarcle le grain* H.49
- p. 250 *Lucie* H.50
- p. 250 *De l'Enfance* H.51
- p. 250 *La Gelée blanche recouvre le champ* H.52
- p. 251 *Mariez-moi, ma mère* H.53
- p. 251 *La Rose* H.54
- p. 251 *Tout ceci est resté comme un souvenir* H.55
- p. 251 *Je t'aperçois en rêve* H.57
- p. 252 *Offertoire, pour violon et piano* H.58
- p. 252 *Ave Maria* H.59
- p. 252 *Autres paroles (Prélude)* H.66
- p. 252 *L'Amante abandonnée* H.67
- p. 252 *Jadis* H.69
- p. 252 *Les Yeux bleus* H.70
- p. 253 *L'Homme ardent* H.71
- p. 253 *Chanson pour le premier novembre* H.72
- p. 253 *Trois Dames dans la nuit claire* H.73
- p. 253 *Vieux Chant* H.74
- p. 253 *Je marche, je marche dans les montagnes* H.74bis
- p. 253 *Le Mariage du moucheron* H.75
- p. 254 *Laisse ici ta lumière, Ô Seigneur* H.76
- p. 254 *Dans le Jardin du château* H.77
- p. 254 *Le Cygne* H.78
- p. 254 *J'aime les vieux parcs* H.79
- p. 254 *Chanson de Hanička* H.80
- p. 255 *Le Bonheur suffit* H.81
- p. 255 *Chant sur un vieux texte espagnol* H.87
- p. 255 *Trois Chants sur des textes français* H.88
- p. 255 *Quatre petits Chants sur des textes de Goethe* H.94
- p. 255 *Quel beau temps / le Soir* H.106
- p. 256 *Six Chants simples* H.110
- p. 256 *Chanson dominicale du berger* H.111
- p. 256 *Berceuses (8)* H.114
- p. 256 *Trois Chants* H.115
- p. 256 *Les Nuits magiques* H.119
- p. 257 *Trente nouveaux chants populaires slovaques* H.126
- p. 257 *Trois Chansons pour le cabaret Červená sedma* H. 129
- p. 257 *Les Mois* H.135


- p. 258 *Deux Chansons sur des poèmes russes* H.135bis
- p. 258 *Chansons pour enfants, deux séries* H.146
- p. 258 *Trois Berceuses* H.146 bis
- p. 258 *Chansons chinoises* H.147
- p. 258 *Trois Chants de Noël* H.184bis
- p. 259 *Vocalise - étude* H.188
- p. 259 *Trois Chants sur des textes d'Apollinaire* H.197
- p. 260 *Trois Chansons pour enfants* H.210
- p. 260 *Deux Chants: Automne malade et Fleur de pêcher* H.213bis
- p. 260 *Quatre Chants et refrains d'enfants* H.225
- p. 261 *Deux Ballades sur des poésies populaires anciennes* H.228
- p. 261 *Chant de Pâques* H.230
- p. 261 *Deux Chansons sur des poèmes nègres* H.232bis
- p. 262 *Arrêtons-nous* H.251bis
- p. 262 *Noël d'amour* H.259
- p. 262 *Ah, dis-moi* H.267bis
- p. 262 *Je connais un petit bois* H.273
- p. 263 *Devinettes tchèques* H.277bis
- p. 263 *Souhaits pour la mère de Rudolf (Kundera)* H.279bis
- p. 263 *Quatre Chants sur des textes populaires tchèques* H.282bis
- p. 263 *La Nouvelle Année tchèque (Nový Špalíček)* H.288
- p. 264 *Chansons sur une page* H.294
- p. 265 *Chansons sur deux pages* H.302
- p. 265 **7.6. Trios** (15 œuvres)
- p. 265 *Trio à cordes n° 1* H.136
- p. 266 *Trio à clavier n° 1, Cinq pièces brèves* H.193
- p. 267 *Sonatine pour deux violons et piano* H.198
- p. 267 *Sonate pour deux violons et piano* H.213
- p. 268 *Sérénade n° 2 pour deux violons et alto* H.216
- p. 269 *Trio à cordes n° 2* H.238
- p. 270 *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254
- p. 271 *Trio pour flûte, violon et basson* H.265
- p. 271 *Les Madrigaux, quatre pièces pour hautbois, clarinette et basson* H.266
- p. 272 *Promenades pour flûte, violon et clavecin* H.274
- p. 273 *Bergerettes – cinq pièces pour violon, violoncelle et piano* H.275
- p. 274 *Madrigal-sonate pour flûte, violon et piano* H.291
- p. 275 *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300
- p. 276 *Trio à clavier n° 2* H.327
- p. 277 *Trio à clavier n° 3* H.332
- p. 278 **7.7. Quatuors** (15 œuvres)
- p. 278 *Les trois Cavaliers* H.1
- p. 279 *Quatuor à cordes* H.60
- p. 279 *Deux Nocturnes pour quatuor à cordes* H.63
- p. 279 *Andante pour quatuor à cordes* H.64
- p. 279 *Quatuor à cordes « n° 0 » en mi majeur* H.103
- p. 279 *Quatuor à cordes n° 1* H.117
- p. 280 *Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour* H.139
- p. 281 *Quatuor à cordes n° 2* H.150
- p. 282 *Quatuor à cordes n° 3* H.183
- p. 283 *Quatuor à cordes n° 4* H.256
- p. 283 *Quatuor à cordes n° 5* H.268
- p. 285 *Quatuor à cordes n° 6* H.312
- p. 286 *Quatuor à cordes n° 7* H.314
- p. 287 *Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano* H.315
- p. 287 *Mazurka-nocturne pour hautbois, deux violons et violoncelle* H.325

- p. 288 **7.8. Quintettes** (7 œuvres)
- p. 288 *Quintette à clavier* H.35
- p. 288 *Quintette à cordes* H.164
- p. 289 *Quintette à vents* H.187
- p. 289 *Quintette à clavier n° 1* H.229
- p. 290 *Quatuor à cordes avec piano* H.287
- p. 291 *Quintette à clavier n° 2* H.298
- p. 291 *Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto et violoncelle* H.334
- p. 292 **7.9. Sextuors** (4 œuvres)
- p. 292 *La Revue de cuisine* (suite pour sextuor) H.161A
- p. 293 *Sextuor à vents et piano* H.174 / H.174A
- p. 294 *Sextuor à cordes* H.224 / H.224A
- p. 295 *Musique de chambre n° 1 pour clarinette, violon, alto, violoncelle, harpe et piano* H.376
- p. 296 **7.10. Septuors** (4 œuvres)
- p. 296 *Les Rondes, suite de danses* H.200
- p. 297 *Sérénade n° 1 (L'Aubade) pour clarinette, cor, 3 violons et alto* H.217
- p. 297 *Sérénade n° 3 pour hautbois, clarinette, 4 violons et violoncelle* H.218
- p. 297 *Fantaisie pour Theremin, hautbois, quatuor à cordes et piano* H.301
- p. 298 **7.11. Octuor**
- p. 298 *La Kermesse* H.2
- p. 298 **7.12. Nonets**
- p. 298 *Nonet n° 1* H.144
- p. 299 *Nonet n° 2* H.374



Caricature du compositeur vu par lui-même – Mars 1919

REPÈRES BIOGRAPHIQUES ET CHRONOLOGIQUES

Éléments biographiques et musicaux	Repères historiques
<p>8 décembre 1890, Naissance à Polička, dans la tour de l'église.</p> 	<p>1890 Naissance de Karel Čapek et de Jan Zrzavý. Création du Parti Progressiste de T. Masaryk.</p> <p>1891 Naissance de Josef Šima.</p> <p>1899 Première exposition Alfons Mucha à Paris.</p> <p>1900 Freud : <i>L'Interprétation des rêves</i>. Naissance de Vítězslav Nezval. Dvořák : <i>Rusalka</i>.</p>
<p>1902 La famille Martinů quitte la tour de l'église pour s'installer en ville. Études de violon à Polička. Première composition : <i>Les Trois Cavaliers</i> (Quatuor à cordes).</p>	<p>1902 Exposition Rodin à Prague. Visite en Moravie. Apollinaire à Prague, <i>L'Hérésiarque et Cie</i>.</p> <p>1903 Petr Bezruč : <i>Chants de Silésie</i>. Mouvements sociaux en Bohême. Z. Nejedlý : <i>Histoire de la Musique tchèque</i>.</p> <p>1904 Mort de Dvořák. Josef Suk : <i>Praga</i>.</p>
<p>1905 Premier concert de Martinů à Polička en tant que vio- loniste.</p>	<p>1905 Leoš Janáček : <i>Sonate pour piano</i>. Alois Jirásek : <i>La Lanterne</i>. Albert Roussel : <i>Poème de la forêt</i>. Exposition E. Munch à Prague. Einstein : Théorie de la relativité.</p>
<p>1906 Martinů admis au Conservatoire de Prague dans la classe de violon. Il se lie avec le violoniste Stanislav Novák et habite avec lui sur l'île de Kampa.</p>	<p>1906 Naissance de D. Chostakovitch. Suffrage universel en Autriche. Leoš Janáček : <i>Chœurs sociaux</i> d'après P. Bezruč.</p>
<p>1908 Martinů quitte volontairement la classe de violon pour entrer dans la classe d'orgue (composition).</p>	<p>1908 Mort de Svatopluk Čech. <i>Pelléas et Mélisande</i> au Théâtre allemand de Prague. Pièces pour piano de Debussy exécutées à Prague.</p>
<p>1910 Martinů est exclu du Conservatoire. Diverses compo- sitions. Esquisses d'un opéra d'après <i>De Profundis</i> de Przybyszewski. <i>Les Travailleurs de la mer</i> d'après V. Hugo et <i>La Mort de Tintagile</i> d'après Maeterlinck (orchestre).</p>	<p>1910 Stravinsky : <i>L'Oiseau de feu</i>. František Kupka : œuvres non figuratives. <i>La Mer</i> de Debussy est donnée à Prague.</p>
<p>1911 <i>Quintette à clavier</i> dit <i>Quintette « 0 »</i>.</p>	<p>1911 Stravinsky : <i>Petrouchka</i>.</p>

1912 <i>Nipponari</i> pour voix et orchestre.	1912 Mort des poètes J. V. Sladek et J. Vrchlický. Jaroslav Hašek : <i>Le brave Soldat Švejk</i> (1 ^{ère} version). Ravel : <i>Daphnis et Chloé</i> . Roussel : <i>Le Festin de l'araignée</i> .
1913 <i>Mélodies</i> sur des textes français. <i>Trois Mélodrames</i> sur des textes d'A. Samain et H. d'Orange.	1913 Mort de Mikuláš Aleš. Debussy : <i>Jeux</i> . Stravinsky : <i>Le Sacre du printemps</i> . De Falla : <i>La Vie brève</i> . Fauré : <i>Pénélope</i> . Apollinaire : <i>Alcools</i> . Les Ballets Russes à Prague.
1914 <i>Loutky (Marionnettes)</i> , pour piano. Martinů, réformé, se retire à Polička pendant les hostilités. Professe le violon et le piano à l'école de Musique. <i>La Nuit</i> (ballet).	1914 Début de la Première guerre mondiale. S. K. Neumann : <i>Le livre des Eaux, des Bois et des Forêts</i> . F. X. Šalda : <i>L'Art et la Religion</i> .
1915 <i>Villa au bord de la Mer</i> (pour orchestre) d'après Arnold Böcklin. Martinů poursuit ses études en autodidacte	1915 Stravinsky : <i>Les Noces</i> . De Falla : <i>L'Amour sorcier</i> . Jirásek : <i>Les Ténèbres</i> . Naissance de Vítězslava Kaprálová. 1916 Janáček : Succès de <i>Jenůfa</i> à Prague. Béla Bartók : <i>Suite op. 14</i> . Falla : <i>Nuits dans les jardins d'Espagne</i> . Mort de l'empereur François-Joseph.
1917 <i>Koleda</i> (Ballet).	1917 Suk : <i>Maturation</i> . Satie : <i>Parade</i> . Marie Majerová : <i>Place de la République</i> . Šalda : Déclaration pro-française.
1918 <i>Rhapsodie Tchèque</i> , dédiée à A. Jirásek. Concert Martinů à Polička pour fêter l'indépendance. <i>Nuits magiques</i> .	1918 Grève générale en janvier. Proclamation de la République (28.10). T. G. Masaryk, président. Janáček : <i>Taras Bulba</i> . Stravinsky : <i>L'Histoire du soldat</i> . Marie Majerová : <i>Les Filles de la Terre</i> . Mort de Claude Debussy. J. Kříčka, professeur de composition à Prague. Cocteau : <i>Le Coq et l'Arlequin</i> . Fin de la Première guerre mondiale (novembre). Manifeste Dada (Tzara) à Paris.
1919 L'orchestre du Théâtre National part en tournée. Martinů va à Londres, Paris, Genève.	1919 Zrzavý : première exposition à Prague. Janáček : <i>Le Journal d'un disparu</i> . De Falla : <i>Le Tricorne</i> . Fondation du Bauhaus.
1920 Martinů subit l'influence parisienne (<i>Fox Trot du Chat</i>). <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> pour piano. <i>Rêve du passé</i> pour orchestre. Mission officielle en Slovaquie.	1920 K. Čapek : <i>Anthologie de la poésie française contemporaine</i> . R.U.R. Aloïs Haba : <i>Ouverture symphonique</i> (1/2 ton) <i>Quatuor n° 2</i> (1/4 ton). Soirées dadaïstes à Prague.

Martinů habite avec S. Novák 25 rue Myslíkova.	Saison de musique française.
1921 <i>Quatuor à cordes n° 1</i> , dit « Français ». Influence de Ravel et Debussy. <i>Istar</i> (ballet). Martinů violoniste titulaire dans la Philharmonie Tchèque	1921 Ladislav Vítězslav : <i>Sur les fins dernières de l'homme</i> . Honegger : <i>Le Roi David</i> . Milhaud : <i>Le Bœuf sur le toit</i> . K. Čapek : Première représentation de <i>R.U.R.</i> au Théâtre National. Roussel : <i>Symphonie en si bémol</i> . <i>Pelléas et Mélisande</i> à Prague. Josef Šima à Paris. Janáček : <i>Kátia Kabanová</i> .
1922 <i>L'Heure bleue</i> pour orchestre. <i>Qui est le plus puissant du monde ?</i> (ballet). Martinů découvre la polyphonie anglaise. Tournée en Italie avec la Philharmonie Tchèque. Amitié renforcée avec S. Novák et V. Talich. Entre dans la classe de composition de Josef Suk au Conservatoire.	1922 Concert des English Singers à Prague. Stravinsky : <i>Le Renard</i> . Vítězslav Novák : <i>La Lanterne</i> d'après Jirásek. Viktor Dyk : <i>Tétralogie de la Guerre</i> . V. Nezval : <i>Le Pont</i> . Voyage de Teige à Paris, rencontre Šima. Crise économique en Tchécoslovaquie.
1923 Mort de son père. Martinů à Paris (novembre) pour recevoir l'enseignement de Roussel. Habite rue Lechapelais (17 ^{ème} Arr.). Découvre la capitale et se lie très intimement avec le peintre Jan Zrzavý. Premier <i>Trio à cordes</i> . L'influence de l'impressionnisme et de Debussy s'estompe au profit de celle de Stravinsky.	1923 Roussel : <i>Padmâvati</i> . Honegger : <i>Pacific 231</i> . Naissance du Poétisme à Prague, créé par Teige, Nezval, Biebl. Mort de Jaroslav Hašek. La Revue Française publie <i>L'Art moderne tchèque</i> . Janáček : <i>Quatuor n° 1</i> et <i>La petite Renarde rusée</i> .
1924 <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> . Influence primordiale de Stravinsky. <i>Half-Time</i> (orchestre). <i>Concertino pour violoncelle et orchestre à vents, percussion et piano</i> . <i>Concerto n° 1 pour piano et orchestre</i> . Premières vacances à Polička. Martinů s'installe rue Delambre (Montparnasse).	1924 Création à Prague de <i>Nuits Magiques</i> et du ballet <i>Istar</i> (Théâtre national). Premier manifeste du Poétisme. Manifeste du Surréalisme. SIMC à Prague. Satie: <i>Entr'acte</i> . Čapek : <i>La Krakatite</i> (roman). Mort de F. Kafka et de Jiří Wolker.
1925 <i>Quatuor à cordes n° 2</i> . <i>La Révolte</i> (ballet). <i>Film en miniature</i> pour piano. Création à Berlin du <i>Quatuor n° 2</i> et à Brno du ballet <i>Qui est le plus puissant au monde ?</i>	1925 Création à Prague de <i>Half-Time</i> (dir. V. Talich). Janáček : <i>Concertino</i> et <i>L'Affaire Makropoulos</i> d'après Čapek. Début du Théâtre Libéré à Prague : <i>Ubu Roi</i> , <i>Les Mamelles de Tirésias</i> , <i>Les Mariés de la Tour Eiffel</i> . Œuvres de Soupault et Ribemont-Dessaignes. À Paris : <i>Art Déco</i> , <i>Le Grand Jeu</i> (Revue). Krenek : Incorporation du jazz dans son opéra <i>Johnny Spielt auf</i> . Eisenstein : <i>Le Cuirassé Potemkine</i> . Fritz Lang : <i>Metropolis</i> . À Paris, exposition des Arts décoratifs et des Industries artistiques.
1926 <i>La Bagarre</i> (orchestre) dédié en 1927 à Charles Lindbergh. <i>Le Papillon qui tapait du pied</i> (ballet) d'après	1926 Prokofiev : <i>Le Pas d'acier</i> . Roussel : <i>Suite en fa</i> . Le Théâtre libéré de Prague avec Henzl et Frejka.

<p>A. Kipling. <i>Divertissement pour piano main gauche et orchestre.</i> Rencontre Charlotte Quenehen qui partagera sa vie jusqu'à sa mort. Le cercle des amis se stabilise : les compatriotes Šima, Zrzavý, Tichý ...et trois autres de l'École de Paris, Harsanyi, Mihalovici, Beck.</p>	<p>Janáček : <i>Capriccio pour la main gauche.</i> Štirský et Toyen à la Galerie « L'Art contemporain » créent « L'Artificialisme ». Cercle linguistique de Prague créé e.a. par Roman Jakobson. Janáček : <i>Sinfonietta</i> et <i>Messe Glagolitique.</i></p>
<p>1927 Martinů rencontre Georges Ribemont-Dessaignes. <i>Duo n° 1 pour violon et violoncelle</i>, Influence du jazz : <i>La Revue de cuisine</i>. Ballets : <i>On tourne</i> et <i>Le Raid merveilleux.</i> Premier opéra : <i>Le Soldat et la Danseuse. Quintette à cordes</i> joué au Coolidge Festival (États-Unis).</p>	<p>1927 Création de <i>La Bagarre</i> à Boston par Serge Koussevitzki. Création à Prague de <i>La Revue de cuisine.</i> Stravinsky : <i>Œdipus Rex.</i> Mossolov : <i>Fonderie d'acier.</i> Importance de Burian et Ježek avec le Théâtre Libéré. Débuts à Prague de Voskovec et Werich. Création du <i>Voice Band</i> de Burian. Olbracht : <i>Anna la prolétaire.</i> Šima affilié au Grand Jeu.</p>
<p>1932 Ballet <i>Špalíček.</i> <i>Quatre Sérénades.</i> <i>Symphonie concertante.</i> <i>Sextuor à cordes</i> : Prix Sprague-Coolidge (États-Unis). Les Martinů rue de Vanves avec Tichý et Zrzavý. Création à Paris du <i>Quatuor à cordes n° 3</i> et de <i>Les Rondes.</i></p>	<p>1932 Čapek : <i>La Fabrique d'absolu.</i> Fondation de la Société <i>Le Triton</i> à Paris. Nouvelle proposition du Conservatoire de Brno. Exposition Poésie 1932 à Prague au cercle Mânes avec la participation des surréalistes français Naissance de Marek Kopelent.</p>
<p>1933 Charlotte malade. Convalescence sur la Côte d'Azur. <i>Concerto pour violon n° 1</i> (égaré mais retrouvé en 1968). <i>Concert</i> et <i>Concertino pour trio avec piano et orchestre.</i> Création de la <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i>. Création à Prague et à Brno de <i>Špalíček</i>. Création à Washington du <i>Sextuor à cordes</i>. Création à Paris du <i>Quintette à cordes et piano.</i></p>	<p>1933 Accession de Hitler au pouvoir. Čapek : <i>Hordubal.</i> Visite de V. Nezval à Martinů rue de Vanves.</p>
<p>1934 <i>Inventions</i> pour orchestre. <i>Les Jeux de Marie</i>, opéra en 4 parties. <i>Trio à cordes n° 2.</i> <i>Concerto pour piano n° 2</i> (à R. Firkušný). Les Martinů habitent 3, passage Richard, à Malakoff. Création des <i>Inventions</i> (Festival de Venise). Création au Triton du <i>Trio à cordes n° 2.</i></p>	<p>1934 Manifeste des écrivains et artistes contre les persécutions en Tchécoslovaquie des émigrants allemands, juifs et progressistes (29.9). Nezval : <i>L'Adieu et le mouchoir.</i> Manifeste surréaliste tchèque. Čapek : <i>Le Météore.</i> Roussel : <i>Symphonie N° 4.</i> Théâtre D 34 avec Burian.</p>
<p>1935 Premier opéra radiophonique : <i>La Voix de la Forêt</i>, livret de V. Nezval. <i>La Comédie sur le Pont</i>, opéra radiophonique, d'après Klicpera. Martinů à Salzbourg en juillet. Commande des Ballets russes : <i>Le Jugement de Pâris</i> (ballet), livret de Boris Kochno. Création à Prague du <i>Concerto pour piano n° 2</i> (R. Firkušný / Talich).</p>	<p>1935 Congrès international des écrivains pour la défense de la culture, à Paris - présence de Nezval (juin). Manifeste contre le nazisme (décembre). Démission de Masaryk ; Beneš, président. Parution en français du troisième et dernier tome de l'<i>Histoire de la littérature tchèque.</i> Martinů sollicite la succession de Josef Suk au Conservatoire de Prague.</p>

<p>Nouveau déménagement en octobre au 31 avenue du Parc Montsouris. <i>Concerto pour clavecin.</i> Création à Prague des <i>Quatre Chants de Marie</i>. Création à Brno de <i>Les Jeux de Marie</i>.</p>	
<p>1936 <i>Théâtre du Faubourg</i> (opéra). <i>Concerto pour flûte, violon et orchestre. Sonate pour flûte, violon et piano.</i> Composition de <i>Juliette ou la clef des Songes</i>. À Nice, chez Šima, pour les fêtes de fin d'année. Création à Brno du <i>Théâtre du faubourg</i>.</p>	<p>1936 Čapek : <i>La Guerre des Salamandres</i> (roman pacifiste et antifasciste). Revue musicale (Paris) : étude de P. O. Ferroud sur Martinů. Nezval : <i>Rue Gît-Ie-Cœur</i>. Front populaire en France. Guerre d'Espagne.</p>
<p>1937 <i>Juliette ou la clef des Songes</i>, opéra d'après Georges Neveux. <i>Alexandre bis</i>, opéra, texte d'André Wurmser pour l'Exposition de 1937. Martinů à Prague pour la préparation de <i>Juliette</i> ; fait la connaissance de Vítězslava Kaprálová. <i>Kytice</i> (cantate) sur des textes populaires dédiée à Jan Zrzavý. <i>Quatuor à cordes n° 4</i>. <i>Concerto grosso pour orchestre et deux pianos</i>, dédié à Charles Münch. Création à Paris du <i>Concerto pour flûte, violon et orchestre</i>.</p>	<p>1937 Mort de T. G. Masaryk et de F. X. Šalda. Mort d'A. Roussel et de M. Ravel. V. Kaprálová : <i>Sinfonietta militaire</i>.</p>
<p>1938 <i>Tre Ricercari</i>. Première de Juliette à Prague (16.03). <i>Quatuor à cordes n° 5</i> dédié à V. Kaprálová. Dernières vacances à Prague (Sokol) et à Polička. Retour pour Schönberg (P. Sacher). <i>Double Concerto</i> dédié à P. Sacher, daté du 29.9 (Accords de Munich). Création à Prague de <i>Kytice</i></p>	<p>1938 Manifeste des écrivains, artistes et hommes de science pour la démocratie (15 avril). Nezval dissout le groupe surréaliste. Interdiction du Théâtre libéré. Paris, manifestation de l'Association internationale des écrivains pour la défense de la culture. Accords de Munich. Fr. Halas : <i>L'Espoir brisé</i>. Mort de Karel Čapek. V. Holens : <i>Réponse à la France</i>.</p>
<p>1939 Martinů brigue la succession de Foerster au Conservatoire de Prague. <i>Les Bergerettes</i> (à V. Kaprálová). <i>Sonate pour violoncelle et piano n°1</i> (à Pierre Fournier). <i>Huit Madrigaux tchèques</i>. <i>Messe militaire</i>. Dernier concert au Triton à Paris avec <i>Tre Ricercari</i>.</p>	<p>1939 Occupation de la Tchécoslovaquie. Vančura : <i>Images de l'Histoire de la nation tchèque</i>. J. Hora : <i>Requiem</i>.</p>
<p>1940 Création du <i>Double Concerto</i> à Bâle sous la direction de Paul Sacher. Dernier concert à Paris : <i>Concerto pour violoncelle n° 1</i> avec P. Fournier et R. Firkušný. Exode. Séjour chez Ch. Münch à Rancon. S'installent à Aix-en-Provence. Démarches pour obtenir un visa de sortie pour les États-Unis. <i>Fantaisie et Toccata</i>. <i>Sinfonietta Giocosa</i>. <i>Sonata da camera</i>.</p>	<p>1940 Mariage de V. Kaprálová avec J. Mucha (23 avril). L. Vycpálek : <i>Requiem tchèque</i>. 10 mai : invasion allemande. Mort de V. Kaprálová à Montpellier (16 juin). V. Nezval, recueil : <i>À cinq minutes de la ville</i>. Création du camp de Terezín (juin).</p>
<p>1941 Les Martinů quittent la France le 8 janvier. Embar-</p>	<p>1941 Création du <i>Petit Théâtre pour 99</i> par Honzl qui en sera</p>

<p>quent à Lisbonne pour les États-Unis et gagnent New York le 31 mars. <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i>. Contacts avec Koussevitzki et l'Orchestre de Boston. S'installent à Edgartown (Mass.), puis à Jamaica, banlieue de New York. Martinů lit O. Spengler . Travaille à la <i>Suite concertante pour violon et orchestre</i>. Habite au 28, 58^{ème} Rue. Création à Boston et New York par Koussevitzki du <i>Concerto Grosso</i>.</p>	<p>dépossédé. Activité clandestine au Petit Théâtre du Musée Smetana. E. Schulhoff : <i>Symphonie n° 6</i>. V. Novák : <i>De Profundis</i>.</p>
<p>1942 <i>Nový Špalíček</i>. <i>Quatuor avec piano</i>. <i>Symphonie n° 1</i> (à N. Koussevitzki). Séjour à Middlebury (Vermont). Création à New York de la <i>Sinfonietta giocosa</i>. Création à Bâle du <i>Concerto da camera</i>. Création à New York de la <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i>. Création à Lennox (U.S.A) du 1er <i>Quatuor avec piano</i>. Création à Boston de la <i>Symphonie n° 1</i> dirigée par Koussevitzki. Création à New York des <i>Variations sur un thème de Rossini</i> (Piatigorsky). Cours au Berkshire Music Center. <i>Variations sur un thème de Rossini pour violoncelle</i>. <i>Sonate Madrigal pour flûte, violon et piano</i>.</p>	<p>1942 Mort de J. Ježek à New York. Tragédie de Lidice (10 juin) en représailles à l'attentat contre Heydrich (Reichprotektor). Exécution de V. Vančura par les nazis. Débarquement allié en Afrique du Nord (9.12). Mort de Štirský. M. Kabeláč : <i>Symphonie n° 1</i>. J. Kapr : <i>Quatuor n° 2</i>. Mort en déportation d'E. Schulhoff.</p>
<p>1943 <i>Concerto pour deux pianos et orchestre</i>. <i>Concerto pour violon et orchestre n°2</i>. <i>Symphonie n° 2. Ode à Lidice</i>. <i>Cinq Madrigaux Sonates</i> (à A. Einstein). Séjour à Darien (Conn.). Rencontre Wanda Landowska. Séjour à Cleveland pour la création de la <i>Symphonie n° 2</i>. Création à Genève de la <i>Sonata da Camera</i>. Création à New York du <i>Concerto pour violon n° 2</i>. (Elman/Koussevitzky).</p>	<p>1943 Exécution de Julius Fučík. Bataille de Stalingrad. Création de la <i>Sonate pour violon et piano</i> de Poulenc avec Ginette Neveu et le compositeur au piano. <i>Huitième Symphonie</i> de Chostakovitch.</p>
<p>1944 <i>Quintette avec piano n° 2. Symphonie n° 3</i> (à S. Koussevitzki). <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i>. <i>Sonate pour violon et piano n° 3</i>. Séjour à Ridgefield (N Y).</p>	<p>1944 Débarquement allié (6 juin). Libération de Paris (août). Otakar Jeremiaš : <i>Eulenspiegel</i>. Iša Krejčí : <i>Effervescence à Ephèse</i>.</p>
<p>1945 <i>Concerto pour violoncelle n° 2. Symphonie n° 4</i>. <i>Sonate pour flûte et piano. Études et Polkas</i> pour piano. <i>Thunderbolt</i> pour orchestre. Séjour à Cape Cod. <i>Rhapsodie tchèque pour violon et piano</i> pour célébrer la victoire. Création à New York du <i>Quintette avec piano n° 2</i>, du <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> et de la <i>Sonate pour violon et piano n° 3</i>. Création à Boston de la <i>Symphonie n° 3</i> (Koussevitzki). Création à Philadelphie de la <i>Symphonie n° 4</i> (Ormandy).</p>	<p>1945 Soulèvement à Prague (5 mai) et libération de la ville (9 mai). 8 mai : capitulation de l'Allemagne. Mort du poète Josef Hora. Mort de sa mère et de son ami Stanislas Novák. Hiroshima. Fin de la Seconde Guerre mondiale. Conférence de Yalta. Procès politique de Václav Talich.</p>

<p>1946 <i>Symphonie n° 5</i> (à la Philharmonie tchèque). Enseigne à nouveau à Berkshire en juillet. Début de la liaison avec Roe Barstow. Difficultés conjugales. Charlotte seule en Europe. Martinů victime d'un grave accident est hospitalisé (juillet). Présence de Roe Barstow. Charlotte toujours en Europe. Compose <i>Toccata e due Canzoni</i> pour Paul Sacher. <i>Quatuor à cordes n° 6</i> (à Roe Barstow). Indécision et crise. Création à Prague de <i>La Messe militaire</i>.</p>	<p>1946 Premier congrès des écrivains tchécoslovaques. Mort du poète Karel Toman. Klement Gottwald, premier ministre. M. Kabeláč : <i>Symphonie n° 2</i>. J. Kapr : <i>Symphonie n° 2</i>. Naissance de Jiří Bělohlávek.</p>
<p>1947 <i>Duo n° 1 pour violon et alto</i> (à L. et J. Fuchs), <i>Quatuor à cordes n° 7</i>. <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i>. Martinů annule son voyage en Europe malgré ses promesses. Charlotte seule au Festival où R. Kubelík crée la <i>Symphonie n° 5</i> le 28 mai. Martinů à Keen Valley avec F. Rybka. Création à Harvard du <i>Quatuor à cordes n° 6</i>. Création à New York du <i>Quatuor avec hautbois</i>. Création à Bâle de <i>Toccata e due Canzoni</i> (P. Sacher).</p>	<p>1947 Création du Festival « Printemps de Prague ». Mort du poète K. Neumann. Toyen s'installe à Paris. Burian : médaille d'or à la Biennale de Venise. Création à Prague de <i>La Mère</i> d'A. Haba. Mort du compositeur Václav Kaprál.</p>
<p>1948 <i>Concerto pour piano et orchestre n° 3</i> (à Firkušný). <i>L'Étrangleur</i> pour la Cie de Martha Graham. Pourparlers infructueux pour la direction du Conservatoire de Prague. Obstruction des compositeurs en place. Voyage de B. Martinů et de Charlotte en France. Séjour à Marseille et Cassis. Martinů accepte un poste de professeur à Princeton (États-Unis). Création du <i>Concerto pour piano n° 3</i> à Dallas (Firkušný). Création à New York du <i>Duo n° 1 pour violon et alto</i>. Création à New London de <i>L'Étrangleur</i>. Reprise scénique de <i>La Comédie sur le pont</i> à Olomouc, Ostrava et Brno.</p>	<p>1948 Coup de Prague (février). Pont aérien de Berlin (juin 1948-mai 1949). Mort suspecte de Jan Masaryk (voir note de bas de page, page 61). <i>Les Demoiselles de la nuit</i>, première représentation des Ballets de Paris de Roland Petit. Premier Festival international d'art lyrique d'Aix-en-Provence. Création de la <i>Messe</i> d'Igor Stravinsky à la Scala de Milan sous la direction d'Ernest Ansermet.</p>
<p>1949 <i>Symphonie concertante</i> (à P. Sacher). <i>Trois danses tchèques pour 2 pianos</i>. Voyage en Europe (juillet). B. Martinů seul à Marseille chez le peintre R. Kundera. Rejoint Roe Barstow en Italie. Retrouve Charlotte chez M. et P. Sacher à Pratteln. Retour à New York. Désillusion et ennuis de santé. Création à Prague du <i>Concertino pour violoncelle</i>. Création à New York du <i>Quatuor n° 7</i>.</p>	<p>1949 Mort du poète Fr. Halas et de V. Novák. Eugen Suchoň : <i>Krůtňava</i>. (opéra). Création de la <i>Turangalîla-Symphonie</i> d'Olivier Messiaen par l'Orchestre Symphonique de Boston sous la direction de Leonard Bernstein. Aldo Ciccolini remporte le Concours Long. Mort de Ginette Neveu dans un accident d'avion.</p>
<p>1950 <i>Trio avec piano n° 2</i>. <i>Sinfonietta La Jolla</i>. <i>Concerto pour deux violons et orchestre</i>. <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i>. Enseigne à l'École Mannes et à Princeton. Création à Bâle de la <i>Symphonie concertante</i> (P. Sacher). Création à Cambridge (USA) du <i>Trio n° 2 avec piano</i>. Création de l'<i>Intermezzo</i> au Carnegie Hall.</p>	<p>1950 Condamnation de K. Teige par le gouvernement tchécoslovaque. V. Zavada : <i>La Ville lumière</i>. Lancement du microsillon en Europe. Mort de Kurt Weil et de Charles Koechlin.</p>

<p>1951</p> <p><i>Trio avec piano n° 3 « Grand »</i>. Martinů fréquente le couple Leventritt. Commence la <i>Symphonie n° 6</i>. Création à New York du <i>Duo violon et alto n° 2</i> et du <i>Trio n° 3</i>. <i>La Comédie sur le Pont</i> à la TV de New York City. Création à New York du <i>Concerto pour deux violons</i>.</p>	<p>1951</p> <p>Mort du poète K. Biebl. Suicide de Karel Teige. V. Rezáč : <i>Le Rassemblement</i>. Création à Paris de la <i>Première Symphonie</i> d'Henri Dutilleux. Création de <i>Rake's Progress</i> de Stravinsky à Venise.</p>
<p>1952</p> <p><i>De quoi vivent les hommes ?</i> <i>Rhapsodie-Concerto pour alto et orchestre</i>. <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i>. <i>Le Mariage</i>, d'après Gogol. Création de la <i>Sonate pour violoncelle n° 3</i>. Voyage en Europe - Bretagne - Cassis. Entrevue probable avec V. Nezval. Séjour en Italie.</p>	<p>1952</p> <p>Mort d'Ivan Olbracht et de Frana Šramek. Marie Pryjmanová : <i>La Vie contre la Mort</i>. Nezval : <i>Les Ailes</i>. Procès politiques à Prague. <i>4'33''</i> de John Cage créé à Woodstock.</p>
<p>1953</p> <p>Retour définitif pour l'Europe (16 mai). <i>Concerto pour piano, violon et orchestre. Symphonie n° 6</i> terminée le 26 mai (à Charles Münch). Création à Cleveland par G. Szell de la <i>Rhapsodie-Concerto pour alto</i>. Les Martinů habitent Avenue Mozart à Paris. À Bruxelles, membre du jury du Concours Reine Elizabeth. Nice, villa Point Clair à l'invitation de Josef Šima. <i>Plainte contre Inconnu</i>.</p>	<p>1953</p> <p><i>Le Mariage</i> à la TV de New York City. Mort de Staline et de Prokofiev, le même jour, le 5 mars. Débuts de Jacques Brel à Paris.</p>
<p>1954</p> <p><i>Mirandolina</i>, opéra. <i>Hymne à Saint Jacques</i>. <i>Primevère</i> (chœur de femmes). <i>La Montagne aux trois lumières</i> (cantate). <i>Sonate pour piano</i> (à R. Serkin). Habitent chez les Tessier au Mont-Boron à Nice. Rencontre Nikos Kazantzákis.</p>	<p>1954</p> <p>Création du <i>Tour d'écrou</i> de Britten à Venise. Décès de Tibor Harsányi. Concerto pour Orchestre de Lutosławski.</p>
<p>1955</p> <p><i>Gilgamesh</i> (à Maja Sacher). <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i>. <i>Concerto pour hautbois et petit orchestre</i>. <i>Sonate pour alto et piano</i>. Voyage aux États-Unis. Cours à l'Institut Curtis à Philadelphie. <i>L'Éveil des Sources</i> (poème de Miroslav Bureš). Création par Ch. Munch à Boston de la <i>Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques</i>, déclarée « Meilleure Symphonie » de l'année. Création à Amsterdam de <i>La Montagne aux trois lumières</i>. Création à Prague de <i>La Romance des Pissenlits</i>. Création à Polička de l'<i>Hymne à Saint Jacques</i>.</p>	<p>1955</p> <p>Nezval : <i>Les Bluets et les Villes</i>. Création à Paris de la <i>Symphonie de chambre</i> d'Enesco. <i>Le Marteau sans maître</i> de Pierre Boulez créé à Donaueschingen. <i>Concerto pour violon n° 1</i> de Chostakovitch, créé à Leningrad avec David Oistrach. Maurice Béjart présente <i>Symphonie pour un homme seul</i>. Maurice André Premier Prix de trompette au concours de Genève. Naissance de Simon Rattle, d'Anne Sophie von Otter et de Yo Yo Ma. Mort de Georges Enesco et d'Arthur Honegger.</p>
<p>1956</p> <p><i>Concerto pour piano n° 4 « Incantation »</i> à R. Firkušný. La <i>Légende des feux de fanes de pommes de terre</i> (poème de Bureš). Travaille sur <i>La Passion grecque</i>.</p>	<p>1956</p> <p>Moscou : XX^e Congrès du parti communiste soviétique. Insurrection hongroise. Intervention franco-britannique au canal de Suez. <i>Concerto n° 4 pour la main gauche</i> de Prokofiev, créé à Berlin.</p>

<p>Professeur à l'Académie américaine de Rome. Création à Salzbourg des <i>Fresques de Piero della Francesca</i> (R. Kubelík). Création à Helsinki du <i>Concerto pour violoncelle n° 1</i> (version 1955) par Sadlo. <i>Concerto pour piano n° 4 «Incantation»</i> par R. Firkušný à New-York. Création à New York de la <i>Sonate pour alto et piano</i>. Création à Polička de <i>L'Éveil des Sources</i>.</p>	<p><i>Candide</i> de Leonard Bernstein.</p>
<p>1957 <i>Chants des brigands</i>. <i>Le Rocher</i>. <i>La Romance des pissenlits</i> (Bureš). Création à New York de la <i>Sonate pour piano</i>. Création au Printemps de Prague de la <i>Légende des feux de fanes de pommes de terre</i>.</p>	<p>1957 Nezval : <i>De ma Vie</i> (Mémoires). Jiří Bětkovec : <i>Les douze mois</i>, opéra d'après B. Němcová. M. Kabeláč : <i>3^{ème} Symphonie</i>. <i>Le Dialogue des Carmélites</i> de Francis Poulenc, créé en italien à la Scala de Milan en janvier, puis en français en juin à Paris. Début de la parution du catalogue <i>Hoboken</i> de Haydn.</p>
<p>1958 <i>Concerto pour piano n° 5</i>. <i>Les Paraboles</i> d'après Saint-Exupéry (n° 1 et n° 2) et G. Neveux (n° 3) dédiées à Charles Münch. <i>Estampes</i>. Création de <i>Gilgamesh</i> à Bâle (24 janvier). <i>Ariane</i> (opéra) d'après G. Neveux. Les Martinů à Pratteln chez les Sacher. Graves troubles de santé. <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i>. Séjour à Royan et à La Baule. Retour au Mont-Boron. <i>Fantaisies concertantes pour piano et orchestre</i>. Création à Berlin de la <i>Fantaisie concertante</i> (Margrit Weber). Création à Prague du <i>Quatuor à cordes n° 5</i> et de <i>Chants des Brigands</i>.</p>	<p>1958 Mort du poète Petr Bezruč, de V. Nezval et de Marie Pryjmanová. Révélation de la <i>Laterna Magika</i> à l'Exposition universelle de Bruxelles (Alfred Radok). Création du Théâtre sur la Balustrade par Suchý. M. Kabeláč : <i>Symphonie n° 4</i>. Van Cliburn remporte le premier Concours Tchaïkovsky à Moscou. Création du <i>Premier Concerto pour violon</i> de Bartok (1908) à Bâle par Hansheinz Schneeberger sous la direction de Paul Sacher. <i>Osud</i> (Le Destin) de Janáček (1905) créé sous la direction de Frantšek Jílek.</p>
<p>1959 <i>Juliette</i> à Wiesbaden. <i>Nonet, Mikeš des Montagnes</i> (d'après Bureš). Chez les Sacher à Pratteln. <i>Variations sur un thème populaire slovaque</i>. Dernier séjour au Mont-Boron. Création à Boston des <i>Paraboles</i> (Münch). Création en juillet à Salzbourg (Festival) du <i>Nonet</i>. Création à Prague de <i>Mirandolina</i> (17 mai). Création à Prague de <i>Mikeš des Montagnes</i>. Création à Prague des <i>Variations sur un thème populaire slovaque</i> (17 octobre). <i>Musique de chambre n° 1</i>. <i>La Prophétie d'Isaïe</i>. Derniers moments à Pratteln. Hospitalisation à Lies-tal. Mort de Martinů le 28 août 1959. Première inhumation dans la propriété des Sacher.</p>	<p>1959 Mort de E. F. Burian (9 août) et de Wanda Landowska. Eugen Suchoň : <i>Svatopluk</i> (opéra). Création de <i>La Voix humaine</i> de Poulenc. Heinz Holliger remporte le Premier Prix de hautbois de Genève. Naissance de Renée Fleming. Premier concert de l'Academy of St Martin in the fields.</p>
<p>1961 Création à Zürich de <i>La Passion Grecque</i>. Création à Gelsenkirchen d'<i>Ariane</i></p>	<p>1961 Construction du mur de Berlin.</p>
<p>Mort de Charlotte (décembre).</p>	<p>1978</p>
<p>Deuxième inhumation de Bohuslav à Polička auprès de Charlotte le 27.08.1979, selon les volontés de cette dernière.</p>	<p>1979</p>

BOHUSLAV MARTINŮ, L'ÉLÉGANCE CONCISE DU DISCOURS

Harry HALBREICH (1931-2016)

Un des connaisseurs les plus avertis de la musique de notre temps, Harry Halbreich est un musicologue belge qui a étudié dans la classe d'Arthur Honegger puis dans celle d'Olivier Messiaen au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il a été professeur d'analyse musicale au Conservatoire Royal de Mons (Belgique).

Harry Halbreich a notamment écrit des ouvrages sur Debussy, Messiaen, Honegger et Martinů. C'est à Harry Halbreich que l'on doit le catalogue (H.) des œuvres de Martinů, ouvrage en allemand dont la deuxième édition a été publiée par Schott à Mayence (1^{ère} édition : Atlantis Verlag Zürich, 1968). Sans cet immense et fondamental travail, toute tentative de rédiger une monographie en français aurait été impossible.

Martinů est le quatrième grand classique de la musique tchèque, après Smetana et Dvořák, les fondateurs de l'école nationale, et après le fougueux Janáček, génie isolé et sauvage, rebelle à toute classification. Son apport n'est pas moindre que celui de ses trois grands prédécesseurs. Le caractère aventureux d'une vie vagabonde ne fut certes pas le fait d'un tempérament discret, modeste et même timide, mais au contraire le reflet des vicissitudes de son peuple, qui firent de lui jusqu'à la fin de sa vie un exilé. De bonne heure il apprit le violon, et devant l'évidence de ses dons, ses parents, soutenus par quelques personnes fortunées de Polička, l'envoyèrent au Conservatoire de Prague. Mais il s'adapta mal à la grande ville ; son esprit libre se montrait déjà rebelle à toute discipline scolastique et à toute vérité révélée.

Gagnant chichement sa vie comme modeste second violon à la Philharmonie tchèque, il mena donc une vie de bohème (sans jeu de mots !), travaillant avec acharnement en autodidacte et composant déjà d'abondance. Comme pour tant d'autres musiciens européens de sa génération, *Pelléas* fut pour lui la grande révélation, la saine influence du folklore natal et de Smetana lui apportant le nécessaire antidote aux faunes déliquescents, aux nymphes languides et aux serres chaudes de l'impressionnisme.

Le deuxième des quatre grands chapitres de cette existence s'ouvrit en 1923, lorsque le rêve de Martinů se réalisa enfin : muni d'une modeste bourse d'études du gouvernement de la nouvelle République tchécoslovaque, il se rendit à Paris et devint le disciple d'Albert Roussel qui mit de l'ordre dans cette imagination bouillonnante, auteur déjà de plus de cent trente œuvres inédites, lui montrant sa vraie voie. Simultanément, Martinů découvrait émerveillé les richesses du Paris du premier après-guerre, Stravinsky, le Groupe des Six, Montparnasse...

« *Juliette ou la Clef des Songes* »

Au lieu des quelques mois prévus, son séjour parisien dura... dix-sept ans, et seuls les événements de 1940 y mirent un terme brutal. Par son mariage avec une Française, par ses amitiés, par l'inspiration de nombreux ouvrages (dont l'admirable *Juliette ou la Clef des Songes*, chef-d'œuvre de l'opéra surréaliste), il scella des liens profonds avec sa patrie d'adoption, tout en écrivant par ailleurs une musique de plus en plus intensément tchèque. Durant ces années qui firent de lui peu à peu un maître de réputation internationale, Martinů s'affilia à l'École de Paris, formée de musiciens originaires comme lui d'Europe centrale attirés par le rayonnement de la culture française. Patriote militant, il se trouva inscrit sur la liste noire des

nazis, et sa musique fut interdite dans tous les pays occupés par Hitler. Aussi l'invasion allemande l'obligea-t-elle à quitter précipitamment Paris en 1940, abandonnant sur place presque tous ses manuscrits et partitions, qu'il ne devait retrouver qu'après la guerre. Après un exode mouvementé et un dur hiver passé à Aix-en-Provence, il parvint à obtenir un visa pour les États-Unis, où il débarqua le 31 mars 1941.

Le chapitre américain

Chapitre qui se prolongea durant douze années, et cette période vit naître notamment le cycle grandiose des six *Symphonies*. Un grave accident survenu en juillet 1946 ne ralentit que passagèrement son intense activité créatrice, mais retarda, et finalement empêcha, les événements politiques s'en mêlant, le retour ardemment désiré dans sa patrie, plus revue depuis 1938, et qu'il ne devait jamais revoir : lui qui, comme Bartók, avait refusé Hitler, ne pouvait davantage accepter Staline. Ses dernières années, à partir de 1953, à l'exception d'un dernier voyage outre-Atlantique, furent partagées entre Nice, Rome et la Suisse. C'est non loin de Bâle, qu'il s'éteignit le 28 août 1959.

Le 4 août 1942, dans une interview accordée au *New York Herald Tribune*, Martinů, interrogé sur les sources de son art, cita la musique populaire de Bohême et de Moravie, le madrigal anglais de la Renaissance et Debussy. On peut y ajouter le *concerto grosso* de l'époque baroque. L'empreinte du folklore et celle de Debussy datent, nous l'avons vu, des débuts même de sa formation. Contrairement à Janáček où à Bartók, il ne se livra jamais à une prospection scientifique de la musique populaire mais y puisa de manière beaucoup plus instinctive. S'il lui arrive de citer des thèmes authentiques, il en recrée généralement lui-même dans l'esprit du « folklore imaginaire ».

La libération debussyste

Chez Debussy, Martinů trouva le refus de l'emphase, de l'exagération expressive, de tout schème formel préétabli, l'amour de l'élégance concise du discours, de la pureté et du raffinement du langage, bref tout ce qui l'attirait vers la France et sa culture. De plus, la libération debussyste dans le domaine de l'harmonie le marqua profondément, et on en retrouve des traces jusque dans ses dernières œuvres, celles de la phase qu'on peut qualifier de néo-impressionniste (*Fresques de Piero della Francesca, Incantation, Paraboles*).

Martinů découvrit le madrigal anglais de la Renaissance en 1922, lors d'un concert donné à Prague par les *English Madrigal Singers*. Il fut frappé par la liberté extrême de cette polyphonie, contrepoint chantant et polymélodique à l'écart de toute formule d'école et de tout procédé de développement séquentiel ou mécanique. La liberté rythmique de cette musique l'impressionna tout autant, rejetant toute symétrie périodique, et se développant à l'écart de la barre de mesure. Enfin, il fut émerveillé par la conduite mélodique si souple, si bien adaptée à la voix humaine, par la synthèse unique en son genre qu'opère le madrigal anglais entre les sources populaires les plus simples et le raffinement esthétique le plus poussé : en fait, il y trouvait des traits lui rappelant le folklore de son pays !

Le concerto grosso baroque

Quant au *concerto grosso*, dont l'empreinte se fait sentir à partir de 1930 environ, il détermine non seulement l'équilibre sonore et instrumental de sa musique d'orchestre, mais encore son essence morphologique profonde, particulièrement dans les *Symphonies*. Il se passionna surtout pour Corelli (qui demeura l'un de ses compositeurs favoris) et pour les *Brandebourgeois* de Bach. Le *concerto grosso* lui permit d'échapper au dualisme thématique de la forme sonate de type beethovénien et à ses conséquences d'ordre psychologique et expressif : il le remplaça par la prolifération motivique à partir d'une cellule originelle qui caractérise toute sa production instrumentale de maturité, et qui va au devant de sa propension à la clarté, à la concision, à une expression maîtrisée, de manière bien plus satisfaisante.

Ensuite, le *concerto grosso* correspond parfaitement à l'idéal sonore de Martinů, celui d'une « musique de chambre à l'échelle symphonique », qui féconde son renouvellement du genre même de la symphonie. Il expliquait lui-même : « *On ne trouve pas encore, [dans le concerto grosso], ce besoin impérieux de couleurs et d'effets instrumentaux, de 'progressions' sonores ou expressives, qui nous imposent si souvent une direction qu'en fait nous ne désirons pas prendre, et qui appauvrissent aussi parfois les lignes mélodiques et les pensées musicales par de vieux 'schémas' qui n'ont rien à voir avec la musique véritable. Moins de sentiments immédiatement visibles, moins de sonorités bruyantes, mais des formes musicalement plus denses : c'est là le Concerto Grosso.* »

Voilà qui ressemble fort à un credo de musicien « classique », ou du moins antiromantique. S'il fut un véritable humaniste, dont le contact étroit avec ses contemporains fut toujours le souci prioritaire, il n'en

demeure pas moins qu'il avait fait sienne la devise de Rameau: « *cachez l'art par l'art même* ». Aussi pensait-il que la technique était affaire de spécialistes, et que ses problèmes ne devaient en aucune manière faire obstacle à la compréhension de la musique par l'auditeur de bonne volonté. Et son tempérament classique, mozartien même, se manifeste dans son souci de distanciation du créateur par rapport à l'impact émotif immédiat inspirant une œuvre. Il estimait « qu'un homme dominé par un sentiment en est momentanément empêché de l'exprimer » et que « le bouleversement extrême provoque la confusion. »

Ce grand travailleur dont la féconde sagesse rappelle tant celle de Joseph Haydn, en qui il admirait autant l'homme que le créateur, estimait que « le spontané en art est atteint par le fait même de s'absorber complètement dans le sujet de son travail, la spontanéité étant le résultat d'une activité créatrice prolongée. » Et de fait, le mot spontanéité est le mot-clef de l'art de Martinů, type de l'artiste « naturel » se fiant à son instinct et à son subconscient pour résoudre les difficultés de son travail. Il croyait profondément à l'existence de lois mystérieuses et non écrites gouvernant l'harmonie universelle, et donc aussi l'activité créatrice de l'artiste, et était convaincu que la solution de bien des problèmes de la composition devait être recherchée dans le monde du rêve, pour pouvoir être ensuite déchiffrée et utilisée au grand jour de la réalité.

L'inspiration fraîche et jaillissante comme l'eau des collines de Bohême

Martinů fut avant tout un chantre de la joie, en un siècle qui en était si cruellement dépourvu. Même ses œuvres les plus dramatiquement tendues se terminent sur des accents d'espoir ou de consolation, et même sa nostalgie vers la patrie lointaine et inaccessible, surtout intense dans les œuvres de la fin de sa vie, est virile, jamais déprimée. Le plus souvent, cependant, c'est sa rayonnante joie de vivre qui nous conquiert, et son langage rythmique si original, son inimitable agogique de la vitesse qui donne des ailes même à ses morceaux de tempo modéré y contribue puissamment. La pureté de cœur de cet apollinien à la fois slave et latin se reflète dans la pureté égale d'une inspiration fraîche et jaillissante comme l'eau d'une source de ses chères collines de Bohême. Il est peu de musiques aussi bienfaisantes que la sienne pour l'âme, pour l'esprit et pour les sens : c'est pourquoi elle vivra toujours, et occupera une place sans cesse croissante dans notre culture.

SALLE CHOPIN — 252, RUE DU FAUBOURG SAINT-HONORÉ

LE JEUDI, 2 JUIN 1938 à 21 heures

PARIS-PRAGUE

Soirée organisée par l'Association Internationale des Écrivains pour la défense de la Culture en l'honneur du voyage en France du célèbre dessinateur

ADOLF HOFFMEISTER

qui sera publiquement reçu par

LUC DURTAIN Andrée VIOLLIS
J.-R. BLOCH André CHAMSON ARAGON

GALA DE MUSIQUE TCHÈQUE

organisé avec le concours du «Chant du Monde»

Œuvres de:

SMETANA - JANACEK - NOVAK
MARTINU - SUK - DVORAK

exécutées par

Marcelle de LACOUR PALENICĚK CORTET
au clavier au piano flutiste

GRANDMAISON AMELLER
basson contrebassiste

et un quatuor à cordes composé de

Roland CHARMY	Albert LOCATELLI
Violonistes	
LADHUIE	André NAVARRA
Alceste	Violoncelliste

Sous la direction de M^{me} KAPRALOVA

Location ouverte à la Salle Chopin, 252, Rue du Faubg Saint-Honoré (Métro Ternes)
et à la Maison de la Culture, 29, Rue d'Anjou 8^e (Métro Madeleine ou St-Augustin).

PRIX 5, 10, 15, frs.

MARTINŮ EN FRANCE

1923-1940

Guy ERISMANN

Membre fondateur et président du Mouvement Janáček, Guy Erismann (1923-2007) a fait toute sa carrière à Radio France. Il a dirigé le service Musique de France Culture, a créé le théâtre musical au Festival d'Avignon, et bien d'autres activités. Il est l'auteur des biographies des quatre grands compositeurs tchèque Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů, de La Musique dans les Pays tchèques ainsi que de plusieurs autres ouvrages notamment dans le domaine de la littérature.

Devant la désaffection dont souffre Martinů, on ne sait trop derrière quel prétexte on pourrait cacher sa honte. Comment oublier que ce musicien passa une vingtaine d'année en France et y composa des œuvres majeures. L'oubli est proportionnel à l'immensité de son catalogue qui compte près de quatre cents numéros. On sait par exemple que sa musique de chambre est foisonnante et que sa musique d'orchestre est forte de six symphonies, de cinq concertos pour piano, de deux pour violon, de deux pour violoncelle et près de vingt œuvres concertantes pour divers instruments ou formations, de plusieurs cantates et oratorios sans compter les œuvres inclassables. Sa musique pour le théâtre, que ce soit les ballets et la musique lyrique où il fit preuve d'un renouvellement créatif assez extraordinaire compte par dix-huit fois le mot « opéra » et dix-sept fois le mot « ballet ».

« *Martinů, ce sera ma gloire !* » avait dit Albert Roussel. Mais que venait faire à Paris en 1923 ce compositeur tchèque ayant déjà quelque 135 opus à son actif ? Suivre l'enseignement d'Albert Roussel, musicien alors très réputé et fin pédagogue. Si Martinů ne fut jamais élève à proprement parler de Roussel, ce dernier lui prodigua les conseils qui lui permettront de déterminer sa voie, au-delà des modes et des écoles. Universel comme Dvořák, Martinů restera profondément tchèque, comme Dvořák. Chacun peut et doit se l'approprier, puisqu'il est universel.

Esprit fort, ce grand jeune homme timide, parlant peu, observant à distance et travaillant sans cesse comme un paria et que le succès ne parvint pas à enrichir ? Seules la nature, l'enfance et l'éducation ont pu à ce point l'armer. Janáček et Martinů : deux géants de la musique, comme deux fleuves empruntant des sillons parallèles, au profil dissemblable, mais se dirigeant vers un même horizon, près de la tradition. Ils la savourent avec délices et détermination et la transforment selon leur nature. Ils ont le sens du progrès comme le temps charrie la nouveauté et la vie génère d'inévitables changements. Mais ces changements sont enfants de la vérité et de la vie qui va.

Janáček travailla sur son propre terrain, laboura, explora la tradition et se forgea, en secret, un langage incomparable. Martinů naquit de la tradition et la para de toutes les découvertes que le monde en mutation lui montra. Il les capta, en brisa les systèmes et les modela à sa mesure, au point de devenir, lui aussi, incomparable.

Le monde est riche de la différence des hommes, spécialement des créateurs, qui font face à l'époque qui leur est donnée de vivre, avec leur sensibilité propre et leur savoir-faire particulier. Quelle chance ! L'Histoire a placé ces deux artistes dans des conditions différentes et leur dissemblance provient en grande partie du décalage du temps. Janáček est né en plein romantisme. Il a voulu le vaincre dans une période de nationalisme exacerbé. Il était fougueux et subit les meurtrissures de l'isolement et du snobisme de la capitale. Il chercha et définît son propre langage du temps basé sur l'observation. Ses triomphes tardifs le montrèrent éloquent et jeune inimitable. Martinů cultiva, lui aussi, dans le silence, au milieu des turbulences, un anticonformisme attisé par le conservatisme nationaliste que l'Histoire elle-même dépassa. Il ouvrait yeux et oreilles sur le monde ; il accepta ce qu'il offrait à sa curiosité dévorante qui ne cessera d'être juvénile mais n'en fut ni esclave ni épigone. Il s'en servit au contraire comme d'un révéla-

teur de son humour, de sa fantaisie, de sa poésie, en fit un champ de manœuvre de son « naturel ». Il vainquit le cosmopolitisme comme Janáček le fit, en son temps, à sa manière. Comme lui, il alla toute sa vie au-devant de son enfance créatrice et atteint le but suprême au temps de sa maturité. Il sut alors solliciter, alternativement, en virtuose de l'intelligence et du naturel, son besoin de rêve et celui de faire chanter, haut, l'amour des hommes et la grandeur des événements de la culture.

La nature ? Comme Janáček, il était un rebelle. Il laisse faire son penchant au point d'être rejeté du Conservatoire de Prague où il avait pu accéder grâce à la générosité municipale de Polička. À Prague, il préfère affronter les difficultés de la vie d'étudiant solitaire, Prague dont il n'aimait pas la société musicale, conservatrice et perpétuellement en crise. Curieux spectacle pour un artiste de vingt ans que cette querelle orchestrée par les jeunes intellectuels, groupes autour de la *Revue Smetana* animée par le jeune et brillant Zdeněk Nejedlý qui avait pour cible Dvořák, disparu quelques années plus tôt et qu'on voulait rendre responsable du sort injuste et cruel de l'auteur de *La Fiancée vendue*. En ce temps, Nejedlý ne pouvait être favorable au jeune Martinů pour qui Dvořák était un modèle historique tout autant que Smetana, ce Nejedlý qui avait contribué à écarter Janáček de Prague et qui, au delà de la seconde guerre mondiale, en tant que ministre de l'instruction publique gérait en même temps la culture – avec toute l'arrogance et le fanatisme que l'on sait – restera intraitable à l'égard de Martinů.

L'enfance et l'éducation ? La ville natale, Polička, sur le plateau tchéco-morave, bourgade aux dimensions modestes, mais ville d'histoire, dépendance personnelle des reines de Bohême, aux vestiges gothiques et baroques, était réputée pour sa culture qui la rendait célèbre jusqu'à Prague. L'École de musique était brillante, le théâtre fonctionnait régulièrement et l'enfant Martinů y accompagnait souvent son père, petit employé aux écritures, qui y travaillait en amateur. L'orgue de Saint-Jacques – Martinů est né dans la tour de l'église où son père faisait fonction, à cette époque, de veilleur municipal – l'orgue, avec ses trois claviers, était le plus réputé de Bohême et de Moravie. Enfin, Polička, contrairement à l'ensemble de la Moravie, avait su se protéger de l'emprise germanique. Il était naturel que cette résistance passât, principalement, par la double influence russe et française. Dans la famille Martinů, on s'empresse de faire apprendre la langue française à l'enfant. L'instruction publique, fort bien organisée, permit en effet de prendre en option, non seulement le violon, mais aussi le français. L'adolescent se nourrissait de lectures françaises comme l'indique le catalogue de ses œuvres composées aux alentours de ses vingt ans. On y trouve les noms de Hugo, Samain, Henri d'Orange, Musset et divers textes de Noëls par exemple à côté des classiques tchèques, de Heine et de Goethe.

Ce coup d'œil sur ses antécédents explique l'évolution psychologique de Martinů, attiré par la culture du monde et désireux de la connaître, sans l'intervention ni l'intermédiaire, de l'« occupant » germanique qui en donnait une image déformée par les préoccupations politiques du moment. La Première guerre mondiale, à laquelle il réussit à échapper pour des raisons de santé, ne put que donner un contenu radicalement politique, immédiat et concret, à son sentiment francophile.

Il serait vain de comparer les attitudes patriotiques de Janáček et de Martinů. L'Histoire a fait son chemin et son œuvre. À la déclaration de la Première guerre, Janáček avait 60 ans, Martinů vingt-quatre seulement. On ne peut passer sous silence cet écart historique. Le compositeur de Brno a vécu dans son âge mûr tous les événements qui comptèrent dans l'émancipation culturelle de son pays : bataille linguistique, Université tchèque, Théâtre National... sans compter la guerre avec la Prusse, soldée à Sadowa en 1866. Quand Martinů eut vingt ans (1910), la partie était pratiquement gagnée, François-Josef passait pour un monarque affaibli, prêt à s'effondrer au premier coup de butoir. La guerre et l'âge s'en chargeront. Le brave soldat Švejk hantait déjà les casernes habsbourgeoises. Dans ce contexte, différent de celui que connut le jeune Janáček, Martinů était, par éducation, et par sentiment, un patriote comme le fut essentiellement Dvořák. C'était un homme du peuple pour qui la culture se révélait l'essence même de la vie.

Au printemps de 1918, il composa la belle *Rapsodie tchèque* en préfiguration de la libération. Elle venait après le célèbre Serment de la Nation tchèque et sous l'impression causée par le discours de l'écrivain national Alois Jirásek, adressé aux députés, signé par une centaine d'écrivains, véritable signal d'un soulèvement national, devoir des gens de culture qui avaient reçu du peuple le patrimoine de Bohême. Cette œuvre dénote l'enthousiasme et la culture du petit enfant de Polička, qui sut utiliser des textes archaïques, le poème *Bohême* de Jaroslav Vrchlický qui inspira tant Janáček.

Le poète, mort en 1912, avait inspiré la première œuvre du tout jeune Martinů (il avait 12 ans), une pièce pour quatuor, *Les Trois Cavaliers*. Grâce à Vrchlický, on entend, dans la *Rapsodie* de Martinů, l'évocation de saint Venceslas et de son vieux choral, de Jan Hus et de Jan Žižka, du Mont Blaník qu'on

trouve aussi chez Smetana et chez Janáček. Martinů utilise outre le choral de Venceslas des thèmes empruntés au *Psaume 23* transcrit en choral par l'un des traducteurs de la Bible de Kralice, Jiří Strejc (1559). L'Histoire irrigue Martinů, comme plus tard, le pays natal, dans la période la plus parisienne, ou, dès 1938, les jours les plus sombres de la Seconde guerre. L'œuvre fut exécutée, dans l'enthousiasme, par la Philharmonie tchèque et la Chorale Hlahol, le 12 janvier 1919, puis le 24 du même mois, au concert du Cercle des Journalistes et des Écrivains en présence du président Masaryk.

Dans ce monde nouveau qui s'ouvrait, Martinů rêvait de Paris, ville de toutes les lumières et de toutes les illusions mais que les artistes du monde entier s'interdisaient d'ignorer. Toutes les idées, toutes les folies, toutes les audaces s'y croisaient, s'y heurtaient, se criaient. C'était le théâtre du monde en une ville rassemblé. Quelle tentation et quel défi que de l'affronter et de lui résister. Le Tchèque Martinů épousa cette ville et il devint Martinů.

Tel est l'homme têtue, et timide, et rêveur, le grand adolescent au regard bleu, qui sonna à la porte d'Albert Roussel, avenue de Wagram, n° 25, le 15 novembre 1923...

Pendant la période qui sépare les deux guerres, l'intérêt se portait, à Prague, sur deux pôles principaux : Alois Hába (1893-1973) dont les préoccupations sont avant tout formelles, et les deux compères Jaroslav Ježek (1906-1942) et Emil František Burian (1904-1959), qui se plaçaient tous deux sur le terrain plus directement social et pragmatique. Les deux tendances, bien que diamétralement opposées, œuvraient cependant dans un pragmatisme déclaré. Hába, formé à l'école viennoise, subit l'attrait de Schoenberg, poussa d'une manière radicale ses recherches dans la fragmentation du ton et on connaît, au moins de réputation, ses compositions pour piano ou quatuor en 1/4 et 1/6 de ton. Malgré sa volonté et son désir profond de nourrir son formalisme de justificatifs populaires et historiques, pourtant véridiques, il souleva plus de tempêtes que d'approbations. Quant aux deux autres, Ježek et Burian, musiciens prodigieusement doués et cultivés, directement branchés sur les problèmes de la vie et de la société, ils brillèrent dans bien des domaines, au concert et au théâtre. Ježek collabora avec l'avant-garde de chansonniers littéraires, Voskovec et Werich au Théâtre Libéré, alors très populaire, et Burian au Théâtre D34 où il était compositeur, dramaturge, cinéaste et jazzman. Ces théâtres furent interdits dès 1938.

Entre les deux guerres, la musique fut enrichie ou animée par une génération de compositeurs, nés juste avant le siècle, entre 1880 et 1895, et qui travaillèrent dans le sillage de Suk et de Novák. Ils occupèrent, nombreux, une place considérable dans une République assoiffée de talents variés dont la renommée passait les frontières. À Paris, le 15 février 1935, quand la société *Le Triton* organisa un concert de musique tchèque, on entendit, outre Janáček, des œuvres de Karel Bohuslav Jirák qui dirigeait la musique à la Radio tchécoslovaque, Bohuslav Vomáčka, qui en était un des chefs d'orchestre, Jaroslav Křička, Jaroslav Ježek, Ladislav Vycpálek et un certain Martinů. On aurait pu trouver Otakar Ostrčil, alors directeur du Théâtre National, Otakar Zich, Otakar Jeremiáš, Václav Štěpán, Jaroslav Kvapil, Iša Krejčí, Erwin Schulhoff, Pavel Bořkovec, Viktor Ullmann ou encore le Slovaque Moyses... Hába, en France, était objet de grande curiosité et Vycpálek, très considéré, depuis que les *Concerts Lamoureux*, en 1921, avaient exécuté sa *Cantate des fins dernières de l'homme*.

Bohuslav Martinů était le plus important de tous et reste le plus célèbre, irrésistible, singulier. Il est d'usage de le considérer comme le quatrième grand Tchèque après Smetana, Dvořák et Janáček. Il est d'une certaine manière semblable à celui-ci tout en étant son contraire. Il proclamait, comme Janáček, la nécessité d'être singulier et pluriel, personnel et populaire, indépendant et communicatif, une même référence au terroir, une liaison ombilicale avec le pays, une même manière de récupérer et de dompter la tradition pour fabriquer la modernité.

Pourtant les solutions apportées par l'un et l'autre au problème de la création « moderne » sont opposées. Janáček se méfiait de la forme pour ne s'occuper que du langage. Martinů rechercha la protection de la forme pour y développer sa liberté. Comme Janáček, il chercha sa voie dans le silence, en solitaire, sans ostentation, avec une timidité volontaire qu'on ne peut abuser. Il récusait « l'Avant-Garde » qui, pour lui, n'avait aucun sens, et faisait de la musique comme Mozart, avec une certaine idée de la jouissance. Il sortait la musique de sa manche, à plaisir, mais la tête actionnait le bras. Ainsi, après avoir intégré le « fait » Debussy, « le plus important dans sa vie », il en fait autant de Stravinsky. Il découvre le madrigal anglais qui lui montre la liberté contrapuntique, puis le jeu intérieur du concerto grosso. Il rejette l'opéra romantique et Wagner mais il invente des jeux et des formes scéniques que d'autres ont en vain cherché quarante ans plus tard. Il avait la musique facile et pourtant la vie fut difficile. Il était grand, timide, doux et silencieux, constamment pauvre dans ce Paris des lumières, où le choc des idées provoqua l'étincelle qui éclaira le chemin.

Le Triton, nom que s'est donné cette association musicale, indique déjà son orientation. Fondée en 1932 par Pierre Octave Ferroud, il en fut son premier président et principal animateur. Quand il mourut accidentellement en 1936, Henry Barraud en assumait les destinées. *Le Triton* était au service des compositeurs contemporains français et étrangers, et ceux de l'École de Paris en constituaient une aile agissante et fidèle.

Bohuslav Martinů qui était de nature, réservé, timide, peu enclin à la fréquentation du monde parisien, trouvait au *Triton* les amis de son choix, notamment Marcel Mihalovici le Roumain, Tibor Harsanyi le Hongrois, Conrad Beck le Suisse et plus tard Alexandre Tcherepnine, le Russe. Prokofiev, qui habitait Paris, fréquenta un moment le groupe.

Pierre-Octave Ferroud avait vite deviné que Bohuslav Martinů était le plus fécond, le plus original, le plus authentique des compositeurs du moment. Il lui consacra un long article en 1936 que *La Revue Musicale* ne put faire paraître qu'après sa mort¹. Il est d'une perspicacité rare car, dans une synthèse rapide, on y trouve tous les traits majeurs d'un portrait que le temps n'a pu que confirmer et approfondir : « La figure du jeune compositeur tchèque (Martinů avait déjà 46 ans !) s'apparente à celle de la plupart des grands artistes de la Renaissance italienne et des musiciens et poètes de l'Europe Centrale du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, qui se sont résignés à accomplir leur tâche au milieu des tempêtes... » faisant ainsi allusion à l'exil massif des musiciens de Bohême vers Berlin, l'Italie, Paris et Mannheim. Pierre Octave Ferroud poursuit par un portrait véridique puisqu'il le connaissait bien : « Au physique, avec ses yeux clairs où se reflète l'idéal, sa haute stature, sa voix timide et peu timbrée et cette discrétion de geste qui va de pair avec l'extrême sobriété de la parole, Bohuslav Martinů est le type même de l'homme qui a pris son parti, une fois pour toutes, des conflits quotidiens, et puis s'en accommode avec philosophie. Le sort a fait tout ce qu'il a pu pour accumuler autour de Bohuslav Martinů de quoi le décourager, en essayant de profiter de son humeur peu batailleuse et peu disposée à la riposte et que, s'il n'a pas réussi à la terrasser, si l'autre, au contraire, dédaigne ses coups, c'est qu'il est animé de cette vertu à laquelle Horace rendait hommage, et grâce à quoi l'homme intrépide, juché sur des ruines, s'est fait un piédestal. » Après avoir tracé les débuts praguais et parisiens du compositeur, il poursuit : « Il écrit le plus souvent avec une extrême agilité, d'une écriture hâtivement précise à la fois qui laisse à peine à l'encre le temps de sécher et, quand l'ouvrage est achevé, il disparaît pendant des semaines entières, sans prévenir personne. On le croit à Paris, il est à Prague. On le croit à Prague, il est à la campagne. Une intuition merveilleuse fait que, lorsqu'on cause avec lui, on a d'emblée l'impression qu'il est au courant de tout ce qui paraît en librairie, comme au théâtre et dans les expositions, sans que personne ne l'ait vu, personne ne puisse dire s'il a rêvé tout ce qu'il sait, tant ses antennes sont subtiles. » Pierre-Octave Ferroud poursuit ensuite à propos de l'écriture de Bohuslav Martinů avec une acuité remarquable, relevant que les « hardiesses de contrepoint qui ne sont point dues seulement à quelque jeu arbitraire [...] que le discours avance sans heurts, avec une luxuriance d'arguments qui invite à la persuasion celui qui l'écoute mieux que s'il procédait par la violence : l'on se rend sans songer à se défendre. » Sur ce terrain l'auteur évoque Mozart à propos de Martinů. Il fut bien normal que le président du *Triton*, professe une telle légitime et clairvoyante admiration envers celui qui ne comprenait pas « dans son ingénuité, comment sa notoriété s'est étendue à ce point. »

Malheureusement, pour raisons financières, *Le Triton* ne pouvait organiser que six à huit concerts par saison, de sorte que le nom de chacun ne put figurer qu'une fois par an. La guerre mit un terme aux concerts du *Triton* dont le dernier révéla *Tre Ricercari*. C'est un badinage apparemment insouciant, savamment dosé mais d'une élégance rare. Le contraste est frappant avec la gravité des événements qui allaient suivre – Munich – qui donneront naissance à l'admirable et intense *Double Concerto*. Vítězslava Kaprálová était à Paris tandis que Prague préparait la première de *Juliette*. Quant le concert eut lieu, le 8 mai 1939, les armées hitlériennes occupaient depuis quelques semaines le territoire de la République tchécoslovaque.

Au cirque Medrano, les clowns Fratellini mimaient une corrida. Un grand jeune homme aux yeux bleus sourit à une jeune fille, troublée, assise devant lui, et qui s'est retournée. Charlotte et Bohuslav ne se quitteront plus. Pourtant, à peine éblouis, déjà séparés pour un temps, car Bohuslav à chaque printemps se rend à Polička, en Bohême, près de sa mère. Charlotte attend impatiemment les lettres ; elle travaille dans un atelier de couture. Lui veut lire les journaux de Paris. Elle les lui envoie.

C'est l'année du procès de Sacco et Vanzetti. « Moi, je suis du côté de Sacco parce que c'étaient des martyrs », écrit-il. À Polička, la vie s'écoule doucement, tranquille. Bohuslav habite sous les toits, dans la

¹L'article parut précédemment dans la revue suisse alémanique *Schweizer Muzikschrift*.

vieille maison. Il a un piano. En bas, une vaste pièce sert à la fois de cuisine et d'atelier. Le matin, il compose, l'après-midi il se promène dans la forêt, le soir il va au café boire une bière avec les amis. Il est gourmand « la nourriture tchèque est un changement bienvenu, après une année à Paris » raconte Charlotte. « Bohuslav ne se pressait jamais à table ; il aimait à prendre son temps, à goûter les *dons du ciel*. C'est avec plaisir qu'il rongeaient les os de la volaille, d'oie, de canard, de poulet ou de pigeon... ». Il écrit à sa « chère Lolotte », il compose à Polička *Le Soldat et la Danseuse*, un opéra... Puis, revenu à Paris, il vit dans le bonheur. Le jazz se glisse dans son inspiration. Blues, tango, charleston, forment les *Trois Esquisses de Danses modernes* (1927). Le jazz s'épanouit dans *La Revue de Cuisine*, créée en janvier aux concerts Cortot : sextuor de chambre sans percussion, sans ornement. Une musique très pure, la nostalgie à fleur de peau, l'ombre de la danse. Déjà une musique très humaine, très proche et très raffinée. Un prologue, un tango, un charleston et un final... Quelle recette ? Que mijote-t-on ?

À Paris nous avons réveillé à la manière française. Venaient des amis qui apportaient des huîtres et du champagne, je préparais des plats garnis. On s'amusait et l'on était bien ensemble, mais il y manquait le charme intime de fête familiale qu'est un Noël en Bohême. Comme nous n'avions pas assez de chaises, les invités étaient assis un peu partout. La fumée des cigarettes remplissait notre petit appartement. Dehors, au lieu de la neige immaculée des hauteurs tchéco-moraves, c'était la bruine et l'humidité, un temps bon pour attraper une grippe. De la rue montaient des bribes des chansons, les claquements des pétards. Plus tard y passaient des hommes en habit et des femmes en robes de soirée rentrant après un réveillon en ville. Les chauffeurs de taxi klaxonnaient, ils vivaient une nuit de prospérité. Subitement Bohuslav s'exclama : Et la carpe ? Où est la carpe ? Tout le monde riait. Les Français n'ont pas compris. (Extrait du livre *Ma vie avec Bohuslav Martinů* de Charlotte Martinů, Orbis, Prague 1979).

* *

*

La période française allait se terminer tragiquement avec la mort de Vítězslava Kaprálová en juin 1940. Mais Martinů se savait en danger, le gouvernement de Vichy ayant conclu avec l'envahisseur un armistice prévoyant que les ressortissants du Reich devaient lui être livrés. Tchéque, Martinů en faisait partie depuis l'invasion de son pays. Quittant Paris le 17 juillet, les Martinů se rendirent d'abord à Villefavard chez Charles Munch mais de rudes pérégrinations en autocar et même à pied sur les chemins de l'exode les menèrent dans les Pyrénées, à Montpellier puis à Aix-en Provence, où le couple séjourna de fin juillet 1940 jusqu'en janvier 1941. Il rencontra encore brièvement son ami Rudolf Firkušný qui lui-même préparait son départ pour l'Amérique. À Aix-en Provence, les Martinů attendaient dans l'anxiété le visa pour émigrer vers les États-Unis. C'est dans cette tourmente et le froid inhabituel dans le Midi que Martinů composa sa *Sinfonietta giocosa* – quelle dérision quand on songe à la terrible situation dans laquelle il se trouvait – la *Fantaisie et toccata* et la *Sonata da camera*, œuvres combien sombres.

De Marseille à Lisbonne où ils embarquèrent finalement le 21 mars 1941, la route fut encore jalonnée de difficultés, contrôles policiers en Espagne, de faux départs et d'espoirs postposés.

MARTINŮ L'EXILÉ

1941-1959

D'après Karel VAN EYCKEN
ET GUY ERISMANN

Également membre du Mouvement Janáček, Karel van Eycken est ingénieur et compositeur, depuis toujours passionné par la musique de Martinů, il en est un fin connaisseur. En 1990, il a publié une plaquette biographique hors commerce en néerlandais pour le centenaire de la naissance de Martinů accompagnée d'une lithographie originale du peintre tchèque Vladimír Suchánek. Nous en livrons ici traduction / adaptation d'une partie. L'article complet figure dans la liste des articles publiés dans les Cahiers du Mouvement Janáček. (Cahier n° 57 de décembre 2008)

Voilà enfin les Martinů à bord du *S.S. Exeter* qui fait route de Lisbonne à New York. Rien ne laisse présager à Bohuslav Martinů ce que sera sa vie de musicien là-bas, sauf les quelques relations faites par des amis déjà émigrés. Derrière lui, ce sont d'autres amis fidèles qui restent sur le vieux continent et dont il ne sait s'il les reverra un jour; ce sont aussi des manuscrits de ses œuvres dont certains seront irrémédiablement perdus – du moins le croit-il - Quant à sa patrie, c'est encore pire, la sachant sous la botte de l'ennemi.

Mais il arrive dans un pays où bien des choses devraient lui plaire, à commencer par les effets des progrès techniques qui l'émerveillent et un univers musical très européenisé. Et puis, il y avait eu au XIX^e et au début du XX^e siècles une importante émigration venant de Bohême, de Moravie et de Haute-Hongrie, future Slovaquie. Tout comme Dvořák, il retrouvait donc une communauté où il se sentirait moins dépaycé. Aux États-Unis, sa musique était déjà appréciée et jouée avec succès entre autres par Serge Koussevitzki et George Szell.

À New York, l'accueil à la descente du bateau est très chaleureux. « J'étais accueilli ici comme un grand compositeur ; j'étais vraiment surpris, on m'a photographié de tous les côtés, on a fait une réception pour moi, enfin, c'était gentil. [...] J'aurai en tout cas ma satisfaction personnelle. Ici, il y a vraiment un Nouveau Monde, des choses surprenantes pour qui sait regarder et j'en ai plein les yeux. Je regarde simplement et je suis heureux de penser que bientôt je pourrai écrire des notes et que tout n'est pas perdu. [...] Les orchestres sont d'une perfection qu'on ne peut même pas imaginer, la musique en abondance aussi, mais pas la musique moderne ».

Il y a là Šafránek, ami de toujours comme Firkušný, qui s'occupe de la première nécessité pour un nouvel arrivant: un logement. Et Šafránek le reçoit aussi dans sa maison de campagne où Martinů se remet à ses partitions. Il y met au point la *Sinfonietta giocosa*, composée un peu plus tôt à Aix. Cependant, est-ce à cause des changements profonds qui provoquent son installation américaine, Martinů trouve pas immédiatement l'impulsion pour composer.

Dès qu'il le peut, Martinů se précipite à la campagne invité par des amis tchèques ou d'autres musiciens. Là, il retrouve son entrain et compose le *Concerto da camera* qui lui avait commandé Paul Sacher. Il écrit des œuvres que l'on dire de transition, le temps qu'il ait fait son nid musical dans le pays. L'année 1941 va se terminer avec la création avec grand succès en novembre du *Concerto grosso* dont la partition a fait un voyage incroyable avec George Szell de Prague via l'Australie, lorsque le choc de Pearl Harbor atteint les États-Unis. Amères pensées pour Martinů qui doit certainement songer au terrible 15 mars 1939.

Mais dès son arrivée, Martinů s'est trouvé dans un cercle de compatriotes et amis fidèles, outre Firkušný et Šafránek, le violoniste Emanuel Ondříček et le violoncelliste Frank Rybka, ce dernier étant un grand admirateur et un joyeux compagnon. Il sera le dédicataire de la *Sonate pour violoncelle et piano n° 2*. Du point de vue matériel, la situation s'arrange aussi même si jamais les Martinů ne connurent une vraie aisance.

La vie citadine new-yorkaise n'est pas vraiment pour plaire au compositeur et c'est donc à la campa-

gne qu'il cherchera de séjourner le plus possible pour travailler. La vie musicale américaine est très différente de celle que Martinů a connu en Europe. « Les orchestres sont magnifiques, dit-il, et les chefs encore de plus grandes vedettes. La musique de chambre est presque inexistante. »

Martinů aborde alors une grande forme musicale à laquelle il n'a pas encore touché : la symphonie. Ses réticences antérieures, il en avait discuté avec V. Kapralová, s'expliquent par sa conviction que l'on peut exprimer de larges idées avec des moyens musicaux restreints. Il s'exprimera très clairement dans l'introduction à sa *Première Symphonie* – parallèlement à son admiration pour les qualités de l'orchestre de Boston : « [...] tout compositeur devrait se méfier de la fausse grandeur.[...] L'emphase peut certainement tendre à l'extrême, aux limites de la musique et de la sonorité. [...] La simple puissance orchestrale n'explique pas nécessairement la grandeur ni l'élévation. [...] Cette poussée de la dynamique déplace nécessairement l'équilibre des fonctions de base de l'orchestre. Les cordes qui en ont fourni traditionnellement l'élément fondamental, ne peuvent plus le faire, leur fortissimo étant couvert dès que le compositeur fait appel massivement aux cuivres et à la percussion [...] ».

C'est à la campagne, dans le Vermont, au mois de mai 1942, que cette *Première Symphonie* commence à prendre forme, écriture entrecoupée de cours de composition au Berkshire Music Center où Martinů avait Aron Copland comme collègue. L'enthousiasme de Koussevitzky qui dirige la création, est largement partagé par le public et la critique.

Pour répondre à des commandes, Martinů entreprend le *Concerto pour deux pianos* et le *Concerto pour violon n° 2* au début de 1943, tout en ayant en tête une deuxième symphonie. Une anecdote sur la gestation du *Concerto pour violon n° 2* est révélatrice de la manière Martinů : Misha Elman, après avoir entendu la *Première Symphonie*, sollicite Martinů lequel vint écouter le violoniste, ne fit aucune remarque ni ne donna aucun signe de vie pendant deux mois et apporta tout à coup un concerto achevé que le soliste n'attendait plus.

L'année 1942 est marquée par le massacre et la destruction de Lidice dont témoigne le Largo de la *Première Symphonie*. L'Association des compositeurs américains demanda à Martinů une œuvre pour en perpétuer le souvenir.

L'année 1943 apporta de meilleures nouvelles d'Europe et l'été était un excellent prétexte pour les Tchèques de se réunir à la campagne. C'est dans ce contexte relativement pastoral qu'à la demande de ses compatriotes tchèques de Cleveland, Martinů écrit sa *Deuxième Symphonie*, œuvre plutôt courte mais débordante de joie de vivre qui sera créée par George Szell en octobre. Cependant, l'hiver signifie pour Martinů le retour à New York dans leur petit logement de la 58^{ème} Rue et faire face au bruit et au côté pesant de la vie en ville, lui qui aime les flâneries silencieuses et n'apprécie guère les mondanités. Cela ne l'empêche pas de composer, comme ce *Quintette avec piano n° 2*. Et déjà il pense à une troisième symphonie : dès le mois de mai, les Martinů retournent à la campagne, à Ridgefield, un coin pas loin de New York. La *Troisième Symphonie* est achevée, quelques jours après le débarquement de Normandie, le 14 juin 1944. Faut-il y voir un lien ? Il aurait modifié l'andante et aurait précisé plus tard qu'il avait été inspiré par le mal du pays.

Comme s'il devait se reposer de cette tension, Martinů compose des pièces plus aimables, comme le *Trio pour flûte, violoncelle et piano* et la *Fantaisie pour Theremin*, mais aussi le *Concerto pour violoncelle n° 2*, œuvre curieusement moins jouée que le *Concerto n° 1*, alors qu'elle est à la fois profonde et chaleureuse, et très tchèque.

La guerre va se terminer. De graves questions ne tarderont pas à se poser à Martinů à propos de son retour en Europe et dans son pays. Mais entre temps, à sa table dans le sinistre logement new-yorkais, il jette sur le papier les trois premiers mouvements de sa *Quatrième Symphonie*. Pour le quatrième mouvement, Martinů se retrouve à Cape Cod que lui a conseillé Nadia Boulanger. Cet environnement marin est très propice. Pour preuve, la composition de la lumineuse *Sonate pour flûte et piano*. C'est encore à Cape Cod que l'on apprend la capitulation japonaise le 14 août 1945.

S'ouvre dès lors une période de sérieuses interrogations et de difficiles décisions. Martinů a en effet acquis plus qu'une solide réputation, il est célèbre : le temps est venu de rentrer à Prague et d'y solliciter un poste musical en vue. C'est du moins ce qu'il espère.

Devant tant d'incertitudes, la musique de coule plus de la plume du compositeur pendant plusieurs mois.

La *Cinquième Symphonie* viendra en quelque sorte témoigner de ces moments de crises. Martinů avait sans doute une amitié profonde qu'il ne voulait pas briser – son programme intime – et il avait accepté de donner des cours de composition bien payés à Berkshire, mais en même temps il voulait exprimer claire-

ment son attachement au pays natal: c'est le sens que l'on donne à la dédicace de cette symphonie à la Philharmonie tchèque. Une autre mauvaise nouvelle lui parvient de Polička : il apprend que sa mère est décédée en mars 1944. Enfin, en mai 1946, la date du retour est enfin fixée, mais c'est oublier que Martinů ne pouvait rien refuser à Koussevitzky qui lui a demandé d'assurer encore une fois les cours d'été à Berkshire. Et comme il était à ce moment-là en pleine composition de sa *Cinquième Symphonie*, le voyage de retour est une nouvelle fois différé. Charlotte, soucieuse de revoir sa famille, fera toutefois le voyage avant lui. »

Pendant ce cours d'été, Martinů réside à Great Barrington. Le matin ont lieu les leçons ; l'après-midi, il compose. La *Cinquième Symphonie* est achevée rapidement et le compositeur entame une nouvelle œuvre destinée à Paul Sacher, *Toccata e due Canzoni*.

Survint un peu plus tard en juillet 1946 un accident quelque peu rocambolesque.

Tandis que Charlotte a la joie de vivre quelque temps en famille à Vieux-Moulins, un événement dramatique va se dérouler à Great Barrington. Un soir, Martinů se rend sur un grand balcon sans éclairage et, à l'endroit où il croit qu'il y a un escalier, c'est le vide – pas même une rambarde. Il tombe sur un sol dur, se casse quelques côtes et pire, a une fracture du crâne sans compter une atteinte au système nerveux central. La cuisinière, encore présente, entend le bruit, accourt et trouve Martinů ensanglanté. Mais il sera sauvé grâce à une rapide intervention. Il est transporté d'urgence à l'hôpital où il reste deux jours inconscient. À compter de ce 25 juillet 1946, il restera cinq semaines aux soins intensifs suivis de longs mois de convalescence. Tous ses amis le soutiennent et l'encouragent. Rudolf Firkušný arrivé très rapidement, prévient Charlotte qui sans attendre fait ses valises. Mais se rendre aux États-Unis à cette époque d'après guerre n'est pas facile et ce n'est que début novembre qu'elle peut enfin prendre le bateau. Entre temps, la santé de Bohuslav s'est rétablie et il accueille Charlotte en compagnie de son ami Rybka sur le quai. Une forte tension a dû régner à cet instant.

Une longue période d'inactivité a toujours une répercussion profonde sur le comportement humain, ses pensées et son évolution. On s'adapte différemment à son environnement, on relativise et on apprécie les choses selon d'autres critères. Chez Martinů, les conséquences du choc subi influenceront profondément sa musique qui n'en deviendra que plus personnelle.

Vers le milieu de novembre, il peut se remettre à la composition. L'œuvre entreprise pour Paul Sacher et laissée en suspens doit être rapidement achevée. Martinů s'inquiète de ce que l'on pourrait sentir une cassure dans l'écriture, mais heureusement et à son habitude, la pièce était déjà complète dans son esprit dès le départ et son talent fait le reste. Néanmoins, l'année 1947 se révèle assez maigre en nouvelles compositions, quelques pièces de musique de chambre tout au plus malgré son ardent désir à recouvrer tous ses moyens et sa santé. Il ne peut d'ailleurs pas assister à la première pragoise de sa *Cinquième Symphonie*. Charlotte le remplacera. La chute qu'il fit le laissa assez mal en point: la convalescence dura plusieurs mois. Charlotte était à ce moment-là en France et la personne qui s'occupait si bien de lui n'était autre que cette 'profonde amitié'. Pour s'assurer que les compositions en cours d'écriture ne traduisent pas son trouble momentané de capacités, il reprit intégralement les partitions.

En 1947, il est toujours aux États-Unis. Les trajets ville-campagne rythment sa vie. Mais, toujours préoccupé par son retour en Tchécoslovaquie, il écrit à Prague : « Au printemps, je viendrai certainement au pays, quoiqu'il arrive. J'ai de bonnes nouvelles de Prague et je pense que ma nomination au Conservatoire ne va pas tarder ». Sa situation tant privée que musicale est compliquée. C'est Charlotte qui vint à Prague le représenter au Festival de Printemps.

Vint février 1948 et le Coup de Prague apporta un temps d'incertitudes extrêmes. Dans une longue lettre à Josef Páleníček, Martinů expliquait ses projets et ses attentes quant à une nomination à un poste de professeur de composition. La première réaction officielle était favorable mais des manœuvres en sous-main du nouveau pouvoir en place réduisit tous ces projets à néant. Un affidé du régime obtint le poste. Martinů fut repoussé et objet d'une véritable campagne de dénigrement.

Voilà où l'on en est en juin 1948. Martinů, devenu entre temps citoyen américain, retourne enfin en Europe. Première étape, Vieux-Moulin et la famille de Charlotte. Puis, Bâle chez Paul Sacher et enfin Paris. Là, il prend contact avec la représentation tchécoslovaque pour un voyage à Prague. Apparemment, le ministère tchèque de l'Enseignement lui aurait envoyé une invitation, mais les formalités traînent si longtemps que Martinů retourne à New York avant même que cela se concrétise. Le régime communiste à Prague ne lui plaît pas du tout. De difficultés en difficultés, Martinů ne reverra jamais sa patrie.

Heureusement, il avait été nommé à Princeton et cela lui permit de découvrir la partition de la *Symphonie concertante pour hautbois, basson, violon et violoncelle* de Haydn qui l'inspira pour la *Sinfonia*

concertante n° 2, œuvre qui sera créée pour ses 60 ans à Bâle par Paul Sacher. Le retour définitif en Europe ne se décida qu'en mai 1952. Les séquelles de l'accident de 1946 s'étaient estompées. Une nouvelle tranche de vie s'ouvrait, mais sans que les tiraillements tchèques ne cessent. Les autorités tchécoslovaques firent tout pour détruire la réputation de Martinů dans son propre pays. Oldřich Korte s'en est fait l'écho¹.

Mais la vie américaine va encore se poursuivre jusqu'en 1953, occupée par l'enseignement (à l'École Mannes, entre autres) et entrecoupée de séjours européens. Même si le rythme des compositions s'est ralenti, quelques belles pages voient le jour comme le *Trio avec piano n° 2* pour le M.I.T., la *Sinfonietta La Jolla*, la *Rhapsodie-concerto pour alto*. Et toujours Martinů ne songeait qu'au retour au pays, partageant ses rêves avec ses amis tchèques.

De retour aux États-Unis, Martinů mène à nouveau une vie intense, il donne des cours et compose. Malgré les commandes, ce que gagne Martinů ne suffit pas et Charlotte retravaille dans la confection. Les Martinů font un nouveau voyage en Europe, et plus spécialement en Italie d'où germeront plus tard *Les Fresques de Piero della Francesca*. Mais les vacances en Europe ne font que renforcer la nostalgie du pays. La décision de quitter définitivement l'Amérique est prise à l'époque de la composition de cette *Sixième Symphonie*. En mai 1953, les Martinů s'installent à Paris tout en se déplaçant beaucoup.

En 1953, Martinů est invité à faire partie du jury du Concours Reine Élisabeth de Belgique dont font aussi partie Nadia Boulanger et Frank Martin. Il passe ensuite des vacances en Bretagne et à Vieux-Moulin. De là, le couple va s'installer à Nice. L'année 1954 est marquée par un nouvel opéra, *Mirandolina* d'après Goldoni. À Antibes, Martinů rencontre par hasard Nikos Kazantzákis dont il avait lu *Alexis Zorba*. Mais il sentait bien que tirer un opéra de cet écrit n'était guère faisable. Kazantzákis lui conseille un autre de ses romans *Le Christ recrucifié*. Martinů en réalise lui-même le livret au départ de la traduction anglaise. Ce sera *La Passion grecque*, opéra qu'il remettra très souvent sur le métier jusqu'en 1959. Pendant cette période encore, il voyage en Italie dont il rapportera les fortes *Fresques de Piero della Francesca*.

En octobre 1956, les Martinů s'envolent une dernière fois pour les États-Unis, où Bohuslav avait des cours à donner une fois par semaine au Curtiss Institute à Philadelphie. C'est l'ami Rybka qui les emmène à Jamaica mais là, le calme est insuffisant pour composer et ils sont alors accueillis chez la claveciniste Sylvia Marlow. Aux États-Unis, le succès de Martinů va toujours grandissant. La *Sixième Symphonie* est primée 'meilleure œuvre de l'année 1956'.

Après l'Amérique, le retour en Europe se fait en Italie où il a obtenu une mission d'un an à Rome auprès de l'Académie américaine de musique. La liberté d'enseignement dont il y jouit lui permet de composer intensément au point qu'il en attrape des crampes sérieuses à la main droite. En mai 1957, Martinů reçoit la visite d'un compatriote de Polička, Miroslav Bureš dont il avait mis des textes en musique dans la cantate *L'Éveil des Sources* tout imprégnée de la nostalgie du pays.

Le départ de Rome intervient en octobre 1958. Les Martinů sont alors accueillis à Schönenberg dans une maison en pleine nature située sur le domaine des Sacher qui la leur propose comme résidence à titre définitif. Cette période est aussi celle où il écrit ce délicieux opéra en un acte *Ariane*, et *Les Paraboles* puis *Estampes* (1958) et il enrichit le répertoire des concertos avec son *Concerto pour hautbois* et les *Quatrième* et *Cinquième concertos pour piano* ainsi que la puissante cantate *Gilgamesh*.

Pour la première fois de leur vie, les Martinů ont un vrai chez eux, c'est aussi la fin des soucis matériels et surtout, le calme propice à la composition. Des escapades à Royan et à Nice tiendront lieu de vacances.

Malheureusement, ces temps de bonheur seront brefs. Lors d'un dîner chez Mihalovici pour les soixante ans de celui-ci, Bohuslav a un malaise. Le médecin préconise le retour à Nice. Là, son état ne s'améliore pas. Des radiographies révèlent un ulcère à l'estomac qu'il faut opérer d'urgence. Maja Sacher organise le retour en Suisse pour l'opération qui a lieu le 7 novembre 1958. Après trois semaines d'hôpital, Martinů vient se reposer chez les Sacher. Son rétablissement semble satisfaisant au point qu'il se rend à Wiesbaden pour assister à une représentation de *Juliette*. Et les commandes continuent : le chef Walter Hendl demande une nouvelle symphonie et la Reine Élisabeth un concerto pour son Concours. Aucune de ces œuvres ne verra le jour. S'il se rétablit effectivement un peu, Bohuslav reste très affaibli. Sentait-il qu'il lui restait peu de temps alors qu'il avait encore « plein de musique en tête » ? Il fait des projets dont celui de retourner à Nice où le climat lui convient tant. Et le voilà parti en train pour Genève

¹ Voir article de O. Korte dans les Cahiers n° 61 de novembre 2010 et n° 62 de septembre 2011

puis en autocar via Gap vers Nice. Dans le Midi, Martinů semble revivre mais l'euphorie est de courte durée. Son estomac le fait de plus en plus souffrir. Il ne parvient presque plus à s'alimenter. Il retourne en Suisse pour se faire soigner au sanatorium de Liestal près des Sacher. Il est alimenté par sonde. Début juillet 1959, il revient à Schönberg où une infirmière prendra soin de lui mais il doit bientôt être réhospitalisé. Ce sera alité qu'il va accepter de se marier religieusement avec Charlotte, des instants chargés d'émotion. Vers la fin, une inflammation pulmonaire va se déclarer qui l'emportera le 28 août.

Bohuslav Martinů sera enterré sur le domaine de Paul Sacher à Schönberg. Vingt ans plus tard, après le décès de Charlotte en 1979, selon les dispositions testamentaires, leurs restes seront transférés à Polička lors d'une cérémonie nationale. Martinů a su assimiler des sources d'inspiration d'une extraordinaire envergure tout en restant très personnel. C'est la griffe Martinů qui traverse toute son œuvre.



« Martinů dirige » caricature par lui-même

MARTINŮ ET LA LIBERTÉ

JAROSLAV MIHULE

Musicologue spécialiste de Martinů, Jaroslav Mihule a occupé plusieurs fonctions officielles dont celle de professeur et vice-recteur de l'Université Charles à Prague ainsi que d'ambassadeur de la République tchèque à La Haye. Il est l'auteur de nombreuses communications et ouvrages musicologiques sur Martinů, Dvořák et Janáček.

Depuis 1938, Bohuslav Martinů n'a plus jamais passé les frontières pour entrer dans son pays. Tout de suite après 1945, il est resté à l'étranger pour des raisons personnelles et sentimentales qui sont connues, et certaines personnes peuvent encore en témoigner. Il est évident qu'il restait également à cause de propositions prestigieuses qui lui étaient adressées aussi bien comme compositeur que comme professeur de musique. Il est à noter qu'aucune proposition ne parvint de Prague.

Après 1948, la situation a changé, et très vite certains ont considéré Martinů comme un exilé politique. Son ami Paul Sacher l'a exprimé dans l'hommage qu'il lui a rendu à sa mort : « *C'est d'autant plus triste... qu'il était obligé de vivre dans l'exil. Mais il ne voulait pas revenir dans son pays tant que celui-ci serait sous une domination étrangère.* »

Martinů a tenté de trouver un certain compromis avant de mourir, pour saluer son pays natal, les lettres envoyées dans sa patrie en témoignent. Mais Paul Sacher a exprimé une vérité implicite, une vérité qu'il fallait lire entre les lignes. Ce dont Martinů avait besoin pour vivre c'était la liberté. Il avait besoin de se sentir citoyen libre, cette revendication première et déterminante de la Révolution française. Il ne voyait pas d'autre alternative. Je suis au grand regret de dire que pour beaucoup d'entre nous qui avons vécu en Tchécoslovaquie entre 1948 et 1989 c'était différent. Nous avons cherché une solution alternative. Nous avons vu naître une police parallèle, une schizophrénie de pensée et de comportement, une schizophrénie de la pensée libre et d'un comportement dépendant de l'existence. Je voudrais le démontrer par un exemple. En 1970, j'ai préparé à Prague, sous l'égide des éditions Supraphon une exposition en commémoration du 80^{ème} anniversaire posthume de Martinů. Immédiatement après le vernissage, quand dans la salle on donnait encore les derniers coups de main sur les installations, le représentant de la direction de la firme vint nous dire que tout était parfait... sauf l'exergue tiré de Martinů et placé au mur en face de l'entrée. Cet exergue avait un caractère de provocation.

La voici: « *La liberté de pensée et la liberté de s'exprimer - sans cela aucun artiste ne peut exister ni créer. Si vous le privez de ces deux conditions, vous le privez de toute sa vie* ». Je lui ai répondu que c'était vrai, et en plus, que c'étaient les mots mêmes de Martinů. Il insista. L'exergue doit disparaître. On était en 1970. Le graphiste qui participait à l'installation intervint : « *Si on enlève cet exergue, je ne travaille plus ici* ». L'homme continua d'insister. Il était le frère d'un compositeur connu qui se trouvait à cette époque-là à la tête de la nouvelle Union des Compositeurs. Le graphiste a ramassé ses affaires y compris le panneau portant l'exergue et il est parti en indiquant qu'il ne demanderait pas de cachet. Je me suis fait un petit plaisir en mettant cet exergue, à la tête de la même exposition installée à la Mairie du Vieux Colombier. Mais cette histoire me rend plutôt triste.

Dans les années 1950, Martinů fut physiquement absent de sa patrie mais ne l'ignorait pas. En 1950, il avait alors 60 ans, il a écrit à Polička qu'il travaillait toujours beaucoup et je cite : « *Le destin m'a mis sur ce chemin et quand j'ai compris de quelle responsabilité il m'a chargé, je ferai malgré mes 60 ans de mon mieux tout ce que je pourrai* ». À mon avis, il fait allusion à la responsabilité d'un homme libre qui refuse l'establishment. C'est peut-être directement dans l'esprit des mots de son ami Jan Masaryk, fils du premier Président de la Tchécoslovaquie. Celui-ci, accompagnant une délégation gouvernementale à

Moscou en 1947, dut participer à la rencontre avec Staline. « *Je suis parti comme un homme libre et je reviens comme un valet de Staline.* »

Bohuslav Martinů fut très affligé par la mort tragique de Jan Masaryk¹. Le jour de sa mort est inscrit sur la dernière page de la partition du *Concerto pour piano 3 : New-York 10 March 1948 - Jan Masaryk's death*.

Martinů par deux fois a perdu son identité de citoyen. Il peut se vanter d'avoir vu figurer deux fois sa musique sur la liste noire dans son pays natal. La première fois dans les années 1940, pendant la guerre, et la deuxième fois sous le régime totalitaire dans les années 1950. En se souvenant de Munich, il a écrit à propos du nazisme. « *Ce fut comme si le temps s'était arrêté. Tout a disparu sous la touche de la main, les pensées n'ont trouvé nulle part écho et appui. Elles se sont évadées dans le vide, comme si un abîme quelconque s'était ouvert dans lequel l'humanité se sentait attirée. Les dernières lueurs d'espérance semblaient être absorbées par cet abîme. La vanité de toute activité s'insinuait dans la conscience. Tout ce que j'ai tenté pendant toute ma vie, ce que j'ai fait, écrit et pensé, semblait être inutile. Comme si en effaçant les traits de craie sur le tableau noir, il ne reste que la surface noire sur laquelle rien ne vaut la peine d'être écrit. Et une autre valeur se présente maintenant sur laquelle nous n'avons pas assez réfléchi auparavant, que nous avons considéré comme donnée et que nous commençons à apprécier, au moment de la perdre : le sentiment de Liberté. Liberté. Maintenant nous avons appris que ce n'est pas une valeur donnée mais qu'il faut la conquérir. Personnellement j'ai toujours payé pour ma liberté. Mais c'était ma propre liberté. Là, il s'agit de la liberté de l'esprit, de la liberté humaine. Une autre valeur aussi, une des plus fondamentales pour l'homme, semblait s'écrouler sous la pression des événements, à savoir la valeur de la persuasion qui oriente notre activité ainsi que notre but, l'opinion humaine et artistique, ce qui en principe est la même chose. Il n'y avait de temps que pour l'effort de sauver la vie. Mais sauver pourquoi ? Si nous perdons ces deux composants, que pouvons-nous attendre de la vie ? »*

Dans le texte tchèque, il emploie les mots « sentiment de liberté » et il ajoute le mot français Liberté. Dans ce mot et dans cet exergue écrit en 1945, nous trouvons la volonté secrète de Martinů de rester à l'étranger après 1948, bien qu'il eût aimé rentrer dans son pays. Dans son premier opéra, *Le Soldat et la danseuse*, il y a trois lanternes qui se présentent en se vantant : « *Sans nous, on ne peut faire la Révolution* ».

Les événements de 1989 à Prague l'ont démenti et l'éthique de l'œuvre de Bohuslav Martinů le dément aussi. Dans son opéra le plus révolutionnaire *La Passion grecque*, nous ressentons plutôt le message de la Bible. Et c'est si fort qu'il a fallu utiliser chez nous l'adaptation du texte censuré lors de la première à Brno. Elle a pu être mise en scène à l'époque du régime totalitaire en Tchécoslovaquie, grâce au courage de certains artistes.

¹ Jan Masaryk s'est-il suicidé ou a-t-il été tué ? Un rapport de la police de Prague de 2004 a conclu, après enquête médico-légale, que Masaryk avait bien été tué par défenestration. Ce rapport a été apparemment corroboré en 2006 par un journaliste russe qui a affirmé que sa mère avait connu l'officier du renseignement qui avait défenestré Masaryk. Par ailleurs, j'ai pu visiter en 1999 l'appartement de fonction qu'occupait Jan Masaryk au Ministère (palais Černin). Appartement fermé et interdit depuis 1948. Tout juste ouvert en 1999, il était resté en l'état 1948. Dans la salle de bain, on ne peut que constater l'évidence : il est matériellement impossible de se jeter volontairement par la fenêtre d'où J. Masaryk serait « tombé » ; c'est donc qu'il a été poussé. On peut même se demander si ceux qui avançaient la thèse du suicide ont vu l'appartement. (Gauthier Coussement)

PETITE RÉFLEXION SUR LA POÉTIQUE MUSICALE DE BOHUSLAV MARTINŮ

Jiří VYSLOUŽIL (1924-2015)

Professeur de musicologie à l'Université de Brno, Jiří Vysloužil a publié de très nombreux articles sur les compositeurs tchèques. Il fut une autorité musicologique dans son pays. Dans cet exposé, les textes en italique et entre guillemets sont les citations tirées des articles de Martinů, tandis que les interprétations des idées de Martinů selon J. Vysloužil sont sans guillemets.

Dès son arrivée à Paris, Bohuslav Martinů assume la fonction de correspondant de revues musicales et politico-culturelles tchèques¹.

Cette activité s'échelonne le long des années 1924-1938 et elle se solde par plus de 50 articles de diverses importances. Très peu ont été publiés dans la presse française. La plupart sont écrits en tchèque car destinés à Prague ou à Brno, et comportent la mention « destinés aux lecteurs tchèques ». Les textes des années trente sont pour la plupart, consacrés aux œuvres scéniques de Martinů, présentées à l'époque à Brno ou à Prague. Dans les textes des années 1920 par contre, Martinů donne au lecteur tchèque d'amples informations sur la vie musicale de Paris. Étant compositeur, Martinů consacre néanmoins la plus grande partie de ses premiers textes à la musique contemporaine, et plus particulièrement à la musique parisienne de l'époque. Il réfléchit sur les questions essentielles de la musique et pose ainsi les fondations de sa poétique musicale qu'il considère, selon sa propre affirmation, comme une partie intégrante du processus créateur d'un compositeur. Dans l'un de ses textes parisiens, Martinů déclare : « *Je suis compositeur et j'entends garder ce rôle... je ne prends donc pas l'attitude d'un critique ou d'un juge ; je ne fais qu'écrire les réflexions qui ont trouvé l'expression dans ma musique, qui passent par ma tête avant de se transformer en tons* » (sur la musique et la tradition 1925).

Martinů devient ainsi écrivain musical non pas par intérêt professionnel d'un homme de lettres ou de théoricien musical, qui d'ailleurs aurait été au-dessus de sa formation ; il le devient par nécessité au moment où il sent le besoin d'expliquer - à lui-même et à ses contemporains tchèques - les principes de poétique musicale qu'il considère comme justes. L'impulsion de sa décision de se consacrer au journalisme musical vient de son opposition à l'orientation stylistique d'une partie de la musique tchèque de l'époque - école de Prague - et de la critique musicale officielle pratiquée à Prague qui, de l'avis de Martinů, restaient emprisonnées dans le labyrinthe des influences de la métaphysique musicale allemande. Celle-ci continuait à perpétuer les idées qui ne correspondaient plus à la situation d'une nation moderne, à sa société et à sa culture. Par un culte exagéré de la tradition, la musique tchèque contemporaine, ainsi que la critique musicale, adoptaient une attitude d'indifférence, voire de franche hostilité, vis-à-vis des efforts généraux visant à une nouvelle poétique de l'art et à un style nouveau. L'esthétique et l'idéologie romantiques empêchaient le compositeur tchèque contemporain d'éprouver le plaisir de la musique, le sourire et l'énergie de la vie en insistant de façon exagérée sur différentes péripéties psychologiques et sur la métaphysique au détriment de la musique « pure » (*Critique de la musique contemporaine*, 1925). Grâce à sa vie artistique intense, Paris est, par contre, considéré par Martinů, surtout depuis la fameuse exécution du *Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913, comme la première place sur la carte de l'art moderne en Europe. Les expériences y sont vues d'un bon œil, les œuvres de compositeurs français, ainsi que celles de compositeurs parisiens d'autres nationalités, apportent d'innombrables idées nouvelles exprimées avec une professionnalité parfaite.

Ces opinions ne trouvent pas un bon accueil à Prague. Cependant, Martinů ne s'en soucie guère et continue à envoyer ses nouvelles musicales de Paris. L'une d'entre elles commence par l'introduction

¹ Les articles de Martinů ont été publiés en tchèque par Miloš Šafránek. Cf Bohuslav Martinů, *Domov, hudba a svět. Deníky, zápisky, uvahy a články* (Le pays natal, la musique et le monde. Journaux, cahiers, réflexions et articles), Prague, 1966, et *Divadlo Bohuslava Martinů* (Le théâtre de Bohuslav Martinů), Prague, 1979.

suivante : « *Dans l'expression musicale contemporaine, la France occupe une place d'exception. C'est de Paris que sont parties les plus nombreuses impulsions, réflexions et compositions qui annoncent un style nouveau* » (La musique contemporaine en France 1925). Dans de nombreux autres articles, Martinů approfondit cette idée de base. Il la concrétise dans des commentaires perspicaces au sujet de la musique française contemporaine témoignant d'une orientation artistique très sûre et de connaissances bien détaillées dans ce domaine. C'est notamment Stravinsky et ses œuvres de sa prétendue période slave qui sont l'objet préféré de son admiration et de ses analyses détaillées. Dès la première année de son séjour parisien, Martinů publie au sujet de Stravinsky cinq vastes articles indépendants. Immédiatement après c'est un exposé consacré aux compositeurs français ou naturalisés français. La plus grande admiration de Martinů va à Ravel pour « *la forme raffinée* » et pour « *la justesse de l'expression* » (Maurice Ravel 1929), à Arthur Honegger qui, selon l'expression de Martinů « *traverse avec sûreté et avec une musicalité colossale les eaux dangereuses pour arriver à composer des œuvres d'une forme définitive et accusant une certaine stylisation de l'expression nouvelle* » (Les courants actuels dans la musique française, 1925) et puis bien entendu, à Albert Roussel à qui il est lié par un rapport personnel tout particulier. Dans la nécrologie qu'il lui consacrera plus tard, il en parle dans les termes suivants : « *Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui et, en plus, son amitié m'apportait un réconfort constant. Je suis venu à lui pour chercher l'ordre, la transparence, la modération, le goût de la clarté, la justesse et la sensibilité de l'expression, c'est-à-dire les qualités propres à l'art français que j'avais admiré depuis toujours et que je désirais connaître le plus intimement possible... j'ai été son élève, et grâce à cela, je me sens un peu Français, et j'en tire de la fierté...* » (La revue musicale XVIII-1937, n° 178)

Dans les citations et dans les paraphrases des idées tirées des textes de Martinů, il y a des concepts, des caractéristiques ou autres faits, qui, à notre avis peuvent devenir le point de départ de notre exposé sur la poétique musicale de ce compositeur. Ils concernent les phénomènes suivants :

L'œuvre musicale de Stravinsky,

La musique française.

Le romantisme, ou plutôt le néo-romantisme allemand.

Dans ses articles, Martinů emploie dans des contextes différents le concept de « musique pure » et celui de « métaphysique musicale ». Il s'agit là d'un couple de concepts dont la polarité sous-tend ses opinions sur la musique contemporaine. Le terme « musique pure » renvoie aux tendances vivantes du formalisme musical. Dans les articles écrits à Paris, Martinů souligne constamment le rôle de la perfection formelle en tant que condition principale de la beauté d'une œuvre musicale. La mesure dans laquelle un compositeur domine consciemment la forme musicale est indicatrice du niveau de son art de composition. Martinů considère que n'est pas une œuvre d'art ce que l'on jette sur le papier sous l'influence d'une impression, ce qui nous vient à l'idée, car tant de choses viennent continuellement à l'idée... « *Il est plus difficile de ne pas écrire ce qui nous vient à l'idée, c'est-à-dire de ne donner à la composition que ce dont elle a besoin. Cela suppose la maîtrise de la forme, du style, de l'expression, du sentiment ; c'est le but auquel même les grands maîtres ne parviennent que lentement et au prix d'un grand travail* », (Sur la musique contemporaine, 1925) Selon Martinů, seuls Ravel et Roussel parmi les compositeurs français de l'époque, sont arrivés à ce but avec sûreté, parmi les autres, surtout Stravinsky.

La poétique musicale de Busoni, formulée dans son *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1917) très suivie à l'époque, présentait la forme musicale comme une valeur absolue, comme l'avait fait Hanslick quelques décennies auparavant. Cependant, ce n'est pas le cas d'Emmanuel Kant, bien que l'on ait l'habitude de le supposer, car il reconnaît la part de l'affection dans la beauté de l'artifice musical (page 53 de la Critique du jugement 1790). De même Martinů n'adopte pas la position du formalisme musical absolu, bien qu'il insiste sur l'importance de la forme musicale « pure ». La musique et la forme « pure » n'impliquent pas pour lui l'isolement de la vie et de ses manifestations. Martinů prend la défense de Stravinsky quand on accuse ce dernier de composer une musique qui « n'est que du jeu ». « *Non, affirme-t-il, c'est l'expression d'un homme qui aime la vie d'un amour non sophistiqué, simple et direct* ». La musique de Stravinsky « *se confond avec la vie et accepte toutes ses composantes avec la même attention. Elle n'évite rien de ce qui fait sentir une manifestation de la vie* » (Igor Stravinsky, 1924). La rupture qui eut lieu dans la musique après Debussy est expliquée par Martinů de la façon suivante : « *On peut dire que la réaction définitive s'était constituée avant la guerre et que, pendant la guerre, où l'art tout entier, ainsi que tous les efforts humains commencèrent à changer et à se transformer sous l'influence de nouvelles inventions importantes dans le domaine de la science et de la philosophie et sous celle des grands événements de portée universelle, cette réaction s'impose dans le monde entier. On ressentait partout*

l'aspiration à une expression nouvelle, à une nouvelle stylisation des idées, à une nouvelle démarche de la pensée humaine, l'impressionnisme raffiné aux caprices individualisés, à la veulerie souvent futile ne suffisait plus. Il était devenu trop fragile pour les mains qui, pendant si longtemps avaient porté les armes. Aussi la jeune France se précipita-t-elle vers le pôle opposé qui était aussi éloigné que possible de l'ancienne tradition, qui anéantissait et détruisait tout ce que l'on avait si longtemps cultivé et qui, avec une certaine brutalité et méchanceté frôlant la caricature, poussait tout à l'extrême » (Courants actuels de la musique française, 1925). Nous avons choisi cette longue citation, parce qu'elle permet d'entrevoir la position de Martinů vis-à-vis de la poétique musicale du « Groupe des Six » à laquelle il emprunte le refus de l'impressionnisme et du romantisme, mais non son « esthétique de cirque et de music-hall ».

La poétique de la « musique pure » et de la forme, telle qu'elle est conçue par Martinů, pourrait être qualifiée au mieux comme une poétique de l'immanence musicale. Martinů cherche à sauvegarder ainsi la musicalité de la musique, de même que Braque cherchait à sauvegarder le caractère pictural de la peinture ; par ailleurs, Martinů se réclame de Braque en citant son opinion selon laquelle « notre objectif » n'est pas de représenter des réalités anecdotiques, mais de présenter des réalités picturales ». Cependant la défense « immanente » de la « musique pure » ne se confond pas chez Martinů avec la reconnaissance de la légitimité autonome de la musique. Dans sa conception, « la présentation des réalités musicales » – pour utiliser une modification du mot de Braque – est un acte psychologique intentionnel qui respecte scrupuleusement les règles du « jeu musical ». Et c'est la forme musicale qui est le centre d'attention exclusif de ce « jeu », c'est « la langue » de l'artifice musical qui, grâce à la clarté structurale, est dépouillée des exagérations de l'expression romantique et de son symbolisme musical. L'intentionnalité signifie dans ce « jeu » musical la liaison de l'artifice à son objet ou à son idée, dont les différents aspects sont observés, vécus et transformés au moyen de la représentation musicale par le contenu de l'artifice « purement musical » et passe dans un contexte de vie, et non pas en dehors de ce contexte. Et ce contexte exprimé par les tons n'a pas, cependant, un caractère extra-musical, un terme tel que « idée extra-musicale » est dépourvu de sens.

Martinů est un homme aux penchants philosophiques. Dès les premiers temps, sa poétique est marquée par son goût de la philosophie. Lorsqu'il veut définir les causes des transformations de la musique après Debussy, il les examine en liaison avec « les découvertes de la science et de la philosophie ». Les noms des philosophes qui apparaissent dans ses textes parisiens appartiennent soit aux philosophes de la musique romantique, tels que Schopenhauer ou Nietzsche, soit aux scientifiques, tels que Freud ou Einstein. Même le concept de « musique pure », opposé à celui de « métaphysique musicale », comporte de la philosophie. Il n'est pas du tout synonyme du concept de musique absolue, comme on pourrait le supposer à première vue, mais il correspond à l'immanence musicale. La « métaphysique musicale » correspond, elle, à ce que l'on devrait chercher au-delà de la forme musicale (transcendance), ce que la forme musicale désigne en sa qualité de signe abstrait. Cependant, le concept de « métaphysique musicale » concerne aussi le caractère de la « chose » exprimée par la musique au moyen de la forme musicale « pure », le compositeur moderne découvre l'essence de l'homme vivant de son époque, dont la musique est l'expression (cf. l'apologie de Stravinsky, mentionnée ci-dessus). La « métaphysique musicale » par contre est marquée plutôt par l'attachement à l'univers romantique des héros surhumains des légendes germaniques, etc. En même temps, la « métaphysique musicale » correspond à la « phraséologie idéologique » qui fait dépendre la musique « des humeurs personnelles et de l'importance personnelle surestimée » et dégage le compositeur de la responsabilité pour la forme musicale « pure » (*Sur la musique contemporaine*, 1928). La « métaphysique musicale » met la musique sous la dépendance de la poésie, de la peinture et de la philosophie - concept hégélien de « musique accompagnée » - car, par ses propres moyens, la musique n'est pas capable d'exprimer de tels contenus : elle ne peut qu'exprimer en tons les propriétés structurales essentielles du sens interne d'une chose ou d'une idée. En termes de philosophie : le contenu d'un artifice musical immanent est le produit d'un acte psychique transcendantal consistant à donner une forme à un rapport – subjectivement vécu et intérieurement aperçu de façon intuitive – vis-à-vis de la réalité. Ce n'est que dans cette dimension qu'il est possible de considérer la musique dans une perspective sémiotique.

La poétique musicale du jeune Martinů ne représente pas, certes, une philosophie de la musique, ni une théorie esthétique de la musique, ni une sémiologie musicale. Il est évident, néanmoins, qu'elle dégage la conception de la musique de l'emprise des considérations et des appréciations métaphysiques. Elle s'attache à l'analyse des propriétés essentielles de la forme musicale, propriétés que le compositeur y met et que seul le sujet perceuteur peut faire revivre grâce à l'orientation de sa conscience musicale à l'artifice en question. Si l'on tient ceci présent à l'esprit, on ne peut pas admettre l'affinité de la poétique musicale

de Martinů avec certaines théories philosophiques modernes : il s'agit de la phénoménologie husserlienne avec sa maxime intentionnelle selon laquelle « la conscience est toujours la conscience de quelque chose » (cf. en particulier l'ontologie de l'œuvre musicale selon Roman Ingarden) d'une part, et de l'autre, de la philosophie reposant sur l'analyse logique de la langue, pratiquée dans le cercle de Ludwig Wittgenstein ; les deux se caractérisent, par ailleurs, par un net éloignement de toute métaphysique.

Nous avons rappelé dans l'introduction que Martinů considérait sa poésie musicale comme une partie intégrante du processus créateur et de son orientation stylistique. Le caractère de ses conceptions musicales est à la base de l'affinité qui l'unissait à la musique française et à Stravinsky. Martinů l'expliquait par la ressemblance du caractère et de la musicalité tchèques avec le naturel français et, pour Stravinsky, par le génie slave. Il considérait, par ailleurs, que la « clarté latine » des Français lui était propre à lui-même. Ainsi, dans le Paris multinational, Stravinsky confirmait Martinů dans sa conscience musicale nationale ; or, il s'agit là plutôt d'impulsions sur la voie vers une expression musicale personnelle dans l'œuvre musicale. Nous ne nous sommes pas proposé de juger, du point de vue de l'esthétique et de l'histoire, dans quelle mesure et dans quelle période la poésie musicale de Martinů des années 1920 valait pour l'œuvre du compositeur. Nous n'avons pas analysé non plus les transformations qu'a subi cette poésie pendant le séjour de Martinů aux États-Unis (1941-1947) et qui sont consignées dans ses cahiers et dans ses journaux écrits en anglais et publiés en traduction tchèque par Miloš Šafránek. Ces cahiers et journaux nous présentent un Martinů différent, philosophiquement plus mûr et plus instruit. Le Martinů de cette période est un compositeur sensiblement différent du jeune musicien des années parisiennes.



Dessin de Martinů

À LA DÉCOUVERTE DU PATRIMOINE DE BOHUSLAV MARTINŮ

Aleš BŘEZINA

Directeur de l'Institut Bohuslav Martinů, Aleš Březina est musicologue spécialiste de Martinů, mais aussi compositeur et à l'instar de beaucoup de Tchèques, polyglotte. Il a travaillé sur les archives de la fondation Paul Sacher, et découvert la partition d'une œuvre méconnue de Martinů,

Bohuslav Martinů passa les dernières années de sa vie dans la maison de Paul Sacher à Pratteln en Suisse où il mourut en 1959. Son patrimoine resta jusqu'en 1994 dans la demeure du chef d'orchestre et protecteur de nombreux compositeurs du XX^e siècle. Récemment ce patrimoine a rejoint la Fondation Paul Sacher à Bâle qui l'a mis à la disposition des chercheurs, notamment la bibliothèque personnelle de livres et de partitions de Martinů. La plupart de ces ouvrages jettent un nouvel éclairage sur certains aspects de l'œuvre du compositeur. Les sciences sociales sont largement représentées. La réalité de l'intérêt que Martinů portait à l'Orient, que l'on trouve pour la première fois exprimé dans le cycle de chants *Nipponari* de 1912 est confirmée ici par le livre de René Guénon, *Orient et Occident*, souvent annoté de la main du compositeur. La plupart des annotations révèlent une lecture attentive, par exemple, *Symbol and Metaphor in Human Experience* de Martin Foss, *Work and History, An Essay on the Structure of Civilisation* de Paul Schrecker et *General Biology and Psychology of Organism* de R.S. Lillie. Ces remarques ne sont ni des notes en marge ni des commentaires mais de simples soulignements souvent relevés par une clé de sol ou le signe dièse. Les passages qui intéressent le plus Martinů sont ainsi clairement mis en évidence, mais leur sens profond ne l'est pas autant. Comprendre leur importance pour le monde spirituel de Martinů n'est possible qu'en se reportant à son œuvre et à ses journaux personnels, écrits à l'époque où, poussé par la guerre, il décide d'émigrer aux États-Unis, et dans lesquels il fait souvent des commentaires sur les idées nées de ses lectures.

Les centres d'intérêt du compositeur sont aussi révélés par les livres ne portant aucune note comme s'ils étaient souvent lus. C'est notamment le cas du célèbre ouvrage de Carlyle, *On Heroes and Hero Worship (Les Héros et le culte des héros)* publié à Londres en 1841 en même temps que *Sartor resartus*. On sait, par la correspondance que Martinů entretenait avec Stanislav Novák, que le compositeur lut cet ouvrage (déjà traduit en tchèque) au cours de la Première Guerre mondiale. On peut supposer que Martinů, dont aucune composition scénique ne met en scène un « héros typique » (bien au contraire, l'ensemble de son œuvre est un débat contradictoire entre ses sentiments démocratiques et le « Heldenleben »¹, trouva dans ce livre une opposition exprimée avec précision contre ses propres convictions. Il est intéressant de remarquer toutefois, qu'à l'époque où il lisait l'œuvre de Carlyle, Martinů composait *La Passion grecque* dont le protagoniste est le berger Manolios, « héros malgré lui ».

On trouve aussi dans la collection de Martinů, *A Short History of Religion* de E.E. Kellett, et *The Inspirational Reader* contenant cinq cents citations tirées de la Bible ; on doit considérer ces deux livres comme les sources de l'inspiration de la dernière période créatrice du compositeur représentée par *La Passion grecque* ou les cantates *La Montagne des trois lumières* et la *Prophétie d'Isaïe*.

Riche source d'enseignement sont les livres sur l'histoire de l'art, deux tout particulièrement - *European Theories of the Drama* de Clark H. Barrett et *Histoire générale illustrée du Théâtre*² de Lucien Dubech. L'ouvrage de Barrett daté de 1947 est souvent annoté, notamment les pages 490-557, au chapitre traitant du développement de la tragédie. À l'évidence, de là viennent les renseignements essentiels de

¹ Jitrenka PEŠKOVÁ et Iša POPELKA (ed.) dans (nejen) *Evropský časoprostor Bohuslav Martinů. Katalog výstavy k 100. výročí skladatelova narození* -Espace-temps européen de Bohuslav Martinů. Catalogue de l'exposition célébrant le centenaire de la naissance du compositeur, Prague 1990, page 9.

² Lucien DUBECH, *Histoire générale illustrée du théâtre*, Librairie de France, 1931-34.

Martinů pour son travail sur deux opéras dramatiques, *La Passion grecque* (1956-1959) et *Ariane* (1958).

On ne trouve pas d'annotation sur l'ouvrage de Dubech. Cependant, pendant une vingtaine d'années, le compositeur l'emmena avec lui, où qu'il aille, ce qui souligne le poids de son influence sur ses œuvres scéniques (le premier et le deuxième volume ont été publiés en 1931, le troisième un an plus tard). L'influence du livre est remarquable.

Certains des chapitres du deuxième volume pourraient être utilisés comme des sous-titres de certains mystères composés par Bohuslav Martinů en 1932. Les liens entre la description que Dubech fait du théâtre médiéval des miracles et de nombreuses peintures et exemples (particulièrement *Les Miracles de Notre-Dame* et *Les Jeux de Marie*) sont tellement explicites que, *cum grano salis*, on pourrait pratiquement conférer à Dubech le titre de co-auteur du livret de cet opéra.³

Il faut aussi remarquer que Martinů n'a jamais écrit autant de commentaires sur l'une de ses œuvres que sur *Les Jeux de Marie*, des commentaires qui révèlent la connaissance intime, non seulement du théâtre médiéval mais aussi du livre de Dubech. Un sujet d'étude important pour les spécialistes de Martinů consisterait à rechercher les « détails » de cette influence⁴. Le livre de Dubech eut évidemment une influence similaire, quoique moins notable, sur d'autres opéras de Martinů, comme *Théâtre de faubourg* (*Divadlo za branou*) - voir le chapitre Comédie de l'art, *La Passion grecque* (*Řecké pasije*) - voir le chapitre Le drame liturgique. Il est certain, en outre, que ce livre donna précisément à Martinů (même s'il n'est pas le seul) nombre d'informations pour son idée de renaissance du théâtre tchèque, comme il le décrira plus tard dans son autobiographie écrite à New York en 1941⁵. Des livres de fiction, on ne trouve que quelques romans policiers et d'humour comme *Something Fresh* de P.G. Wodehouse ou *The Summing up* de W. Somerset Maugham. Pourquoi Martinů conservait-il ces livres-là ? Pour la raison évidente que, venant d'arriver en Amérique, il connaissait mal l'anglais et que leur lecture l'aidait à surmonter ce handicap.

La deuxième partie de l'article dresse la liste de toutes les partitions de Bohuslav Martinů présentes dans la collection de la Fondation Sacher. À une seule exception près, aucune de ces partitions n'est annotée. Cela ne signifie pas que le compositeur ne les utilisait pas pour son travail, mais plus vraisemblablement qu'il ne s'attardait pas à une analyse détaillée de ces œuvres. Il ne s'attachait qu'à leurs caractéristiques centrales, comme la construction d'un thème, le contour des mouvements, la direction des voix. Ce sentiment est aussi étayé par les analyses du compositeur sur ses propres œuvres. Aucune n'est détaillée ; lorsque Martinů ne se concentre pas uniquement sur l'histoire de l'œuvre, tout au plus décrit-il les caractéristiques fondamentales des mouvements.

Chronologiquement, le premier ensemble de ces partitions regroupe des anthologies de musique médiévale. Martinů en avait déjà acheté certaines d'occasion à Paris – comme le *Livre de Motets I/II* les deux premiers volumes de la *Anthologie des Maîtres religieux primitifs* publiée par Charles Bordes en 1893. La plupart des compositeurs que l'on y trouve, notamment Josquin des Prés, Jacobus Clemens non Papa, Lodovico Viadana, Tomas Luis de Victoria, Orlando di Lasso, Giovanni Pierluigi da Palestrina et Andrea Gabrieli se trouvent aussi dans d'autres anthologies françaises notamment dans le quatrième volume des *Archives du chant* de Delsart qui comprend aussi des hymnes et des séquences et la troisième édition des *Motets* publiés par la Schola Cantorum de Paris, tous les deux non datés. Martinů possédait aussi dix chansons d'Orlando di Lasso dans l'édition Caillard de 1953. L'équivalent anglais de ces anthologies est un *Penguin Part Song Book* non daté qui comprend Thomas Morley et Henry Purcell, et qui se termine par Johannes Brahms. Les liens entre ces diverses compositions et le travail personnel de Martinů comme ses nombreux madrigaux restent à étudier.

Des œuvres de Claudio Monteverdi on trouve la partition pour piano de son opéra *Le Couronnement*

³ Toutes les similitudes mentionnées dans cet article ne doivent pas mener à une fausse conclusion que l'*Histoire générale illustrée* du Théâtre de Dubech a été la source principale d'inspiration des *Jeux Marie* (*Hry o Marii*) de Martinů. Son ballet chanté *Špalíček* de 1930 repose déjà sur l'idée d'une séquence de pièces, comme c'est le cas ici. Selon un autre témoin, « Martinů recherchait en vain depuis longtemps, depuis 1924 » une forme appropriée pour l'une de ses pièces, *La légende de Sainte Dorothee* (*Legenda o sv. Dorotě*) (voir : Miloš Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů - Les œuvres scéniques de Bohuslav Martinů*, Prague 1979, page 39). Iša Popelka maintient aussi que Martinů n'a pu manquer *L'Annonce faite à Marie* de Paul Claudel représentée à Prague en 1914, (voir Pešková & Popelka, *ibid.* p. 10). Il vaut mieux voir dans le livre de Dubech le creuset des courants qui étaient présents dans sa pensée depuis longtemps.

⁴ En français dans le texte

⁵ Publiée dans : Miloš Šafránek (ed.) : *Domov, hudba, svět* (*Foyer, musique, monde*), Prague 1966, page 317-324. Pour donner le sentiment d'une vision objective, Martinů écrivit les Mémoires à la troisième personne.

de *Poppée*. Il n'est pas possible de dire si Martinů, qui lui-même composa *Ariane*, possédait une partition de l'opéra de Monteverdi du même nom. Une partition bizarrement harmonisée (à l'origine en une seule partie) intitulée *The Passion of Our Lord Jesus Christ according to Saint Mark set to traditional Intonations (La Passion de Notre Seigneur Jésus Christ selon Saint Marc d'après les Intonations traditionnelles)* publiée par Vernon Perdue-Davis en 1955 a été à l'évidence utilisée par le compositeur comme matériau d'étude pour les travaux préliminaires sur *La Passion grecque* à laquelle il se consacra au cours de l'année qui suivit.

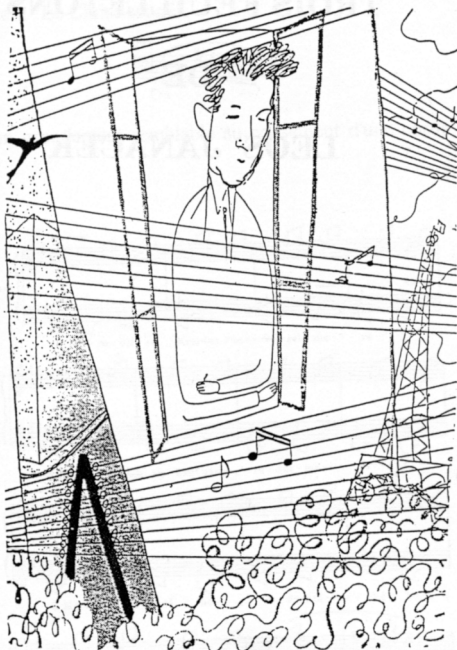
Les musiques du XVIII^e au XX^e siècle sont représentées par des anthologies et aussi des partitions. L'article ne mentionne ensuite que les plus tardives. Le seul fait que Martinů les ait achetées indique l'importance qu'elles avaient pour lui. Les œuvres publiées en anthologies ne sont citées que si au moins une partition d'une autre œuvre par le même compositeur a été trouvée dans la bibliothèque de Martinů, ou si des contemporains de Martinů ont mentionné qu'elles avaient suscité l'intérêt de Martinů.

Des œuvres de Johann Sebastian Bach, que Martinů considérait comme l'un de ses idéaux, on trouve une partition pour le piano de la *Messe en si* BWV 232 et le *Concerto pour violon en ré mineur* BWV 1052. L'une des anthologies contient aussi les *Concertos brandebourgeois* BWV 1046-51 et quelques *Suites* pour orchestre de chambre. Avec les concertos grosso d'Antonio Vivaldi, Archangelo Corelli, Francesco Geminiani et George Friedrich Haendel, toutes ces partitions révèlent l'intérêt marqué de Martinů pour la forme baroque, qu'il utilisa lui-même dans certaines de ses œuvres majeures comme le *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales* de 1938.

Les partitions de poche des *Sérénades* de Mozart n° 10-12 K.361, 315 et 388 et son *Divertimento en ré majeur* pour deux cors et quatuor à cordes sont des modèles évidents pour les quatre *Sérénades* de Martinů sous diverses formes instrumentales. Il n'existe aucun lien direct avec aucune autre de ses œuvres dans le cas de la *Messe du Couronnement* K.317. Sans aucun doute, toutefois, Martinů a étudié les quatuors et les symphonies de Mozart publiées dans différentes anthologies.

Le compositeur le mieux représenté est Hector Berlioz. Martinů lui-même écrivit des *Fantaisies fantastiques (Symfonické fantazie)* qui, à l'origine, devaient s'appeler *Fantastický Symfonie (Symphonie fantastique)*. Martinů possédait les partitions des ouvertures *Les Francs juges*, *Le Carnaval romain* et *Le Corsaire*, celle de son opéra *Benvenuto Cellini* et *Béatrice et Bénédicte* trois pièces orchestrales de la légende dramatique *La Damnation de Faust* sans oublier *Harold en Italie* et la *Symphonie Fantastique*, certaines même en double.

Le dernier compositeur représenté ici par plus d'une œuvre est Johannes Brahms. Martinů possédait les partitions de ses deux premières symphonies et les *Variations sur un thème de Haydn* op. 56a. Dans les anthologies, il existe aussi des œuvres de musique de chambre et ses concertos pour piano.



D'autres compositeurs sont représentés mais par une seule partition. Cela ne signifie pas qu'il s'intéressait moins à leur œuvre et certaines jouèrent un rôle essentiel dans la composition de Martinů. Il possédait les partitions de l'ouverture de Rossini *Il Barbiere di Siviglia*. Des auteurs tchèques, on trouve les partitions pour le piano des *Deux Veuves (Dve vdovy)* de Smetana et de la cantate *La Fiancée du spectre (Svatební košile)* de Dvořák. Paul Dukas est représenté par une partition de *L'Apprenti sorcier*, Claude Debussy par la célèbre deuxième partie de ses *Images : Iberia*. Richard Strauss influença fortement Martinů autour de 1910 ; dans la collection, on retrouve une partition de poche de son poème symphonique *Till Eulenspiegel*. De Stravinsky, Martinů possédait la *Symphonie des Psaumes* de 1930, où Stravinsky élargit la palette des couleurs de l'orchestre par les sonorités du piano, instrument si caractéristique des œuvres pour l'orchestre de Martinů à partir des années 1930⁶.

⁶ Il existe une catégorie spéciale de compositions dans la collection Martinů de la Fondation Paul Sacher qui ont été données ou directement dédiées à Martinů dans ses dernières années. On n'y trouve pas cependant d'œuvres qui élargirait de manière importante l'image de Martinů comme compositeur ; en voici simplement la liste : Bohumil Ceník, *Zdravice Mistru Bohuslavovi*

Enfin, il y a la seule exception que l'on a mentionnée, la seule composition de la collection qui porte les annotations de la main de Martinů. Il s'agit de la partition pour piano à quatre mains de la rapsodie symphonique *Taras Bulba* de Janáček. À la fin de la troisième partie de cette composition, Janáček a répété plusieurs fois la cadence dite « morave », expressément soulignée par son utilisation de l'orgue. Cette cadence devient à partir des années 1930 l'un des éléments les plus caractéristiques du langage musical du Martinů de la maturité, en raison de ses fréquentes apparitions dans l'opéra *Juliette ou la Clef des Songes* elle devint connue comme la « cadence de Juliette ». Pendant de nombreuses années, on ne sut pas si Martinů connaissait le *Taras Bulba* de Janáček ou s'il avait trouvé lui-même le chemin menant à cette cadence. La correction manuscrite d'une faute de typographie – *ré* dièse en *ré* naturel à la vingt-deuxième mesure de la première partie de la composition – laisse pencher en faveur de la première possibilité.

Mais, cette découverte, aussi importante soit-elle pour le développement du langage musical de Martinů, ne doit pas déguiser la différence fondamentale dans l'usage de la « cadence morave ». Alors que chez Janáček il s'agit d'un épisode exceptionnel, chez Martinů la « cadence de Juliette » devient un élément organique de son langage musical, de haute qualité sémantique, qui croît à chacune de ses répétitions dans plusieurs de ses œuvres les plus importantes. C'est aussi le contexte dans lequel on doit voir la découverte de *Taras Bulba* et celle des éditions de l'entre-deux guerres des cycles pour le piano de Janáček *Sur un Sentier broussailleux* et *Dans les brumes* que l'on trouve dans la collection Martinů.

Ceux qui ont connu Martinů ne peuvent s'empêcher de penser aux autres titres de sa bibliothèque que l'on ne retrouve pas dans la collection, comme les recueils de chansons tchèques et moraves. Une reconstitution complète de la bibliothèque de Martinů reste à entreprendre pour un historien de la musique.

Cet article a paru dans le bimensuel *Czech Music* 95 n° 5

Note de l'éditeur : il s'agit ici d'une version réécrite d'un article à l'origine publié dans *Hudební Rozhledy*.

Traduit de l'anglais par Gérard MARTIN



« Martinů compose » caricature par lui-même

Martinů (Salut au maître Bohuslav Martinů ; MS), une *Sonate pour violon seul op. 8* d'Albert Jeanneret (avec une dédicace « à Monsieur Bohuslav Martinů, hommage admiratif d'Albert Jeanneret »), un exemplaire de *Písničky pro dětský sbor – Velikonoční, Kovaříček a Dětské hádanky* (*Chansons pour voix d'enfants - Chanson de Pâques, Little Smith, Puzzles pour Enfants*), de février 1959, que ne possédait pas le compositeur – selon la page de titre, le manuscrit de cette œuvre est « en possession du Chœur de la Mairie des jeunes pionniers et de la jeunesse de Brno » et une photocopie de *Toccata chromatica* de Jan Novák (1957).

MARTINŮ, SON CATALOGUE ET LE DISQUE

PATRICE CHEVY

Membre de l'International Martinů Circle, Patrice Chevy s'est passionné très tôt pour Martinů. Il a représenté l'International Martinu Circle en France..

Pour parler brièvement de chiffres, en prenant **H. (Halbreich)** et les compléments de l'Institut Bohuslav Martinů, le catalogue Martinů comprend 384 numéros, auxquels il faut ajouter 30 suites, versions alternatives, sous les numéros H. A/B/C, 34 numéros bis ou ter du catalogue (bis plutôt que catalogue complémentaire pour conserver le caractère chronologique, les partitions étant en règle générale datées), mais retrancher 49 numéros aujourd'hui perdus (le *Trio à cordes n° 1* H.136 est une découverte récente, d'autres suivront comme celle faite par Aleš Březina *Les Mains* H.157bis). Soit 399 œuvres pour une édition complète Martinů ; il resterait une grosse centaine de références non enregistrées à ce jour (2017).

Une centaine de ces numéros est antérieure au départ de Martinů pour Paris (jusque H.135bis). On ne peut évidemment pas prétendre que Martinů soit devenu subitement un génie en respirant l'air de Paris. Mais il y a quand même une rupture, car le compositeur absorbait comme une éponge tout ce qu'il voyait, lisait, écoutait. Par ailleurs, les pages de jeunesse (par exemple dans l'intégrale Matoušek piano/violon) soutiennent la comparaison avec les analogues de Sibelius.

Les enregistrements

Malgré les manquants, il faut reconnaître que Martinů est bien servi par le disque. Paradoxe en France, son nom n'apparaît que rarement en concert : les interprètes aiment, mais les organisateurs de concert sont frileux. Il faut compter le maigre nombre de parutions discographiques françaises, et des interprètes, pour s'apercevoir que la toute grosse majorité des enregistrements sont le fait d'artistes étrangers. Dès lors aussi, la programmation radiophonique est plutôt maigre. Alors, comment attirer l'attention du mélomane français sur un compositeur dont il n'entend que trop rarement la musique ? La commémoration 2009 n'a pas été un point de départ de la reconnaissance par le grand public et pour y remédier, il serait utile que nos radios se penchent plus souvent sur ce musicien.

Pour une première découverte...

- *Les Fresques de Piero della Francesca* et le *Double Concerto* par Mackerras (SUPRAPHON)
- Pour un premier contact avec les *Symphonies*, les 3^{ème} et 4^{ème} par Bělohlávek (SUPRAPHON) sont un excellent choix, sans oublier son intégrale à la tête de l'orchestre de la BBC. Il existe sept intégrales des six symphonies (voir section 8)
- *La Passion Grecque* par Mackerras (CD ou DVD SUPRAPHON)
- Le très beau CD récent de HARMONIA MUNDI avec le 2^{ème} concerto pour violon et *Toccata & due Canzoni*
- Les *Concertos pour piano n° 2, 3 et 4* par Firkušný/Pešek (SUPRAPHON)
- Les *Concertos pour violoncelle 1 et 2 + Concertino* (Wallfisch, CHANDOS)
- Les *Sonates pour violon n° 1 et 3* par Josef Suk (SUPRAPHON)
- Les *Trois sonates pour violoncelle*, très souvent enregistrées, par exemple Chuchro, Hála (SUPRAPHON)
- Le *Quintette n° 2 pour piano et cordes* (Páleníček, quatuor Smetana, SUPRAPHON)
- Le superbe programme de TIMPANI avec *Les Fêtes Nocturnes*, la *Fantaisie* (version ondes Martenot), le second *Nonet*.
- Le *Cinquième Quatuor* à cordes.
- Pour la musique de piano, je n'hésite pas à recommander la quasi intégrale en sept volumes par Giorgio Koukl (NAXOS) et le disque d'Erik Entwistle, combinant la grande *Sonate* avec des miniatures merveilleusement ciselées.

Petit memento pour les interprètes

Martinů a écrit pour le bonheur de tous les musiciens, de toutes les formations musicales.

OPÉRAS

- Le domaine du théâtre musical est particulièrement intéressant comptant quinze œuvres (certaines inachevées) dont *La Passion grecque*, *Juliette ou la Clef des Songes*, *Les Trois Souhails*, *Les Jeux de Marie*.

BALLETS

- Une dizaine allant jusqu'aux effectifs de cantate (les deux suites *Špalíček* en particulier), mais aussi des suites d'orchestre et *La Revue de cuisine*.

CHŒURS A CAPPELLA

- Huit cycles majeurs

CHŒURS AVEC ACCOMPAGNEMENT INSTRUMENTAL

- Des œuvres nombreuses souvent enregistrées

CANTATES ET ORATORIOS

- *Bouquet de fleurs (Kytice)*
- *Rhapsodie tchèque*
- *Messe champêtre*
- *Gilgamesh*
- Les cantates de la Visočina : *L'Éveil des Sources*, *Mikeš des Montagnes*, *La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre*, *La Romance des Pissenlits*

ORCHESTRE

- Le grand cycle des six *Symphonies*
- Poèmes symphoniques *Les Fresques de Piero della Francesca*, *Paraboles*, *Estampes*.

FORMATION DE CHAMBRE

- Œuvres majeures : *Concerto grosso*, *Tre Ricercari*, *Double Concerto*, *Toccata e due canzoni*, *Sinfonietta La Jolla*,
- Une pépite : *Pastorales de Stowe* avec 5 flûtes, clarinette et cordes

CONCERTOS

- L'œuvre concertante de Martinů est une des plus importantes du XX^e siècle. Une trentaine de concertos et concertinos au total pour un instrument soliste (piano, violon, violoncelle, alto, clavecin, hautbois) et pour deux (violon et flûte, violon et piano, deux pianos, deux violons) ou quatre interprètes (quatuor à cordes).

POUR UN SEUL INSTRUMENT

- La musique pour piano est considérable : depuis les œuvres majeures (*Sonate pour piano*, *Fantaisie et Toccata*), les *Préludes*, des cycles et des miniatures dont beaucoup sont des joyaux
- Les miniatures pour clavecin
- *Vigilie* pour orgue (unique œuvre pour orgue)

DUOS

- 4 duos à cordes (violon et alto ; violon et violoncelle)
- 3 sonates et autres œuvres pour violon et piano, 3 sonates et autres œuvres pour violoncelle et piano, sonate pour alto et piano, sonatines pour clarinette ou trompette et piano
- 3 œuvres pour 2 pianos,

MÉLODIES ACCOMPAGNÉES

- Un domaine riche exploré par Giorgio Koukl et Jana Wallingerová (3 volumes NAXOS).

TRIOS

- Piano et cordes (deux violons, ou violon et violoncelle, un bouquet de chef d'œuvres)

- Piano, cordes et flûte (très populaires auprès des interprètes)
- Trios à cordes (dont celui récemment retrouvé)

QUATUORS

- Les sept quatuors à cordes, et les autres... :
- Quatuor pour piano et cordes
- Trois quatuors pour des formations plus rares, incluant des bois (hautbois ou clarinette)

QUINTETTES

- Deux *Quintettes pour piano et cordes*
- *Quintette à cordes et Sérénade pour deux clarinettes et cordes*

SEXTUORS

- *Sextuor à cordes*
- *Sextuor pour vents et piano*
- *Sérénade pour deux clarinettes, cor, trois violons*
- *Musique de chambre n° 1, piano, clarinette, violon, alto, violoncelle, harpe*

SEPTUORS

- *Les Rondes* (bois, trompette, cordes et piano)
- *Sérénade n° 3* (hautbois, clarinette et cordes)
- *Fantaisie pour Thérémín* (ou Ondes Martenot), hautbois, piano et cordes

NONETS

- *Second nonet* pour flûte, hautbois, clarinette, cor, violon, alto, violoncelle et contrebasse

Programmer ou interpréter les œuvres de Martinů

Pour les musiciens et les organisateurs

Souvent, les interprètes qui ont inscrit Martinů à leur répertoire ont du mal à convaincre les organisateurs de programmer ses œuvres en concerts et festivals. Est-il vraiment nécessaire qu'un compositeur ait à son actif une œuvre emblématique dont le thème soit « populaire » et que l'oreille même la moins avertie y associe immédiatement son nom pour figurer au rang de ceux fréquemment joués ? C'est faire injure à une musique comme celle de Martinů qui contient nombre de pièces parfaitement capables d'« accrocher » l'auditeur, comme les *Fresques de Piero della Francesca*, le *Double Concerto*, les *Bergerettes*... Pour la radio, on trouvera sans peine des extraits se prêtant idéalement à l'introduction d'émissions. Les droits à payer rebutteraient-ils certains ?

Renseignements pratiques sur les droits

Le copyright des œuvres de Martinů est régi par la Fondation Bohuslav Martinů à Prague selon le testament de sa veuve Charlotte. Les autorisations d'utilisation des œuvres de Martinů, essentiellement les exécutions en concert, s'obtiennent auprès des sociétés des auteurs et compositeurs dans les divers pays (Sacem en France, Sabam en Belgique, Suisa en Suisse). Ces sociétés fournissent tous les détails nécessaires.

Le montant des droits varie évidemment selon les pays ; ils sont reversés à l'organisme répartiteur en République tchèque qui lui-même les distribue aux auteurs, éditeurs et autres ayants droit. Les conditions sont différentes pour les représentations scéniques (opéras, ballets) ainsi que les retransmissions image et son. Dans ces cas, il faut s'adresser à l'éditeur ou son représentant local chargé de négocier les conditions. Les adresses figurent en général sur les partitions. Le présent catalogue des œuvres de Martinů contient aussi ces références éditoriales. On peut encore s'informer via le site Internet de l'Institut Martinů (www.martinu.cz). Les conditions sont semblables pour le matériel. Les musiciens peuvent louer directement les partitions auprès des éditeurs ou de leurs représentants dans le monde. Tous les éditeurs sérieux répondent à ces questions. Les principaux éditeurs de Martinů sont : Bärenreiter-Praha (Édition Supraphon), Boosey & Hawkes, AMP, Schott (Panton), Universal Vienne.

PREMIÈRE PARTIE

L'ŒUVRE

COMPOSITIONS DE BOHUSLAV MARTINŮ CLASSÉES PAR GENRE

1. Opéras, Les sources d'inspiration de l'œuvre musicale et dramatique de Martinů, Václav Nosek)	73
2. Ballets	94
3. Musiques de scène et de film	103
4. Chœurs a cappella et chœurs accompagnés	105
5. Cantates et oratorios	110
6. Œuvres orchestrales	120
6.1. Les six symphonies, analyses de Nicolas Demy	120
6.2. Œuvres orch. non concertantes	130
6.3. Œuvres orchestrales concertantes	144
7. Musique de chambre	168
7.1. Œuvres pour formations de chambre	168
7.2. Œuvres pour piano seul	176
7.3. Œuvres pour clavecin, œuvre pour orgue	209
7.4. Duos instrumentaux	211
7.5. Mélodrames accompagnés et mélodies accompagnées (duos chantés)	245
7.5.1. Mélodrames accompagnés	245
7.5.2. Mélodies accompagnées (duos chantés)	246
7.6. Trios	266
7.7. Quatuors	279
7.8. Quintettes	289
7.9. Sextuors	293
7.10. Septuors	297
7.11. Octuor	299
7.12. Nonets	299

1. Opéras (16)

Introduction

LES SOURCES D'INSPIRATION DE L'ŒUVRE MUSICALE ET DRAMATIQUE DE MARTINŮ

Václav NOSEK

Bohuslav Martinů fut un grand amoureux de la vie et c'est la vie qu'il a célébrée passionnément dans son œuvre. Sa personnalité conjugue le naturel d'un observateur solitaire et impartial et celui d'un jouisseur de la vie dévorant insatiablement les beautés de la nature.

Dès sa prime enfance se fixe en lui une image du monde telle que ses yeux d'enfant étonné pouvaient le contempler, à Polička, du haut de la tour de l'église, l'image d'une bourgade miniature avec des maisonnettes et des homoncules en bas et, au-dessus, avec l'immensité d'un espace. Bohuslav Martinů s'en souvient encore en 1934 à Paris : « *Je crois que cet espace est l'une de mes plus grandes impressions d'enfance dont je me rends parfaitement compte et qui joue un grand rôle dans toute ma conception de la composition... Le désir de renfermer cet espace dans mes ouvrages, tel que mon subconscient l'a enregistré en détail. Et puis le désir d'exprimer, de capter la forme, car ce que j'avais constamment devant mes yeux c'étaient des formes pures* ». De toute évidence, les aspects spatial et formel dominaient les impressions du jeune garçon au moment où, justement, sa sensibilité esthétique fondamentale et son futur talent créateur commençaient à se former. Les hommes, leurs destinées, leurs problèmes sociaux ou sentimentaux ne le touchaient pas, d'autant que lui-même était entouré d'une ambiance familiale paisible. Il n'était qu'un observateur impartial de formes animées d'une vie incompréhensible et se transformant selon une loi inconnue, inintelligible. Écoutons ce que Martinů nous en dit :

« [...] *la surface blanche de la neige a cédé petit à petit à l'image des champs rougeâtres et aux surfaces vertes et bleues de la forêt. L'austère atmosphère s'est remplie de vie, les champs se sont recouverts de la couleur rouge des blés et la vie a quitté la ville pour entrer dans les champs. Les hommes dans les champs n'avaient plus alors leur physionomie habituelle, désormais ils faisaient partie, en quelque sorte, de cette image de la nature au même titre que les arbres, les chemins, les oiseaux...* » Ainsi l'homme se fond dans la nature, devient sa partie intégrante, et celle-ci est comprise en lui comme il est contenu en elle. De même plus tard, lorsque Bohuslav Martinů deviendra pèlerin errant et cosmopolite malgré lui, l'image qu'il se fera de l'homme s'imprimera sur le fond de la grande ville : encore une fois l'homme et le monde ne feront qu'un, avec toutes les conséquences souvent tragiques, que cela entraîne. Les impressions de la nature changeante fondent chez le jeune Martinů son penchant ultérieur pour les arts plastiques et elles fixent en lui aussi l'image de son pays tant aimé malgré la distance et qui lui sera refusé jusqu'à la mort. C'est l'image des collines des hauteurs de Moravie, tapissées de taches dorées et blanches des pissenlits et des marguerites. Le dénominateur commun des quatorze opéras de Bohuslav Martinů – et cela malgré la diversité inaccoutumée de leurs sujets – est leur anti-romantisme absolu. Dans son article « *L'opéra a-t-il fait son temps ?* » paru le 20 septembre 1935, Martinů constate que « *les principes de l'opéra romantique cessent d'être notre évangile et ceux qui de toute leurs forces prolongent cet état de choses rendent de mauvais services à la création scénique* ». Martinů proteste contre ces principes qui « *mènent l'opéra dans une impasse en réduisant la musique au simple accompagnement des moindres nuances émotionnelles, de sorte que la musique devient une simple description, un texte mis en musique et non une création libre* ».

Ce qui importe le plus à Bohuslav Martinů, c'est le résultat théâtral, c'est-à-dire scénique, de toutes les composantes qui agissent parallèlement, indépendamment l'une de l'autre tout en sauvegardant la spécificité de leur caractère et de leur développement propres.

En 1941, après avoir déjà composé neuf opéras, Martinů résume, en les affinant, ses opinions : dans la création dramatique il prend le contre-pied des principes wagnériens. Il limite au maximum la dramatisation et le dynamisme musical « *qui ne s'exprimerait que par la force et le bruit de l'orchestre, somme toute superficiels* », il limite également le pathétique « *souvent vide et stérile* » pour les remplacer par un développement logique du sujet, maîtrisé par la musique. Pour lui, le théâtre est avant tout théâtre, donc une œuvre destinée à être jouée. Il ne veut pas non plus donner l'illusion de la réalité, bien au contraire il accentue consciemment le fait qu'il s'agit d'un art réservé à la scène dont il faut accepter, et non enfreindre les lois ; il ne rechercha pas non plus la fusion de tous les arts, mais laisse à chaque composante son développement autonome. Il n'utilise pas de « leitmotiv » ni de « couleurs » pour colorier les scènes, car il vise un plan d'ensemble de l'architecture musicale de l'opéra. Dans son attitude antiwagnérienne, Martinů s'identifie à son modèle de jeunesse, Claude Debussy. Il semblerait toutefois qu'à la différence de celui-ci Martinů eut

échappé au charme wagnérien, même passager, et que ce soit son admiration inconditionnelle pour Debussy qui l'aurait protégé de Wagner. Notons cependant que, curieusement, *Pelléas et Mélisande* ne faisait pas partie des œuvres que Martinů aurait admirées le plus chez Debussy. Nous savons avec certitude que Martinů a vu *Pelléas* en 1921 au Théâtre National de Prague grâce à la réalisation qu'en ont fait le chef d'orchestre Otakar Ostrčil et le metteur en scène Pujman. C'est là, qu'il a fait connaissance aussi de Leoš Janáček qui a donné dans sa correspondance, une appréciation très critique de la représentation. Ainsi, pour être admirateurs de l'œuvre de Debussy, les deux plus grands compositeurs tchèques du XX^e siècle ne se sont pas laissés influencer par *Pelléas*. Janáček et Martinů tout en partageant la position antiwagnérienne de Debussy, se sont écartés de ses principes, et chacun d'une façon tout à fait contradictoire. Janáček, quant à lui, accentuera le réalisme de l'énoncé dramatique de ses personnages en le transposant sur le plan musical pour exprimer l'aspect psychologique de la situation dramatique. Par contre, Martinů recherche des éléments théâtraux dans le comportement des hommes afin de se concentrer sur l'influence que la situation dramatique exerce sur le côté dynamique – mimique des personnages. Ce faisant, tous les deux font remonter leurs principes dramatiques et musicaux au folklore. Or, la différence de leurs méthodes respectives, (chez Janáček, c'est la « théorie des airs postulant l'intégralité de la musique et des paroles c'est-à-dire de l'expression dramatique, tandis que Martinů cherche à libérer la musique de la parole) s'explique par la différence de leur attitude face au chant folklorique.

Alors que Janáček voyait dans la chanson populaire un drame, Martinů y cherchait la poésie. Cependant, à tous les deux, le chant folklorique servait de vérification et de confirmation de leurs principes.

C'est en 1917 que Martinů découvre la voie de sa poétique dramatique spécifique en composant le ballet *Le Cantique de Noël*. C'est une découverte, mais qui reste encore loin de la forme définitive que cette nouvelle poétique du théâtre musical allait prendre par la suite. Sur le moment, celle-ci était davantage pressentie que définie. Plus tard, en 1933, Bohuslav Martinů nous apportera le témoignage du chemin parcouru en parlant de *L'Année tchèque*, nouvellement parue : « *L'idée de renouveler et d'exploiter sur la scène les vieux jeux dramatiques tchèques et les dictons populaires m'attirait depuis toujours... Au centre du problème se trouvait, pour moi, La Légende de Sainte Dorothée. Cette légende ne me laissait pas tranquille depuis longtemps, j'avais commencé à m'y intéresser en 1924 déjà sans savoir quelle forme choisir. En 1927, pendant les vacances [donc près d'un an après la première représentation du premier opéra de Martinů *Le Soldat et la danseuse*] j'y suis revenu, sans grand résultat. Enfin, l'année passée, la composition des chœurs pour voix de femmes m'a montré la possibilité de saisir, scéniquement et musicalement, la légende... » Et encore, au début de 1935, en formulant clairement ses opinions sur le théâtre contemporain, il évoque les étapes de son cheminement : *Le Cantique de Noël* – *L'Année tchèque* – *Les Trois souhaits* – *Les Miracles de Marie*. Or, il ne faut pas que cette apologie de la poésie populaire, en tant que source principale d'inspiration du nouveau théâtre musical, nous fasse oublier que le folklore, loin d'être le but, n'était qu'un moyen dont la présence éparse dans l'œuvre de Martinů revêt souvent un caractère exaltant et dramatique. Même le chant de Catherine qui pleure la mort de Manolios dans *La Passion grecque* n'est après tout qu'une simple chanson populaire.*

Si nous avons dit que Martinů était un grand amoureux de la vie, il serait insensé de croire que sa rencontre avec le jazz put ne pas trouver d'écho dans son œuvre. En effet, le jazz lui aussi est un folklore. Importé en Europe sous sa forme commercialisée, il est devenu l'expression musicale, l'image musicale, de la grande ville, une sorte d'argot musical de la rue. Toutefois l'influence du jazz sur Martinů n'était pas uniquement le fruit de son séjour parisien, car son ballet *Qui est le plus puissant au monde ?* écrit encore avant son départ pour Paris, comporte tout une série de danses de jazz. En forçant quelque peu sur le ton humoristique on pourrait dire que Martinů a été amené au jazz par Bedřich Smetana – car dans l'œuvre de ce grand classique on trouve souvent la polka qui est la clé de sa bonne intelligence avec l'auditeur, son canal de communication sûr, comme le sont au même titre, dans d'autres circonstances les marches des opéras de Verdi, les valse de tous les Strauss, Richard inclus. C'est le signe d'une époque, comme jadis à l'époque baroque les giges, les sarabandes, les gaillardes, ou comme les menuets qui dominèrent le rococo. L'approche fondamentale de Martinů envers le jazz ainsi que ses modes d'emploi dans la musique symphonique et le théâtre s'étaient donc formés déjà en Bohême, avant son arrivée à Paris. Mais ce n'est qu'ici, au contact de l'œuvre d'Igor Stravinsky – notamment de *L'Histoire du soldat* – qu'il a compris l'étendue de la liberté d'inspiration de même que les limites du jazz. En même temps, *Les Noces* de Stravinsky lui ont donné la certitude que la musique folklorique, le passé et le sentiment du présent ne s'excluaient nullement, qu'ils s'influençaient plutôt mutuellement et se complétaient. Martinů voyait dans le jazz l'atmosphère de la modernité que tout artiste digne de ce nom se devait de respecter. Son article « Les tendances actuelles de la musique française » datant de 1925 se prononce clairement sur ce sujet : « *La pulsation ininterrompue des petites notes d'un jazz-band, cette unité dans le chaos des rythmes, saisit la vivacité et la nervosité de notre temps et il n'est donc pas*

étonnant que presque tous les jeunes aient pris cette expression musicale pour la leur. Sur ce point, le jazz-band s'est acquitté de son rôle, surtout en France où non seulement il avait débarrassé la musique du sentimentalisme, mais où il a poussé encore dans le contraire en accentuant trop le rythme ». Il nous est facile de constater que Martinů garde son attitude prudente vis-à-vis du jazz même dans son œuvre : s'il a profité au maximum des apports rythmiques, harmoniques et sonores du jazz, il les a enrichis d'une ligne mélodique harmonieuse, pourtant adéquate au caractère du jazz. C'est là le point essentiel du rapport de Bohuslav Martinů au jazz, dans lequel il voyait aussi bien l'expression musicale la plus convaincante de la contemporanéité que la confirmation de l'existence ultérieure de l'opéra et de sa capacité à se maintenir à la hauteur de l'actualité, comme l'époque moderne ne manquera pas de le lui demander.

Cette période a apporté les quelques ballets et les trois opéras où Martinů, se laissant inspirer par le jazz, se montre digne des plus grands maîtres du XX^e siècle. Néanmoins l'influence du jazz ne s'arrête pas là, car si après cette « période de jazz » (en particulier après le ballet *Échec au roi*), Martinů en abandonne les formes, à l'exception toutefois de l'opéra bouffe *Alexandre Bis*, il continue à en utiliser certains éléments en tant que « canaux de communication » dont nous avons parlé. Il s'agit par exemple des glissements d'ensembles rythmiques à l'intérieur des structures métriques différentes, en particulier du caractère syncopé prédominant des thèmes que Martinů traite. Par conséquent non plus le goût du compositeur pour les syncopes, mais bien une structure syncopée qui suscite chez l'auditeur une sensation de modernité sans le molester par la charge romantique du son ou par une mélodie sentimentale, réaliste et stéréotypée. Voilà ce que nous avons jugé bon de dire sur le langage musical de Bohuslav Martinů.

Quant à la forme, Bohuslav Martinů s'élève, par toute son œuvre contre « une conception théâtrale de l'opéra où la musique décrit les paroles », où elle ne fait que colorer le livret, bref contre la subordination de la musique à la parole. Il se sent beaucoup plus proche de l'opéra du XVIII^e siècle que du drame musical du siècle suivant. Ses opéras sont extrêmement variés, provocants, surtout au début de sa carrière où il anticipe en quelque sorte sur l'actuelle comédie musicale – la forme progressive du XX^e siècle – *Les Larmes de couteau*, puis surtout *Les Trois Souhais*. Et cela non seulement par sa manière de lier la musique à la prose, mais aussi par sa façon de saisir la conscience musicale moderne en trouvant un nouveau langage commun avec le public. Les dernières années de Martinů semblent apparemment conformes à la lignée classique de l'opéra. Nous avons *Mirandola* qui est classique, *Ariane* qui est néo-baroque, et puis il y a ce que l'on pourrait appeler un drame musical, *La Passion grecque*. Pourtant Bohuslav Martinů a rayé personnellement le sous-titre « drame musical » qui avait figuré sur la feuille de titre de son dernier opéra. Pourquoi ? Aurait-il voulu, malgré son état de santé critique, rester fidèle à ses convictions et prendre ses distances par rapport au terme wagnérien ? C'est le principe du « théâtre dans le théâtre » qui est devenu l'élément dramaturgique idéal de la poétique de Bohuslav Martinů. Bien sûr, Martinů n'a pas été le premier à l'employer, mais personne, avant lui, n'avait accepté ce principe comme méthode fondamentale de la création dramatique. C'est ce principe que nous retrouvons au centre de sa conception anti-illusionniste du théâtre. Le compositeur s'adresse au public par un geste scénique, non par ses émotions enflammées. La musique des opéras de Martinů a une fonction purement de spectacle, elle a un caractère gestuel. Nous pourrions dire qu'elle devient elle-même spectacle. Martinů incite le spectateur à collaborer, à participer à l'événement dramatique : sans coups d'émotion, il le mène, à travers l'action dramatique, à la connaissance du beau. Le terme de « théâtre dans le théâtre » doit être compris au sens large à notre avis. Sous sa forme originale nous le retrouvons surtout dans les jeux dramatiques populaires de Bohuslav Martinů – que ce soient *L'Année tchèque*, *Les Miracles de Marie* ou *Le Théâtre du faubourg* où nous sommes en présence d'un théâtre populaire de type saltimbanque, tel qu'il était produit sur les places de marché ou de ville à l'occasion de fêtes. « Le théâtre dans le théâtre » au sens large accompagne tous les opéras de Martinů – du moins partiellement – soit par la présence de certains éléments, soit en tant que métaphore.

Ainsi *Les Trois Souhais*, opéra datant de 1929, apparaît comme une modification de ce principe dans la mesure où il met en scène le tournage, et la projection d'un film. Du reste, le tournage d'un film était déjà le sujet du ballet *On tourne* qu'il avait composé peu auparavant sur un livret d'André Cœuroy, un livret malheureusement pauvre d'idées et d'une naïveté lamentable. Aussi est-il compréhensible que ce ballet n'a pas été jusqu'ici réalisé sur scène, bien que l'enregistrement radiophonique que nous en avons fait en 1980 à Brno ait prouvé clairement la qualité de la musique. Par contre, le livret de Georges Ribemont-Dessaignes pour *Les Trois Souhais*, excelle par son sens du théâtre moderne : il dévoile au public l'arrière-scène du « tournage » d'une histoire opposant une bonne fée à la méchanceté humaine et en même temps il développe sur la scène une deuxième histoire parallèle – la vie privée des acteurs – et qui se répercute dans l'histoire tournée. Ce principe du théâtre double a aussi incité Martinů à mettre en musique le célèbre roman de Kazantzákis – c'est son dernier opéra *La Passion grecque*, où les personnages bibliques, témoins des derniers jours de la vie du Christ, se projettent dans les destinées des campagnards, désignés comme acteurs du mys-

tère de la Passion. Le goût du redoublement des personnages sur scène tire son origine des jeux et coutumes populaires que Martinů a utilisé pour la première fois dans le ballet *Le Cantique de Noël*, en 1917, déjà, et qui, parfaitement maîtrisées, n'émergent dans *L'Année tchèque* que pour trouver leur expression unique sur scène avec *Les Miracles de Marie*. En combinant les jeux d'enfants et les contes de fées dans *L'Année tchèque* Martinů s'est forgé un modèle du théâtre populaire dont les éléments participent à la poétique de toute son œuvre musicale et dramatique. L'un des éléments tirés du théâtre populaire est le rôle de narrateur-présentateur. Ce peuvent être des solistes, parfois le chœur, par exemple dans *L'Année tchèque* ou dans *Les Miracles de Marie*, où le commentaire est assuré par le patron de la troupe, aussi bien que par le chœur tout entier ou bien, c'est le « voice-band » suggestif du chœur qui introduit l'opéra *Les Trois Souhails* en guise d'ouverture. On rencontre un commentaire poétique dans *La Voix de la forêt*, on voit entrer dans l'action de l'opéra *Alexandre Bis* le portrait et la servante Philomène avec leurs remarques. Le narrateur apparaît également dans l'opéra télévisé *De quoi vivent les hommes ?* et l'on peut prendre pour commentaire introductif le chant du veilleur au début d'*Ariane*. Du reste, le tout premier opéra de Martinů *Le Soldat et la danseuse* nous montre non seulement un metteur en scène, un souffleur et d'autres personnages et figurants d'une représentation, mais on y voit intervenir des commentaires parodiques d'un Caton, voire d'un Plaute, auteur de la pièce originale, qui ne fait son apparition que pour taxer Molière de plagiaire. Un présentateur figurait même dans la première version de *La Passion grecque*. Les commentaires dans les opéras de Bohuslav Martinů ne sont pas sans rappeler le théâtre épique de Berthold Brecht. Tous les deux partagent aussi le même souci de sobriété et une aversion commune pour le théâtre romantique et expressionniste. Tous les deux rechignent au principe wagnérien du « Gesamtkunstwerk » : au lieu de fondre toutes les composantes du théâtre en un tout, ils veulent les séparer, les rendre autonomes. Tous les deux demandent aux acteurs de ne pas se laisser dépasser par les émotions, mais de créer leurs personnages par leur savoir-faire et leur virtuosité. L'affinité des deux auteurs se manifeste aussi par le caractère comique prédominant de leurs œuvres. Il y a néanmoins, entre les deux, une certaine différence : tandis que Brecht force le spectateur à prendre une position – politique le plus souvent – Martinů l'invite à « jouer avec » en stimulant sa fantaisie et en lui laissant la liberté de forger ses propres images poétiques que les paroles et la musique sont susceptibles d'éveiller en lui d'autant plus que les textes folkloriques ou, éventuellement, latins que Martinů utilise à ce propos n'ont avec l'action de la pièce qu'un rapport métaphorique. Cet élément compositionnel assume chez Martinů une fonction analogue à celle de l'effet d'aliénation chez Brecht. Bref, le théâtre de Martinů est une stylisation et une poétisation du réel, non pas son imitation.

La catégorie du « théâtre dans le théâtre » comprend aussi la fonction du rêve, tel qu'il apparaît fréquemment dans les opéras de Martinů. Ainsi, dans *Les Larmes de couteau*, la technique du théâtre noir permet de représenter la danse onirique des jambes et de la tête d'Éléonore, le rêve de l'opéra *Les Trois Souhails* préfigure la venue de la Fée et ses miracles ; dans *Les Miracles de Marie*, le personnage de Sœur Pasqualine est le rêve délirant d'une pauvre fille. Juliette elle aussi est le rêve du désir éternel de l'homme. Au dire de Bohuslav Martinů : « toute la pièce est une confrontation de la fiction et de la réalité, une confrontation vue sous un angle particulier, celui de l'atmosphère onirique, où souvent la fiction domine la réalité, où les choses rêvées, fantasques et absurdes deviennent réalité et où le réel et le concret revêtent des formes improbables ou de fiction absolue ». Ainsi considérée, *Juliette* n'est pas seulement « l'image ou le chant d'amour de Michel » comme l'a dit Jindřich Honzl le premier metteur en scène de cet opéra, c'est aussi l'image d'une lutte qui vise à ce qu'on puisse « s'appuyer sur quelque chose de stable de concret, sur la mémoire, sur la conscience » ; c'est donc aussi l'image de l'aliénation entre les hommes, de leur incapacité de communiquer entre eux. Le rêve dans *Alexandre Bis* est non seulement l'image d'une excitation érotique, c'est encore un mobile qui mène à une décision concrète, à l'infidélité. De même le rêve de Manolios dans *La Passion grecque*, où l'on voit défiler les personnages qui ont manipulé le héros tout au long de sa vie, n'est en fait qu'un dialogue fictif avec la conscience, dialogue où mûrit la décision d'un acte.

Le rêve des opéras de Martinů ne se confond pas avec rêverie ; il est l'image scénique d'une réalité possible, une composante concrète de l'action scénique au sens structural aussi bien qu'interprétatif. C'est un élément dramatique à l'égal de l'ensemble des autres éléments.

Article paru dans le Cahier n° 11 - septembre 1990 du Mouvement Janáček.

Source : NOSEK, Václav: *Inspirační zdroje hudebně dramatické tvorby Bohuslava Martinů* [Les sources d'inspiration dans l'œuvre de Bohuslav Martinů], in: *Opus musicum* 22, 1990, S. 212-216

LE SOLDAT ET LA DANSEUSE		H.162 /162A
Titre tchèque ou original	Voják a tanečnice Opéra comique en trois actes	
Date, lieu de composition	1926-27, Paris - Polička	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Création	5 mai 1928 à Brno	
Édition / Droits	Dilia 1966 / Panton International Mayence (H162A : Český hudební fond 1964/Panton)	
Durée	Env. 2 heures 15 minutes H.162A : Ouverture, 6 minutes	
Livret, rôles et argument	Texte tchèque de J. L. Budín, d'après la comédie <i>Pseudolus l'imposteur</i> de Plaute*. Simon (bar.), Malina (alto), Kalidorus (tén.), Pseudolus (bar.), Bambula (basse), Fenicie (sopr.), Aloisie (alto), Harpex (tén.), Cuisinier (tén.), et 7 sop, 5 tén, 1 bar, 2 bas, 6 rôles parlés. La comédie de Plaute sert de base à ce théâtre musical : Un jeune homme est l'amant d'une fille qui est aux mains d'un odieux maquereau, entouré de ses esclaves et de ses putains. Mais grâce aux ruses inouïes de Pseudolus, son esclave, le jeune homme récupère la fille et le maquereau en est pour ses frais.	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, piano, cordes	
Discographie	2 CD de l'Opéra d'État de Prague SO 0011-2611 non commercialisés. Créé à Brno le 5 mai 1928, il n'a été représenté que trois fois depuis, en 1966 à Olomouc, en 1990 à Ostrava et en 2001 à Prague. La représentation à Prague en décembre 2001 était très enjouée malgré les nombreuses coupures dont on ne pouvait que difficilement juger, peu de spectateurs assistent, en effet, à un opéra avec la partition. L'antique et le moderne se mêlent sous la forme d'une pièce dans la pièce dans un esprit proche de celui du Théâtre Libéré, c'est-à-dire burlesque et satirique. La partition fait appel à des éléments néoclassiques et de jazz, n'hésitant pas à parodier l'opéra traditionnel. Par ailleurs, le spectacle relevait réellement de l'opéra comique. Le mélange entre le monde antique et l'actualité (qui doit s'adapter en principe à chaque nouvelle série de représentations) était d'une grande inventivité. Certains anachronismes sont délicieux : il ne semble pas, par exemple, qu'il y avait déjà au temps des Romains un orchestre (sur scène) de jazz avec des musiciens style Nouvelle Orléans ou que l'on joue une java quelque part au troisième acte. Le sujet de Plaute offre aussi la possibilité de toutes sortes de scènes burlesques ou satiriques et de parodies ce qui rend l'opéra en même temps très actuel (ou doit l'être en fonction de la créativité de la mise en scène). (D'après Karel Van Eyken, Cahier du Mouvement Janáček n° 43) Malgré le retard de J. L. Budín à fournir le livret, Martinů fut séduit par le comique « latin antique » de l'ancêtre de Scapin qui devint le héros de cet opéra bouffe plein de verve de surprises et de rebondissements. En ce qui concerne la musique, c'est une association réussie entre la tradition de l'époque et l'apport des rythmes et des tournures du XX ^e siècle, comme le jazz qui pour Martinů « pourrait jouer son rôle dans le courant général de la vie qui trouve en elle-même tout ce dont elle a besoin pour son expression. » Enfin, pour lui, le théâtre est un tout. « Une œuvre à vocation divertissante dont la musique doit traduire le caractère bouffe, parodique et pasticheur, sans être dissociée des ressorts habituels de la représentation. »	
	*Plaute -Titus Maccius Plautus, né à Arsina en 255 av. JC, mort à Rome en 184 av. JC, était considéré comme le père de l'ironie comique. Il se serait inspiré du Grec Ménandre. Le théâtre antique adoptait une intrigue simple et codifiée : esclave, maître, jeune premier amoureux, jeune première inaccessible. Obstacles et péripéties alimentaient les pièces.	

LARMES DE COUTEAU		H.169
Titre tchèque ou original	Slzy nože Opéra radiophonique en un acte	
Date, lieu de composition	1928, Paris	
Archives	Centre Martinů à Polička	
Création	1969 à Brno	
Édition / Droits	Dilia 1982 / Panton International Praha	
Durée	Env. 20 minutes	
Livret, rôles et argument	G. Ribemont-Dessaignes, trad. allemande : Iris Wenderholm, trad. tchèque : Eva Bezděková. La mère (alto), Éléonore (soprano), Satan (tén.). Un pendu, du nom de Saturne, est le personnage principal. Il y a trois autres rôles chantants et parlants et deux rôles muets. L'Aveugle joue de l'accordéon et, comme il est aveugle, ne	

	voit pas le pendu. Éléonore et sa mère discutent de musique quand elles aperçoivent Saturne, le pendu. « Ah, Maman, qu'il est beau » dit la fille. « Oh ! Chair de poule, c'est abominable » dit la mère. « J'ai toujours rêvé d'épouser un pendu... » dit la fille. D'un expressionnisme très direct, l'histoire se poursuit dans l'humour le plus noir et un surréalisme malicieux qui est bien celui de l'auteur. Entre en scène un Satan en chapeau haut-de-forme, bouquet à la main, amoureux d'Éléonore qui, hystériquement tient à son pendu. Dialogue désopilant qui débouche sur le mariage de Saturne et d'Éléonore alors que Satan semble s'intéresser à la mère. Le chant d'amour à son pendu ressemble fort à un blues de cabaret. Passe un coureur cycliste noir qui excite les dames. Ce n'est qu'un tour de Satan. Le cycliste tourne, tourne en rond et ne peut « sortir de la vie en rond ». Éléonore préfère mourir et se poignarde. C'est le moment choisi par le pendu pour casser sa corde. Le voilà qui vit, voit Éléonore. Duo d'amour. Mais sorcellerie encore ! Satan paraît à la place du pendu puis disparaît, en envoyant des baisers à la mère. « Je suis une pauvre femme incomprise » conclut Éléonore. (Guy Erismann, <i>op. cit.</i>)
Formation instrumentale	14 instrumentistes : Orch. Jazz : 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, sax. Alto, 2 trompettes, 2 trombones, banjo ténor, piano, 2 violons, 1 violoncelle, accordéon (derrière la scène). Chanteurs : ténor, soprano, alto.
Discographie	SUPRAPHON 3386-2631, Prague Philharm. dir. J. Bělohlávek, 1998. Version filmée : télévision tchèque 1998
Cahier du Mouvement Janáček n° 40, voir page 489.	
<p>Ribemont-Dessaignes était le seul surréaliste à s'intéresser à la musique, contrairement à André Breton qui la détestait. Les répliques de la mère et de la fille donnent le ton. Martinů utilise une musique que l'on croirait signée d'un émule de Kurt Weill. Le chant est très articulé, souvent proche du parler. L'œuvre est courte, le texte français original tient en treize pages. C'est un texte burlesque aux formules loufoques : « La femme est une colonie tropicale qu'explore son époux... » (Guy Erismann, <i>op. cit.</i>)</p> <p><i>Larmes de couteau</i> se moque de l'esthétique sentimentale romantique et de la surcharge psychologique. C'est un opéra dada typiquement français – il n'a rien de tchèque – qui montre combien le dadaïsme attirait Martinů à l'époque. Il comporte nombre d'éléments devenus des constantes dans ses opéras. Il s'agit notamment du dédoublement de la personnalité, du partage brechtien de ce qui est dit et de ce qui est montré, d'une mise à l'écart intentionnelle de tout psychologisme, de l'alternance du chant et de la parole, de l'utilisation de l'accordéon et de plusieurs genres de musiques différents que conditionne la situation dramatique. La création prévue à l'origine en 1928 au Festival de musique contemporaine de Baden-Baden n'eut pas lieu, le texte ayant été refusé par le jury pourtant avant-gardiste (dont Hindemith) qui ne fit pourtant aucune remarque sur la musique. Les éditions Universal refusèrent également l'œuvre à cause du texte. (D'après A. Březina)</p>	

LES TROIS SOUHAITS OU LES VICISSITUDES DE LA VIE		H.175 / 175A / 175B
Titre tchèque ou original	<i>Tři přání aneb vrtkavosti života</i> Opéra film en 3 actes avec prélude et postlude	
Date, lieu de composition	1929, Polička	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Création	1971, Brno (en tchèque) / Lyon 1991 (en français) / Berlin (en allemand)	
Édition / Droits	Dilia 1970 / Panton International (H175A : Český hudební fond 1964/Panton)	
Durée	Env. 1 heure 15 minutes (H.175A <i>Le Départ</i> : 10 minutes ; H.175B Musique de l'épisode filmé : 9 minutes)	
Livret, rôles et argument	<p>D'après Georges Ribemont-Dessaignes (trad. tchèque : V. Renč ; adaptation allemande : Markus Gammel)</p> <p>Nina Valencia/Indolente (sopr.), Serge Eliacin/Adolphe (tén.), Arthur de Sainte-Barbe/M. Juste (bar.), Lilian Nevermore/Fée Nulle (alto), Adélaïde (alto), Éblouie Barbichette (sopr.), Dinah (sopr.), 10 petits rôles, chœur.</p> <p>Nous sommes plongés dans un studio de cinéma dont l'ambiance est volontairement caricaturée : ordres du metteur en scène sur un monde sophistiqué, va-et-vient des machinistes, badinage des acteurs. Monsieur Juste délaisse sa femme Indolente, plus âgée que lui et part pour la chasse au cours de laquelle il capture la fée Nulle. Pendant ce temps, Indolente se console dans les bras de son cousin Adolphe. Juste revient avec la fée qui, contre sa liberté, promet de réaliser trois souhaits. Indolente répond qu'elle veut être riche. Les machinistes transforment le décor pour simuler un palais luxueux où Juste et Indolente vivent le rêve d'une vie de haute société. Au cours d'une réception, on célèbre les fiançailles d'Adolphe et de la belle Éblouie Barbichette qui reçoivent de la fée un château en or sur une île en or. Les</p>	

	<p>deux couples, le capitaine et l'équipage voguent vers l'île d'or en pleine magie où tout est or. Sur l'île d'or, une seule rencontre, celle de la beauté noire Dinah qui veut séduire Adolphe. Le deuxième souhait est formulé par Juste qui demande qu'Indolente retrouve la jeunesse. Souhait exaucé, mais Indolente rajeunie devient amoureuse d'Adolphe. Le souhait se révèle donc trompeur. Troisième souhait : Juste veut être aimé. Il le sera mais par Éblouie Barbichette transformée en mendiante hystérique. Indolente continue à savourer l'étreinte d'Adolphe. Éblouie se consume de jalousie et finit par tuer Juste qui meurt en disant « La vie est bien difficile ». C'est la fin du film. On se congratule, nous avons été parfaits. Les machinistes démontent le décor et les artistes regagnent leurs loges.</p> <p>Les acteurs Serge Eliacin et Nina Valencia qui furent Adolphe et Indolente entendent poursuivre leur aventure dans la vie. Ils assistent à la première de leur film au milieu d'une foule d'admirateurs. La scène représente l'entrée du cinéma où nous assistons à la projection du film <i>Trois Souhais</i>. Les sentiments qui unissent Serge et Nina sont de plus en plus enflammés. Fin de la projection, l'obscurité favorise la fugue des amoureux.</p> <p>Le troisième acte commence par une longue page d'orchestre qui va permettre d'utiliser l'odyssée des deux amoureux projetée sur grand écran et qui se termine à New York au cabaret <i>Les Trois Souhais</i>. Cette importante page d'orchestre est souvent détachée de l'opéra et exécutée sous le titre <i>Le Départ</i> (H.175A). Sur le plan scénique et cinématographique, cette séquence peut être traitée très librement. Dans l'idée des auteurs, la vision devait être celle des grands voyages transatlantiques, avec une volonté de dérision. La reconstitution d'un cabaret à la mode inspire également un propos parodique mettant en question les mythes de pacotille inspirés par le cinéma. Le final est avant tout de comédie musicale où la fantaisie doit primer, dans une ambiance de dancing où chacun s'enivre et la fée (devenue Lilian Nevermore) en est au strip-tease. Le cabaret se vide laissant Serge et Nina ivres. Monsieur de Sainte-Barbe, alias M. Juste, reste dans sa grotesque solitude. Il attendait quelque chose et quelqu'un qui ne sont pas venus. La vie est vraiment difficile, difficile...</p>
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, piano, cordes ; orch. de jazz : 2 sax. flexaton, banjo, accordéon, jazzoflûte.
Discographie /représentations	<p>Il n'existe à notre connaissance pas d'enregistrement intégral de cet opéra. La mise en scène donnée à Lyon en 1971 a été filmée. C'est la seule version française connue.</p> <p>SUPRAPHON 3103-2611 Version tchèque abrégée (70 minutes) O. et Ch. de l'Opéra Janáček de Brno, dir. Václav Nosek. 1990.</p> <p>Une version allemande due à Markus Gammel a été donnée en 2001 à Berlin dans le cadre nostalgique des anciens studios de cinéma UFA sous forme d'un « Kammerspiel » avec orchestre réduit (Martinu Newsletter).</p> <p>Une version avec orchestre complet, quatuor d'hommes, quatuor de voix mixtes a été montée à Augsburg en 2002.</p>
Voir Seconde partie : Articles des Cahiers du Mouvement Janáček n° 13/14 - Avril 1991, page 409.	

LE JOUR DE BONTÉ		H.194
Titre tchèque ou original	<i>Den dobročinnosti</i> Opéra en trois actes - œuvre inachevée, reconstruite par Milan Kaňák	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle	
Création	2003, České Budějovice	
Édition / Droits	Non édité / Panton International Praha	
Durée	Env. 1 heure 15 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>Georges Ribemont-Dessaignes d'après Ilya Ehrenburg (trad. tchèque : Vl. Fux) Blonde (sopr.), Lucas (tén.), Nicolas (tén.), Facteur (tén.), Femme désespérée (mezzo-sopr.), Femme (alto), Vagabond (basse), Policier (bar.-basse), Maire (basse), Sacristain, divers petits rôles et chœur mixte.</p> <p>Lucas et Nicolas voyagent vers Paris pour le Jour de la bonté. Ils essayent de bien faire pour les autres, mais sont chaque fois réprimés, même maltraités. Enfin, ils font l'intermédiaire pour un couple en dispute. Ils prennent la femme (Sylvie) sous leur protection. Dans un café, un tueur tire sur une fille qui vend des journaux. Les deux garçons sont même arrêtés ! Libres, ils dorment sur un banc et rêvent qu'ils sont médaillés pour leur bienfaisance ! De retour dans leur village – ils se réveillent sur un banc – et se demandent si tout n'était qu'un rêve. Non donc. C'est d'ailleurs dans le journal mais personne ne les croit. L'opéra se clôture sur un Alleluja à la messe de Pâques. (K. Van Eycken). Un critique britannique (Barry</p>	

	Brenesal) parle d'un livret dans le style comique de René Clair, mais inabouti.
Formation instrumentale	1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2, trompettes, 1 trombone, timbales, batterie, piano, cordes
Discographie	ARCO DIVA UP 021 2131 Tomas Bijok, Petr Matuszek, Irena Troupová, Peter Podlauf, Michal Mačuha, Lucie Fišer Silkenová, Libuše Moravcová Myřátská, Gabriela Petirová, Jarmila Kosinová, Petra Havránková, Josef Zedník, Josef Škarka, Jaroslav Kovacs, Lívía Obručník Vénosová, Zbyněk Brabec, Martin Buchta, Orchestre Philharmonique de Pilsen, Chœur de chambre de Prague, dir. des chœurs : Lubomír Mátl, chef d'orchestre : Milan Kaňák, 2011. (Cet enregistrement suscite des réserves quant à la prononciation française de certains des chanteurs tchèques)
<p>L'historique de cet opéra baigne dans une certaine obscurité. M. Šafránek n'indique que la réduction pour piano et seul J. Mihule mentionne la partition dans sa monographie de 2002. Il semble que Martinů entame sa composition vers la fin de 1930 à Paris et qu'au mois d'avril 1931, il avait terminé le premier acte et une bonne partie du deuxième. Pour des raisons connues de lui seul, l'œuvre reste inachevée, cependant, les intentions de Martinů ne nous sont pas évidentes quant à sa destination à une quelconque scène européenne. Il aurait proposé la partition, en même temps que celle des <i>Trois Souhais</i>, à Schott à Mayence qui l'aurait refusée sous prétexte que le livret était par trop naïf pour le public allemand. Ce refus aurait incité Martinů à ne pas l'achever. À cette époque, Martinů est encore dans une situation pécuniaire difficile et il ne peut être question pour lui d'écrire un opéra en trois actes « pour le mettre dans un tiroir » ; il se serait alors penché vers le ballet <i>Špalíček</i> qui lui permettait de gagner immédiatement un peu d'argent. La partition connut aussi les vicissitudes de la guerre et sa réapparition après des décennies tient presque du miracle.</p> <p>Ce n'est pas réellement le livret qui retiendra l'attention, mais la musique. Quasi impressionniste à son départ, elle vire rapidement à la satire incisive. L'écriture en est très colorée et même un peu provocatrice pour l'époque, avec des changements de tonalités audacieux. Les voix sont traitées de manière théâtrale. On reconnaît déjà aisément la griffe du style de Martinů avec son lyrisme, ses rythmes endiablés et une puissance symphonique des ensembles. (D'après Milan Kaňák qui a complété les parties manquantes).</p> <p>Dans la veine pastorale si chère à Martinů, c'est une œuvre plaisante qui contient de magnifiques passages élégiaques, mêlés à cette vitalité, cette énergie du rythme typiques du compositeur. Malgré ses beautés passagères, l'ensemble, un peu épars, ne peut se mesurer aux œuvres plus abouties, comme <i>Juliette ou la Clef des songes</i>, six ans plus tard.</p>	

LES JEUX DE MARIE		H.236
Titre tchèque ou original	Hry o Marii Opéra en quatre parties : 1. Prologue, Les Vierges sages et les Vierges folles 2. Mariken de Nimègue, miracle en un acte 3. La Nativité du Seigneur, pastorale en un acte 4. Sœur Pascaline, légende en un acte	
Date, lieu de composition	1933-34, Paris (1933, Prague pour la musique du film) H.233 Musique pour le film <i>Marijka nevěrnice (Marie l'Infidèle)</i> de Vladislav Vančura d'après le roman d'Ivan Olbracht	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle (n° 2), Archives du théâtre national, Prague / musique du film : autographe manquant	
Création	1935, Brno (1934, Prague, pour le film de Vančura)	
Édition / Droits	Dilia 1965 / Dilia / Musique du film, libre de droit	
Durée	1 heure 10 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>1. Les Vierges sages et les Vierges folles : adaptation de V. Nezval d'un jeu liturgique du XII^e siècle.</p> <p>2. Mariken de Nimègue : Henri Ghéon, d'après une légende flamande, sur les conseils de M. Šafránek, version tchèque de Vilem Závada. Mariken (sopr.) + rôles dansants Mariken, jeune et jolie villageoise un peu naïve, revient de la ville étourdie par tout ce qu'elle y a vu. Sur le chemin du retour, traversant le bois, elle s'égare et en appelle à Dieu et aussi au diable. Celui-ci apparaît et la séduit. Au terme de nombreux vagabondages au cours desquels elle devient son « diabolique » instrument, elle reparait au village natal, se souvient des beaux jours et assiste, par hasard, sur la place du marché, à la représentation d'un jeu liturgique donné par une troupe de comédiens ambulants, spectacle mettant en scène le diable et la Vierge Marie. A la vue de cette représentation, Mariken se repent. Le diable en est furieux, la saisit, la persécute et la laisse sans vie. Grâce à Notre-Dame, elle obtient le pardon et son âme est accueillie par Jésus : si la plus grande pécheresse se repent au moins une fois sincèrement, elle connaît l'amour céleste.</p> <p>3. La Nativité : d'après des chants populaires moraves (Sušil et Erben). Cette troisième par-</p>	

	<p>tie est en réalité le prologue du deuxième miracle, basé sur des textes de Sušil et d'Erben ayant trait à la Vierge. Archange Gabriel (contralto), Vierge folle (mezzo-sopr.), distributeurs d'huile (bar, basse, basse), Fiancé (tén, mezzo-sopr., contralto, basse).</p> <p>4. Sœur Pascaline : Texte de Martinů d'après J. Zeyer et des poèmes populaires. Une jeune nonne, Pascaline, a quitté le couvent pour l'amour d'un chevalier qui ne lui donne que déception sur déception. Le diable guette et, quand repentante, elle veut retrouver une vie calme et vertueuse, il assassine le chevalier et fait accuser Pascaline de meurtre. La justice passe et la jeune femme est condamnée au bûcher. La Vierge Marie repousse les flammes et brise ses liens. Quand Pascaline se présente au couvent, elle est accueillie comme si elle n'était jamais partie et en meurt d'émotion. Pendant sa vie de pécheresse, la Vierge n'avait-elle pas pris incognito la place de Pascaline ?</p>
Formation instrumentale	<p>1. Deux flûtes, 2 clarinettes, 4 cors, 1 trompette, 2 trombones, timbales, batterie, piano, cordes par 8 minimum sans alti.</p> <p>2. Deux flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, xylophone, piano, cordes, (Trompette, trombone, alto et tambour sur scène, pour la scène du Roi du Carnaval)</p> <p>3. Trois flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 4 cors, 1 trompette, 1 trombone, timbales, triangle, cordes.</p> <p>4. Deux flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, xylophone, piano, cordes, harmonica et quatuor à cordes derrière la scène.</p>
Discographie	<p>SUPRAPHON 11 1802-2 632 (2 CD) Chœur et Orch. Symph. Prague, J. Bělohlávek, enreg. 1985, réédition 1993.</p>
	<p>Comme tous les compositeurs, Martinů était attiré par le théâtre mais il sentait l'opéra comme un genre suspect, creux et usé. Que pouvait-on écrire après Wagner et <i>Pelléas</i> ? Quant au répertoire de son pays, il était envahi par les grandes fresques légendaires ou historiques, et rarement tourné vers la fantaisie. Le Théâtre national qui fut à l'avant-garde politique du siècle précédent, vivait du Conservatoire. Et malgré tout, déjà avant la première guerre, Martinů manifesta un certain désir d'écrire pour la scène. Au fil des années, il trouva des solutions très variées.</p> <p>Il est bien évident que Martinů, après avoir été ébloui par Debussy, tourna rapidement le dos à cet impressionnisme-là, pour admirer le compositeur du <i>Sacre du Printemps</i> qui eut le mérite de trouver des formes, un « ton » contemporain pour exprimer les mythes les plus anciens dans le fantastique. Martinů a vite compris que le ballet d'action était le meilleur substitut à l'opéra à condition qu'il ne s'enferme pas aussi, comme l'opéra, dans des formes strictes mais soit un terrain d'ouverture et d'aventure pour le théâtre, et, par le théâtre, pour la musique. Ainsi, les <i>Jeux de Marie</i> se démarquent-ils totalement de ce qui se faisait à l'époque, faisant mine d'enjamber les siècles.</p> <p>Musicalement, les <i>Jeux de Marie</i> sont une œuvre riche, complexe et contrastée : le Prologue est plutôt mystérieux dans son évocation de la parabole des Vierges sages et des Vierges folles, tandis que <i>Mariken</i> verse dans le style épique. La <i>Nativité</i> est traitée comme une scène de genre, en forme de chant de Noël populaire. Martinů s'inspire là du style pastoral et naïf tellement apprécié dans la Messe pastorale de J.J. Ryba. Enfin, <i>Sœur Pascaline</i>, l'acte le plus développé, est bâti dans le monde du rêve comme le sera <i>Juliette ou la clef des songes</i>.</p> <p>Voir aussi : Seconde Partie, Cahier n° 42, Essai sur les deux versions de <i>Mariken de Nimègue</i>, par Ivana Rentsch, p. 498.</p>

LA VOIX DE LA FORÊT		H.243
Titre tchèque ou original	Hlas lesa Opéra radiophonique en un acte	
Date, lieu de composition	1935, Paris	
Archives	Radio tchèque, Prague	
Dédicace	Otakar Jeremiaš	
Création	1935, Radio tchécoslovaque, Prague	
Édition / Droits	Dilia 1965 / Dilia	
Durée	37 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>V. Nezval</p> <p>La Jeune Fille (sopr.), le Jeune Garde forestier (tén.), l'Aubergiste (alto), 3 Brigands (tén., bar., basse), récitant.</p> <p>Une jeune fille est enlevée par un brigand, lequel l'ayant amenée au campement la joue aux cartes et la perd. Le deuxième brigand nouveau propriétaire vend la malheureuse à une</p>	

	vieille aubergiste sadique. Le sort veut que les brigands aient aussi enlevé un jeune garde forestier qui devait échoir à la même aubergiste. Le garçon, connaissant la mégère, aurait préféré mourir que de vivre sous sa coupe. Ne pouvant être vendu, il doit mourir. L'exécuteur désigné n'est autre que la jeune fille déguisée en faux brigand. On imagine sans peine la fin heureuse. (d'après G. Erismann, <i>op. cit.</i>)
Formation instrumentale	Deux flûtes, 1 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 1 trompette, 1 trombone, timbales, batterie, piano, cordes.
Discographie	SUPRAPHON 33862631, H. Kaupová, J. Březina, L. Šmidová, R. Janal, Ch. & Phil. de chambre de Prague (Prague Philharmonia), dir. J. Bělohlávek 1999.
	Tout comme le texte de Nezval, la musique de <i>La Voix de la forêt</i> oscille entre le récit en image d'Épinal, le conte populaire tchèque, le rêve et le lyrisme. La réalité en est absente et avec le récitant, Martinů obtient l'effet de distance nécessaire. C'est au récitant qu'est confié l'introduction de l'opéra « Entrez dans un bois plus effrayant qu'un squelette ». L'univers de l'œuvre est ainsi déchargé psychologiquement et se délimite clairement comme étant irréel, c'est le monde du théâtre. (D'après A. Březina)

LA COMÉDIE SUR LE PONT		H.247
Titre tchèque ou original	Veselohra na mostě Opéra radiophonique en un acte	
Date, lieu de composition	1935, Paris H.247A petite suite d'après l'opéra, arrangée par Martinů (New York 1951)	
Archives	Radio tchèque, Prague / H.247A : manuscrit manquant	
Création	1937, Radio tchécoslovaque, Prague	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1951 / Boosey & Hawkes	
Durée	38 minutes	
Livret, rôles et argument	Chansons tchèques d'après V. K. Klicpera Popelka (sopr.), Sykoš (bar), Eva (alto), l'Instituteur (tén.), l'Officier et 2 sentinelles (rôles parlés). Le pont de comédie est gardé à chaque extrémité par une sentinelle, l'une amie, l'autre ennemie. Le pays est installé dans la guerre et les villageois, quand on ne se bat pas, vont d'une rive à l'autre. Mais qu'un ordre tombe et les sentinelles délivrent des laissez-passer pour l'aller sans prévoir le retour. Le pont devient un piège dont personne ne peut s'échapper. Piège de guerre ou piège de comédie, l'humour tchèque nous laisse dans l'incertitude et engendre un divertissement alimenté par les poncifs de tous les temps. La jolie villageoise Popelka (= Cendrillon), prisonnière du pont, est rejointe par le houblonnier Bedroň qui la trouve à son goût et lui fait la cour. Un autre personnage se laisse prendre au piège du pont, Sykoš, le pêcheur, fiancé à Popelka dont il trouve suspecte l'attitude. Eva entre et découvre une situation pour le moins ambiguë que pourrait peut-être éclairer l'instituteur, piégé à son tour. Déception. Celui-ci, sorte de philosophe lunaire, est tout occupé à résoudre une énigme très en situation que lui a posée l'officier Ladinský : « Un cerf paît dans un parc de chasse entouré d'un mur continu si haut que même un pigeon ne pourrait le franchir. Par où le cerf s'enfuit-il ? » La réponse ne viendra jamais car la bataille a repris et dans le danger, les couples légitimes se reconstituent après bien des querelles. Enfin, les troupes amies gagnent et on apprend ce que chacun faisait là. Popelka était à la recherche de son frère que l'on disait blessé et Bedroň effectuait une mission secrète qui décida du sort des armes. Il est félicité pour son courage. Quant au frère de Popelka, il se porte comme un charme. Victoire et défilé des troupes. (Guy Erisman, <i>op. cit.</i>)	
Formation instrumentale	1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 2 cors, 1 trompette, 1 trombone, timbales, batterie, piano, cordes.	
Discographie	LE CHANT DU MONDE LDC278994 Orch. lyrique de l'ORTF, dir. Manuel Rosenthal + <i>Alexandre Bis</i>	
	Martinů exprima sa conception des avantages de l'opéra radiophonique dans le texte accompagnant <i>La Comédie sur le pont</i> : « en excluant la scène concrète et en laissant à l'auditeur tout loisir d'imaginer la pièce, cela donne le beau rôle à la radio, mettant ainsi à profit l'intensité de la pièce exécutée et en même temps aussi l'attention et en quelque sorte aussi la participation de l'auditeur. » (cité par A. Březina)	

LE THÉÂTRE DU FAUBOURG		H.251
Titre tchèque ou original	Divadlo za bránou Opéra-ballet en trois actes – I : Ballet pantomime II et III : Opera buffa	
Date, lieu de composition	1936, Paris H.251A petite suite d'après l'opéra, arrangée par Miloš Řiha	
Archives	Polička	
Dédicace	A. Balatka	
Création	1936, Brno	
Édition / Droits	Dilia 1956 / Dilia	
Durée	1 heure 50 minutes (H.251A : 22 minutes)	
Livret, rôles et argument	Martinů d'après Jean-Baptiste Debureau et Molière Colombine (sopr.), Arlequin (tén.), Katuška (mezzo-sopr.), Pierrot (bar.), le Veilleur de nuit (basse), le Maire (basse), le Vieil Homme (basse), la Grand-mère (alto), l'Aubergiste (basse), chanteurs, danseurs et chœur mixte.	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, timbales, batterie, xylophone, piano, cordes	
Discographie	Il existerait un enregistrement hors commerce de la radio, références inconnues.	
<p>Composé sur un texte tchèque qui ne doit rien à la Commedia dell'arte italienne, sauf quelques personnages, sans qu'il y ait un souci d'unité entre les trois actes. Le premier acte est tiré du répertoire du mime Debureau avec le triangle classique Colombine – Arlequin – Pierrot. Dans les actes II et III, c'est une succession de scènes aimables et comiques, baptisées « Opera buffa » avec des personnages typiques de la littérature populaire tchèque, le Veilleur de nuit et Katuška l'Aubergiste, avec des situations et des dialogues empruntés au <i>Médecin volant</i> de Molière. (D'après Guy Erismann, <i>op. cit.</i>)</p>		

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES		H.253
Titre tchèque ou original	Julieta (Snář) Opéra en trois actes	
Date, lieu de composition	1937, Paris (H.253A 1939, Vieux Moulin) voir aussi H.253A « Trois Fragments » et H.253B Suite pour orchestre, arrangée par Z. Vostřák en 1969	
Archives	Archives du Théâtre National, Prague	
Dédicace	Václav Talich	
Création	1938, Prague, en tchèque sous la direction de V. Talich	
Édition / Droits	Dilia 1947 / Dilia (Panton pour la petite suite H.253B)	
Durée	2 heures 25 minutes (H.253A : 39 minutes ; H.253B : 15 minutes)	
Livret, rôles et argument	<p>Martinů d'après Georges Neveux, texte français de Martinu. Autres versions : allemand : L. Kaufmann ; nouvelle version : A. Březina, D. Bernet ; anglais : G. Thomsen, W. Schmolka, D. Pountney.</p> <p>Juliette (sopr.), Michel (tén.), le Commissaire (tén.), l'Homme casqué (bar.), le petit Arabe (mezzp-sopr. ou alto), le vieil Arabe (basse) + 5 mezzp-sopr., 1 alto, 2 tén., 2 bar., 4 basses, 1 rôle parlé, chœur mixte.</p> <p>Le livret met en scène Michel, un commis-voyageur qui, alors qu'il traverse un jour une petite ville côtière (un port) du Sud de la France, entend une jeune femme (Juliette) chanter une chanson d'amour. Cette voix va le hanter pendant tout son trajet du retour vers Paris et trois années plus tard, toujours envoûté par cette voix, il va partir à la recherche de la jeune chanteuse. C'est pour constater, une fois arrivé à destination, que les habitants de la ville sont tous frappés d'une inexplicable amnésie. Aucun n'est capable de conserver le moindre souvenir d'événements qui se seraient déroulés plus d'une dizaine de minutes auparavant. Michel, riche de souvenirs (il se souvient du petit canard de son enfance) et de mémoires, bénéficie alors d'une forme de pouvoir sur son environnement. Il est bientôt fait gouverneur de la ville et retrouve enfin Juliette. Cette dernière semble le reconnaître et lui donne rendez-vous dans la forêt proche.</p> <p>Dans la forêt, alors qu'il se rend au point de rendez-vous (au carrefour des Quatre-Chemins), Michel croise plusieurs personnages étranges dont le chant et le comportement découlent des Nymphes des eaux de l'opéra <i>Rusalka</i> de Dvořák. Il s'agit du Père La Jeu-</p>	

	<p>nesse, du Chiromancien et du Marchand de souvenirs. Ce dernier persuade la jeune femme qu'elle connaît Michel depuis longtemps et qu'ils ont même de nombreux souvenirs communs. Pourtant, lorsque Michel tente de la ramener à la réalité, elle s'enfuit. Pour interrompre sa fuite, Michel excédé, tire un coup de feu dans sa direction, mais ce serait plutôt le garde chasse qui aurait tiré ! On entend un cri, mais on ne retrouve qu'un châte. Michel embarque alors sur un bateau prêt au départ. Il est déposé au Bureau central des rêves. Le gardien lui annonce que son rêve de revoir Juliette ayant été réalisé, il doit à présent retourner dans le monde pour ne pas prendre le risque de devenir fou.</p> <p>Mais, la voix de Juliette se fait entendre à nouveau. Michel décide-t-il de rester dans le monde des rêves alors que le décor redevient celui du premier acte. Retrouve-t-il sa mémoire d'homme à l'issue d'un cauchemar pour l'amour d'une Juliette, réelle et douée de mémoire ? Ou le rêve se poursuit-il pour rester au pays des personnes sans mémoire qui demandent qu'on leur fabrique des souvenirs d'enfance et d'amour ?</p> <p>(A. Maldonado, Cahier 58, page 574.)</p>
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, cloches, piano, accordéon, cordes.
Discographie	<p>OEHMS CLASSICS OC966 Live Juanita Lascarro (Juliette) et Kurt Streit (Michel) Chœur et Orchestre de l'Opéra de Francfort, dir. Sebastian Weigle, 2016.</p> <p>VMS 106 (3 CD) Orch. Philh. de Vienne, dir. D. Bernet (enregistré à Bregenz)</p> <p>SUPRAPHON 36262612 (2 CD) Ch. et Orch. de l'Opéra National de Prague, dir. J. Krombholc</p>
	<p>Cahier du Mouvement Janáček n° 13-14, p. 16-23 et 24-30.</p> <p>Cahier du Mouvement Janáček n° 53, Préface de la version française originelle, Harry Halbreich, p. 6.</p> <p><i>L'Avant Scène Opéra</i> n° 210 – 2002, 154 pages ISBN 2-84385-181-5.</p> <p>Harry Halbreich : Commentaire musical et littéraire</p> <p>Genèse et composition. Juliette incarnée. Georges Neveux et Bohuslav Martinů. De la pièce au livret. Les voix et les rôles. Une œuvre tchèque et française. Georges Neveux et Bohuslav Martinů: Livret intégral tchèque et français</p> <p>Harry Halbreich : Martinů et son théâtre du rêve</p> <p>Harry Halbreich : « Paris-Prague 32 » ou un Tchèque à Paris</p> <p>Jean-Michel Brèque : <i>Juliette</i>, ou le rêve à tout prix</p> <p>Henri Béhar : Le théâtre surréaliste existe-t-il ?</p> <p>Didier van Moere : Discographie</p> <p>Elisabetta Soldini : L'œuvre à l'affiche</p> <p>Les principales productions à travers le monde</p> <p>Elisabetta Soldini : Bibliographie</p> <p>* La richesse de ce numéro spécial de <i>L'Avant-Scène Opéra</i> permet de s'y référer pour tous commentaires en plus de ceux parus dans les Cahiers du Mouvement Janáček et de toutes les critiques de presse.</p>

ALEXANDRE BIS		H.255
Titre tchèque ou original	<i>Dvakrát Alexandr</i> Opera buffa en un acte	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Polička	
Création	1964, Mannheim (Allemagne)	
Édition / Droits	Bärenreiter 1962 / Bärenreiter	
Durée	38 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>Chansons (en français) de A. Wurmser</p> <p>Armanda (sopr.), Alexandre (bar.), Oscar (tén), Philomène (mezzo-sopr.), Portrait (basse), Récitante, Récitant.</p> <p>Alexandre est un mari barbu qui, pour mettre sa femme à l'épreuve, a fait raser sa barbe. Il se fait passer pour un lointain cousin revenant des Amériques.</p> <p>Cet Alexandre bis courtise Armande, la femme d'Alexandre n° 1. Armande, fidèle aussi bien à ses principes qu'à sa réputation, résiste à la tentation. Elle résiste aussi à un galant empressé nommé Oscar. Elle découvre la supercherie et décide d'en jouer. Elle cède à Alexandre bis.</p> <p>La psychologie fait son chemin. Armande trompe son mari avec son propre mari, mais la psychologie ne se tient pas en laisse. Armande est la proie de rêves sensuels, de doutes également. Le portrait d'Alexandre s'agite dans son cadre, en sort et tente de la mettre en</p>	

	garde contre ce deuxième Alexandre. Soudain, illumination ! Pourquoi choisir entre les deux Alexandre ? Elle prend Oscar. (G. Erismann)
Formation instrumentale	1 flûte, 1 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, piano, cordes (sans violons II)
Discographie LE CHANT DU MONDE LDC278994 Orch. lyrique de l'ORTF, dir. Jean Doussard + <i>La Comédie sur le Pont</i>	
<p>Ce très méconnu <i>Alexandre Bis</i>, opéra bouffe en un acte date de 1937 et nous concerne tout particulièrement, puisque, comme <i>Julietta</i>, il est basé sur un livret français d'André Wurmser, alors journaliste à <i>L'Humanité</i>. Initialement cet opéra devait être joué à l'occasion des fêtes de l'Exposition Universelle de 1937. Mais le projet échoua et il ne fut donné en première mondiale que le 18 mars 1964 à la Petite Salle du Théâtre national de Mannheim, et la première tchécoslovaque, le 22 mai de la même année à l'Opéra d'État de Brno.</p> <p>Le sujet fantasque, sinon tout à fait fantastique, appartient à cette veine légère et poétique, typiquement française, encore proche par certains côtés du surréalisme, auquel on peut rattacher certains films de René Clair (<i>Quatorze Juillet, Les Belles de Nuit</i>) ou de Marcel Lherbier (<i>La Nuit Fantastique</i>), certaines comédies de Jean Giraudoux (<i>Intermezzo</i>), les premières pièces « roses » de Jean Anouilh, et, naturellement, celles de Georges Neveux. On y retrouve un peu de la poésie de <i>Juliette</i>.</p> <p>Voir Cahier n° 60, page 609.</p>	

C'EST AINSI QUE VIVENT LES HOMMES		H.336
Titre tchèque ou original	Čím lidé žijí (version originale en anglais : <i>What Men Live by</i>) Opéra pastoral en un acte	
Date, lieu de composition	1952, New York, composé en parallèle avec la 6 ^{ème} <i>Symphonie</i> entre le 20 décembre 1951 et le 11 février 1952	
Archives	Polička	
Création	1953, New York. (B&H indique 31.7.1954, Interlochen, Michigan)	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1953	
Durée	40 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>Martinů, en anglais, d'après des <i>Contes du peuple</i> de Tolstoï.</p> <p>Martin Avdeyich (bar.), Vieux fermier (basse), Stepanich (basse), Mendiante avec son enfant (alto), Récitant (tén.), petit chœur.</p> <p>Un pauvre savetier, par le soupirail de son échoppe située en sous-sol, observe les passants ou plutôt leurs chaussures. Il est morose, rongé de solitude et n'a d'autre ami qu'un vieil homme, philosophe et lettré, qui lui conseille de lire la Bible. Il y trouvera les réponses à son désespoir. Le savetier lit et réfléchit comme le Pharisien qui invite le Christ. Il devient la proie d'une vision et entend des voix. Dépit de ne rien voir venir, il invite un vieux soldat, secourt une mendicante et son enfant, sauve un jeune voyou traqué par la police et le remet dans le droit chemin. Le soir, le savetier relit encore la Bible et voit par la fenêtre dans une nouvelle vision le visage heureux de ceux dont il fut le bienfaiteur.</p>	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 1 trompette, 1 trombone, timbales, batterie, piano, cordes.	
Discographie On peut lire dans les informations du site martinu.cz que cet opéra a été donné le 17 décembre 2014 par la Philharmonie tchèque sous la direction de Jiří Bělohávek et qu'un premier enregistrement est en cours.		
<p>Le climat général de la musique confirme le penchant de Martinů pour tout ce qui touche à ses origines culturelles, liées à l'enfance. Composition à caractère pastoral, naïf même, avec une influence baroque qui le poursuivra jusqu'à ses derniers instants et une ambiance populaire claire et simple, cette œuvre semble enjamber les siècles –comme les <i>Jeux de Marie</i> – et singulièrement le XIX^e siècle.</p> <p>Martinů savait que la transmission radiophonique rendait un peu vaine l'utilisation des grands effectifs et qu'il valait mieux tabler sur une très bonne définition et sur la clarté des timbres. Quant à l'esthétique dramatique, il n'était pas partisan d'une solution réaliste. « L'action doit être suggérée plutôt que jouée » d'autant que le sujet avait une portée philosophique très intérieure. (Guy Erismann, <i>op. cit.</i>)</p> <p>Martinů a traité ce sujet avec une poésie et une grâce presque mozartienne, l'orchestre est pratiquement une formation de chambre et contribue à créer l'atmosphère.</p>		

LE MARIAGE		H.341
Titre tchèque ou original	Ženitba (version originale en anglais, <i>The Marriage</i>) Opéra comique en deux actes et quatorze scènes	
Date, lieu de composition	Octobre/novembre 1952, New York	
Archives	Polička	
Création	7 février 1953, New York (télévision) ; mars 1954, Hambourg (théâtre)	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes, 1953	
Durée	1 heure environ	
Livret, rôles et argument	<p>Martinů lui-même, en anglais d'après la pièce éponyme de Gogol et la traduction anglaise de A. Basky. Traduction allemande de E. Roth ; traduction tchèque d'E. Bezděková</p> <p>Podkolyosin (bar.), Stepan (rôle parlé), Fyokla Ivanovna (mezzo-sopr.), Kochkarev (tén.), Agafya (sopr.), Arina (alto), Dunyashka (rôle parlé), Anushkin (tén.), Zhavakin (tén.).</p> <p>L'action se passe à Saint-Petersbourg au début du XIX^e siècle. Podkolyosine, homme indécis, confie à Fyokla, sorte d'entremetteuse, le soin de lui trouver une épouse. Fyokla suggère Agafya, mais les deux promis sont méfiants, de sorte que c'est un tiers, Kokhkya-rov, qui vante les mérites de chacun auprès de l'autre, tant et si bien que l'affaire se conclut et que la cérémonie doit avoir lieu immédiatement. Tandis qu'Agafya passe sa robe de mariée, Podkolyosin prend la fuite par la fenêtre (Martinů avait prévu une variante de l'épilogue que celui de Gogol, en fonction des desiderata des producteurs de télévision).</p>	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 1 tuba, timbales, batterie, piano, cordes.	
Discographie	SUPRAPHON SU 33792, Orchestre de l'Opéra Janáček de Brno, dir. Václav Nosek, 1999.	
	<p>Martinů avait en 1952 plusieurs compositions en chantier : le <i>Concerto pour violon, piano et orchestre</i> ainsi que sa <i>Sixième Symphonie</i>. Il caressait depuis un certain temps aussi l'idée de mettre en musique la pièce de Gogol (une farce que Gogol qualifiait de « parfaitement invraisemblable »), si bien que lorsque les producteurs de la télévision NBC le lui proposèrent, il accepta immédiatement. Adeptes des nouveautés techniques, travailler pour la télévision ne pouvait que lui plaire. Travaillant rapidement, il mit moins de deux mois à composer ce court opéra, traitant le sujet avec sa verve habituelle : l'orchestre est léger et donne à cette partition son humour piquant et persifleur de parodie d'une institution, le mariage, avec lequel on sait que Martinů prenait quelques libertés. Les dialogues vocaux relèvent plus du récitatif – le seul aria étant réservé à Agafya.</p> <p>Lors de la première télévisée, le 7 février 1953, la critique fut excellente, tant pour l'opéra lui-même que pour sa mise en scène et son exécution musicale. Il est vrai que Martinů bénéficiait aux États-Unis d'un prestige réel et avait ainsi pu disposer des meilleurs effectifs artistiques.</p>	

PLAINTE CONTRE INCONNU		H.344
Titre tchèque ou original	Žaloba proti neznámému Opéra en trois actes, inachevé	
Date, lieu de composition	1953, Nice	
Archives	Manuscrit autographe manquant	
Création	1980, Brno – uniquement en version de concert. Pas de mise en scène jusqu'à présent	
Édition / Droits	(non publié)/Panton	
Durée	30 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>En français d'après la pièce de Georges Neveux</p> <p>Prascovie (mezzo sop), Procureur (bar-bas), Dora Tambov (sop), Michel Tambov (tén), Plouchkine (bas), Kopak (tén), Pacha (sop), une Femme (alto), chœur.</p> <p>La scène est sensée se passer en Russie au début du siècle. Cinq candidats au suicide, pour des infortunes diverses – quatre hommes et une femme – viennent porter plainte contre Dieu ou, à défaut, contre inconnu auprès d'un magistrat comblé et nanti mais sans raison de vivre. Après de longs palabres et rebondissements, ces malheureux renoncent à la mort et reprennent goût à la vie par l'annonce de la grossesse de la jeune femme dont le ventre est subitement agité. Tous se dévoueront à l'enfant à naître. Quant au magistrat, saisissant la vanité et l'inutilité de sa vie, il se suicidera. (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>	
Formation instrumentale	Cordes, 3 flûtes, 2 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, piano.	

Discographie

NBM 09 Vltava (+*Sonate pour clavecin* H.368, *Quatuor à cordes* n° 3 H.183, *Trois Chants de Noël* H.184bis, *Deux Ballades sur des poèmes populaires* H.238, *Chants sur des textes de Goethe* H.94, *Souhait pour ma mère* H.279bis) Ouverture, scènes 2 et 3, Richard Novák, Anna Barová, Jan Hladík, Vladimír Krejčík, Marketa Ungrová, Jiří Holešovský, Orch. de l'Opéra de Brno, dir. Václav Nosek (CD hors commerce de la Fondation Martinů, Festival 2004).

Georges Neveux avait envoyé sa pièce *Plainte contre Inconnu* à Martinů qui apprécia le poids humain de cette œuvre et peut-être à cause de cela y renonça-t-il après y avoir travaillé avec assiduité pendant six semaines. Il avait entrepris à ce sujet une correspondance avec Neveux dans laquelle il faisait part de ses propositions pour transformer un sujet philosophique et statique en opéra. Neveux se montrait conciliant, connaissant bien le sens du théâtre dont faisait preuve Martinů.[...]

Miloš Šafránek raconte que Martinů lui envoya avant sa mort, au printemps 1959, un cahier d'écoulier qui représentait le travail accompli sur la pièce, témoignant de la métamorphose progressive en opéra, avec redistribution des actes et des scènes, et commentaires mi-anglais mi-français : « *It is a lyrical, human drama. The music is written so as to liberate the lyrical base and the poesy, and in doing so is au-dessus de tragique et comique ; it does not describe, it does not parody, but the stage must be...* Šafránek indique qu'à la page suivante il est écrit : *Simply and naturally, ne pas insister. Neither the music nor the play insist. Indicate only, l'horreur de l'insistance.* »

Il est probable que Martinů, en cours de travail se soit heurté à une incapacité ou une impossibilité momentanée de découvrir la forme convenable pour adapter le sujet au langage opératique.

MIRANDOLINA		H.346/346A
Titre tchèque ou original	Mirandolina Opéra comique en trois actes	
Date, lieu de composition	1954, Nice	
Archives	Bärenreiter, Kassel (copie de la partition piano)	
Création	1959, Prague	
Édition / Droits	Bärenreiter 1959 / Bärenreiter (H.346A : Saltarello)	
Durée	1 heure 45 minutes (<i>Saltarello</i> : 5 minutes)	
Livret, rôles et argument	Martinů, en italien avec l'aide d'Antonio Aniante, d'après <i>La Locandiera</i> de Goldoni. La ravissante aubergiste Mirandolina, amoureuse de Fabrizio, son jeune garçon d'auberge, héberge deux nobliaux vantards amoureux d'elle et un chevalier ronchon détestant les femmes. Irritée par la misogynie furieuse du chevalier, Mirandolina décide de lui donner une leçon en le séduisant au grand étonnement de tous. S'ensuivent des quiproquos et un nœud de jalousies, qui trouveront bien sûr un heureux dénouement. Mirandolina finit par accorder sa main à son jeune prétendant. Chevalier di Rippafratta (basse), Marquis di Forlimpopoli (basse), Comte d'Albafiorita (tén.), Mirandolina (sopr.), Ortensia (sopr.), Delanira (alto), Fabrizio (tén.), Valet de Rippafratta (basse).	
Formation instrumentale	3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie, cordes.	
Discographie de l'opéra entier – pour H.346A Saltarello – voir sous 2. Ballets, page 75. SUPRAPHON SU37702632 (2 CD) Orch. Philharm. de l'opéra de Biélorussie, dir. Ricardo Frizza (2002)		
<p>Pour répondre à un engagement pris envers la Fondation Guggenheim, Martinů composa <i>Mirandolina</i> entre mars et fin juin 1954. Composer sur un texte italien présenta une réelle difficulté. Il fut aidé pour la prosodie italienne par le compositeur italien, Eleuterio Lovreglio, installé à Nice. (D'après G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Martinů affichait vis-à-vis de cet opéra un jugement mitigé, ne cachant pas qu'il eût préféré composer un autre ouvrage correspondant mieux à ses nécessités intérieures et aux ambitions qu'il nourrissait pour le théâtre musical. [...] Curieusement, <i>Mirandolina</i> fut créé à Prague du vivant de Martinů, le 17 mai 1959 dans une mise en scène de Václav Kašlík. La musique du ballet, sous le titre <i>Saltarello</i> en est la page la plus célèbre, souvent exécutée seule. (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>L'esthétique des opéras de Martinů, contrairement à celle de Janáček, est, de l'aveu même du compositeur, tournée vers « le théâtre » : l'opéra doit être libéré de ses conventions figées et replacé sur ses fondations théâtrales primordiales. Le seul opéra en langue italienne de Martinů, <i>Mirandolina</i>, donne de ce principe une illustration presque idéale. Cette œuvre scénique tardive est un hommage aussi bien à la Commedia dell'arte du XVIIIe siècle dans son ensemble qu'à Carlo Goldoni en particulier, puisqu'elle s'inspire d'une comédie de celui-ci : <i>La Locandiera</i>. Le livret, écrit par Martinů lui-même, convenait donc pour mettre en musique un opéra résolument « théâtral » puisqu'il satisfaisait une condition cruciale : l'action n'est pas dictée par des processus psychologiques mais par des situations de jeu qui résultent de la rencontre des personnages les plus divers dans l'auberge. En concentrant les événements sur une succession d'instantanés, Martinů ouvre à la musique un espace de liberté que l'on peut considérer comme une caractéristique de tous ses opéras. Loin d'une conception symphonique d'ensemble, la mise en musique semble suscitée par chaque épi-</p>		

sode de l'histoire : l'immédiateté de la musique ne connaît aucune limite. De la même manière que le livret se fonde sur les *topoi* théâtraux du XVIII^e siècle, la musique joue elle aussi avec les codes de l'histoire de l'opéra. C'est ainsi que le grand air de Mirandolina, précédé d'un récitatif, évoque clairement les « airs de vengeance » tels que l'air de la Reine de la Nuit de Mozart tandis que le saltarello évoque les intermèdes dansés des opéras plus anciens. Martinů joue avec la tradition de l'opéra sans toutefois la prendre véritablement pour base de son travail scénique. À la recherche du « vrai théâtre », il utilise des morceaux du répertoire des siècles passés mais, par sa volonté de renverser les conventions héritées d'un jeu de scène rigide en empruntant leurs propres moyens, il est tout entier tourné vers le XX^e siècle.

Ivana Rentsch

Membre du comité éditorial pour l'édition critique de l'œuvre de Martinů (Bärenreiter Kassel/Prag: *Bohuslav Martinů. Complete Edition*). ivana.rentsch@access.uzh.ch

Voir aussi :

Saltarello H.346A sous 2. Ballets, page 75.

Seconde Partie, article de Gérard Martin dans le Cahier n° 61, p. 619.

ARIANE		H.370
Titre tchèque ou original	<i>Ariadna</i> Opéra en un acte	
Date, lieu de composition	1958, Schöenberg-Pratteln	
Archives	Polička	
Création	Gelsenkirchen (Allemagne), 1961	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	42 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>Martinů, en français d'après <i>Le Voyage de Thésée</i> de Georges Neveux. Traduction allemande de F. Schröder. Traduction tchèque de E. Bezděková. Ariane (sopr.), Thésée (bar.), Bouroun (tén.), Le Minotaure (basse ou bar.), Veilleur (tén.), Vieillard (basse), 12 jeunes gens (tén. et bar.).</p> <p>Premier tableau : Le veilleur voit paraître à l'horizon un grand voilier. En débarqueront sept garçons dont Thésée, désignés pour combattre le Minotaure. Alors qu'il s'apprêtait à abattre un figuier, Thésée est abordé par une femme inconnue qui l'en empêche. Il annonce qu'il attend le Minotaure ; elle révèle qu'elle l'attend aussi et qu'elle l'aime, bien qu'elle ne l'ait pas encore vu. Elle sait que ce soir le Minotaure doit se battre et qu'elle le verra certainement. Connaissant les deux adversaires, la jeune femme s'emploie, mais en vain, à désamorcer le combat. Dans la ville, le tambour annonce le prochain mariage de la fille du roi avec un étranger. Elle dit alors : « Je m'appelle Ariane. Et l'étranger, c'est toi. Comment t'appelles-tu ? »</p> <p>Deuxième tableau : Bouroun, l'un des compagnons de Thésée, reproche à celui-ci sa conduite : « Regardez Thésée, l'homme qui venait vaincre le Minotaure, le voici vaincu par une femme ! » Bouroun jure de tuer le monstre inconnu mais il périt par lui. A ce moment, le dialogue révèle la double personnalité de Thésée, l'ancien qui doit combattre et le nouveau qui est amoureux d'une femme. Le Minotaure paraît. Thésée ressent qu'il n'est que son double et le tue. Troisième tableau : Ariane commente : « Je savais bien qu'il te ressemblait ». Thésée prépare son départ. Ariane reste et se lamente : « Si je dois mourir, je mourrai heureuse, car celui que j'aurai aimé, c'est toi Thésée. » (G.E.)</p>	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, timbales, harpe, célesta, piano, cordes.	
Discographie	<p>SUPRAPHON 4205 (+ <i>Double Concerto</i> H.271) Simona Šaturová, soprano, Essener Philharmoniker, dir. Tomáš Netopil, 2016.</p> <p>NBM 11 (+<i>Sonate pour violon et piano n° 1</i> H.182, <i>Œdipe</i> H.248A) Cecilie Strádalová, René Tuček, Zdeněk Kroupa, Vladimír Krejčík, Václav Halíř, Zdeněk Pospíšil, Oldřich Jakubík, Chœur d'hommes et Orch. de l'Opéra Janáček de Brno, dir. František Jílek, enregistrement historique de la Radio Tchécoslovaque Brno, 1961, Martinů Days 2006, CD hors commerce de la Fondation Martinů. SUPRAPHON 104395-2 Orch. Philharm. tchèque, dir. V. Neumann, 1988.</p> <p>Voir Seconde partie, pages 436-450 : Cahier - n° 33. Les dernières œuvres lyriques de Martinů et <i>Ariane</i> et le réalisme magique. Pages 506-530 : Cahier n° 44. Le surréalisme dans l'œuvre de Martinů et son aboutissement dans l'opéra <i>Ariane</i>, mémoire de Hana Robotková.</p>	
De la pièce en quatre actes de Georges Neveux <i>Le Voyage de Thésée</i> , Martinů ne prit que le deuxième et un fragment		

du troisième, terminant par la séparation d'Ariane et de Thésée du début du quatrième acte. Un concentré d'une dizaine de pages sur la centaine de la pièce dont Martinů retient essentiellement les thèmes de l'amour impossible et de l'opposition entre le devoir et l'amour.

Le traitement que donne Martinů à sa partition est d'un classicisme discret. Chaque tableau est précédé d'une *sinfonia* qui donne une couleur baroque surprenante mais qui convient parfaitement à la tragédie antique. Le dialogue chanté est en récitatif sans surcharge orchestrale qui évolue d'une manière très personnelle, c'est-à-dire fortement marquée de la griffe de Martinů, notamment dans l'aria finale.

Renaud Machart avait consacré à *Ariane* une émission sur France Musique il y a quelques années. Son enthousiasme pour cet opéra n'a malheureusement pas eu beaucoup d'écho. Mais il est certain qu'un nouvel enregistrement ne pourrait que susciter un regain d'intérêt pour cette courte œuvre.

LA PASSION GRECQUE		H.372 version 1 « Covent Garden »
Titre tchèque ou original	Řecké pašije Opéra en quatre actes	
Date, lieu de composition	1956-57, Nice, New York, Schönenberg, Rome, Nice	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle	
Dédicace	Paul Sacher, G. Herbert et O. Teo	
Création	1999, Bregenz	
Édition / Droits	Universal (Vienne)	
Durée	2 heures 10 minutes	
Livret, rôles et argument	Martinů d'après le roman <i>Le Christ recrucifié</i> de Nikos Kazantzákis. Katerina (sopr.), Lenio (sopr.), Manolios (tén.), Yannakos (tén.), Michelis (tén.), Pannait (tén.), Nikolio (tén.), Grigoris (bar.-basse), Archon (bar.-basse), Fotis (bar.), Kostandis (basse), Andonis (tén.), Dimitrios (bar.), Ladas (rôle parlé), Récitant, divers petits rôles chantés, chœur de garçons, deux chœurs mixtes.	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, clavecin, cordes + flûte, accordéon et violon sur scène	
Discographie	SUPRAPHON 7014 (version anglaise dite de Covent Garden 1 h 33 min) Orchestre de l'opéra de Brno, Chœur philharmonique tchèque, Chœur d'enfants Pavel Kühn, John Mitchinson (ténor), John Tomlinson (basse), Helen Field (soprano), Catherine Savory (soprano) dir. Charles Mackerras, 1997, rééd. 2007. Existe en DVD.	
Voir les références sous Version 2		

LA PASSION GRECQUE		H.372 version 2 « Zürich »
Titre tchèque ou original	Řecké pašije Opéra en quatre actes	
Date, lieu de composition	1958-59, Nice, New York, Schönenberg, Rome, Nice	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle	
Dédicace	Paul Sacher, G. Herbert et O. Teo	
Création	1999, Bregenz	
Édition / Droits	Universal (Vienne)	
Durée	2 heures 10 minutes	
Livret, rôles et argument	Martinů d'après le roman <i>Le Christ recrucifié</i> de Nikos Kazantzákis. Katerina (sopr.), Lenio (sopr.), Manolios (tén.), Yannakos (tén.), Michelis (tén.), Pannait (tén.), Nikolio (tén.), Grigoris (bar.-basse), Archon (bar.-basse), Fotis (bar.), Kostandis (basse), Andonis (tén.), Dimitrios (bar.), Ladas (rôle parlé), Récitant, divers petits rôles chantés, chœur de garçons, deux chœurs mixtes.	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, clavecin, cordes + flûte, accordéon et violon sur scène	
Discographie	SUPRAPHON 3984 (version dite de Zürich) Orchestre Symphonique de Radio Prague, Chœur d'enfants de Radio Prague, Chœur de Radio, Ivana Mixová (mezzo soprano), Vojtěch Kocián (ténor), Bohuslav Mařík (baryton)basse, Miloš Ježil (baryton), Božena Effenberková (soprano), Karel Petr (bass), Martin Růžek (récitant), Eva Depoltová (soprano), Richard Novák (basse), Vilém Přibyl (ténor), Jaroslav Horáček (basse), Nad'a Sormová (soprano), Oldřich Špíсар (ténor), Zdeněk Jankovský (ténor), René Tuček (baryton)	

dir. Libor Pešek, 2010.

KOCH SCHWANN 3-6590-2 2CD Esa Ruutlunen, McCallum, Adrian Clarke, Christopher Ventris, Egis Silins, Orchestre de la radio autrichienne, dir. Ulf Schirmer, Enregistré au Festspielhaus de Bregenz en 1999.

Dans sa phase finale, l'art de Martinů, largement épanoui, lui permit d'aborder de hauts sujets d'inspiration. Baignant dans la culture et la lumière méditerranéennes, il connut de nouvelles motivations créatrices que l'on peut qualifier de gréco-latines, quant il ne remontait pas à la plus haute antiquité. Son retour à l'opéra connut une diversité de sujets à la mesure de sa curiosité littéraire et poétique: *De quoi vivent les hommes* d'après Tolstoï (1952), *Mirandolina* d'après *La Locandiera* de Goldoni (1954), *Ariane* d'après Georges Neveux (1958) et l'admirable *Passion grecque* qu'on a pu qualifier « d'œuvre de sa vie », d'après Nikos Kazantzákis.

En 1954, après avoir un temps pensé à *Zorba*, il s'éprit finalement du monde prodigieux de sentiments connus dans la grande épopée grecque des temps modernes *Le Christ recrucifié*. Il vivait à Nice et se rendit à Antibes chez Kazantzákis pour lui demander la permission de mettre cet ouvrage en musique. L'entente entre les deux hommes se fit naturellement. Aidé des conseils de l'écrivain, Martinů s'attaqua à la traduction anglaise du roman¹, pour en tirer un livret dont il ne cessa de condenser la matière. Travaillant sur un texte considérable, il en élimina tous les éléments pouvant nuire à l'unité dramatique d'un ouvrage lyrique ; c'est ainsi qu'il mit de côté l'élément turc de la narration. Kazantzákis le laissa entièrement libre de son choix. « Vous décidez seul, vous êtes souverain, votre génie musical vous guidera ».

Maintes et maintes fois, le musicien ne dissimula pas son insatisfaction. Pendant les trois dernières années de sa vie, il en écrivait et récrivait les différentes parties et sa main fut prise par la crampe des écrivains. Entre temps, la mort de Kazantzákis, survenue en 1957, devait lui causer des tourments considérables. « J'avais des relations tellement amicales avec lui. On ne trouve plus d'hommes de cette trempe aujourd'hui ». C'est au cours de cette même année que des pourparlers eurent lieu avec Karajan pour une création à l'opéra de Vienne, mais le projet ne connut pas de suite.

La signification profonde du sujet se trouve parfaitement résumée dans un texte provenant des archives de Charlotte Martinů, qu'elle attribuait à son mari :

L'histoire débute avec le choix du rusé pasteur Grigoris qui, ayant rassemblé les habitants d'une petite ville d'Asie Mineure, désigne parmi eux les acteurs du mystère de la Passion du Christ et ses compagnons. Dès ce moment, la paix profonde dans laquelle vivait et prospérait le village s'écroule soudain. Or, comme si le doigt de Dieu les avait désignés pour éprouver la foi des habitants, les malheureux survivants d'un hameau pillé et ruiné entrent, épuisés, pour demander asile. La vue de la prospérité attise leur colère et leur rancœur et ils s'éloignent pour chercher refuge dans les montagnes ; ils pourront à la fois y tromper leur faim avec des plantes sauvages et leur cœur avec des prières.

Mais, alors qu'ils sont rassérénés dans leur angoisse par l'esprit de leur incomparable prêtre et chef, Fotis, ils sont également accompagnés par ces nouveaux saints que sont les acteurs de la Passion. Au fur et à mesure des jours, ces hommes se dépouillent de leurs anciennes manières de vivre ; la force de leur foi et de leurs rôles donne à leurs âmes une nouvelle maturité : ainsi, Manolios, le berger rêveur, doit fournir un effort considérable pour s'identifier au Christ. Le colporteur naïf et gai oublie ses menus larcins, la veuve luxurieuse, Katerina, devenue Marie. Madeleine, paie chèrement le prix de sa foi retrouvée, et Judas, le farouche, accomplit finalement sa destinée. Nous en venons à comprendre que chaque homme et chaque femme, dans le fond de son âme, avec sa furie de vivre, son énergie, doit assumer sa propre vie. Nous partageons la joyeuse chaleur de l'été et de la moisson, l'amour sauvage de Lenio et de Nikolios, la bataille désespérée entre les villageois et les arrivants, enfin, la tragique mort de Manolios, le berger-Christ. Comme un mince fleuve de sang, les deux grands thèmes s'écoulent : l'héritage humain des vertus du Christ et son devoir envers l'humanité. Ceux que conduit leur amour pour les hommes trouvent leur chemin barré par ceux qui refusent de renoncer à leur égoïsme. Chaque homme se tourne progressivement vers ce qu'il doit faire, en définitive, que ce soit le bien, le mal...

Finalement, Martinů aura pleinement atteint son but : traduire le grand lyrisme humaniste de Kazantzákis. La forme musicale est généralement rhapsodique et la veine mélodique constante. Si la partition est dominée par ce foisonnement orchestral néo-impresionniste qui fait tout l'intérêt de cet autre chef-d'œuvre tardif que sont *Les Fresques de Piero della Francesca*, on est frappé à la fois par le souffle qui la domine et la simplicité dont le musicien l'a entourée. Il aura donc réussi à traiter ce sujet religieux avec humilité, mais cette simplicité dans les accords, un langage tonal élargi, peuvent réaliser un maximum d'intensité expressive, alors que l'instrumentation se hérissé d'arêtes vives dans les séquences les plus dramatiques. Quant à l'atmosphère grecque, il est utile de rappeler que le musicien s'était livré à des recherches sur les hymnes byzantins, la musique grecque orthodoxe et populaire, éléments bien intégrés dans les imposants épisodes choraux et le courant musical en général. Tout bien considéré, thèmes et rythmes laissent une fois de plus transparaître attaches avec la musique de son pays d'origine. Le tempérament y est aussi tchèque que celui de Verdi est italien dans *Othello*.

Disparu en 1959, Martinů ne put jamais voir son ouvrage à la scène ; ce fut son ami et mécène Paul Sacher qui en dirigea la création le 9 juin 1961 à Zürich. Nous nous trouvions en pleine période de fêrerie sérielle, mais la force et la sin-

¹ Charlotte Martinů nous a montré l'exemplaire de l'édition anglaise de la *Passion grecque* recouverte d'annotations de la main de son mari, correspondant aux phrases qu'il reprit dans son livret.

cérité de la musique lui assura un succès immédiat qui isola d'emblée les déçus d'une avant-garde frustrée de sa dose de dodécaphonisme.

Pierre VIDAL

Voir aussi Seconde Partie, page 320 : Cahier n° 9/10

BOHUSLAV MARTINŮ ET *LA PASSION GRECQUE*

En 1954, Bohuslav Martinů était à la recherche d'un sujet pour un nouvel opéra. Durant l'automne, il lut *Alexis Zorba* de l'écrivain grec Nikos Kazantzákis. Son intérêt fut si grand qu'il manifesta le désir de rencontrer l'auteur ; les deux hommes purent le faire quelques années plus tard à Antibes.

Il était cependant évident qu'écrire un livret d'opéra à partir d'un tel roman n'était pas envisageable ; le choix tomba donc sur un autre roman du même auteur : *Le Christ recrucifié* ou la *Passion grecque* qui est le titre sous lequel l'ouvrage est paru aux U.S.A. et que Martinů décida d'adapter pour son opéra.

« *L'idée ne me déplait pas*, écrit-il à Zdenka Podhajsky qui fut son plus ancien et fidèle ami, *d'envisager que l'intrigue d'un livre comme la Passion grecque puisse être adaptée pour un livret d'opéra* ». Martinů n'était d'ailleurs pas la première personne à découvrir la possibilité de faire une adaptation dramatique de cette œuvre : le roman fut, en effet adapté pour le théâtre, en France, par René Saurel et mis en scène par le réalisateur Jules Dassin dont le film tourné en Crète porta le titre de *Celui qui doit mourir*.

Peu de discussions furent, en fait, nécessaires à Martinů pour obtenir l'autorisation de l'auteur de faire un livret en langue anglaise à partir de la traduction de Jonathan Griffin. Kazantzákis lui laissa la lourde tâche de réduire les 460 pages du roman au format du livret d'un opéra de durée raisonnable : « *Vous seul avez à décider, vous êtes le maître ; votre génie musical vous guidera* ». Le 29 novembre 1955, Kazantzákis annonça au compositeur qu'il était en mesure de lui donner son accord concernant le livret : « *Cher ami, lui écrivit-il, j'ai lu avec grand intérêt votre livret ; le résultat est vraiment fin et profond. Je n'éprouve pas le besoin d'y changer quelque chose, vous êtes le meilleur juge de ce que votre musique va pouvoir apporter à ce livret... et la musique dans un opéra, c'est l'essentiel* ».

Martinů, cependant, n'était lui-même pas satisfait de la forme qu'avait prise le livret. Cela fut pour lui une tâche ardue et difficile puisqu'il avait à faire face au besoin de mener en parallèle la composition musicale et l'écriture du livret. Il avait même déclaré au début de son travail de création tant littéraire que musicale, avec une certaine jubilation dans le propos : « *Je me suis donné un but à atteindre : disparaître derrière mes livres, gommer toutes mes sources, tirer satisfaction et plaisir de l'analyse de la musique populaire grecque et de la musique religieuse russe* ».

Le compositeur répugnait à changer l'œuvre de Kazantzákis et la difficulté venait de son désir de respecter le texte d'un auteur pour lequel il avait la plus profonde admiration. En août 1956, il écrivit à Šafránek : « *Ce texte est riche de sentences et de réflexions qu'il faut méditer ; c'est pour cette raison que le texte doit être respecté bien plus que dans un opéra ordinaire ; cela me pousse à changer ma musique* ». Dans une seconde lettre, il confirma ses propos : « *Tu sais que j'ai modifié bien souvent le livret alors que la partition était déjà menée à son terme. Si j'avais écrit *La Passion grecque* sur un texte écrit en tchèque, l'ensemble aurait été différent : j'aurais pu raccourcir, changer l'ensemble, mais j'ai affaire à la traduction de Griffin. J'ai donc le plus grand respect pour l'auteur de cette traduction et je n'arrive pas à me résoudre à y ajouter mes propres expressions* ». L'œuvre était particulièrement longue et les considérations de durée préoccupèrent beaucoup le compositeur, lorsqu'il fut question que Rafael Kubelík, le directeur musical de Covent Garden, assurât la première de *La Passion Grecque* au Royal Opera House. Son intérêt n'était cependant pas assez vif et il décida de ne pas participer à la production de Covent Garden.

C'est peu après ce refus que Zdenka essaya de rencontrer Herbert von Karajan au Staatsoper de Vienne pour l'intéresser à l'opéra : « *J'ai rencontré monsieur Martoni, le secrétaire de Karajan, à qui j'ai laissé les esquisses de la mise en scène de *La Passion grecque*. Il m'a laissé entendre que Karajan pourrait être intéressé* ». Des conversations eurent lieu entre le compositeur et le chef d'orchestre durant le festival de Lucerne 1957. Pour que l'accord fût total, il eut fallu que Martinů revît le livret, le traduisît en langue allemande et réécrivît certaines parties de l'opéra en cours de gestation. La mort de Nikos Kazantzákis laissa le compositeur sans personne qui fût en mesure de le seconder et de l'assister : « *Kazantzákis[s] est mort*, écrit-il à Zdenka, *et cela me touche profondément. J'avais vraiment établi avec lui une relation d'amitié. Où pourrai-je trouver désormais un homme tel que lui ?* » Alors que Martinů réécrivait l'œuvre sans être à même de donner une date pour la conclusion de l'opéra, l'intérêt manifesté par Karajan s'évanouit. L'œuvre cependant ne laissa pas indifférent, et le 30 juin 1958, le compositeur put écrire dans une lettre à Šafránek : « *De facto, j'ai réécrit l'ensemble, c'est un fait. Je suis loin d'avoir terminé ; le premier acte est plus ou moins le même ; seule la musique en a été modifiée. J'ai principalement retravaillé tous les récitatifs et cela surtout dans le but d'être le plus clair possible à l'audition ; j'ai donc été amené à réécrire davantage de musique* ». Martinů, cependant, espérait parvenir à rendre de la sorte le lyrisme humain et si intime qu'il avait découvert dans le roman de Kazantzákis. La profonde intimité et l'harmonie qui existaient entre Martinů et l'œuvre qu'il était en train de mettre en musique est peut-être plus perceptible dans cet extrait de la lettre qu'il adressa à la Fondation Guggenheim au début de 1956 :

« *L'artiste, à notre époque, vit la difficulté d'appréhender les valeurs vraies de l'existence et de connaître un ordre*

et un système dans lesquels les valeurs artistiques et humaines seraient préservées et confirmées. C'est ce que je rencontre comme situation, lorsque je lis l'œuvre de monsieur Kazantzákis[s], et c'est, pour cette raison, que j'ai décidé d'en faire le livret d'un opéra tragique ».

Il fut amené à conclure le synopsis de son opéra de la façon suivante : « Comme deux filets de sang, il y a deux grands thèmes dans l'ouvrage que je suis en train de composer : l'héritage des vertus chrétiennes au plan strictement humain et l'obligation qui en résulte de manifester davantage d'humanité. C'est pour cette raison que sur le chemin qui les mène vers la vie éternelle et universelle, ils ont pu constater que leur progression était freinée par tout ce avec quoi ils étaient obligés de composer pour la satisfaction de leur propre égoïsme. Chaque homme, chaque femme retourne progressivement à ce vers quoi il est attiré, le bien ou le mal. Dieu ou Satan. Des forces extraordinaires bouillonnant en profondeur explosent et balayent tout dans une éruption destructrice ».

L'un des grands étonnements de Martinů fut de n'avoir jamais complètement réussi dans son projet à propos de cet opéra grec. Bien des lettres adressées tant à Zdenka qu'à Šafránek, affirment ce mécontentement ; l'une de celles qu'il envoya à Zdenka contient les propos suivants : « Je suis très mécontent de moi pour ce qui concerne *La Passion grecque*. Je suis peut-être dur à mon égard ; mais l'entreprise était très compliquée. » Pourtant au début de 1959, l'œuvre était finalement déclarée achevée. Les éditions Universal de Vienne qui avaient accepté de publier la partition, dans l'optique de la représentation, prévue par Karajan à Vienne, qui n'eut en fait jamais lieu, cherchait une scène où jouer cette œuvre nouvelle. Des négociations furent finalement menées avec l'opéra de Zurich dont la direction accepta la création de cette œuvre en langue allemande, sous la baguette de Paul Sacher, un vieil ami de Bohuslav Martinů ; la générale de l'opéra eut lieu le 12 juin 1961, en présence de Mmes Martinů et Kazantzákis. Le compositeur qui était mort deux ans auparavant, le 28 août 1959, ne put jamais voir l'une de ses plus grandes réussites portées à la scène.

JEAN-CLAUDE GILLET
Cahier n° 11

Voir Seconde partie : Articles

page 320 : Cahier n° 9-10, Introduction à *La Passion grecque*.

page 364 : Cahier n° 11, Au temps de *La Passion grecque*.

Page 436 et suiv. : Cahier n° 33, Les dernières œuvres lyriques de Martinů ; Je respire une dernière fois ; *Ariane* et le réalisme magique et Comme deux petits ruisseaux de sang.

Page 471 : Cahier n° 38, *La Passion grecque* à Bregenz 1999.

page 483 et suiv. : Cahier n° 40, Détail de l'énorme travail de reconstitution de cet opéra par Aleš Březina, présenté lors du Festival de Bregenz du 22 au 20 novembre 1999.

Martinů Newsletter – éd. Spéciale octobre-décembre 2000

Opéra International, G. Erismann (1997) et *La Lettre du Musicien* (P. Vidal) (avril 1997)

Nicolas Deryn : www.forumopera.com/cd/plaidoyer-pour-une-passion



f

« D'après Eulenspiegel de Strauss » caricature de la main de Martinů

2. Ballets (16)

LA NUIT		H.89
Titre tchèque (ou original)	<i>Noc</i>	
Genre	Ballet méloplastique en un acte	
Date, lieu de composition	1914, Polička	
Archives	Polička	
Dédicace	Olga Gzowska (première ballerine du Théâtre National)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Panton / Panton (Schott)	
Durée	45 à 60 minutes	
Sujet : d'après un scénario du peintre Aloïs Kohout. On découvre un vieux faune jouant du syrinx. C'est le soir et une nymphe arrive. Sous le charme du syrinx, elle se met à danser. Entre un groupe de jeunes faunes dont l'un la séduit et l'emporte tandis que la lune se lève. Le vieux faune continue à jouer acceptant sa destinée.		
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, xylophone, célesta, cloches, 3 harpes, piano, chœur de femmes, cordes,	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
<p>« Les sublimes danseuses de S. Diaghilev, admirées au Théâtre allemand de Prague, menèrent [Martinů] sur le chemin du ballet avec la complicité du peintre Aloïs Kohout. Il admira surtout la belle danseuse Olga Gzowska pour laquelle il écrivit ce ballet <i>La Nuit</i>. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Premier d'une trilogie de trois ballets (<i>L'Ombre</i> et <i>Villa au bord de la mer</i>). La composition fut commencée en 1913 et terminée en janvier 1914. La proximité de sujet et de style avec le ballet de Debussy <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i> est évidente. La formation instrumentale est surabondante et l'écriture largement inspirée de l'impressionnisme de Debussy avec ses cors bouchés, ses tremolos de cordes, ses glissandos de harpes et le phrasé sensuel des bois (par trois) et son introduction d'un chœur chanté sans paroles, montrant que Martinů alors âgé de seulement 23 ans avait bien entendu les sirènes des <i>Nocturnes</i> de Debussy.</p> <p>La partition, qui ne fut jamais montée, est intéressante par ses nombreuses indications de mise en scène et de lumières, prouvant le sens du théâtre musical qui déjà animait le jeune compositeur.</p>		

DANSE DU VOILE		H.93
Titre tchèque (ou original)	<i>Tance se závoji</i>	
Genre	Ballet méloplastique	
Date, lieu de composition	1914, Prague	
Archives	Partition perdue	
Dédicace	Olga Gzowska (première ballerine du Théâtre National)	
Date, lieu de création	Pas de création connue ; pas d'enregistrement.	
Commencée en 1912, la composition fut achevée en juillet 1914. Elle s'inscrirait dans la foulée de <i>La Nuit</i> . Martinů avait remis la partition à la danseuse O. Gzowska en 1914. On perd alors sa trace. On ne saura donc jamais s'il y avait une influence de la <i>Danse des sept voiles</i> de <i>Salomé</i> de R. Strauss.		

L'OMBRE		H.102
Titre tchèque (ou original)	<i>Stín</i>	
Genre	Ballet méloplastique en un acte	
Date, lieu de composition	1916, Polička	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Panton / Panton (Schott)	
Durée	50 – 60 minutes	
Sujet	Basé sur un scénario du peintre Alois Kohout	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, batterie, célesta, harpe, piano, cordes, voix de soprano derrière la scène.	

Discographie TOCCATA CLASSICS 0249 Dorota Szczepańska (soprano en coulisse), Artur Gadała (violin), Agnieszka Kopačka (piano), Sinfonia Varsovia, dir. Ian Hobson. Enregistrement préparé et supervisé par Michael Crump, 2016.
Ce ballet ferait partie d'une trilogie avec <i>Nuit</i> et <i>Villa au bord de la mer</i> (cette dernière partition inspirée du peintre suisse A. Böcklin) qui ne s'est jamais matérialisée.
Dans <i>L'Ombre</i> , Kohout et Martinů rompent avec le schéma habituel du corps de ballet et livrent une série de danses pour ballerine soliste qui finit par danser avec sa propre ombre. L'écriture en est plus sage que dans <i>La Nuit</i> , avec une formation plus proche de l'orchestre de chambre et une clarté directe qui fait penser à des sources populaires. Cependant, l'œuvre n'est pratiquement pas exécutable comme ballet, les performances physiques exigées de la ballerine soliste étant presque hors de portée, sans compter la formation instrumentale requise. (« Deux mille cinq cents mesures » de danse signale Brian Large, auteur d'un livre <i>Martinů and the Symphony</i> (Toccata Press, 2010). L'œuvre fut sans doute refusée pour ces raisons par le Théâtre National tchèque en 1920.
Le nombre de partitions orchestrales qu'écrivit Martinů entre vingt et trente ans est impressionnant, pages encore trop méconnues et pourtant de qualité surprenante. Beaucoup de ces œuvres n'ont même jamais été jouées. Le ballet en un acte <i>L'Ombre</i> dont on a ici le premier enregistrement, en est un parfait exemple. Il s'agit bien d'une musique de qualité. Si l'argument en est très sombre, la ballerine dansant avec son ombre en présence de la Mort, les danses parfois aériennes puisent comme toujours chez le compositeur dans la tradition tchèque. C'est tout leur charme.

CHANT DE NOËL avec chants, danses et récitant		H.112
Titre tchèque (ou original)	<i>Koleda</i>	
Genre	Ballet en quatre actes	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Partition disparue	
Date, lieu de création	Pas de création connue ; pas d'enregistrement connu.	
Sujet	Martinů	
La partition de cette œuvre a disparu quelque part en France pendant l'exode de 1940. C'est bien dommage, car à ce que l'on sait, <i>Koleda</i> fut le prototype des futurs ballets, notamment de <i>Špalíček</i> (1931) et d'un dispositif de théâtre musical introduisant des parties parlées et des chœurs. » (G.E. <i>op. cit.</i>)		
D'après la correspondance de Martinů et une copie du livret qu'il fit lui-même, <i>Koleda</i> est basé sur une série de vieilles coutumes de Noël tchèques de la Vysočina, vingt-six scènes distribuées en quatre parties comprenant chants, danses, interludes instrumentaux et récitatifs parlés. Martinů avait-il en tête quelque composition dans le genre de <i>Fidlovačka</i> de Škroup, c'est l'hypothèse qu'émet Brian Large.		

ISTAR		H.130
Titre tchèque (ou original)	<i>Istar</i>	
Genre	Ballet en trois actes et cinq tableaux	
Catalogue Halbreich	H.130A, H.130B (suites d'orchestre tirées du ballet par František Bartoš) H.130C (Danse de la prêtresse)	
Date, lieu de composition	1921, Polička et Prague (Suite H.130 A : 1951 ; Suite H.130B : 1961)	
Archives	Musée National Prague – Fonds musical (les manuscrits des suites manquent)	
Date, lieu de création	1924, Prague, Théâtre National, Yelizaveta Nikolskaya.	
Édition / Droits	Dilia Prague 1967 / Panton (Schott) / Suites H.130A et B : Fonds Musical tchèque / Panton (Schott)	
Durée	1 heure 58 minutes (Suite H.130A : 24 m 30 s ; Suite H.130B : 23 m 45 s)	
Sujet : Martinů d'après la pièce de Julius Zeyer, ce dernier s'étant inspiré d'un poème sumérien sur le voyage d'Istar aux enfers pour retrouver son amant Tammuz qu'avait enlevé Irkilla, reine du royaume des ombres. Istar la combat pour reconquérir son amour. Sorti victorieux de la lutte, le couple revient sur terre, dans un printemps florissant, gage d'une nouvelle prospérité pour tous.		
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, harpe, cordes, voix de femme (les Suites d'orchestre ont la même formation, moins la voix de femme).	
Discographie	SUPRAPHON Orch. Philh. Brno, piano et dir. J. Waldhans (Suites H.130A et B) (non reporté sur CD) 1974. (LP disponible en prêt à La Médiathèque de la Communauté Française de Belgique, www.lamediatheque.be).	
« Déconcertant, <i>Istar</i> l'est dans le traitement littéraire que Martinů lui fait subir, en l'édulcorant, le transformant en		

un conte qui pourrait venir de K.J. Erben, et vaguement symboliste aussi. [...] En réalité, il s'est basé sur un conte de J. Zeyer dont on connaît le goût pour les mythes d'autrefois et le mysticisme.

Déjà dans ce ballet, Martinů déclare ses positions musicales avec des vues originales sur beaucoup de choses, en particulier le spectacle musical et l'opéra. Pour la création au Théâtre National à Prague, le 11 septembre 1924, Martinů a ajouté une page envoyée de Paris en novembre 1923 - la danse de la prêtresse au premier acte.

Les deux *Suites d'orchestre* H.130A et H.130B ont été tirées du ballet par František Bartoš, ami de Martinů. « Elle sont suffisantes, hors du spectacle, pour constater la couleur poétique de la musique, son exotisme daté où la flûte est reine. On aimera aussi sa valeur dramatique qui en fait un théâtre pour l'oreille. » (G.E. *op. cit.*)

Istar est la dernière œuvre composée avant de quitter la Tchécoslovaquie en 1923. Œuvre de jeunesse, elle porte encore la marque de l'influence debussyste à laquelle Martinů allait tourner le dos peu après, dès le ballet suivant *Qui est le plus puissant du monde ?*

Cependant, Martinů avait travaillé plus de quatre ans à cette œuvre d'envergure avec laquelle il espérait s'imposer et se faire reconnaître comme compositeur. Il avait manifesté dans une lettre à Otakar Ostrčil en 1921 son désir d'écrire d'une manière tout sauf orthodoxe : « *Mon idée est de composer un poème symphonique pour la danse, mais dans une forme de danse très différente de celle dans laquelle le ballet classique est conçu. J'ai donc adapté le livret moi-même pour arriver à des proportions de forme et des possibilités de nuances dans l'expression musicale. Je suis parti en faisant coïncider strictement la danse au rythme pour l'amener à une expression intégrée dans la mélodie et le caractère de chaque scène.* »

Voir aussi Seconde Partie, Cahier n° 40, page 478 et suivantes.

<i>QUI EST LE PLUS PUISSANT DU MONDE ?</i>		H.133
Titre tchèque (ou original)	<i>Kdo je na světě nejmocnější ?</i>	
Genre	Ballet comédie en un acte	
Catalogue Halbreich	(Suites d'orchestre H.133A arr. par František Bartoš, 1961 et František Dyk, 1959)	
Date, lieu de composition	1922, Prague	
Archives	Autographe manquant (Suite H.133A : Radio tchèque)	
Date, lieu de création	1925, Théâtre National de Brno	
Édition / Droits	Dilia 1968 / Panton (Schott) (Suite H.133A : Panton (Schott))	
Durée	60 minutes	
Sujet de Martinů. « Outre les petites souris, jeunes et jolies, leurs parents et leur prince, on y voit le soleil entrer en scène – un étrange soleil qui avance sur une béquille et porte un long manteau blanc entouré de ses rayons. La figure sombre du nuage danse et effraie le soleil, puis le vent, à son tour, fait trembler les nuages. Le vent se heurte au mur alors que plus tard, celui-ci s'effondrera, rongé par les quenottes de l'immense famille des gentilles souris. Plus de mur, plus d'obstacle, et la plus ravissante des souris, annonçant un final joyeux, pourra épouser son prince charmant.» (G.E. <i>op. cit.</i>)		
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, xylophone, célesta, 2 harpes, piano, cordes	
Discographie SUPRAPHON SU3303, Orch. Symph. de Prague, dir. Jiří Bělohlávek. 1997		
Malgré son titre un peu pompeux, il s'agit d'une œuvre toute de fantaisie, Martinů a déjà laissé de côté l'influence impressionniste. « Autant ce ballet peut-être rattaché à la vieille tradition – on pense à <i>Casse-Noisette</i> – autant il marque chez Martinů l'émancipation vers un style inattendu, teinté d'une mode nouvelle, écho peut-être de ses fugitives impressions parisiennes et du vent qui soufflait alors sur l'Europe d'après guerre.		
Martinů s'en est expliqué lors de la première au Théâtre National de Brno le 31 janvier 1925 : « <i>J'ai commencé à me détourner de l'orientation dans laquelle je travaillais jusqu'alors, fondée sur l'impression, et je désirais une expression musicale prégnante, un rythme et une forme précis (...) Je me suis également débarrassé des prétendues peintures ou descriptions musicales (...) et de toutes les acquisitions impressionnistes, qu'elles soient sonores ou d'idées. Donc, s'il s'agit du tonnerre, du vent, je ne les dépeins pas du tout à l'orchestre, je les confie à la scène qui est faite pour cela. Les souris sifflent elles-mêmes sur le théâtre. Le soleil n'entre pas avec des rayons de cordes divisées et une mélodie douce, mais avec une trompette. (...) Je ne me suis pas gêné pour utiliser des réminiscences musicales diverses qui en même temps sont une caricature, une défiguration. Je n'ai évité ni une valse de Strauss, ni une marche avec toutes les caractéristiques du style Meyerbeer, ni une polka avec instrumentation courante quand la situation le demandait</i> ».		
Les souris dansent le fox et le charleston. Pour Martinů, voici une nouvelle manière d'être moderne ou, pour le moins, de vivre son temps. Lors de sa création à Brno, était inscrit au même programme <i>La Petite Renarde rusée</i> . Heureuse coïncidence. (d'après G. E. <i>op. Cit.</i>)		

LA RÉVOLTE		H.151
Titre tchèque (ou original)	Vzpouřa	
Genre	Ballet en un acte	
Date, lieu de composition Archives	1925, Paris, Prague Bibliothèque Royale de Copenhague	
Date, lieu de création	1928, Théâtre National de Brno	
Édition / Droits	Dilia 1969 / Panton (Schott)	
Durée	30 minutes	
Sujet : Martinů	<p>Cette révolte n'est en rien celle de grévistes ou de révolutionnaires mais celle des musiciens. La situation explosive provient des notes elles-mêmes qui se rebellent. La musique classique s'insurge contre les chansonnettes à danser modernes. Le chaos s'installe. Mais un jeune compositeur prend les choses en main et développe le thème en une charmante mélodie apportant la paix entre les factions musicales. Une jeune fille en costume national, chantant le plus beau des chants populaires, interpelle : Faiseurs de musique, que faites-vous ? (D'après G.E. <i>op. cit.</i>)</p>	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, timbales, batterie, piano, cordes, (violon, violoncelle, trompette, trombone et piccolo sur scène)	
Discographie	SUPRAHON SU 111415, Orch. Symph. de Prague, dir. Jiří Bělohlávek (+ <i>Échec au Roi</i>) (enreg. 1987 réédité 1993)	
<p>Ce ballet pastiche comprend cinq scènes. Les rythmes et les tonalités sont allègrement bousculés avec cette irrévérence caractéristique de l'époque. Des effets comiques sont créés en déplaçant les accents et en introduisant même des passages de bitonalité pour augmenter la confusion. Martinů s'est clairement amusé même s'il semble qu'il n'ait pas envisagé une création immédiate de la partition. « L'œuvre est légère, inventive et délicate. Elle oppose une musique aérée et rythmée à l'art musical archaïque. Les personnages renseignent sur l'univers plein de fantaisie de Martinů, mais encore sur l'orientation populaire, recours et remède, dont il usera avec liberté et génie créatif. La forme adoptée, ballet avec texte montre justement sa capacité d'invention et sa poursuite sur la voie du théâtre. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Voir aussi Seconde Partie : Cahiers du Mouvement Janáček n° 40 - Septembre 2000, page 490 et suiv.</p>		

LE PAPILLON QUI TAPAIT DU PIED		H.153
Titre tchèque (ou original)	Motýl, který dupal	
Genre	Ballet en un acte	
Catalogue Halbreich	(H.153A Suite d'orchestre)	
Date, lieu de composition Archives	1926, Paris Polička (Manuscrit de la <i>Suite</i> H.153A manquant)	
Date, lieu de création	Pas de création connue à la scène	
Édition / Droits	Panton (Schott) (<i>Suite</i> H.153A : Fonds Musical tchèque / Panton (Schott))	
Durée	42 minutes (<i>Suite</i> H.153A : 16 minutes)	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 3 trompettes, 2 trombones, timbales, batterie, piano, cordes, récitant et chœur de femmes	
Sujet : d'après <i>The Butterfly that stamped</i> de R. Kypling.	<p>Les héros de ce conte sont le sage roi Soliman ben Daoud, sa première épouse en titre la très belle Balkis et les neuf cent quatre-vingt dix-neuf autres épouses secondaires dont la spécialité est de se disputer ; enfin, deux papillons charmants mais tout aussi querelleurs que les épouses. Soliman est bien ennuyé de tout ce bruit. Il se laisserait bien aller à la magie pour régler la situation mais refuse parce qu'il n'aime pas faire l'important.</p> <p>Un jour qu'il se promène dans la forêt, il aperçoit deux papillons qui se disputent. Le mâle se vante qu'il lui suffirait de taper du pied pour faire disparaître les jardins et le palais. Soliman le prenant à part lui demande pourquoi il fait tant de fanfaronnades à sa femme. « Tu connais les femmes ! » Balkis, qui avait tout entendu, prend le papillon femelle à part qui lui dit : « Tu sais comment sont les hommes ! ».</p> <p>Soliman imagine au travers de ce dialogue un stratagème – faire disparaître provisoirement son palais - pour mettre fin, avec la complicité de Balkis, aux tracasseries que lui causent ses 999 autres épouses. Celles-ci comprenant le sens des prodiges commandés par Soliman « si un roi peut de telles choses, si un simple papillon se dispute avec son épouse, que nous arrivera-t-il si nous continuons à agacer notre roi ? Là-dessus, Soliman et Balkis rentrèrent ensemble dans leur palais et y coulèrent de longs jours heureux.</p>	
Discographie	SUPRAHON SU 110380, Orch. Symph. de Prague, Chœur Mixte P. Kühn, dir. Jiří Bělohlávek (enreg. 1986, réédité 1990).	

PANTON 811417 Extraits (16:02) (+ *Raid Merveilleux* H159, *Échec au Roi* H186) A. Bařová, Orch Philh. de Brno, dir. V. Nosek (enreg. 1966, réédité 1995).

À cette époque de sa vie de compositeur marquée par de nombreux ballets, chaque nouvelle partition était une expérimentation, ce qui explique des volte-face de style. L'univers des Mille et nuits est peut-être à rapprocher de l'œuvre de Roussel *Padmâvatî* (1918) mais très éloigné de celui de Rimsky-Korsakov (1888). Martinů n'avait pas demandé au préalable l'autorisation de Kypling, cela lui était déjà arrivé et lui arrivera encore, si bien que le ballet ne fut pas représenté malgré l'intérêt montré par le Théâtre National de Brno. Martinů reprend pour ce ballet la formule appliquée pour *La Révolte* où il mêle la pantomime et le mélodrame à la danse. La suite d'orchestre tirée de la partition en 1965 présente le œuvre Palais de Soliman, *Danse orientale*, *Valse des Papillons*, *Danse des Fleurs* et *Danse devant le roi*.

[Remarque : Il existe sur le même sujet une composition de Maxime Aulio datant de 2006 (pièce pour saxophone et orchestre d'harmonie commandée pour l'Orchestre Régional d'Harmonie École d'Auvergne.)]

LES MAINS		H.157bis
Titre tchèque (ou original)	Les Mains (titre original est en français)	
Genre	Ballet	
Date, lieu de composition	1927, Paris ou Prague ?	
Archives	Prague, bibliothèque nationale	
Date, lieu de création	1933, Prague ? re-création en concert : 18 décembre 2011, Rudolfinum, Prague	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha	
Durée	3 minutes 34 secondes	
Sujet	D'après un poème d'Otakar Březina	
Formation instrumentale	2 flutes, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, trompette, 2 trombones, tuba, 2 pianos, tam tam, 3 violons, alto, 3 violoncelles.	
Discographie	<p>NBM 16 Prague Philharmonia, dir. Jakub Hrůsa, enreg. 2011 (+ <i>Fantaisie et Toccata pour piano</i> H.281 Lenka Koberlová, piano ; <i>L'Ouverture des sources</i> H.354, enreg. historique 1955, Chœur tchèque/Chœur d'enfants Kühn ; Jiří Bar, baryton ; Miroslav Doležal, récitant ; Josef Peška, violon ; František Vohanka, violon ; Antonín Hyska, alto ; Markéta Kühnová, piano ; <i>Nonet n° 2</i> H.374, enreg. historique Supraphon 1961, Emil Leichen, violon, Vilém Kostečka, alto ; Rudolf Lojda, violoncelle ; Oldřich Uher, hautbois ; Oldřich Pergl, clarinette ; Václav Žilka, flûte ; Joraslav Řezáč, basson ; Arnošt Charvát, cor). Martinů Days 2011, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p>	
<p>Partition (parties d'orchestre découverte en 2011 par Aleš Březina dans le fonds des biens personnels non classés laissés par Yelisaveta Nikolskaya (balletine et chorégraphe qui créa <i>Istar</i>) se trouvant à la Bibliothèque nationale de Prague, elle ne figure donc pas dans le catalogue de Harry Halbreich édité en 1968, ni dans la réédition de 2007. Le document retrouvé, une copie qui n'est pas de la main de Martinů, n'est pas complet. Après sa composition, Martinů délaissa l'œuvre et quelques années plus tard écrivit qu'elle était perdue, ne sachant pas ce que Y. Nikolskaya en avait fait.</p> <p>Les lieu et date de compositions sont incertains. La date de création est inconnue. Une exécution scénique eut probablement lieu en 1933 à Prague au Théâtre de Vinohrady.</p> <p>L'écriture de Martinů est ici relativement agressivement énergique, dans le style d'autres compositions de la même époque (<i>Half-Time</i> H.124 et le ballet <i>Le Raid merveilleux</i> H.159 ci-dessous).</p> <p>La notice de l'enregistrement cité ci-dessus – écrite par Aleš Březina – est pratiquement la seule source d'informations sur ces détails.</p>		

LE RAID MERVEILLEUX		H.159
Titre tchèque (ou original)	Podivuhodný let (titre original est en français)	
Genre	Ballet mécanique	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Berlin, Bibliothèque d'État	
Date, lieu de création	1980, Brno (radio) / 1994 Polička (scène)	
Édition / Droits	PANTON (SCHOTT)	
Durée	19 minutes	
Sujet	Martinů. Inspiré du vol tragique de Nungesser et Colli dans leur tentative de traversée de l'Atlantique.	
Formation instrumentale	2 clarinettes, trompette, basson, piano, tam tam, quatuor à cordes	
Discographie		

PANTON 81 1417 (+ *Le Papillon qui tapait du pied* H153, *Échec au Roi* H186) A. Bařová, Orch. Philh. de Brno, dir. V. Nosek (enreg. 1995).

SUPRAHON SU3749 (+ *La Revue de cuisine* H161, *On tourne* H163), Orch. Philh. tchèque, dir. Chr. Hogwood. enreg. 2003, éd. 2004.

VIDEO : Script de Jiří et Ondřej Nekvasil. Chorégraphie de Michal Caban. Mise en scène de Jiří Nekvasil. Orch. Philh. d'État de Brno, dir. V. Nosek. Édité par la télévision tchèque, 1998.

La technique avait déjà inspiré dans les années 1920 Milhaud dans *Machines agricoles* ou Honegger avec *Pacific 231*. Poussé pourrait-on dire par l'air du temps, Martinů fait ici une tentative à sa manière et témoigne de l'attention qu'il portait au théâtre musical. *Le Raid merveilleux* est un ballet sans personnages dit 'ballet mécanique' constitué d'effets scéniques, de lumières, de décors, dédié à ces deux aviateurs moins chanceux que Lindbergh dont l'exploit avait inspiré Martinů pour *La Bagarre*. L'instrumentation est d'un dépouillement extrême. Commandé par Marguerite Beriza pour son propre théâtre, il n'a pas été représenté à l'époque pour cause de faillite.

D'après les notes connues, un avion aurait dû être suspendu sur scène tandis qu'un kaléidoscope de projections de nuages et de mer aurait représenté la tentative malheureuse avec écrasement de l'avion.

Voir aussi : Cahier du Mouvement Janáček n° 40 - septembre 2000, page 491.

LA REVUE DE CUISINE		H.161 / H.161A / H.161B
Titre tchèque (ou original)	<i>Kuchynská revue</i>	
Genre	Jazz-ballet en un acte	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Bâle, Fondation Paul Sacher	
Dédicace	B. Nebeská	
Date, lieu de création	1927, Prague (Suite H.161A : création avec Alfred Cortot)	
Édition / Droits	Alphonse Leduc, 1930, Paris. Disponible uniquement sous forme de <i>Suite</i> du ballet	
Durée	15 minutes (Suite H.161A : 15 minutes, réduction pour piano H.161B)	
Sujet : J. Kröschlová. Le ballet est une pochade qui a pour cadre la cuisine et pour acteurs le couple marmite/couvercle quelque peu molesté par d'autres ustensiles, combat arbitré par le balai.		
Formation instrumentale	Clarinete, basson, trompette, violon, violoncelle, piano.	
Discographie		
Seul enregistrement complet de la partition: SUPRAHON SU 3749 2031 (+ <i>Le Raid merveilleux</i> H.159, <i>On tourne</i> H163), Orch. Philh. tchèque, dir. Chr. Hogwood, enreg. 2003, éd. 2004.		
<i>Suite</i> H.161A		
NAXOS 8572485 (+ <i>Les Rondes</i> H.200, <i>Musique de Chambre n° 1</i> H.376) Holst Sinfonietta, dir. Klaus Simon, Robert Hill, clavecin, 2012.		
MARK RECORD 8467 (+ Ibert, R. Strauss) University of Cincinnati Chamber Players, dir. Rodney Winther, 2009.		
PHILIPS 432252 <i>Charleston</i> (+ divers compositeurs) Gidon Kremer et le Quatuor Borodine, 2002.		
REFERENCE RECORDINGS 2102 Chicago Pro Musica, 2001.		
SUPRAHON SU3058-2 011 (+ <i>Jazz Suite H.172</i> , <i>Sextuor H.174</i> , <i>Qui est le plus puissant du monde ?</i> H.133, <i>Le Jazz</i> H.168, <i>Half-Time</i> H.142, <i>La Bagarre</i> H.155, <i>Thunderbolt P-47</i> H.309) Interprètes divers, 1996.		
DECCA 433660 (<i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328, <i>Tre Ricercari</i> H.267, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Merry Christmas 1941</i>) The Saint Paul Chamber Orchestra, dir. Chr. Hogwood. 1993.		
ANTES ÉDITION 319015 (+ Prokofieff, Poulenc, Jolivet) Camerata de Genève, 1993.		
HYPERION CDA 66084 (+ divers) Dartington Ensemble, 1987.		
KONTRAPUNKT 32227 (+ divers) Danish Chamber Players, 1996.		
BIS CD-653 (+ <i>Nonet H734</i> et <i>Nonet H.144</i> et divers) Sinfonia Lahti Chamber Ensemble, 1995.		
SUMMIT RECORDS DCD 214 (+ divers) Bohemian Ensemble Los Angeles, 1997.		
VIDEO : prise de vue d'une réalisation (non documentée) par des étudiants (Bibliothèque Institut Martinů Prague)		
Réduction pour piano H.161A voir 7.9 Sextuors, p. 292 et H.161B 7.2 Œuvres pour piano seul, p. 191.		
<i>La Revue de cuisine</i> , qui a connu un premier titre <i>La Tentation de Sainte Marmite</i> , est une œuvre aujourd'hui souvent jouée et diffusée. Elle comporte un prologue suivi d'un tango et d'un charleston pour se terminer avec un final bien enlevé. Le modèle est plus celui d'une comédie musicale avec des accents de jazz pour une petite formation – un		

sextuor – sans percussion, ce qui est étonnant de la part de Martinů.

Conçu comme un pur divertissement à la mode, on peut penser que Martinů répondait en quelque sorte à ceux qui estimaient que ses œuvres précédentes dans le style ballet étaient trop ambitieuses. C'est aussi un clin d'œil à son compatriote Jaroslav Ježek, alors à Paris où il cherchait à se faire connaître par des musiques de danse. Mais le jazz allait bientôt cesser d'inspirer Martinů.

Voir Seconde Partie : Articles des Cahiers du Mouvement Janáček: n° 8 - janvier 1990, page 309.

ON TOURNE		H.163
Titre tchèque (ou original)	<i>Natáčí se</i>	
Genre	Ballet en un acte	
Date, lieu de composition	1927, Polička	
Archives	Musée National à Prague	
Date, lieu de création	1979, Opéra National de Brno	
Édition / Droits	Panton / Panton (Schott)	
Durée	32 minutes	
Sujet : Martinů. La scène se divise horizontalement en deux parties. Au-dessus, la surface de la mer avec deux marins et un plongeur (marionnettes). En-dessous, l'eau, les poissons vus à travers un décor de flore marine.		
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie, piano, cordes	
Discographie SUPRAHON SU 3749 (+ <i>Le Raid merveilleux, La Revue de cuisine</i>), Orch. Philh. tchèque, dir. Chr. Hogwood, enreg. 2003, éd. 2004.		
Ballet sans danseur, c'est une partition expérimentale pour le théâtre d'avant-garde, mélange de marionnettes et de film de dessin animé. Mais cette composition était certainement trop exigeante en musiciens et en mise en scène pour pouvoir être représentée à l'époque. On ne peut pas ne pas penser à une certaine filiation dans la création d'Alfréd Radok, <i>Laterna Magika</i> , trente ans plus tard.		

ÉCHEC AU ROI		H.186
Titre tchèque ou original	<i>Šach králi</i>	
Genre	Ballet jazz	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Musée National à Prague	
Date, lieu de création	1980, Opéra d'État de Brno	
Édition / Droits	Max Eschig / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	27 minutes 30 sec	
Sujet : A. Cœuroy (un élève de Max Reger) La partition compte huit numéros : <i>Pas de trois clownesque, Danse des saltimbanques, La partie d'échec, Blues, Échec et mat, Final</i> . « Trois personnages principaux : l'As de trèfle, le Domino double-blanc et le Dé avec son cornet. Le Dé convie l'As et le Domino à disputer un tournoi et déroule l'échiquier blanc et rouge. Entrent les pièces du jeu, à commencer par leurs majestés pour qui on fait la haie au son de <i>As-tu vu la casquette au Père Bugeaud</i> ? Tout cela s'est déroulé sur un pas-de-trois classique ; ensuite nous avons assisté à la danse des cavaliers, à celle des fous, puis des tours et à la valse-boston exécutée par la reine. Vient ensuite la seconde partie, Le Défi. Le Dé, qui arbitre la partie, annonce : « En place » et « Ouverture espagnole ». Le début de partie est entaché d'un litige et on recommence. L'As de trèfle joue les noirs, et Domino, les blancs. La partie d'engage : saut des cavaliers, zigzag des fous, glissade générale jusqu'à ce que le roi noir soit mis en échec. Affolement dans le camp des noirs. L'As réfléchit. Ses troupes s'endorment au son d'un blues. Sans rémission. Échec et mat. Consternation chez les noirs, le roi s'écroule, marche funèbre. Chez les blancs, on danse durant un final allegro vivo pendant lequel, rapidement, tous les pions rentrent dans leur boîte, à reculons. » (G.E. <i>op. cit.</i>)		
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie, piano, cordes, récitant, voix de femme alto	
Discographie PANTON 81 1417 (+ <i>Le Papillon qui tapait du pied</i> H153, <i>Le Raid merveilleux</i> H159) A. Bařová, Orch. Philh. de Brno, dir. V. Nosek (enreg. 1976, réédité 1995). SUPRAHON SU 111415 (+ <i>La Révolte</i> H151) Orch. Symph. de Prague, dir. Jiří Bělohávek (enreg. en français)		

1987, réédité 1993).

Après sept années à Paris, Martinů avait en quelque sorte parachevé avec *Échec au roi* son apprentissage du théâtre musical ayant écrit une petite dizaine d'œuvres pour la scène en explorant de multiples voies, styles et formes. Malheureusement, tout cela se traduisait par des succès pour le moins mitigés. Trois partitions seulement avaient été représentées car des pièces comme *On tourne*, *Les Larmes de couteau* et même *Les Trois Souhaits* passaient pour impossibles à monter, ce qui se révéla bien sûr faux par la suite.

Échec au roi, tient d'ailleurs une place intéressante dans l'œuvre de Martinů, précisément parce que ce ballet est à un tournant. De facture discrètement jazz, il ne heurtait pas les oreilles de l'époque tout en étant à la mode. Après tout, le charleston était aux années 1930 ce que la polka avait été un siècle plus tôt.

ŠPALÍČEK		H.214
Titre tchèque (ou original)	<i>Špalíček</i>	
Genre	Ballet chanté en trois actes	
Catalogue Halbreich	H.214 (version 1) H.214 (version 2) H.214A Suite d'orchestre n° 1 (arr. par Miloš Říha, avec l'autorisation de Martinů) H.214B Suite d'orchestre n° 1 (arr. par Miloš Říha, avec l'autorisation de Martinů) H.214C Valse et Polka pour piano	
Date, lieu de composition Archives	1931-1932, Paris (version 2 : 1940, Paris) Musée National, Prague (version 2 : Polička)	
Date, lieu de création	1933, Théâtre National de Prague (version 2 : 1949, Théâtre National de Prague)	
Édition / Droits	Version 1 : Dilia Version 2 : Orbis 1951 / Dilia	
Durée	H.214 1 : 2 heures 20 minutes (version 2, 1 heure 42 m) H.214A : 21 minutes H.214B : 23 minutes H.214C : 9 minutes	
Sujet : Martinů, d'après des contes et des légendes tchèques	H.214A : 1. Danse de la petite souris – 2. Changement des scène et danse du chat botté – 3. Bal de cendrillon au palais H.214B : 1. Danse des diables – 2. Le modèle capricieux du cordonnier – 3. Le marché – Danse du bourdon – 4. Le sauvetage de la princesse – La cité noire – La princesse malheureuse – Combat du papillon et du géant 5. Danse des dames de la cour et des filles de la campagne – 6. Le château enchanté – 7. La gibecière magique.	
Formation instrumentale	Version 1 : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, soprano, ténor, basse, chœur d'enfants ou de femmes Version 2 : 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, piano, cordes,	
Discographie	CHANDOS 10885 H.214A et B (+ <i>Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre</i> H. 337) Mikhaïl Zemtsov, alto, Orchestre Symphonique National d'Estonie, dir. Neeme Järvi, 2016. NAXOS 8557494 <i>Valse et Polka</i> H.214C (+ <i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques</i> , <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat</i> , <i>Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H225, <i>Souhaits pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H236 : <i>La Nativité et Sœur Pascaline</i> , <i>Noël d'amour</i> H259) Olga Černá, mezzo-soprano, Jitka Čechová, piano. 2006 SUPRAPHON 3791 H.214B extrait : <i>La Gibecière enchantée</i> (+ <i>Dvořák et Smetana</i>) Orchestre de la Garde du Château et de la Police de Prague, dir. V. Blahunek, 2004. CONIFER CLASSICS (+ <i>Double Concerto</i> H.271) Orch. Philh. Brno, dir. Ch. Mackerras. Enreg. 1990, éd. 1991 (ne semble plus en catalogue). SUPRAHON 3929 (+ <i>La Romance des pissenlits</i> , <i>La Fiancée du spectre</i> , <i>Primevère</i>) solistes, Chœur d'enfants Kantiléna, Orch. Philh. d'État de Brno, dir. F. Jilek / Orch. Philh. de Prague, dir. Jiří Bělohávek, (enreg 1988, réédité 2008). VIDEO : Orch. et solistes du Théâtre National de Prague, dir. J. Kuchinka. Chorégraphie de Miroslav Kůra. Prod. Télévision tchécoslovaque 1984.	
Le titre <i>Špalíček</i> (petit bloc) provient des nombreuses chansons populaires colportées de foire en foire par les musiciens ambulants au XIX ^e siècle en Bohême. Un peu plus tard, elles furent intégrées dans un recueil appelé <i>Špalek</i>		

visant la détente et l'amusement plutôt que se voulant une forme de contribution sérieuse à l'art.

« *Špalíček* est issu directement de la *Légende de Sainte Dorothée* composée au début de 1930 [...]. Ayant fait la preuve de ses capacités de compositeur et de son attachement aux sources de son enfance, Martinů peut se permettre d'écrire une musique sans complication mais qui sonne de manière originale, comme une musique qui par miracle aurait traversé les siècles en s'habillant de la couleur du temps avec une élégance naturelle et un sens inné de la mode. Sans âge et toujours jeune. Certains contes utilisés par Martinů sont universels (*Le Chat botté*, *Cendrillon*), d'autres comme *Les Sept Corbeaux* ou *La Besace enchantée* se rattachent à des coutumes, jeux ou chansons typiques de la Vysočina. Le monde animal est fortement représenté : le lion, le lièvre, l'épervier, le bourdon, la petite souris, le chat, le papillon, sont mêlés à la mythologie enfantine des diables, des géants, des magiciens. Sans oublier les princesses que les fées marient dans les châteaux enchantés.

La version 1 de *Špalíček* ne comporte qu'un orchestre de chambre, mais en 1940, Martinů reprend sa partition pour en faire une version orchestrale plus étoffée que l'on connaît aussi à travers les deux suites qu'il en tira lui-même.

La facture de la version chorégraphique 2 tient de la revue et l'enchaînement des numéros met à l'abri de tout risque de mièvrerie qui n'existe d'ailleurs heureusement pas dans la partition. Au contraire, parlant du jazz et de ses rythmes, Martinů disait que le folklore morave, plus riche en variété et en complexité que le tchèque, offrait une vitalité et une richesse de rythmes que les jazzmen ignoraient.

La longueur du ballet et les choix des épisodes ont permis diverses versions. Le succès ne s'est pas démenti depuis la création. Deux prix officiels récompensèrent Martinů en Tchécoslovaquie dans ses efforts pour renouveler le ballet tchèque.

Martinů travailla à la version 2 en janvier 1940, revenant avec nostalgie sur le fonds populaire morave. Il allait ainsi faire un tour au pays par la musique. » (d'après G.E. *op. cit.*)

Avec *Špalíček* (version 1) Martinů avait remporté le prix Smetana de composition en 1934. Cette récompense, qui suivait la création du ballet à Prague et quelques mois plus tard à Brno ainsi que la mise au répertoire du Théâtre National de Brno pendant les quatre années suivantes, ne pouvait que convaincre Martinů qu'il avait atteint un niveau d'expression et un langage personnels mûrs et de qualité. En effet, après des années de recherches, il était arrivé à combiner parfaitement sources populaires et langage musical moderne, ce qui ne pouvait que le rapprocher d'une expression élevée des émotions liées à son pays natal.

Voir Seconde Partie : Cahiers du Mouvement Janáček n° 11 - Septembre 1990, page 350.

LE JUGEMENT DE PÂRIS		H.245
Titre tchèque (ou original)	<i>Paridův soud</i>	
Date, lieu de composition	1935, Paris	
Archives	Original manquant	
Date, lieu de création	Aucune représentation connue	
Durée	30 minutes (?)	
Sujet	B. Kochno	
Édition / droits	Esquisse complète dans la archives de la fondation Paul Sacher à Bâle.	

L'ÉTRANGLEUR		H.317
Titre tchèque (ou original)	<i>Škrtič (The Strangler)</i>	
Genre	Ballet pour trois danseurs	
Date, lieu de composition	1948, New York	
Archives	Bibliothèque Nationale de France, Paris	
Date, lieu de création	1948, New London (Connecticut) par Martha Graham Dance Group, chorégraphie d'Erick Hawkins, principal commanditaire de l'œuvre.	
Édition / Droits	MAX ESCHIG/ Durand-Salabert-Eschig	
Durée	29 minutes	
Sujet : Livret d'Eric Hawkins et Robert Fitzgerald d'après <i>The Strangler, the Rite of Passage</i> de ce dernier, sur le thème d'Œdipe et le Sphinx.		
Formation instrumentale	Piccolo, hautbois, clarinette, basson, piano, batterie (avec série de percussions mexicaines), trois récitants (chœur parlé)	
Discographie		
VIDEO :		
* Chorégraphie de Luboš Ogoun, Théâtre Mahen, Brno (1990)		
* Chorégraphie de Luboš Ogoun, Théâtre Janáček, Brno (1991)		
* Chorégraphie de Maxime Braham, Guildhall Chamber Ensemble, dir. Clive Timms. Mise en scène de Ste-		

phen Medcalf (1998).

Dans la foulée du *Troisième Concerto pour piano* – deux ans après son accident à Great Barrington, dont il se remet péniblement – Martinů écrit ce ballet à la demande d'un danseur et chorégraphe de la troupe de Martha Graham (voir sous date et lieu de création) sur un sujet de Robert Fitzgerald, avec l'exigence de l'utilisation de percussions aztèques. *L'Étrangleur* est un « type de théâtre musical qui ne comportait pas de chanteurs [et] était relativement à la mode depuis *Œdipus Rex* de Stravinsky et même certaines œuvres de Milhaud et Honegger. Plus rituel que ballet, selon le modèle antique, l'œuvre de Martinů représentait le mythe d'Œdipe qu'il connaissait bien depuis son enfance par *Œdipe et le Sphinx* d'Hofmannsthal (1905), mais plus près aussi par la pièce de Jean Cocteau, *La Machine infernale*, et le travail qu'il fit lui-même pour la radio de Prague en 1936, sur la version d'André Gide (voir H.248). » (G.E. *op. cit.*)

La critique américaine, portant essentiellement sur la chorégraphie de l'œuvre, ne fut pas particulièrement élogieuse pour la musique, mais surtout presque silencieuse.

Il s'agit de la seule œuvre où Martinů, pourtant grand adepte de percussions en tous genres, utilise les percussions mexicaines (sans en livrer la raison indiquée plus haut) dont il dessina le modèle sur la première page de la partition. Le livret n'est pas d'une grande originalité.

MIRANDOLINA, ouverture du ballet		H.346A
Titre tchèque ou original de l'opéra	Mirandolina Opéra comique en trois actes	
Date, lieu de composition	1954, Nice	
Archives	Bärenreiter, Kassel (copie de la partition piano)	
Création	1959, Prague	
Édition / Droits	Bärenreiter 1959 / Bärenreiter (H.346A : Saltarello)	
Durée	5 minutes	
Formation instrumentale	3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie, cordes.	
Discographie SUPRAPHON SU37702632 (2 CD) Orch. Philharm. de l'opéra de Biélorussie, dir. Ricardo Frizza (2002)		
<p>Pour répondre à un engagement pris envers la Fondation Guggenheim, Martinů écrivit <i>Mirandolina</i> entre mars et fin juin 1954. Composer sur un texte italien lui présenta une réelle difficulté. Il fut aidé pour la prosodie italienne par le compositeur italien, Eleuterio Lovreglio, installé à Nice. (D'après G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Martinů affichait vis-à-vis de cet opéra un jugement mitigé, ne cachant pas qu'il eût préféré composer un autre ouvrage correspondant mieux à ses nécessités intérieures et aux ambitions qu'il nourrissait pour le théâtre musical. [...] Curieusement, <i>Mirandolina</i> fut créé à Prague du vivant de Martinů, le 17 mai 1959 dans une mise en scène de Václav Kašlík. La musique du ballet, sous le titre <i>Saltarello</i> en est la page la plus célèbre, souvent exécutée seule. (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Voir aussi : Seconde Partie, article de Gérard Martin dans le Cahier n° 61, p. 613</p>		

3. Musiques de scène et de film (7)

DANSES POPULAIRES ET COUTUMES DE LA MORAVIE SLOVAQUE		H.134
Titre tchèque (ou original)	<i>Slovacké tance a obyceje</i>	
Genre	Musique de film documentaire	
Date, lieu de composition	1922, Prague	
Archives	Musée régional morave, Brno	
Édition / Droits	Libre	
Formation instrumentale	Piano	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

SIX PERSONNAGES EN QUÊTE D'AUTEUR		H.179
Titre tchèque (ou original)	<i>Šest osob hledá autora</i>	
Genre	Musique de scène	
Date, lieu de composition	1929, Polička	
Date, lieu de création	1929, Polička	
Sujet	L. Pirandello	
Formation instrumentale	Piano	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
Improvisations conçues pour la représentation de la pièce à Polička en août 1929. Pas d'archives.		

MÉLO		H.223
Titre tchèque (ou original)	<i>Melo</i>	
Genre	Musique de film	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Original manquant	
Date, lieu de création	1932 (première projection du film), Paris	
Édition / Droits	Libre	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

MARIE L'INFIDÈLE		H.233
Titre tchèque (ou original)	<i>Marijka nevěrnice</i>	
Genre	Musique de film	
Date, lieu de composition	1933, Prague	
Archives	Manuscrit manquant	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Vl. Vančura d'après le roman d'Ivan Olbracht.	
Discographie	NBM 08 <i>Ouverture</i> tirée de la bande sonore du film (+ <i>Petite suite de la Comédie sur le pont</i> H.217A, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>Sonate pour violon et piano n° 3</i> H.303, <i>L'Ouverture des sources</i> H.354, extraits) Martinů Days 2003, CD hors commerce de la Fondation Martinů.	

LE PETIT SOULIER		H.239
Titre tchèque (ou original)	<i>Střevíček</i>	
Genre	Musique de film d'entreprise pour les chaussures Baťa.	
Date, lieu de composition	1935, Prague	
Archives	Musée National de Prague, dépôt à la Fondation Martinů	
Édition / Droits	Libre	
Durée	8 minutes 30 sec	
Formation instrumentale	Clarinette, trompette, trombone, batterie, triangle, tom-tom, piano, cordes	
Discographie	NBM 07 (+ <i>Ritournelles</i> H.227, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.327, <i>Concerto pour quatuor à cordes et orchestre</i> H.207)	

Discographie	NBM 07 (+ <i>Ritournelles H.227, Trio à cordes n° 2 H.327, Concerto pour quatuor à cordes et orchestre H.207</i>) Berg Chamber Orchestra, dir. P. Vrabel, Martinů Days 2002, CD hors commerce de la Fondation Martinů.
--------------	--

LA VILLE DE L'EAU VIVE : MARIÁNSKÉ LÁZNĚ		H.240
Titre tchèque (ou original)	<i>Město živé vody : Mariánské Lázně</i>	
Genre	Musique de film documentaire	
Date, lieu de composition	1935, Prague	
Archives	Musée National de Prague	
Édition / Droits	Libre	
Durée	9 minutes	
Formation instrumentale	Clarinette, trompette, batterie, piano, cordes	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

ŒDIPE		H.248
Titre tchèque (ou original)	<i>Œdipe</i> (titre original en français)	
Genre	Musique de scène	
Catalogue Halbreich	H248A : petite suite d'orchestre de chambre	
Date, lieu de composition	1936, Prague	
Archives	Radio Prague	
Date, lieu de création	1936, Radio Prague. Orch. de Radio Prague, mise en ondes J. Honzl	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Durée	5 minutes 30 sec	
Sujet	Pour la pièce <i>Œdipe</i> d'André Gide	
Formation instrumentale	Voix de femme (alto), clarinette, trombone basse, batterie, 2 altos, piano, orgue	
Discographie	NBM 11 (+ <i>Sonate pour violon et piano n° 1 H.182, Ariane H.370</i>) Voix de femme : Jarmila Orlová, Orch. de chambre sous la dir. de Jiří Hanousek, enregistrement historique de H.248A Radio Tchécoslovaque Brno, 1964. Martinů Days 2006, CD hors commerce de la Fondation Martinů.	
<p>À Prague, Martinů venait d'apporter à son ami J. Honzl, metteur en scène réputé, sa <i>Comédie sur le pont</i>. Honzl lui demanda une musique pour la pièce <i>Œdipe</i> de Gide qu'il venait d'adapter en tchèque.</p> <p>Martinů composa sept séquences : prélude, trois mélodrames, deux interludes et un final. De ce final est tiré la petite suite d'orchestre H.248A.</p>		

4. Chœurs a cappella et chœurs accompagnés (12)

DEUX CHŒURS D'HOMMES		H.121
Titre tchèque (ou original)	<i>Česká říkadla (Staročeská říkadla)</i>	
Genre	Chœur a cappella pour voix d'hommes	
Date, lieu de composition	1919, Prague	
Archives	Manuscrit manquant, n'est mentionné que dans la monographie de Šafránek	
Date, lieu de création	1919, Prague, Association Chorale de Bohême du Sud	
Édition / Droits	Panton / Panton (Schott)	
Durée	17 minutes env.	
Sujet : Deux chœurs d'après des textes populaires lituaniens		
1. <i>O měsíci</i> (La Lune) – 2. <i>Žena tanečnice</i> (La Danseuse)		
Pas d'enregistrement connu.		

SIX CHANTS TCHÈQUES ANCIENS		H.209
------------------------------------	--	-------

Titre tchèque (ou original)	Česká říkadla (Staročeská říkadla)
Genre	Six chœurs a cappella pour voix de femmes
Date, lieu de composition	1931, Paris
Archives	Manuscrit manquant
Dédicace	Association chorale des Institutrices pragoises
Date, lieu de création	1934, Prague
Édition / Droits	Panton 1977 / Panton (Schott)
Durée	17 minutes
Sujet : Six chœurs d'après des textes populaires recueillis par Karel Jaromir Erben 1. <i>Konečná smrt</i> (La Mort finale) – 2. <i>Zavírání lesa</i> (Fermeture de la forêt) – 3. <i>Hlásání pasaček I</i> (Le Métier de bergère I) – 4. <i>Mořena, Mořena</i> (voir remarque ci-dessous) - 5. <i>Hlásání pasaček II</i> (Le Métier de bergère II) – 6. <i>Vynášení smrti</i> (Exaltation de la mort).	
Formation instrumentale	chœur de femmes
Discographie SUPRAHON 3101 (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Quatre Chants des brigands</i> H.361, <i>Trois Chants</i> H.338) Chœur mixte Kühn /Chœur de Radio Prague, enreg. 1989, éd. 1996. (au catalogue ?) AMABILE AM00292 (+ <i>Chants pour chœurs d'enfants</i> H.373, <i>Le Festin des oiseaux</i> H.379, <i>L'Ouverture des Sources</i> H.354) Chœur d'Enfants tchèques Jitro, dir. J. Skopal.	
C'est vers les années 1930 que Martinů manifesta un intérêt profond et systématique pour les sujets populaires qui devinrent des sources d'inspirations vitales. En témoignent ces <i>Česká říkadla</i> mais aussi les <i>Madrigaux tchèques</i> de 1939 et ceux de 1948 ainsi que les <i>Quatre chants de Marie</i> de 1934. Toutes ces compositions sont d'une écriture fraîche et claire qui souligne le rythme du texte.	
Remarque : le titre du quatrième chant, <i>Mořena, Mořena</i> , fait référence à la mythologie celtique. Mořena, Morana ou Morzena est la déesse de la Mort et de l'Hiver. L'étymologie du mot « mora » renvoie aux cauchemars, à la souffrance et à la destruction.	

QUATRE CHANTS DE MARIE		H.235
Titre tchèque (ou original)	Čtyři písně o Marii	
Genre	Chœur mixte a cappella	
Date, lieu de composition	1934, Paris	
Archives	Brno (Z. Zouhar)	
Dédicace	Chœur Hlahol de Vinohrady	
Date, lieu de création	1935, Prague	
Édition / Droits	1993 / Tempo, Prague	
Durée	11 minutes	
Sujet : 1. <i>Zvěstování</i> (L'Annonciation) – 2. <i>Sen</i> (Le Rêve) – 3. <i>Snídaně panny Marie</i> (La collation de la Vierge Marie) – 4. <i>Obraz panny Marie</i> (Portrait de la Vierge Marie).		
Formation instrumentale	Chœur mixte a cappella	
Discographie GLOBE (+ <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Chants de Brigands</i> H.361 (extraits), <i>La Romance des pissenlits</i> H.364) Netherland Chamber Choir, dir. Stephen Layton. Enreg. 2003, éd. 2006. PANTON (<i>Trois Chants sacrés</i> (premier chant) H.339, <i>Vigilie</i> H.382, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380) Brno Madrigal Singers, dir. R. Válek (1999). SUPRAHON (+ <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Le Festin des oiseaux</i> H.379), Chœur mixte Kühn /Chœur de Radio Prague. 1996 (n'est plus au catalogue Supraphon).		
Alors que Martinů travaille pleinement aux <i>Jeux de Marie</i> , il écrit en janvier 1934 cette courte pièce – toujours sur des textes populaires. Curieusement, c'est aussi l'époque d'une œuvre totalement différente, <i>Inventions</i> pour grand orchestre, alors qu'il réfléchit profondément au théâtre et est influencé par le concerto grosso. C'est un exemple de ce retour continuels aux sources populaires essentielles pour Martinů loin de son pays.		

HUIT MADRIGAux TCHÈQUES		H.278
Titre tchèque (ou original)	Osm české madrigaly	
Genre	Chœur a cappella	

Date, lieu de composition Archives	1939, Vieux Moulin SCHOTT Mayence
Date, lieu de création	1965, Prague
Édition / Droits	SCHOTT 1968 / SCHOTT
Durée	18 minutes
Sujet : Textes populaires moraves tirés du recueil de František Sušil. 1. <i>Aj, stupaj měj koničku na most</i> (Hola, monte mon petit cheval sur le pont) - 2. <i>Půjdeme, chodnička nevíme</i> (Nous irons, sans connaître le chemin) - 3. <i>Daj mi Bože vědět</i> (Fais-moi signe, mon Dieu) - 4. <i>Hej! Máme na prodej</i> (Hola, nous avons de quoi vendre) - 5. <i>Hlavinka mne bolí</i> (J'ai mal à la tête) - 6. <i>Chceme my se chceme, ale potajemně</i> (Nous nous voulons l'un l'autre, mais en secret) - 7. <i>Jak je mně, tak je mně</i> (Je me porte comme je me porte) - 8. <i>Ešte jednu</i> (Encore une).	
Formation instrumentale	Chœur mixte
Discographie GLOBE (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H235, <i>Quatre Madrigaux</i> H380, <i>Chants de Brigands</i> H361 (extraits), <i>La Romance des pissenliits</i> H364) Netherland Chamber Choir, dir. Stephen Layton. Enreg. 2003, éd. 2006 PANTON (<i>Trois Chants sacrés</i> (premier chant) H339, <i>Vigilie</i> H382, <i>Quatre Chants de Marie</i> H235, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H321, <i>Quatre Madrigaux</i> H380) Brno Madrigal Singers, dir. R. Válek. 1999. SUPRAHON (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Trois Chants</i> H.338, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Chants des Brigands</i> H.361), Chœur de Radio Prague, dir. P. Kühn. Enreg. 1989, éd. 1996 (n'est plus au catalogue Supraphon).	
« Ces Huit Madrigaux tchèques n'ont apparemment de tchèque que les textes populaires, chants d'amour pittoresques et simples comme il en existe beaucoup. La polyphonie se ressent de diverses influences de la Renaissance et intéresse par sa limpidité, sa lisibilité et la manière dont le compositeur l'adapta aux textes. Ceux-ci ne perdent pas leur saveur originelle faite de spontanéité et de brièveté, et imprègnent la musique de leur parfum. En cela, ces Madrigaux méritent bien leur qualificatif. » (G.E. <i>op. cit.</i>) Les recueils de chants populaires et comptines d'Erben et de Sušil n'ont jamais quitté Martinů. Ils étaient pour lui une source permanente d'encouragement et de ressourcement de son inspiration. En 1939, il est manifeste que ce choix est révélateur d'un engagement face aux événements. Par ailleurs, la découverte des madrigaux italiens et anglais ont eu sur Martinů une influence déterminante.	

CINQ MADRIGaux TCHÈQUES		H.321
Titre tchèque (ou original)	<i>Pět českých madrigalů</i>	
Genre	Chœur mixte a cappella	
Date, lieu de composition Archives	1948, New York Polička (manuscrit manquant, seules existent des esquisses)	
Date, lieu de création	1950, New York	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1949 / Boosey & Hawkes	
Durée	6 minutes	
Sujet : 1. <i>Vzkázání pro holubinku</i> (Le Message pour l'hirondelle) - 2. <i>Bolavá hlavinka</i> (Mal de tête) - 3. <i>Husičky na vodě</i> (Oies sur l'eau) - 4. <i>Cestou k milé</i> (Le chemin de l'aimée) - 5. <i>Carování a pomlvy</i> (Sorcellerie et ragots).		
Formation instrumentale	Chœur mixte	
Discographie PANTON (+ <i>Trois Chants sacrés</i> (premier chant) H.339, <i>Vigilie</i> H.382, <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380) Brno Madrigal Singers, dir. R. Válek (1999). ANTIPHONA AA00642231 (+ <i>Quatre chants de Marie</i> H.325, <i>Mikeš des montagnes</i> H.375) E. Dřizgová-Jirusová, sopr., Z. Korda tén., Chœur académique de Brno, dir. J. Kyzlink. SUPRAHON (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209), Chœur mixte Kühn /Chœur de Radio Prague. (1996, n'est plus au catalogue Supraphon.)		
Ces courts <i>Madrigaux tchèques</i> font suite à ceux composés en 1939 à Vieux Moulin (H.278). Ils marquent un repère dramatique dans la vie du compositeur et témoignent de cet indéfectible attachement de Martinů à sa terre natale dont il était alors si éloigné. En 1959, il écrira en Suisse encore <i>Quatre Madrigaux</i> H.380 dans le même esprit, autre message envoyé à son pays.		

TROIS CHANTS		H.338
Titre tchèque (ou original)	Tři zpěvy	
Genre	Chœur de femmes a cappella	
Date, lieu de composition Archives	1952, New York Polička	
Date, lieu de création	1956, Brno	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1953 / Boosey & Hawkes	
Durée	9 minutes	
Sujet : Textes populaires moraves 1. <i>Chudá divčica</i> (Une pauvre fille) – 2. <i>Bolavé srdéčko</i> (Cœur en peine) – 3. <i>Hlásání pasaček</i> (L'Appel des bergères).		
Formation instrumentale	Chœur de femmes a cappella	
Discographie SUPRAHON (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Chants des Brigands</i> H.361), Chœur de Radio Prague, dir. P. Kühn. enreg. 1989, éd. 1996 (n'est plus au catalogue Supraphon).		
Où qu'il soit, Martinů revenait de manière permanente à ses sources tchèques. « <i>Mon travail, disait-il, est simplement tchèque et en rapport avec ma patrie.</i> » Il venait d'achever au mois de mars la <i>Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre</i> et dans la foulée écrivit ces chants à New York pour exprimer son besoin de vivre par la musique dans le souvenir de son pays.		

TROIS LÉGENDES (Trois Chants sacrés)		H.339
Titre tchèque (ou original)	Tři legendy	
Genre	Chœur et accompagnement instrumental	
Date, lieu de composition Archives	1952, New York Polička (uniquement le manuscrit du premier chant)	
Date, lieu de création	1956, Polička	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1953 / Boosey & Hawkes	
Durée	11 minutes	
Sujet : D'après František Sušil. 1. <i>Narození Páni</i> (La Nativité) – 2. <i>Nanebevstoupení Páni</i> (L'Ascension) – 3. <i>Cesta k ráji</i> (Le Chemin du Paradis).		
Formation instrumentale	Chœur de femmes et violon	
Discographie PANTON (+ <i>Trois Chants sacrés</i> (premier chant) H.339, <i>Vigilie</i> H.382, <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380) Brno Madrigal Singers, dir. R. Válek.1999. SUPRAHON (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Chants des Brigands</i> H.361, <i>Trois Chants</i> H.338), Chœur de Radio Prague, dir. P. Kühn. (enreg. 1989, éd. 1996, n'est plus au catalogue Supraphon).		
Bien qu'écrite à New York, « ce genre de composition relève d'une tradition tchèque très marquée, celle des pastorales naïves du XVII ^e siècle auxquelles Martinů s'est souvent référé. » (G. E. <i>op. cit.</i>)		

PRIMEVÈRE		H.348
Titre tchèque (ou original)	Petrklíč	
Genre	Cinq duos pour chœur de femmes avec accompagnement	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1954, Nice Polička 1 : Jan Novák ; 2 : Zdeněk Zouhar ; 3. Anna Wurmová ; 4 et 5 : Chœur des femmes Opus et Zdeněk Zouhar.	
Date, lieu de création	1955, Brno	
Édition / Droits	Panton 1960 / Panton (Schott)	
Durée	7 minutes	
Sujet : Textes populaires moraves		

1. <i>Klobouk novej</i> (Nouveau chapeau) - 2. <i>Nade dvorem</i> (Derrière la cour) - 3. <i>Žaloba</i> (Accusation) - 4. <i>Malované dřevo</i> (Bois coloré) - 5. <i>Poledne</i> (Midi).	
Formation instrumentale	Chœur de femmes avec violon et piano
Discographie SUPRAHON SU3925 (+ <i>La Romance des pissenlits</i> H.364, <i>La Fiancée du spectre</i> H.214/1, <i>Špalíček</i> H.214) Solistes, Chœur d'enfants Kantiléna, Orch. Philh. d'État de Brno, dir. F. Jílek / Orch. Philh. de Prague, dir. Jiří Bělohávek. (enreg 1988, réédité 1991).	
Cette composition suit de quelques jours l' <i>Hymne à Saint Jacques</i> auquel elle ressemble par sa simplicité et qui atteint cependant une qualité d'écriture des voix tout à fait remarquable. Ici, « les textes moraves très courts guident la musique par les mots mêmes, leurs accents et les mesures selon les durées réelles du langage parlé, manière un peu élémentaire de rendre hommage à Janáček » (G.E. <i>op. cit.</i>)	

CHANTS DES BRIGANDS I et II		H.361
Titre tchèque (ou original)	Zbojnické písně	
Genre	Deux cycles (I et II) de cinq chants pour chœurs d'hommes a capella	
Date, lieu de composition	1957, Rome	
Archives	Polička	
Dédicace	I : Chœur des Instituteurs de Prague ; II : Chœur des Instituteurs Moraves	
Date, lieu de création	1957-58, Prague	
Édition / Droits	Éditions musicales de l'État, 1959 / Bärenreiter Praha	
Durée	26 – 27 minutes	
Sujet	Textes populaires	
Formation instrumentale	Chœur d'hommes	
Discographie GLOBE Extrait de <i>Chants de Brigands</i> H.361 (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>La Romance des pissenlits</i> H.364) Netherland Chamber Choir, dir. Stephen Layton. Enreg. 2003, éd. 2006. STYLTON RS05862 (+ <i>Messe au champ d'honneur</i> H.279) Chœur et membres de l'Orch. Philh. de Brno. SUPRAHON (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Trois Chants sacrés</i> H.338, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Chants des Brigands</i> H.361), Chœur de Radio Prague, dir. P. Kühn. (enreg. 1989, éd. 1996 n'est plus au catalogue Supraphon).		
« Chacun [des chants] est pourvu d'une atmosphère fortement colorée et d'une expression très directe. On remarque notamment la longue et douce plainte évoquant la Montagne Blanche. » (G.E. <i>op. cit.</i>) Martinů avait gardé tout au long de son « exil » des liens très étroits et presque permanents avec la Tchécoslovaquie, essentiellement par le biais de la musique. Ces <i>Chants des brigands</i> , écrits après un intense travail sur <i>La Passion grecque</i> révèlent ce besoin.		

CHANSONS POUR CHŒUR D'ENFANTS		H.373
Titre tchèque (ou original)	Písničky pro dětský sbor	
Genre	Chœur d'enfants a cappella	
Date, lieu de composition	1959, Pratteln Schönenberg	
Archives	Brno (Dostálík)	
Dédicace	Chœur d'enfants de la Maison des pionniers et de la jeunesse de Brno	
Date, lieu de création	1960, Brno	
Édition / Droits	Panton 1977 / Panton (Schott)	
Durée	5 minutes	
Sujet : 1. <i>Velikonoce</i> (Pâques) (texte de F. Halas, <i>Autour du Coq</i>) – 2. <i>Kovaříček</i> (Le Petit Forgeron) texte populaire - 3. <i>Dětské Hádanky</i> (Devinettes) texte populaire.		
Formation instrumentale	Chœur d'enfants à quatre voix a cappella	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
Ces trois chants, dont le premier sur des vers de František Halas, figure remarquable de la résistance, étaient dédiés au chœur d'enfants des Pionniers et des Jeunes de Brno qui auraient choisis eux-mêmes ce premier poème. À ce moment de sa vie, Martinů voit ses forces progressivement le quitter et n'écrit que des pièces courtes, délicieuses et pourtant profondes. Elles furent interprétées au concert d'ouverture du Festival Martinů à Bâle le 31 octobre 2009, par le Chœur Sursee		

Cantorei.

LE FESTIN DES OISEAUX		H.379
Titre tchèque (ou original)	<i>Ptačí hody</i>	
Genre	Chœur avec accompagnement instrumental	
Date, lieu de composition	1959, Pratteln Schönenberg	
Archives	Polička	
Dédicace	Chœur d'enfants de Brno, dir. F. Lysek	
Date, lieu de création	1960, Brno	
Édition / Droits	Panton 1977 Panton (Schott)	
Durée	2 minutes 30 sec	
Sujet	D'après le manuscrit de Třeboň (deuxième moitié du XV ^e siècle)	
Formation instrumentale	Chœur d'enfants, piano et trompette ou alto	
Discographie	AMABILE AM00292 (+ <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>L'Ouverture des sources</i> H.354) Chœur d'enfants tchèque Jitro, dir. J. Skopal). SUPRAHON (+ <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209), Chœur mixte Kühn /Chœur de Radio Prague (1996, n'est plus en catalogue chez Supraphon).	
Cette courte pièce a été composée en juin 1959 une semaine après <i>La Prophétie d'Isaïe</i> . Il s'agit encore d'une œuvre fraîche et émouvante qui traduit l'urgence dans laquelle se trouvait Martinů, pressentant sa fin.		
Une interprétation en a été donnée lors du concert d'ouverture du Festival Martinů à Bâle le 31 octobre 2009, par le chœur d'enfants Sursee Cantorei.		

QUATRE MADRIGAUX POUR CHŒUR MIXTE		H.380
Titre tchèque (ou original)	<i>Čtyři madrigaly pro smíšený sbor</i>	
Genre	Chœur mixte a cappella	
Date, lieu de composition	1959, Pratteln Schönenberg	
Archives	Polička	
Dédicace	Les Madrigalistes de Prague, dir. M. Venhoda	
Date, lieu de création	1959, Brno	
Édition / Droits	Bärenreiter 1960 / Bärenreiter Praha	
Durée	9 minutes 30 sec.	
Sujet	Textes populaires moraves d'après Karel Jaromir Erben 1. <i>Tam z tej strany Dunaja</i> (Là-bas, de l'autre côté du Danube) – 2. <i>Ej, jeden hájek</i> (Un petit bois) – 3. <i>Na tom světě nic stálého</i> (Rien de constant en ce monde) – 4. <i>A ty si to myslíš</i> (Et tu y crois ?).	
Formation instrumentale	Chœur mixte a cappella	
Discographie	ELOQUENTIA EL1237 (+ divers compositeurs) Ensemble Aedes, dir. Matthieu Romano, 2012. GLOBE (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Chants de Brigands</i> H.361 (extraits), <i>La Romance des pissenlits</i> H.364) Netherland Chamber Choir, dir. Stephen Layton. Enreg. 2003, éd. 2006. PANTON (<i>Trois Chants sacrés</i> (premier chant) H.339, <i>Vigilie</i> H.382, <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321) Brno Madrigal Singers, dir. R. Válek. 1999. SUPRAHON (+ <i>Quatre Chants de Marie</i> H.235, <i>Huit Madrigaux tchèques</i> H.278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H.321, <i>Trois Légendes</i> H.339, <i>Six Chants tchèques anciens</i> H.209, <i>Trois Chants sacrés</i> H.338, <i>Quatre Madrigaux</i> H.380, <i>Chants des Brigands</i> H.361), Chœur de Radio Prague, dir. P. Kühn. (enreg. 1989, éd. 1996, n'est plus au catalogue Supraphon).	
Composés en mars et créés en juin 1959, ces madrigaux reprennent « Les chants d'Erben [qui] parlent d'amour mais le troisième est prémonitoire: « Rien de constant dans ce monde, la vanité terrestre est grande, les heures passent aussi vite que les années de ma vie. Et après ma dernière heure, on m'entertera au cimetière ». Si la polyphonie paraît simple dans les trois autres, semblant couler de la source populaire éveillée au printemps, elle disparaît presque totalement ici, au profit d'une monodie limpide et consolatrice. Le sens que lui donne le compositeur rejoint celui de la cinquième <i>Variation sur un thème populaire slovaque</i> qui la précède d'une semaine. » (G.E. <i>op. cit.</i>)		

<i>SALUT</i>		H.384
Titre tchèque (ou original)	<i>Zdravice</i> ou <i>Znělka</i>	
Genre	Chœur a cappella	
Date, lieu de composition	1959, Pratteln Schönenberg	
Archives	École de musique de Polička	
Dédicace	Pour les enfants de l'école de musique de Polička	
Sujet	« Nous, enfants de l'école de musique de Polička, nous vous saluons »	
Formation instrumentale	Chœur d'enfants	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
Dernière œuvre de Martinů, composée le 16 juillet 1959. Une seule portée, comme un dernier souffle.		

5. Cantates et oratorios (12)

<i>RHAPSODIE TCHÈQUE</i>		H.118
Titre tchèque (ou original)	<i>Česká rapsodie</i>	
Genre	Cantate pour baryton, chœur mixte, orchestre et orgue	
Date, lieu de composition	1918, Polička	
Archives	Polička	
Dédicace	Alois Jirásek	
Date, lieu de création	1919, Prague	
Édition / Droits	En préparation / Boosey & Hawkes	
Durée	45 minutes	
Sujet : J. Vrchlický et Psaume 23 traduit en tchèque par Jiří Strejc, traducteur de la Bible de Kralice (1599), Choral de Saint Venceslas.		
Formation instrumentale	Baryton, chœur mixte, orchestre	
Discographie SUPRAHON (+ <i>Nipponari</i> H.68, <i>Nuits magiques</i> H.119) D. Pecková, L. Rybárska, I. Kusnjer, Chœur mixte, P. Kühn, Orch. Symph. de Prague, dir. J. Bělohlávek. 2008.		
<p>Cette grande cantate patriotique, composée en mai-juin 1918, quelques mois avant la création de l'État tchécoslovaque, apportera à Martinů, alors âgé de 28 ans, une sorte de reconnaissance officielle. Le modèle en est puisé chez ses aînés et s'il s'agit d'une œuvre de circonstance, elle n'en mérite pas moins l'attention. Gravité et espoir dictent l'émotion, et c'est avec enthousiasme que l'œuvre fut accueillie lors de sa création en janvier 1919 à la Philharmonie tchèque. C'est, pour Martinů, le début d'une nouvelle période. (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>		
Remarque : Martinů a composé en 1945 une autre <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307 pour violon et piano, voir page 232.		

<i>LA FIANCÉE DU SPECTRE ou LA CHEMISE DE NOCE</i>		H.214 /1
Titre tchèque (ou original)	<i>Svatební košile</i>	
Genre	Cantate avec orchestre	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Voir création de la version 1 de <i>Špalíček</i>	
Édition / Droits	Dilia (2004) / Dilia Prague	
Durée	27 minutes	
Sujet	Voir <i>Špalíček</i> H.214	
Formation instrumentale	Voir <i>Špalíček</i> H.214	
Discographie SUPRAHON SU111090 (+ <i>Nuits magiques</i> H.119, <i>Nipponari</i> H68). Marková, Pecková, Rybarská, Kopp, Horáček, Chœur mixte P. Kühn, Orch. Philh. De Prague, dir. J. Bělohlávek. 1994.		
À l'origine, cette pièce faisait partie de l'acte 3 de <i>Špalíček</i> version 1 – d'où son classement H.214 – mais Martinů		

l'en retira dans la version 2 de 1940 pour la remplacer par les danses nuptiales de Cendrillon qui étaient, elles, à l'acte 2. C'est donc une pièce autonome.	
BOUQUET DE FLEURS	
H.260	
Titre tchèque (ou original)	Kytice
Genre	Cycle de cantates pour soli, chœurs mixtes et chœur d'enfants et petit orchestre
Date, lieu de composition	1937, Paris
Archives	Radio Prague
Dédicace	Jan Zrzavý
Date, lieu de création	1938, Radio Prague
Édition / Droits	Fonds musical tchèque 1956 / Panton (Schott)
Durée	43 minutes
Sujet : Čelakovský, Sušil, Erben, textes populaires tchèques, moraves et slovaques 1. <i>Předehra</i> (Prologue) - 2. <i>Sestra travička</i> (La Sœur empoisonneuse) - 3. <i>Selanka</i> (Idylle) - 4. <i>Kravarky - volání pasáček</i> (L'Appel de la petite vachère) - 5. <i>Intráda</i> (Intrada) - 6. <i>Milá nad rodinou</i> (L'Amie meilleure de la famille) - 7. <i>Koleda</i> (Chant de Noël) - 8. <i>Člověk a smrt</i> (L'Homme et la Mort).	
Formation instrumentale	Chœur mixte et chœur d'enfants ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, 1 trombone, harmonium, percussions, 2 pianos et cordes (réduites à 4 violons, 1 alto, 3 violoncelles, 1 ou 2 contrebasses)
Discographie SUPRAPHON 40582 (+ autres compositeurs tchèques) Orchestre Philharmonique tchèque et Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohávek/Libor Pešek, 2011. PRAGA (+ <i>Concerto pour piano n° 3</i> H.316) Chœur et Orch. Philh. tchèque, dir. K. Ančerl, Chœur Philh. de Prague, Chœur mixte, Chœur d'enfants P. Kühn, enreg. 1955 réédité 1996, probablement épuisé. SUPRAPHON (+ Symphonie n° 6 H.299) Orch. Philh. tchèque, dir. K. Ančerl, Chœur Philh. tchèque, enreg. 1955 réédité 1993. SUPRAPHON Orch. Philh. tchèque, dir. V. Neumann (extrait + autres compositeurs). Curieusement, il ne semble pas exister d'enregistrement récent de cette pièce pourtant caractéristique (Enregistrement vinyle de l'Orch. Philh. tchèque par Libor Pešek chez PANTON en 1979, non réédité)	
<p>Cette composition est le résultat d'une commande de K. B. Jiráček, responsable musical de Radio Prague à l'époque. « Par son titre même, <i>Kytice</i> ou <i>Bouquet de fleurs</i> évoque les grands poètes de la tradition tchèque, bien connus pour avoir inspiré Dvořák et Janáček. Ces chants [...] prennent ici un relief nouveau puisque le compositeur les ennoblit en les érigeant en Cantate, imaginant une solution de continuité qui en rehausse la portée et l'unité. L'œuvre est en deux parties et comprend huit numéros dont trois pour orchestre seul (1, 3 et 5).[...]</p> <p>Depuis <i>Špalíček</i>, Martinů consacrait une part importante de ses activités à son ressourcement, parallèlement à l'exploitation des formes anciennes dans lesquelles il se coule très librement. La référence aux textes populaires laissent croire que <i>Kytice</i> est de caractère folklorique ou pour le moins folklorisant. On ne peut dire cela. Martinů s'y montre original, conforme à son tempérament ; et la profonde séduction de cet ouvrage vient en grande partie de la manière avec laquelle il marie l'esprit populaire, la signification des textes avec ses propres pulsions d'homme moderne. Il existe d'emblée dans le <i>Prologue</i> une rythmique à la fois fruste et raffinée [...] Dans le n° 2, <i>La Sœur empoisonneuse</i>, la filiation avec <i>Les Jeux de Marie</i> est flagrante. Une couleur slave apparaît. Par contre, dans le n° 3, <i>Idylle</i> pour orchestre, Martinů emploie le ton tchèque, large et familier, bucolique et panoramique qui évoque les paysages de Bohême, comme l'ont fait Smetana et Dvořák. Dans le n° 4, le cri chanté de la petite vachère fait penser à la manière de Janáček dans ses <i>Nocturnes</i>. C'est une construction à la fois ludique et décorative. Le n° 5 est une courte liaison en même temps qu'une rupture de ton. Le n° 6 est d'une grande portée psychologique en deux parties. La première est une démonstration vocale superbe et nuancée avec un discret accompagnement instrumental. L'orchestre, après chaque séquence vocale, s'extériorise et semble traduire une attente pour accroître la portée des textes dits par les solistes et le chœur. Une seconde partie éclate par des stridences cuivrées et une cadence motoriste ou plutôt un galop. On remarque ici le rôle accordé au piano, élément de couleur, mais surtout de martèlement souvent allié aux graves des cuivres alors que les trompettes se manifestent dans l'aigu. [...] Le n° 7, un Noël sur Adam et Ève pour chœur d'enfants, à caractère dansant, primesautier, sans mièvrerie, constitue un pont presque logique entre la petite cantate du n° 8 <i>L'Homme et la Mort</i>. Nous sommes immédiatement pris par la tension de cette méditation sur laquelle le piano et les percussions pèsent de tout leur poids. Martinů y déploie une philosophie fondamentale, existentielle, comme Janáček dans <i>L'Évangile éternel</i> et <i>Le Fou errant</i>. La fin est élégiaque et méditative, voire utopique, dans l'allégresse et la douceur. Le choix de l'instrumentation est pour beaucoup dans la poésie et l'intimisme de cette œuvre qui pourrait, par certains aspects, préfigurer la stéréophonie, par l'utilisation de l'écho permettant de reconstituer l'espace, non cosmique, mais terrien. (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>	

MESSE AU CHAMP D'HONNEUR ou MESSE MILITAIRE		H.279
Titre tchèque (ou original)	Polní mše	
Genre	Cantate pour baryton, chœur d'hommes et orchestre	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	1946, Prague	
Édition / Droits	Melantrich 1947 / Bärenreiter	
Durée	27 minutes	
Sujet : texte de Jiří Mucha inspiré des circonstances de la guerre, de la liturgie et des psaumes, en l'honneur des Volontaires Tchécoslovaques		
Formation instrumentale	Baryton solo, 2 flûtes (piccolo), 2 clarinettes, 3 trompettes, 2 trombones, piano, harmonium, percussions traditionnelles dont tambour militaire.	
Discographie		
SUPRAPHON 4140, coffret 5 CD (+ divers compos.) Orchestre Philharmonique tchèque, dir. W. Sawallisch, ré-édition 2013.		
SUPRAPHON 4140, 5 CD (+ <i>Juliette</i> , Suite H.353B, <i>Double Concerto pour deux orchestre à cordes, piano et timbales</i> H.271, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 + Janáček) Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Charles Mackerras, rééd. 2010.		
MIRASOUND 299073 (+ <i>Montagne des trois lumières</i>) Chœur d'hommes Die Haaghe Sanghers.		
STYLTON RS05862 (+ <i>Cinq chants de brigands</i>) Chœur des Instituteurs Moraves et membres de l'Orch. Philh. Janáček de Brno.		
SUPRAPHON SU3276 (+ <i>Double Concerto</i> H271, <i>Fresques de Piero della Francesca</i> H352), Václav Zitek, baryton, Orch. Philh. tchèque, dir. Ch. Mackerras.1997.		
CORELIA CC895766. Chœur de l'Armée Française, 1995 (hors catalogue).		
CHANDOS (+ <i>Mémorial de Lidice, Symphonie n° 4</i>) Ivan Kušnjer, Miroslav Kejmar, Chœur Philh. dir. Lubomír Matl, Orch. Philh. tchèque, dir. J. Bělohávek. 1994.		
Bonjour à la Patrie		
(Article de B. Martinu le 4 novembre 1939 dans la <i>Cause tchécoslovaque</i> à Prague, envoyé de Paris)		
<i>De l'époque où nous pouvions revenir librement à Prague reste un souvenir que je voudrais à nouveau évoquer et renouveler pour vous tous.</i>		
<i>C'est cet instant de l'attente joyeuse quand nous nous rapprochions de la frontière et la sensation d'un bonheur doux et silencieux quand nous jetions un coup d'œil depuis le train sur la route de Cheb et que nous sentions que nous étions chez nous. Que tout est changé et différent, proche et soudé avec nous ! Désormais tous cela est perdu et actuellement il ne s'agit pas du retour, d'autres tâches nous attendent, des tâches dures et graves. Mais malgré tout cela, nous tous, dans nos souvenirs, dans nos désirs, nous retournons à la maison vers ceux qui y sont restés, vers les champs dans lesquels nous étions heureux et vers tout ce qui nous a fait vivre. L'artiste, et particulièrement le musicien, a toujours l'occasion non seulement de parler de sa nation au monde entier mais aussi de retourner à travers son œuvre à la maison ; il salue et encourage ceux qui attendent des nouvelles de ce que nous faisons ici. L'artiste peut retourner chez lui par l'intermédiaire de son âme et de son œuvre. Moi aussi je veux revenir là d'où finalement je ne suis jamais parti, là, où nous avons tous laissé notre cœur et toute notre âme malgré la séparation avec notre patrie.</i>		
<i>Mais pour les sons, pour la musique et pour l'amour envers la patrie ni l'espace ni même la plus grande distance ne sont des obstacles. J'enverrai à la maison de nombreuses salutations de ma part et de la vôtre.</i>		
<i>L'une d'elle est la Messe champêtre sur laquelle justement je travaille en m'inspirant des poèmes de J. Mucha. Pour tout vous avouer, il ne s'agit pas tout à fait d'une messe mais d'une sorte de prière pour la patrie et la nostalgie du pays natal que je traduis en musique pour nous tous. Parce que nous n'avons ni cathédrale, ni église ni rien d'autre, nous nous sommes retrouvés dans un champ, comme des travailleurs, comme des soldats, dans un champ où partout – au-dessus de nous, autour de nous – il y a un large espace dans lequel les gens se comprennent mieux, où il sont toujours davantage des êtres humains que n'importe où ailleurs. C'est une prière écrite pour un chœur d'hommes, accompagnée de trompettes et de tambours, de sonorités militaires et de marche de tambourins ; malgré tout cela, cette prière reste calme, pleine d'espoir et totalement confiante dans l'avenir. Je mentionne quelques échantillons du texte :</i>		
<i>« Notre Père, tourne ton regard vers les foules, qui d'une main priante a saisi l'arme pour arracher du pain par le sang pour ses enfants Oh! Mon Seigneur, pardonne notre pauvreté Les mains écorchées jusqu'au sang,</i>		

*La boue des tranchées,
Les visages amaigris,
Les fronts noirs et la paume des mains vide,
devant la marche de la cathédrale.
Oh! Mon Seigneur, elle est si lourde la tâche
que tu as donnée pour but aux yeux affamés,
lourde comme une croix.*

Toute la composition acquiert progressivement un caractère plus dramatique et se termine par l'hymne d'un chœur d'hommes. C'est une composition qui aura certainement une valeur de propagande, mais –pour moi-même et dans sa naissance comme dans son intention – elle est écrite pour nous ici et pour les nôtres à la maison.

Et comme credo artistique j'enchaînerais avec la citation d'une critique française de Menestrel, après la présentation parisienne de cette année de mes Ricercari. Le critique constate le caractère tchèque de la composition et termine : « Les acclamations montèrent spontanées à celui qui est aujourd'hui un exilé et qui vient de prouver admirablement de quelle manière peut s'affirmer l'énergie de vivre ». Je donne cette citation avec la pleine conscience qu'elle est valable pour nous tous.

(Paru dans le Cahier du Mouvement Janáček n° 33 de novembre 1997)

Et sous la plume de Guy Erismann, dans le même Cahier :

Pour la petite histoire, voici un exemple qui illustre combien Martinů pouvait être rapide et décisif dans son travail. Jiří Mucha lui remit son projet de texte pour cette messe en lui demandant son avis. Trois jours plus tard, Mucha venant aux nouvelles, Martinů lui annonça que la messe était terminée.

« Malgré les allusions à la liturgie (Kyrie et Agnus Dei), cette *Messe* n'en est pas une. Il s'agit plutôt d'une cantate à caractère ouvertement slave, ne serait-ce qu'à cause de la langue. Cette impression est accentuée progressivement [... et] la slavité, comme chez Dvořák et Janáček, équivalait à un drapeau. Il faut dire que Martinů accomplit un miracle d'habileté, une habileté inspirée, donnant à un discours simple une efficacité qui ne peut provenir que d'une profonde émotion.

Il est bien dommage que cette *Messe* n'ait pu être exécutée en 1939, mais seulement en 1946, à Prague, par R. Kubelík. Ce n'était pas trop tard pour partager la lettre et l'esprit de ces chants qui évoquent la boue des tranchées, ...l'exil, l'arrachement à la terre natale. *Mon pays lointain, au-delà des monts, chemin sacré de mon enfance. Angélu du soir... blé mûrissant... vieux murs gris... Kyrie Eleison... Seigneur protégez-moi quand je serai dans la bataille... Guidez mes pas vers mon pays natal. Devant la mort qui d'entre nous, Seigneur, n'a pas connu la peur ? Souvenez-vous, votre Fils...et moi dans le Jardin des Oliviers, je vous implore, cœur triste jusqu'à la mort.*

L'instrumentation est légère et le tambour ne suffit pas à donner un caractère belliqueux, même si les trompettes, qui le plus souvent tendent un voile d'angoisse, font entendre une sonnerie militaire en introduction à la citation des psaumes. La plupart du temps, elles jouent *p* ou *pp* ou encore avec sourdine, comme avant le *Notre Père* par lequel se termine l'œuvre. Dans la pratique, comme l'a voulu le compositeur, les instruments sont ceux qui figurent couramment dans n'importe quelle musique militaire. (G.E. *op.cit.*)

<i>HYMNE À SAINT JACQUES</i>		H.347
Titre tchèque (ou original)	<i>Hymnus k Svatému Jakubu</i>	
Genre	Cantate pour soli, chœur, orgue et accompagnement instrumental	
Date, lieu de composition	1954, Nice	
Archives	Paris (esquisse conservée au Musée National, Prague)	
Dédicace	Jaroslav Daněk	
Date, lieu de création	1955, Polička	
Édition / Droits	Max Eschig / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	12 minutes	
Sujet : hommage à la ville natale de Martinů (Polička) et à l'église où il naquit. Texte de Jaroslav Daněk, prêtre de l'église Saint Jacques de Polička dans les années 1950.		
Formation instrumentale	Soprano, alto, basse ; 2 violons, 2 altos, 3 violoncelles, contrebasse, clarinette, 2 cors, chœur et orgue.	
Discographie SUPRAHON 11 0751 2231 (+ <i>La Prophétie d'Isaïe</i> H.383, <i>La Montagne aux trois lumières</i> H.349) Doležal, Novák, Haničinec, Orch. Symphonique de Prague, dir. P. Kühn. 1989.		
Pièce patriotique et pleine de souvenirs nostalgiques, de facture sans prétention, sa partition ne fut pas complètement achevée par Martinů qui laissait volontairement place à diverses interprétations en fonction des possibilités du moment. La dédicace écrite à Nice dit : « Écrit à la mémoire de notre église de Polička dont la tour fait partie de mon enfance, Nice, 18 juillet 1954. »		

LA MONTAGNE AUX TROIS LUMIÈRES		H.349
Titre tchèque (ou original)	<i>Hora tři světél</i>	
Genre	Cantate pour soli, chœur d'hommes et orgue	
Date, lieu de composition	1954, Nice	
Archives	Max Eschig, Paris	
Dédicace	Die Haaghe Sangers	
Date, lieu de création	1955, Berne	
Édition / Droits	Max Eschig (1992) / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	21 minutes	
Sujet : sur un texte de H. V. Morton (de 1934) qui imagine un voyage en Palestine sur les lieux où vécut le Christ.		
Formation instrumentale	Ténor, baryton, chœurs d'hommes, récitant et orgue	
Discographie SUPRAHON 11 075 2231 (+ <i>La Prophétie d'Isaïe</i> H.383 et <i>Hymne à Saint Jacques</i> H.347) Doležal, Novák, Haníčinec, Orch. Symphonique de Prague, dir. P. Kühn. 1989.		
La pièce fut dédiée aux 'Haaghe Sangers' qui avaient tant fait plaisir en 1954 à Martinů en interprétant sa <i>Messe au champ d'honneur</i> . « Le compositeur utilisera les récits prélevés dans l'évangile de Matthieu, un vieux Noël tchèque, pour illustrer la naissance de Jésus, et l'hymne ancien de l'Union des Frères de Bohême, en hommage à Komenský [...] Agnostique mais de tempérament mystique, Martinů ne pouvait rester insensible à l'histoire de celui qui tient tant de place dans la tradition et la culture. L'œuvre, empreinte d'une grande simplicité montre le peu de cas que Martinů faisait de l'esthétique. Il se souciait avant tout de l'esprit, de la clarté, de la compréhension. Les parties vocales sont proches du texte, avec un peu d'amplitude, ce qui les rapproche du récitatif. » (G.E. <i>op. cit.</i>) Miloš Šafránek décrira cette œuvre comme « une simple messe villageoise ».		

GILGAMESH		H.351
Titre tchèque (ou original)	<i>Epos o Gilgamešovi (The Epic of Gilgamesh)</i>	
Genre	Oratorio	
Date, lieu de composition	1955, Nice (du 23.12.1954 au 18.2.1955)	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle	
Dédicace	Maja Sacher	
Date, lieu de création	1958, Bâle, par P. Sacher	
Édition / Droits	Universal / Universal	
Durée	50 minutes (de 55 à 57 minutes selon l'enregistrement)	
Sujet : écrit en anglais par Martinů d'après le texte anglais (1930) de Reginald Campbell Thompson, en utilisant les tablettes I et II puis VII, VIII et X, et pour la troisième partie, la tablette XII. Martinů aurait bien voulu travailler sur un texte tchèque de l'épopée, mais pressé par le temps, il adopta la version anglaise de R.C Thompson. (G. E. <i>op. cit.</i>) La traduction en tchèque se fit plus tard par Ferdinand Pujman. Une autre version hittite a été déchiffrée par Bedřich Hrozný, éminent orientaliste tchèque.		
Gilgamesh aurait vécu de 2600 à 2550 av. JC. Son histoire est proche de celle de la déesse sumérienne Istar.		
La première partie intitulée <i>Gilgamesh</i> (tablettes I et II) nous présente, dès la première exclamation, « <i>Gilgamesh, lui qui a pénétré au cœur de toute matière</i> », le personnage principal comme un homme, tyran sévère voire despotique, interdisant à son peuple même la cohabitation des parents et des enfants, hommes et femmes en famille. La déesse exauce la voix du peuple asservi et lui offre Enkidu, l'extirpant de la nature immaculée où il avait vécu jusqu'alors en compagnie des animaux et sans connaissance du bien et du mal : « <i>A la manière des femmes, il portait des cheveux voltigeant au gré des vents comme les barbes de l'orge aux champs. Ignorant hommes et pays, avec les gazelles il paissait. Il allait vers l'eau pure, comme son troupeau guidé par lui.</i> » Au terme de sept jours et sept nuits de délices amoureux : « <i>Découvre ta beauté, surtout ne te gêne pas, dépouille-le du cœur ! fais tomber ton manteau, laisse-le t'embrasser et par des astuces de femme, séduis-le...</i> » Enkidu devient un être civilisé appréciant les richesses de cette nouvelle vie. Il entre en rivalité avec Gilgamesh et leur combat s'achève non par la victoire de l'un ou l'autre mais par leur amitié à toute épreuve.		
La deuxième partie intitulée <i>La Mort d'Enkidu</i> (tablettes 7, 8 et 10) s'ouvrent par les vers qui constituent un des thèmes principaux de l'œuvre « <i>Qui de nous reste invincible par la mort ? Seuls les Dieux vivent pour toujours. Les jours des mortels sont comptés</i> ». L'amitié de Gilgamesh et d'Enkidu est rompue par la maladie et la mort de ce dernier. Gilgamesh est brisé de douleur, due non seulement au départ de son ami mais aussi à la peur de sa propre mort qui		

viendra un jour, inévitable.

Le chœur chante : «...Devons-nous être frères ou, comme des ennemis nous haïr ? Le fleuve portera-t-il toujours un torrent ? Sommeil et mort se ressemblent, serviteur et patron sont égaux devant la mort, une fois atteint le jour prédestiné. Mais le jour de leur mort n'est pas connu. »

La **troisième partie** *Invocation* (tablette 12) est loin d'apporter une solution ou même un apaisement. Au contraire, l'histoire reste ouverte, laissée à la réflexion de chacun. Gilgamesh refuse d'accepter le départ d'Enkidu, il languit, appelle son ami. Le dieu Ea exauce son vœu et les deux amis se retrouvent. Gilgamesh désireux de saisir le sens de la vie et de la mort, pose à Enkidu des questions : avait-il vu dans l'autre monde tous ceux, connus ou inconnus qui avaient déjà quitté le monde des hommes. À chaque question, il obtient une réponse positive « J'ai vu » avec une monotonie désespérante, qui ne fait que confirmer la réalité inévitable sans dévoiler son secret. L'ouvrage se termine sur ces mots sans résolution véritable. (P. Vidal)

Formation instrumentale	2 flûtes, 2 clarinettes, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, batterie, piano, harpe, cordes et chœur mixte. Solistes : Gilgamesh (baryton), Enkidu (ténor), L'esprit d'Enkidu (basse), la Femme (soprano), le Chasseur (ténor), le Résonneur (basse), Récitant. Chœur mixte.
-------------------------	---

Discographie

NBM 15 (+ *Trio* H.327 par le Trio Orbis, Petra Vilánková, violon ; Petr Malíšek, violoncelle ; Stanislav Gallin, piano) Enreg. historique 1959, Philharmonica Hungarica, Wiener Singakademie, dir. Paul Sacher ; Marilyn Horne, soprano ; Murray Dickie, ténor ; Otto Wiener, baryton ; Walter Berry, basse, Ernst Meister, récitant. Martinu Days 2010, hors commerce.

SUPRAHON SU3918, version tchèque, Chœur Philh. tchèque, Orch. Philh. de Prague, dir. Jiří Bělohlávek, 2007.

NAXOS 8555138, version tchèque, Ch. et Orch. Philh. Slovaque, dir. Z. Košler. 2002, (réédition de : Marco Polo DDD 8.223316).

BBC Music Vol 4 n° 11 BBC Symphony Orchestra and Chorus, Eva Urbanová, Ludovit Ludha, Dalibor Tolas, Peter Mikuláš, Jack Shepard, dir. Jiří Bělohlávek, 1996.

On sait que Martinů s'intéressait vivement aux formes musicales du baroque primitif qui avaient mis de longues années à trouver la forme viable et précise. Il s'intéressait à la « *Sacra Rappresentazione di anima e di corpo* » du compositeur florentin Emilio de Cavalieri. Dans la partition de Martinů, nous reconnaissons bien l'auteur des stylisations modernes du « sepolcro », des jeux spirituels et d'autres genres peu traditionnels qu'il avait utilisés dans ses opéras *Les Jeux de Marie* ou *Juliette*. Son langage est moderne, l'emploi de la récitation est ici absolument fonctionnel et c'est plus qu'une main offerte à l'auditeur. Avec une grande sensibilité et un immense goût, la récitation rend l'histoire racontée plus intense. Les accords de caractère majeur typique qui de temps en temps éclairent l'ensemble de l'œuvre ne reflètent pas les souvenirs de la patrie et de la région natale de l'auteur comme dans les cantates de chambre telle *L'Ouverture des sources*, créée également en 1955, les *Fantaisies symphoniques* ou la *Rhapsodie pour alto*.

Gilgamesh illustre l'universalité d'inspiration atteinte par Martinů à la fin de sa vie, pénétrant l'âme des cultures méditerranéennes (*Fresques de Piero Della Francesca, La Passion grecque*) ou remontant très loin dans la mémoire de l'humanité comme ce fut le cas avec cette fresque grandiose illustrant la plus ancienne épopée parvenue jusqu'à nous, d'origine sumérienne. Son adaptation musicale s'étend de 1954 à 1955. À cette époque, Martinů s'interrogeait sur le monde moderne, pensant que les problèmes techniques étaient dérisoires si les sentiments et les problèmes les plus profonds de l'humanité demeuraient inchangés ; l'amitié, l'amour, la mort. C'est ainsi qu'il adapta les fragments de l'épopée de Gilgamesh ayant trait au puissant roi babylonien 2600-2550 (ou 2700 pour certains) et à Enkidu, héros qui menait une vie primitive dans la nature. Le traitement vocal, par son dépouillement annonce *La Passion grecque*, les récitatifs sont graves, le ton âpre, les chœurs jouent un rôle considérable, de même que les cuivres et les percussions. (Pierre Vidal)

Cette œuvre chorale puissante et dramatique est d'une inspiration étrange par ses atmosphères archaïques et dépouillées, son lyrisme austère, son flux continu, d'une pulsation souterraine subtile qui nous permet d'identifier immédiatement le génie de Martinů. (Jean-Marie Brohm)

L'OUVERTURE DES SOURCES (L'ÉVEIL DES SOURCES)		H.354
Titre tchèque (ou original)	<i>Otvírání studánek</i>	
Genre	Cantate pour solistes, chœur de femmes et accompagnement instrumental	
Date, lieu de composition	1955, Nice	
Archives	Polička	
Dédicace	Miloslav Bureš et son pays	
Date, lieu de création	1955, Prague	
Édition / Droits	Éditions musicales de l'État 1956 / Bärenreiter	
Durée	21 minutes	
Sujet : Poème de Miloslav Bureš. Fait partie du cycle des <i>Chants de la Vysočina</i> .		

L'usage voulait qu'au printemps, on nettoie les fontaines le dernier jour de mai. C'était le travail des enfants mais aussi leur fête, que de débarrasser les sources et fontaines de la vase et des feuilles mortes accumulées par l'hiver et la fonte des neiges afin que l'eau, à nouveau, coule claire. Avant, elles portaient le deuil, les voici qui revivent. Grâce aux enfants, la nature accomplit son cycle en dépit des forces de la nuit et du froid. La source se répandra et les champs donneront à nouveau naissance au froment. (G. E. *op. cit.*)

Le poème de Miloslav Bureš bénéficie d'une nouvelle édition illustrée par Pavla Pavlíčková chez Argo (éditeur tchèque). Le livre est fourni avec un CD de l'enregistrement par le chœur d'enfants Jitro sous la direction de Jiří Skopal avec Luděk Vele, soliste du Théâtre national et le récitant Alfréd Strejček. Il est disponible au Centre Martinů de Polička et à la librairie internet Kosmas www.kosmas.cz

Formation instrumentale	Soprano, alto, baryton, chœur de femmes ; 2 violons, alto, piano et récitant.
-------------------------	---

Discographie

SUPRAPHON 41982 (+ *La Légende de la fumée des fanes de pomme de terre* H.360, *Mikeš des montagnes* H.375, *La Romance des pissenlits* H.364) Pavla Vykopalová, soprano, Ludmila Hudečková, contralto, Martin Slavík, ténor, Jiří Bruckler, baryton, Petr Svoboda, baryton, Jaromír Meduna, récitant, Ivo Kahánek, piano, membres du Quatuor Bennowitz, Chœur Philharmonique de Prague, dir. Lukáš Vasílek, 2015.

SUPRAPHON 39922 (+ *Mikeš des montagnes* H.375, *La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre* H.360) Agáta Cakrtová, contralto ; Marie Mrázová, contralto, Milada Čejková, soprano ; Vladimír Doležal, ténor ; Peter Duda, cor ; Milan Bláha, accordéon ; Stanislav Bogunia, piano, Jiří Štívín, flûte à bec ; Jan Talich Jr. alto ; Jan Kvapil et Petr Messerieur, violons ; Vlastimil Mareš, clarinette et Petr Haničinec, récitant, Chœur mixte Pavel Kühn, 2009.

FONDATION BOHUSLAV MARTINŮ (+ *Les Mains* H.157bis Prague Philharmonia, dir. Jakub Hrůsa, enreg. 2011 ; *Fantaisie et Toccata pour piano* H.281 Lenka Koberlová, piano ; *Nonet n° 2* H.374, enreg. historique Supraphon 1961, Emil Leichen, violon, Vilém Kostečka, alto ; Rudolf Lojda, violoncelle ; Oldřich Uher, hautbois ; Oldřich Pergl, clarinette ; Václav Žilka, flûte ; Joroslav Řezáč, basson ; Arnošt Charvát, cor). Martinů Days 2011, hors commerce.

PRAGA PRD250170 (+ *Mikeš des montagnes* H.375, *La Romance des pissenlits* H.364, *La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre* H.360) Chœur Philharmonique de Prague, dir. J. Brych.

AMABILE ZR 00102231 (+ divers autres compositeurs), Iuventus Cantans.

AMABILE AM00292 (+ *Le Festin des oiseaux* H.379, *Chants tchèques anciens* H.209) Chœur d'enfants tchèques Jitro, dir. J. Skopal.

SUPRAPHON SU 3992-2 211 (+ *La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre* H.360 et *Mikeš des montagnes* H.375) Solistes et Chœur mixte P. Kühn. Enreg. 1988, éd. 1994.

Martinů répondit à Bureš dont il venait de recevoir le poème : « *Votre poème sur les sources m'a beaucoup touché, non seulement parce que vous êtes des Plateaux, mais aussi parce que c'est charmant. Cela évoque beaucoup de chers souvenirs. Bien entendu, je le mettrai en musique ; certainement qu'un texte aussi charmant ne se trouve pas tous les jours.* »

Martinů tint parole en un temps record. Ayant reçu le poème le 2 juillet, le 12 la cantate était terminée. Un destin fabuleux l'attendait, dans le monde entier.

La lettre de Martinů à son ami Kaprál éclaire bien sa nostalgie : « *Je devrai un jour glorifier le plateau de la Vysočina avec tous ses ruisseaux et ses fontaines, dans une composition simple, pleine de voix d'enfants, de rires cristallins comme celui de Vitulka.* » (d'après G.E. *op. cit.*)

L'Éveil des sources est une page d'un charme agreste vraiment magnifique : une page rare de souvenirs personnels de Martinů. Le langage musical des cantates dites de la Vysočina représente la fusion parfaite du néoclassicisme avec le réalisme magique issu du romantisme tchèque. Bien qu'écrites en Suisse à la fin de sa vie, ces cantates comptent parmi les pages les plus « tchèques » du compositeur. Très connues du public tchèque, ces véritables bijoux peuvent être une merveilleuse révélation pour des oreilles étrangères.

Voir Seconde Partie, Cahiers du Mouvement Janáček :

n° 11 – septembre 1990, page 328 et suiv.

n° 62 – septembre 2011, page 620 : article d'Oldřich Korte relatant la mise en scène de l'Éveil des sources à la *Laterna Magika* d'Alfréd Radok en 1960 et dont la présentation publique fut interdite.

LA LÉGENDE DE LA FUMÉE DES FANES DE POMMES DE TERRE	H.360
Titre tchèque (ou original)	<i>Legenda z dýmu bramborové nati</i>
Genre	Cantate pour soli, chœur mixte et accompagnement instrumental
Date, lieu de composition	1956, Rome
Archives	Polička

Dédicace	Francis Ježková
Date, lieu de création	1957, Prague
Édition / Droits	Éditions musicales de l'État / Bärenreiter
Durée	23 minutes
Sujet : Poème de Miroslav Bureš. Fait partie du cycle des <i>Chants de la Vysočina</i> .	
Formation instrumentale	Soprano, alto, baryton ; flûte, clarinette, cor, accordéon, piano et chœur mixte
Discographie	
<p>SUPRAPHON 41982 (+<i>Mikeš des montagnes</i> H.375, <i>L'Éveil des sources</i> H.354, <i>La Romance des pissenlits</i> H.364) Pavla Vykopalová, soprano, Ludmila Hudečková, contralto, Martin Slavík, ténor, Jiří Bruckler, baryton, Petr Svoboda, baryton, Jaromír Meduna, récitant, Ivo Kahánek, piano, membres du Quatuor Bennewitz, Chœur Philharmonique de Prague, dir. Lukáš Vasílek, 2015.</p> <p>SUPRAPHON 39922 (+ <i>Mikeš des montagnes</i> H.375, <i>L'Éveil des sources</i> H.354) Agáta Cakrtová, contralto ; M. Mrázová, contralto, Milada Čejková, soprano ; Vladimír Doležal, ténor ; Peter Duda, cor ; Milan Bláha, accordéon ; Stanislav Bogunia, piano, Jiří Štívín, flûte à bec ; Jan Talich Jr. alto ; Jan Kvapil et Petr Messerier, violons ; Vlastimil Mareš, clarinette et Petr Haničinec, récitant, Chœur mixte Pavel Kühn, 2009.</p> <p>PRAGA PRD250170 (+ <i>L'Ouverture des sources</i> H.354, <i>La Romance des pissenlits</i> H.364 et <i>Mikeš des montagnes</i> H.375) Chœur Philharmonique de Prague, dir. J. Brych.</p>	
<p>« L'instrumentation confirme et rehausse l'atmosphère du poème, synthèse des mythologies populaire et religieuse, fusion d'un contenu à la fois panthéiste et social qui repose sur le mythe de la Vierge et les coutumes locales. Sur les hauteurs tchéco-moraves, il est d'usage de brûler les fanes de pommes de terre. Les fumées offrent le décor de la légende qui veut que la Vierge quitte l'autel et se mêle à la foule des travailleurs, un foulard en guise d'auréole. Et de se plaindre, la Vierge, pauvre veuve, de se voir sculptée sur pierre et bois, avec son fils, alors qu'elle aimerait enlever ses chaussures et toucher du pied les fleurs jaunes, douces et pures. La nouvelle se répand, le glas sonne pour qu'on cherche la Vierge... mais les nantis et les bureaucrates routiniers de la religion ne reconnaissent pas la sainte Mère sous son visage souillé de travailleuse des champs. Seuls les jeunes garçons la découvrent cherchant son fils parmi eux, mais on ne les croit pas. Le chant se termine, affirmant que la Vierge vit parmi nous la vie éternelle. A côté des garçons sautillants près d'elle, sur ses pieds nus, elle se fond en tout, dans les bois, dans les pierres 'avec un cœur humain'. Cette appropriation, autrement dit, cette laïcisation d'une croyance, que le temps scella au folklore, résume ce qui liait Martinů à Bureš, au-delà de leur même origine. Cette composition fourmillante d'images poétiques, sorte de théâtre choral, se révèle intéressante sur le chemin de <i>La Passion grecque</i> dont le contenu social n'est pas dissimulable, ne serait-ce que par la présence de l'accordéon. La petite cantate, écrite après deux mois d'intense travail sur <i>La Passion grecque</i> constituent des points d'ancrage dans la vie quotidienne, véritable dictionnaire poétique, selon Nežval. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Le langage musical des cantates dites de la Vysočina représente la fusion parfaite du néoclassicisme avec le réalisme magique issu du romantisme tchèque. Bien qu'écrites en Suisse à la fin de sa vie, ces cantates comptent parmi les pages les plus « tchèques » du compositeur. Très connues du public tchèque, ces véritables bijoux peuvent être une merveilleuse révélation pour des oreilles étrangères.</p>	

LA ROMANCE DES PISSENLITS		H.364
Titre tchèque (ou original)	<i>Romance z pampelišek</i>	
Genre	Cantate pour soprano et chœur mixte a cappella	
Date, lieu de composition	1957, Rome	
Archives	Polička	
Dédicace	Jan Kühn et Markéta Kühnová	
Date, lieu de création	1958, Prague	
Édition / Droits	Éditions musicales de l'État 1960 / Bärenreiter	
Durée	15 minutes	
Sujet : Poème de Miloslav Bureš. Fait partie du cycle des <i>Chants de la Vysočina</i> .		
Une jeune fille se languit d'amour pendant sept ans en attendant le retour de son fiancé parti pour l'armée. Le pissenlit, fleur modeste, au gré des saisons se métamorphose en or puis en duvet, l'or de l'anneau, le duvet de l'édredon, et cela sept fois, pendant que lui passe sept monts blancs et sept rivières ... mais revient.		
Formation instrumentale	Soprano, chœur mixte.	
Discographie		
<p>SUPRAPHON 41982 (+ <i>La Légende de la fumée des fanes de pomme de terre</i> H.360, <i>Mikeš des montagnes</i> H.375, <i>L'Éveil des sources</i> H.354) Pavla Vykopalová, soprano, Ludmila Hudečková, contralto, Martin Slavík, ténor, Jiří Bruckler, baryton, Petr Svoboda, baryton, Jaromír Meduna, récitant, Ivo Kahánek, piano, membres du Quatuor Bennewitz, Chœur Philharmonique de Prague, dir. Lukáš Vasílek, 2015.</p> <p>PRAGA PRD250170 (+ <i>Mikeš des montagnes</i> H.375, <i>L'Ouverture des sources</i> H.354 et <i>La Légende de la fumée</i></p>		

des fanes de pommes de terre H.360) Chœur Philharmonique de Prague, dir. J. Brych.

GLOBE (+ *Quatre Chants de Marie* H.235, *Huit Madrigaux tchèques* H.278, *Quatre Madrigaux* H.380, *Chants de Brigands* H.361 (extraits) Netherland Chamber Choir, dir. Stephen Layton. Enreg. 2003, éd. 2006.

Alors que Martinů travaillait à la *Passion grecque* et qu'il venait d'achever une commande pour George Szell destinée à l'orchestre de Cleveland, il reçut un nouveau poème de Bureš qui donna sous sa plume naissance à une cantate d'un quart d'heure où le chœur se tient comme un commentaire de la partie de soprano qui domine très largement.

Le langage musical des cantates dites de la Vysočina représente la fusion parfaite du néoclassicisme avec le réalisme magique issu du romantisme tchèque. Bien qu'écrites en Suisse à la fin de sa vie, ces cantates comptent parmi les pages les plus « tchèques » du compositeur. Très connues du public tchèque, ces véritables bijoux peuvent être une merveilleuse révélation pour des oreilles étrangères.

MIKEŠ DES MONTAGNES		H.375
Titre tchèque (ou original)	Mikeš z hor	
Genre	Cantate pour soli, chœur mixte et accompagnement instrumental	
Date, lieu de composition	1959, Pratteln Schönenberg	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	1959, Prague	
Édition / Droits	Éditions musicales de l'État 1960 / Bärenreiter	
Durée	23 minutes	
Sujet : Poème de Miroslav Bureš. Fait partie du cycle des <i>Chants de la Vysočina</i> .		
Formation instrumentale	Soprano, ténor, chœur mixte ; 2 violons, alto, piano.	
Discographie	<p>SUPRAPHON 41982 (+ <i>La Légende de la fumée des fanes de pomme de terre</i> H.360, <i>L'Éveil des sources</i> H.354, <i>La Romance des pissenlits</i> H.364) Pavla Vykopalová, soprano, Ludmila Hudečková, contralto, Martin Slavík, ténor, Jiří Bruckler, baryton, Petr Svoboda, baryton, Jaromír Meduna, récitant, Ivo Kahánek, piano, membres du Quatuor Bennewitz, Chœur Philharmonique de Prague, dir. Lukáš Vasílek, 2015.</p> <p>SUPRAPHON 39922 (+ <i>L'Éveil des sources</i> H.354, <i>La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre</i> H.360) Agáta Cakrtová, contralto ; Marie Mrázová, contralto, Milada Čejková, soprano ; Vladimír Doležal, ténor ; Peter Duda, cor ; Milan Bláha, accordéon ; Stanislav Bogunia, piano, Jiří Štívín, flûte à bec ; Jan Talich Jr. alto ; Jan Kvapil et Petr Messerieur, violons ; Václav, clarinette et Petr Haničinec, récitant, Chœur mixte Pavel Kühn, 1998 réédition 2009.</p> <p>PRAGA PRD250170 (+ <i>L'Éveil des sources</i> H.354, <i>La Romance des pissenlits</i> H.364 et <i>La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre</i> H.360) Chœur Philharmonique de Prague, dir. J. Brych.</p> <p>ANTIPHONA AA00642231 (+ <i>Quatre chants de Marie</i> H.235, <i>Madrigaux tchèques</i>) Dřizgová-Jirušová, Nikoleta Korda, Chœur Académique de Brno, dir. Kyzlink.</p>	
	<p>« En dix jours, il ficela une cantate sur les vers qu'il venait de recevoir, qui raconte sous forme de légende poétique un épisode de la vie rurale du pays, celle des troupeaux de boucs 'blancs' comme le givre qu'un pâtre astucieux conduit vers les hauteurs. Le chœur mixte et les solistes, soprano et ténor, sont dans le style lyrique et pastoral de la <i>Passion grecque</i> et le décor, proche de celui de <i>L'Éveil des sources</i>, est coloré du violon, de l'alto et du piano. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Le langage musical des cantates dites de la Vysočina représente la fusion parfaite du néoclassicisme avec le réalisme magique issu du romantisme tchèque. Bien qu'écrites en Suisse à la fin de sa vie, ces cantates comptent parmi les pages les plus « tchèques » du compositeur. Très connues du public tchèque, ces véritables bijoux peuvent être une merveilleuse révélation pour des oreilles étrangères.</p>	

LA PROPHÉTIE D'ISAÏE		H.383
Titre tchèque (ou original)	Izaiášovo proroctví	
Genre	Cantate pour soli, chœur d'hommes et accompagnement instrumental	
Date, lieu de composition	1959, Nice	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	1961, Tel Aviv	
Édition / Droits	Israeli Music Publishers, Tel Aviv	
Durée	20 minutes	
Sujet	Texte biblique en anglais	
Formation instrumentale	Soprano, alto, baryton, chœur d'hommes, trompette, piano, timbales	

Discographie SUPRAHON 11 075 2231 (+ <i>La Montagne aux trois lumières</i> H.349 et <i>Hymne à Saint Jacques</i> H.347) Doležal, Novák, Drobková, Orch. Symphonique de Prague, Chœur mixte P. Kühn. Enreg 1988, éd. 1990.
Martinů parvint difficilement au terme de sa composition. Sur son lit d'hôpital à Liestal, il répondit au docteur Gradenwitz à qui il avait promis la cantate, qu'il avait été contraint d'arrêter au milieu de l'œuvre et qu'il ne savait pas s'il pourrait finir. La date du 6 mai est retenue comme marquant la fin des deux parties. » (d'après G.E. <i>op. cit.</i>) Avant-dernière composition de Martinů. « Il semble incontestable qu'il travailla beaucoup sur le texte de cette prophétie. Le choix des vers ne pouvait que résulter d'une profonde réflexion. La dureté du texte fait frémir : désolation, tristesse, pillage, corruption, deuil, destruction, famine, prévarication, effroi et mort. La sévérité de la cantate épouse ce ton triste et vengeur. Les chœurs profèrent en une polyphonie dense, comme dans <i>Gilgamesh</i> , Les solistes – soprano, alto et baryton - relayent le chœur et soulignent la tristesse du temps. La partie instrumentale se réduit à une trompette, un piano et des timbales mais parvient à une efficacité impressionnante. Cette œuvre sombre et cruelle traduit-elle le jugement qu'un homme, juste et bon, porte sur le monde au soir de sa vie ? »

LA MINE DE MOAB		H.383A
Titre tchèque (ou original)	<i>Izaiášovo prorocství</i>	
Genre	Cantate pour soli, chœur d'hommes et piano	
Date, lieu de composition	Juillet 1959, Pratteln	
Archives	Autographe à la Fondation Paul Sacher à Bâle.	
Édition / Droits	Partition inachevée	
Sujet	Texte biblique Isaïe XVI.	
Formation instrumentale	Soprano, alto, baryton, chœur d'hommes, trompette, piano, timbales	
Partition à l'état d'esquisse entamée par Martinů pour servir de troisième partie à la cantate <i>La Prophétie d'Isaïe</i> , et laissée inachevée par sa mort.		

6. Œuvres orchestrales

6.1. Les six Symphonies

6.2. Œuvres orch. non concertantes

6.3. Œuvres orchestrales concertantes

6.1. Les six Symphonies

Commentaires de Nicolas Dorny

SYMPHONIE n° 1		H.289
Date, lieu de composition	Mai – septembre 1942, Jamaica, Long Island, NY, Middlebury, Vermont, Mah-Kee-Nac Lake, Mass., Manomet, Mass. (États-Unis)	
Archives	Washington DC, Librairie du Congrès, copie du manuscrit à l'Institut Martinů, Prague	
Dédicace	Natalie Koussevitsky	
Création	13 nov. 1942, Boston - Boston Symphony Orchestra, dir. Serge Koussevitzky	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1947 / Boosey & Hawkes	
Durée	34 minutes	

Mouvements	1. Moderato 2. Scherzo : Allegro - Trio 3. Largo 4. Allegro non troppo
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, tambour, triangle, tam-tam, tambourin), harpe, piano, cordes

Discographie

FUGA LIBERA 589 (+*Concerto pour violon n° 2* H.293) Orch. National de Belgique, dir. Walter Weller, Lorenzo Gatto, violon, 2012.

ONYX 4061 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. BBC, dir. J. Bělohlávek, 2011.

SUPRAPHON SU 3940 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. Radio Prague, dir. Vladimír Válek, 2008.

CHANDOS 10316 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Royal Scottish National Orchestra, dir. Bryden Thomson, enreg. 1989-90, rééd. 2006.

BIS CD1371/72 (intégrale en 3 CD) (redif. Brilliant, 2008) Orch. Symph. de Bamberg, dir. Neeme Järvi, 2003.

SUPRAPHON (intégrale en 3 CD des 6 symphonies) 110382 2013 Orch. Philharm. tchèque, dir. Václav Neumann 1989.

NAXOS 8.553348 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. National d'Ukraine, dir. Arthur Fagen, 1997.

CHANDOS 8950 (+ *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales* H.271) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek.

RCA VICTOR (intégrale des 6 symph. en 3 CD.) Berliner Symphoniker, dir. Claus Peter Flor, 1990 (intégrale épuisée).

Voir Cahier du Mouvement Janáček n° 60, Martinů face à l'orchestre, les symphonies du Nouveau Monde

Commencée en mai 1942 en réponse à une commande de Serge Koussevitsky¹, Martinů met la dernière main à sa *Symphonie n° 1* le premier septembre de la même année. Le 13 novembre suivant, entre l'ouverture de la *Fiancée vendue* de Smetana et la *Symphonie Héroïque* de Beethoven, le chef russe en donne la première exécution au Symphony Hall de Boston et la reprend le 21 à New York.

Cette *Symphonie n° 1*, la plus longue de toutes, « suit la division classique en quatre mouvements – Allegro, Scherzo, Largo, Allegro. En conservant ce plan, j'ai également suivi un projet esthétique dicté par ma conviction, qui est que cette œuvre d'art ne doit pas transcender les limites de ses possibilités expressives² ». En réalité, Martinů ne se met pas au travail immédiatement après que la commande lui soit passée mais, selon son propre aveu, repousse le début de la composition d'un mois à l'autre jusqu'à ce que la première idée – un accord de *si* mineur menant par un mouvement chromatique ascendant à son homonyme majeur³ – ne lui vienne au cours de vacances passées à Jamaica.

D'une certaine manière, le mouvement initial de la *Première* partage deux points communs avec ceux de la *Deuxième* et de la *Quatrième* : un tempo modéré et une métrique à 6/8 qui lui permet de façonner un matériau dont les motifs alertes sont décrits par Virgil Thomson dans *The New York Herald Tribune* comme des « syncopes chantantes plutôt que dynamiques »⁴. La simplicité du thème d'abord exposé par les cors et exploité plusieurs fois au cours de l'œuvre est frappante (Ex. 1). Cette introduction mène à une mélodie dérivée d'un choral bohémien implorant la protection de saint Wenceslas.

Ex. 1. *Symphonie n° 1*, premier mouvement, mes. 1-4 ; cors I, II et III



Le deuxième mouvement, *Allegro - Poco moderato - Allegro come prima*, en *si* bémol majeur, est un scherzo empreint d'une virtuosité qui n'est pas sans rappeler la musique française dans laquelle Martinů baigna durant ses années parisiennes. Aux accords de piano qui panachent la première partie, succède un thème secondaire, au hautbois. Le trio, *poco moderato*, quoique par essence plus calme, dérive du matériau du scherzo, ensuite intégralement repris. Si, dans ses symphonies ultérieures, Martinů utilisera souvent ce type de répétition littérale, il faut moins le rapprocher de l'obsession de symétrie d'un Bartók que d'une référence aux ritournelles introductives et conclusives du concerto baroque (selon le modèle vivaldien)⁵.

Des premières notes jouées par les cordes graves accompagnées du tam-tam et du piano au thème émergeant au violon, le *Largo* ne cesse de croître en intensité. Cette mélodie continue (3/2) est en réalité composée de minuscules cellules. Un mouvement qui est parfois considéré par les exégètes, Harry Halbreich en tête, comme un chant funèbre en réaction immédiate au massacre de Lidice – on sait en effet qu'il fut composé dans la seconde moitié du mois de juin 1942⁶.

Le finale, *Allegro non troppo*, part d'un marche rapide et sombre (*sol* mineur) pour nous mener à une coda (*sempre più mosso*) en *si* bémol majeur, non sans passer par un second thème plus doux et un passage noté *Moderato* qui rappelle l'*Allegro* initial. La vitalité rythmique et les syncopes marquent le dernier mouvement de cette partition monumentale qui, comme un certain nombre d'œuvres de Martinů, utilise la tonalité évolutive.

Pour Cyrus Durgin, alors critique au *Boston Daily Globe*, la *Symphonie n° 1* est une « musique de teinte définitivement romantique, écrite pour grand orchestre, offrant des couleurs très inhabituelles et ce, tout au long de ses quatre mouvements conventionnels, très solides et logiques, au sens symphonique du terme », mais le journaliste de s'empresser de s'en prendre à la structure générale (imparfaite pour lui) et d'ajouter que « idéalement, une symphonie doit être compacte et unifiée presque sans trous dans la structure. Mais cette perfection a été très rare depuis Beethoven⁷ ». Durgin ne semble même pas envisager que l'on puisse vouloir s'éloigner de cette référence beethovénienne... Parmi les critiques, seul Virgil Thomson sait « oublier » le modèle germanique pour replacer Martinů dans la tradition nationale tchèque, invoquant Smetana et Dvořák.

Nicolas Deryn

¹ Koussevitzky commande à Martinů une œuvre orchestrale à la mémoire de Natalie, son épouse décédée, sans sous-entendre qu'il souhaite une symphonie. Le compositeur se décide donc spontanément pour ce genre.

² Cité par M. Šafránek, *Bohuslav Martinů. His life and work, op. cit.*, p. 214-215. Le premier mouvement est noté *Moderato –poco più mosso*

³ Cette idée revient à la fin du mouvement.

⁴ Pour mieux montrer les similitudes entre l'atmosphère des trois pièces, soulignons que Martinů décrit les deux premières symphonies comme « calmes et lyriques », des termes que Šafránek utilise pour définir la *Quatrième* M. Šafránek, *Bohuslav Martinů. His life and work, op. cit.* p. 242.

⁵ Lire à ce sujet l'article de P. Evans, *op. cit.* p. 24.

⁶ Pour rappel, le 10 juin 1942, en représailles à l'assassinat par des résistants tchèques du Protecteur adjoint du Reich en Bohême-Moravie Reinhard Heydrich (27 mai 1942), les hommes et une partie des femmes du village de Lidice sont exécutés par les allemands qui déportent 195 « survivantes » à Ravensbrück (52 y moururent). Les 98 enfants du village sont envoyés à Lodz. On en sélectionne douze d'entre eux -qui répondent aux critères physiques de la race aryenne- pour être « germanisés ». Les autres sont envoyés au camp d'extermination de Chelmno pour y être gazés. Le *Mémorial pour Lidice* H. 296, réponse « officielle » de Martinů à ce massacre est créée le 28 octobre 1943 à New York. Pour une analyse détaillée, lire K. Döge, « Das entsetzliche Grauen zum Ausdruck gebracht. Anmerkungen zu Martinůs *Memorial to Lidice* », *Musik Konzept Sonderband, Sonderband 2009, Bohuslav Martinů, Munich, Édition Text+Kritik, U. Tadday (éd.)*, p. 78-91.

⁷ Cité par B. Adams, « Martinů and the American critics », *Martinů's mysterious accident : essays in honour of Michael Henderson*, M. Beckermann (ed.), New York, Pendragon Press, *Studies in Czech music n° 4*, p. 84.

<i>SYMPHONIE n° 2</i>		H.295
Date, lieu de composition	Mai – juillet 1943, Darien, Connecticut, États-Unis	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	A mes compatriotes ouvriers de Cleveland	
Création	28 oct. 1943, Cleveland - Orch. Symph. de Cleveland, dir. Erich Leinsdorf	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1947 / Boosey & Hawkes	
Durée	23 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato - 2. Andante moderato - 3. Poco allegro - 4. Allegro	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam), harpe, piano, cordes	
Discographie	<p>ONYX 4061, 3 CD (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. BBC, dir. J. Bělohlávek, 2011.</p> <p>SUPRAPHON SU 3940 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. Radio Prague, dir. Vladimír Válek, rééd. 2008.</p> <p>CHANDOS 10316 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Royal Scottish National Orchestra, dir. Bryden Thomson, 2006.</p> <p>TELARC (+ Dvořák) Orch. Symph. de Cincinnati, dir. Paavo Järvi, Christopher Philpotts, piano, 2005.</p> <p>BIS CD1371/72 (intégrale des 6 symph. en 3 CD, redif. Brilliant, 2008) Bamberger Philharmoniker, dir. Neeme Järvi, 2003.</p> <p>NAXOS 8.553349 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. d'Ukraine, dir. Arthur Fagen, 2000.</p> <p>SUPRAPHON 110382 2013 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Philharm. tchèque, dir. Václav Neumann, 1989.</p> <p>RCA VICTOR (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Berliner Symphoniker, dir. Claus Peter Flor, 1990 (intégrale épuisée).</p>	
Voir Cahiers du Mouvement Janáček n° 13 p. 1-10 et n° 60 : Martinů face à l'orchestre, les symphonies du Nouveau Monde		
Commandée par la communauté tchèque de Cleveland, la <i>Symphonie n° 2</i> fut écrite en moins de deux mois (du 29 mai au 24 juillet 1943) ¹ . Toutefois, les premières idées germèrent dans l'esprit de Martinů en 1942, alors qu'il travaillait à la <i>Première</i> . Un cas de figure qui n'est pas sans rappeler la genèse des <i>Nachtmusiken</i> de la <i>Symphonie n° 7</i> de		

Mahler, que le compositeur conçut alors qu'il était dans l'impasse avec le finale de sa *Symphonie n° 6 « Tragique »*... De la même manière, Martinů était conscient que ces nouvelles idées n'avaient pas leur place dans sa *Symphonie n° 1*.

Donnée à Cleveland le 28 octobre 1943 (pour le vingt-cinquième anniversaire de l'indépendance tchécoslovaque) sous la direction d'Erich Leinsdorf – et non par George Szell comme on le lit parfois – la création est célébrée comme un véritable « événement » : un dîner officiel et une réception à l'Université de la ville sont offerts en l'honneur du compositeur qui déclare à la presse qu'il « aimerait retourner dans son pays natal, auquel il appartient² ». La *Symphonie n° 2* connaît, dans les années qui suivent, un joli succès puisqu'elle est jouée à plusieurs reprises : le 30 décembre 1943 par le New York Philharmonic (Artur Rodzinsky), le 17 mars 1944 par le Pittsburgh Symphony (Fritz Reiner), le 17 avril 1944 par le Minneapolis Symphony (Dimitri Mitropoulos) et le 19 janvier 1945 par le Philadelphia Orchestra (Eugène Ormandy), une exécution radiodiffusée quatre jours plus tard.

La « paix intérieure » de cette symphonie, son lyrisme et son caractère pastoral – soulignés par le compositeur lui-même – sont-ils en rapport avec le cadre serein de la côte du Connecticut où elle fut écrite ? Peut-être. Mais si elle est la plus « tchèque » de toutes, il nous faut souligner, à la suite d'un article récent du musicologue Wolfgang Rathert, une « hardiesse [*Frechheit*] à la Copland³ ». D'ampleur plus modeste que la précédente, cette *Symphonie n° 2* prend des dimensions plus « haydniennes ». Dans la note qu'il rédige pour le programme de la création, le compositeur remarque d'ailleurs que « dans les mains des contemporains, la symphonie a repris des proportions plus anciennes, plus raisonnables⁴ ».

S'il a d'abord pensé à ouvrir l'œuvre par une marche, Martinů opte finalement pour une musique relativement plus « éthérée ». Cet *Allegro moderato* à 6/8 (*ré* majeur) est également remarquable pour sa sonorité raffinée. Comme le note Jan Smaczny, « le thème principal, aimable, abandonne l'énergie rythmique du mouvement à des figures d'accompagnement plus vigoureuses. Si le mouvement séduit par sa délicatesse [...] cela ne l'empêche pas d'avoir de fortes gradations ascendantes en particulier dans la reprise du premier thème, avant l'exquise coda⁵ ». Il est toutefois nécessaire de préciser que si cette forme sonate ne comprend pas de deuxième thème – comme souvent chez Martinů, nous l'avons vu sous la plume d'Harry Halbreich – le compositeur ne pare pas son idée de départ de multiples extensions comme il aime d'habitude à le faire, mais la développe d'une manière plus « classique ». Une structure que Haydn n'eut certainement pas reniée... Reste à préciser que l'harmonie évoque fortement l'« impressionnisme » français, bien que les accords conservent ici leur fonction – au contraire d'un Debussy, par exemple, qui les utilise uniquement pour leurs couleurs.

Orchestré pour bois, cors et cordes, le deuxième mouvement prend les allures d'une chanson populaire tchèque. Si



Martinů compare lui-même cet *Allegro moderato* à Janáček, le compositeur de *Juliette* n'a quant à lui aucun passé de folkloriste. Il « imite » plutôt qu'il ne collecte ou transcende le matériau populaire : « Parfois, j'utilise des thèmes ou des chansons populaires tchèques, mais le plus souvent, je crée un matériau coloré par le style et l'esprit des idiomes populaires tchèques⁶ ». Dans le cas présent, on retrouve dès les premières mesures les tierces et sixtes parallèles ou encore la pédale (comme « bourdon ») caractéristiques de la musique tchèque s'inspirant du folklore. Un mouvement tout en « beauté et en simplicité, d'humeur tendre et nostalgique née d'une chanson populaire de Bohême ». (Olin Downs dixit⁷).

Le scherzo, *Poco allegro*, est une marche en *ut* majeur (2/4). On n'y retrouve pas le traditionnel trio mais l'orchestration, massive au début, va en s'allégeant avant qu'une évocation de la *Marseillaise* conduise à la reprise. Parfaitement dans le prolongement de cette atmosphère, l'*Allegro* final utilise la forme du rondo (A B C A B C Coda sur A) qui, quoique librement traitée, est une solution des plus « classiques » pour conclure une symphonie. Celui-ci nous mène de *la* majeur à *ré* majeur, homonyme de la tonalité de départ. Des rythmes syncopés qui évoquent tant Dvořák que la musique américaine, le mouvement se dirige vers un choral, culminant, qui clôt l'œuvre de manière rayonnante. Une pièce que le compositeur américain Herbert Elwell résume comme « un génial petit rondo et un affable *Andante* suivi d'une paire de polkas⁸ »... S'il s'était montré enthousiaste à propos de la *Symphonie n° 1*, Virgil Thomson note que la « *Deuxième Symphonie* [...] sonne de manière mécanique, répétitive, trop élaborée et essentiellement banale⁹ ». Des jugements à l'emporte-pièce qui ne reflètent pas la valeur de cette rafraîchissante partition.

Nicolas Deryn

¹ Difficile de ne pas penser à Brahms qui, tout comme Martinů, mit des années à s'attaquer au genre et dont la *Symphonie n° 2* fut écrite en un temps record. Mentionnons au passage la « méfiance » de Martinů à l'égard du compositeur allemand qui, lui semblait-il, avait trop influencé son ami Ernő von Dohnányi...

² Cité par M. Šafránek, *Bohuslav Martinů. His life and work, op. cit.*, p. 223

³ Wolfgang Rathert, « Die Sinfonien von Bohuslav Martinů. Ein Beitrag zur amerikanischen Musikgeschichte ? », *Musik Konzept Sonderband*, Sonderband 2009, Bohuslav Martinů, U. Tadday (éd.), Munich, Édition Text+Kritik, p.113-126 ; 123

⁴ Cité par M. Šafránek, *Bohuslav Martinů. His life and work, op. cit.*, p. 222



⁵ J. Smaczny, *Martinů. Symphonies*, P. Hutchinson (trad.), livret de présentation du disque Chandos 10316, p.26

⁶ Cité par M. Beckermann, « In search of Czechness in Music », *19th-Century Music*, vol.10 n° 1 (été 1986), p.61-73 ; 62

⁷ Cité par B. Adams, *op. cit.* p. 87

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

SYMPHONIE n° 3		H.299
Date, lieu de composition	Mai – juin 1944, Ridgefield, Conn. (États-Unis)	
Archives	Londres, Boosey & Hawkes	
Dédicace	Serge Koussevitzky	
Création	12 oct. 1945, Boston - Boston Symphony Orchestra, dir. Serge Koussevitzky	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1949 / Boosey & Hawkes	
Durée	30 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. Allegro poco moderato 2. Largo 3. Allegro - Andante	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam), harpe, piano, cordes	
Discographie	<p>ONYX 4061, 3 CD (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. BBC, dir. J. Bělohlávek, 2011.</p> <p>SUPRAPHON SU 3940 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. Radio Prague, dir. Vladimír Válek, 2008</p> <p>CHANDOS 10316 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Royal Scottish National Orchestra, dir. Bryden Thomson, 2006</p> <p>BIS CD1371/72 (intégrale des 6 symph. en 3 CD - redif. Brilliant, 2008) Bamberger Philharmoniker, dir. Neeme Järvi, 2003</p> <p>SUPRAPHON SU3631 (+ <i>Symphonie n° 4</i> H.305) Orch. Philharm. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 2003</p> <p>NAXOS 8.553350 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. d'Ukraine, dir. Arthur Fagen, 2001.</p> <p>SUPRAPHON 110382 2013 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Philharm. tchèque, dir. Václav Neumann, 1989.</p> <p>RCA VICTOR (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Berliner Symphoniker, dir. Claus Peter Flor, 1990 (intégrale épuisée).</p>	
Voir Cahier du Mouvement Janáček n° 60, Martinů face à l'orchestre, les symphonies du Nouveau Monde		
<p>La <i>Symphonie n° 3</i>, également composée très rapidement (mai-juin 1944), apparaît comme le dernier volet d'une « tétralogie » inspirée par la destinée du peuple tchèque sous l'occupation allemande et la tragédie de la Seconde Guerre mondiale (<i>Double Concerto - Messe au champ d'honneur - Memorial à Lidice - Symphonie n° 3</i>). Parfois surnommée « Tragique », voire « Symphonie da Requiem¹ », l'œuvre contient, dans certaines sections, une violence inhabituelle pour Martinů. Cette symphonie est la première à être entreprise « spontanément » par le compositeur, contrairement aux précédentes écrites sur commande. Le fait qu'elle ne soit pas reprise à New York la prive de toute recension par les influents critiques locaux qui n'avaient pas pour habitude de se déplacer.</p> <p>S'il a en tête le modèle de la <i>Symphonie n° 3</i> « <i>Eroica</i> » de Beethoven, Martinů se rapproche plus, dans le motif d'ouverture, de son <i>Double Concerto</i> H. 271². Les similitudes entre les lignes mélodiques et la texture sont en effet évidentes (cf. Ex. 3a et Ex. 3b). La tension de l'<i>Allegro poco moderato</i> initial, avec son motif de trois notes, ne se relâche jamais, et certainement pas dans l'intense coda qui suit la reprise du début.</p>		
Ex 3a. <i>Double Concerto</i> H.217	Ex. 3b. <i>Symphonie n° 3</i> H.299	
		
<p>Les cordes entament le <i>Largo</i> par un motif aux contours descendants rappelant un élément de l'<i>Allegro</i> précédent. Ce mouvement de forme tripartite est traversé par des coups de timbales angoissés qui évoquent les rythmes de la <i>Marcia funebre</i> de l'<i>Héroïque</i> et des sections au contrepoint dense et arpégé qui, selon Martinů lui-même, rappellent « la manière de Corelli et de Vivaldi³ ».</p> <p>Le mouvement final semble bigarré de multiples influences. La sauvagerie de la première partie, <i>Allegro</i>, éclatante démonstration de l'art du compositeur de Polička, fait place à un <i>Andante</i> qui rappelle tantôt Josef Suk, tantôt Gustav Mahler, tantôt Martinů lui-même (<i>Messe pour le champ d'honneur</i>)⁴. L'humeur de la musique change au moment où la nouvelle du débarquement des Alliés en Normandie rend l'espoir à l'exilé tchèque, qui entrevoit peut-être déjà la possibilité d'un retour au pays une fois l'Europe débarrassée de la gangrène nazie. Dix mesures avant la fin, le cor en</p>		

fa (immédiatement suivi par le cor anglais) cite le fameux motif « cruciforme » du *Requiem* de Dvořák (cf. Ex. 7b dans le tableau de la *Symphonie n° 6*). Or, lorsque Šafránek le lui fait remarquer, le compositeur affirme ne pas connaître cette partition ! En revanche, ce motif est repris dans l'*Andante* de la *Symphonie n° 2 « Asraël »* de Josef Suk, professeur de Martinů à Prague⁵ Cette citation, quelle que soit son origine, jette une ombre morbide sur la fin de cette *Symphonie n° 3*, pourtant colorée d'un optimiste *mi* majeur.

Nicolas Derny

¹ Un « hommage » à Britten fait par Jaromír Havlík dans le titre de sa communication au colloque *Bohuslav Martinů v české a světové hudební tvorbě*, Bratislava, 17 juin 2009. Actes à paraître.

² Commandé par Paul Sacher, le *Double Concerto* est composé en 1938, alors que les accords de Munich sont signés entre la France, l'Allemagne, le Royaume-Uni et l'Italie. Ces accords mettent fin à la crise des Sudètes et, indirectement, à la première république tchécoslovaque.

³ Cité par M. Šafránek, *Bohuslav Martinů. His life and work*, op. cit., p. 238.

⁴ Dans la critique publiée par Cyrus Durgin dans le *Boston Daily Globe* on lit : « [Cette partition] me fait un peu penser à l'écriture instrumentale de Mahler et au contrepoint orchestral qu'utilisait le jeune Richard Strauss ». Cité par B. Adams, op. cit. p. 88.

⁵ *Asraël* est composée par Suk après la mort de Dvořák. Au cours de la composition de ce « mémorial » pour son beau-père, Otilie, épouse de Suk et fille de Dvořák, décède également. La mort marque donc cette œuvre qui, dans son deuxième mouvement, cite ce motif à plusieurs reprises. Il y fait fonction de « charnière » structurelle délimitant les différentes sections de cet *Andante*.

SYMPHONIE n° 4		H.305
Date, lieu de composition	1945, New York, Cape Cod, South Orleans, Mass. (États-Unis)	
Archives	Harry Halbreich, Bruxelles	
Dédicace	Helen & Bill Ziegler	
Création	30 nov. 1945 - Orch. Philadelphia, dir. Eugene Ormandy	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1950 / Boosey & Hawkes	
Durée	31 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Poco moderato 2. Scherzo - Allegro vivo 3. Largo 4. Poco allegro	
Formation instrumentale	4 flûtes, 4 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam), piano, cordes	
Discographie		
ICA CLASSICS 5090 (+ Brahms <i>Symphonie n° 1</i>) Orch. SWDR, dir. Klaus Tennstedt, 2013.		
SUPRAPHON 4140 coffret 5 CD (+ <i>Messe au champs d'honneur</i> H. 279 + divers compos. dont Janáček <i>Messe Glagolitique</i>) Orch. Philharm. tchèque, Chœur Philharm. tchèque, dir. W. Sawallisch, rééd. 2013.		
SUPRAPHON 4082 coffret 2 CD (+ <i>Tre Ricercari</i> H.267, +divers compos.) Orch. Philharm. tchèque, dir. Martin Turnovský, 2012.		
SUPRAPHON 4080 coffret 2 CD (+ <i>Mémorial à Lidice</i> H.296, Dvořák (<i>Concerto pour piano</i> et <i>Symphonie n° 8</i> , V. Dobiáš (<i>Stalingrad</i>), D. Chostakovitch (<i>Symphonie n° 8</i>) Orch. Philharm. tchèque, Rudolf Firkušný, piano, dir. Rafael Kubelík, rééd. 2012.		
ONYX 4061 coffret 3 CD (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. BBC, dir. J. Bělohlávek, 2011.		
WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328 (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kubelík) ; <i>Double Concerto</i> H.271 (City of London Sinfonia, dir. Richard Hickox), <i>Sinfonia Concertante n° 2</i> H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; <i>Mémorial à Lidice</i> H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; <i>Concerto pour quatuor à cordes et orchestre</i> H.207 (Endellion String Quartet), 2009.		
SUPRAPHON 3940 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. Radio Prague, dir. Vladimír Válek, 2008.		
FUGA LIBERA FUG 531 (+ <i>Estampes</i> H.369, <i>Le Départ</i> H.175A) Orch. National de Belgique, dir. Walter Weller, 2008.		
CHANDOS 10316 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Royal Scottish National Orchestra, dir. Bryden Thomson, 2006.		
TELARC 80616 (+ Dvořák <i>Symphonie n° 9</i>) Orch. Symphonique de Cincinnati, dir. Paavo Järvi, 2005.		
SUPRAPHON SU3631 (+ <i>Symphonie n° 3</i> H.299) Orch. Philharm. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 2004.		
BIS CD1371/72 ((intégrale des 6 symph. en 3 CD) - redif. Brilliant, 2008) Orch. Symph. de Bamberg, dir. Neeme Järvi, 2003.		
WARNER CLASSICS 0927498222 (+ <i>Symphony No. 4</i> H.305, Orch. Philharm. tchèque, dir. Martin Turnovský, <i>Piano Concerto n° 4 "Incantations"</i> H.358, Orch. Philharm. d'État de Brno, dir. Jiří Pinkas, Josef Páleníček, piano, enreg. 1967-68, rééd. 2003. Également sous APEX 49822.		
NAXOS 8.553349 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. d'Ukraine, dir. Arthur Fagen, 2000.		
SUPRAPHON 110382 2013 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Philharm. tchèque, dir. Václav Neumann, 1989.		
CASCAVELLE VEL 2007 (+ <i>Les Paraboles</i> H.367, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352) Orch.		

Suisse Romande, dir. E. Ansermet, rééd. 2009.

CASCAVELLE VEL 3127 (+ Dutilleux) Orch. Suisse Romande, dir. Ernest Ansermet, enreg. 1956, rééd.

CHANDOS 9138 (+*Mémorial de Lidice* H.296, *Messe au champ* H.279, Ivan Kušnjer, baryton) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, enreg. 1990-92.

URANIA CLASSICS (+ *Sinfonietta Giocosa* H.282, Orch. Symph. de Prague, dir. V. Smetáček) Orch. Philh. tchèque, dir. Martin Turnovský (référence peu sûre)

EMI CLASSICS (+ *Sinfonietta La Jolla* H.328, *Les Fresques de Piero della Francesca* H352, *Double Concerto* H.271, *Concerto pour quatuor à cordes* H.207, *Sinfonia concertante n° 2* H.322, *Mémorial de Lidice* H.296)

Royal Liverpool Philh. Orch., dir. Walter Weller / Royal Philharmonic Orch., dir. Rafael Kubelík, / Sinfonia of London, dir. R. Hickox / Orch. Symph. Bamberg, dir. Ingo Metzmacher, 2CD, rééd. 2009.

RCA VICTOR (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Berliner Symphoniker, dir. Claus Peter Flor, 1990 (intégrale épuisée).

Composée au printemps 1945 (du 1^{er} avril au 14 juin), la *Symphonie n° 4* est marquée par l'espoir de la fin de la guerre et, au plan plus personnel, par les projets de Martinů qui pense pouvoir rentrer à Prague¹. Créée à Philadelphie le 30 novembre 1945 sous la baguette d'Eugène Ormandy, cette œuvre jubilatoire est jouée dans la capitale tchécoslovaque par Rafael Kubelík dès le 10 octobre de l'année suivante et ne tarde pas à devenir la plus populaire des symphonies du compositeur. Malgré son aversion pour l'exercice, Martinů a lui-même rédigé une analyse de cette pièce. Ainsi y lit-on : « Il est possible qu'un futur analyste pointe la manière ingénieuse dont la symphonie croît d'un seul petit motif. Le fait est que je l'ai seulement découvert quand j'étudiais la *Pastorale* [de Beethoven]² ». Et le compositeur de préciser qu'il ne travaillait jamais en faisant ce genre de calcul. Très simple, ce motif peut être réduit sous la forme suivante (Ex.4a) et est suivi d'une réponse des bois et du piano (Ex. 4b) :

Ex. 4a : *Symphonie n° 4* premier mouvement, mes. 1



Ex. 4b : *Symphonie n°4* Premier mouvement, mes.1-2



Martinů précise : « Ce mouvement [*Poco moderato*] n'est pas une forme sonate et sa structure devrait plutôt être formulée comme suit : A-B A B Coda. La première exposition (a) se limite à la seule utilisation de brèves variations de ces deux éléments [Ex. 4 a et 4b ; n.d.t.] , mais sans tension particulière et sans aucune gradation que ce soit. C'est la seconde exposition (b) qui apporte soudain la solution de ces deux éléments, tout d'abord librement, dans le cadre de la ligne mélodique des cordes – qui domine graduellement la structure toute entière et se termine dans un premier climax. [...]»³

La deuxième partie [A B] procède aussi en résolvant dans B les éléments de A et ce, également dans un tempo plus rapide. Une Coda d'une trentaine de mesures (*Allegro*) termine le mouvement.

Le Scherzo, *Allegro vivo* à 6/8 est, selon J. Smaczny « [développé] dans un mouvement quasi beethovénien⁴ ». Toutefois, c'est plutôt le Dukas de *L'Apprenti sorcier* – voire les rythmes de Stravinsky – qu'évoque la « courte exposition par bassons et trompettes en sourdine⁵ ». Les couleurs des bois du trio (*moderato*) pourraient provenir directement de Dvořák (si ce n'est qu'ils dialoguent avec le piano) tandis que la reprise *da capo* renvoie clairement à un procédé que Martinů affectionne.

Après un temps levé d'anacrouse dévolu aux bois et aux cors, le *Largo* (3/4), lyrique à souhait, est « réellement basé sur une longue mélodie des cordes, qui sont plus tard rejointes par des passages décoratifs des bois et le tout aboutit à une calme conclusion⁶ ». Une fois n'est pas coutume, le mouvement final, *Poco allegro*, qui nous mène d'*ut* mineur à son homonyme majeur, comprend deux thèmes contrastants : « Après une brève introduction, les cordes à l'unisson annoncent un long passage au caractère lyrique, rythmique et énergique. Un thème contrastant lui succède. La mélodie s'envole jusqu'à un lyrisme passionné et, après ça, le thème dans une forme plus concise développe deux variations. Le retour du second thème lyrique, développé de manière plus dynamique, nous mène au premier thème et à la coda, basée sur le mouvement de doubles croches d'un *Allegro* rapide [...]»⁷

Précisons qu'avant d'entonner le premier thème à l'unisson, les cordes sont absentes de l'introduction, confiée aux vents et au piano. Élément significatif, dans son commentaire Martinů n'utilise pas le terme de « forme sonate », structure qu'il n'a de cesse de fuir dans sa production symphonique. Comme pour mieux l'éviter, il ne propose d'ailleurs pas de reprise littérale de l'exposition. Toutefois, malgré les licences qu'il prend avec la forme – qui ne sont rien comparées à celles d'un Mahler ou d'un Strauss – nous rattacherons sans hésitation le *Poco allegro* à cette structure si for-

tement connotée. Un carcan que Martinů ne s'interdisait pas dans *La Bagarre*, dès lors qu'elle ne comportait qu'un seul mouvement⁸.

Olin Downes note qu'il n'est pas possible d'écouter cette partition sans penser à la Tchécoslovaquie tandis que Virgil Thomson, quoiqu'il épingle sa rhétorique « élémentaire », la qualifie de « régal pour les oreilles⁹ ». D'une manière générale, la *Symphonie n° 4* jouit d'un beau succès critique, plaçant Martinů parmi les « musiciens majeurs des temps présents » (W. E. Smith dans *Musical America*). Seul le compositeur philadelphe Vincent Persichetti émet quelques réserves, dans *Modern Music*, quant aux « *misplaced folk harmonies* » du mouvement lent¹⁰.

Nicolas Deryn

⁸ Un poste d'enseignant l'y attend. Suite à un accident, Martinů doit différer son départ. Les communistes prennent le pouvoir en février 1948. Le compositeur ne reverra jamais la Tchécoslovaquie.

⁹ Cité par M. Šafránek, *Bohuslav Martinů. His life and work*, op. cit., p. 242

¹⁰ *Ibid.* p. 243

¹¹ J. Smaczny, op. cit., p.29

<i>SYMPHONIE n° 5</i>		H.310
Date, lieu de composition	Février – mi-mai 1946, New York	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Philharmonie tchèque	
Création	28 mai 1947 – Prague, Orch. Philh. tchèque, dir. Rafael Kubelík	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1950 / Boosey & Hawkes	
Durée	30 minutes	
Mouvements	1. Adagio - Allegro 2. Larghetto 3. Lento - Allegro	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam), piano, cordes	
Discographie		
RCA 88875169792 The Complete RCA Album Collection, coffret de 86 CD Charles Munch, 2016.		
FONDATION BOHUSLAV MARTINŮ NBM17 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> , Václav Petr, violoncelle; Alena Kohoutová, piano) Enreg. historique NBC Symph. Orch. dir. E. Ansermet, 1948); Martinů Days 2012, hors commerce.		
ONYX 4061 (intégrale des 6 symph. en 3 CD)) Orch. Symph. BBC, dir. J. Bělohlávek, 2011.		
SUPRAPHON SU4007-2 (+ <i>Symphonie n° 6</i> H343) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 2009		
SUPRAPHON SU3940 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. Radio Prague, dir. Vladimír Válek, 2008.		
CHANDOS 10316 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Royal Scottish National Orchestra, dir. Bryden Thomson, 2006.		
NAXOS 8.5553350 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. d'Ukraine, dir. Arthur Fagen, 2006		
BIS CD1371/72 (intégrale des 6 symph. en 3 CD - redif. Brilliant, 2008) Bamberger Philharmoniker, dir. Neeme Järvi, 2003.		
SUPRAPHON 110582 2013 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Philharm. tchèque, dir. Václav Neumann, 1998.		
CBC PSCD2021 (+ Beethoven) Toronto Symph. Orch. dir. Karel Ančerl, réédition, date?		
PANTON Orch. Symph. de Prague, dir. Jiří Bělohlávek (1997)		
SUPRAPHON (+ <i>Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques</i> H.343, <i>Memorial à Lidice</i>) Orch. Philharm. tchèque, dir. Karel Ančerl, rééd. 2004 (Golden Édition vol. 34)		
FIRST ÉDITION FECD0018 (+ <i>Intermezzo</i> H.330, <i>Concerto pour hautbois et orchestre</i> H.353, <i>Estampes</i> H.369) Orchestre de Louisville, dir. Robert Whitney, Marion Gibson, hautbois ; enreg. 1953-59, réédition 2005.		
RCA VICTOR (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Berliner Symphoniker, dir. Claus Peter Flor, 1990 (intégrale épuisée).		
RUSSIAN REVELATION (+ <i>Symphonie n° 6</i> H.343) Orch. d'État de Russie, dir. G. Rojdestvensky 1998, (épuisé).		
<p>Écrite à New York de février à mai 1946, la <i>Symphonie n° 5</i> est à la base conçue à l'intention de la Croix-Rouge avant que Martinů ne décide de la dédier à l'Orchestre Philharmonique tchèque, dont il avait été membre dans sa jeunesse, sous la direction de Talich. Le compositeur n'est malheureusement pas présent lorsque Rafael Kubelík la crée à Prague, le 28 mai 1947. La première américaine de l'œuvre se déroule d'une manière assez inhabituelle puisqu'elle est donnée sous la forme d'une radiodiffusion sur NBC le 24 janvier 1948. Quoique dans de mauvaises dispositions d'esprit au moment de la composition – pour d'évidentes raisons personnelles (cf. note 1, <i>Symphonie n° 4</i>) – Martinů qualifiera plus tard cette œuvre de « pièce bien organisée, organique et bien structurée. Il n'y a que quelques rares moments qui ne me satisfont pas [...] Elle n'utilise pas la vieille forme symphonique mais une construction meilleure et plus neuve¹¹ ».</p>		

Tout comme celui de la *Symphonie n° 4*, le premier mouvement est de forme binaire A B A B coda. La section B, vive (*Allegro*), est exactement deux fois plus rapide que la partie lente (A ; *Adagio* ; noire à 84). Ainsi :

A	mes. 1-36	<i>Adagio</i>
B	mes. 37-117	<i>Allegro</i>
A	mes. 118-144	<i>Tempo I° (Adagio)</i>
B	mes. 145-245	<i>Allegro</i>
Coda	mes. 246-257	<i>Adagio</i>

Il n'est donc pas juste, comme le font en général les commentateurs, de considérer l'*Adagio* des 36 premières mesures comme une « introduction » lente car, même s'il n'est pas question d'un *allegro* de sonate, le terme sous-entend toujours une « mise en dehors » du reste du mouvement alors que cette partie, qui débute par d'inhabituelles harmoniques des violons, participe à part entière à la structure lent-vif-lent-vif de l'ensemble.

Le *Larghetto*, en *fa* majeur, ressemble à un scherzo dont la forme serait librement traitée (A B C A' D E B C E). Šafránek remarque sa parenté thématique avec la *Sonata da camera* H.283, composée en 1940 à Aix-en-Provence et qui, quoique créée à Genève le 25 novembre 1943 (par l'Orchestre de la Suisse Romande sous la baguette d'Ansermet) n'est publiée qu'en 1980. Plus intéressant pour nous, la fin du mouvement annonce les *Fantaisies symphoniques* commencées six ans plus tard (Ex. 6a).

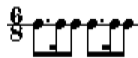
Ex. 6a : *Symphonie n° 5*, deuxième mouvement
mesures 197-201, trompettes I et II



Fort de ses 372 mesures – qui en font le mouvement le plus vaste des six symphonies –, le finale observe la même structure générale que le premier mouvement (A B A B coda), à cette différence près que la coda est sensiblement plus développée. Le *Lento* initial semble également utiliser une forme embryonnaire du thème de la future *Symphonie n° 6* (Ex. 6b).



Notons enfin, à la suite de nombreux exégètes, que la partie rapide (*Allegro*) de ce finale utilise le même rythme pointé que le *Vivace* du premier mouvement de la *Symphonie n° 7* de Beethoven (Ex. 6c).



¹ Cité par Eva Benešová dans le catalogue en ligne des œuvres de Martinů

<http://www.martinu.cz/katalog/martinu/catshow.php?idfield=232&language=en>, consulté le 15 avril 2010. Soulignons que dans cette symphonie dédiée à l'orchestre tchèque, Martinů utilise le matériau de la chanson populaire morave *Bolavá hlavěnka*, qui figurera également en deuxième position des *Cinq madrigaux tchèques* H. 321 composés à New York en 1948. Nous n'avons pu identifier l'origine de ce chant qui ne figure ni dans l'anthologie d'Erben, ni dans celles de Sušil ou Bartoš/Janáček. Il est donc probable que Martinů l'ait apprise au cours de ses années de jeunesse passées à Polička. Elle n'en prendrait qu'une valeur plus significative...

<i>SYMPHONIE n° 6 Fantaisies Symphoniques</i>		H.343
Date, lieu de composition	1951, New York/ 1953, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Charles Munch	
Création	7 janv. 1955 - Boston Symphony Orchestra, dir. Charles Munch	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1957 / Boosey & Hawkes	
Durée	27 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Lento - Allegro 2. Poco allegro 3. Lento	
Formation instrumentale	4 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam, tambourin), cordes	
Discographie	<p>RCA 516979 (+ divers compositeurs) coffret 86 CD Charles Munch, 2016.</p> <p>SONY G0100035489130 (+ autre compositeur) – probablement le même enregistrement que ci-dessus, mais CD isolé, 2016.</p> <p>ONYX 4061 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. BBC, dir. J. Bělohlávek, 2011.</p> <p>CHANDOS 10316 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Royal Scottish National Orchestra, dir. Bryden Thomson, 2006.</p> <p>ARTE NOVA 57740 (+ARTE NOVA 57740 (+ <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352, <i>Juliette, Suite</i> arr. Z. Vostřák H.253B) Orch. Symph. de St-Gall, dir. J. Kout, 2005.</p>	

BIS CD1371/72 (intégrale des 6 symph. en 3 CD- redif. Brilliant, 2008) Bamberger Philharmoniker, dir. Neeme Järvi, 2003.

SUPRAPHON SU 3940 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Symph. Radio Prague, dir. Vladimír Válek, 2008.

SUPRAPHON 110382 (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, 1989.

NAXOS 8.8.553348 (+ *Symphonie n° 1* H.289) Orch. Symph. National d'Ukraine, dir. Arthur Fagen, 1997 (intégrale en 3 CD des 6 symphonies).

SUPRAPHON SU4007 (+ *Symphonie n° 5* H.310) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 2009.

SUPRAPHON (+ *Symphonie n° 5, Memorial à Lidice*) Orch. Philh. tchèque, dir. Karel Ančerl, rééd. 2004 (Golden Édition vol. 34)

ARTE NOVA CLASSICS (+ *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, *Juliette*, arr. Z. Vostřák) Orch. Symph. de St-Gall, dir. J. Kout, 2005.

CHANDOS 8897 (+Janáček, Suk) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 2006.

SUPRAPHON SU3026 (+ Mahler) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 1995 (live)

SUPRAPHON SU111932 (+ *Kytice* H.260) Orch. Philh. tchèque, dir. Karel Ančerl ; enreg. 1956, rééd. 1998.

RCA Victor (intégrale des 6 symph. en 3 CD) Berliner Symphoniker, dir. Klaus Peter Flor (intégrale épuisée).

RUSSIAN REVELATION (+ *Symphonie n° 5* H.310) Orch. d'Etat de Russie, dir. G. Rojdestvensky 1998, (épuisé).

Si les cinq premières symphonies sont composées presque coup sur coup, la *Sixième* n'est entamée qu'en 1951 et achevée le 23 avril 1953, soit en un laps de temps extrêmement long pour Martinů. Dédiée à Charles Munch¹, le chef la crée le 7 janvier 1955 à Boston et la reprend cinq jours plus tard à New York. Au lendemain de cette seconde exécution, Olin Downes écrit dans le *New York Times* que « cette musique de Martinů, dont on ne comprend pas une seule note, nous impressionne néanmoins car elle est une de ses compositions les plus personnelles ».

Si elle devait initialement s'intituler *Nouvelle symphonie fantastique*, hommage non dissimulé à Berlioz dont les œuvres orchestrales garnissaient la bibliothèque de Martinů, c'est finalement le titre de *Fantaisies symphoniques* qui est retenu. Autre idée abandonnée, celle d'intégrer trois pianos à l'orchestre – soit deux de plus que dans les autres symphonies². Martinů se rend en effet très vite compte de la place que nécessite un tel dispositif. A son ami Šafránek, le compositeur confie que ces trois mouvements sont « sans forme. Et pourtant, quelque chose les tient ensemble. Je ne sais pas ce que c'est [...] mais j'y ai vraiment exprimé quelque chose³ ».

Le premier mouvement, de forme tripartite, *Lento-Allegro-Lento*, s'ouvre sur un *ostinato* purement chromatique à l'ambitus de quarte augmentée. De cette introduction à la sonorité étrange, émerge progressivement un motif de trompette (en sourdine) avant que ne se fasse entendre, *andante moderato*, le thème qui sous-tendra toute la symphonie, dérivé du fameux motif du *Requiem* de Dvořák (Ex.7a), repris par Suk (Ex 7b), annoncé plus d'une fois chez Martinů et introduit ici par le violoncelle solo (Ex. 7c)

Ex. 7a. Dvořák, *Requiem*, n° 1 *Requiem Æternam*, violons I et II, violoncelles ; mes. 1-2



Ex. 7b. Suk, *Symphonie n° 2 « Asraël »*, deuxième mouvement, flûtes I et II, mes. 12-14



Ex.7c Martinů, *Symphonie n° 6*, premier mouvement, violoncelle solo mes. 15-18



Cette mélodie, reprise et développée par la flûte, mène à un *Allegro* à deux thèmes. Au premier, dont la sauvagerie et l'écriture harmonique renvoient certainement aux horreurs de la guerre encore très présentes dans l'esprit du compositeur, succède un *poco meno* dont les syncopes et autres sixtes parallèles évoquent la musique de la mère patrie. Le thème principal est cité en miroir par les violoncelles et les contrebasses (mes. 72). L'atmosphère s'assombrit et la tension monte jusqu'à un *Allegro vivo* angoissé qui débouche sur un solo de violon accompagné des percussions, très

vite imitées par les cordes. Le thème du *poco meno* ramène le *Lento* initial, suivit d'une brève réminiscence de la mélodie qui précédait immédiatement l'arrivée de l'*Allegro*.

L'ouverture du *Poco Allegro*, scherzo agité à 6/8, rappelle la substance sonore du *Lento* du premier mouvement. L'activité musicale est bouillonnante, apportant diverses atmosphères, des bribes de danses exaltées à la mélancolie la plus profonde (le thème principal de la symphonie est réentendu). Un élément troublant doit être relevé ici : dans la section médiane, les trompettes semblent citer clairement le fameux motif DSCH (*ré-mi bémol-do-si*) dont Dimitri Chostakovitch signait sa musique, ici transposé sur *si* (dans le système musical anglais, la note *si* correspond à la lettre B. Comme Bohuslav ?). La première œuvre symphonique du compositeur russe à faire usage de ce motif est la *Symphonie n° 10* créée le 17 décembre 1953, soit après l'achèvement des *Fantaisies symphoniques* de Martinů – en avril de la même année. En revanche, Chostakovitch l'utilise déjà dans sa *Sonate pour piano n° 2* composée en 1943. Est-il possible que Martinů ait eu connaissance de cette pièce ? Rien ne permet de l'affirmer ni d'expliquer la raison de cette citation, si ce n'est pour « soutenir » Chostakovitch face aux communistes qui empêchent le Tchèque de rentrer à Prague.

L'ultime mouvement – la troisième « fantaisie » – commence également par une section désignée *Lento*. Lugubre chant des cordes graves ponctué d'interventions de bois qui s'illuminent avec l'entrée des violons. Le thème de départ est celui du premier mouvement (Ex. 7c.). Cette mélodie introduit également un émouvant duo de clarinette (*Andante* ; mes.82) qui évoque Dvořák et, surtout, le mal du pays. De nouveau la musique s'agite dans un *Allegro* – vite transformé en *Moderato* – aux cordes divisées. Martinů s'autorise à citer aussi librement que brièvement la scène 5 de l'acte 2 de l'opéra *Juliette*⁴. Le lyrisme succède à l'angoisse et un *Allegro vivace* mène au *Lento* final qui, après avoir rappelé une dernière fois le thème principal, clôt le corpus symphonique de Martinů dans un *mi* bémol majeur serein.

La presse new-yorkaise consacre l'œuvre en lui décernant le *New York Music Critic Circle Award* de la meilleure composition orchestrale de l'année 1955. Elle fut, selon Charlotte Martinů, jouée 28 fois aux États-Unis entre 1955-1960⁵. Le compositeur Henry Cowell prédit pour sa part que Martinů gagnera davantage l'estime des Américains que Chostakovitch aux États-Unis, quoiqu'il juge que la musique du Tchèque ne soit jamais « arrivée à un haut point d'originalité⁶ ».

Martinů s'est donc attelé au genre symphonique sur le tard mais pour livrer « six chefs-d'œuvre d'égale valeur, qu'il s'agisse de l'ample et grandiose *Première*, de la brève et idyllique *Deuxième*, de la tragique *Troisième*, de la rayonnante et lyrique *Quatrième* [...] ou de la *Cinquième*, plus troublée reflétant un après-guerre perturbé. Postérieure de sept ans aux précédentes, la *Sixième Symphonie* (dite *Fantaisies symphoniques*) s'oriente vers la liberté de forme et de structure et vers l'opulence sonore néo-impressionniste de sa dernière manière [...]»⁷. Avec sa *Sixième*, Martinů n'a pas fini d'écrire pour l'orchestre symphonique. Les célèbres *Fresques de Piero della Francesca* H.352 ou *Les Paraboles* H.367 – toujours dédiées à Munch – viendront encore s'ajouter au catalogue sans oublier que *L'Épopée de Gilgamesh* ou *La Passion grecque* H.372 lui font également la part belle. Ce faisant, nous tournons déjà notre regard vers d'autres sommets.

Nicolas Derny

¹ Après la mort de Koussevitzky (1951), Munch devient le chef principal du Boston Symphony Orchestra. Dans le programme qu'il rédige pour la création de l'œuvre, Martinů note : « [Munch] a un puissant effet sur moi et j'aime son approche spontanée de la musique, dans laquelle elle prend forme librement et s'écoule sans restriction, en suivant son propre mouvement. »

² Harry Halbreich a toutefois remarqué que les esquisses préliminaires du premier mouvement ne comportaient pas trois pianos mais seulement deux.

³ Cité par M. Šafránek, « *Martinů musical development* », *op. cit.* p.12

⁴ Précisons que cette scène est également reprise dans les *Trois fragments de l'opéra Juliette* H.253A créés en 2008 par Charles Mackerras et enregistrés dans la foulée (Supraphon SU 3994-2)

⁵ Charlotte Martinů dans la traduction de Karel van Eycken, *Bohuslav Martinů*, Steenokkerzeel, publié à compte d'auteur, 1984.

⁶ H. Cowell, « *Current Chronicle: New York* », *The Musical Quarterly*, n°4 (1955).

⁷ H. Halbreich, « *Huit siècles de musique tchèque* », *Crescendo* n° 70 (avril-mai 2004), p. 12.

6.2. Œuvres orchestrales non concertantes (33)

ESQUISSE AU PIANO D'UNE ŒUVRE ORCHESTRALE		H.4bis
Date, lieu de composition	Avant 1912	
Archives	Incomplet (copie de douze pages) inexécutable, manuscrit perdu	
LES TRAVAILLEURS DE LA MER		H.11
Titre tchèque (ou original)	Dělníci moře	
Date, lieu de composition	1912, Prague	

Date, lieu de composition Archives et comm.	Esquisse d'un poème symphonique conçu pour grand orchestre d'après l'œuvre de Victor Hugo, n'ayant pas dépassé les 4 pages. Manuscrit perdu, inexécutable. Copie conservée au Musée de Brno.
<i>LA MORT DE TINTAGILES</i>	
H.15	
Titre tchèque (ou original)	<i>Smrt Tintagilova</i>
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Polička
Édition / Droits	Libre
Durée	(563 mesures)
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, tam-tam), harpe, cordes
Discographie	Pas d'enregistrement connu
<p>Martinů avait donné à cette pièce le numéro d'opus 1. Prélude d'une pièce éponyme pour marionnettes de Maeterlinck. L'occasion en avait été l'adaptation de cette pièce au Théâtre National de Prague par l'Association Mánés.</p>	

<i>L'ANGE DE LA MORT</i>	
H.17	
Titre tchèque (ou original)	<i>Anděl smrti</i>
Date, lieu de composition Archives	1910, Polička Polička
Édition / Droits	Libre
Durée	(608 mesures)
Formation instrumentale	3 flûtes, 332, 4431, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales), harpe, cordes
Discographie	Pas d'enregistrement connu
<p>Martinů avait attribué à cette composition son numéro d'opus 14. D'après le roman de K. Przerwa-Tetmajer (un sculpteur frappé par une déception sentimentale sculpte sa propre pierre tombale et veut en faire son chef d'œuvre). Il faut rapprocher le sujet d'un amour déçu de Martinů, alors âgé de 19 ans. Les premières influences debussystes s'y décèlent parallèlement à Dvořák et aux restes du postromantisme.</p>	

<i>MOUVEMENT D'UNE SYMPHONIE</i>	
H.45	
Titre tchèque (ou original)	<i>Symfonie pro orchestr (1. věta)</i>
Date, lieu de composition Archives	Vers 1912, Prague Polička (manuscrit manquant)
Discographie	Pas d'enregistrement connu

<i>ESQUISSE D'UN ANDANTE pour orchestre</i>	
H.61	
Titre tchèque (ou original)	<i>Andante pro ochestr, skica</i>
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Perdue (cette pièce n'est citée que dans la monographie de M. Šafránek)

<i>COMPOSITION pour grand orchestre</i>	
H.90	
Titre tchèque (ou original)	<i>Sans titre original, inachevée et début manquant</i>
Date, lieu de composition Archives	1913-14, Polička Polička
Édition / Droits	Fonds pour la Musique tchèque 1967 / Libre
Durée	8 minutes 30 sec
Formation instrumentale	2 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, harpe, piano, tam-tam, célesta, cordes
<p>D'après les <i>Chansons de Bilitis</i> de Pierre Louÿs. Le piano apparaît pour la première fois dans la formation instrumentale orchestrale de Martinů et perdurera. Le début de l'œuvre manque.</p>	
<p>Discographie TOCCATA CLASSICS 156 (+Prélude en forme de Scherzo – orchestration H.181/2, <i>La Kermesse</i> H.2, <i>Nocturne pour orchestre n° 1</i> H.91, <i>Petite suite de danse pour orchestre</i> H.123) Sinfonia Varsovia, dir. Ian Hobson, 2013.</p>	

NOCTURNE N° 1		H.91
Titre tchèque (ou original)	Nokturno 1.	
Date, lieu de composition	1914-15, Polička	
Archives	Polička	
Création	1.10.2009, Opéra d'État de Prague, dir. Ch. Olivieri-Munroe	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée / tonalité	6 minutes 20 sec / <i>fa</i> dièse mineur	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trombones, harpe, piano, cordes	
<p>Cette courte pièce montre l'influence de la musique française et combien Martinů a progressé dans son écriture. Elle contient déjà certains des caractères de la musique de Martinů : syncopes, harmonies particulières et, bien sûr, l'utilisation du piano comme instrument d'orchestre.</p>		
<p>Discographie TOCCATA CLASSICS 156 (+<i>Prélude en forme de Scherzo – orchestration</i> H.181/2, <i>Composition pour grand orchestre n° 2</i> H.90, <i>La Kermesse</i> H.2, <i>Petite suite de danse pour orchestre</i> H.123) Sinfonia Varsovia, dir. Ian Hobson, 2013.</p>		

NOCTURNE (Danse symphonique n° 2) – Les Roses de la nuit		H.96
Titre tchèque (ou original)	Nokturno Růže noci (Simfonický tanec .2)	
Date, lieu de composition	1915, Polička	
Archives	Page de titre à Brno, le reste est vraisemblablement perdu	

BALLADE (Danse symphonique n° 4 - Villa au bord de la mer)		H.97
Titre tchèque (ou original)	Balada (Vila na moři)	
Date, lieu de composition	1915, Polička	
Archives	Polička	
Édition / Droits	Fonds de la Musique tchèque	
Durée / Tonalité	(306 mesures) / 1 mouvement	
Formation instrumentale	2 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, triangle), piano, cordes	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
<p>Page inspirée d'un tableau (de même titre) du peintre suisse Arnold Böcklin. Seule composition de ce type – danse symphonique –, la plume de Martinů commence à prendre de l'assurance (H.H. <i>op. cit.</i>).</p>		

PETITE SUITE DE DANSE pour grand orchestre		H.123
Titre tchèque (ou original)	Malá taneční svita	
Date, lieu de composition	1919, Polička	
Archives	Polička	
Création	1963, radio de Brno	
Édition / Droits	Libre	
Durée	36 minutes	
Mouvements	1. Tempo de valse 2. Mélodie moderato 3. Scherzo 4. Allegro alla Polka	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, tambour, triangle, cymbales), harpe, cordes ; trombones et tuba dans le 4 ^{ème} mouvement.	
<p>Discographie TOCCATA CLASSICS 156 (+<i>Prélude en forme de Scherzo – orchestration</i> H.181/2, <i>Composition pour grand orchestre n° 2</i> H.90, <i>La Kermesse</i> H.2, <i>Nocturne pour orchestre n° 1</i> H.91) Sinfonia Varsovia, dir. Ian Hobson, 2013.</p>		
<p>Cette petite suite montre que déjà à ses débuts Martinů manifestait de l'habileté légère dans le genre populaire.</p>		

RÊVE DU PASSÉ		H.124, 124 bis
Titre tchèque (ou original)	Sen o minulosti	

Date, lieu de composition Archives	1920, Prague Polička
Édition / Droits	Fonds de la Musique tchèque 1967 / Panton (Schott)
Durée	12 minutes
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, harpe, cordes
Discographie	Pas d'enregistrement connu
<p><i>Rêve du passé</i> nous renseigne sur l'évolution du compositeur qui instrumente délicatement et se démarque nettement de la <i>Rhapsodie tchèque</i>, pour tomber dans un impressionnisme directement importé de Paris au moment où ce style fait déjà l'objet de contestations. (G.E. <i>op. cit.</i>) <i>L'Andante</i> 124bis est une réduction pour piano du mouvement.</p>	

LE PASSAGE DE MINUIT		H.131
Titre tchèque (ou original)	<i>Míjejíci půlnoc (Satyří v háji cypřišů, Modrá hodina, Stíny)</i>	
Date, lieu de composition Archives	1922, Prague Polička	
Création	1923, Prague, Philharmonie tchèque, dir. V. Talich (uniquement <i>L'Heure bleue</i>)	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Durée	41 minutes	
Mouvements	1. <i>Satyří v háji cypřišů</i> (Lento-Moderato-Allegro-Tempo di valse-Andante) 2. <i>Modrá hodina</i> (Andante-Moderato-Allegro) 3. <i>Stíny</i> (Moderato-Allegro-Allegro moderato-Allegro vivo-Allegro-Moderato)	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam), 2 harpes, cordes	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
<p>« Nouveau jalon dans l'évolution du compositeur qui prend encore une fois ses distances vis-à-vis de l'impressionnisme, avant même son arrivée à Paris. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>« Dans cette œuvre, il commence à utiliser les couleurs orchestrales avec une habileté telle qu'après la première exécution par V. Talich, il sera considéré comme un compositeur français, une étiquette qui lui collera encore lors de la première de son ballet <i>Istar</i> en 1924. » (Brian Large)</p>		

HALF-TIME, Rondo pour orchestre		H.142
Titre tchèque (ou original)	<i>Poločas</i>	
Date, lieu de composition Archives	1924, Polička Original probablement perdu	
Création	1924, Prague, Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Václav Talich	
Édition / Droits	Fond pour la musique tchèque 1955 / Panton (Schott)	
Durée	9 minutes 30 sec	
Mouvements	Allegro con brio	
Formation instrumentale	3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 3 trombones, tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle), piano, cordes	
Discographie	SUPRAPHON SU3058 (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Jazz Suite</i> H.168, <i>Sextuor pour piano et instruments à vents</i> H.174, <i>Shimmy Foxtrot</i> , <i>La Bagarre</i> H.155, <i>Thunderbolt P-47</i> H.309) Orch. Symph. de Prague, dir. Zbyněk Vostřák ; enreg. 1969-1984, rééd. 1998.	
<p>Écrit en dix jours durant l'été 1924 à Polička où il revenait habituellement passer ses vacances après son départ pour Paris, <i>Half-Time</i> marque un tournant dans la carrière de Martinů. Même si on lui a reproché une trop grande proximité avec Stravinsky (<i>L'Histoire du Soldat</i>, <i>Petrouchka</i>, <i>Le Sacre du Printemps</i>), ce que Martinů ne réfuta pas, mais précisa tout au contraire en contre-attaquant les critiques. Malgré son mimétisme avec l'écriture de Stravinsky, il s'agit d'une œuvre inattendue reléguant loin ses compositions précédentes où fleurissaient les paysages crépusculaires. Ici, le rythme motorique inspiré d'un sport qu'il adorait exprime l'enthousiasme de la foule dans l'atmosphère tendue des supporters. Les cuivres se taillent la part belle et le piano se range du côté des percussions. Tout cela ne pouvait manquer de susciter le scandale – risible aujourd'hui – et la presse tchèque se déchaîna avec à sa tête Z. Nejedlý de triste mémoire.</p> <p>Comme le notent Harry Halbreich et Brian Large, <i>Half-Time</i> n'est pas un chef d'œuvre. Mais c'est une composition charnière signalant ce que sera désormais la caractéristique de la maturité de Martinů : souplesse du rythme, liberté par rapport à la barre de mesure, préférence pour les petites cellules rythmiques partant d'un motif simple et imbr-</p>		

quées dans la texture de l'œuvre par une série de développements.

Toujours aux programmes, *Half-Time* est une de ces œuvres dont le titre assure une partie du succès, comme pour *Pacific 231* de Honegger.

LA BAGARRE		H.155
Titre tchèque (ou original)	<i>Vřava</i> (titre original en français : <i>La Bagarre, allegro pour un grand orchestre</i>)	
Date, lieu de composition	1926, Paris	
Archives	Polička	
Dédicace	Martinů ajouta plus tard au manuscrit « En souvenir de Le Bourget » (Le vol de Lindbergh postérieur à la composition de l'œuvre)	
Création	1927, Boston Symphony Orchestra, dir. S. Koussevitzky	
Édition / Droits	Alphone Leduc 1930 / Alphonse Leduc	
Durée	9 minutes	
Mouvement	Allegro	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, tam-tam), piano, cordes	
Discographie	SUPRAPHON SU3058 (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Jazz Suite</i> H.168, <i>Sextuor pour piano et instruments à vent</i> H.174, <i>Shimmy Fox-trot, Half-Time</i> H.142, <i>Thunderbolt P-47</i> H.309) Orch. Symph. de Prague, dir. Zbyněk Vostřák ; enreg. 1969-1984, rééd. 1998.	
<p>Première composition de Martinů à avoir traversé l'Atlantique dans le sens inverse de Lindbergh. Martinů, maîtrisant sa timidité, avait abordé Koussevitzky à Paris pour lui présenter la partition qu'il avait jugé accomplie et la créa à Boston avec un immense succès. Par rapport à <i>Half-Time</i>, Martinů a encore sérieusement affiné son écriture et Harry Halbreich considère que les progrès accomplis permettent de parler de <i>La Bagarre</i> comme du premier chef d'œuvre orchestral de Martinů. Ni musique à programme ni descriptive, <i>La Bagarre</i> exprime pourtant l'engouement de l'époque pour les progrès techniques et la science. La pièce est divisée en trois parties dont la deuxième a un tempo plus rapide pour se terminer par une coda endiablée <i>presto</i>.</p> <p>À entendre <i>La Bagarre</i>, on pouvait déjà entrevoir le grand symphoniste, spécialement quand on lit ce que le compositeur écrivait à propos de son œuvre : « Un grand contrepoint où tous les intérêts, petits et grands, des individus se perdent comme des motifs secondaires, tout en s'unissant dans une nouvelle composition de mouvement, en une manifestation de force indépendante et nouvelle, de l'atmosphère puissante et irrésistible de la foule... » (cité par G.E.) « Une déflagration joyeuse comme il en existe dans la <i>Sinfonietta</i> de Janáček, curieusement contemporaine, de mai et avril 1926 » (G.E. <i>op. cit.</i>).</p>		

LE SOLDAT ET LA DANSEUSE, ouverture		H.162A
Titre tchèque ou original	<i>Voják a tanečnice (ouverture)</i>	
Date, lieu de composition	1926-27, Paris - Polička	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Création	5 mai 1928 à Brno	
Édition / Droits	Dilia 1966 / Panton International Mayence (H162A : Český hudební fond 1964/Panton)	
Durée	6 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>Texte tchèque de J. L. Budín, d'après la comédie <i>Pseudolus l'imposteur</i> de Plaute. Simon (bar.), Malina (alto), Kalidorus (tén.), Pseudolus (bar.), Bambula (basse), Fencie (sopr.), Aloisie (alto), Harpex (tén.), Cuisinier (tén.), et 7 sop, 5 tén, 1 bar, 2 bas, 6 rôles parlés.</p> <p>La comédie de Plaute sert de base à ce théâtre musical : Un jeune homme est l'amant d'une fille qui est aux mains d'un odieux maquereau, entouré de ses esclaves et de ses putains. Mais grâce aux ruses inouïes de Pseudolus, son esclave, le jeune homme récupère la fille et le maquereau en est pour ses frais.</p>	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 3 trompettes, 3 trombones, timbales, piano, cordes	
Discographie	2 CD de l'Opéra d'État de Prague SO 0011-2611 non commercialisés. Il n'y a pas d'enregistrement connu de l'ouverture H.162A seule.	

LE JAZZ		H.168
Titre tchèque (ou original)	<i>Jazz</i>	
Date, lieu de composition	1928, Paris	
Archives	Radio tchèque à Prague	

Création	1962, radio de Brno
Édition / Droits	Fonds pour la musique tchèque 1980 / Panton (Schott)
Durée	5 minutes
Mouvement	Allegro moderato
Formation instrumentale	1 flûte, 2 clarinettes, 2 saxophones alto, 1 saxophone ténor, 2 trompettes, 2 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire), banjo, piano, cordes, 3 voix chantées sans paroles (2 hommes 1 femme)
Discographie	SUPRAPHON SU3058 (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Sextuor</i> H.224, <i>Shimmy Foxtrot pour piano et instruments à vent</i> H.174, <i>Half-Time</i> H.142, <i>La Bagarre</i> H.155, <i>Thunderbolt P-47</i> H.309) Orch. Symph. de Prague, dir. Zbyněk Vostřák ; enreg. 1969-1984, rééd. 1998.
<p>La période jazz de Martinů n'a pas été très longue mais cette source avait des rythmes syncopés qui lui ont inspiré des pièces « faciles » et plaisantes comme celle-ci ou <i>La Revue de cuisine</i>. Avec son ami Jaroslav Ježek, également venu à Paris pour se faire connaître dans la musique de danse, Martinů s'adonnait volontiers au jazz. Ježek serait l'inspirateur de cette pièce à laquelle Brian Large trouve un côté artificiel même si l'habileté en est évidente. Il est clair que Martinů tout en s'amusant s'inscrivait dans l'esprit du temps mais sans aucune prétention. On remarquera la présence un peu étonnante des timbales dans une orchestration jazz.</p>	

LA RHAPSODIE (<i>Allegro Symphonique pour grand orchestre</i>)		H.171
Titre tchèque (ou original)	<i>Rapsódie (Allegro symphonique pro velký orchestr)</i>	
Date, lieu de composition	1928, Paris	
Archives	Polička	
Dédicace	Darney (camp des Vosges où fut hissé pour la première fois le drapeau tchécoslovaque le 20 juin 1918 pour le Premier Régiment Tchécoslovaque)	
Création	1928, Boston Symphony Orchestra, dir. S. Koussevitsky (création qui curieusement ne se fit pas en France. La composition fut jouée en 1930 par W. Staram à Paris, sous l'appellation d' <i>Allegro Symphonique</i>)	
Édition / Droits	Bärenreiter 1961 / Bärenreiter	
Durée	9 minutes 30 secondes	
Mouvements	Allegro	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire) piano, cordes	
Discographie	<p>SUPRAPHON CO72509 (+ <i>Les Paraboles</i> H.367, <i>Estampes</i> H.369, <i>Ouverture</i> H.345), Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 1997.</p> <p>SUPRAPHON SU3743 (+ <i>Ouverture pour grand orchestre</i> H.345, <i>Symphonie Concertante pour deux orchestres</i> H.219, <i>Concerto grosso pour orchestre de chambre</i> H.263, <i>Les Paraboles</i> H.367) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek ; enreg. 1987, 1988, 1989.</p>	
<p>« Composé à l'occasion du dixième anniversaire de l'événement, cet <i>Allegro</i> est conçu en trois parties enchaînées dont un andante central. On y décèle une marche militaire, mais celle-ci est comme absorbée par une agitation d'un autre style d'où émerge un solo de tambour. Le caractère militariste est alors cassé par une effervescence virile et colorée, celle d'une foule en action, puis les cordes s'imposent, l'atmosphère devient élégiaque, paisible. Le violon solo se fait entendre, puis le cor anglais, comme un hommage à la <i>Neuvième Symphonie</i> de Dvořák. Enfin, cette paix (l'andante) et cette poésie enflent l'orchestre et se résolvent dans un fugato, non formel, plein d'idées vivantes comme un défilé de fête où les trompettes sont joyeuses. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>		

LE DÉPART (Interlude du 3^{ème} acte / <i>Musique du film du 3^{ème} acte</i> de <i>Les Trois Souhais</i> ou <i>les vicissitudes de la vie</i> H.175)		175A/175B
Titre tchèque ou original	<i>Tři přání aneb vrtkavosti života</i>	
Date, lieu de composition	1929, Polička	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Création	1971, Brno (en tchèque) / Lyon 1991 (en français) / Berlin (en allemand)	
Édition / Droits	Dilia 1970 / Panton International (H162A : Český hudební fond 1964/Panton)	
Durée	10 minutes / 9 minutes	
Livret, rôles et argument	<p>Voir <i>Les Trois Souhais</i> H.175, page 78.</p> <p>Le troisième acte commence par une longue page d'orchestre (H.175A) qui va permettre d'utiliser l'odyssée des deux amoureux projetée sur grand écran et qui se termine à</p>	

	New York au cabaret <i>Les Trois Souhais</i> . Cette importante page d'orchestre est souvent détachée de l'opéra et exécutée sous le titre <i>Le Départ</i> . Sur le plan scénique et cinématographique, cette séquence peut être traitée très librement. Dans l'idée des auteurs, la vision devait être celle des grands voyages transatlantiques, avec une volonté de dérision. La reconstitution d'un cabaret à la mode inspire également un propos parodique mettant en question les mythes de pacotille inspirés par le cinéma. Le final est avant tout de comédie musicale où la fantaisie doit primer, dans une ambiance de dancing où chacun s'enivre et la fée (devenue Lilian Nevermore) en est au strip-tease. Le cabaret se vide laissant Serge et Nina ivres morts. Monsieur de Sainte-Barbe, alias M. Juste, reste dans sa grotesque solitude. Il attendait quelque chose et quelqu'un qui ne sont pas venus. La vie est vraiment difficile, difficile...
Formation instrumentale	H.175A :2 flûtes, 2 clarinettes, 2 hautbois, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, piano, cordes ; orch. de jazz : 2 sax. flexaton, banjo, accordéon, jazzoflûte. H.175B : 2 clarinettes, 2 bassons, 2 trompettes, 2 violons, 2 altos, timbales.
Discographie	FUGA LIBERA FUG 531 (+ <i>Symphonie n° 4</i> H.305, <i>Estampes</i> H.369) Orch. National de Belgique, dir. Walter Weller, 2008. (l'opéra complet) : SUPRAPHON 3386-2631, Prague Philharm. dir. J. Bělohlávek, 1998.
Voir Seconde partie : Article Cahiers n° 13/14 - Avril 1991, page 405.	

<i>PRÉLUDE EN FORME DE SCHERZO pour grand orchestre</i>		H.181A
(orchestration du deuxième des <i>Huit Préludes</i> H181)		
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Alphonse Leduc, Paris (authenticité douteuse du manuscrit)	
Dédicace	Charlotte Martinů	
Commentaire	Voir H.181 Huit Préludes pour piano (tableau des œuvres pour piano)	
Discographie	TOCCATA CLASSICS 156 (+ <i>Composition pour grand orchestre</i> H.90, <i>Posvícení</i> H.2, <i>Nocturne pour orchestre</i> n° 1 H.91, <i>Petite Suite de dance</i> H.123) Jakub Haufa, violon ; Andrzej Krzyzanowski, flûte ; Artur Paciorek-wicz, alto, dir. Ian Hobson, 2013.	

<i>OUVERTURE DE FÊTE POUR LES SOKOLS</i>		H.211
Titre tchèque (ou original)	<i>Slavnostní ouvertura k všesokolskému sletu 1932</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Manuscrit disparu	
Création	1932, Philharmonie tchèque, dir. František Stupka	
Édition / Droits	Libre / pas d'enregistrement connu.	

<i>ŠPALÍČEK Suite d'orchestre n° 1</i>		H.214A
Titre tchèque (ou original)	<i>Špalíček</i> (arr. par Miloš Říha, avec l'autorisation de Martinů)	
Date, lieu de composition	1931-1932, Paris	
Archives	Musée National, Prague (version 2 : Polička)	
Date, lieu de création	1933, Théâtre National de Prague (version 2 : 1949, Théâtre National de Prague)	
Édition / Droits	Version 1 : Dilia Version 2 : Orbis 1951 / Dilia	
Durée	21 minutes	
Sujet : Martinů, d'après des contes et des légendes tchèques 1. Danse de la petite souris (Allegretto - poco vivo) – 2. Changement de scène et danse du chat botté (Lento – allegretto - poco vivo) – 3. Bal de Cendrillon au Palais (Allegro moderato - poco vivo)..		
Formation instrumentale	3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, piano, cordes,	
Discographie	Chandos 10885 (+ <i>Špalíček</i> H.214B + <i>Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre</i> H.337) Orchestre Symphonique National d'Estonie, dir. Neeme Järvi et Mikhaïl Zemtsov, alto, 2016.	

Voir H.214 dans la section 2. Ballet et Seconde Partie : Articles des Cahiers du Mouvement Janáček : n° 11 - Septembre 1990.

ŠPALÍČEK Suite d'orchestre n° 2		H.214B
Titre tchèque (ou original)	Špalíček	
	(arr. par Miloš Říha, avec l'autorisation de Martinů)	
Date, lieu de composition Archives	1931-1932, Paris Musée National, Prague (version 2 : Polička)	
Date, lieu de création	1933, Théâtre National de Prague (version 2 : 1949, Théâtre National de Prague)	
Édition / Droits	Version 1 : Dilia Version 2 : Orbis 1951 / Dilia	
Durée	23 minutes	
Sujet : Martinů, d'après des contes et des légendes tchèques Danse des diables (Allegro) – 2. Le modèle capricieux du cordonnier (Poco vivo) – 3. Le marché - danse du bourdon (Moderato - moderato un poco più vivo) – 4. Le sauvetage de la petite princesse 4A. La cité noire - poco allegro, andante – 4B. La princesse malheureuse (Moderato) – 4C. Combat du papillon et des géants (Allegro moderato - Allegretto - Moderato - poco più vivo - allegro vivo) – 5. Danse des dames de la cour et des filles de la campagne (Andante moderato – allegretto) – 6. Le château enchanté (Poco andante, poco allegro - poco allegro) – La gibecière magique (Moderato - più moderato).		
Formation instrumentale	3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, 1 tuba, timbales, batterie, piano, cordes,	
Discographie	Chandos 10885 (+ <i>Špalíček</i> H.214A + <i>Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre</i> H.337) Orchestre Symphonique National d'Estonie, Mikhaïl Zemtsov, alto, dir. Neeme Järvi, 2016.	
Voir H.214 dans la section 2. Ballet et Seconde Partie : Cahiers du Mouvement Janáček : n° 11 - Septembre 1990.		

SINFONIA CONCERTANTE pour deux orchestres n° 1		H.219
Titre tchèque (ou original)	Sinfonia Concertante n° 1 en Sol	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1932, Paris Schott Mayence Serge Koussevitsky	
Création	G.E. indique une première en 1955 à Bâle par Paul Sacher H.H. mentionne 1958, Basler Orchestergesellschaft, dir. H. Münch	
Édition / Droits	Schott 1953 / Schott	
Durée	20 minutes	
Mouvements	1. Allegro non troppo 2. Vivace 3. Andante 4. Allegretto	
Formation instrumentale	Orchestre 1 : 3 hautbois, 1 basson, 2 cors, cordes Orchestre 2 : 2 flûtes, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, cordes	
Discographie SUPRAPHON SU3743 (+ <i>Ouverture pour grand orchestre</i> H.345, <i>Rhapsodie pour grand orchestre</i> H.171, <i>Concerto grosso pour orchestre de chambre</i> H.263, <i>Les Paraboles</i> H.367) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, enreg. 1987, 1988, 1989.		
Proche du <i>Concerto pour quatuor à cordes avec orchestre</i> écrit à l'été 1931, cette <i>Sinfonia concertante</i> confirme combien Martinů s'attachait à l'exploration de la forme du concerto grosso. Elle partage d'ailleurs avec ce <i>Concerto pour quatuor</i> un vigoureux contrepoint où la polytonalité et les dissonances font bon ménage avec un certain humour des deuxième et quatrième mouvements tandis que le troisième est plus lyrique. Cependant, il semble que Martinů n'ait pas été immédiatement satisfait de son travail. L'œuvre sera révisée plusieurs fois jusqu'en 1954.		

INVENTIONS pour grand orchestre		H.234
Titre tchèque (ou original)	Invence pro velký orchestr	
Date, lieu de composition Archives	1934, Paris Polička	
Création	1934, Venise (Biennale)	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	
Durée	12 minutes 30 secondes	

Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante moderato 3. Poco allegro
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, triangle, woodblock, xylophone), piano, cordes
Discographie	CAMPION Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Emil Leichner, piano (+ <i>Concertino pour trio à clavier n° 2</i> H.237, Jan Panenka, Josef Chuchro, Josef Suk / <i>Lidice</i> H.296, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352) Orch. Radio Slovaque Bratislava, dir. Otakar Trhlík, 1999.
<p>Depuis 1928, année de la composition de la <i>Rhapsodie</i> H.171, Martinů n'avait plus abordé la grande forme, il s'intéressait surtout au théâtre musical et approfondissait l'étude du concerto grosso. Ces <i>Inventions</i> font ainsi figure d'exception et si l'on a pu dire que leur écriture était un peu hâtive, elles n'en sont pas moins dans la lignée d'un Martinů d'une ferme élégance.</p> <p>Dégagés de contraintes et pleins de fraîcheur, l'<i>Allegro moderato</i> et le <i>Poco allegro</i> sont dominés par des percussions colorées comme Martinů s'entendait à les écrire, ici particulièrement soulignées par le xylophone. L'<i>Andante moderato</i> central est confié aux cordes interrompues par deux cadences du piano.</p>	

<i>JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES, Trois fragments pour petit orchestre</i>		H.253A
Titre tchèque (ou original)	<i>Julieta snář «Trois Fragments»</i>	
Date, lieu de composition	1939 Vieux-Moulin	
Création	1939, à la radio française, date inconnue	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Panton International	
Durée	39 minutes	
Mouvements	Extraits des trois actes (La Scène de la forêt, La Scène des souvenirs, Finale acte 3)	
Formation instrumentale	Petit orchestre et voix	
Discographie	SUPRAPHON 3984 (+ <i>Suite</i> H.253B) Magdalena Kožená, Steve Davislim, Frédéric Gonçalves, Nicolas Testé, Michèle Lagrange, Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Ch. Mackerras, 2009.	
Voir H.253, section Opéras, <i>Juliette ou la clef des songes</i> H.253, page 84.		

<i>JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES, Suite pour orchestre</i>		H.253B
Titre tchèque (ou original)	<i>Julieta Suita</i>	
Date, lieu de composition	Arrangement de Zbyněk Vostřák, 1969.	
Création	date inconnue	
Édition / Droits	Panton International 1970/ Panton Mayence (Schott)	
Durée	15 minutes	
Mouvements	1. Poco andante – Poco moderato – Allegro – Poco andante 2. Vivo – Molto meno mosso – Andante moderato – Poco allegro 3. Lento – Moderato – Allegro moderato – Poco vivo - Andante	
Formation instrumentale	Petit orchestre et voix	
Discographie	SUPRAPHON 3984 (+ <i>Trois Fragments</i> H.253A) Magdalena Kožená, Steve Davislim, Frédéric Gonçalves, Nicolas Testé, Michèle Lagrange, Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Ch. Mackerras, 2009. ARTE NOVA 57740 (+ <i>Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques</i> H. 343, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352) Orch. Symph. de St-Gall, dir. J. Kout, 2005.	
Voir section 1. Opéras, <i>Juliette ou la clef des songes</i> H.253, page 84.		

<i>MARCHE MILITAIRE</i>		H.280
Titre tchèque (ou original)	<i>Vojenský pochod</i>	
Date, lieu de composition	1940, Paris, composition disparue	
Dédicace	La Division Tchécoslovaque en France	
<p>Harry Halbreich indique que l'existence de cette partition n'est pas vraiment attestée et que ce serait peut-être une esquisse de la <i>Messe au champ</i>.</p> <p>Guy Erismann mentionne par contre que ce serait une marche extraite de <i>La Comédie sur le pont</i>.</p>		

MÉMORIAL À LIDICE		H.296
Titre tchèque (ou original)	<i>Památník Lidicím</i>	
Date, lieu de composition	1943, Darien (Connecticut, États-Unis)	
Archives	Polička	
Dédicace	À la mémoire des victimes de Lidice, à la demande de l'American League of Composers.	
Création	28 octobre 1943, Orchestre Philharmonique de New York, dir. A. Rodzinsky, pour les 25 ans de la création de la Tchécoslovaquie.	
Édition / Droits	Melantrich 1946 / Bärenreiter	
Durée	9 minutes	
Mouvement	Adagio	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, tam-tam), harpe, piano, cordes	
Discographie	<p>SUPRAPHON 4080 (2 CD) (+ <i>Symphonie n° 4</i> H.305, <i>Tre Ricercari</i> H.267, Dvořák (<i>Concerto pour piano et Symphonie n° 8</i>, V. Dobiáš (<i>Stalingrad</i>), D. Chostakovitch (<i>Symphonie n° 8</i>) Orch. Philharm. tchèque, Rudolf Firkušný, piano, dir. Rafael Kubelík, rééd. 2012.</p> <p>CAPRICCIO C71053 (Naxos) (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, <i>Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.231, <i>Concertino pour trio à clavier et orchestre</i> H.232) Gürzenich Orchester Köln, dir. James Colon, Trio Wanderer, Tabea Zimmermann, alto, 2005</p> <p>ONDINE 1071 (+Bartók, Klein) Orch. de Philadelphie, dir. Christoph Eschenbach, 2005. durée : 12 minutes.</p> <p>CAMPION (+ <i>Concertino pour trio à clavier n° 2</i> H.237, Jan Panenka, Josef Chuchro, Josef Suk, <i>Inventions</i> H.234, Emil Leichner), Orch. Philh. tchèque, dir. V Neumann / <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H352, Orch. Radio Slovaque Bratislava, dir. Otakar Trhlik), 1999.</p> <p>CHANDOS 9138 (+ <i>Symphonie n° 4</i> H.305, <i>Messe au champ</i> H.279 Ivan Kušnjér, baryton) Chœur et Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, enreg. 1990-92.</p> <p>SUPRAPHON (+ <i>Symphonie n° 5</i> H.310, <i>Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques</i> H.343) Orch. Philh. tchèque, dir. Karel Ančerl, rééd. 2004 (Golden Édition vol. 34)</p> <p>WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ <i>Symphonie n° 4</i>, (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328 (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kubelík); <i>Double Concerto</i> H.271 (City of London Sinfonia, dir. Richard Hickox), <i>Sinfonia Concertante n° 2</i> H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; <i>Mémorial à Lidice</i> H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; <i>Concerto pour quatuor à cordes et orchestre</i> H.207 (Endellion String Quartet), 2009.</p> <p>MUSIQUES SUISSES ASIN: B000GGSMIU « Resonanzen Paul Sacher » (+ divers compositeurs) divers orchestres dirigés par Paul Sacher (4 CD) enreg. 1961-87 Munich, Baden-Baden et Bâle, éd. 2006.</p>	
<p>Lidice fut ce petit village proche de Prague dont les nazis massacrèrent pratiquement tous les habitants et qu'ils rasèrent totalement en juin 1942 en représailles à l'attentat contre Heydrich par Josef Gabčík et Jan Kubiš. Martinů composa son <i>Mémorial</i> un peu plus d'un an plus tard, en août 1943. Dans le largo de sa <i>Première Symphonie</i>, composée en mai 1942, on perçoit déjà l'ombre de la tragédie. <i>Lidice</i> contient une figure de cadence (clarinette et basson) sur le vieux choral de Saint Venceslas, précisément entendu aussi dans cette <i>Première Symphonie</i>, évoquant l'espoir dans le salut. Martinů était extrêmement préoccupé par la situation dramatique dans son pays. Dans un style dérivant du concerto grosso, le <i>Mémorial</i> est un poème symphonique méditatif, une œuvre empreinte de noblesse dramatique. A aucun moment Martinů ne laisse aller sa partition à la facilité du pathos ni à l'écrasement que procure l'horreur. Tout au contraire, <i>Lidice</i> est un étendard de la révolte qui proclame la foi dans la victoire finale. Sans programme autre que la solennelle dramaturgie de la tragédie, comme en un grand cortège funèbre culminant sur un puissant accord de <i>mi</i> mineur, pour passer en <i>fa</i> mineur peu avant la conclusion apaisée qui suit la citation dramatique par les cors de l'Appel du Destin.</p> <p><i>Lidice</i>, le <i>Double Concerto</i>, le <i>Concerto pour piano n° 4</i> et <i>La Passion grecque</i> sont parmi les rares œuvres tragiques de Martinů.</p>		

THUNDERBOLT P-47 Scherzo pour orchestre		H.309
Titre tchèque (ou original)	<i>Thunderbolt P-47, scherzo pro orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1945, Cape Cod (Mass.) États-Unis	
Archives	Polička	

Dédicace	National Symphony Orchestra de Washington (DC)
Création	1945, National Symphony Orchestra de Washington, dir. Hans Kindler
Édition / Droits	Max Eschig 1990 / Durand-Salabert-Eschig
Durée	9 minutes
Mouvements	Poco allegro - Trio - Scherzo da capo
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle, tam-tam, tambourin), cordes
Discographie	SUPRAPHON SU3058 (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Jazz Suite</i> H.168, <i>Sextuor pour piano et instruments à vent</i> H.174, <i>Shimmy Fox-trot, Half-Time</i> H.142, <i>La Bagarre</i> H.155) Orch. Symph. de Prague, dir. Zbyněk Vostřák ; enreg. 1969-1984, rééd. 1998
<p>« Martinů occupa les quinze premiers jours de septembre 1945 à la composition de <i>Thunderbolt P-47</i>, scherzo d'une grande virtuosité orchestrale, marquée d'une tendance à l'accélération, de sorte qu'il met lui-même en garde contre la tentation de vitesse : « si vous partez trop vite, vous vous mettez vous-même dans le pétrin » [noté par Martinů à la page 12 du manuscrit].</p> <p>Le titre, du nom d'un avion de combat qui fit merveille dans les derniers mois de la guerre, n'exprime pas de sentiment belliqueux, mais donne simplement l'idée de l'intrépidité facile, légère même. [...] Le compositeur renoue avec ses enthousiasmes de jeunesse et la fascination des prouesses techniques. On y sent moins la tentation imitative que dans <i>La Bagarre</i> composée vingt ans plus tôt. En comparaison, Martinů a acquis une personnalité si forte, qu'il n'est plus question de recourir à des recettes aussi artificielles. » (G.E. <i>op. Cit.</i>)</p>	

<i>INTERMEZZO POUR GRAND ORCHESTRE</i>		H.330
Titre tchèque (ou original)	<i>Intermezzo pro velký orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1950, New York	
Archives	Bibliothèque des éditions Peer, New York	
Dédicace	Orchestre de Louisville et Robert Whitney	
Création	1950, Orchestre de Louisville, dir. Robert Whitney	
Édition / Droits	Southern Music Publishing, New York 1965 / Southern Music Publishing	
Durée	9 minutes	
Mouvements	Allegro ma non troppo – andante – poco vivo	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, triangle, tam-tam, tambourin), piano, cordes	
Discographie	FIRST ÉDITION FECD0018 (+ <i>Symphonie n° 5</i> H.310, <i>Concerto pour hautbois et orchestre</i> H.353, <i>Estampes</i> H.369) Orchestre de Louisville, dir. Robert Whitney, Marion Gibson, hautbois ; enreg. 1953-59, réédition 2005.	
<p>Malgré son titre d'apparence discrète, cet <i>Intermezzo</i> est une pièce orchestrale brillante, une sorte de rhapsodie slave qui compte une partie centrale calmement pastorale. On peut la rapprocher du <i>Scherzo capriccioso</i> de Dvořák. Restée injustement un peu dans l'ombre, on doit pourtant la considérer comme une œuvre convenant parfaitement à l'ouverture ou la clôture d'un concert, d'autant qu'elle n'est pas longue.</p>		

<i>OUVERTURE POUR ORCHESTRE</i>		H.345
Titre tchèque (ou original)	<i>Předehra pro orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1953, Nice	
Archives	Bibliothèque Nationale de France, Paris, fonds Max Eschig	
Dédicace	Association des parents de l'école supérieure de musique et d'art de New York	
Création	Inconnu	
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	8 minutes	
Mouvements	Moderato - andante molto - moderato	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, timbales, cordes	
Discographie	ONDINE ODE11582 (+ <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352, <i>Concertos pour piano n° 2</i> H.237 et n° 4 <i>Incantation</i> H.358) Orch. Symph. de Bâle, dir. Vladimír Ashkenazy, Robert Kolinský, piano, 2009. SUPRAPHON SU3743 (+ <i>Rhapsodie pour grand orchestre</i> H.171, <i>Symphonie Concertante pour deux orchestres</i> H.219, <i>Concerto grosso pour orchestre de chambre</i> H.263, <i>Les Paraboles</i> H.367) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří	

Bělohávek ; enreg. 1987, 1988, 1989.

SUPRAPHON CO72509 (+ *Les Paraboles* H.367, *Estampes* H.369, *Rhapsodie pour orchestre (Allegro Symphonique)* H.171) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, 1997.

Construite en trois parties malgré sa brève durée, cette *Ouverture*, œuvre de circonstance, fait penser à un petit concerto grosso où Martinů mêle la fantaisie, joue avec les formes et manifeste un grand entrain. La partie concertino est tenue en alternance par la flûte, les trois premiers violons et le premier violoncelle d'une part et d'autre part le hautbois, les deuxièmes violons, l'alto et le deuxième violoncelle. Le piano est, et c'est assez logique, absent de l'instrumentation.

LES FRESQUES DE PIERO DELLA FRANCESCA

H.352

Titre tchèque (ou original)	Fresky Píera della Francesca (titre original en français)
Date, lieu de composition	1955, Nice
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle
Dédicace	Rafael Kubelík
Création	1956, Salzbourg, Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Rafael Kubelík
Édition / Droits	Universal 1956 / Universal
Durée	18 minutes 30 secondes
Mouvements	1. Andante poco moderato 2. Adagio 3. Poco allegro
Formation instrumentale	4 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, tambour, triangle, tam-tam, xylophone), harpe, cordes

Discographie

RCO LIVE 12004 (14 CD Anthologie de l'Orch. du Concertgebouw Amsterdam, vol. 7, 2000-2010), dir. Leonard Slatkin, 2013.

SUPRAPHON SU4042 CD + DVD (+ *Messe au Champ* H.279, *Double Concerto* H.271, Suite de *Juliette* H.353b et Janáček : *La Petite Renarde rusée, Jalousie, Taras Boulba, Sinfonietta, Schluck und Jau, Messe Glagolitique, Amarus*, Ouvertures de *Ka'a Kabanová* et *Šárka*) Orch. Philharm. tchèque, Orch. Symph. de la Radio tchèque, Chœur Philharm. de Prague et solistes, dir. Sir Charles Mackerras, rééd. 2010.

WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ *Symphonie n° 4*, (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; *Sinfonietta La Jolla* H.328 (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; *Double Concerto* H.271 (City of London Sinfonia, dir. Richard Hickox), *Sinfonia Concertante n° 2* H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; *Mémorial à Lidice* H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207 (Endellion String Quartet), 2009.

ONDINE ODE11582 (+ *Ouverture pour Orchestre* H.345, *Concertos pour piano n° 2* H.237 et *n° 4 Incantation* H.358) Orch. Symph. de Bâle, dir. Vladimir Ashkenazy, Robert Kolinský, piano, 2009.

ARTE NOVA CLASSICS (+ *Symphonie n° 6* H.343, *Juliette*, H.253B arr. Z. Vostřák) Orch. Symph. de St-Gall, dir. J. Kout, 2005.

BIS (+ *Rhapsodie Concerto pour alto* H.337, *Double Concerto* H.271) Orch. Symph. de Malmö, dir. James DePreist, Nobuko Imai, alto, 1994.

SUPRAPHON 3684 (+ *Les Paraboles* H.367, Janáček : *Sinfonietta*) Orch. Philharm. tchèque, dir. Karel Ančerl (Golden Édition vol. 24).

CASCAVELLE VEL 2007(+ *Les Paraboles* H.367, *Symphonie n° 4* H.305) Orch. Suisse Romande, dir. E. Ansermet, rééd. 2009.

SUPRAPHON SU3276 (+ *Double Concerto* H.271, *Messe au champ* H.279) Orch. Radio de Prague, Orch. Philh. tchèque, dir. Charles Mackerras ; enreg. 1983-85, rééd. 1998.

ELEKTRA (+ *Double Concerto* H.271, *Concerto pour quatuor à cordes* H.207, *Tre Ricercari* H.267, *Sinfonietta La Jolla* H.328, *Toccata e due canzoni* H.311) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano (+ Alain Planès), 2CD, 1999.

ERATO (+ *Sinfonietta La Jolla* H.328, *Toccata e due canzoni* H.311) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano, 1992 (même enreg. que la réf. Elektra précédente)

CAMPION Orch. Radio Slovaque Bratislava, dir. Otakar Trhлік (+*Lidice* H.296, *Concertino pour trio à clavier n° 2* Jan Panenka, Josef Chuchro, Josef Suk, *Inventions* H.234, Emil Leichen, Orch. Philh. tchèque, dir. V Neumann), 1999.

ALBANY RECORDS ASIN B00004ZE1X (+ Respighi, Moussorgski) Orch. Symph. de Long Beach, dir. Joann Falletta, 2000.

BBC Music Vol 7 n° 12 (+ Brahms) BBC Symph. Orch. dir. Jiří Bělohlávek
 ORFEO D'OR (+ Tchaikovsky) Orch. Philh. de Vienne, dir. Rafael Kubelik, rééd. 1999.

EMI CLASSICS (+ *Symphonie n° 4* H.305, *Sinfonietta La Jolla* H.328, *Double Concerto* H.271, *Concerto pour quatuor à cordes* H.207, *Sinfonia Concertante n° 2* H.322) Royal Liverpool Philh. Orch., dir. Walter Weller / Royal Philharmonic Orch., dir. Rafael Kubelik, / Sinfonia of London, dir. R. Hickox / Orch. Symph. Bamberg, dir. Ingo Metzmacher, 2CD, rééd. 2009.

Les Fresques de Piero della Francesca comptent, à juste titre, parmi les œuvres les plus célèbres et les plus jouées de Martinů. A peine avait-il terminé *Gilgamesh* qu'il entama l'écriture de ces *Fresques* le 20 février 1955 pour les terminer le 13 avril. Mais il faut revenir à un voyage fait l'année précédente à Arezzo pour y admirer les originaux des *Fresques* que lui avait fait découvrir son ami le peintre Rudolf Kundera. Il devait exprimer l'émotion qu'il ressentit à cette occasion à sa manière et avec ses accords. C'est dans le calme de sa résidence niçoise qu'il put ensuite donner libre cours à cette expression de regard perdu dans l'horizon, de ce regard intérieur aussi.

Cité par Guy Erismann, en réponse à une interrogation de Šima « la mesure intérieure capable de créer en soi la forme, que signifie-t-elle dans la peinture ? » Martinů répond : « J'ai toujours cru et crois toujours, sans pouvoir apporter une preuve, à un fait soudain, instantané certes, mais complexe, comparable à ce phénomène de chimie que sont les variations brusques, ou au processus biologique d'éclosion quand toutes les conditions sont prêtes : étonnement, sensation d'arrêt de respiration, suivi ou accompagné d'un cri et d'une vision. L'instant éternel d'immémoriale vision à jamais vécue ? Quand ? Où ? L'imagination serait à vrai dire l'étonnante mémoire de l'espèce dépassant la mémoire individuelle, le peintre reproduisant l'invisible qu'il a vu. Procédant par fragments de mémoire, il doit par une technique appropriée, volumes, couleurs, lignes, reproduire la réalité jamais vue. » Jamais définition aussi claire ne put être appliquée à la musique, celle du Martinů de la *Sixième Symphonie*, des *Fresques*, des *Paraboles*, d'*Incantation*. (G.E. *op. cit.*)

Avec *Les Fresques de Piero della Francesca*, Martinů renoue avec une source d'inspiration de ses débuts, comme *Villa au bord de la mer* de Böcklin. Il est cependant loin de ses modèles impressionnistes en musique. Martinů écrit aussi à propos des *Fresques* : « qu'elles sont loin d'être une description, naturellement, mais elles expriment les impressions que les fresques ont éveillé en moi dans l'église d'Arezzo. [...] Le premier mouvement dépeint ce groupe bien connu de femmes accompagnant la reine de Saba, le deuxième est le rêve de Constantin tandis que le troisième est l'impression générale que les fresques m'ont fait. La composition est assez impressionniste de caractère [...]. J'ai essayé d'exprimer à l'aide de la musique le calme solennel glacé de cette obscurité, l'atmosphère colorée, pleine d'une poésie irréaliste, calme et touchante. »

Si cette œuvre n'est pas d'aussi grande facture que les *Fantaisies Symphoniques* en virtuosité et en technique de composition, ce n'est pas parce qu'elles ne renvoient pas l'image des fresques du peintre. Piero della Francesca était réputé pour son sens de la perspective et pour l'impassibilité qu'il mettait dans ses œuvres. D'une manière qui lui est si personnelle, Martinů transmet dans *Les Fresques* quelque chose de ces qualités picturales ainsi qu'une sensation de l'utilisation que fait le peintre de la lumière et de l'ombre. (d'après B. L. *op. cit.*)

LE ROCHER – prélude symphonique pour grand orchestre		H.363
Titre tchèque (ou original)	Skála (titre original en anglais : The Rock)	
Date, lieu de composition	1957, Rome	
Archives	Vienne (Universal)	
Dédicace	George Szell et l'Orchestre de Cleveland	
Création	1958, Cleveland, Orchestre Symphonique de Cleveland, dir. George Szell	
Édition / Droits	Universal 1960 / Universal	
Durée	13 minutes	
Mouvements	Début andante, divers tempi	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, tambour, tam-tam, tambourin), harpe, cordes	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
<p>« Martinů avait pris comme sujet d'inspiration un récit de pionniers du XVII^e siècle qui avaient débarqué en Amérique. L'œuvre adopte un caractère rhapsodique et se meut dans une grande liberté de rythme et de couleur. Elle développe un lyrisme des grands espaces. Le compositeur s'implique moins et se laisse porter par un sujet, éloigné dans le temps, évocateur, grandiose, justifiant de nombreux changements de rythme. La dernière partie se déploie comme un hymne, alimentée par des thèmes à peine esquissés parmi lesquels pourraient se trouver - dictées par l'inconscient peut-être – quelques notes de l'hymne américain. On pense à Dvořák dans l'emploi de cette thématique au souffle épique. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Et précisément, <i>Le Rocher</i> n'est pas une musique aux relents américains, elle reste ancrée dans le profond Martinů, celui des <i>Fantaisies Symphoniques</i>. On notera que dans cette pièce exubérante, comme dans <i>Les Fresques</i> et <i>Les Pa-</i></p>		

raboles entre lesquelles elle se place exactement du point de vue stylistique et contrairement à une habitude courante chez Martinů, le piano est absent de l'instrumentation.

LES PARABOLES		H.367
Titre tchèque (ou original)	Paraboly	
Date, lieu de composition	1957, Rome – 1958, Schöenberg-Pratteln	
Archives	Kassel, Bärenreiter	
Dédicace	Charles Munch	
Création	1959, Orchestre Symphonique de Boston, dir. Charles Munch	
Édition / Droits	Bärenreiter 1959 / Bärenreiter	
Durée	21 minutes	
Mouvements	1. Parabole d'un sculpteur, d'après <i>La Citadelle</i> de Saint-Exupéry, chap. 155, <i>andante pastorale</i> 2. Parabole du jardin, d'après <i>La Citadelle</i> de Saint-Exupéry, <i>poco moderato</i> 3. Parabole du labyrinthe, d'après Georges Neveux (<i>Le Voyage de Thésée</i>), <i>poco allegro</i> .	
Formation instrumentale	3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 4 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, caisse claire, cymbales, tambour, 2 tambours militaires, tambourin, triangle, xylophone), harpe, cordes	

Discographie

PRAGA 250377 Coffret 2 CD Zdeněk Košler, divers compositeurs) n° 1 et 2, Orch. Symph. Radio Prague dir. Z. Košler, enreg. 1979, réédition 2017.

CASCAVELLE VEL 2007(+ *Symphonie n° 4* H.305, *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352) Orch. Suisse Romande, dir. E. Ansermet, rééd. 2009

SUPRAPHON SU3743 (+ *Ouverture pour grand orchestre* H.345, *Rhapsodie pour grand orchestre* H.171, *Symphonie concertante pour deux orchestres* H.219, *Concerto grosso pour orchestre de chambre* H.263) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, enreg. 1987, 1988, 1989.

PANTON (+ *Double Concerto* H.371, *Rhapsodie concerto pour alto* H.337) Orch. Philh. tchèque, dir. S. Mačura ; Orch. Radio Prague, dir. Z. Košler ; Orch. Symph. de Prague, dir. V. Smetáček, rééd. 1997.

SUPRAPHON CO72509 (+ *Estampes* H.369, *Ouverture* H.345, *Rhapsodie pour orchestre (Allegro symphonique)* H.171), Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 1997.

Nulle trace de signification biblique dans *Les Paraboles* qui sont le fruit d'une longue réflexion philosophique de Martinů. Parabole doit être ici pris dans son sens premier de figure de style offrant, sous ses couleurs véritables, un fait qui doit servir à la démonstration d'une vérité d'un autre ordre, avec laquelle elle a une relation facile à saisir. Martinů admirait beaucoup Saint-Exupéry et s'inspira de *La Citadelle*, dernière œuvre de l'écrivain, pour composer les deux premières *Paraboles* ; pour la troisième, c'est *Le Voyage de Thésée* de Georges Neveux, qui allait ensuite donner naissance à l'opéra *Ariane*. Il ne s'agit encore une fois nullement d'une musique à programme, mais d'une méditation que le compositeur se donne à lui-même.

1. Parabole d'un sculpteur.

« Observe le sculpteur, il porte en lui quelque chose d'inénonçable. Car ce n'est jamais énonçable ce qui est de l'homme et non du squelette d'un homme passé. Et le sculpteur pétrit pour le transformer en un visage de glaise. Or donc, tu cheminais et tu es passé devant son œuvre et tu as regardé ce visage peut-être arrogant ou peut-être mélancolique, puis tu as continué ton chemin. Et voici que tu n'étais plus le même. Faiblement converti, mais converti, c'est-à-dire tourné et penché dans une nouvelle direction, pour un temps court peut-être, mais pour un temps. Un homme donc éprouvait un sentiment informulable ; il a donné quelques coups de pouce dans la glaise. Il a placé sa glaise sur ton chemin. Et te voilà chargé, si tu empruntes cette route, du même sentiment informulable. Et cela même s'il s'est écoulé cent mille années entre son geste et ton passage. »

2. Parabole du jardinier

« Et quand me voici dans le jardin qui m'est une patrie d'odeurs, je m'assieds sur le banc. Je regarde. Il est des feuilles qui s'envolent et des fleurs qui se fanent. Je sens tout qui meurt et se recompose. Je n'en éprouve point de deuil. Je suis vigilance, comme en haute mer. Non patience, car il ne s'agit point d'un but, le plaisir étant dans la marche. Nous allons, mon jardin et moi, des fleurs vers les fruits. Mais à travers les fruits, vers les graines. Et à travers les graines, vers les fleurs de l'année prochaine. » (Saint-Exupéry)

3. Parabole du labyrinthe

A l'inverse des courts extraits prélevés chez Saint-Exupéry, il s'agit de citations fragmentaires empruntées à Georges Neveux et articulées en trois temps.

Thésée : Mais qui es-tu ?

L'Homme : Je suis le tambour de ville. C'est moi qui annonce les mariages et aussi les morts (Acte 2).

Ariane : Je m'appelle Ariane, comment t'appelles-tu ? (Acte 2)

Bouroun : Regardez Thésée, l'homme qui devait vaincre le Minotaure, le voici vaincu par une femme. (Acte 3)

Martinů cherche à transposer la relation d'amitié basée sur l'amour de la beauté et de la simplicité, de la nature et

de la vérité dans une œuvre délicatement imprégnée d'émotion. Aucune frénésie syncopée ici mais un monde mystérieux et subtil.

<i>ESTAMPES</i>		H.369
Titre tchèque (ou original)	<i>Rytiny</i>	
Date, lieu de composition	1958, Schöenberg-Pratteln	
Archives	Bibliothèque des éditions Peer, New York	
Dédicace	Robert Whitney et l'Orchestre de Louisville	
Création	1959, Orchestre de Louisville, dir. Robert Whitney	
Édition / Droits	Southern Music Publishing 1962 / Southern Music Publishing	
Durée	17 minutes environ	
Mouvements	1. Andante 2. Adagio 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 2 trombones, timbales, percussions (grosse caisse, caisse claire, cymbales, tambour, triangle, xylophone) harpe, piano, cordes	
Discographie		
FUGA LIBERA FUG531 (+ <i>Symphonie n° 4</i> H.305, <i>Le Départ</i> H.175A) Orch. National de Belgique, dir. Walter Weller, 2008.		
FIRST ÉDITION FECD0018 (+ <i>Intermezzo</i> H.330, <i>Concerto pour hautbois et orchestre</i> H.353, <i>Symphonie n° 5</i> H.310) Orchestre de Louisville, dir. Robert Whitney, Marion Gibson, hautbois ; enreg. 1953-59, réédition 2005.		
SUPRAPHON CO72509 (+ <i>Les Paraboles</i> H.367, <i>Ouverture</i> H.345, <i>Rhapsodie pour orchestre (Allegro symphonique)</i> H.171), Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, 1997		
<p>Résultat d'une commande, <i>Estampes</i> n'est pas un chef-d'œuvre et n'affiche pas les mêmes ambitions que <i>Les Paraboles</i> ou <i>Les Fresques</i>, mais ce n'en est pas moins une œuvre fascinante à la fois par son ampleur, sa délicatesse orchestrale et le soin apporté aux couleurs sonores. C'est aussi la dernière partition pour grand orchestre de Martinů si l'on excepte <i>La Passion Grecque</i>.</p> <p>Le titre même renvoie à un post-impressionnisme dans l'atmosphère des deux premiers mouvements qui est étrangement trouble, comme voilée, mais le troisième laisse percer un radieux soleil.</p>		

6.3. Œuvres orchestrales concertantes (31)

<i>CONCERTINO POUR VIOLONCELLE, VENTS, PIANO ET PERCUSSION</i>		H.143
Titre tchèque (ou original)	<i>Concertino pro violoncello, dechy, klavír a bicí</i>	
Date, lieu de composition	1924, Paris	
Archives	Prague, Musée de la musique tchèque	
Dédicace	Maurits Frank	
Création	1949, Prague ; Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, A. Večtomov, violoncelle	
Édition / Droits	Fonds pour la musique tchèque 1964, Panton 1973 / Panton (Schott)	
Durée	13 à 14 minutes	
Mouvement	Allegro (en un seul mouvement)	
Formation instrumentale	Soliste : violoncelle ; 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 1 basson, 1 cor, 1 trompette, 1 trombone, percussion (timbales, caisse claire, cymbales) piano	
Discographie		
FONDALEMENTA 1603021 coffret 6 CD André Navarra (+ autres compositeurs) André Navarra, violoncelle, Orchestre non déterminé, édition d'archives, 2016.		
MUSICAPHON M56821 (+ <i>Concerto da Camera pour violon et orchestre à cordes avec piano et percussions</i> H.285, <i>Concertino pour violoncelle, vents et percussions</i> H.143, autre compositeur) Sabine Windmacher, violon, Martin Rummel, violoncelle, Österreichische Chamber Symphonic, dir. Ernst Theis, 2014.		

BARCELONA AD LIBITUM 200401 (+ divers compositeurs) Jean Decroos, Ensemble Barcelona, dir. Salvator Brotons, 2008.

ALBANY TROY628 (+ divers compositeurs) Christopher Costanza, violoncelle, Lewis Kirk contrebasson, William Buchman, basson, DePaul Wind Ensemble, dir. Donald Deroche, 2004.

BIS CD1136 (+ Gothe, Ibert, Rosenberg) Östgöta Symph. Wind Ensemble, dir. Hermann Bäumer, Torleif Thedén, violoncelle, 2002.

SUPRAPHON SU 110107 (+ *Concerto pour clavecin* H.246, *Concerto pour hautbois* H.353) Philharmonie de chambre tchèque, dir. Václav Neumann, Zuzana Růžicková, clavecin, Jiří Krejčí, hautbois, rééd. 1998.

CHANDOS 10547 (+ *Concerto pour violoncelle n° 1* H.196 et *Concerto pour violoncelle n° 2* H.304) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, Raphael Wallfisch, violoncelle. enreg. 1991, rééd. 2009.

Composé en décembre 1924 – il n’y a donc pas longtemps que Martinů est à Paris – ce *Concertino* est la première d’une abondante production pour le violoncelle, une trentaine de pièces. A cette époque, Martinů connaît ses premiers succès, entre autres avec *Half-Time*. Écrit en un mouvement unique, le *Concertino* se divise en réalité en trois séquences dont la première, *Allegro*, introduit deux thèmes, la partie centrale, lente, laisse au soliste le temps d’un peu de lyrisme et lui ouvre une grande cadence avec la coda.

« Œuvre séduisante dans sa brièveté, le *Concertino* affiche, d’entrée, certains tics de l’époque, notamment l’installation d’une rythmique qui rappelle encore celle de Stravinsky. A l’exemple de cet aîné, il utilise une formation instrumentale constituée uniquement de cuivres, de percussions et d’un piano. Ce dispositif donne à l’ensemble de l’œuvre un côté ludique, voire de parade de foire, tout au moins de plein air. Par rapport au modèle stravinskien, Martinů prend vite son indépendance, grâce à une verve thématique heureuse. Le piano martèle et accompagne les vents et le rôle du violoncelle consiste à interférer dans ce jeu trop bien organisé pour qu’il soit rompu. L’atmosphère est donc constamment changeante, on décèle des traces de jazz, on écoute une cadence vertigineuse, on est heureux de cette joie de vivre. » (G.E. *op. cit.*)

CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE N° 1		H.149
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro klavír a orchestr č.1	
Date, lieu de composition	1925, Polička	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Jan Heřman	
Création	1926, Prague (Orch. Philh. tchèque, dir. Robert Manzer, Jan Heřman, piano)	
Édition / Droits	Panton 1968 / Panton (Schott)	
Durée	27 minutes 15 sec	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante 3. Allegro	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, 1 trombone, cordes	
Discographie	NAXOS 8572373 (+ <i>Concertos pour piano n° 2</i> H.237 et n° 4 « <i>Incantations</i> » H.358), Giorgio Koukl, piano, Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, dir. Arthur Fagen, 2010. SUPRAPHON SU111313 (+ <i>Concertos pour piano n° 2</i> H.237, n° 3 H.316, n° 4 H.358 et n° 5 H.366, <i>Concertino</i> H.269) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, Emil Leichner, piano ; enreg. 1986-89, rééd. 1988.	
<p>Au cours de son séjour de l’été 1925 à Polička, Martinů travaille au ballet <i>La Révolte</i> et à ce <i>Premier Concerto</i> pour piano qui se démarque significativement du chemin emprunté en écrivant son <i>Deuxième Quatuor</i>. Ici, le compositeur revient à un néo-classicisme, à une légèreté et un lyrisme bucolique qui ne manque pas de faire penser au <i>Concerto champêtre</i> de Poulenc dont il est contemporain.</p> <p>La clarté de la séparation entre les soli et les tutti apporte à l’œuvre une touche baroque. Comme le remarque la plupart des commentateurs, il ne s’agit pas d’une œuvre majeure. Rudolf Firkušný confirmait d’ailleurs que Martinů s’était un peu désintéressé de la partition.</p> <p>Le premier mouvement <i>Allegro moderato</i> invite au plaisir de la musique sans effort – ce qui ne veut pas dire que la partie de piano soit aisée – le deuxième, dont les cuivres sont absents, est une douce mélancolie poétique – n’oublions pas qu’il est en vacances dans son environnement naturel à Polička, et le troisième termine la pièce en pur divertissement, plein de contraste et d’humour à la tchèque.</p>		

DIVERTIMENTO (CONCERTINO) pour la main gauche et orchestre		H.173
Titre tchèque (ou original)	Divertimento (Concertino) pro klavír levou rukou a orchestr	
Date, lieu de composition	1926 -1928, Paris	
Archives	Musée National à Prague	
Dédicace	Otakar Hollmann	

Création	1947, Prague, Orch. Symph. de Prague, Otakar Hollmann, piano
Édition / Droits	Fonds de la musique tchèque 1957 / Panton (Schott)
Durée	20 minutes
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante 3. Allegro con brio
Formation instrumentale	1 flûte, 2 hautbois, 1 clarinette 2 bassons, 1 cor, cordes
Discographie	ICA CLASSICS B5136 coffret de 20 CD Hommage à Rudolf Barchaï, 2015. SUPRAPHON (+ <i>Sinfonietta giocosa</i> H.282) Orch. de Chambre de Prague, dir. Bohumil Gregor, Jan Panenka, piano, 1990.
<p>Composé pour le pianiste Otakar Hollman qui avait perdu le bras droit à la guerre, l'œuvre fut quelque peu modifiée par celui-ci à sa création et en pris le sous-titre de <i>Concertino</i>, cependant que Jan Panenka remis plus tard la partition dans sa forme originelle et lui rétablit son titre de <i>Divertimento</i>. Janáček composa à la même époque son <i>Capriccio</i> pour le même pianiste.</p> <p>Martinů livre ici « une œuvre non pas sombre ou torturée, mais séduisante, simple et sans ambition : un <i>Andante</i> coulant avec mélancolie encadré de deux <i>Allegros</i> dans le goût ancien, vifs sans excès et d'humeur primesautière. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>	

CONCERTO POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE N° 1		H.196 (I, II et III)
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro violoncello a orchestr č.1</i>	
Date, lieu de composition	H.196 I : 1930, Paris – Polička / H.196 II : 1939, Paris / H.196 III : Nice, 1955	
Archives	H.196 I : Schott Mayence / H.196 II : manquant / H.196 III : British Library, Londres	
Dédicace	H.196 I : Gaspar Cassadó / H.196 II : Pierre Fournier / H.196 III : Pierre Fournier	
Création	H.196 I : 1931, Berlin, Gaspar Cassadó (orch. et dir. inconnus) H.196 II : 1939, Orch. Soc. Philh. de Paris, dir. Ch. Munch, Pierre Fournier, violoncelle H.196 III : 1955, Radio Bavaroise, interprètes inconnus	
Édition / Droits	Schott 1932, 1955, 1958 / Schott	
Durée	H.196 I : 26 minutes 45 sec. H.196 II : H.196 III : 25 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante moderato 3. Allegro (H.196 III)	
Formation instrumentale	H.196 I : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, timbales, piano, cordes en formation d'orchestre de chambre H.196 II : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, timbales, percussion, piano, cordes H.196 III : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, percussion (cymbales, caisse claire), cordes	
Discographie	Version III 1955 :	
	SONY CLASSICAL/LIVE (+ Elgar) Sol Gabetta, violoncelle, Orchestre Philharmonique de Berlin, dir. Krzysztof Urbanski, 2016.	
	PRAGA 250304 (+ divers compositeurs) Janos Starker, violoncelle, Orchestre Symphonique Radio tchèque, dir. John Nelson, date d'enreg. non précisée, 2016.	
	BIS 2157 (+ Dvořák op. 104) Christian Poltéra, violoncelle, Deutsches Symphonie Orchester Berlin, dir. Thomas Dausgaard, 2016.	
	HÄNSSLER CLASSIC 93276 (+ divers compos.) Johannes Moser, violoncelle, Orchestre de la SWR, dir. Christoph Poppen, 2011.	
	YARLUNG RECORDS 96337 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277 et divers compos.) John Waltz, violoncelle ; Edith Orloff, piano ; Orchestre non précisé, dir. Paul Freeman, (enreg. 2007) 2011.	
	KONTRAPUNKT 32256 (+ <i>Concerto pour violoncelle n° 2</i> H.304 et <i>Concertino pour violoncelle</i> H.143) Michaela Fukačová, violoncelle, Odense Symphony Orchestra, dir. Peter Csaba, 1997.	
	SUPRAPHON 39892 (+ Foerster, Novák) Prague Philharmonia, dir. Jakub Hrůša, Jiří Bárta, violoncelle, 2009.	
	SUPRAPHON 3093 (+ Dvořák, <i>Concerto</i> op. 104) Josef Chuchro, violoncelle, Orch. Philharmonique tchèque, dir. Václav Neumann/Zdeněk Košler, 1996.	
	CHANDOS 10547 (+ <i>Concerto pour violoncelle n° 2</i> H.304 et <i>Concertino pour violoncelle</i> H.143) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, Raphael Wallfisch, violoncelle. enreg. 1991 (réf. 9015) rééd. 2009	
	SUPRAPHON 35432 (+ <i>Concerto pour violoncelle n° 2</i> H.304) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Angelica May, violoncelle ; enreg. 1981, rééd. 2001.	
	CASCAVELLE VEL 3144 (+Schumann, Chostakovitch) Orchestre de la Suisse Romande, dir. Wolfgang Sawallisch, Pierre Fournier, enreg. 1962, rééd 2009.	
Document	Gregory Terian, <i>The Lost Score, in Martinů Revue</i> Vol. X n° 2 et 3, 2010.	

Martinů, comme de coutume, passait ses étés à Polička, lieu de ressourcement indispensable et d'inspiration bénéfique. Il y entame l'écriture du premier mouvement et du début du deuxième de ce *Premier Concerto pour violoncelle* qu'il terminera en octobre à Paris. A l'origine, il s'agissait (version H.196 I) d'une œuvre de chambre avec petit orchestre et piano, inclinant vers le concerto grosso où le violoncelle concerte avec le piano. On peut trouver ici les racines profondes de l'intérêt que Martinů portera à la forme du concerto grosso.

Les remaniements successifs de 1939 et de 1955 sont des exceptions dans la méthode de travail de Martinů qui revenait rarement sur ses compositions. D'après Miloš Šafránek, c'est en entendant à la radio l'interprétation de l'œuvre que « la mauvaise instrumentation lui donna un choc » (1938). Il se décida alors à remanier entièrement l'orchestration (1939, version II dont il ne subsiste pas de manuscrit). Il y supprima le piano et le tuba mais ne toucha guère à la partie soliste. Les indications qu'il communiqua à Pierre Fournier dans une intéressante correspondance (citée par G.E.) montrent combien il inclinait à simplifier et rendre plus claire son œuvre.

La troisième version, celle qui est communément jouée aujourd'hui, intervient à un moment où Martinů travaille à de grandes œuvres comme *Gilgamesh*, *Les Fresques de Piero della Francesca*, le *Concerto pour hautbois* et *L'Éveil des sources*.

Du point de vue rythmique et formel, Martinů va vers une plus grande liberté dans sa poursuite de la ligne claire grâce à l'assurance progressivement acquise à Paris et qu'il affinera encore. Rendre ces frémissements n'est certes pas facile pour des musiciens confrontés pour la première fois à cette musique. Mais une fois la partition décortiquée, l'enthousiasme prévaut et le lyrisme contenu dans l'œuvre s'exprime totalement.

À Pierre Fournier, le 6 juillet 1955

Cher Pierre,

Je t'envoie la nouvelle partition et aussi la vieille, pour celle-là je te demande de la donner dans les archives et les souvenirs. Je t'envoie aussi le piano-score à part corrigé autant que je pouvais. Il y a des changements dans ta partie mais en général cela reste comme avant. L'orchestration a été franchement mauvaise et pleine de fautes, alors j'ai rétabli cela et aussi du point de vue de la forme la première partie est maintenant établie. Il y a des coupures et des raccourcissements nécessaires. Pour la partie de cello, je voudrais surtout éviter le grand abandon des accords, c'est-à-dire cordes à vide qui à la fin se détruisent l'un l'autre. Aussi beaucoup trop de « doubles ». Très souvent cela rend mieux en simple ligne spécialement quand il faut jouer f. Les doubles prend away un peu de son. Cela tu le sais. Il y a au II mouvement de bons passages en sixtes, je l'ai simplifié. Je sais que tu seras pas d'accord mais la mélodie sortira mieux et les sixtes qui viennent à la fin feront l'effet d'une nouvelle surprise. Je voudrais si possible faire ainsi [suit une portée avec des accents] cela donne plus son et mordant. J'ai doublé les accents à l'orchestre. J'ai supprimé autant que possible les quintes et les quartes, cela ne sonne pas bien au cello (je l'ai entendu de Torino et de Paris). Ils sont mieux éviter. Les cadenza je les ai simplifié aussi un peu. Je sais bien que tu peux jouer tout mais il y en a d'autres qui ne pourraient pas. En tout cas l'orchestre porte la part[ie] de cello et c'est ce qu'il faut et je suis certain que tu accepteras ces change[ment]s et que tu auras encore plus de plaisir de le jouer maintenant que tu n'auras pas besoin de fight with the orchestra. Tu pourras maintenant arranger les coups d'archets plus longs puisque rien dans l'orchestre ne va te gêner. Je voudrais bien si tu pouvais établir la part[ie] de cello et de la donner à Schott pour la nouvelle édition. Aussi écris-lui ça il fait possible avoir bientôt le score piano et le part et le matériel. Et je t'en prie ne joue plus l'ancien matériel. Confirme-moi le reçu du paquet. Je t'envoie mes meilleures pensées, ton Bohuslav.

CONCERTO POUR QUATUOR À CORDES ET ORCHESTRE		H.207
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro smyčcové kvarteto s orchestrem</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Mayence (Schott)	
Dédicace	Quatuor Pro Arte	
Création	1932, Londres, Orch. Philh. de Londres, dir. M. Sargent avec le Quatuor Pro Arte	
Édition / Droits	Schott 1932 / Schott	
Durée	18 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Allegro vivo 2. Adagio 3. Tempo moderato	
Formation instrumentale	Solistes : quatuor à cordes ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, caisse claire, tambour, cymbales, triangle) cordes	
Discographie	<p>DECCA 443173 (+ divers compos. dont Janáček) Bernhard Goldschmidt, violon ; Daniel Majeske, violon ; Robert Vernon, alto ; Stephen Geber, violoncelle, Orchestre de Cleveland, dir. Christoph von Dohnányi, 2010.</p> <p>ELEKTRA (+ <i>Double Concerto</i> H.271, <i>Tre Ricercari</i> H.267, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352, <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano (+ Alain Planès), 2CD 1999.</p> <p>WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ <i>Symphonie n° 4</i>, (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Wal-</p>	

ter Weller) ; *Sinfonietta La Jolla* H.328 (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kubelík) ; *Double Concerto* H.271 (City of London Sinfonia, dir. Richard Hickox), *Sinfonia Concertante n° 2* H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; *Mémorial à Lidice* H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207 (En-dellion String Quartet), 2009.

C'est la proposition surprenante du Quatuor Pro Arte de leur écrire un *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* – l'anecdote situe cette demande à la terrasse d'un café après un concert – qui est à l'origine de la composition de cette œuvre. Martinů, toujours prompt à expérimenter de nouvelles formules accepta d'emblée. Et c'est avec bonheur qu'il parvint à réaliser un parfait équilibre entre l'orchestre et le quatuor.

« Il comprit ce qu'il pouvait tirer d'une formule à la fois très ouverte et d'un programme strict, dont l'émotion résiderait dans le 'comportement' très humanisé des instruments solistes. Martinů sut parfaitement organiser les plans sonores, donnant au quatuor un rôle de décision dès les premières mesures de l'*Allegro vivo*, conduit dans de libres variations. L'*Adagio* se divise en deux parties : un crescendo large, langoureux et presque dramatique, puis des dessins mélodiques greffés sur un tissu palpitant, plein de vie. Le troisième mouvement *Tempo moderato* s'appuie sur une rythmique carrée et privilégie les aigus donnant une impression de bonne humeur et de badinage. L'œuvre connut un succès immédiat dans toutes les capitales et Serge Koussevitzky la présenta à Boston dès l'année suivante avec les solistes de son orchestre. (G.E. *op. cit.*)

Quant à la technique de composition que chérissait Martinů, celle du concerto grosso, c'est lui-même qui s'explique en 1945: « *A vrai dire, le concerto grosso est mon affaire. Dans pratiquement tous les livres on trouve une description de cette forme, souvent superficielle sauf peut-être pour le fait que les instruments solistes alternent avec l'orchestre. En réalité, c'est beaucoup plus profond. Toute la structure de cette forme indique une conception complètement différente – une attitude différente à l'égard du sujet. Alors que la forme symphonique permet et exige même l'utilisation d'éléments émotionnels, souvent dans leur conception et leur expression les plus variées, où les points culminants dynamiques et les effets de catharsis sont nécessaires, où l'on peut développer les thèmes jusqu'à l'infini aux dépens de l'ordre intrinsèque, la forme du concerto grosso autorise un ordre strict, une contrainte, un équilibre des éléments émotionnels, la limitation et le bon équilibre des crescendos dynamiques et une structure stricte complètement différente de la disposition thématique, en un mot, un univers totalement différent.* »

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE N° 1		H.226
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro housle a orchestr č. 1	
Date, lieu de composition	1932-33, Paris	
Archives	Washington, Librairie du Congrès	
Dédicace	Samuel Dushkin	
Création	1973, Chicago, Orch. Symph. de Chicago, dir. G. Solti, Josef Suk, violon	
Édition / Droits	Supraphon 1970 / Bärenreiter	
Durée	25 minutes	
Formation instrumentale	Violon soliste – 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, caisse claire, cymbales, triangle), cordes	
Discographie		
HYPERION CDA67674 (+ <i>Concerto n° 2</i> H.293) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, enreg. 2001 et 2004. (Intégrale vol. 4)		
SUPRAPHON SU3653 (+ <i>Suite concertante pour violon et orchestre</i> H.276A) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, 2001.		
SUPRAPHON 110702011 (+ <i>Concerto n° 2</i> H.293) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Josef Suk, violon et alto, enreg. 1973, rééd. 1989.		
SUPRAPHON SU3967 (+ <i>Concerto pour violon n° 2</i> H.293, Rhapsodie concerto pour alto H.337) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Josef Suk, violon et alto, enreg. 1973, 1978 rééd. 2009. (même enreg. des concertos pour violons que référence précédente.)		
Martinů s'était lié d'amitié avec Samuel Dushkin qui lui commanda ce concerto en 1933. Mais Dushkin demandait sans cesse des modifications de détails, ce que supportait assez mal Martinů, de manière générale et particulièrement pour ses concertos. Dushkin délaissa la partition et l'on crut cette dernière perdue et même, selon Šafránek, inachevée. Par bonheur, on la retrouva en 1968, complète, dans les collections d'un musicologue américain. Elle fut créée cinq ans plus tard par Josef Suk, d'abord à Chicago puis à Prague en 1974.		
C'est une œuvre où Martinů est en pleine recherche, le désir de renouvellement est sensible dans quelques duretés voulues de l'instrumentation et de l'harmonie, mais elle est brillante et très exigeante pour la virtuosité du soliste surtout du point de vue rythmique. Le premier et le troisième mouvements ont des caractères néo-baroques marqués. Dans l' <i>Andante</i> central, Martinů se laisse, comme souvent, aller à des douceurs bucoliques, sorte d'idylle pastorale qui		

évoque son attachement à sa terre natale.

CONCERTO POUR TRIO À CLAVIER ET ORCHESTRE À CORDES		H.231
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro klavírní trio s smyčcovým orchestrem</i>	
Date, lieu de composition	1933, Paris	
Archives	Bâle, Fondation Sacher	
Création	1963, Lucerne, Cordes du Festival de Lucerne, dir. R. Baumgartner	
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	21 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Andante 3. Allegretto 4. Moderato - poco allegro	
Formation instrumentale	Solistes : Trio à clavier ; orchestre à cordes	
Discographie	<p>ARS PRODUKTION (+ <i>Concertino pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.232, <i>Partita Suite n° 1 pour orchestre à cordes</i> H.212) Storioni Trio (Bart van der Roer, piano ; Wouter Vossen, violon ; Marc Vossen, violoncelle ; Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, dir. Ruben Gazarian, 2016.</p> <p>CAPRICCIO C71053 (NAXOS) (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, <i>Concertino pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.232, <i>Lidice</i> H.296) Gürzenich Orchester Köln, dir. James Colon, Trio Wanderer, Tabea Zimmermann, alto, 2005.</p>	
<p>Comme la partition du <i>Concerto pour violon n° 1</i>, celle de ce <i>Concerto pour trio</i> semble avoir été égarée avant même sa création et Martinů écrivit immédiatement une autre œuvre <i>Concertino pour trio à clavier</i> H.232 pour la même formation, le Trio Hongrois. Elle a été retrouvée en 1962. Il s'agit d'une œuvre solidement construite dans la polyphonie, ancrée dans un rythme fortement marqué, et parfois un peu austère, voire grave.</p>		

CONCERTINO POUR TRIO À CLAVIER ET ORCHESTRE À CORDES		H.232
Titre tchèque (ou original)	<i>Concertino pro klavírní trio s smyčcovým orchestrem</i>	
Date, lieu de composition	1933, Paris	
Archives	Polička	
Dédicace	Trio Hongrois	
Création	1936, Bâle ; Orchestre de chambre de Bâle, dir. Paul Sacher et le Trio Hongrois : Tibor Harsanyi, Walter Kägi, Richard Sturzenegger	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	
Durée	20 minutes	
Mouvements	1. Allegro (con brio) 2. Moderato 3. Adagio 4. Allegro	
Formation instrumentale	Solistes : violon, violoncelle, piano ; orchestre à cordes	
Discographie	<p>ARS PRODUKTION (+ <i>Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.231, <i>Partita Suite n° 1 pour orchestre à cordes</i> H.212) Storioni Trio (Bart van der Roer, piano ; Wouter Vossen, violon ; Marc Vossen, violoncelle Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, dir. Ruben Gazarian, 2016.</p> <p>CAPRICCIO C71053 (Naxos) (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, <i>Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.231, <i>Lidice</i> H.296) Gürzenich Orchester Köln, dir. James Colon, Trio Wanderer, Tabea Zimmermann, alto, 2005.</p> <p>AMPION Orch. Philh. tchèque, dir. V Neumann, Jan Panenka, Josef Chuchro, Josef Suk, (+ <i>Inventions</i> H.234, <i>Lidice</i> H.296, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352, Orch. Radio Slovaque Bratislava, dir. Otakar Trhlík), 1999.</p> <p>BIS CD578 (+ Bartók, Dorati) Dresden Trio, Orch. de Chambre tchèque, dir. Christian Grube, 1992.</p>	
<p>Le <i>Concerto</i> H.231 et le <i>Concertino</i> H.232 pour trio à clavier se suivent de quelques mois (mars – août 1933), tous deux destinés au Trio Hongrois. Martinů avait envoyé la partition du <i>Concerto</i> à Schott qui émit des réserves et ne l'accepta pas. Au lieu de la modifier, il écrivit une pièce entièrement nouvelle, le <i>Concertino</i>, en une dizaine de jours.</p> <p>Depuis que la partition du <i>Concerto</i> a été retrouvée, la confrontation des deux œuvres montre que Martinů eut la main nettement plus heureuse pour le second. Toutes deux ont quatre mouvements, mais la seconde est un peu plus courte, et surtout, son lyrisme est plus affirmé.</p> <p>On reconnaît aisément la forme du concerto grosso dans le premier mouvement. Le piano expose le premier thème puis le trio expose le second thème. C'est encore le piano qui développe le premier thème avec le tutti des cordes. Dans le deuxième mouvement, un intermezzo, le lyrisme est réservé au trio. Le troisième mouvement, lent également, montre une rythmique complexe. Le final est en trois parties dont celle du centre est réservée au trio en soliste avec des oppositions entre les instruments où le piano se joint parfois au tutti des cordes.</p>		

Par contraste avec le *Concerto*, nous avons ici une œuvre où la spontanéité et la vivacité lyrique d'un Martinů que nous connaissons bien donne toute sa mesure.

CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE N° 2		H.237
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro klavír a orchestr č. 2	
Date, lieu de composition	1934, Paris	
Archives	Polička	
Dédicace	Germaine Leroux	
Création	1935, Prague ; Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Talich, Rudolf Firkušný, piano	
Édition / Droits	Fonds de la musique tchèque 1960 / Panton (Schott)	
Durée	23 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Poco andante 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	(version 1944) Piano solo ; 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle), cordes (la version de 1934 n'a pas de percussion sauf les timbales et seulement deux flûtes au lieu de trois).	
Discographie		
NAXOS 8572373 (+ <i>Concertos pour piano n° 1</i> H.149 et n° 4 « <i>Incantations</i> » H.358), Giorgio Koukl, piano, Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, dir. Arthur Fagen, 2010.		
ONDINE ODE11582 (+ <i>Ouverture pour orchestre</i> H.345, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 et <i>Concerto pour piano n° 4 Incantation</i> H.358) Orch. Symph. de Bâle, dir. Vladimír Ashkenazy, Robert Kolinský, piano, 2009.		
SUPRAPHON SU111313 (+ <i>Concertos pour piano n° 2</i> H.237, n° 3 H.316, n° 4 H.358 et n° 5 H.366, <i>Concertino</i> H.269) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, Emil Lechner, piano ; enreg. 1986-89, éd. 1993.		
<p>Considéré comme le plus « tchèque » des cinq concertos pour piano du compositeur, il « constitue une sorte de synthèse des sentiments de Martinů. On assiste à une confrontation du sentiment national, esprit et couleur, avec le monde du modernisme. Le goût du populaire passe par l'emprunt à un vocabulaire moderne, voire à des formes musicales modernes. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Les trois mouvements sont construits de manière assez traditionnelle. Dans l'<i>Allegro</i> initial, les syncopes chères à Martinů fleurissent dans cette forme sonate. Le deuxième mouvement, <i>Moderato</i> en 4/4, reprend encore la forme sonate avec deux groupes de thèmes pris dans les chansons populaires suivis du développement et d'une courte reprise, mais sans la cadence que l'on pourrait attendre. La pièce se conclut par une danse populaire qui se heurte à l'agitation contemporaine, non sans humour et élégance comme souvent chez Martinů.</p>		

CONCERTO POUR CLAVECIN ET PETIT ORCHESTRE		H.246
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro cembalo a malý orchestr	
Date, lieu de composition	1935, Paris	
Archives	Vienne (Ed. Universal)	
Dédicace	Marcelle de Lacour	
Création	1936, Marcelle de Lacour (Concerts du Triton)	
Édition / Droits	Universal Vienne 1958 / Universal	
Durée	17 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Adagio 3. Allegretto	
Formation instrumentale	Soliste : clavecin ; 1 flûte, 1 basson, piano, 3 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse	
Discographie		
SUPRAPHON 4117 2 CD (+ divers compos. dont V. Kalabis et J. Rychlík; réédition en hommage à Z. Růžičková) Zuzana Růžičková, clavecin, 2012, réédition.		
NAXOS 8572485 (+ <i>Les Rondes</i> H.200, <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Musique de Chambre n° 1</i> H.376) Holst Sinfonietta, dir. Klaus Simon, Robert Hill, clavecin, 2012.		
SUPRAPHON SU3805 (+ <i>Promenade pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Deux pièces pour clavecin</i> H.244, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368, <i>Deux impromptus pour clavecin</i> H.381 + De Falla) Monika Knoblochová.		
SUPRAPHON SU3622 (+ <i>Concerto pour hautbois</i> H.353, <i>Concerto pour piano n° 3</i> H.316) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Ivan Séquart, hautbois, Zuzana Růžičková, clavecin, Josef Páleníček, piano ; enreg. 1982, 1987, 1994, rééd. 2002.		
SUPRAPHON SU 110107 (+ <i>Concerto pour hautbois</i> H.353, <i>Concertino pour violoncelle, vents, piano et percussions</i> H.143) Philharmonie de chambre tchèque, dir. Václav Neumann, Zuzana Růžičková, clavecin, Jiří Krejčí, hautbois, rééd. 1998.		

KOCH (+Français, Farkas, Jelinek) O. de Chambre de Bratislava/Artemis Ensemble Vorarlberg, Eva Braitto, clavecin, Paul Kantschieder, dir. 1992.

On aurait pu croire le clavecin bien oublié dans le premier quart du XX^e siècle. C'était sans compter avec Wanda Landowska qui lui redonna vie en fondant une école de musique ancienne à Saint-Leu-la-Forêt. Déjà en 1929, Francis Poulenc avait donné son *Concerto champêtre*, l'œuvre pleine de charme que l'on sait et De Falla, un peu avant, un concerto très épuré avec cinq instruments. Ici, Martinů souhaitait comme souvent expérimenter des sonorités et l'idée de confronter dans une même partition le piano et le clavecin ne manquait pas de piquant et d'audace, sachant qu'à l'époque les œuvres étaient écrites avant tout pour le concert et non l'enregistrement où les artifices microphoniques rendent possible de faire ressortir un instrument dont le volume est assez faible. L'équilibre sonore est donc atteint par l'écriture même où Martinů se fonde sur le style néo-classique français et dans le sens du *Concerto grosso* et de la *Sinfonietta giocosa*. C'est Marcelle de Lacour (1896-1997), élève précisément de Wanda Landowska dans les années 1920, à qui Martinů dédia le concerto. Virtuose de la harpe, Marcelle de Lacour consacra sa longue carrière au clavecin et remit l'instrument à la mode en France aussi bien dans le répertoire ancien que contemporain. Plusieurs compositeurs, en effet, lui dédièrent des œuvres.

Pour revenir au *Concerto pour clavecin*, il est intéressant de rappeler cette critique – si fine et perceptive du travail de Martinů – parue dans la *Revue Musicale* à l'époque de la création sous la plume de Suzanne Demarquez, citée par Guy Erismann (*op. cit.*) : « [...] des brisures d'arpège, en quatre ou six doubles croches par temps.[...] A peine les cordes font-elle entendre un thème, sorte de simplette psalmodie populaire, d'une pénétrante sensibilité, vite le jeu reprend, rapide, volontaire, vivant, et voilà l'explication trouvée : la vie intérieure intense d'une œuvre, et c'est de cela qu'est fait son rythme, et il y a davantage dans celle-ci que dans telle pièce célèbre dont les manuels citent de soi-disant trouvailles dans la disposition des valeurs [...] et la présence du piano ne fut pas la moindre des surprises et la plus discutée aussi. » Quant au compositeur, il déclarait « vouloir utiliser les ressources particulières du clavecin à des fins essentiellement modernes. »

CONCERTO POUR FLÛTE, VIOLON ET ORCHESTRE		H.252
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro flétnu, housle a orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1936, Paris	
Archives	Kassel (Ed. Bärenreiter)	
Dédicace	Marcel Moÿse et Blanche Honegger	
Création	1936, par les dédicataires et l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, dir. Ph. Gaubert	
Édition / Droits	Bärenreiter 1961 / Bärenreiter	
Durée	19 minutes	
Mouvements	Sol majeur ; 1. Allegro moderato 2. Adagio 3. Poco allegretto	
Formation instrumentale	Solistes : flûte et violon ; 1 flûte, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 1 trompette, piano, cordes	
Discographie	<p>HYPERION CDA67671 (+ <i>Duo concertant pour deux violons</i> H.264, <i>Concerto pour deux violons et orch.</i> H.329) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, Janne Thomsen, flûte, Régis Pasquier, violon, Jennifer Koh, violon ; enreg. 2004 et 2005. (Intégrale des œuvres pour violon et orch. vol. 1).</p> <p>Remarque : il existe un enregistrement de ce <i>Concerto</i> réalisé en décembre 2001 par Bohuslav Matoušek et Sharon Bezaly lors du Festival Martinů Days à Prague. Inédit pour des raisons de contrat de la flûtiste.</p>	
<p>Si pour Martinů l'année 1936 n'est marquée 'que' par une demi-douzaine d'œuvres, c'est qu'il travaille à <i>Juliette ou la clef des songes</i> qui l'occupera huit mois. Il interrompt cependant ce travail de temps à autre pour s'adonner, par exemple à ces pages pleines de raffinement, d'élégance et de joyeuses mélodies dans le style français que sont le <i>Concerto pour flûte, violon et orchestre</i> répondant à une construction classique vif-lent-vif et dont la tonalité vivifiante de sol majeur du premier mouvement parle d'elle-même du plaisir éprouvé par Martinů à écrire pour des amis.</p> <p>Écrit en dix jours seulement et créé quelques semaines plus tard par les dédicataires, le <i>Concerto pour flûte, violon et orchestre</i> laisse une bonne place au piano qui ajoute sa couleur 'à la Martinů' à l'orchestre – on le soulignera, sans percussions autres que les timbales – et se comporte parfois en soliste déguisé.</p> <p>Une cadence rapide de la flûte et du violon solistes marque le premier mouvement tandis que dans le deuxième, seul le violon entame une cadence, mouvement qui se clôture par un contrepoint lyrique des solistes.</p> <p>Dans le dernier mouvement, c'est la flûte qui revient à la cadence et le concerto se termine par une envolée des solistes et tutti dans l'esprit du concerto grosso.</p>		

DUO CONCERTANT (Concerto n° 1) POUR DEUX VIOLONS et orchestre		H.264
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncertantní duo pro dvoje housle a orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1937, Nice	

Archives	Polička
Dédicace	Georges et Victor Desarzens
Création	1938, Yverdon (Suisse) par les dédicataires et l'Orch. de la Suisse Romande, dir. Ernest Ansermet
Édition / Droits	Bärenreiter Kassel 1963 / Bärenreiter
Durée	16 minutes
Mouvements	Ré majeur ; 1. Poco Allegro 2. Adagio 3. Allegro
Formation instrumentale	Solistes : deux violons ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 1 trombone, percussion (timbales, cymbales), piano, cordes
Discographie	
<p>HYPERION CDA67671 (+ <i>Concerto pour flûte, violon et orchestre</i> H.252, <i>Concerto pour deux violons et orch.</i> H.329) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, Janne Thomsen, flûte, Régis Pasquier, violon, Jennifer Koh, violon ; enreg. 2004 et 2005. (Intégrale des œuvres pour violon et orch. vol. 1).</p> <p>ARTE NOVA CLASSICS (+ <i>Concerto pour deux violons n° 2</i> H.329) Orch. Symph. de Vienne, dir. Marcello Vioti, Jan Pospichal et Florian Zwiauer, violons, 2005.</p>	
<p>Alors que ce <i>Duo concertant</i> demeure quelque peu dans l'ombre du <i>Concerto grosso</i> et du <i>Double Concerto</i>, Martinů le considérait comme l'une de ses pièces majeures dans la forme du concerto grosso. Toujours dans la division classique en trois mouvements vif-lent-vif, et selon la forme sonate, on y décele clairement les éléments chers à Martinů, les cellules motiviques pleines de fraîcheur et d'invention. Ici encore, il fait preuve de subtilité dans les couleurs et le traitement virtuose des deux solistes.</p>	

CONCERTINO POUR PIANO ET ORCHESTRE		H.269
Titre tchèque (ou original)	<i>Concertino pro klavír a orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1938, Paris	
Archives	Polička	
Dédicace	Juliette (d')Arányi	
Création	1947, Bratislava ; Orch. de la radio de Bratislava, dir. O. Paržík, Liza Fuchsová, piano	
Édition / Droits	Fonds de la musique tchèque 1956 / Panton (Schott)	
Durée	22 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato (comodo) 2. Lento 3. Allegro	
Formation instrumentale	Soliste : piano ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 2 trombones, percussion (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle)	
Discographie		
<p>NAXOS 8572206 Orch. Philh. Zlín, dir. Arthur Fagen, Giorgio Koukl (+ <i>Concerto pour piano n° 3</i> H.316, <i>Concerto pour piano n° 5 Fantasia concertante</i> H.366) 2009.</p> <p>SUPRAPHON SU111313 (+ <i>Concertos pour piano n° 2</i> H.237, <i>n° 3</i> H.316, <i>n° 4</i> H.358 et <i>n° 5</i> H.366, <i>Concertino</i> H.269) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, Emil Leichner, piano ; enreg. 1986-89, éd. 1993.</p> <p>CENTAUR CRC2415 (+<i>Trio pour piano n° 1</i>, <i>Trio n° 2</i>, <i>Cinq Pièces brèves</i>, <i>Duo n° 2 pour violon et violoncelle</i>) Orch. Symph. National tchèque (sic), dir. Paul Freeman, 1997.</p>		
<p>Un concertino avec un tel effectif orchestral peut paraître paradoxal et il semble, d'après Harry Halbreich que ce titre ait desservi l'œuvre qui ne fut d'ailleurs créée que dix ans après sa composition.</p> <p>Autant le <i>Deuxième Concerto pour piano</i> s'inscrivait dans un charmant contexte très tchèque, autant dans le <i>Concertino</i> le piano se fait plus percussif et mordant. Car les temps ne sont plus les mêmes avec une pression accrue des événements historiques qui tourneront au tragique dans un peu plus d'un an. Et Martinů exprime son anxiété à sa manière. Le chatolement mélodique fait ici place à un style tout de fragilité et plus sérieux que souligne le <i>Lento</i> central où le piano s'exprime longuement seul, invitant à la réflexion : que va-t-il se passer ? Poésie amère.</p> <p>Certains disent que cette pièce manque de relief. Modestie ou faiblesse d'une pièce 'intermédiaire' ? Plutôt un vague à l'âme prémonitoire que diffusent essentiellement les parties orchestrales du premier mouvement. Dans le troisième mouvement, très symphonique, Martinů retrouve sa main rythmique et décidée ; peut-être a-t-il pensé : « on ne se laissera pas faire ! ». La partie de piano n'est pas appuyée sans être facile pour autant. Le <i>Double Concerto</i> n'est pas loin qui fera éclater toute cette angoissante pression et qui éclipse sans doute ce <i>Concertino</i>.</p>		

DOUBLE CONCERTO pour deux orchestres à cordes, piano et timbales		H.271
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvojkonzert (titre original en français : Double Concert)</i>	
Date, lieu de composition	1938, Vieux Moulin, Schönenberg-Pratteln	

Archives	Bâle, Fondation Sacher
Dédicace	Paul Sacher
Création	1940, Orch. de Chambre de Bâle, dir. Paul Sacher
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1946 / Boosey & Hawkes
Durée	21 minutes
Mouvements	1. Poco allegro 2. Largo 3. Allegro
Formation instrumentale	Piano, timbales, 10 premiers violons, 10 seconds violons, 8 altos, 8 violoncelles, 4 contrebasses

Discographie

SUPRAPHON 4205 (+*Ariane* H.370) Ivo Kahánek, piano, Essen Philharmonic, dir. Tomáš Netopil, 2016.

MUSICAL CONCEPTS ou ALTO 1267 (+*Sinfonietta Giocosa* H.282 et *Rhapsodie-Concerto pour alto* H.337) Dennis Hennig, piano ; Rivka Golani, Jiri Skovajsa, Australian Chamber Orchestra, Berne Symphony Orchestra, Brno State Philharmonic Orchestra, dir. Charles Mackerras/ Peter Maag, rééd. 2014.

SUPRAPHON SU4042 –1 CD + 1 DVD (+ *Messe au Champ* H.279, *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, Suite de *Juliette* H.353b et Janáček : *La Petite Renarde rusée, Jalousie, Taras Boulba, Sinfonietta, Schluck und Jau, Messe Glagolithique, Amarus*, Ouvertures de *Kaťa Kabanová* et *Šárka*) Orch. Philharm. tchèque, Orch. Symph. de la Radio tchèque, Chœur Philharm. de Prague et solistes, dir. Sir Charles Mackerras, rééd. 2010. Existe aussi en CD seul : 3276.

WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ *Symphonie n° 4*, (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; *Sinfonietta La Jolla* H.328 (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kubelík); *Sinfonia Concertante n° 2* H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; *Mémorial à Lidice* H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207 (Endellion String Quartet), 2009.

VIRGIN CLASSICS 91099 (+ *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre, Sinfonia concertante n° 2* H.322) City of London Orch. et Edellion Quartet, dir. Richard Hickox, 2008.

CHANDOS 8950 (+ *Symphonie n° 1* H.289) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek

TESTAMENT SBT1181 (+ Smetana, Dvořák) Orch. Philharmonia, dir. Rafael Kubelík, enreg. 1951, rééd. 2000.

ELEKTRA (aussi APEX 4620352) (+ *Concerto pour quatuor à cordes* H.207, *Tre ricercari* H.267, *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, *Sinfonietta La Jolla* H.328, *Toccata e due canzoni* H.311) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano (+ Alain Planès), 2CD, 1999.

ELYSIUM 714 (+ Krommer, Saint-Saëns) Gregor Kruyer, timbales, Jacqueline Schiller, piano, Orchestre Bohuslav Martinů, dir. Peter Tiboris, 1995.

SUPRAPHON SU3276 (+ *Messe au champ* H.279, *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352) Orch. Radio de Prague, Orch. Philh. tchèque, dir. Charles Mackerras ; enreg. 1983-85, rééd. 1998.

PANTON (+ *Les Paraboles* H.367, *Rhapsodie concerto pour alto* H.337) Orch. Philh. tchèque, Orch. Radio Prague, Orch. Symph. de Prague, dir. L. Malý, rééd 1997.

BIS (*Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, *Rhapsodie concerto pour alto* H.337) Orch. Symph. de Malmö, dir. James DePreist, Nobuko Imaï, alto, 1994.

Contexte historique :

En septembre 1938 sont signés les Accords de Munich qui, loin d'assurer la paix, abandonnaient la Tchécoslovaquie aux nazis. C'est à cette même époque, alors qu'il réside chez les Sacher près de Bâle invité par le mécène et musicien suisse pour travailler à une commande, que Martinů apprend le lâchage de pays par ses prétendus alliés. Achevant la partition du *Double Concerto*, Martinů écrit : « *Ses notes expriment les sentiments et les souffrances de tous ceux qui de notre peuple sont loin de leur patrie, et qui la regardant voient arriver la catastrophe. C'est une composition écrite dans des circonstances terribles, l'émotion qu'elle exprime n'est pas celle du désespoir mais celle de la révolte, du courage et de la foi inébranlable dans l'avenir.* »

« *A mon cher ami P.S. en souvenir du séjour calme et angoissé à Schönenberg entre les chevreuils et les menaces de guerre.* » C'est en ces termes que Martinů dédia le *Double Concerto* à Paul Sacher.

Lors des répétitions en vue de sa création par Paul Sacher lui-même à la tête de l'Orchestre de chambre de Bâle, les musiciens, perturbés par la partition, firent plusieurs remarques quant à ses difficultés, menaçant de ne plus continuer. P. Sacher parvint à les convaincre qu'ils avaient un chef-d'œuvre sur leurs pupitres. On sait combien la suite lui a donné raison et que les instrumentistes d'aujourd'hui n'éprouvent plus les mêmes difficultés. Œuvre charnière, le *Double Concerto* est de ses premières œuvres lorsque l'on évoque Martinů.

Création

Lors de la première, quelque dix-huit mois plus tard, Martinů écrivit : « *Le temps s'est arrêté, tout disparaît au toucher de la main, les pensées ne trouvent nulle part ni écho, ni soutien. Elles s'évadent quelque part dans le vide, comme le vide qui s'ouvre et aspire le navire. Les dernières lueurs de n'importe quelle espérance semblent être en-*

glouties par l'abîme. L'inutilité et la vanité de toute action s'introduisent dans la conscience. Tout ce que j'ai pendant ma vie poursuivi, fait, écrit, pensé, tout cela semble inutile. Comme si sur un tableau noir vous effacez et qu'il ne reste que cette surface noire avec rien dessus et rien qui vaille la peine d'être écrit. Mais une autre valeur s'affirme plus clairement, une valeur à laquelle on pensait peu auparavant, qui était considérée comme naturelle, comme donnée mais dont on commence à comprendre le prix maintenant qu'on la perd : la conscience de la liberté. [...] Maintenant il est question de la liberté de l'âme, de la liberté humaine. Une autre valeur semble s'écrouler sous la pression des événements, une des valeurs fondamentales de l'humanité, c'est-à-dire la valeur de la conviction qui dirige toute notre façon d'agir, le but que nous avons choisi ou auquel nous sommes promus, la conviction humaine et artistique, ce qui est pour ainsi dire la même chose. »

Et dans la presse suisse, Martinů avait dit : « Maintenant, quand je regarde la partition, cet assemblage de notes minuscules, j'ai l'impression que les événements tragiques dont nous nous souvenons encore tous et qui se sont répétés depuis, que cette atmosphère est gravée dans ces pages mêmes et même, j'ai l'impression que j'ai pressenti les événements à venir, le danger qui a menacé mon pays et que j'ai voulu me dégager de cette oppression, me défendre par mon travail et lutter contre cette menace qui devait tourmenter chaque artiste et chaque homme dans ses convictions les plus profondes. Mais les événements suivaient leur cours et j'ai continué cette œuvre dans l'angoisse et l'attente des nouvelles qui devenaient à chaque minute plus tragiques et plus désespérées. » (Cité par G.E. op.cit.)

La composition* :

Les trois mouvements du *Double Concerto* dans leur dialogue entre les deux orchestres sont une réminiscence de la formule du concerto grosso italien (vif-lent-vif) auquel, dans les années 1930 le compositeur vouait un très grand intérêt. À l'intérieur de chaque mouvement, les grandes sections sont marquées par des changements rythmiques et thématiques, de texture orchestrale ou une combinaison de ces éléments pour aboutir à une grande unité globale soulignée par la répétition ou le rappel d'éléments des autres mouvements. L'un des autres caractères stylistiques de cette composition est le matériel mélodique restreint servant à construire d'assez vastes sections : sur un motif ou une cellule de trois ou quatre notes, plusieurs motifs proches viennent se juxtaposer, contribuant ainsi aussi à l'unité de chaque mouvement.

Par exemple, cette élaboration motivique se trouve dès la première mesure de l'œuvre : *ré – fa – la* bémol – *la* bécarre, motif servant de départ au suivant : *ré – fa – la* et aboutissant à *mi* bémol – *sol* bémol – *si* bémol. Dans le deuxième mouvement, ce type de construction rythmico-mélodique s'appuie sur *si – do – do* dièse. Le troisième mouvement reprend tout ce matériau pour le faire aboutir à la conclusion, toujours avec grande économie de moyens. Les trois mouvements sont habillés dans un tissu harmonique riche et lancinant (ostinato du piano, syncopes surajoutées) d'angoisse avec une orchestration originale, virtuose et d'un dramatisme tendu.

À la violence sous-jacente du rythme du premier mouvement succède l'angoisse introspective exprimée par un choral douloureux qui évolue de *si* mineur à *si* majeur. La cadence du piano soliste noue le drame suivi d'un épisode dramatique et fougueux, retour du choral précédant le calme sur quelques notes du piano avec un accord final majeur. La tension du deuxième mouvement revient progressivement par la polyphonie des cordes pour se fondre dans une sorte de mort musicale. Le troisième mouvement reprend le rythme motorique du premier et, après une accalmie, l'œuvre se conclut par un crescendo sur la reprise du motif du deuxième mouvement, accords lourds qui anéantissent tout sur leur passage.

La tension générale du *Double Concerto* repose sur une économie de moyens et une richesse harmonique conduisant à poser la question de l'orchestration. Dans une œuvre aussi dramatique, on aurait pu imaginer que Martinů ait utilisé toutes les ressources du grand orchestre. Tout au contraire, la tension extrême est obtenue avec la magistrale transparence des seules cordes. D'ailleurs, Martinů lui-même disait, à propos de l'orchestration que son objectif était de trouver de nouvelles combinaisons sonores et de faire jaillir de l'orchestre une sonorité unifiée malgré le traitement polyphonique.

Le rôle du piano est triple, comme dans bien d'autres compositions de Martinů : il sert de manière de continuo et détermine la structure harmonique de certains passages; il se pose aussi en *rival* des cordes et à ce titre, se montre concertant; enfin, il est parfois – rarement en fait chez Martinů sauf dans les concertos – soliste et lyrique. Dans le deuxième mouvement du *Double Concerto*, la partie de piano est essentielle pour créer, avec les altos, le thème lancinant.

L'écriture des cordes est d'une sûreté de main impressionnante. Il faut se rappeler pour cela toute l'expérience acquise par le compositeur pendant ses dix années de violon à la Philharmonie tchèque.

Malgré la présence du mot timbales dans le titre de l'œuvre, la partie écrite pour ces instruments n'est pas particulièrement significative, sauf à soutenir l'intensité rythmique et harmonique.

* Voir l'analyse approfondie de H. Alan HOUTCHENS (Univ. de Santa Barbara) in : Bohuslav Martinů, Colloque International Prague 1981, Česká hudební společnost, Praha 1990, p. 217-236.

<http://www.youtube.com/watch?v=-9sqT-2f7S4> : Site permettant de suivre la partition pendant l'écoute (enregistrement Mackerras 1983) :

<i>SUITE CONCERTANTE POUR VIOLON et orchestre</i>		H.276 /I
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncertantní suita (Suite Concertante) pro housle a orchestr</i>	
Date, lieu de composition Archives	1939, Paris Fondation Martinů	
Création	version réduction violon/piano : 1943, New York, Sam Dushkin, violon et Erich Itor Kahn, piano version orchestrale : 2000, Festival du Printemps Prague, Orch. Philh. de Chambre de Pardubice, dir. Douglas Bostock, Bohuslav Matoušek, violon.	
Édition / Droits	Schott / Schott	
Durée	17 minutes 45 sec.	
Mouvements	1. Prélude : Allegro moderato 2. Méditation: Largo 3. Scherzo-caprice 4. Intermezzo : Andantino (poco moderato) - Vivace 5. Finale : Allegro vivo	
Formation instrumentale	3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, batterie) piano, cordes	
Discographie version I	HYPERION CDA67674 (+ <i>Suite Concertante</i> version II H.276A, <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, alto ; enreg 2001, 2004 et 2005. (Intégrale vol. 3).	

<i>SUITE CONCERTANTE POUR VIOLON et orchestre</i>		H.276 /II
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncertantní suita (Suite Concertante) pro housle a orchestr</i>	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1944, New York manuscrit manquant Samuel Dushkin	
Création	1945, New York ; Orch. Symph. de Saint Louis, dir. Vladimir Golschmann, Sam Dushkin, violon	
Édition / Droits	Schott 1955 / Schott	
Durée	22 minutes 40 sec	
Mouvements	1. Toccata (Allegro un poco moderato) 2. Aria (Andantino) 3. Scherzo (Allegretto scherzando) 4. Rondo (Poco allegro)	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, triangle), cordes	
Discographie version II	Hyperion CDA67674 (+ <i>Suite concertante</i> version I H.276, <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, alto ; enreg. 2001, 2004 et 2005. (Intégrale vol. 3) SUPRAPHON SU3653 (+ <i>Suite concertante pour violon et orchestre</i> H.276A) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, 2001.	

Remarque :

Les deux versions H276 I et II de la *Suite Concertante* constituent deux partitions différentes, mais avec une même source d'inspiration et si intimement liées que l'on peut les aborder ensemble.

Comme le signale à juste titre Harry Halbreich, rarement dans l'ensemble de la création de Martinů les conseils du soliste – ici, Samuel Dushkin, un habitué des demandes répétées de modifications dans les partitions - qui commanda l'œuvre auront été aussi suivis d'effet. Les aléas de l'époque – début de l'écriture à Paris, interruption due aux événements tchécoslovaques, reprise après Munich, rupture par le début de la guerre, reprise à nouveau aux États-Unis, expliquent en partie l'existence de deux versions radicalement différentes tant dans le nombre de leurs mouvements que leurs tempos. Ce sont donc en réalité deux compositions distinctes. L'enregistrement fait par Bohuslav Matoušek avec l'Orchestre Philharmonique tchèque sous la baguette de Christopher Hogwood permet cette comparaison d'autant plus passionnante que la première version ne fut pas jouée pendant soixante ans. Sollicité, Koussevitzky ne la créa pas, tandis que le dédicataire, apparemment ne jouera les deux versions qu'une seule fois. Les raisons pour lesquelles ces pièces ont été frappées d'une sorte d'oubli sont pour une part dues à la fatalité et aux circonstances.

On se référera au commentaire très fouillé et abondamment documenté d'Aleš Březina qui accompagne cet enregistrement, tant pour ce qui est de la genèse, de l'historique que de l'analyse comparative des deux *Suites*. En voici quelques éléments, dont une phrase de Martinů donne un éclairage sur ses difficultés du moment (novembre 1938, à V. Kaprálová), « Je me sens très seul et mon travail n'avance pas. Trois danses étaient déjà terminées, mais je viens de les jeter et je vais tout recommencer. » Sam Dushkin quitta l'Europe sans la partition. Aleš Březina note avec acuité que lorsqu'une composition de Martinů n'était pas jouée rapidement après son achèvement, elle ne l'était pas avant longtemps. Partition délaissée parce que ni le compositeur ni l'interprète n'en aurait été satisfait ? Il n'en est rien. Mar-

tinů arrivé entretemps à New-York, les deux musiciens reprirent leur collaboration et la seconde version vit le jour.

Dans la **première version**, le *Prélude* est une *Toccata* « qui convient mieux au premier mouvement rapide et monodique, de même, *Rhapsodie* dépeint le mouvement final avec plus d'à-propos que *Finale*. Le deuxième mouvement, le seul à ne pas avoir été influencé par la technique violonistique de Dushkin, est un cas à part : *Élégie* implique une forte dimension personnelle, totalement absente du titre *Méditation*. L'écriture de ce mouvement coïncida en effet avec la phase la plus difficile de l'amour que Martinů éprouvait pour Vítězslava Krupálová. [...] C'est ce contexte biographique qui place l'*Élégie* au cœur de toute la *Suite*. [...] Après un moment aussi intime, l'*Intermezzo* est des plus surprenants avec sa touche de style léger à la Fritz Kreisler et ses allusions aux bruits des oiseaux. Dans le *Finale*, Martinů cite un [...] chant populaire tchèque [...].»

La **seconde version** est donc radicalement différente. Pour le premier mouvement, « Martinů utilisa le matériau du *Prélude* de la première version, mais en le condensant énormément. Le temps basique de l'*Allegro* est tempéré par un *poco moderato* édifiant, probablement mis là pour avertir le soliste de ne pas se focaliser sur le seul brio technique, mais aussi sur la beauté sonore requise par la ligne mélodique piquante, dissonante. Par son titre (*Aria*), le deuxième mouvement [...] fait référence aux arias instrumentales du baroque tardif comme au caractère chantant de la musique traditionnelle tchèque et morave. Passée une large introduction orchestrale, le violon solo entre avec une grande mélodie en arche privilégiant les intervalles consonnants. Les deux derniers mouvements sont dans un tempo rapide. Le *Scherzo* marqué *Allegro scherzando*, est une valse raffinée pleine d'ornements chromatiques destinés au violon solo. L'ouverture du *Rondo* et le dernier mouvement du *Concerto pour violon n° 1* présentent une similitude de thème et de texture exceptionnelle dans l'œuvre de Martinů. »

SINFONIETTA GIOCOSA POUR PIANO et orchestre de chambre		H.282
Titre tchèque (ou original)	<i>Sinfonietta giocosa pro klavír a komorní orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1940, Aix-en-Provence	
Archives	Polička	
Dédicace	Germaine Leroux, épouse de Miloš Šafránek	
Création	1942, New York, Carnegie Hall, National Orchestra, dir. Léon Barzin, Germaine Leroux, piano	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1953 / Boosey & Hawkes	
Durée	28 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Allegretto poco moderato 3. Allegro 4. Andantino (moderato)	
Formation instrumentale	Soliste : piano ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, cordes	
Discographie		
MUSICAL CONCEPTS 1267 (+ <i>Double Concerto</i> H.271 et <i>Rhapsodie-Concerto pour alto</i> H.337) Dennis Hennig, piano ; Rivka Golani, Jiri Skovajsa, Australian Chamber Orchestra, Berne Symphony Orchestra, Brno State Philharmonic Orchestra, dir. Charles Mackerras/ Peter Maag, rééd. 2014.		
CHANDOS 8859 (+ <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328) Bournemouth Sinfonietta, dir. Tamás Vasary, Julian Jacobson, piano, 1990.		
NBM 12 (+ <i>Trois dances tchèques pour deux pianos</i> H.324, <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Nový Špalíček</i> H.288) Enregistrement historique (Ultraphon 1947) propriété de Supraphon, Orch. Philh. tchèque, dir. Jaroslav Krombholc, Germaine Leroux , piano. Réédité par l'Institut Martinů, Martinů Days 2007, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
<p>En octobre 1940, Martinů est réfugié dans des conditions terribles à Aix-en-Provence sous un froid épouvantable, faisant la navette entre cette ville et Marseille dans l'attente d'avoir les laissez-passer nécessaires à son émigration avec Charlotte. Il compose néanmoins sans désespérer et pense donner à une composition de grande ampleur en quatre mouvements pour piano et orchestre ce titre de <i>Sinfonietta giocosa</i>. Il ne le fait que plus tard, aux États-Unis, mais c'est dire combien il garde, malgré toutes les vicissitudes de sa situation, un esprit toujours tourné vers l'espoir sachant faire abstraction des événements et de ses préoccupations pourtant vitales. Le visa de sortie de France arrive à point nommé, la <i>Sinfonietta giocosa</i> est terminée. Le caractère <i>giocoso</i> (joyeux !) est bien là.</p> <p>Instrumentation chambriste et légère dont les percussions sont absentes mais pleine de couleurs, vigueur de la technique du concerto grosso avec quelques concertinos élégants, dialogue concertant avec le tutti qui rappelle le Martinů des années 1930, autant de facteurs qui en font une pièce absolument délicieuse et pour laquelle le compositeur avait une affection particulière. Le premier mouvement est résolument joyeux, primesautier même et bien carré, le deuxième annonce un moment de détente quasi champêtre avec des rayons de soleil, le troisième lance un concertino du piano avec la flûte, le violon et le violoncelle suivi par un trio à cinq avec le cor dans une atmosphère paisible et le quatrième mouvement en deux parties : un <i>Andante</i> méditatif enchaînant sur un <i>Allegro</i> qui se conclut par une vraie cadence. Arrivé enfin en Amérique, il révisa la partition et en fit la dédicace « A Germaine Leroux à son anniversaire le dernier cadeau de France 1940. »</p>		

<i>SONATA DA CAMERA POUR VIOLONCELLE et orchestre de chambre</i>		H.283
Titre tchèque (ou original)	<i>Sonata da camera pro violoncello a komorní orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1940, Aix-en-Provence	
Archives	Polička	
Dédicace	Henri Honegger	
Création	1943, Genève, Orchestre de la Suisse Romande, dir. Ernest Ansermet, Henri Honegger, violoncelle	
Édition / Droits	Supraphon Bärenreiter 1980 / Bärenreiter	
Durée	35 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Andante poco moderato 3. Allegro	
Formation instrumentale	Soliste : violoncelle ; 1 flûte, 1 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, cordes	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
Commentaire	Dernière composition avant de quitter la France.	
<p>Composée en novembre-décembre 1940, dans les mêmes circonstances dramatiques et glaciales du séjour à Aix-en-Provence que la <i>Sinfonietta giocosa</i>, la <i>Sonata da camera</i> est une commande du frère d'Arthur Honegger témoignage de l'aide généreuse apportée par les Suisses – artistes, musiciens, et personnalités, dont Ernest Ansermet et Paul Sacher évidemment.</p> <p>En trois mouvements vif-lent-vif comme un concerto. Le premier, d'une écriture intériorisée qui tempère l'<i>Allegro poco</i>, est inspiré par la patrie dont Martinů se sent si éloigné, et se termine par une large cadence. Dans le deuxième, la mélancolie propice au violoncelle se donne libre cours et aboutit à un lyrisme prenant où le soleil, éternel signe d'espoir et d'optimisme chez Martinů, transparait çà et là. L'<i>Allegro</i> final retrouve les accents rythmiques vifs et agités chers à Martinů. « Cet ultime mouvement abandonne sa rudesse au profit d'une évocation de la patrie. Le nom de Dvořák revient encore. La musique est large et douce, le violoncelle se met à danser devant le tableau de cette fête authentique mais incontestablement voilée. » (G. E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>En trois mois, malgré les privations, le froid, les soucis de toutes sortes, Martinů avait composé deux grandes œuvres d'une demi-heure d'exécution. Pendant longtemps, il avait erré de lieu en lieu avant de pouvoir enfin quitter la France. L'Amérique n'était pourtant pas encore toute proche. Soixante-douze jours seraient encore nécessaires pour enfin s'embarquer. Soixante-douze jours de silence musical.</p>		

<i>CONCERTO DA CAMERA</i> <i>pour violon et orchestre à cordes avec piano et percussion</i>		H.285
Titre tchèque (ou original)	<i>Concerto da camera pro housle a smyčcový orchestr s klavírem a bicími nástroji</i>	
Date, lieu de composition	1941, Edgartown (Mass.)	
Archives	Bâle, Fondation Paul Sacher	
Dédicace	Paul Sacher et l'Orchestre de Chambre de Bâle	
Création	1942, Bâle ; Orch. de Chambre de Bâle, dir. Paul Sacher, Gertrud Flügel, violon	
Édition / Droits	Universal 1955 / Universal	
Durée	24 minutes	
Mouvements	1. Moderato - poco allegro 2. Adagio 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	Soliste : violon ; piano, percussions (timbales, cymbales, triangle), cordes	
Discographie	<p>MUSICAPHON M56821 (+ <i>Concertino pour violoncelle, vents et percussions</i> H.143, autre compositeur) Sabine Windmacher, violon, Martin Rummel, violoncelle, Österreichische Chamber Symphonic, dir. Ernst Theis, 2014.</p> <p>HYPERION CDA67672 (+ <i>Concerto pour piano, violon et orch.</i> H.342, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307A) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, Karel Košárek, piano ; enreg. 2004. (Intégrale des œuvres pour violon et orch. vol. 2).</p> <p>NBM 5 (+<i>Sonate n° 2 pour violoncelle et piano</i> H.286, <i>Variations sur un thème populaire slovaque pour violoncelle et piano</i> H.378) Orch. de Chambre de Prague, sans chef, Régis Pasquier, violon, Avner Arad, piano, Martinů Days 2000, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p>	
<p>Martinů, débarqué à New York fin mars 1941, doit avant tout se rétablir car il est très affaibli. S'il écrit beaucoup, ce sont des lettres mais pas de musique avant juillet, si l'on excepte en avril une petite <i>Mazurka</i> de deux minutes en hommage à Paderewski. Il lui faut aussi du temps pour s'adapter au changement radical de genre de vie. Mais à l'été, il est en vacances à la mer avec d'autres musiciens et peut alors répondre à une commande de Paul Sacher d'un</p>		

concerto pour violon. L'écriture du *Concerto da camera pour violon*, que Paul Sacher créera rapidement à Bâle en 1942, montre encore et toujours cette forme du concerto grosso qu'il est capable de plier à ses idées. L'œuvre est proche en esprit du *Double Concerto* par ses développements thématiques, ses évolutions rythmiques dont Martinů a le secret, son phrasé parfois mélancolique et, bien sûr, par la charge affective qu'elle invite à partager, le tout en donnant la prépondérance à la partie soliste et sa virtuosité. Martinů ne s'est donc pas encore engagé dans de nouvelles explorations ; il continue sur la voie qu'il s'était tracé en Europe.

Chocs harmoniques, pédales et ostinatos, entrelacements polyphoniques et croissance des textures au départ de motifs en perpétuel développement, tout cela est particulièrement sensible dans le *Moderato* initial. Le piano prend un long moment pour ouvrir le deuxième mouvement lorsque le violon vient introduire un « climat envoûtant, insidieux, dans un style étiré et lancinant. Le troisième mouvement reprend l'esprit du premier mais y ajoute la percussion du triangle et des cymbales pour se terminer par une cadence du violon accompagné du piano. D'après sa correspondance avec Sacher, Martinů eut le souci de l'opinion du soliste sur les rapports du phrasé et de la structure rythmique, et de celui de Sacher sur l'alternative de modifier l'écriture par des changements de mesure ou d'inscrire ces changements à l'intérieur de mesures fixes. Martinů adopta cette dernière méthode et Sacher lui donna raison. » (G.E. *op. cit.*)

CONCERTO POUR DEUX PIANOS ET ORCHESTRE		H.292
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro dva klavíry a orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1943, New York	
Archives	Polička	
Dédicace	Genia Nemenoff et Pierre Luboschutz	
Création	1943, Philadelphie ; Orch. de Philadelphie, dir. Eugène Ormandy, Genia Nemenoff et Pierre Luboschutz, pianos	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York / AMP	
Durée	24 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. Allegro non troppo 2. Adagio 3. Allegro	
Formation instrumentale	Solistes : 2 pianos ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, percussions (timbales, grosse caisse, caisse claire, tambour, cymbale, tam-tam, triangle), cordes	
Discographie	<p>ONYX 4148 (+divers compos.) Lidija Bizjak et Sanja Bizjak, Orch. Philharm. de Stuttgart, dir. Radoslaw Szulc.</p> <p>DOREMI DHR7816/8 (+ divers compositeurs) 3 enregistrements historiques de ce concerto par Janine Reding et Henry Piette : Orchestre National de France, dir. Rafael Kubelík, 1955 ; Boston Symphony Orchestra, dir. Charles Munch, 1960 ; Orch. Radio Bavaroise, dir. Eugen Jochum, 1956. Rééd. 2005.</p> <p>CPO 9998042 (+ Schnittke) Duo Genova et Dimitrov, piano, Orch. Philharmonique de la Radio NDR Hanover, dir. Oeif Oue, 2002.</p> <p>PHOENIX USA (+ <i>Fantaisie pour deux pianos</i> H.180, <i>Trois Danses tchèques pour deux pianos</i> H.324, + Britten) Orch. Symph. Radio Luxembourg, dir. Ettore Stratta, Dorothy Jonas et Joshua Pierce, pianos, 1997.</p>	
	<p>Martinů achève en septembre 1942 sa <i>Première Symphonie</i> et avant de répondre à la commande des dédicataires de ce <i>Concerto pour deux pianos</i>, il compose deux œuvres de chambre courtes les <i>Variations sur un thème de Rossini</i> et la <i>Sonate-madrigal pour flûte, violon et piano</i>. Il est demandé, il connaît le succès. Cela ne l'empêche pas de garder toute sa personnalité musicale et sa liberté de travail compositionnel. Dans le <i>Concerto pour deux pianos</i>, Martinů tire profit des deux instruments pour faire ressortir de nouvelles couleurs, très pétillantes, dans le discours polytonal harmonique et dont l'esprit rappelle le troisième mouvement du <i>Concerto grosso</i> et les <i>Tre Ricercari</i>. ('Comme une sorte de contre-orchestre', souligne Harry Halbreich).</p> <p>« Ce rappel n'est pas dû au hasard, puisque la période parisienne, marquée par le néo-baroque, resurgit ici. On remarque surtout la profondeur simple, très tchèque, très dvořákienne, - et mieux janáčekienne – dans la méditation pianistique, très étirée de l'<i>Adagio</i> : les pianos avancent presque en aveugles [passages sans barres de mesure] ; par contre, les deux autres mouvements, comme d'agiles toccatas, sont pleins de vie, le dernier s'emballant comme une ronde joyeuse de caractère populaire. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>	

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE N° 2		H.293
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro housle a orchestr č. 2</i>	
Date, lieu de composition	1943, New York	
Archives	Musée National à Prague	
Dédicace	Mischa Elman	
Création	1943, Boston ; Boston Symph. Orch. dir. Serge Koussevitsky, Mischa Elman, violon	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	

Durée	28 minutes
Mouvements	1. Andante - Poco Allegro - Moderato - 2. Andante moderato - 3. Poco allegro
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, tambour, cymbales, triangle), cordes

Discographie

HARMONIA MUNDI 2908454 2 CD (+ divers compos.) Orch. Philharm. de Prague, Isabelle Faust, violon, dir. J. Bělohlávek, 2016.

RCO LIVE 15002 coffret Mariss Jansons Live 1990-2014 13 CD ET 1 DVD (Mariss Jansons Radio Live, divers compos.) Frank Peter Zimmermann, violon, Orch. Concertgebouw Amsterdam, dir. Mariss Jansons, 2015.

HARMONIA MUNDI 2908454, 2 CD (+ Beethoven, Bartók, Schubert) Isabelle Faust, violon, Orch. Philharm. de Prague, dir. J. Bělohlávek, 2011.

FUGA LIBERA 589 (+ *Symphonie n° 1* H.289) Orch. National de Belgique, dir. Walter Weller, Lorenzo Gatto, violon, 2012.

HYPERION CDA67674 (+ *Concerto n° 1* H.226) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, enreg. 2001 et 2004. (Intégrale vol. 4).

CAMBRIA RECORDS 1063 (+ divers compositeurs) Louis Kaufman, violon, et Paul Ulanowski, piano, 1991.

SUPRAPHON SU3967 (+ *Concerto pour violon n° 1* H.226, *Rhapsodie concerto pour alto* H.337) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Josef Suk, violon et alto, enreg. 1973, 1978 rééd. 2009. (même enreg. des concertos pour violons que référence suivante)

SUPRAPHON SU 11 0702 2011 (+ *Concerto pour violon n° 1* H.226) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Josef Suk, violon et alto, enreg. 1973, rééd. 1989.

Le *Deuxième Concerto pour violon* n'est devenu le second que lors de la redécouverte d'une partition de 1934 que Martinů avait écrite à l'intention de Samuel Dushkin. Ce dernier ayant demandé, à son habitude, d'innombrables modifications, le manuscrit original était resté en l'état, apparemment « perdu ».

Misha Elman, violoniste américain (1891-1967), d'origine russe, qui fut élève d'Auer à Saint-Petersbourg, avait été très impressionné par la *Première Symphonie* de Martinů lors de sa création le 13 novembre 1942 par Koussevitsky et le Boston Symphony. Après le concert, Elman demanda au compositeur s'il accepterait de lui écrire un concerto. Martinů ne dit pas non, mais désira écouter le violoniste dans un programme lui permettant d'appréhender son style et d'écrire vraiment « pour lui ». Rendez-vous fut pris. Elman joua plus d'une heure devant son hôte qui demeura muet et partit sans conclure. Neuf semaines plus tard, la partition lui était apportée par Martinů qui lui expliqua que tout le premier mouvement lui était venu à l'idée en l'écoutant jouer et en tenant compte de sa prédilection pour les concertos de Dvořák et Brahms qu'il lui avait joués.

Écrit entre les deux premières symphonies, la *Première*, du printemps 1942, et la *Seconde*, commencée le 29 mai 1943, le *Deuxième Concerto* est introduit par une brève « intrada » dramatique d'une rare puissance. Le soliste répond par une courte cadence soliste qui situe le style dans un post-romantisme décanté, proche par sa tendresse comme par sa teinte de l'*opus 53* de Dvořák, et empruntant à la symphonie en gestation sa mélancolie slave endémique. Suit un portique en trois éléments *Andante*, *Poco allegro*, *Moderato*, deux épisodes lyriques encadrant un *Allegro* à 6/8, devenu dissymétrique par l'ajout (à la demande d'Elman) de la reprise de la cadence avant la coda de ce premier mouvement immense. L'*Andante moderato* central annonce la transparence rayonnante de la *Quatrième Symphonie*. D'humeur pastorale, ce mouvement est un concerto da camera détendu et virtuose qui permet au violon de dialoguer avec un orchestre formé de trois groupes aux couleurs différentes, les bois, les cors et les cordes (dont les contrebasses assurent la pulsation du discours, comme chez Roussel). Après cet intermède délicat, la grande forme reprend ses droits dans le *Poco allegro final*, virtuose et dansant, qui différencie sa rythmique de plus en plus complexe, passant d'une mesure 2/4, puis à 3/4 pour conclure à 6/8. Les trois volets correspondant forment comme une suite de danses dont le soliste n'est que le meneur de jeu. Seule une ultime cadence lui redonne l'absolue primauté et aboutit à une strette tourbillonnante à 3/8, proche du vertige de la valse ravelienne. (Pierre-E. Barbier). Il est étonnant de ne pas trouver trace d'un enregistrement de ce concerto par Jasha Heifetz.

Voir Cahier n° 8 – Janvier 1990, page 315.

CONCERTO POUR VIOLONCELLE ET ORCHESTRE N° 2		H.304
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro violoncello a orchestr č. 2	
Date, lieu de composition	1945, New York	
Archives	New York, Associated Music Publishers	
Création	1965, České Budějovice ; Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler, Saša Večtomov, violoncelle	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1964 / Associated Music Publishers	
Durée	35 – 36 minutes	
Mouvements	1. Moderato 2. Andante poco moderato 3. Allegro	

Formation instrumentale	Soliste : violoncelle ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, caisse claire, cymbales, triangle), cordes
Discographie	
SUPRAPHON SU3543 (+ <i>Concerto pour violoncelle n° 1</i> H.196 (rév.1955)) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Angelica May, violoncelle ; enreg. 1981, rééd. 2001.	
SUPRAPHON SU3586 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, n° 2 H.286 et n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variation sur un chant populaire slovaque</i> H.378) Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler, Saša Večtomov, violoncelle, Josef Páleníček, piano, enreg. 1966 et 1968, rééd. 2001 (2 CD).	
CHANDOS CHAN 10547 (+ <i>Concerto pour violoncelle n° 1</i> H.196 et <i>Concertino pour violoncelle</i> H.143) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, Raphael Wallfisch, violoncelle. enreg. 1991, rééd. 2009.	
<p>C'est la dernière pièce pour violoncelle et orchestre, après le <i>Concertino</i> de 1924, la <i>Sonata da camera</i> de 1940 et le <i>Concerto n° 1</i> de 1930. Quinze années séparent donc les deux concertos pour violoncelle. Pour le <i>Concerto n° 2</i>, Martinů ne répond à aucune commande et ne l'adresse à aucun dédicataire. Le cours de l'Histoire a changé ; la guerre va se terminer. C'est l'hiver aussi et le temps de Noël. Espère-t-il retrouver bientôt sa terre natale ? Les souvenirs sont là. Est-ce le sens de cette méditation personnelle avec un instrument qu'il chérissait et savait faire parler. C'est la plus longue – mais sans longueurs – de toutes ses œuvres concertantes, c'est aussi la plus lyrique. D'un lyrisme qui évoque sans conteste Dvořák, d'une paisibilité pastorale fortement tchèque et d'une grande intimité, d'une luminosité 'non sans espièglerie' (G.E.).</p> <p>Très différent aussi du <i>Concerto n° 1</i>, teinté de néo-romantisme. De plus, Martinů n'en fait pas une œuvre de pure virtuosité – si l'on excepte la brillante cadence finale du troisième mouvement – mais un sommet de dialogue harmonieux entre le soliste et l'orchestre. Le <i>Moderato</i> du premier mouvement suivi de l'<i>Andante</i> du deuxième se lie dans une totale union de cet esprit. La rupture intervient au troisième avec la joie retrouvée. Il est donc bien triste que Martinů n'ait jamais entendu ces pages profondes qui ne furent créées en concert que vingt ans plus tard.</p>	

RHAPSODIE TCHÈQUE	H.307A
Remarque	
Il s'agit d'une orchestration de 2004 effectuée par Jiří Teml pour la violoncelliste Sonia Wieder-Atterton d'après le <i>Duo pour violon et piano</i> H.307 datant de 1945. D'autres œuvres ont ainsi aussi été orchestrées pour Sonia Wieder-Atterton, comme les <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378A.	
Discographie	
HYPERION CDA67672 (+ <i>Concerto da camera</i> H285, <i>Concerto pour piano, violon et orch.</i> H342) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, Karel Košárek, piano ; enreg. 2004. (Intégrale des œuvres pour violon et orch. vol. 2).	

CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE N° 3	H.316
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro klavír a orchestr č. 3
Date, lieu de composition	1947-48, New York
Archives	Musée National à Prague
Dédicace	Rudolf Firkušný
Création	1949, Dallas ; Orch. Symph. de Dallas, dir. Walter Hendl, Rudolf Firkušný, piano
Édition / Droits	Fonds de la musique tchèque 1960 / Panton
Durée	25 minutes
Mouvements	1. Allegro 2. Andante poco moderato 3. Moderato - Allegro
Formation instrumentale	Soliste : piano ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, cymbales, caisse claire, tam-tam, triangle), cordes
Discographie	
NAXOS 8572206 Orch. Philh. Zlín, dir. Arthur Fagen, Giorgio Koukl (+ <i>Concerto pour piano n° 5 Fantasia concertante</i> H.366, <i>Concertino pour piano</i> H.269) 2010.	
SUPRAPHON 3672 (+ <i>Kytice</i>) Orch. Philharm. tchèque, dir. Karel Ančerl, J. Páleníček, piano, enreg. 1955, rééd. 2002 (Golden Édition vol. 12).	
SUPRAPHON SU3622 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Concerto pour hautbois</i> H.353) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Ivan Séquart, hautbois, Zuzana Růžicková, clavecin, Josef Páleníček, piano ; enreg. 1982, 1987, 1994, rééd. 2002.	
SUPRAPHON SU111313 (+ <i>Concertos pour piano n° 1</i> H.149, n° 2 H.237, n° 4 H.358 et n° 5 H.366, <i>Concertino</i> H.269) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, Emil Leichner, piano ; enreg. 1986-89, rééd. 1988.	
Cent fois sur le métier... La commande reçue de Rudolf Firkušný datait de 1945. D'après les sources, Martinů	

éprouvait des difficultés à se mettre à cette commande bien qu'il fut plein de reconnaissance pour tout ce qu'avait fait le pianiste pour lui. Il mit près d'une année à la terminer. Le fait d'ailleurs que l'achèvement de l'écriture corresponde au « Coup de Prague » n'est pas anodin. Mais le résultat n'est pas à la hauteur des ambitions. Harry Halbreich dit que malgré son efficacité due à sa conception romantique, il s'agit d'une pièce ne brillant pas par l'inspiration. Pourtant, elle n'est pas dénuée d'intérêt, car la lassitude même est révélatrice de l'état d'esprit du compositeur toujours dans l'espoir de rentrer chez lui.

SYMPHONIE CONCERTANTE N° 2		H.322
Titre tchèque (ou original)	Concertantní symfonie (Sinfonia concertante) č. 2	
Date, lieu de composition	Janvier – mars 1949, New York	
Archives	Polička	
Dédicace	Maja Sacher	
Création	1950, Bâle ; Orchestre de Chambre de Bâle, dir. Paul Sacher, pour les soixante ans de Martinů, le 8 décembre.	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1951 / Boosey & Hawkes	
Durée	21 minutes	
Mouvements	1. Allegro (non troppo) 2. Andante moderato 3. Poco Allegro	
Formation instrumentale	Solistes : violon, violoncelle, hautbois, basson. Orchestre : 2 clarinettes, 2 cors, piano, cordes	
<p>Discographie</p> <p>WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ <i>Symphonie n° 4</i>, (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328 (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kubelík); <i>Double Concerto</i> H.271 (City of London Sinfonia, dir. Richard Hickox), <i>Sinfonia Concertante n° 2</i> H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; <i>Mémorial à Lidice</i> H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; <i>Concerto pour quatuor à cordes et orchestre</i> H.207 (En-dellion String Quartet), 2009.</p> <p>NBM 04 (+ <i>Sonate pour piano</i> H.350, <i>Sérénade pour orchestre de chambre</i> H.199) Prague Philharmonia, dir. Christopher Hogwood, Martin Bialas, violon, Lukáš Pospíšil, violoncelle, Iveta Bachmannová, hautbois, Tomáš Františ, basson, Eduard Spačil, piano (Barbora Sejaková, piano pour la <i>Sonate</i>), Martinů Days 1999, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>D'après Miloš Šafránek, Martinů avait entendu la <i>Symphonie concertante</i>¹ de Haydn en 1930 et en avait gardé un souvenir tellement impérissable qu'il en aurait recherché la partition pendant longtemps avant de la trouver aux États-Unis. De cette composition – par ailleurs jugée excellente -, Martinů fit un commentaire destiné à sa création : « Il existe une chose qui devrait toujours être présente dans la musique : la joie et l'humilité, sans exigences, ce qui porte la marque d'un homme simple et grand. J'étais vraiment inspiré par cette œuvre et si l'on trouve dans la symphonie concertante l'influence de Haydn, je ne me fâcherai pas, cela me sera même plutôt agréable. J'ai commencé mon travail avec la conviction d'y mettre – si je peux – quelque chose comme l'acquiescement à une vie heureuse. »</p> <p>Malgré un tel propos, il faut revenir sur les conditions de vie de Martinů à New York. L'hiver 1948 – 1949 est plein d'amertume. Martinů reste depuis la fin de la guerre dans l'attente et l'espoir du retour en Tchécoslovaquie. Un an s'est écoulé depuis la prise de pouvoir par les communistes. Le pays est hors de portée une fois de plus. Mais une fois de plus, le compositeur sait faire abstraction de ses préoccupations quotidiennes pour laisser éclater ce « jardin extraordinaire où tous les jeux sont permis à commencer par ceux de la joute poétique à laquelle se livrent les quatre solistes » (G. E. <i>op. cit.</i>) où le piano apporte sa ponctuation de larges accords, devenant parfois soliste.</p> <p>Hommage à Haydn que Martinů révérait, la <i>Symphonie concertante</i> est écrite dans la même tonalité de Si bémol et pour les mêmes solistes mais Martinů n'intègre pas les trompettes à l'orchestre. C'est aussi l'une des dernières compositions dans l'esprit néo-classique. On y trouve la forme habituelle des concertos classiques : vif-lent-vif avec la reprise thématique dans le troisième mouvement, somme toute, la forme sonate et les instruments solistes concertent comme dans le concerto grosso, et il y a la 'touche Martinů' indélébile. Sans être d'un apport capital dans l'œuvre de Martinů, c'est néanmoins la spontanéité fraîche et joyeuse, l'écriture élégante, qui sont un réel plaisir pour l'auditeur et pour les solistes qui trouvent ici des pages très vivantes à mettre à leur répertoire.</p>		
<p><small>1. La <i>Symphonie concertante</i> Hob.I 105 de Haydn date de 1792. C'est la seule œuvre du genre écrite par Haydn ; elle est contemporaine de la <i>Symphonie 98</i> et de même tonalité et formation orchestrale, elle fait preuve de la même énergie. Sans doute cette énergie n'avait-elle pas déplié à Martinů.</small></p>		

CONCERTO POUR DEUX VIOLONS ET ORCHESTRE N° 2		H.329
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro dvoje housle a orchestr č. 2 (Concerto for two Violins and Orchestra Nr 2)	

Date, lieu de composition	1950, New York
Archives	Polička
Dédicace	Les Jumeaux Gerald et Wilfred Beal
Création	1951, Dallas ; Orch. Symph. de Dallas, dir. Walter Hendl, Gerald et Wilfred Beal.
Édition / Droits	Bärenreiter 1962 / Bärenreiter
Durée	19 minutes
Mouvements	1. Poco allegro 2. a) Moderato – poco vivo – tempo primo b) Allegro con brio
Formation instrumentale	Solistes : deux violons ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales), cordes
<p>Discographie</p> <p>HYPERION CDA67671 (+ <i>Concerto pour flûte, violon et orchestre</i> H.252, <i>Duo concertant pour violons et orchestre</i> H.264) Orch. Philh. tchèque, dir. Chr. Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, Janne Thomsen, flûte, Régis Pasquier, violon, Jennifer Koh, violon ; enreg. 2004 et 2005. (Intégrale des œuvres pour violon et orch. vol. 1).</p> <p>ARTE NOVA CLASSICS (+ <i>Duo concertant Concerto pour deux violons n° 1</i> H.264) Orch. Symph. de Vienne, dir. Marcello Viotti, Jan Pospichal et Florian Zwiauer, violons, 2005.</p> <p>KOCH INTERNATIONAL (+ Szymanowski, Prokofiev) Orch. Symph. Radio Télévision Belge, dir. Rudolf Barchai, 1998 (épuisé).</p> <p>Martinů avait déjà composé une pièce pour deux violons, le <i>Duo concertant</i> en 1937. Œuvre de commande, le <i>Concerto pour deux violons</i> fut écrit en un mois et demi pour les jumeaux Beal, prodiges du violon qui avaient à l'époque 18 ans. L'écriture en sert parfaitement la virtuosité. Le <i>Duo concertant</i> très rythmé reposait sur le concerto grosso, ici le style est plus symphonique. Après un court premier mouvement <i>Allegro</i>, le second mouvement se subdivise en quatre tempos enchaînés contenant un vrai mouvement lent et se termine avec l'indispensable brio mettant en valeur les solistes.</p>	

RHAPSODIE-CONCERTO POUR ALTO ET ORCHESTRE		H.337
Titre tchèque (ou original)	Rapsódie-koncert pro violu a orchestr	
Date, lieu de composition	15 mars – 18 avril 1952, New York	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Jascha Weissi	
Création	1953, Cleveland ; Orch. Symph. de Cleveland, dir. George Szell, Jascha Weissi, alto	
Édition / Droits	Bärenreiter 1962 / Bärenreiter	
Durée	18-20 minutes	
Mouvements	1. Moderato 2. a) Molto adagio – cadenza b) Poco allegro – andante molto tranquillo	
Formation instrumentale	Soliste : alto ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, percussions (timbales, caisse claire) cordes	
<p>Discographie</p> <p>CHANDOS 10885 (+ <i>Špalíček, Suites n° 1 et 2</i> H.214A et B) Mikhaïl Zemtsov, alto, Orchestre Symphonique national d'Estonie, dir. Neeme Järvi, 2016.</p> <p>BIS-2030 (+<i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355) Maxim Rysanov, alto ; Alexander Sitkovetsky, violon ; Katya Apekisheva, piano, BBC Symphony Orchestra, dir. Jiří Bělohávek, 2015.</p> <p>BIS 2030 (+<i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i>, « <i>Duo n° 1</i> » H.313, « <i>Duo n° 2</i> », H.331, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355) BBC Sy. Orch. Dir. J. Bělohávek, Maxim Rysanov, alto ; Katya Apekisheva, piano ; Alexander Sitkovetsky, violon, 2015.</p> <p>ARCO DIVA 73 (+ divers compos.) Jitka Hosprová, violon, Orch. de Chambre de Prague, 2014.</p> <p>ALTO/MUSICAL CONCEPTS 1267 (+<i>Double Concerto</i> H.271 et <i>Sinfonietta Giocosa</i> H.282) Dennis Hennig, piano ; Rivka Golani, Jiri Skovajsa, Australian Chamber Orchestra, Berne Symphony Orchestra, Brno State Philharmonic Orchestra, dir. Charles Mackerras/ Peter Maag, rééd. 2014.</p> <p>CAPRICCIO C71053 (Naxos) (+ <i>Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.231, <i>Concertino pour trio à clavier et orchestre</i> H.232, <i>Lidice</i> H.296) Gürzenich Orchester Köln, dir. James Colon, Trio Wanderer, Tabea Zimmermann, alto, 2005.</p> <p>ARTESMON AS6172 (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, <i>Sonate n° 1 pour alto et piano</i> H.355, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Divertimento Sérénade n° 4</i> H.215) Jan Pěruška, alto, Jiří Hurník, violon, Daniel Wiesner, piano, Orch. de Chambre tchèque, dir. J. Kučera/A. S. Weiser, 2004.</p> <p>CONSONANCE ASIN B000003J0L (+ Rakhmadiev) Orch. Symph. d'Etat de Moscou, dir. Pavel Kogan, 1995</p>		

BIS (*Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, *Double Concerto* H.271) Orch. Symph. de Malmö, dir. James DePreist, Nobuko Imai, alto, 1994.

CONIFER CFC146 (+ d'Indy) Orch. Symph. de Berne, dir. Peter Maag, Rivka Golani, alto, 1986.

PANTON (+ *Double Concerto* H.371, *Les Paraboles* H.367) Orch. Philh. tchèque, Orch. Radio Prague, Orch. Symph. de Prague, dir. L. Malý, rééd. 1997.

PANTHEON D0981X (+ Hindemith, F. Martin) Orch. Symph. MIT, dir. David Epstein, Ronald Golan, alto, 1987.

SUPRAPHON 110374 (+ *Concerto pour piano n° 3* H.316) même enregistrement que ci-dessous, autre édition, avec Josef Páleníček au piano (avant 1993).

SUPRAPHON SU3967 (+ *Concerto pour violon n° 1* H.226, *Concerto pour violon n° 1* H.226) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Josef Suk, violon et alto, enreg. 1973, 1978 rééd. 2009.

C'est à Paris que Martinů et Jasha Weissi se rencontrèrent à la fin des années 1920. Le dédicataire et commanditaire de la *Rhapsodie-concerto pour alto*, J. Weissman – devenu Weissi et américain – (1898-1983), était un violoniste d'origine ukrainienne émigré aux États-Unis en 1920. En 1921, il jouait au pupitre des premiers violons de l'Orchestre de Cleveland dont il devint violon conducteur en 1927. En 1931, il troqua le violon pour l'alto et passa à l'Orchestre de San Francisco. Il eut une carrière bien remplie, étant aussi membre des quatuors Kolish et Coolidge.

« *Mon travail est simplement tchèque et en rapport avec ma patrie* » disait Martinů qui avait ajouté qu'il y voyait un passage de la géométrie à l'imagination. La *Rhapsodie-Concerto* s'inscrit dans cet esprit. Cela fait sept années qu'il attend de retourner dans son pays et qu'à chaque fois quelque chose l'en empêche.

Dès après l'introduction orchestrale en *si* bémol – une tonalité fréquente dans ses dernières œuvres – l'alto expose un thème, les deux notes centrales du motif de quatre notes *si* bémol-*la*-do bémol-*si* bémol rappelant le thème du Kyrie du Requiem de Dvořák. Profondément tchèque donc, avec la quiétude bucolique de sa région natale, non sans mélancolie, soulignée par le *Molto adagio* et la délicate cadence.

Le second mouvement, *Molto adagio*, s'ouvre dans une tonalité variant de *mi* bémol majeur à *mi* bémol mineur et, après un rapide deuxième motif (*Poco allegro*) Martinů introduit une mélodie simple et forte en *fa* majeur notée *Molto tranquillo*. La partition y revient dans la coda très expressive achevée par un roulement de caisse claire : souvenir de ce qu'enfant Martinů marchait sur la galerie autour de la chambre familiale en haut de la tour à Polička en sonnant son petit tambour. (Anecdote racontée par Martinů à Šafránek à l'époque de la composition de cette œuvre.)

La forme générale est libre ; Martinů s'écarte nettement de celle du concerto grosso et montre qu'à ce moment il affichait une prédilection pour la Fantaisie. Le style est simple, très mélodieux, le compositeur navigant allègrement entre divers modes avec des tons populaires et des séquences très rythmées. L'alto, instrument quelque peu négligé à l'époque, trouve ici une page poétique très attrayante.

L'ample discographie montre que les altistes – et non des moindres, comme Tabea Zimmermann et Maxim Rysanov – sont sensibles aux qualités de l'œuvre qui, par ailleurs, a été inscrite au programme d'un concours de recrutement d'altiste de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, preuve que Martinů n'est pas oublié des musiciens.

CONCERTO POUR VIOLON, PIANO ET ORCHESTRE		H.342
Titre tchèque (ou original)	<i>Koncert pro housle, klavír a orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1952-53, New York	
Archives	Polička	
Dédicace	Benno et Sylvia Rabinof	
Création	1954, New York, Orch. de San Antonio, Benno et Sylvia Rabinof, violon, piano	
Édition / Droits	Supraphon Bärenreiter 1981 / Bärenreiter	
Durée	29 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. <i>Poco allegro</i> 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegro</i>	
Formation instrumentale	Solistes : violon et piano ; 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, 1 tuba, percussions (timbales, grosse caisse, caisse claire, cymbales, tam-tam, triangle), cordes	
Discographie	HYPERION CDA67672 (+ <i>Concerto da camera</i> H.285, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307A) Orch. Philh. tchèque, dir. Christopher Hogwood, Bohuslav Matoušek, violon, Karel Košárek, piano ; enreg. 2004. (Intégrale des œuvres pour violon et orch. vol. 2).	
	Composé un peu avant la <i>Sixième Symphonie</i> et dans un style nettement différent, le <i>Concerto pour violon et piano</i> n'est pas, selon Harry Halbreich, d'une grande inspiration mais est efficace et bien construit avec un premier et un dernier mouvement d'une ampleur toute classique et un <i>Adagio</i> qui est la partie la plus intéressante et la plus expressive.	
	En 1953, Martinů s'apprêtait à rentrer définitivement en Europe et, espérait-il, en Tchécoslovaquie. Espoir vain. S'il rentra bien en Europe, il ne reverra jamais son pays. On comprend mieux aujourd'hui combien il anticipait ce re-	

tour au travers de ses compositions. C'est particulièrement vrai de ces deux œuvres que sont la *Rhapsodie-concerto pour alto* et le *Concerto pour violon et piano*, en quelque sorte au travers de Dvořák et vers « la Bohême toute entière, des champs et des forêts, des lacs et des rivières, celle du violon tchèque, pur, chantant, presque spontané, souriant de mélodies inimitables, qui planent sur le grand horizon. Le piano à ses côtés, reste réservé, attentif, malgré de brèves saillies. Il respire par le violon et s'en grise, notamment dans le mouvement lent quand il se coule sensuellement dans la limpide et tendre introduction d'orchestre. L'*Allegro* vif, conduit à un crescendo au bord du drame, mais le ton populaire et agreste l'emporte dans une joie mesurée qui reste dans le ton de la musique de chambre malgré l'ampleur des moyens. » (G. E. *op. cit.*)

CONCERTO POUR HAUTOIS ET PETIT ORCHESTRE		H.353
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro hoboje a malý orchestr	
Date, lieu de composition	1955, Nice	
Archives	Polička	
Dédicace	Jiří Tancibudek	
Création	1956, Sidney ; Sidney Symph. Orch. dir. Hans Schmidt-Isserstedt, Jiří Tancibudek, hautbois	
Édition / Droits	Max Eschig 1960 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	16 – 17 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. Moderato 2. Poco andante 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	Soliste : hautbois ; 2 flûtes, 2 clarinettes, 1 basson, 2 cors, 1 trompette, piano, cordes	
Discographie		
ARCO DIVA UPO123-2 (+ Beethoven, Kabelač) Vilém Veverka, hautbois, Orch. Philharm. de chambre tchèque, dir. Marko Ivanovic, 2012.		
NIMBUS 53300 (+divers compos.) John Anderson, hautbois, Orch. Philharmonia, dir. Simon Wright, 2012.		
MD&G (DABRINGHAUS & GRIMM) 9031586 (+ divers compos.) Yeon-Hee Kwak ; hautbois, Orch. Radio Bavaroise, dir. Johannes Goritzki, 2010.		
BARBIROLI SOCIETY SJB 10440 (+ Tchaïkowsky) Promenade Concert, Royal Albert Hall, Hallé Orchestra, Evelyn Rothwell, hautbois, dir. Sir John Barbirolli enreg. 1959, jamais sorti, édition 2010.		
BRILLIANT CLASSICS 94054 (+ divers compos.) « Heinz Holliger Édition » 10 CD. Academy of St. Martin in the Fields, dir. Sir Neville Marriner, 2010.		
OEHMS 0C737 (+ Strauss, Zimmermann) Orch. Radio Bavaroise, dir. Mariss Jansons, Stefan Schilli, hautbois, 2009.		
DIVINE ART 25066 (+ divers compositeurs) Kenneth Smith, flûte, et Paul Rhodes, piano, 2008.		
CEDILLE (+ P. Sydor, M.A. Yano) Orch. Symph. tchèque, dir. Paul Freeman, Alex Klein, hautbois, 2004.		
BAYER RECORDS 100 358 (+ <i>Concerto pour hautbois</i> H.353, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H. 315, <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H. 331, <i>Duo n° 1 pour violon et violoncelle</i> H. 157, <i>Duo n° 2 pour violon et violoncelle</i> H.371) Quatuor Stamitz, Lajos Lensés, hautbois, Valérie Hartmann-Claverie, ondes Martenot, Helena Suchárová, piano, 1996, rééd. 2006.		
CALA 1035 (+Mozart, Vaughan Williams) Nancy Ambrose, hautbois, Orch. Philharmonique Janáček, dir. Jeremy Swerling, 2003.		
CLAVES 509306 (+ divers compositeurs) Peter-Lukas Graf, flûte, et Bernd Glemser, piano, 1999.		
CAPRICCIO ASIN B000001WN7 (+ Haydn, Hummel) Orch. Radio de Stuttgart, dir. Neville Marriner, Lajos Lensés, hautbois, 1992.		
SUPRAPHON SU3622 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Concerto pour piano n° 3</i> H.316) Orch. Philh. tchèque, dir. Václav Neumann, Ivan Séquart, hautbois, Zuzana Růžicková, clavecin, Josef Páleníček, piano ; enreg. 1982, 1987, 1994, rééd. 2002.		
SUPRAPHON SU3955 (+ Mozart, Strauss) Orch. Philh. de Brno, dir. Martin Turnovský, František Hanták, hautbois, enreg. 1961, rééd 2008		
FIRST ÉDITION FECD0018 (+ <i>Symphonie n° 5</i> H.310, <i>Intermezzo</i> H.330, <i>Concerto pour hautbois et orchestre</i> H.353) Orchestre de Louisville, dir. Robert Whitney, Marion Gibson, hautbois ; enreg. 1953-59, réédition 2005.		
SUPRAPHON SU 110107 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Concertino pour violoncelle, vents, piano et percussions</i> H.143) Philharmonie de chambre tchèque, dir. Václav Neumann, Zuzana Růžicková, clavecin, Jiří Krejčí, hautbois, rééd. 1998.		
PHILIPS 434105-2 (+F. Martin, Honegger) Academy of St Martin in the Fields, dir. Neville Marriner, Heinz Holliger, hautbois, 1993.		

PAN CLASSICS (+ Haydn, Mozart, Zimmermann) Orch. Symph. de Lucerne, dir. Olaf Henzold, Diana Doherty, hautbois, 1996 (épuisé).

Martinů s'est installé à Nice, de manière provisoire comme toujours. Pour favoriser la jeune carrière australienne d'un autre émigré tchèque, le hautboïste Jiří Tancibudek, il écrit, à la demande de ce dernier, le *Concerto pour hautbois* en avril-mai 1955. C'est pour Martinů une manière de se montrer patriote, lui qui ne peut rentrer au pays. Il y inscrit ce programme intime et secrètement philosophique qui, au-delà de l'apparente élégance légère, donne à l'œuvre une profondeur que seul le recul historique peut expliquer. L'année 1955 est aussi celle de grandes pages d'un tout autre registre, comme *L'Ouverture des sources* et les monuments que sont *Gilgamesh* et *Les Fresques de Piero della Francesca*.

Pièce délicieuse, mûrie au soleil du Midi, elle est assez brève et avance avec un orchestre léger montrant que Martinů ne cesse d'épurer sa plume. Elle permet au soliste d'exprimer une poésie tantôt joyeuse tantôt mélancolique, qui culmine dans le *Poco andante* où le piano alterne entre le continuo et le soutien du hautbois, et s'écoule comme un récitatif d'où perle le chant populaire. Ce concerto venait aussi à point nommé ; très peu de nouvelle littérature pour l'instrument avait vu le jour à l'époque (en dehors de R. Strauss). Souvent joué, c'est une composition favorite des hautboïstes et l'abondante discographie et la renommée des solistes (Evelyn Rothwell, Heinz Holliger, Stefan Schilli...) le prouve.

Harry Halbreich mentionne que l'éditeur Max Eschig en a publié diverses réductions pour piano et que Martinů avait écrit deux cadences séparées par un court intermède d'orchestre pour le troisième mouvement. Lors de la création, le soliste enchaîna les deux cadences sous une forme raccourcie, ce qu'il regretta tout de suite. Les exécutions ultérieures furent toujours complètes. Malheureusement, c'est la version 'raccourcie' qui fut imprimée. Et Harry Halbreich d'insister sur la nécessité d'éditer la partition intégrale.

CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE N° 4 « Incantation »		H.358
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro klavír a orchestr č. 4 Inkantace	
Date, lieu de composition	1956, New York	
Archives	Musée National à Prague	
Dédicace	Fromm Music Foundation	
Création	1956, New York ; Orch. Philh. de New York, dir. Leopold Stokowski, Rudolf Firkušný, piano (l'Institut Martinů indique : The Symphony of the Air, mêmes chef et soliste)	
Édition / Droits	Bärenreiter 1965, 1970 / Bärenreiter Praha	
Durée	18 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. Allegro (poco) 2. Poco moderato	
Formation instrumentale	Soliste : piano ; 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, grosse caisse, caisse claire, cymbales, triangle) harpe, cordes	
Discographie	<p>APEX 49822 (+ <i>Symphonie n° 4 « Incantation »</i> H.305, <i>Tre Ricercari</i> H.267) Josef Páleníček, piano, Orchestre Philharmonique d'État de Brno, dir. Martin Turnovský, une réédition, date?</p> <p>NAXOS 8572373 (+ <i>Concertos pour piano n° 1</i> H.149 et n° 2 H.237), Giorgio Koukl, piano, Bohuslav Martinů Philharmonic Orchestra, dir. Arthur Fagen, 2010.</p> <p>ONDINE ODE11582 (+ <i>Ouverture pour orchestre</i> H.345, <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 et <i>Concerto pour piano n° 2</i> H.237) Orch. Symph. de Bâle, dir. Vladimir Ashkenazy, Robert Kolinsky, piano, 2009.</p> <p>WARNER CLASSICS 0927498222 (+ <i>Symphony No. 4</i> H.305, Orch. Philharm. tchèque, dir. Martin Turnovský, <i>Piano Concerto n° 4 "Incantations"</i> H.358, Orch. Philharm. d'État de Brno, dir. Jiří Pinkas, Josef Páleníček, piano, enreg. 1967-68, rééd. 2003. Également sous APEX 49822.</p> <p>SUPRAPHON SU111313 (+ <i>Concertos pour piano n° 1</i> H.149, n° 2 H.237, n° 3 H.316 et n° 5 H.366, <i>Concertino</i> H.269) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek, Emil Leichner, piano ; enreg. 1986-89, éd. 1994.</p> <p>TESTAMENT SBT1421 (+ Dvořák, Beethoven) Philharmonia Orchestra, dir. Rafael Kubelík, Rudolf Firkušný, piano, enreg. 1957, rééd. 2008.</p> <p>KOCH INTERNATIONAL (+ Schubert, Liszt) Orch. Symph. Radio Télévision Belge, dir. Alfred Walter, Gérard Larcin, piano, 1997.</p>	
<p>Dans l'évolution de l'œuvre de Martinů, le <i>Quatrième Concerto pour piano</i> surprend à plus d'un égard. Par une structure musicale complexe, Martinů écarte la continuité et la logique interne de ce concerto de la forme habituelle, de toute construction symétrique et surtout de celles qu'il utilisait souvent.</p> <p>Écrit en deux mouvements sans véritable rupture à l'inverse des concertos classiques, la composition est ponctuée de motifs où domine l'intervalle de seconde apportant cette stridence caractéristique de menaces et où le compositeur</p>		

ne s'encombre pas de vaines ornements qui affaibliraient son propos. Pas de repos pour l'oreille avec l'imbrication de plusieurs idées poussant vers une montée en tension constante. Idées que le titre *Incantation* invite à explorer. L'incantation est l'emploi de paroles magiques pour opérer un charme, mais c'est aussi et ici surtout, l'action forte par l'émotion. Martinů a des choses tranchantes à dire, des questions vitales à aborder. Sa musique abandonne tout caractère joyeux et prend un tour énigmatique, rare chez lui.

L'orchestration reflète à l'évidence ces préoccupations, elle est inséparable des éléments motiviques : les instruments s'introduisent comme dans une mosaïque et produisent de nombreux effets violents. La partie soliste est l'une des plus développées et des plus exigeantes ; le piano est encore plus percussif et va chercher dans tous les types de techniques du clavier avec des effets inhabituels de pédale. Rappelons que, comme pour le *Troisième Concerto* c'est Firkušný, capable de se sortir des pires embûches d'une partition, qui avait commandé l'œuvre.

Orchestre et soliste ne concertent pas, ils se heurtent dans un dialogue dramatique. Mais on est très loin d'une simple recherche ou expérimentation. A l'hiver 1955-1956, Martinů séjournait à New York, de plus en plus exaspéré de ne pouvoir retourner chez lui. L'enseignement à Philadelphie lui déplaisait. Dans une lettre à Šafránek, Martinů avait prévenu que cette *Incantation* serait une histoire inquiétante, tout sauf magique, évoquant peut-être l'état d'esprit du *Double Concerto*. Quant à savoir ce qu'il voulait dire par là, c'est encore lui qui fournit la réponse : « *Une des expressions de la turbulente recherche de la vérité et du sens de la vie et, en même temps, comme une marque d'hommage à la musique, refuge du musicien, sa force et son arme de combat.* » (Citation présente dans tous les commentaires)

Une œuvre profonde, angoissante, d'un tragique voilé, parmi les plus significatives de Martinů, et qui invite à la réflexion. Sa richesse lui mériterait d'être plus souvent jouée et plus enregistrée.

CONCERTO POUR PIANO ET ORCHESTRE N° 5 « Fantaisie concertante »		H.366
Titre tchèque (ou original)	Koncert pro klavír a orchestr č. 5 "Fantasia concertante"	
Date, lieu de composition	Septembre 1957- janvier 58, Schönenberg-Pratteln	
Archives	Bâle, Fondation Paul Sacher	
Dédicace	Margrit Weber	
Création	31 janvier 1959, Berlin ; Orchestre RIAS, dir. Gotthold E. Lessing, M. Weber, piano	
Édition / Droits	Universal Vienne 1959 / Universal	
Durée	23 minutes 30 sec.	
Mouvements	1. Poco allegro risoluto 2. Poco andante 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	Soliste : piano ; 3 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, percussions (timbales, caisse claire, xylophone, woodblock, triangle) cordes	
Discographie	<p>DEUTSCHE GRAMOPHON 4630852 (+ divers compositeurs) Margrit Weber, piano, Orchestre de la Radio Bava- roise, dir. Ferenc Fricsay, réédition 2009.</p> <p>NAXOS 8572206 (+ <i>Concerto pour piano n° 3</i> H.316, <i>Concertino pour piano</i> H.269) Orch. Philh. Zlín, dir. Ar- thur Fagen, Giorgio Koukl, piano.</p> <p>SUPRAPHON SU111313 (+ <i>Concertos pour piano n° 1</i> H.149, n° 2 H.237, n° 3 H.316, et n° 4 H.358, <i>Concertino</i> H.269) Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohávek, Emil Leichner, piano ; enreg. 1986-89, rééd. 1988.</p>	
	<p>Moment de détente pendant qu'il travaille à <i>La Passion grecque</i> ? Martinů compose ce <i>Cinquième concerto</i> entre la deuxième et la troisième <i>Paraboles</i>. Cependant, le titre de <i>Fantaisie</i> ne correspond ni au contenu ni à la forme d'une Fantaisie et l'écriture du piano est plus celle du concerto virtuose même si son esprit est concertant. Bien qu'écrit en Suisse, c'est l'atmosphère du Midi qui prévaut dans un fascinant mélange de fraîcheur tchèque et de <i>cantabile</i> italien.</p> <p>La forme est très classique avec une écriture soliste brillante mais sans tomber dans les clichés ou le clinquant. <i>L'Allegro poco risoluto</i> initial débute sur un rythme assez agité qu'interrompt une mélodie lyrique évoquant – quoi de plus naturel chez Martinů – les hauteurs de la Vysočina, exposée par les cordes auxquelles le piano apporte des éclats de soleil alternant avec la douceur des bois ; un moment de tendresse nostalgique avec des accords de piano doublés par les cordes délicatement soulignées par les cuivres, puis revient la séquence rythmée se terminant par le reprise du thème tendre avant l'accord final du mouvement. <i>L'Andante</i> très <i>andante</i> respire le repos dans les couleurs bucoliques qu'affectionne Martinů : la clarinette expose le thème, passe la voix à la flûte puis au hautbois auxquels succède la trompette avec pédale des cors ; les cordes ouvrent la partie du soliste. Cette douceur s'anime et débouche sur le bas- son, puis les cuivres, pour se calmer tout naturellement avant de terminer le mouvement dans la même douceur. Le <i>Poco allegro</i> est un bref final démarquant dans un joyeux tutti qui laisse une bonne place au piano.</p> <p>Ce n'est pas une page exceptionnelle ni une synthèse du style du compositeur, mais une pièce solidement cons- truite, attachante et agréable. On est évidemment très loin des accents dramatiques de l'<i>Incantation</i> du <i>Concerto n° 4</i>. Martinů n'explore pas de nouvelles voies, mais il reste lui-même, attaché à ses collines qu'il sait à présent très bien qu'il ne reverra pas. En juillet, il écrit à Paul Sacher « [...] je ne vois pas mon avenir en rose ; je commence à craindre de ne jamais trouver la paix et de ne pas être en mesure de retourner à Prague ce qui serait pour moi la meilleure issue. Expliquez-leur là-bas que si j'apparaissait soudainement, ils en tireraient une grosse propagande, que</p>	

j'approuve le régime, etc. ». Il ne lui restait que quelques mois à vivre.

VARIATIONS SUR UN CHANT SLOVAQUE		H.378A
<i>pour violoncelle et orchestre</i>		
Commentaires	Orchestration pour violoncelle et orchestre de Jiří Teml des <i>Variations sur un chant slovaque pour violoncelle et piano H.378</i> .	
Date, lieu de composition	Orchestration de 2004 pour orchestre à cordes avec piano ou harpe.	
Archives	Copie de l'orchestration à l'Institut Bohuslav Martinů.	
Discographie	<p>DORIAN SONO LUMINUS 92201 (+ divers compositeurs) Laura Metcalf, violoncelle, et Matei Varga, piano, 2016.</p> <p>GENUIN 14303 (+<i>Sept Arabesques</i> H.201 + Dvořák et Schumann) arrangements pour violoncelle et accordéon, Duo Escariata, 2014.</p> <p>NAÏVE V5178 « Chants d'Est » (+ Dohnanyi, Krawczyk, Mahler, Prokofiev, Rachmaninov) Sinfonia Varsovia, dir. Christophe Mangou, Sonia Wieder-Atherton, violoncelle 2008.</p>	

7. Musique de chambre

- 7.1. Œuvres pour formation de chambres
- 7.2. Œuvres pour piano seul
- 7.3. Œuvres pour clavecin, œuvre pour orgue
- 7.4. Duos instrumentaux
- 7.5. Mélodrames et mélodies accompagnés
 - 7.5.1. Mélodrames accompagnés
 - 7.5.2. Duos chantés (Mélodies accompagnées)
- 7.6. Trios
- 7.7. Quatuors
- 7.8. Quintettes
- 7.9. Sextuors
- 7.10. Septuors
- 7.11. Octuor
- 7.12. Nonets

7.1. Œuvres pour formation de chambre (16)

LA KERMESSE		H.2
Titre tchèque ou original	<i>Posvícení</i>	
Date, lieu de composition	1907, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Création	1907, Polička, Théâtre municipal, dir. František Preisler	
Édition / Droits	Libre	
Durée	8 minutes 45	
Mouvements	1. Andante 2. Allegro 3. Allegro vivo	
Formation instrumentale	Flûte, violons I, II, III, alto, 2 violoncelles, contrebasse	
Discographie	<p>TOCCATA CLASSICS 156 (+<i>Prélude en forme de Scherzo – orchestration</i> H.181/2, <i>Composition pour grand orchestre n° 2</i> H.90, <i>Nocturne pour orchestre n° 1</i> H.91, <i>Petite suite de danse pour orchestre</i> H.123) Sinfonia Varsovia, dir. Ian Hobson, 2013.</p>	
<p>Une chanson populaire tchèque <i>To je zlaté posvícení (Voici le Mardi gras doré)</i> sert de thème principal tout au long du premier mouvement, n'apparaît pas dans le deuxième et revient dans le troisième. Œuvre de jeunesse de facture classi-</p>		

que, pratiquement un octuor (composition également répertoriée sous 7. 12. Octuor.)	
<i>JAZZ SUITE pour petit orchestre</i>	
	H.172
Titre tchèque ou original	<i>Jazzová suita pro malý orchestr</i>
Date, lieu de composition	1928, Paris
Archives	Polička, Centre Martinů / Prague, Musée National
Création	7 juin 1928 Baden-Baden et Radio de Francfort
Édition / Droits	Panton 1980 / Panton (Schott)
Durée	8 minutes 45''
Mouvements	1. Prélude: Moderato poco allegro 2. Musique d'entracte : Tempo di blues 3. Musique d'entracte : Boston 4. Finale. Allegro.
Formation instrumentale	Hautbois, clarinette, basson, 2 trompettes, 2 trombones, piano, cordes (quatuor soliste)
Discographie	
CHANNEL CLASSICS 30611 (+ divers compos. dont E.F. Burian (Suite pour deux pianos « Américaine ») Ebony Band, dir. Werner Herbers, 2011.	
CALLIOPE CLP9394 (+ <i>Sinfonietta giocosa</i> H.282, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orch. de Picardie, dir. Pascal Verrot, Claire Désert, piano, Lidija Bizjak, piano, 2008.	
SUPRAPHON SU3058 (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Sextuor</i> H.174, <i>Qui est le plus puissant du monde ?</i> H.133, <i>Le Jazz</i> H.168, <i>Half-Time</i> H.142, <i>La Bagarre</i> H.155, <i>Thunderbolt P-47</i> H.309) Membres de l'Orch. Symph. de Prague, dir. Zbyňek. Vostřák, et d'Orch. Symph. d'État de Brno, dir. Petr Vronský, rééd. 1996 (enreg. 1969-84).	
Pour remplacer le petit opéra <i>Larmes de couteau</i> soumis au jury de Baden-Baden et que ce dernier avait refusé, Martinů composa assez rapidement la <i>Jazz Suite</i> dans le même esprit. De cette époque date une série d'œuvres inspirées du jazz et du sport : <i>La Revue de cuisine</i> , 1927 - <i>Jazz-Suite</i> , 1928 - <i>Sextette pour piano et vents</i> , 1929 - <i>Shimmy foxtrot</i> , 1922 - <i>Le Jazz, pour chœur et orchestre</i> , 1928 - <i>Half-Time</i> , 1924 - <i>La Bagarre</i> , 1926 - <i>Thunderbolt P47</i> , 1945. Comme dans <i>La Revue de cuisine</i> , Martinů élève le jazz au rang de musique de chambre.	

<i>SÉRÉNADÉ pour orchestre de chambre</i>	
	H.199
Titre tchèque ou original	<i>Serenáta pro komorní orchestr</i>
Date, lieu de composition	1930, Paris
Archives	Manuscrit perdu
Dédicace	Albert Roussel
Création	16 avril 1931, Paris, par Walter Straram et son orchestre
Édition / Droits	Schott 1931 / Schott
Durée	12 minutes
Mouvements	1. Allegro 2. Andantino moderato 3. Allegretto 4. Allegro
Formation instrumentale	Flûte, 2 hautbois, clarinette, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, trombone, 2 violons solistes, cordes
Discographie	
SUPRAPHON SU3643 (+ <i>Sérénade</i> H.217, <i>Sérénade</i> H.216, <i>Sérénade</i> H.218, <i>Sérénade</i> H. 215, <i>Sérénade</i> H.334) Orch. de Chambre de Prague, dir. Oldřich Vlček, 2002.	
NBM 04 (+ <i>Sonate pour piano</i> H.350, <i>Sinfonia Concertante n° 2</i> H.322) Prague Philharmonia, dir. Christopher Hogwood, Barbora Sejková, piano, CD hors commerce de la Fondation Martinů, 1999.	
Tout en rendant hommage à Albert Roussel, cette <i>Sérénade</i> s'écarte délibérément de ce qui avait inspiré Martinů : une rythmique obstinée. On parla même d'une pièce élégante où tout était emporté dans un plaisant tourbillon. Roussel, fier de son « élève » aurait déclaré, dit-on, souhaité l'avoir écrite lui-même. Et en effet, il s'agit d'une composition parmi les plus réussies de ces années et qui connut un franc succès, aussi bien en France qu'en Tchécoslovaquie où Václav Talich la donna avec la Philharmonie tchèque.	
« La vigoureuse harmonie polytonale [...] mérite déjà à elle seule une étude minutieuse. La thématique est agréablement néoclassique, dans laquelle il ne faut pas négliger l'hommage certain au dédicataire. La sensation auditive, colorée et transparente, atteint aussi parfois une surprenante profusion, comme dans certains passages des mouvements centraux où les cordes et les flûtes vrombissent et palpitent que c'en est une vraie joie. Le titre même reste fidèle à l'atmosphère : aucune profondeur mais une vraie ambiance de sérénade, claire, spirituelle et par moment, piquante. » (H.H. <i>op.cit.</i>)	

ÉTUDES RYTHMIQUES pour orchestre à cordes		H.202 A
Titre tchèque ou original	Rythmické etudy pro smyčcový orchestr	
Création	Août 1959, Festival de Lucerne, dir. R. Baumgartner	
Édition / Droits	Schott	
Durée	5 minutes 30.	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
Remarque : Cette fiche concerne les <i>Études 1, 2 et 6</i> , dans une orchestration réalisée par Rudolf Baumgartner en 1958 avec l'autorisation de Martinů. Les <i>Études rythmiques</i> H.202 sont composées pour violon et piano.		

PARTITA (SUITE 1) pour orchestre à cordes		H.212
Titre tchèque ou original	Partita, suita č. 1	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Schott, Mayence (copie à la Fondation Martinů à Prague et au Musée de Polička)	
Création	3 décembre 1932, Prague, Philharmonie tchèque, dir. Václav Talich	
Édition / Droits	Schott 1932 / Schott	
Durée	11 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Moderato 3. Andante moderato 4. Poco allegretto	
Formation instrumentale	Cordes	
Discographie		
DABRINGHAUS & GRIMM 6010317 (+ <i>Sérénade n° 2 pour deux violons et alto</i> H.216 + Janáček et Kalabis), Suk Chamber Orchestra : Ludmila Forbelská, violon, Jiří Rajnis, alto, Ivo Laniar, violoncelle, Miroslav Kosina, violon, dir. Joseph Vlach, 2016.		
ARS PRODUKTION (+ <i>Concertino pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.232, <i>Concerto pour trio à clavier et orchestre à cordes</i> H.231) Storioni Trio (Bart van der Roer, piano ; Wouter Vossen, violon ; Marc Vossen, violoncelle ; Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, dir. Ruben Gazarian, 2016.		
AMATI (+ <i>Divertimento (Sérénade n° 4)</i> H.215, <i>Concerto da camera</i> H.285) Südwestdeutsches Kammerorch. Pforzheim, dir. Vladislav Czarnecki, 1990.		
PANTON [réf. inconnue] (+ <i>Sérénade n° 2</i> H.216, Janáček, <i>Suite pour Orchestre à cordes</i> , Kalabis, <i>Dyptique</i>) réédité chez D&G 2016, voir en tête de liste.		
Œuvre savoureuse et colorée d'allure de promenade néobaroque, elle a été entamée à Polička pendant les vacances d'été 1931 et terminée à Paris en novembre. Martinů reprend en toute liberté la forme ancienne de la Partita en la pliant à ses propres inspirations avec le savoir-faire talentueux qu'on lui connaît.		
Le discours est clair, le rythme allègre et souvent motorique, et l'ensemble montre une unité générale d'esprit. L'écriture très énergique semble volontairement écarter la poésie et la confiance, mais non le lyrisme. Contrapuntique et vigoureuse, elle contient de nombreux changements de tonalité.		
Le Poco Allegro initial abonde d'inventions mélodiques et montre une certaine brusquerie. Le Moderato poursuit dans le même esprit très vif tandis que le troisième mouvement, Andante moderato est d'un tempo plus calme tout en étant toujours très rythmé et enjoué, avec des passages de cordes pincées. Enfin, le Poco allegro final est emporté par une turbulence que ponctuent des glissandi et des harmoniques. La <i>Partita</i> avait attiré l'attention de Paul Sacher. C'est de cette époque que date la longue amitié qui lia les deux artistes.		

DIVERTIMENTO (SÉRÉNADE n° 4) pour orchestre de chambre		H.215
Titre tchèque ou original	Divertimento (Serenáta č. 4) pro komorní orchestr	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Société d'études mozartiennes à Paris	
Création	16 octobre 1947, par des membres de l'Orch. Symph. de Prague	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	
Durée	7 minutes 30 secondes	
Mouvements	1. Allegro 2. Andante moderato 3. Allegretto	
Formation instrumentale	Violon et alto solo, 2 hautbois, piano, cordes	
Discographie		
BRILLIANT CLASSICS 9010, 10 CD (+ divers compos.) Orchestre de chambre de Moscou, dir. Rudolf Barchaï,		

archives Barchaï, 2011.

ARTESMON AS7162 (+ *Rhapsodie Concerto pour alto* H.337, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Trois Madrigaux* H.313, *Sonate n° 1 pour alto* H.355, *Divertimento Sérénade n° 4* H.215) J. Pěruška, J. Hurník, D. Wiesner, Orch. Philh. tchèque, Orch. de Chambre tchèque, dir. J. Kučera, A.S. Weiser. 2004.

SUPRAPHON SU3643 (+ *Sérénade* H.217, *Sérénade* H.216, *Sérénade* H.218, *Sérénade* H.199, *Sérénade* H.334) Orch. de Chambre de Prague, dir. Oldřich Vlček, réédition.

DABRINGHAUS & GRIMM 3040774 (+ *Sérénades* 1, 2, 3, *Quatuor* 1924) Ensemble Villa Musica, 1998.

SUPRAPHON (+Paganini, Tausinger, Ulrich, Nejedlý), Břetislav Novotný, violon, Emil Leichner, piano, Lubomir Malý, alto, dir. Libor Hlaváček, rééd. 2010. [Réf. introuvable]

La numérotation des *Sérénades* ne correspond pas à leur chronologie et leur effectif instrumental est à chaque fois différent. Ainsi, la *Sérénade n° 4* est-elle en fait la première écrite par Martinů.

Comme on le sait, Martinů avait une prédilection pour la forme du concerto grosso ; la *Sérénade n° 4* s'en inspire et montre une recherche de moyens d'expression visant la simplicité en hommage, ici, à Mozart. Le charme léger et sans prétention de la pièce repose sur une proximité avec les chants populaires – caractéristique aussi des autres *Sérénades*. L'ensemble des *Sérénades* est d'un accès facile et agréable, ce qui explique leur succès.

SEXTUOR À CORDES, orchestration		H.224A
Titre tchèque ou original	<i>Smyčcový sextet</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Bibliothèque du Congrès, Washington ; copies à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Elizabeth Sprague-Coolidge	
Création	25 avril 1933 à Washington par le Sextuor Kroll, entièrement bissé. H.224A, version orchestrée par Martinů pour ensemble à cordes avec ajout de contrebasses : 1951 à Louisville, Kentucky, dir. Robert Withney	
Édition / Droits	Associated Music Publishers (New York) / Associated Music Publishers	
Durée	15-18 minutes	
Mouvements	1. Lento – Allegro poco moderato 2. Andantino – Allegro scherzando – Tempo primo 3. Allegretto poco moderato	
Formation instrumentale	Orchestre à cordes avec contrebasse	
Discographie		
Version pour orchestre H.224A		
EDA 009-2 (+ Schreker, Krasa, <i>Ouverture pour petit orchestre</i> , Haas <i>Étude pour orchestre à cordes</i>) Philharmonie de Chambre de Westphalie, dir. Frieder Obstfeld, 1996.		
IMP Classics PCD1004 (+ Janáček, Roussel, Grieg) Solistes de Zagreb, 1992.		
PANTON 81437 (+ Janáček <i>Suite pour cordes</i> , <i>Idyla</i>) Solistes de Chambre tchèques, 1995.		
<p>Après avoir soumis deux compositions au concours pour le Prix Sprague-Coolidge, le <i>Quintette à cordes</i> H.164 en 1927 et le <i>Sextuor à vents</i> H.174 en 1929, Martinů y présenta une nouvelle œuvre écrite en une semaine en mai 1932, ayant tout juste terminé la <i>Sinfonia concertante n° 1 pour deux orchestres</i> H.219 et quelques pièces pour piano. C'est ce <i>Sextuor à cordes</i> avec lequel il remporta le Premier Prix de 1000 dollars* devant les 145 compositions concurrentes. Marié depuis un an, cela ne pouvait mieux tomber et dans l'enthousiasme, il s'acheta un piano. En 1932-33, il enchaîna avec l'écriture du <i>Concerto pour violon n° 1</i> H.226.</p> <p>La formation instrumentale de ce <i>Sextuor</i> est assez rare. Comme le note à juste titre Harry Halbreich et d'autres musicologues, on ne la trouve pratiquement que dans le <i>Sextuor op 48</i> de son grand aîné Dvořák (1878), les deux <i>Sextuors</i> op 18 et op 36 de Brahms ainsi que <i>La Nuit transfigurée</i> de Schoenberg, toutes œuvres réputées. Mais toute comparaison s'arrête là, car Martinů utilise de brefs motifs plutôt que de thèmes ou des mélodies, apportant ainsi une incessante nouveauté dans l'œuvre. Il réalise une composition pleine d'énergie, équilibrée par une subtile symétrie non seulement dans sa structure complète mais aussi à l'intérieur de chaque mouvement, encore divisé en trois parties dont la troisième reprend partiellement la première. Malgré l'abondance des motifs, la forme reste concise et incisive avec une parfaite clarté des lignes chromatiques. Martinů commence par déconcerter avec un Lento inhabituel qui énonce le caractère introspectif et évolue sans heurt vers l'Allegro scherzando. L'Andantino central, d'un lyrisme contemplatif, se meut lui aussi vers un Allegretto scherzando tandis que le dernier mouvement nous entraîne dans un tourbillon final. On peut aisément comprendre que le public de sa création ait demandé le bis intégral de cette œuvre, une page majeure qui devrait figurer beaucoup plus souvent dans les programmes.</p>		
*L'anecdote veut que Martinů crut que le télégramme annonçant son Premier Prix était une plaisanterie de son ami Dushkin.		

CONCERTO GROSSO pour orchestre de chambre		H.263
Titre tchèque ou original	Concerto grosso pro komorní orchestre	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle ; copie du manuscrit à l'Institut Martinů, Prague	
Dédicace	Charles Munch	
Création	11 novembre 1941, Orch. Symph. de Boston, dir. Serge Koussevitzky	
Édition / Droits	Universal 1948 / Universal	
Durée	16 minutes	
Mouvements	1. Allegro ma non troppo 2. Adagio 3. Allegretto	
Formation instrumentale	Flûte, 3 clarinettes, 2 hautbois, 2 cors, 2 pianos, cordes divisées par 3.	
Discographie	<p>ELAN RECORDINGS 82422 (+ <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292, <i>Trois Danses tchèques pour deux pianos</i> H.324, <i>Fantaisie pour deux pianos</i> H.180, <i>Impromptu pour deux pianos</i> H.359) Mark Clinton et Nicole Narboni, pianos, Talich Chamber Orch. dir. Vladimír Válek, 2000.</p> <p>SUPRAPHON 3958 / PANTON 71 0580 (+ <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328, <i>Toccata e due Canzoni</i> H.311) Josef Hala, Petr Jiříkovský, Orch. de Chambre de Prague, dir. Ondřej Kukal, 1997, réédition 2008.</p> <p>SUPRAPHON SU3743 (+ <i>Rhapsodie pour grand orchestre</i> H.171, <i>Symphonie Concertante pour deux orchestres</i> H.219, <i>Les Paraboles</i> H.367) Jaroslav Šaroun, Josef Růžička, pianos, Orch. Philh. tchèque, dir. Jiří Bělohlávek,</p>	
<p>La partition connut une odyssée peu banale : à son départ de Paris en 1940, il la considéra égarée ou pour le moins introuvable si pas perdue. A cause de l'Anschluss, elle ne put être imprimée à Vienne (Universal) mais le manuscrit y resta bloqué. Václav Talich demanda alors de préparer le matériel d'orchestre mais ne put l'exécuter à cause des événements. Finalement, George Szell la ramena de Prague via l'Australie. Koussevitzky dirigea à Boston la première le 14 novembre 1941 et déclara que c'était l'œuvre la plus intéressante de la saison.</p> <p>Novembre 1937. Martinů a terminé l'écriture de <i>Juliette ou la clef des songes</i> depuis moins d'une année, et il a alors 'produit' <i>Alexandre Bis</i>, le <i>Quatuor à cordes n° 4</i>, <i>Kytice</i> et quelques courtes pièces. Il enchaînera en novembre – décembre 1937 avec le <i>Duo concertant pour deux violons et orchestre</i>, et poursuivra dans cette voie en affinant et approfondissant encore avec <i>Tre Ricercari</i> en janvier – février 1938 et en août avec le fameux <i>Double Concerto</i>. La maturité compositionnelle est là bien affirmée, ayant résolu ce qu'il lui restait de problèmes formels et structurels.</p> <p>Il se décide à donner le nom de <i>Concerto grosso</i> à une composition dont la forme lui est devenue très familière par le long travail entrepris depuis sept ans dans plusieurs autres œuvres concertantes. A travers ce point culminant, il dit en quelque sorte clairement combien il aime faire preuve de liberté dans le cadre d'une structure musicale dont les règles peuvent être secouées par un traitement moderne. Il prend la forme et lutte avec elle « par l'esprit, l'astuce, la ruse, le métier pour [le plus grand plaisir] de l'oreille » (G.E. <i>op. cit.</i>). Et Martinů lui-même dira à propos de cette œuvre « <i>Je préfère que le public écoute au lieu de constamment se demander : quand le deuxième thème vient-il ? Est-ce déjà le développement ou encore l'exposition ?</i> » Il fait alterner diverses combinaisons de soli par les deux pianos avec un savant équilibre où en fait tous les instruments concertent sans vraie séparation entre le concertino et le tutti. Le rythme, élément toujours insistant chez Martinů, est motorique sans être marqué par des percussions, absentes de la partition, et l'harmonie volontiers diatonique.</p> <p>« Le <i>Concerto grosso</i> est un modèle de concision. Malgré le titre et l'influence baroque, il n'y a pas de rupture avec l'humeur qu'il manifestait dans ses comédies légères, par exemple.[...] Dans le premier mouvement, allegro ma non troppo, la malice se fait jour et nous divertit. L'adagio du deuxième mouvement est une vaste courbe lyrique simplement 'pointée' par les pianos, et qui finit par s'assombrir avec calme et sobriété. L'allégresse revient au troisième mouvement en une course, allegretto, menée par les bois. Orchestration légère, les cuivres étant réduits à deux cors. » (G.E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Cette composition couronne sept années de travail et de recherche de la part de Martinů pour renouveler la forme du concerto grosso avec d'autres aboutissements aussi remarquables que <i>Tre Ricercari</i> dans la finesse et le <i>Double Concerto</i> dans le drame. Martinů a ainsi atteint la maturité de son style en ayant résolu les questions de forme et de structure. Le <i>Concerto grosso</i> est un jalon essentiel dans l'œuvre de Martinů et l'on ne peut que regretter qu'il soit si peu joué.</p>		

TRE RICERCARI		H.267
Titre tchèque ou original	Tre Ricercari pro komorní orchestr	
Date, lieu de composition	Paris, 1938	
Archives	Musée régional de Brno ; copie à l'Institut Martinů, Prague	
Création	6 septembre 1938, Vienne, Orchestre de la Fenice, dir. Nino Sanzogno	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1939 / Boosey & Hawkes	

Durée	14 minutes
Mouvements	1. Allegro poco 2. Largo 3. Allegro
Formation instrumentale	Flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, 2 pianos, 3 violons (év. de 8 à 12), 3 violoncelles (év. doublés à 6)
Discographie	<p>NBM18 (+ <i>Sonate pour violon et piano</i> n° 3 H.303 ; <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355) Bohuslav Martinů, piano, enreg. 1941 chez Martinů à Jamaica, uniquement le 2. Largo, Martinů Days 2013, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>SUPRAPHON 4082, 2 CD (+ <i>Symphonie</i> n° 4 H.305 +divers compos.) Orch. Philharm. tchèque, dir. Martin Turnovský, 2012.</p> <p>ELEKTRA (aussi sous référence ERATO) (+ <i>Double Concerto</i> H.271, <i>Concerto pour quatuor à cordes</i> H.207, <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano (+ Alain Planès), 2CD, 1999.</p> <p>WARNER CLASSICS 0927498222 (+ <i>Symphony No. 4</i> H.305, Orch. Philharm. tchèque, dir. Martin Turnovský, <i>Piano Concerto n° 4 "Incantations"</i> H.358, Orch. Philharm. d'État de Brno, dir. Jiří Pinkas, Josef Páleníček, piano, enreg. 1967-68, rééd. 2003. Également sous APEX 49822.</p> <p>SUPRAPHON SU3958 / PANTON (SCHOTT) 71 0580 (+ <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328, <i>Concerto grosso</i> H.267) Orch. de Chambre de Prague, dir. Ondřej Kukal, 1997.</p> <p>POLYGRAM-DECCA ASIN: B00000E4XT (+ <i>La revue de cuisine</i> H.161, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Sinfonietta 'La Jolla'</i> H.328, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orch. de Chambre de Saint Paul, dir. Christopher Hogwood, 1993.</p> <p>SUPRAPHON SU1988 (+ <i>Concerto pour piano</i> n° 2 H.237, <i>Les Paraboles</i> H.367, <i>Tre Ricercari</i> H.267, <i>Estampes</i> H.369) Orch. Philharm. tchèque, Rudolf Firkušný, piano, dir. Jiří Bělohlávek, rééd. 1998.</p>
<p>L'instrumentation est originale, avec ses bois, trompettes et cordes comme opposés à deux pianos qui constitueraient une sorte de contre-orchestre. L'esprit évoqué par le titre est bien dans la lignée des pièces qu'affectionnait Martinů, le madrigal, le concerto grosso, la sinfonia, la sérénade : autant de substances musicales permettant de laisser couler sa propre poésie. Les <i>Tre Ricercari</i>, dont la partition affirme encore plus d'agilité et de couleurs, font appel à des cellules représentant de brefs thèmes qui animent toute la partition. Toute en élégance et raffinement, l'écriture, arrivée à pleine maturité, de cette partition montre un « enchevêtrement mélodique, sans densité, qui paraît en toute transparence et en plein bonheur bucolique, une joie paresseuse suivie d'une course ludique. » (G. E. <i>op. cit</i>)</p> <p>Et Harry Halbreich d'ajouter que si le <i>Concerto Grosso</i> marquait un aboutissement, les <i>Tre Ricercari</i> ouvrent l'avenir par sa polymétrie et sa concrétisation dans une musique de chambre à caractère symphonique.</p> <p>Cette composition fut l'objet d'intenses discussions et échanges avec son élève Vítězslava Kaprálová. Elle connut un véritable triomphe lors de sa création au Festival de Venise de 1938.</p> <p>Une lettre de Martinů à Ernest Ansermet, du 14 novembre 1939, montre combien le compositeur était préoccupé par le sort réservé à son pays :</p> <p>« [...] En ce moment j'aurais beaucoup besoin de votre aide pour la propagande et pour la Tchécoslovaquie, c'est pour moi le seul moyen d'affirmer la volonté de vivre et la volonté de la liberté que d'être représenté par mes œuvres qui sont une partie de mon malheureux pays. [...] J'ai demandé à Universal de Londres de vous envoyer la partition de Trois Ricercari qui a été donné à Venise et que vous m'avez demandé et serais très heureux à vous de pouvoir la placer dans vos programmes. »</p>	

<i>RHAPSODIE TCHÈQUE, orchestration</i>		H.307A
Titre tchèque ou original	<i>Česká rapsódie pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1945, Cape Cod, South Orleans (Massachusetts)	
Archives	Centre Martinů à Polička et Max Eschig, Paris	
Dédicace	Fritz Kreisler	
Édition / Droits	Max Eschig 1962 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	10-12 minutes	
Mouvements	Lento – Andante poco moderato – Moderato – Allegretto – Adagio – Allegro non troppo	
Formation instrumentale de la version orchestrée	Flûte, 2 hautbois, clarinette, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, trombone, 2 violons solistes, cordes	
Discographie	<p>SUPRAPHON SU 3956 (+ <i>Nipponari</i> H.68, <i>Nuits magiques</i> H.119) Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek, 2008.</p> <p>HYPERION 67672 (+ <i>Concerto da camera</i> H.285, <i>Concerto pour violon, piano et orchestre</i> H.342) Bohuslav Matoušek, violon, et Karel Košárek, piano, Orch. Philharmonique tchèque, dir. Christopher Hogwood, 2007.</p>	

NBM 06 (+*Quatuor à cordes n° 3* H.183, *Toccata e dua canzoni* H.311) Bennewitz Quartet, Berg Chamber Orchestra, dir. Peter Vrabel, Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek, Martinů Days 2001, CD hors commerce de la Fondation Martinů

Version H.307A : « Au départ, Martinů voulait faire une pièce pour violon avec accompagnement orchestral. Le 24 juin 1945, il écrivit à son ami Frank Rybka: «Pour Kreisler, j'ai composé une *Rhapsodie tchèque*, pour le moment avec piano.» Dans une certaine mesure, donc, la partie de piano existante fut conçue comme une réduction pianistique, que Martinů entendait orchestrer plus tard. Sachant cela, la Fondation Martinů confia au compositeur Jiří Teml le soin d'orchestrer cette œuvre, ce qu'il fit avec l'aide du violoniste Ivan Štraus. Teml se référa à la *Rhapsodie-Concerto pour alto et orchestre* H.337 composée au printemps de 1952 et stylistiquement similaire. Les détails de la version originale pour violon et piano n'ont pas encore été retrouvés; quant à la présente mouture orchestrale, elle fut jouée pour la première fois en décembre 2001, au Festival Martinů de Prague. » (Note d'Aleš Březina parue avec l'enregistrement Hyperion 67672)

En six courts mouvements enchaînés, cette *Rhapsodie tchèque* fait écho à celle, patriotique, que Martinů composa en 1918 à Polička (H.118), peu avant la fondation de la République tchécoslovaque, pour baryton, chœur et orchestre. Le propos en est très éloigné, même si l'inspiration patriotique est clairement affichée. Fritz Kreisler, aussi émigré aux États-Unis, avait été victime d'un accident de la circulation à New York en 1941 : sa carrière fut ainsi brutalement arrêtée à 66 ans. Ami de Martinů, de dernier avait tenu à lui rendre hommage avec cette pièce brillante et virtuose. En 1945, l'esprit est différent de 1918, mais tout autant chargé d'espoirs. Les tonalités centrales de *si* majeur et de *ré* majeur soulignent l'élégance du lyrisme. La poésie musicale est au rendez-vous.

TOCCATA E DUE CANZONI		H.311
Titre tchèque ou original	<i>Toccata e due canzoni</i>	
Date, lieu de composition	New York, 1946	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle	
Dédicace	Paul Sacher	
Création	21 janvier 1947, Concert des 20 ans de l'Orch. de Chambre de Bâle, dir. Paul Sacher	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1952 / Boosey & Hawkes	
Durée	27 minutes	
Mouvements	Toccata : Allegro moderato 2. Canzone n° 1 : Andante moderato 3. Canzone n° 2 Allegro poco - Adagio	
Formation instrumentale	Flûte, 2 hautbois, 1 clarinette, 1 basson, 1 trompette, percussions (timbales, cymbales, caisse claire, triangle), piano, cordes	
Discographie		
CALLIOPE CLP9394 (+ <i>Sinfonietta giocosa</i> H.282, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orch. de Picardie, dir. Pascal Verrot, Claire Désert, piano, Lidija Bizjak, piano, 2008.		
HARMONIA MUNDI 901951 (+ <i>Sérénade n° 2</i> H.216, <i>Concerto pour violon n° 2</i> H.293) Cédric Tiberghien, piano, Isabelle Faust, violon, Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek, 2008.		
ARTE NOVA 862360 (ou 186236) (+ Honegger, Stravinsky) Florian Hölscher, piano, Orchestre de Chambre de Bâle, dir. Christopher Hogwood, 2005.		
NBM 06 (+ <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307) Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek, Martinů Days 2001, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
ELEKTRA (aussi sous référence ERATO) (+ <i>Double Concerto</i> H.271, <i>Concerto pour quatuor à cordes</i> H.207, <i>Tre ricercari</i> H.267, <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano (+ Alain Planès), 2CD, 1999.		
SUPRAPHON SU3958 / PANTON 71 0580 (+ <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328, <i>Concerto grosso</i> H.267) Orch. de Chambre de Prague, dir. Ondřej Kukal, 1997.		
DECCA POLYGRAM 433660 (+ <i>La revue de cuisine</i> H.161, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Sinfonietta 'La Jolla'</i> H.328, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orch. de Chambre de Saint Paul, dir. Christopher Hogwood, 1993.		
CHANDOS 8859 (+ <i>Sinfonietta giocosa</i> H.282, <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328) Bournemouth Sinfonietta, dir. Tamás Vásáry, Julian Jacobson, piano, 1990.		
La composition de cette œuvre, entreprise au mois de mai 1946, fut interrompue par l'accident survenu à Martinů en juillet. Il la termina donc dans des conditions très pénibles. Il est cependant impossible, comme Martinů l'espérait, de discerner – même dans le manuscrit original – où la musique s'est interrompue et a été reprise, Martinů ayant recommencé l'écriture de l'ensemble de la deuxième <i>Canzone</i> .		
« Martinů utilise un style et non une forme, une référence, plus linguistique et psychologique que musicale. Il reste que le titre est ambigu et que Martinů lui-même n'a pas respecté le caractère qu'il entendait donner aux <i>Canzoni</i> , c'est-à-dire la forme 'légère, gaie, d'une très simple chanson'. Son état psychique du moment lui dicta en définitive une mu-		

sique aussi ambiguë que le titre, entre lumière et ombre, un peu comme la *Cinquième Symphonie*. Ce balancement psychologique nous vaut une rare variété de contrastes, de couleurs et d'émotions. [...] La séduction vient d'une capacité d'auto-renouvellement qui permet un véritable scintillement instrumental. Couleurs, lumières irisées composent des paysages sonores. Le piano assume une double fonction rythmique et coloriste. Le rythme bat librement l'espace, évoquant aussi bien Bach que les syncopes du jazz. La première *Canzone* est introduite par le piano qui s'accroche au tissu des cordes et des bois comme à une tapisserie. Comme la *Toccata*, elle scintille et enchante, se tend, varie, offre des images changeantes où le piano égrène sa poésie. [...] La deuxième *Canzone* traduit une chaleur élégiaque qui chante comme une mélodie alors que le piano martèle dans un climat d'ensevelissement nostalgique. Cela reste bien troublant, on sent une lutte entre la vie, source de bonheur, et le destin générateur de déceptions. Le basson solo montre bien ce duel. Il est chaleureux, puis vire au à la mélancolie et même au tragique. Alors qu'un rythme haché relance l'œuvre, à l'image de la *Toccata*, le mouvement se métamorphose en un discours lent, nostalgique et sombre.» (G.E. *op. cit.*)

Une œuvre pleine d'attraits, vive et dense, de la meilleure plume du compositeur. Harry Halbreich souligne aussi que l'on peut admirer la plénitude sonore à laquelle le compositeur parvient avec une formation aussi restreinte.

<i>SALUT AUX SOKOLS. Fanfare solennelle pour instruments à vents</i>		H.320
Titre tchèque ou original	<i>Pozdrav sokolstvu a sletu. Slavnostní fanfára pro dechové nástroje</i>	
Date, lieu de composition	1948, New York	
Archives	Manuscrit perdu	
Édition / Droits	1976, Zürich dans le périodique <i>Konfrontace</i> (uniquement la réduction pour piano) / Libre	
Durée	1 minute	
Mouvements	Maestoso	
Formation instrumentale	9 instruments à vent	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

<i>SINFONIETTA LA JOLLA</i>		H.328
Titre tchèque ou original	<i>Sinfonietta La Jolla, pro komorní orchestr</i>	
Date, lieu de composition	1950, New York	
Archives	Polička, Centre Martinů, copie à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Société musicale de La Jolla, Californie (qui en effectua aussi le premier enregistrement)	
Création	18 mars 1950, La Jolla High School Auditorium, dir. Nikolai Sokoloff	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1953 / Boosey & Hawkes	
Durée	20 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Largo - Andante moderato 3. Allegro	
Formation instrumentale	2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 1 trompette, percussions (timbales, caisse claire, grosse caisse, cymbales, triangle) piano, cordes	
Discographie	<p>WARNER CLASSICS GEMINI 2643502 coffret 2 CD (+ <i>Symphonie n° 4</i>, (Royal Liverpool Philharmonic, dir. Walter Weller) ; <i>Les Fresques de Piero della Francesca</i> H.352 (Royal Philharmonic Orchestra, dir. R. Kubelík); <i>Double Concerto</i> H.271 (City of London Sinfonia, dir. Richard Hickox), <i>Sinfonia Concertante n° 2</i> H.322 (idem avec Nicholas Daniel, hautbois, Stephen Reay (basson) Andrew Watkinson, violon, Stephen Orten, violoncelle) ; <i>Mémorial à Lidice</i> H.296 (Bamberger Philharmoniker, dir. Ingo Metzmacher) ; <i>Concerto pour quatuor à cordes et orchestre</i> H.207 (Endellion String Quartet), 2009.</p> <p>ELEKTRA (même enreg. sous Erato) (+ <i>Double Concerto</i> H.271, <i>Concerto pour quatuor à cordes</i> H.207, <i>Tre ricercari</i> H.267, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Orchestre National de France, dir. James Conlon, J.-F. Heisser, piano (+ Alain Planès), 2CD, 1999.</p> <p>SUPRAPHON SU3958 / PANTON 71 0580 (+ <i>Toccata e due Canzoni</i> H.311, <i>Concerto grosso</i> H.267) Orch. de Chambre de Prague, dir. Ondřej Kukal, 1997.</p> <p>POLYGRAM-DECCA ASIN: B00000E4XT (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Tre Ricercari</i> H.267) Orch. de Chambre de Saint Paul, dir. Christopher Hogwood, 1993.</p> <p>CHANDOS 8859 (+ <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Sinfonietta giocosa</i> H.282) Bournemouth Sinfonietta, Tamás Vásáry, Julian Jacobson, piano, 1990.</p>	

Dernier retour au néoclassicisme dont Martinů – ici au meilleur de sa forme - avait fait ses délices depuis les années 1930, la *Sinfonietta La Jolla* doit son nom à une petite ville de l'Ouest américain qui en avait passé commande. Martinů avait une affection particulière pour cette composition, mais, se disant trop fatigué, n'assista pas à la première.

Comme dans le *Quatuor à cordes n° 7* et la *Sinfonia Concertante n° 2*, c'est l'admiration pour Haydn qui prévaut.

Encore plus que pour la *Sinfonietta giocosa*, le titre de sinfonietta est ici adéquat : il n'y a pas de soliste concertant.

Le néoclassicisme transparait dans les harmonies, les thèmes et l'organisation des motifs non thématiques servant de figures colorées. Tout est baigné de simplicité et de gaieté.

Dans le premier mouvement, le piano ne joue donc pas de rôle de soliste virtuose mais entretient une joyeuse vigueur rythmique par une progression de tierces, comme un clavier obligé en plus coloré ; à deux reprises, la mélodie donnée par les cordes fait référence au motif final de la *Symphonie n° 5*. Le deuxième mouvement, tout en retenue et en contraste par rapport aux deux autres, mais dont le lyrisme le relie au premier, présente le piano qui vient se placer « en relief sur un tissu de cordes. Une langueur sensuelle flotte dans une douceur obsessionnelle puis la mélodie passe [à la clarinette suivie des] flûtes [et des autres bois] pour peser de tout le poids de sa dynamique *piano*, devient sérieuse pour s'épanouir en beauté. » (G.E. *op. cit.*)

L'Allegro final en forme de rondo pétille de la joie première et peu avant sa fin expose un épisode (*poco meno*) tendre aux cordes doublées par les flûtes rappelant que Martinů savait discrètement introduire sa nostalgie avec charme et élégance. Le succès de cette œuvre d'inspiration authentiquement tchèque ne se dément pas.

PASTORALES DE STOWE		H.335
Titre tchèque ou original	Stowe Pastorals	
Date, lieu de composition	1951, New York	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Ensemble de la famille Trapp	
Création	7 mai 1952, Conservatoire de Bâle, Ensemble de la famille Trapp	
Édition / Droits	Bärenreiter 1960 / Bärenreiter	
Durée	10 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Moderato (<i>poco andante</i>) 3. Allegro poco moderato	
Formation instrumentale	5 flûtes à bec – 2 sopranos, 2 ténors ou une alto et un ténor, une basse – clarinette, 2 violons, violoncelle	
Discographie	SUMMIT DCD214 'OTIOSE ODALISQUE' (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H.161, <i>Sonatina pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190, <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et caisse claire</i> H.139) Michele Zukovsky, clarinette, Bohemian Ensemble Los Angeles, 1998-2003.	
	<p>Commande de la radio de Bâle, il s'agit d'un agréable divertissement d'amateurs portant le nom de la petite ville du Vermont où il fut écrit à l'intention de la famille Trapp qui y tenait une auberge (un bon antidote à <i>La Mélodie du Bonheur</i>). La formation correspond aux instruments que pratiquait cette famille éminemment musicienne.</p> <p>Même si la musique possède une douceur veloutée, la griffe de Martinů est bien là, avec ses harmonies caractéristiques mais sans les rythmes ni la frénésie énergétique. Une fois encore, Martinů produit une orchestration où son talent donne l'impression d'un ensemble instrumental beaucoup plus étoffé qu'en réalité.</p>	

7.2. Œuvres pour piano seul (96)

Remarques :

1. Une édition révisée par Jean-François Ballèvre des pièces éditées chez Eschig et Salabert a paru fin 2009 chez Durand-Salabert-Eschig (H.154, H.160, H.177, H.185, H.258, H.285bis, H.323, H.326, H.350).
2. Le piano solo ne reflète pas toujours la personnalité stylistique d'un compositeur. C'est un peu le cas chez Martinů où les textures instrumentales sont si caractéristiques même avec de petits ensembles.
3. Les œuvres de jeunesse, c'est-à-dire jusqu'au départ pour Paris en 1923, comptent quarante compositions dont beaucoup sont perdues ou n'existent que par des esquisses parfois à peine lisibles ; la période parisienne (1923 à 1940), quarante et une ; la période américaine (1941-1953), onze et enfin, au retour en Europe, deux, dont la sonate H.350.
4. Une trentaine de compositions trouvent dans « l'intégrale » de Giorgio Koukl chez NAXOS leur première au disque ou leur première tout court. La plupart des inédits de jeunesse enregistrés par G. Koukl ont nécessité de sa part un travail remarquable pour les rendre exécutables. Il n'y a pas de transcriptions dans cette série d'enregistrements ; on les trouvera sous d'autres labels. Dans les enregistrements d'Erik Entwistle chez SUMMIT – dix pièces – sont également des premières au disque.
5. C'est un constat, il n'y a aucune composition pour piano solo dédiée à Josef Páleníček, pourtant grand ami

de Martinů, pas plus que d'enregistrements par lui. Par contre, il en va tout différemment des concertos pour piano.

DUMKA		H.4
Titre tchèque ou original	<i>Dumka</i>	
Date, lieu de composition	1909, Polička	
Archives	Partition perdue, pas d'enregistrement connu	

CINQ VALSES		H.5
Titre tchèque ou original	(Pas de titre original)*	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Prague, Musée National	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	17 minutes	
Mouvements	1. Andante 2. Valse mignonne – Scherzo 3. Tempo di valse 4. Tempo di valse	
Discographie	NAXOS 8.572175 VOL. 5 (+ <i>Six Polkas</i> H.101) Giorgio Koukl, piano, 2009.	
* Harry Halbreich indique avoir groupé sous ce titre plusieurs pièces composées à la même époque et au même endroit. Martinů n'a pas donné de titre.		

MARCHE TRISTE		H.16
Titre tchèque ou original	<i>Smuteční pochod</i>	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Partition perdue	

IDYLLE		H.20
Titre tchèque ou original	<i>Idyla</i>	
Date, lieu de composition	1910, Polička	
Archives	Partition disparue	

BALLADE		H.24
Titre tchèque ou original	<i>Balada</i>	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Polička, Centre Martinů, esquisse incomplète	
Édition / Droits	Libre	

SOUSEDSKÁ		H.25
Titre tchèque ou original	<i>Sousedská</i>	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Polička, Centre Martinů (manuscrit manquant, esquisse seulement)	

MARCHE DE LA TOISON D'OR		H.28
Titre tchèque ou original	<i>Pohádka o zlatovlašce</i>	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Prague, Musée National ; esquisses au Centre Martinů, Polička	
Édition / Droits	Libre	
Durée	14 minutes 10 secondes	
Mouvements	1. Pohádka 2. Pastorale 3. Dumka 4. Barcarolle 5. Valse (manque)	
Discographie	NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.	

Composition qui, selon Harry Halbreich, est de peu d'intérêt et relèverait plutôt de l'ébauche de pièce orchestrale et non d'une œuvre pianistique.

CHANSON TRISTE		H.36
Titre tchèque ou original	Chanson triste	
Date, lieu de composition	1911, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	4 minutes 22 secondes	
Discographie NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses, Première Série</i> H.203, <i>Jeux, Série I</i> H.205, <i>Jeux, Série II</i> H.206, <i>Trois pièces lyriques</i> H.98, <i>Black Bottom</i> H.165, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Chanson sans paroles</i> H.46, <i>Nocturne</i> H.95) Giorgio Koukl, piano, 2008.		
Comme son titre l'indique, l'atmosphère de cette pièce est plutôt automnale et mélancolique. Si elle ne possède pas encore le style spécifique de son compositeur - qui n'a que 21 ans – elle présente néanmoins un intérêt particulier car Martinů y introduit, timidement certes et à la fin seulement, une bitonalité entre la main droite et la main gauche.		

DU LIVRE DES CONTES D'ANDERSEN		H.42
Titre tchèque ou original	Z pohádek Andersenových	
Date, lieu de composition	1912, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	17 minutes 30 secondes	
Mouvements	1. Polonaise 2. Intermezzo 3. Novelette 4. Barcarolle 5. Arabesque 6. Valse mignonne	
Discographie NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.		
Martinů ne précise pas de quels contes il s'est inspiré. Harry Halbreich indique que chaque pièce correspondrait aux jours de la semaine. Peut-être s'agit-il de compositions didactiques. Si les trois premières n'ont encore que peu du style du compositeur, les trois autres présentent plus d'intérêt. Charmantes en tout cas.		

CHANSON SANS PAROLES		H.46
Titre tchèque ou original	Píseň beze slov	
Date, lieu de composition	1912, Prague	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Božena Pacoldová	
Édition / Droits	Périodique <i>Zlatá Praha</i> 1912, réédition Chadim 1922 / Libre	
Durée	2 minutes 39 secondes	
Mouvements	Moderato	
Discographie NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses, Première Série</i> H.203, <i>Jeux, Série I</i> H.205, <i>Jeux, Série II</i> H.206, <i>Trois pièces lyriques</i> H.98, <i>Black Bottom</i> H.165, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Nocturne</i> H.95, <i>Chanson triste</i> H.36) Giorgio Koukl, piano, 2008.		
En <i>ré</i> mineur, cette <i>Chanson</i> mélancolique est parsemée d'arpèges sonnante comme de légères volées de cloches. C'est la première composition de Martinů qui fut imprimée.		

NOCTURNE		H.47
Titre tchèque ou original	Nokturno	
Date, lieu de composition	1912, Prague	
Archives	Prague, Musée National. Esquisse à Polička.	
Dédicace	Božena Pacoldová	
Édition / Droits	Bärenreiter	

Mouvements	Andante cantabile - religioso
Discographie	Pas d'enregistrement connu
Ne pas confondre avec le <i>Nocturne</i> H.95.	
<i>BALLADE (Les derniers accords de Chopin)</i>	
	H.56
Titre tchèque ou original	<i>Poslední akordy Chopinovy</i>
Date, lieu de composition	1912, Prague
Archives	Polička, Centre Martinů
Création	14 août 1912, par Martinů lui-même
Édition / Droits	Libre
Durée	3 minutes
Mouvements	Lento
Discographie	NAXOS 8.572025 - VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.
Bien qu'elle ne soit pas reliée à Chopin par des accords caractéristiques, cette <i>Ballade</i> , par son côté émotionnel très romantique, évoque le fameux <i>Prélude en ut mineur</i> de ce dernier (d'après Mark Graham, notice du Vol.7)	

<i>CINQ PIÈCES POUR PIANO pour Pâques 1912</i>	
	H.59bis
Titre tchèque ou original	(Pas de titre original)*
Date, lieu de composition	1912, lieu inconnu
Archives	Polička, Centre Martinů (esquisse seulement)
Édition / Droits	Libre
Mouvements	1. (manquant) 2. Jeudi saint 3. Vendredi saint 4. Samedi saint 5. Lundi de Pâques
Discographie	Pas d'enregistrement connu
* Comme pour H.5, Harry Halbreich indique avoir groupé sous ce titre plusieurs pièces composées à la même époque et au même endroit. Martinů n'a pas donné de titre.	

<i>BALLADE SUR LE PARAPLUIE DE Melle VILMA</i>	
	H.65
Titre tchèque ou original	<i>Balada o deštníku slečny Vilmy</i>
Date, lieu de composition	1912, Polička
Archives	Polička, Centre Martinů (courte esquisse uniquement)
Édition / Droits	Libre
Discographie	Pas d'enregistrement connu

<i>CHANSON</i>	
	H.65bis
Titre tchèque ou original	<i>Chanson</i>
Date, lieu de composition	1912, lieu inconnu
Archives	Polička (courte esquisse uniquement)
Édition / Droits	Libre

<i>PRÉLUDE SUR LE THÈME DE LA MARSEILLAISE</i>	
	H.85
Titre tchèque ou original	<i>Preludium na téma Marseillaisy</i>
Date, lieu de composition	1913, Prague
Archives	Prague, Musée National
Édition / Droits	Bärenreiter Praha
Durée	2 minutes 40 secondes
Mouvements	Andante
Discographie	NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2</i> <i>Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> <i>Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle</i> , <i>Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86,

Duo instructif pour gens nerveux H.145, *Cortège de chats* H.122, *Pièce pour les petites Èves* H.242, *Mazurka Hommage à Paderewski* H.284, *Par T.S.F.* H.173bis, *Scherzo* H.138bis, *Sans titre* H.141, *Prélude* H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.

En raison du thème choisi par Martinů, Harry Halbreich se pose une question sur la date de composition de cette pièce brillante, 1913 et pourquoi pas 1914 ? et note que le thème « *Aux Armes Citoyens* » est également présent dans le troisième mouvement de la *Symphonie n° 2* composée trente ans plus tard. Il n'y a sans doute aucune réponse possible, si ce n'est que Martinů manifestait déjà une attirance pour la France.

PRÉLUDE n° 2 en fa mineur		H.86
Titre tchèque ou original	<i>Preludium č. 2</i>	
Date, lieu de composition	1913, Prague	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Panton 1974 / Panton (Schott)	
Durée	1 minute 45 secondes	
Mouvements	Andante	
Discographie	<p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i>, <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p>	
<p>Une pièce brillante et de belle ampleur pianistique malgré sa brièveté, mais pas vraiment caractéristique d'un futur style de Martinů.</p>		

PRÉLUDE en la majeur		H.86bis
Titre tchèque ou original	<i>Preludium A dur</i>	
Date, lieu de composition	1913, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Aux enfants de la famille Berger	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter	
Durée	3 minutes	
Mouvements	Allegro scherzando	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

MARIONNETTES III, quatre pièces pour piano		H.92
Titre tchèque ou original	<i>Loutky III, čtyři klavírní kusy</i>	
Date, lieu de composition	1912-1914/ 1923, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Chadím 1922 (suivie de plusieurs autres dont une pirate à Moscou) / Bärenreiter Praha	
Durée	9 minutes	
Mouvements	<ol style="list-style-type: none"> <i>Pierotovo zastaveničko (Sérénade de Pierrot)</i> Scherzando <i>Valčík sentimentální loutky (Valse de la marionnette sentimentale)</i> Poco moderato <i>Kolombína (Colombine)</i> Andantino <i>Ples loutek (Bal des Marionnettes)</i> Tempo di valse. 	
Discographie	<p>TUDOR RECORDS 7148 (+ <i>Huit Études pour piano</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes II</i> H.116) Paul Kaspar, 2009.</p> <p>NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Printemps au jardin</i> H.125, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 2 133 - 3 CD (+ <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154) Emil Lechner, piano, 2005.</p>	

ADDA 581202/203 - 2 CD (+ *Fantaisie et toccata* H.281, *Études et polkas* H.308, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H. 319, *Adagio* H.362, *Sonate* H.350, *Les Marionnettes I, II et III* H.116/ H.137/H.92, *Cortège de Chats* H.122, *Papillons et oiseaux du paradis* H.127, *Film en miniature* H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.

Les quatorze pièces qui constituent l'ensemble des *Marionnettes I* (cinq pièces), *Marionnettes II* (cinq pièces) et *Marionnettes III* (quatre pièces) ne sont pas cataloguées dans l'ordre chronologique. Harry Halbreich s'en explique par le fait que la datation des œuvres de jeunesse de Martinů est toujours difficile, ses numéros H. correspondant dès lors à l'ordre de première édition. Quant à leur composition, les *Marionnettes I* H.137 datent de 1923-25, *Marionnettes II* H.116 de 1914-18 et *Marionnettes III* H.92 de 1912-14 révisées en 1923-25, soit une période d'une dizaine d'années pendant laquelle Martinů a plus d'une fois remis sur le métier ces œuvres auxquelles il tenait très particulièrement. Et l'on comprend pourquoi.

Elles représentent, en effet, bien des aspects remarquables de son évolution comme créateur. Leur formule claire a de quoi plaire par la simplicité de la mélodie et la vivacité du rythme. D'humble apparence mais pleines de grâce, de fraîcheur et de malice populaire, ces petites pièces se démarquent nettement de sa production de la même époque, imprégnée de romantisme tardif et d'impressionnisme français. Les multiples rééditions montrent qu'elles ont été et sont toujours très appréciées. Le titre même de cet ensemble rappelle combien la tradition de la marionnette était - et est toujours - si vivante en Bohême.

NOCTURNE		H.95
Titre tchèque ou original	<i>Nokturno</i>	
Date, lieu de composition	1915, Polička	
Archives	Brno, Vlasta Holubová	
Dédicace	Vlasta Holubová	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	4 minutes 10 secondes	
Mouvements	Andante Sostenuto	
Discographie	NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses, Première Série</i> H.203, <i>Jeux, Série I</i> H.205, <i>Jeux, Série II</i> H.206, <i>Trois pièces lyriques</i> H. 98, <i>Black Bottom</i> H.165, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Chanson sans paroles</i> H.46, <i>Chanson triste</i> H.36) Giorgio Koukl, piano, 2008.	
Composé en juin 1915, le <i>Nocturne</i> fait entendre l'influence qu'exerce à ce moment sur Martinů sa rencontre avec la musique de Debussy. L'atmosphère est doucement impressionniste avec des ponctuations des clochettes qui rappellent le clocher natal de Polička et marquent beaucoup de petites pièces de Martinů à cette époque.		

TROIS PIÈCES LYRIQUES		H.98
Titre tchèque ou original	<i>Tri lyrické skladby</i>	
Date, lieu de composition	1915, Prague	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Gabriela Čechová	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	7 minutes 38 secondes	
Mouvements	1. Moderato (Allegro ma non troppo) 2. Andante (Poco andante) 3. Scherzando	
Discographie	NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses, Première Série</i> H.203, <i>Jeux, Série I</i> H.205, <i>Jeux, Série II</i> H.206, <i>Black Bottom</i> H.165, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Chanson sans paroles</i> H.46, <i>Nocturne</i> H.95, <i>Chanson triste</i> H.36) Giorgio Koukl, piano, 2008.	
De Prague, Martinů écoute encore la voix intérieure des cloches de Polička, comme dans le <i>Nocturne</i> H.95. Ces <i>Pièces</i> de facture sage et classique offrent de belles mélodies avec des sonorités discrètes de clochettes, comme dans la <i>Chanson sans paroles</i> , et une belle progression harmonique, sans mélancolie. On ne peut cependant pas y déceler ce qui sera caractéristique du futur style de Martinů.		

CHANSON DE PRINTEMPS		H.99
Titre tchèque ou original	<i>Jarní píseň</i>	
Date, lieu de composition	1915, pas de lieu connu, sans doute Prague	
Archives	Manuscrit perdu (une copie manuscrite de main inconnue au Centre Martinů, Polička)	
Dédicace	Gabriela Čechová	

Édition / Droits	Libre
Mouvements	Allegro moderato
Discographie	Pas d'enregistrement connu

<i>RUJANA</i>		H.100
Titre tchèque ou original	<i>Rujana, mořská fantásie</i>	
Date, lieu de composition	1916, Borová	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Gabriela Čechová	
Édition / Droits	Libre	
Durée	5 minutes 23 secondes	
Mouvement	Grave	
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
Ce curieux titre de <i>Rujana</i> n'est autre que la traduction tchèque du nom de l'île de Rügen dans la mer Baltique. Des Slaves l'auraient colonisée au VII ^e siècle. Le sous-titre en est <i>Fantásie maritime</i> . Peut-on imaginer ici une sorte d'exercice dans le style de Debussy que Martinů admirait tant ? Précisément, « le début fait penser à <i>La Cathédrale engloutie</i> de Debussy » (G.E. <i>op. cit.</i>).		
Mais <i>Rujana</i> intrigue par un autre côté, car Martinů évoque rarement la mer dans sa musique (<i>Soir au bord de la mer</i> H.128 date de 1921).		

<i>SIX POLKAS*</i>		H.101
Titre tchèque ou original	(pas de titre original)	
Date, lieu de composition	1916, Polička et Borová	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Lydie Čechová (n° 2), Zdenka Maxová (n° 4)	
Création	Prague, 24 janvier 2009, P. Kašpar	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha (L'Institut Martinů mentionne : Libre)	
Durée	28 minutes 44 secondes	
Mouvements : 1. Allegretto ma non troppo 2. Moderato 3. Allegro 4. Allegro vivo 5. Moderato assai 6. Allegro		
Discographie NAXOS 8.572175 VOL. 5 (+ <i>Cinq Valses</i> H.5) Giorgio Koukl, piano, 2009.		
* Harry Halbreich indique avoir groupé sous cette appellation plusieurs pièces composées à la même époque et au même endroit. Martinů n'a pas donné de titre.		

<i>BURLESQUE</i>		H.104
Titre tchèque ou original	<i>Burleska</i>	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Manuscrit disparu, œuvre mentionnée uniquement chez Šafránek	
Création	17 février 1917, Polička par B. Martinů	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

<i>LA NEIGE</i>		H.105
Titre tchèque ou original	<i>Sníh</i>	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Manuscrit disparu, œuvre mentionnée uniquement chez Šafránek	
Création	17 mars 1917, Polička, par B. Martinů	

Édition / Droits	Bärenreiter Praha
Mouvements	1. Vločky sněhu (Flocons de neige) 2. Večer (Soir) 3. Na saních. Malá upomínka (En traîneau. Petite réminiscence)
Discographie	Pas d'enregistrement connu

<i>VALSE-CAPRICCIO</i>		H.107
Titre tchèque ou original	<i>Valse Capriccio</i>	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Paris, collection privée, titre et dernière page seulement (esquisse incomplète à Polička)	
Dédicace	Zdena Maxová	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Mouvements	Allegretto. Tempo di valse	

<i>NALADA (Humeur)</i>		H.108
Titre tchèque ou original	<i>Nalada</i>	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Manuscrit disparu, œuvre mentionnée uniquement chez Šafránek	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha (doute)	

<i>FURIANT</i>		H.109
Titre tchèque ou original	<i>Furiant</i>	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Brno, Musée régional (esquisses au crayon)	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

<i>SUITE D'ÉTÉ, six pièces lyriques pour piano</i>		H.113
Titre tchèque ou original	<i>Letní suita, šest lyrických kusů pro klavír</i>	
Date, lieu de composition	1918, Polička	
Archives	Manuscrit disparu	
Édition / Droits	Harry Halbreich mentionne que l'éditeur Urbánek avait annoncé l'édition, mais ce dernier ne l'a pas réalisée. / Bärenreiter Praha (en raison des reprises d'éditions)	
Mouvements :	1. Moderato (Valse) 2. Tempo di Minuetto 3. Moderato 4. Scherzando 5. Allegretto 6. Tempo di valse	

<i>MARIONNETTES II, cinq pièces pour piano</i>		H.116
Titre tchèque ou original	<i>Loutky II, pět kusů pro klavír</i>	
Date, lieu de composition	1914-1918, Polička	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Zdenka Maxová (n° 2)	
Édition / Droits	Mojmí Urbánek, Prague 1925 (suivi d'autres dont une pirate à Moscou) / Bärenreiter	
Durée	13 minutes	
Mouvements	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Loutkové divadlo (Théâtre de Marionnettes)</i> Allegretto. Valse 2. <i>Harlekýn (Arlequin)</i>, Scherzo. Allegretto 3. <i>Kolombína vzpomíná (Colombine se souvient)</i>, Intermezzo. Tranquillo 4. <i>Nemocná loutka (La Marionnette malade)</i>, Chanson triste. Largo 5. <i>Kolombína zpívá (Colombine chante)</i>, Chanson à la Grieg. 	
Discographie	<p>TUDOR RECORDS 7148 (+ <i>Huit Études pour piano</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes III</i> H.92) Paul Kaspar, 2009.</p> <p>NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Printemps au jardin</i> H.125, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p>	

SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ *Marionnettes I* H.137, *Marionnettes III* H.92, *Papillons et Oiseaux de paradis* H.127, *Trois Danses tchèques* H.154) Emil Leichner, piano, 2005.

ADDA 581202/203 - 2 CD (+ *Fantaisie et toccata* H.281, *Études et polkas* H.308, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H. 319, *Adagio* H.362, *Sonate* H.350, *Les Marionnettes I, II et III* H.116/ H.137/H.92, *Cortège de Chats* H.122, *Papillons et oiseaux du paradis* H.127, *Film en miniature* H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.

Les quatorze pièces qui constituent l'ensemble des *Marionnettes I* (cinq pièces), *Marionnettes II* (cinq pièces) et *Marionnettes III* (quatre pièces) ne sont pas cataloguées dans l'ordre chronologique. Harry Halbreich s'en explique par le fait que la datation des œuvres de jeunesse de Martinů est toujours difficile, ses numéros H. correspondant dès lors à l'ordre de première édition. Quant à leur composition, *Les Marionnettes I* H.137 datent de 1923-25, *Marionnettes II* H.116 de 1914-18 et *Marionnettes III* H.92 de 1912-14 révisées en 1923-25, soit une période d'une dizaine d'années pendant laquelle Martinů a plus d'une fois remis sur le métier ces œuvres auxquelles il tenait très particulièrement. Et l'on comprend pourquoi.

Elles représentent, en effet, bien des aspects remarquables de son évolution comme créateur. Leur formule claire a de quoi plaire par la simplicité de la mélodie et la vivacité du rythme. D'humble apparence mais pleines de grâce, de fraîcheur et de malice populaire, ces petites pièces se démarquent nettement de sa production de la même époque, imprégnée de romantisme tardif et d'impressionnisme français. Les multiples rééditions montrent qu'elles ont été et sont toujours très appréciées. Le titre même de cet ensemble rappelle combien la tradition de la marionnette était - et est toujours - si vivante dans les Pays de la Couronne de Bohême.

PRÉLUDE		H.121bis
Titre tchèque ou original	<i>Prélude</i>	
Date, lieu de composition	1919, date incertaine et lieu inconnu	
Archives	Manuscrit disparu	
Création	24 octobre 1919, Maison Nationale de Vinohradech	

CORTÈGE DE CHATS PAR UNE NUIT DE SOLSTICE		H.122
Titre tchèque ou original	<i>Průvod koček v noci slunovratí</i>	
Date, lieu de composition	1919, Polička	
Archives	Prague, archives de la radio tchèque	
Édition / Droits	Panton 1970 (plusieurs autres éditions dont une édition pirate à Moscou 1985)/ Panton (Schott)	
Durée	1 minute 7 secondes	
Mouvements	Allegretto	
Discographie		
NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
CENTAUR 2511 (+ divers compositeurs) Noel Lester, piano, 2001.		
ADDA 581202/203 - 2 CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Adagio</i> H.362, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Papillons et oiseaux du paradis</i> H.127, <i>Film en miniature</i> H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.		
Première composition où Martinů tâte légèrement et avec humour du jazz. C'est avant tout un bref amusement. Son inspiration n'est pas claire, peut-être une tradition folklorique où l'on conjure les sorcières, transformées en chats, convoquées en une réunion magique. (D'après la notice de Mark Graham, Naxos.) Pièce parfois titrée <i>Foxtrot du chat</i> .		

PETITE BERCEUSE		H.122bis
Titre tchèque ou original	<i>Malá ukolébavka</i>	
Date, lieu de composition	1919, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	A. Machanová	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha	

Durée	4 minutes
Discographie	NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.
Composition en forme d'arche où la partie centrale pourrait dépeindre un enfant agité luttant contre les qualités soporifiques de la musique, et le finale où le sommeil l'emporte. (d'après la notices de Mark Graham, Vol. 7)	

FOXTROT NÉ « AU COIN »		H.123bis
Titre tchèque ou original	<i>Foxtrot narozený « na růžku »</i>	
Date, lieu de composition	1919-20, lieu inconnu	
Archives	Manuscrit perdu.	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter	
Durée	1 minute	
Mouvements	Tempo di foxtrot	
Discographie	NAXOS 578281 (+ divers compos.) Giorgio Koukl, piano, 2014. (sans doute le même enregistrement qui ci-dessous.) NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.	
Harry Halbreich signale que la réduction pour piano a été réalisée par Iša Popelka d'après l'orchestration de Josef Vinter pour l'harmonie de Polička ; cette partition est conservée au Centre Martinů de Polička. À ne pas confondre avec le <i>Foxtrot</i> H.126bis.		
Avant même d'aller à Paris, Martinů manifeste son engouement pour les danses populaires américaines : c'est une pièce pleine de bonne humeur malgré son début et sa conclusion en mineur.		

RÊVE DU PASSÉ, Andante		H.124bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Sen o minulosti</i>	
Date, lieu de composition	1920, Prague	
Archives	Polička	
Édition / Droits	Fonds de la Musique tchèque 1967 / Panton (Schott)	
Durée	?	
Formation instrumentale	Réduction pour piano	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
<i>Rêve du passé</i> nous renseigne sur l'évolution du compositeur qui instrumente délicatement et se démarque nettement de la <i>Rhapsodie tchèque</i> , pour tomber dans un impressionnisme directement importé de Paris au moment où ce style fait déjà l'objet de contestations. (G.E. op. cit.). <i>L'Andante</i> 124bis est une réduction pour piano du mouvement.		

PRINTEMPS AU JARDIN, quatre pièces pour enfants		H.125
Titre tchèque ou original	<i>Jaro v zahradě</i>	
Date, lieu de composition	1920, Prague	
Archives	Lieu inconnu	
Dédicace	Harry Faul	
Édition / Droits	Zdeněk Vlk, Prague 1948 et autres dont Supraphon 1987 (et une édition pirate russe) / Bärenreiter Praha	
Durée	6 minutes 12 secondes	
Mouvements	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Co si teď budeme hrati na honěnou ? (À quoi allons-nous jouer maintenant ? À la poursuite ?)</i> Poco allegro 2. <i>Myslím, že bych už měl jít spát (Je pense que je vais aller dormir)</i> Andante moderato 3. <i>Proč bychom si nezahráli na vojáky ? (Pourquoi ne pas jouer aux soldats ?)</i> Allegro alla marcia 4. <i>Neni to snad nic zlého, utrhnu - li si několik květin (Ce n'est tout de même pas mal de cueillir quelques fleurs)</i> Moderato. 	

Discographie	NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007.
Harry Halbreich émet des doutes quant à savoir si cette petite série de courtes pièces – par ailleurs faciles – est bien de la main de Martinů.	

MARCHE TRIOMPHANTE DE L'ASSOCIATION « KYTARA »		H.125bis
Titre tchèque ou original	Slavnostní pochod « Kytary »	
Date, lieu de composition	1920, Polička	
Archives	Moravská Třebová, collection privée de Jaroslav Maděra	
Dédicace	Association Kytara (guitare) dont Martinů était membre	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter	
Durée	4 minutes 30 secondes	
Mouvements	« Gai ou triste, selon votre humeur. À la Kytara »	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

FOXTROT		H.126bis
Titre tchèque ou original	Foxtrot	
Date, lieu de composition	1920, Polička	
Archives	Manuscrit manquant, fac-similé au Centre Martinů, Polička, et à l'Institut Martinů, Prague	
Dédicace	Jeník Jílek	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter Praha	
Durée	2 minutes 40 secondes	
Mouvements	Tempo di foxtrot	
Discographie	NAXOS 8.570215 VOL. 1 (+ <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Fables</i> H.138, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Cinq Esquisses de danses</i> H.220) Giorgio Koukl, piano, 2006.	
Comme le <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, c'est une petite perle écrite au début de la rencontre de Martinů avec le jazz et la musique de danse américaine, bien avant son arrivée à Paris.		

PAPILLONS ET OISEAUX DE PARADIS		H.127
Titre tchèque ou original	Motýli a rajky	
Date, lieu de composition	1920, Polička	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Ela Švabinská	
Édition / Droits	Panton 1973 / Panton (Schott)	
Durée	15 minutes 36 secondes	
Mouvements	1. <i>Motýli v květinách</i> (<i>Papillons dans les fleurs</i>) 2. <i>Motýli a rajky</i> (<i>Papillons et oiseaux de paradis</i>) 3. <i>Rajky nad mořem</i> (<i>Oiseaux de paradis sur la mer</i>).	
Discographie	SUPRAPHON 3937 (+ <i>Quatre mouvements</i> H.170, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>La Revue de cuisine</i> H.161A, <i>Adagio. Souvenirs</i> H.362, <i>Jeux II</i> H.206) Karel Košárek, 2008. NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Printemps au jardin</i> H.125, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007. SUPRAPHON SU3656 2 133 - 3 CD (+ <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154) Emil Leichner, piano, 2005. TUDOR 7125 (+ <i>Études et Polkas I, 2 et 3</i> H.308 1, 2 et 3, <i>Borová</i> H.195) Paul Kaspar, piano, 2004. EXTON OVCL 00112 (+ <i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Trois Esquisses de danses modernes</i> H.160, <i>Études et Polka III</i> H. 308, <i>Sonate</i> H.350) Jiří Kollert, piano, 2003. ADDA 581202/203 - 2 CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Adagio</i> H.362, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de</i>	

<i>Chats H.122, Film en miniature H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.</i>	
Parmi les compositions inspirées de la nature, ces <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> sont nés d'une visite de Martinů chez son ami le peintre Max Švabinský qui en possédait une collection. C'est donc une sorte de prétexte à laisser courir sa plume encore imprégnée de l'esprit et de l'écriture impressionniste. Le style ici rappelle des compositions orchestrales de la même époque, comme <i>Rêve du passé</i> .	
ONE STEP	
H.127bis	
Titre tchèque ou original	One Step
Date, lieu de composition	1921, Prague
Archives	Manuscrit manquant, fac-similé au Centre Martinů, Polička et à l'Institut Martinů, Prague
Dédicace	Milada Häuslerová
Édition / Droits	Libre
Durée	3 minutes
Discographie	Pas d'enregistrement connu
D'après Harry Halbreich, qui signale que la pièce n'est pas éditée, il s'agit d'une jolie composition qui le mériterait certainement.	

LE PRINTEMPS	
H.127ter	
Titre tchèque ou original	Jaro
Date, lieu de composition	1921, Prague
Archives	Hradec Králové, collection privée ; fac-similé à l'Institut Martinů, Prague
Dédicace	M. Fialová
Édition / Droits	Libre
Durée	2 minutes 53 secondes
Mouvements	Moderato – Scherzando – Meno mosso – Da capo
Discographie	
AVIE AV 2142 (+ <i>Film en miniature H.148</i> + Haas, Janáček, Suk) Lada Valešová, piano, 2009.	
NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or H.28, Du Livre des Contes d'Andersen H.42, Ballade, les derniers accords de Chopin H.56, Joyeux Noël 1941 H.286bis, Petite Berceuse H.122bis, La Danse H.177, Le Train hanté H.258, Prélude H.178, Foxtrot 'né au coin' H.123bis, Quatre compositions pour enfants H.221, Avec un doigt H.185</i>) Giorgio Koukl, piano, 2009.	
SUPRAPHON SU3937 (+ <i>Jeux I H.205, Jeux II H.206, Quatre Mouvements H.170, Film en miniature H.148, Le Train hanté H.258, Le Cinquième jour de la cinquième lune H.318, La Revue de cuisine H.161B, Adagio. Souvenirs H.362</i>) Karel Košárek, 2008.	
Contrairement à nombre de petites pièces pour piano de Martinů, qui, il faut le reconnaître, sont des œuvres agréables mais mineures, <i>Le Printemps</i> est une composition attachante à plus d'un égard. Inspirée de Josef Suk, agrémentée de l'influence impressionniste française – plus Ravel que Debussy – c'est, dans l'œuvre de Martinů, une sorte de pivot pour comprendre l'évolution des courants qui l'ont porté et dont il s'est par la suite éloigné.	

SOIR AU BORD DE LA MER	
H.128	
Titre tchèque ou original	Večer na pobřeží
Date, lieu de composition	1921, Prague
Archives	Prague, collection privée
Dédicace	Milada Häuslerová
Édition / Droits	Bärenreiter
Durée	7 minutes 26 secondes
Mouvements	
1. <i>Plachetka se vrací večer do přístavu (Le Soir le petit voilier rentre au port)</i> Moderato	
2. <i>Píseň na pobřeží (Chanson au bord de la mer)</i> Andante	
3. <i>Břehy v příboji (Le Rivage dans le ressac)</i> Allegro.	
Discographie	
NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses, Première Série H.203, Jeux, Série I H.205, Jeux, Série II H.206, Trois pièces lyriques H. 98, Black Bottom H.165, Chanson sans paroles H.46, Nocturne H.95, Chanson triste H.36</i>) Giorgio Koukl, piano, 2008.	
Autre composition sous l'influence impressionniste qui se traduit aussi dans le titre même de chaque pièce, avec	

simplicité voire humilité devant les grands modèles.

IMPROVISATION AU PRINTEMPS		H.132
Titre tchèque ou original	<i>Improvizace na jaře</i>	
Date, lieu de composition	1922, Prague	
Archives	Manuscrit perdu	
Édition / Droits	Urbánek, Prague 1923, paru dans la revue <i>Dalibor</i> / Libre (ne figure pas en édition chez Supraphon/Bärenreiter Praha)	
Durée	2 minutes	
Mouvements	Poco moderato	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

MARIONNETTES I		H.137
Titre tchèque ou original	<i>Loutky I</i>	
Date, lieu de composition	1923 – 1925, Polička - Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Harry Faul	
Édition / Droits	Urbánek, Prague 1926 (suivie d'autres éditions dont une pirate à Moscou) Supraphon 1986 / Bärenreiter Praha	
Durée	11 minutes	
Mouvements	<ol style="list-style-type: none">1. <i>Kolombina tanci</i> (<i>La Colombine qui danse</i>) Tempo di valse2. <i>Nová loutka</i> (<i>La Poupée nouvelle</i>) Moderato – Poco più vivo3. <i>Ostýchavá panenka</i> (<i>La Poupée en embarras</i>) Chanson. Andante moderato4. <i>Pohádka</i> (<i>Un Conte</i>)5. <i>Tanec loutek</i> (<i>Danse de Poupées</i>) Tempo di valse.	
Discographie	<p>TUDOR RECORDS 7148 (+ <i>Huit Études pour piano</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes III</i> H.92) Paul Kaspar, 2009.</p> <p>SOLO MUSICA 113 (+ divers compositeurs) Diana Ketler, piano, 2008.</p> <p>NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Printemps au jardin</i> H.125, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154) Emil Leichner, piano, 2005.</p> <p>ADDA 581202/203 - 2 CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Adagio</i> H.362, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de Chats</i> H.122, <i>Papillons et oiseaux du paradis</i> H.127, <i>Film en miniature</i> H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.</p>	
	<p>Les quatorze pièces qui constituent l'ensemble des <i>Marionnettes I</i> (cinq pièces), <i>Marionnettes II</i> (cinq pièces) et <i>Marionnettes III</i> (quatre pièces) ne sont pas cataloguées dans l'ordre chronologique. Harry Halbreich s'en explique par le fait que la datation des œuvres de jeunesse de Martinů est toujours difficile, ses numéros H. correspondant dès lors à l'ordre de première édition. Quant à leur composition, <i>Les Marionnettes I</i> H.137 datent de 1923-25, <i>Marionnettes II</i> H.116 de 1914-18 et <i>Marionnettes III</i> H.92 de 1912-14 révisées en 1923-25, soit une période d'une dizaine d'années pendant laquelle Martinů a plus d'une fois remis sur le métier ces œuvres auxquelles il tenait très particulièrement. Et l'on comprend pourquoi.</p> <p>Elles représentent, en effet, bien des aspects remarquables de son évolution comme créateur. Leur formule claire a de quoi plaire par la simplicité de la mélodie et la vivacité du rythme. D'humble apparence mais pleines de grâce, de fraîcheur et de malice populaire, ces petites pièces se démarquent nettement de sa production de la même époque, imprégnée de romantisme tardif et d'impressionnisme français. Les multiples rééditions montrent qu'elles ont été et sont toujours très appréciées. Le titre même de cet ensemble rappelle combien la tradition de la marionnette était - et est toujours - si vivante dans les Pays de la Couronne de Bohême.</p>	

FABLES		H.138
Titre tchèque ou original	<i>Bajky</i>	

Date, lieu de composition	1924, Paris
Archives	Manuscrit disparu
Dédicace	P. et J. Osudský
Édition / Droits	Urbánek, Prague 1947 et autres éditions, Supraphon 1982 / Bärenreiter
Durée	7 minutes 13 secondes
Mouvements	<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Na farmě (À la Ferme)</i> Poco moderato – Poco Scherzando 2. <i>Chudák králíček (Le pauvre Lapin)</i> Andante - Scherzando 3. <i>Opičky (Les Singes)</i> Moderato, poco allegro 4. <i>Kuřátko (Le Poulet)</i> Tempo di minuette 5. <i>Zlý medvěd (L'Ours mécontent)</i> Allegro moderato.
Discographie	NAXOS 8.570215 VOL. 1 (+ <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Cinq Esquisses de danses</i> H.220, <i>Foxtrot</i> H.126, Giorgio Koukl, piano, 2006.
<p>Parmi les premières compositions de Martinů à Paris, les <i>Fables</i> ne sont pas vraiment des fables au sens habituel mais plutôt des « abstractions de divers animaux qui pourraient apparaître dans ce genre d'histoires, après une ouverture populaire <i>À la ferme</i> : un lapin, des singes, un poulet, un ours. » (d'après la notice de Mark Graham, Naxos).</p>	

SCHERZO		H.138bis
Titre tchèque ou original	Scherzo	
Date, lieu de composition	1924, Paris	
Archives	Allemagne, Tomáš Hejzlar, collection privée	
Dédicace	Vlasta Hálková	
Édition / Droits	Panton 1976 / Panton (Schott)	
Durée	3 minutes 53 secondes	
Discographie	<p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i>, <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p>	
<p>Le style caractéristique de Martinů commence à s'affirmer par des harmonies plus personnelles, témoin cette pièce de circonstance datant de ses débuts à Paris. L'influence impressionniste encore sensible ici va s'éloigner doucement en cette année 1924. Les petites notes en « clochettes » chères à Martinů déjà lorsqu'il était à Prague dans les années 1913-15, sont toujours là et viennent fort à propos dans ce <i>Scherzo</i>.</p>		

PRÉLUDE		H.140
Titre tchèque ou original	Prélude	
Date, lieu de composition	1924, Paris	
Archives	New York, Pierpont Morgan Library	
Dédicace	Karel Šolc	
Édition / Droits	Panton 1970 / Panton (Schott)	
Durée	1 minute 47 secondes	
Mouvements	Allegro moderato	
Discographie	<p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i>, <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p>	
<p>De cette année 1924 date aussi le <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> où apparaissent de nouvelles influences et le goût pour l'insolite. À l'inverse, ce <i>Prélude</i> se présente encore sagement comme une sorte de</p>		

passé-temps léger, non sans humour.

Sans titre : composition pour clavier		H.141
Titre tchèque ou original	-	
Date, lieu de composition	1924, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Édition / Droits	Panton 1970 / Panton (Schott)	
Durée	3 minutes 8 secondes	
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
Martinů avait-il en tête une idée de cinéma muet ? Cette pièce de plus de trois minutes éveille des images cinématographiques liées à cette époque. <i>Film en miniature</i> sera composé un peu plus d'un an après.		

DUO INSTRUCTIF POUR GENS NERVEUX		H.145
Titre tchèque ou original	<i>Instruktivní duo pro nervozní</i>	
Date, lieu de composition	1925, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Édition / Droits	Supplément du Lidové Noviny (Brno) dont un exemplaire à Polička, Centre Martinů ; Panton 1970 / Panton (Schott)	
Durée	46 secondes	
Mouvements	Poco allegro	
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007. MDG 6131158 (+ <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis ; et Haas, Janáček, Ježek, Burian, Schulhoff) Steffen Schleiermacher, piano, 2003.		
On s'imagine très bien Martinů à la fois sérieux, timide et légèrement farceur. C'est en tout cas une petite facétie qu'il nous offre avec ce court duo, ne serait-ce que par son titre.		

FILM EN MINIATURE		H.148
Titre tchèque ou original	<i>Film en miniature</i>	
Date, lieu de composition	1925, Paris - Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Fina Tausiková	
Création	2 avril 1927 (1 et 4), interprète non connu	
Édition / Droits	Hudební matice umělecké besedy, Prague 1929, Supraphon 1975 / Bärenreiter Praha	
Durée	12 minutes	
Mouvements 1. Tango 2. Scherzo. Allegretto 3. Ukolébavka (Berceuse) Andante moderato 4. Valse. Poco allegro 5. Chanson. Allegro moderato 6. Carillon. Allegro		
Discographie AVIE AV 2142 (+ <i>Printemps</i> H.127ter ; Haas, Janáček, Suk) Lada Valešová, piano, 2009. SUPRAPHON 3937 (+ <i>Quatre mouvements</i> H.170, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>La Revue de cuisine</i> H.161B, <i>Adagio. Souvenirs</i> H.362, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Jeux II</i> H.206) Karel Košá-		

<p>rek, 2008.</p> <p>NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Printemps au jardin</i> H.125, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>MDG 6131158 (+<i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis ; et Haas, Janáček, Ježek, Burián, Schulhoff) Steffen Schleiermacher, piano, 2003.</p> <p>ADDA 581202/203 - 2 CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Adagio</i> H.362, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de Chats</i> H.122, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127) Radoslav Kvapil, piano, 1989.</p>
<p>Proche des <i>Marionnettes</i>, cet ensemble de six courtes pièces témoigne de ce que Martinů aimait à fréquenter les salles obscures, se sentait proche du spectacle et portait un grand intérêt aux progrès de la technique. <i>Film en miniature</i> est plein de fantaisie légère, le <i>Scherzo</i> a de fréquents changements de mesure et de tonalité, et l'ensemble se termine par un <i>Carillon</i> de clochettes que Martinů, toujours à rêver à Polička, aimait à faire tinter.</p>

TROIS DANSES TCHÈQUES		H.154
Titre tchèque ou original	<i>Trois danses tchèques</i>	
Date, lieu de composition	1926, Paris	
Archives	Paris, Bibliothèque Nationale, dépôt Max Eschig ; Bâle, Fondation Paul Sacher (3)	
Dédicace	1. Jan Heřman 2. Denys Molié 3. Jane Mortier	
Création	Mars 1927, Jane Mortier, Association des Étudiants tchèques, Paris	
Édition / Droits	Max Eschig 1929 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	9 minutes 27 secondes K	
Mouvements	1. <i>Obkročák</i> . Tempo di polka 2. <i>Dupák</i> . Allegro con brio 3. <i>Polka</i> . Rubato. Tempo di polka.	
Discographie	<p>NAXOS 8.557919 VOL. 3 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Sonate</i> H.350, <i>Études et Polkas vol. 1</i> H.308/1, <i>Études et Polkas vol. 2</i> H.308/2, <i>Études et Polkas vol. 3</i> H.308/3) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>LANDOR 274 (+ divers compositeurs) Libor Nováček, piano, 2006.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H.127) Emil Leichner, piano, 2005.</p> <p>TUDOR 7054 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Dumka</i> H.4, <i>Sonate</i> H.350, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Trois Esquisses</i> H.160) Paul Kaspar, piano, 2002</p> <p>EXTON OVCL 00112 (+ <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H. 127, <i>Trois Esquisses de danses modernes</i> H.160, <i>Études et Polka III</i> H. 308, <i>Sonate</i> H.350) Jiří Kollert, piano, 2003.</p> <p>RADIOSERVIS CRO 193 (+ Smetana, Barber) Karel Kosárek, piano, 1998.</p> <p>SLOVART SR00432 (+ <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Impromptu pour violon et piano</i> H.166, <i>Bergerettes</i> H.275) Eliška Novotná, piano, Ensemble Moravia.</p> <p>UNICORN-KANCHANA DKP 9140 (également sous REGIS RCC 1222) (+ <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Radoslav Kvapil, piano, 1991. Ce disque correspond au Vol. 3 de la série commencée sur Adda. Également sorti dans le coffret ALTO ALC 6002 de 6 CD Anthologie du piano tchèque, 2011.</p>	
	D'inspiration clairement nationale, ces trois <i>Danses</i> sont non seulement brillantes, virtuoses et pleines de la vivacité caractéristique du style que Martinů s'était forgé à l'époque, mais aussi d'inventions harmoniques. L'impressionnisme de ses débuts est bien loin ; les sources sont totalement assimilées et surtout réinventées.	

HABANERA		H.156
Titre tchèque ou original	<i>Habanera</i>	
Date, lieu de composition	1926, Paris	
Archives	Manuscrit disparu, œuvre mentionnée uniquement chez Šafránek	
Dédicace	Lydia Wisiaková	
Création	1929, Prague. Chorégraphie de Lydia Wisiaková sur un arrangement de Václav Vlček	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

POUR LA DANSE		H.158
Titre tchèque ou original	Pro tanec	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Édition / Droits	Supplément de <i>Lidové Noviny</i> de Brno 1927 et Panton 1974 / Panton (Schott)	
Durée	54 secondes	
Discographie		
NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
Très brève pièce de circonstance, sans prétention, fraîche et légère, avec en filigrane une évocation jazzistique. Proche de ce qu'écrivait Jaroslav Ježek, également à Paris dans ces années-là.		

TROIS ESQUISSES de danses modernes		H.160
Titre tchèque ou original	Trois esquisses de danses modernes	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	V. Vaňková	
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	5 minutes 43	
Mouvements	1. Tempo di Blues 2. Tempo di Tango 3. Tempo di Charleston	
Discographie		
NAXOS 8.570215 VOL. 1 (+ <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Fables</i> H.138, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Cinq Esquisses de danses</i> H.220, <i>Foxtrot</i> H.126, Giorgio Koukl, piano, 2006.		
SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Borová</i> H.195, <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Esquisses de danse</i> H.220, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Emil Lechner, piano, 2005.		
NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuille d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.		
TUDOR 7054 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Dumka</i> H.4, <i>Sonate</i> H.350, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Paul Kaspar, piano, 2002.		
EXTON OVCL 00112 (+ <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H. 127, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Études et Polka III</i> H. 308, <i>Sonate</i> H.350) Jiří Kollert, piano, 2003.		
SUMMIT 246 (+ <i>Les Rondes</i> H.200, <i>Intermezzo</i> H.330, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sérénade n° 3</i> H.218, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis) Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 2000.		
Martinů donne ici libre cours à sa verve inspirée par le jazz et par le côté trépidant des années parisiennes. Courtes pièces brillantes et virtuoses, plus abstraites et travaillées que le laissent supposer leurs titres, elles sont appréciées des pianistes comme le montre l'abondance des enregistrements.		

LA REVUE DE CUISINE		H.161B
Titre tchèque ou original	La Revue de cuisine	
Date, lieu de composition	Transcription pour piano seul de la <i>Suite pour orchestre</i> H.161A (tableau des œuvres de chambres) et qui présente quelques différences par rapport à celle-ci. Pour la composition d'origine, voir sous Ballets, page 99.	
Archives	Paris, Alphonse Leduc	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1930 / Alphonse Leduc	
Discographie		
SUPRAPHON 3937 (+ <i>Quatre mouvements</i> H.170, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Adagio. Souvenirs</i> H.362, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Jeux II</i> H.206) Karel Košárek,		

2008.

BLACK BOTTOM		H.165
Titre tchèque ou original	Black Bottom	
Date, lieu de composition	1927, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Jan Novotný	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter Praha	
Durée	52 secondes	
Mouvements	Moderato	
Discographie NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses, Première Série</i> H.203, <i>Jeux, Série I</i> H.205, <i>Jeux, Série II</i> H.206, <i>Trois pièces lyriques</i> H.98, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Chanson sans paroles</i> H.46, <i>Nocturne</i> H.95, <i>Chanson triste</i> H.36) Giorgio Koukl, piano, 2008.		
Le titre <i>Black Bottom</i> renvoie à un quartier de la Nouvelle Orléans. Martinů était à cette époque tombé sous le charme du jazz et des danses américaines. <i>Black Bottom</i> est une composition légère et vive qui relève de l'amusement, peu connue.		

LE NOËL		H.167
Titre tchèque ou original	Vánoce	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Anna Špačková	
Édition / Droits	Urbánek 1931, Supraphon 1971 / Bärenreiter Praha	
Durée	5 minutes 30 secondes	
Mouvements	1. <i>Le Traîneau</i> - Allegro 2. <i>Berceuse enfantine</i> - Andante 3. <i>Chant de Noël</i> - Allegretto ma non troppo	
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 1 (+ <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Fables</i> H.138, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Cinq Esquisses de danses</i> H.220, <i>Foxtrot</i> H.126, Giorgio Koukl, piano, 2006. NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.		
Composées précisément à Noël 1927, ces trois courtes pièces sont des morceaux charmants de circonstance, typiquement dans le style français.		

QUATRE MOUVEMENTS		H.170
Titre tchèque ou original	Čtyři skladby (traduction littérale : <i>Quatre compositions</i>)	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Miloš Šafránek	
Édition / Droits	Supraphon 1979 / Bärenreiter Praha	
Durée	7 minutes 17 secondes	
Mouvements	1. Poco moderato - Allegretto - Tempo I. 2. Allegro 3. Adagio 4. Allegro	
Discographie MUSICAL CONCEPTS réédition 2012 de Unicorn-Kanchana (voir ci-dessous), Radoslav Kvapil, piano. SUPRAPHON 3937 (+ <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>La Revue de cuisine</i> H.161B, <i>Adagio. Souvenirs</i> H.362, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Jeux II</i> H.206) Karel Košárek, 2008. NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques, Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2</i> <i>Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> <i>Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i>		

H.100, *Barcarolle* H.326, *Dumka n° 3* H.285bis, *Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise* H.85, *Prélude n° 2 en fa mineur* H.86, *Duo instructif pour gens nerveux* H.145, *Cortège de chats par une nuit de solstice* H.122, *Pièce pour les petites Èves* H.242, *Mazurka Hommage à Paderewski* H.284, *Par T.S.F.* H.173bis, *Scherzo* H.138bis, *Sans titre* H.141, *Prélude* H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.

NIMBUS 407 (+ *Merry Christmas 1941* H.286bis, *Trois Esquisses* H.160, *Juliette* acte 2, scène 3 H.253c, *Fenêtre sur le jardin* H.270, *Le Cinquième jour de la cinquième lune* H.318, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319, *Adagio In Memoriam* H.362, *Le Noël* H.167, *Avec un doigt* H.185, *Composition pour enfants* H.221, *Feuille d'album* H.241, *Dumka n° 1* H.249, *Dumka n° 2* H.250, *Mazurka* H.284, *Dumka n° 3* H.285bis, *Barcarolle* H.326, *Improvisation* H.333, *Sonate* H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.

UNICORN-KANCHANA DKP 9140 (également sous REGIS RCC 1222) (+*Trois Danses tchèques* H.154, *Les Ritournelles* H.227, *Fenêtre sur le jardin* H.270) Radoslav Kvapil, piano, 1991. Également sorti dans le coffret ALTO ALC 6002 de 6 CD Anthologie du piano tchèque, 2011.

Dans la veine des années parisiennes 1920 mais d'une inspiration à la fois tchèque sous-jacente et française, ces *Quatre Mouvements* sont, avec le *Scherzo*, *Pour la Danse* et l'amusant *Duo instructif pour gens nerveux* des compositions en écho des influences impressionnistes. Martinů aimait à aborder des genres très différents, bien loin du jazz. Ici, ce sont de vraies œuvres pianistiques et d'ailleurs, le nombre de leurs enregistrements montre que les pianistes se plaisent à les jouer.

PAR T.S.F.		H.173bis
Titre tchèque ou original	<i>Na vlnách rozhlasu</i> (traduction littérale: <i>Sur les ondes de la radiodiffusion</i>)	
Date, lieu de composition	1928-29*, Paris	
Archives	États-Unis, Université de Géorgie, Hargrett Rare Book and Manuscript Library	
Création	18 avril 1926* à Portland, Oregon, par Carol Robinson	
Édition / Droits	Panton 1990 / Panton (Schott)	
Durée	1 minute 4 secondes	
Mouvements	Allegretto	
Discographie		
NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
MDG 6131158 (+ <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145 ; et Haas, Janáček, Ježek, Burian, Schulhoff) Steffen Schleiermacher, piano, 2003.		
La musicologue Glenda Dawn Goss de l'Université de Géorgie découvrit en 1988 le manuscrit de cette très courte pièce lors de recherches dans la collection privée de la pianiste américaine Carol Robinson. En dépit de sa taille minuscule (38 mesures, un peu plus d'une minute), « ce trésor nous amène à pénétrer des aspects remarquables de la personnalité de Martinů [...] » dit-elle et rappelle « qu'aucune œuvre ne peut être ignorée chez un compositeur de la stature de ce grand Tchéco. » La lecture de la partition est révélatrice du style de Martinů : une polyrythmie effrénée commençant et se terminant en 3/4 en passant 2/8, 3/8, 4/8, 5/8, 6/8, pas dans cet ordre évidemment, pas plus de cinq mesure dans le même rythme. Un ostinato bien marqué fait penser au code Morse : la radio et les progrès de la technique trouvaient chez Martinů un écho enthousiaste.		
* Il y a discordance entre les dates de composition et de création. Harry Halbreich mentionne 1928-29 tandis que Glenda Dawn Goss indique la création par C. Robinson en 1926, ayant rapporté la partition de Paris où il avait fréquenté Martinů dans les années 1920. La partition imprimée Panton comporte également un facsimilé de l'autographe et une analyse de Glenda Dawn Goss.		

BLUES		H.176
Titre tchèque ou original	<i>Blues</i>	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Manuscrit perdu	
Dédicace	Lydia Wisiaková	
Création	Paris 24 janvier 1930, Lydia Wisiaková	
Édition / Droits	Bärenreiter Praha	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

LA DANSE		H.177
Titre tchèque ou original	Tanec	
Date, lieu de composition	1929, Polička	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Conrad Beck	
Édition / Droits	Max Eschig 1929 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	1 minute 2 secondes	
Mouvements	Poco Allegro	
Discographie NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.		
Baignée de l'influence néoclassique teintée d'une touche de Stravinsky, <i>La Danse</i> ne doit pas être confondu avec <i>Pour la Danse</i> H.158 datant de 1927, guère plus long ni plus dansant, mais où s'annoncent des expériences assez audacieuses de dissonances qui deviendront caractéristiques du style de Martinů.		

PRÉLUDE		H.178
Titre tchèque ou original	Preludium	
Date, lieu de composition	1929, Polička	
Création	Août 1929, Théâtre municipal de Polička, par Martinů.	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter	
Durée	1 minute 25 secondes	
Mouvements	Maestoso	
Discographie NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.		
<i>Pour l'inauguration du nouveau théâtre municipal de Polička</i> est le sous-titre de ce Maestoso qui à grands renforts d'accords plaqués est une vraie « pièce de circonstance » et appelle peu de commentaires sauf l'absence de dissonances, alors que Martinů se les était déjà appropriées avec beaucoup de personnalité à l'époque.		

HUIT PRÉLUDES		H.181
Titre tchèque ou original	Osm preludii	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Paris, Alphonse Leduc	
Dédicace	Charlotte Quennehen	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1930 / Alphonse Leduc	
Durée	17 minutes 39 secondes	
Mouvements	1. <i>En forme de Blues</i> . Poco andante 2. <i>En forme de Scherzo</i> . Vivo 3. <i>En forme d'Andante</i> . Adagio 4. <i>En forme de Danse</i> . Allegro vivo 5. <i>En forme de Capriccio</i> . Allegretto 6. <i>En forme de Largo</i> . Lento 7. <i>En forme d'Étude</i> . Presto 8. <i>En forme de Fox-Trot</i> . Allegro.	
Discographie TUDOR RECORDS 7148 (+ <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes III</i> H.92) Paul Kaspar, 2009. NAXOS 8.570215 VOL. 1 (+ <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Fables</i> H.138, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Cinq Esquisses de danses</i> H.220, <i>Foxtrot</i> H.126, Giorgio Koukl, piano, 2006. SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Borová</i> H.195, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Esquisses de danse</i> H.220, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Emil Lechner, piano, 2005.		
Il semblerait que l'adjonction dans les titres de l'indication ' <i>En forme de</i> ' soit de la main de l'éditeur Alphonse Leduc, car les manuscrits ne portent que celle de tempo. On remarquera à ce propos pour la troisième <i>Étude</i> une certaine incongruité à avoir juxtaposé ' <i>En forme d'Andante</i> ' pour un mouvement marquée Adagio. C'est la dernière œuvre dédiée à Charlotte Martinů avant le 7 ^{ème} <i>Quatuor « Concerto da Camera »</i> H. 314 de 1947, puis <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> en 1948.		

« Martinů a probablement voulu composer une sorte de récapitulatif de ses impressions parisiennes du moment. Le jazz est entièrement intégré, assimilé avec sensibilité et originalité, mais il n'y a pas que cela. C'est une œuvre pianistique de maître qui ressemble à un tableau, ou mieux, à une succession d'images que ferait défiler un fabuleux peintre-pianiste, en liberté, dans un cabaret parisien. » (G.E. *op. cit.*) et Mark Graham ajoute à propos de l'intégration du jazz dans l'écriture de Martinů « vue dans une perspective européenne, enrichie dans un langage harmonique diatonique. » (notice enregistrement Naxos)

AVEC UN DOIGT (à trois mains)		H.185
Titre tchèque ou original	<i>Jedním prstem</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	« Madame et Monsieur Michel Dillard et le petit Jean-Pierre »	
Édition / Droits	La Sirène Musicale, Paris 1936 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	41 secondes	
Discographie		
<p>NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221) Giorgio Koukl, piano, (et Chiara Solari, le 'troisième doigt') 2009.</p> <p>NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.</p>		
<p>Un vrai petit délice qui ravira le moindre pianiste en herbe capable de jouer en notes répétées. Mais sur ces simples noires, Martinů bâtit une astucieuse construction et, l'amusement ne devant pas être trop long, réduit le morceau à vingt-deux mesures. Une perle pour un bis en forme de clin d'œil.</p>		

BOROVÁ – Sept danses tchèques		H.195
Titre tchèque ou original	<i>Borová – sedm českých tanců</i>	
Date, lieu de composition	1929, Paris – 1930, Polička	
Archives	Paris, Alphonse Leduc ; fac-similé du manuscrit à Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1931 / Alphonse Leduc	
Durée	12 minutes 20 secondes	
Mouvements	1. Moderato 2. Allegro moderato 3. Allegro moderato 4. Moderato 5. Moderato 6. Moderato 7. Moderato	
Discographie		
<p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques, Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillet d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Éves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+<i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Esquisses de danse</i> H.220, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Emil Lechner, piano, 2005.</p> <p>TUDOR 7125 (+ <i>Études et Polkas I, 2 et 3</i> H.308 1, 2 et 3, <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H.127) Paul Kaspar, piano, 2004.</p> <p>UNICORN-KANCHANA DKP 9140 (également sous REGIS RCC 1222) (+<i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Esquisses I</i> H.203, <i>Esquisses II</i> H.204, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Radoslav Kvapil, piano, 1991. (Ce disque correspond au Vol. 3 de la série commencée sur Adda)</p>		
<p>Toutes écrites en 2/4, ces sept courtes polkas doivent leur titre général au village de Borová proche de Polička. Leur composition, entamée à Paris, fut achevée pendant l'été à Polička. Cette série fait suite à <i>Trois Danses tchèques</i> H.154 datant de 1926, mais est d'écriture plus simple, et toutes en mode majeur. Elles manifestent combien Martinů était et restera d'ailleurs toujours lié à sa terre natale. Il orchestra la première (H.195A) un peu plus tard.</p>		

ESQUISSES Première Série	H.203
---------------------------------	-------

Titre tchèque ou original	Skici, první řada
Date, lieu de composition	1931, Paris
Archives	Prague, Musée National
Édition / Droits	Panton 1979 / Panton (Schott)
Durée	11 minutes 5 secondes
Mouvements	1. Allegretto 2. Poco allegro 3. Valse 4. Poco andantino 5. Allegro 6. Allegro
<p>Discographie</p> <p>NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Jeux, Série I</i> H.205, <i>Jeux, Série II</i> H.206, <i>Trois pièces lyriques</i> H. 98, <i>Black Bottom</i> H.165, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Chanson sans paroles</i> H.46, <i>Nocturne</i> H.95, <i>Chanson triste</i> H.36) Giorgio Koukl, piano, 2008.</p> <p>UNICORN-KANCHANA DKP 9140 (également sous REGIS RCC 1222) (+<i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Radoslav Kvapil, piano, 1991. Ce disque correspond au vol. 3 de la série commencée sur Adda. Également sorti dans le coffret ALTO ALC 6002 de 6 CD Anthologie du piano tchèque, 2011.</p>	
<p>Ces <i>Esquisses (Première Série)</i> ont essentiellement en commun l'étude de rythmes. La première introduit un rythme saccadé où Mark Graham entend une machine à coudre (Notice de l'enregistrement Naxos). Après tout, Charlotte Martinů était couturière...</p> <p>Mais c'est surtout une pièce où le rythme a prépondérance sur la mélodie. On rejoint le jazz avec la deuxième, un ragtime. La valse du numéro 3 et l'andante du numéro 4 apportent le calme mélodieux. Avec la cinquième pièce revient le rythme saccadé, en moins jazz. Enfin, la sixième renoue joyeusement avec la première.</p> <p>L'ensemble se présente sous une forme bien équilibrée vite-lent-vite par deux pièces, un peu de néo-classicisme et des touches de chinoiserie. Du vrai style parisien.</p>	

<i>ESQUISSES Deuxième Série</i>		H.204
Titre tchèque ou original	<i>Skici, druhá řada</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Manuscrit disparu	
Mouvements	1. Allegro 2. Allegro 3. Allegretto 4. Allegro 5. Poco allegro 6. Poco allegro	
Cette <i>Deuxième Série</i> , mentionnée uniquement par Šafránek, est perdue.		

<i>JEUX, Premier Cahier</i>		H.205
Titre tchèque ou original	<i>Hry, první řada</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Création	26 juillet 2003, Karel Košárek, Český Krumlov	
Édition / Droits	Panton / Panton (Schott)	
Durée	5 minutes 4 secondes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Poco allegretto 3. Allegretto 4. Allegro	

<i>JEUX, Deuxième Cahier. Six morceaux faciles pour piano</i>		H.206
Titre tchèque ou original	<i>Hry, druhá řada. Šest snadných kusů pro klavír, druhá řada</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Édition / Droits	Panton 1979 / Panton (Schott)	
Durée	10 minutes 12 secondes	
Mouvements	1. Poco Allegretto 2. Poco Allegro 3. Poco Andante 4. Allegro 5. Andante 6. Allegro	
<p>Discographie</p> <p>NAXOS 8.572024 VOL. 6 (+ <i>Esquisses I</i> H.203, <i>Trois pièces lyriques</i> H. 98, <i>Black Bottom</i> H.165, <i>Soir au bord de la mer</i> H.128, <i>Chanson sans paroles</i> H.46, <i>Nocturne</i> H.95, <i>Chanson triste</i> H.36) Giorgio Koukl, piano, 2008.</p> <p>SUPRAPHON 3937 (+ <i>Quatre mouvements</i> H.170, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>La Revue de cuisine</i> H.161A, <i>Adagio. Souvenirs</i> H.362, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127) Karel Košárek, 2008.</p>		
<p>Cahiers de dix pièces, les <i>Jeux I et II</i> sont des compositions pleines de vivacité et d'élégance, douces et fluides, où rythmes croisés, tonalités multiples et harmonies piquantes se conjuguent avec le plus grand bonheur à la variété</p>		

d'inspiration et aux influences assimilées. On reconnaîtra au passage quelques allusions à d'autres compositeurs, comme Stravinsky et Prokofiev, très discrètement un peu de jazz... Un délice pour les pianistes. Un délice aussi pour l'auditeur.

<i>SPALÍČEK, deux danses du ballet</i>		H.214C
Titre tchèque ou original	<i>Dva tance z baletu Špalíček</i>	
Date, lieu de composition	1931-32, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Édition / Droits	Orbis, Prague 1950 / Bärenreiter	
Durée	8 minutes	
Mouvements	1. Valse. Allegro moderato 2. Polka. Moderato	
Discographie PRAGA 250111 (+ <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i> H.208, <i>Sonate pour deux violons et piano</i> H.213, <i>Sérénade pour deux violons et alto</i> H.216, <i>Sextuor à cordes</i> H.224, <i>Deux Chants pour alto</i>) Boris Krajný, piano, Daniel Wiessner, piano, Quatuor Kocian/Quatuor Pražak, 1998.		
Brillantes réductions pour piano, par Martinů lui-même, extraites de l'acte 3 de la première version (1931) du ballet <i>Špalíček</i> .		

<i>CINQ ESQUISSES DE DANSES</i>		H.220
Titre tchèque ou original	<i>Taneční črty</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Mayence, Schott	
Édition / Droits	Schott 1933 / Schott	
Durée	10 minutes 27 secondes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Poco andantino - Allegretto 3. Allegro vivo 4. Tempo di Valse 5. Allegro	
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 1 (+ <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Fables</i> H.138, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Foxtrot</i> H.126, Giorgio Koukl, piano, 2006. SUPRAPHON SU3656 - 3CD (+ <i>Borová</i> H.195, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Emil Leichner, piano, 2005.		
Après une petite dizaine d'années passées à Paris, les diverses influences que Martinů avait littéralement absorbées, avec le bonheur que l'on peut entendre, se fondent ici dans une sorte de synthèse de sa rencontre avec la musique de Stravinsky, des conseils avisés de Roussel et de ses racines tchéco-moraves.		
À ne pas confondre avec <i>Trois Esquisses de danses modernes</i> H.160 écrites cinq ans plus tôt. Leur habile juxtaposition dans les deux enregistrements cités est instructive.		

<i>COMPOSITIONS POUR ENFANTS</i>		H.221
Titre tchèque ou original	<i>Dětské skladby</i>	
Date, lieu de composition	1932, Polička	
Archives	Collection privée	
Dédicace	Božánek et Sonička Šmíd	
Édition / Droits	Tempo, Prague et Bote und Bock, Berlin 1992 / Boosey & Hawkes	
Durée	2 minutes	
Mouvements	1. <i>Ráno na plovárně</i> (<i>Le matin à la piscine</i>) Allegro 2. <i>Tatínková písnička</i> (<i>Chansonnette pour papa</i>) Moderato 3. <i>Božánek v lese</i> (<i>Božánek dans les bois</i>) Andante moderato 4. <i>Malý valčík. Pro Soničku</i> (<i>Petite Valse. Pour Sonia</i>).	
Discographie NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009. NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i>		

H.319, *Adagio In Memoriam* H.362, *Le Noël* H.167, *Quatre Mouvements* H.170, *Avec un doigt* H.185, *Feuillet d'album* H.241, *Dumka n° 1* H.249, *Dumka n° 2* H.250, *Mazurka* H.284, *Dumka n° 3* H.285bis, *Barcarolle* H.326, *Improvisation* H.333, *Sonate* H.350) Erik Entwistle, piano, 2004.

Quatre pièces dites didactiques très brèves. Si la première prend à peine le temps d'exposer une mélodie clairement enfantine, les trois autres sont bien plus subtiles et évitent les écueils de la facilité. L'inspiration populaire tchèque est bien présente.

FEUILLET D'ALBUM n° 1		H.222
Titre tchèque ou original	<i>Lístek do památníku</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Manuscrit manquant, fac-similé de l'original à Polička, Centre Martinů	
Dédicace	J. Žalmanová	
Création	19 juin 1955, Bilberbach (Allemagne) par E. Kovárnová	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Durée	1 minutes 5 secondes	
Mouvements	Tempo libre	
Discographie		
<p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i>, Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillet d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>SUMMIT RECORDS SMT407 (+ <i>Le Noël</i> H.167, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Juliette acte 2, scène 3</i> H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Joyeux Noël 1941</i> H.286bis, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350, <i>Adagio</i> H.362) Erik Entwistle, piano, 2004.</p>		
<p>Les pièces pour piano seul de Martinů abondent de ces petites compositions, souvent de circonstance, où se mêlent rythmes, mélancolie, joie, facétie... Dans ce premier feuillet, on se prend à rêver à des feuilles d'automne et Martinů laisse le soin à l'interprète de choisir librement le tempo pour les faire tomber.</p>		

LES RITOURNELLES, six pièces pour piano		H.227
Titre tchèque ou original	<i>Ritornely, šest klavírních kusů</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Mayence, Schott	
Création	26 novembre 1935, Karel Šolc, Umělecká beseda, Prague	
Édition / Droits	Schott 1933 / Schott	
Durée	9 minutes 59 secondes	
Mouvements	1. Andante 2. Andante moderato 3. Intermezzo n° 1 4. Andante 5. Intermezzo n° 2 6. Allegro vivo	
Discographie		
<p>TUDOR RECORDS 7148 (+ <i>Huit Études pour piano</i> H.181, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes III</i> H.92) Paul Kaspar, 2009.</p> <p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i>, Borová H.195, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillet d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Borová</i> H.195, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Esquisses de danse</i> H.220, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270) Emil Lechner, piano, 2005.</p> <p>NBM 07 (+ <i>Trio n° 2</i> H.327, <i>Concerto pour Quatuor à cordes et orchestre</i> H.207, <i>The Slipper</i> H.239) Robert</p>		

Kapr, piano, Martinů Days 2002, CD non commercial de la Fondation Martinů.

PRAGA 250111 (+*Špalíček, valse et polka* H.214c, *Sonate pour violon et piano n° 2* H.208, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *Sérénade pour deux violons et alto* H.216, *Sextuor à cordes* H.224, *Deux Chants pour alto*) Boris Krajný, piano, Daniel Wiessner, piano, Quatuor Kocian/Quatuor Pražak, 1998.

UNICORN-KANCHANA DKP 9140 (également sous REGIS RCC 1222) (+*Trois Danses tchèques* H.154, *Quatre Mouvements* H.170, *Fenêtre sur le jardin* H.270) Radoslav Kvapil, piano, 1991. Également sorti dans le coffret ALTO ALC 6002 de 6 CD Anthologie du piano tchèque, 2011.

RCA VICTOR RED SEAL 7987 (+*Juliette Acte 2 Scène 3* H.253c, *Études et Polkas, I, II, III* H.308, *Fantaisie et toccata* H.281, *Sonate* H.350) Rudolf Firkušný, piano, 1989.

Considérées avec, entre autres, *Fenêtre sur le jardin* H.270, parmi les compositions les plus significatives pour le piano dans la période précédant la guerre, *Les Ritournelles* se présentent en six pièces courtes – la plus longue n'a pas deux minutes – avec une grande fraîcheur et l'équilibre de la forme néoclassique où Martinů affiche maîtrise, maturité, concision et qualité d'inspiration. Rudolf Firkušný s'en fera le chantre et elles acquerront ainsi une notoriété méritée.

FEUILLET D'ALBUM n° 2		H.241
Titre tchèque ou original	<i>Listek do památníku č.2</i>	
Date, lieu de composition	1935, Prague	
Archives	Brno, Jiřina Spíšná, famille de la dédicataire	
Dédicace	Jiřina Černušáková	
Édition / Droits	Panton 1974 / Panton (Schott)	
Durée	45 secondes	
Mouvements	Tempo libre	
Discographie		
NAXOS 8570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques, Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette acte 2, scène 3</i> H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.		
Pour ce second <i>Feuillet</i> , écrit trois ans après le premier, Martinů laisse le tempo libre. Les pièces pour piano seul de Martinů abondent de ces courtes compositions, souvent de circonstance, où se mêlent rythmes, mélancolie, joie, facétie...ou simple envie d'écrire de la musique, peut-on supposer.		

COMPOSITION POUR LES PETITES ÈVES		H.242
Titre tchèque ou original	<i>Skladba pro malé Evy</i>	
Date, lieu de composition	1935, Polička	
Archives	Bâle, collection privée ; facsimile à Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Svatava Michalová	
Édition / Droits	Melantrich 1935 / Panton (Schott)	
Durée	1 minute 23 secondes	
Mouvements	'Pas trop vite'	
Discographie		
NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques, Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		

Courte pièce délicate et charmante qui par son inspiration et sa facture pourrait faire partie des *Feuillets d'Album*.

<i>DUMKA n° 1 « Contemplation »</i>		H.249
Titre tchèque ou original	<i>Dumka č. 1</i>	
Date, lieu de composition	1936, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	J. Roudnická	
Édition / Droits	Hudební matice umělecké besedy 1937 / Panton (Schott)	
Durée	2 minutes 30 secondes	

<i>DUMKA n° 2 « Élégie »</i>		H.250
Titre tchèque ou original	<i>Dumka č. 2</i>	
Date, lieu de composition	1936, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Zdenka Kubínová	
Édition / Droits	Melantrich, Panton 1970 / Panton (Schott)	
Durée	2 minutes 15 secondes	
Discographie		
<p>AVIE 2288 (+<i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis + divers compos. dont A. Dvořák et J. Suk), Lada Valešová, 2014.</p> <p>STEINWAY & SONS 30016 (+ <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, et divers compos.) Lara Downes, piano, 2013.</p> <p>NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i>, <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillet d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillet d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle</i>, <i>Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Éves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.</p>		
<p>Ces deux <i>Dumka</i> H.249 et H.250 destinées à des amies pianistes de Martinů sont unies par des sous-titres proches d'esprit. Comme Dvořák, Martinů s'approprie cette forme typiquement tchèque, au départ une ballade populaire, pour la hisser au niveau de la musique savante. C'est une construction où les changements d'émotion sont soudains, allant de la mélancolie à l'exubérance, bien dans la nature de 'l'âme slave'. Voir aussi : la troisième <i>Dumka</i> H.285bis.</p>		

<i>JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES (acte 2, scène 3)</i>		H.253c
Titre tchèque ou original	<i>Julieta (Snář)</i>	
Date, lieu de composition	1941 (supposé)	
Archives	Collection Fonds R. Firkušný	
Dédicace	Rudolf Firkušný	
Édition / Droits	Libre	
Durée	4 minutes	
Discographie		
<p>NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.</p> <p>RCA VICTOR RED SEAL 7987 (+ <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Études et Polkas, I, II, III</i> H.308, <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Sonate</i> H.350) Rudolf Firkušný, piano, 1989.</p>		

Cette réduction répond à une demande de Rudolf Firkušný et n'a été connue que par son enregistrement, le manuscrit étant en sa possession et non édité. Martinů apporta quelques modifications par rapport à la partition originale de son opéra.

NOIRES ET CROCHES		H.257
Titre tchèque ou original	<i>Čtvrťky a osminky</i>	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Manuscrit perdu, l'œuvre n'est mentionnée que chez Šafránek.	

LE TRAIN HANTÉ		H.258
Titre tchèque ou original	<i>Strašidelný vlak</i>	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Max Eschig ; fac-similé à Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Marguerite Long	
Édition / Droits	Max Eschig 1938 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	3 minutes	
Mouvements	Allegro	
Discographie	<p>NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre Compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.</p> <p>SUPRAPHON SU3937 (+ <i>Jeux I</i> H.205, <i>Jeux II</i> H.206, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Printemps</i> H.127, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Adagio. Souvenirs</i> H.362) Karel Košárek, 2008.</p> <p>ETCETERA RECORDS 1061 (+ divers compositeurs) Bennett Lerner, piano, 2006.</p> <p>RENÉ GAILLY (+ divers compositeurs sous « Souvenirs Exposition 1937 ») Daniel Blumenthal, piano, 1986 [disponibilité douteuse].</p>	

Encore une pièce de circonstance, la circonstance étant l'Exposition de 1937 à Paris. Avec une quinzaine d'autres compositeurs (huit selon Harry Halbreich), tous dédicaçant leur pièce à Marguerite Long, Martinů contribua à cet événement. Par le rythme, *Le Train hanté* évoque vaguement un train, mais Martinů se plait à détourner le sujet et il s'agit en fait de ce que l'on appelle le train des fantômes dans un parc d'attractions. La pièce est brillante, bien ficelée mais pas d'un grand intérêt d'inspiration.

FENÊTRE SUR LE JARDIN		H.270
Titre tchèque ou original	<i>Okno do zahrady</i>	
Date, lieu de composition	1938, Vieux-Moulin	
Archives	Paris, collection privée ; fac-similé à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Helena Pucová	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1957 / Alphonse Leduc	
Durée	7 minutes 32 secondes	
Mouvements	1. Poco andante 2. Allegro moderato 3. Moderato 4. Allegretto	
Discographie	<p>NAXOS 8.570215 INTÉGRALE - VOL. 1 (+ <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Fables</i> H.138, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Cinq Esquisses de danses</i> H.220, <i>Foxtrot</i> H.126, Giorgio Koukl, piano, 2006.</p> <p>NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Borová</i> H.195, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Huit Préludes</i> H.181, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Esquisses de danse</i> H.220) Emil Leichner, piano, 2005.</p> <p>TUDOR 7054 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Dumka</i> H.4, <i>Sonate</i> H.350, <i>Trois Esquisses</i> H.160) Paul Kaspar, piano, 2002.</p>	

UNICORN-KANCHANA DKP 9140 (également sous REGIS RCC 1222) (+*Trois Danses tchèques* H.154, *Quatre Mouvements* H.170, *Les Ritournelles* H.227) Radoslav Kvapil, piano, 1991. Également sorti dans le coffret ALTO ALC 6002 de 6 CD Anthologie du piano tchèque, 2011.

Une année entière s'écoule entre *Le Train hanté* et cette *Fenêtre sur le jardin* sans que Martinů écrive la moindre page pour piano seul. Mais entre temps, il a composé toute une série d'œuvres importantes comme *Kytice* H.260, le *Concerto Grosso* H.263, le *Duo Concertant* H.264, *Tre Ricercari* H.267, le *Concertino pour piano* H.269. Nous sommes alors au mois d'août de la terrible année 1938 et il va surtout commencer le *Double Concerto* H.271. *Fenêtre sur le jardin* est considérée avec *Les Ritournelles* de 1932 parmi les compositions de Martinů les plus significatives pour le piano dans la période précédant la guerre. C'est une fenêtre ouverte sur le jardin de Vieux Moulin. Martinů est songeur ; on vient de rejeter sa demande de poste professoral au Conservatoire de Prague ; il ne sait pas encore qu'il ne reverra jamais sa patrie qu'il vient de quitter.

Fenêtre sur le jardin comprend quatre petites pièces d'environ deux minutes, d'apparence modeste, mais exquises et lyriques, avançant des mélodies gracieuses. Leur mesure est libre, l'harmonie raffinée. Les cinq enregistrements cités montrent que les pianistes sont sensibles à ses qualités, mais on ne saurait trop insister pour qu'elles soient plus souvent jouées en public.

CONTES		H.272
Titre tchèque ou original	<i>Pohádky</i>	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Manuscrit disparu, œuvre mentionnée uniquement chez Šafránek	
Dédicace	Vítězslava Kaprálová	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	

FANTAISIE ET TOCCATA		H.281
Titre tchèque ou original	<i>Fantaisie et Toccata</i>	
Date, lieu de composition	1940, Aix-en-Provence	
Archives	Prague, Musée National ; copie à l'Institut Martinů et à Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Rudolf Firkušný	
Création	2 février 1943, New York, Rudolf Firkušný	
Édition / Droits	Associated Music Publishers 1951 / AMP	
Durée	15 - 16 minutes	
Mouvements	1. Fantaisie : Andante - Moderato - Poco allegro - Allegro - Andante 2. Toccata : Allegro	
Discographie	<p>NBM 16 (+<i>Les Mains</i> H.157bis Prague Philharmonia, dir. Jakub Hrůsa, enreg. 2011 ; <i>L'Ouverture des sources</i> H.354, enreg. historique 1955) Chœur tchèque/Chœur d'enfants Kühn ; Jiří Bar, baryton ; Miroslav Doležal, récitant ; Josef Peška, violon ; František Vohanka, violon ; Antonín Hyska, alto ; Markéta Kühnová, piano ; <i>Nonet n° 2</i> H.374, enreg. historique Supraphon 1961, Emil Leichen, violon, Vilém Kostečka, alto ; Rudolf Lojda, violoncelle ; Oldřich Uher, hautbois ; Oldřich Pergl, clarinette ; Václav Žilka, flûte ; Joroslav Řezáč, basson ; Arnošt Charvát, cor). Martinů Days 2011, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>NAXOS 8.557919 VOL. 3 (+ <i>Sonate</i> H.350, <i>Études et Polkas vol. 1</i> H.308/1, <i>Études et Polkas vol. 2</i> H.308/2, <i>Études et Polkas vol. 3</i> H.308/3, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154) Giorgio Koukl, piano, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Études et Polkas vol. 1, 2 et 3</i> H.308/1, 2 et 3, <i>Sonate</i> H.350) Emil Lechner, piano, 2005.</p> <p>TUDOR 7054 (+<i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Dumka</i> H.4, <i>Sonate</i> H.350, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Trois Esquisses</i> H.160) Paul Kaspar, piano, 2002.</p> <p>CHANDOS CHAN 9655 (+ <i>Sonate</i> H.350, <i>Huit Préludes</i> H.181) Eleonora Beková, piano, 2007.</p> <p>PANTON 81 9003 (+ Smetana, Novák) František Maxián, piano.</p> <p>NBM 12 (+ <i>Trois danses tchèques</i> H.324, <i>Sinfonietta Giocosa</i> H.282, <i>Nový Špalíček</i> H.288) Ladislav Doležal, piano, Martinů Days 2007. CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>PANTON 81 1426 (+<i>Études et polkas I-III</i> H.308, <i>Sonate</i> H.350) František Malý, 1995.</p> <p>ADDA 581202/203 - 2 CD (+ <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Adagio</i> H., <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de Chats</i> H.122, <i>Papillons et oiseaux du paradis</i> H.127, <i>Film en miniature</i> H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.</p>	

RCA VICTOR RED SEAL 7987 (+ *Les Ritournelles* H.227, *Juliette Acte 2 Scène 3* H.253c, *Études et Polkas, I, II, III* H.308, *Sonate* H.350) Rudolf Firkušný, piano, 1989.

BBC LEGENDS BBCL 4238-2 (+ Mussorgsky, Schubert, Chopin, Smetana) Rudolf Firkušný, piano, enreg. 1980, rééd. 2008.

Martinů va avoir 50 ans. Vítězslava Kaprálová est morte deux mois plus tôt. Il fuit Paris dans des circonstances dramatiques. Bloqué à Aix-en-Provence, il exprime sa gratitude en dédiant à Rudolf Firkušný qui l'avait convaincu de partir.

Une de ses compositions les plus profondes et accomplies pour le piano, considérée par tous comme un sommet pianistique. Et une œuvre techniquement très exigeante pour l'interprète qui doit en outre faire preuve de grandes qualités expressives, car autant la forme que le rythme sont très libres.

Il ne reste du double titre que l'évocation d'une forme dont Martinů, mu par son programme intime, s'affranchit totalement ; programme qu'il traduit avec une force, une violence presque, inhabituelle certainement chez ce compositeur dont on admire le raffinement et l'élégance. Changements abrupts de tonalité, polytonalité, syncopes procurent un véritable choc d'émotions. Le lyrisme est désespéré, mais l'œuvre est d'une formidable puissance. Une puissance tout en contraste et en contrepoids avec la *Sinfonietta giocosa* écrite également à Aix-en-Provence, dans les mêmes circonstances.

« Sous le poids des événements tragiques, c'est comme si dans cette œuvre exceptionnelle le compositeur avait soudain renoncé aux attributs de la beauté de la forme à laquelle il avait été inséparablement lié toute sa vie. Le résultat est un drame volcanique, quelque chose d'homogène et énergique qui se met en ébullition, un monolithe fascinant. » (Oldřich F. Korte)

MAZURKA « Hommage à Paderewski »		H.284
Titre tchèque ou original	<i>Mazurka</i>	
Date, lieu de composition	1941, New York	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Hommage à Ignaz Paderewski	
Création	Avril 1941, New York, Rudolf Firkušný (en privé)	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1942 / Boosey & Hawkes	
Durée	2 minutes	
Mouvements	Moderato poco andante	
Discographie		
HYPERION 67903 (+DIVERS COMPOS.) Jonathan Plowright, piano, 2011.		
NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette acte 2, scène 3</i> H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.		
Voici la première composition de Martinů aux Etats-Unis : il s'agit bien d'une pièce de circonstance et d'hommage, mais qui porte l'empreinte du style et des harmonies de Martinů.		

DUMKA n° 3		H.285bis
Titre tchèque ou original	<i>Dumka č. 3</i>	
Date, lieu de composition	1941, Jamaica, Long Island	
Archives	États-Unis, collection privée	
Dédicace	Doris Rybková	
Édition / Droits	Max Eschig 1968 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	1 minute 25 secondes	
Discographie		
AVIE 2288 (+ <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250 + divers compos. dont A. Dvořák et J. Suk), Lada Valešo-		

<p>vá, 2014.</p> <p>STEINWAY & SONS 30016 (+ <i>Dumka n° 2</i> H.250 + divers compos.) Lara Downes, piano, 2013.</p> <p>NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.</p> <p>TUDOR 7054 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Sonate</i> H.350, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Trois Esquisses</i> H.160) Paul Kaspar, piano, 2002.</p>
<p>La troisième <i>Dumka</i> H.285bis date du début des années américaines. C'est une douce nostalgie, loin de l'exubérance typique de cette forme alors que les deux autres <i>Dumka</i> H.249 et H.250, unies entre elles par des sous-titres proches quant à l'esprit, sont des constructions où les changements d'émotion sont soudains, allant précisément de la mélancolie à l'exubérance, bien dans la nature de « l'âme slave ». Comme Dvořák, Martinů s'était approprié cette forme typiquement tchèque, au départ une ballade populaire, pour la hisser au niveau de la musique savante.</p>

MERRY CHRISTMAS 1941		H.286bis
Titre tchèque ou original	<i>Veselé Vánoce 1941</i>	
Date, lieu de composition	1941, Jamaica, Croydon Road	
Archives	États-Unis, Washington, Bibliothèque du Congrès	
Dédicace	Hope Castagnola Bogorad	
Édition / Droits	Libre	
Durée	3 minutes 42 secondes	
Mouvements	Moderato	
Discographie		
<p>NAXOS 8.572025 VOL. 7 (+ <i>Marche de la Toison d'Or</i> H.28, <i>Du Livre des Contes d'Andersen</i> H.42, <i>Ballade, les derniers accords de Chopin</i> H.56, <i>Petite Berceuse</i> H.122bis, <i>La Danse</i> H.177, <i>Le Train hanté</i> H.258, <i>Prélude</i> H.178, <i>Foxtrot 'né au coin'</i> H.123bis, <i>Le Printemps</i> H.127ter, <i>Quatre compositions pour enfants</i> H.221, <i>Avec un doigt</i> H.185) Giorgio Koukl, piano, 2009.</p> <p>NIMBUS 407 (+<i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.</p> <p>SUMMIT 246 (+ <i>Les Rondes</i> H.200, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Intermezzo</i> H.261, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sérénade n° 3</i> H.218, <i>Andante de la Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356) Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 1999.</p> <p>POLYGRAM-DECCA ASIN: B00000E4XT (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Sinfonietta 'La Jolla'</i> H.328, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Tre Ricercari</i> H.267) Orchestre de Chambre de Saint Paul, dir. Christopher Hogwood, 1993.</p>		
<p>Jolie pièce alternant les accords en bitonalité entre les mains et les progressions d'accords répétés masquant la mesure. Le Moderato unique se divise en fait en trois parties, dont la centrale est plus calme, la troisième reprenant le thème de la première.</p> <p>L'ombre dramatique qui planait sur la <i>Fantaisie et Toccata</i> a disparu. C'est un Martinů qui commence à avoir du succès aux États-Unis et renoue avec l'élégance. Noël joyeux et plein d'espérances, il en existe aussi une transcription pour quintette à vents instrumentée par Roger Ruggeri et Hope Castagnola Bogorad, répertoriée sous H.286bis A.</p>		
Version orchestrée		
<p>POLYGRAM-DECCA ASIN B00000E4XT (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161, <i>Sinfonietta 'La Jolla'</i> H.328, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Tre Ricercari</i> H.267) Orchestre de Chambre de Saint Paul, dir. Christopher Hogwood, 1993.</p>		

BERCEUSE		H.304bis
Titre tchèque ou original	<i>Berceuse</i>	
Date, lieu de composition	1945, New York	
Archives	Richard Rodzinski ; fac-similé à l'Institut Martinů	
Dédicace	Richard Rodzinski	

Édition / Droits	Libre
Durée	30 secondes
Mouvements	Andante
Discographie	Pas d'enregistrement connu
ÉTUDES ET POLKAS Seize pièces pour piano en trois cahiers	
	H.308/1, 2, 3
Titre tchèque ou original	<i>Etudy a Polky, šestnáct klavírních skladeb ve třech sešitech</i>
Date, lieu de composition	1945, Cape Cod, Massachussets
Archives	Polička, Centre Martinů
Dédicace	Milada Svobodová (Cahier I n° 2, Cahier II n° 4), Nora Smith (Cahier I n° 5), Ann Gilmore (Cahier I n° 6), Jean Weir-Jablonka (Cahier II n° 2), Winifred Johnstone (Cahier III n° 4)
Création	18 janvier 1946, New York, Carnegie Hall, Rudolf Firkušný
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1946 / Boosey & Hawkes
Durée	Cahier I : 11 minutes - Cahier II : 9 minutes 44 secondes - Cahier III : 10 minutes 42 secondes. Total 31 minutes 26 secondes.
Mouvements	Cahier I : 1. Étude en <i>ré</i> , Allegro 2. Polka en <i>ré</i> , Poco allegro 3. Étude en <i>la</i> , Vivo 4. Polka en <i>la</i> , Poco allargando 5. Pastorale. Moderato 6. Étude. Poco allegro Cahier II : 1. Étude en <i>do</i> , Allegro 2. Polka en <i>fa</i> , Poco allegro 3. Dance-Étude, Allegretto 4. Polka en <i>mi</i> , Allegro moderato. 5. Étude en <i>fa</i> , Allegro Cahier III : 1. Étude en <i>la</i> , Moderato 2. Polka en <i>la</i> , Poco Allegro 3. Étude en <i>fa</i> , Allegro 4. Polka en <i>la</i> , Allegro 5. Étude en <i>fa</i> , Allegro.
Discographie	NAXOS 8.557919 VOL. 3 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Sonate</i> H.350, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154) Giorgio Koukl, piano, 2007. SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Sonate</i> H.350) Emil Lechner, piano, 2005. EXTON OVCL 00112 (+ <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H. 127, <i>Trois Danses tchèques</i> H.154, <i>Trois Esquisses de danses modernes</i> H.160, <i>Études et Polka</i> III H. 308, <i>Sonate</i> H.350) Jiří Kollert, piano, 2003. DORIAN 90121 (+ divers compositeurs tchèques) Antonín Kubalek, piano, date? PANTON 811426 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Sonate</i> H.350) František Malý, piano, 1995. PANTON 710379 (+ Prokofiev) <i>Cahiers I, II et III</i> , František Malý, piano, 1994. TUDOR 7125 (+ <i>Papillons et Oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Borová</i> H.195) Paul Kaspar, piano, 2004. BIS CD-234 S (+ <i>Sonate pour piano n° 1</i> H.350, <i>Sonate pour flûte n° 1</i> H.306) Radoslav Kvapil, piano, Gunila von Bahr, flûte, Kerstin Hindart, piano, 1973-1992. ADDA 581202/203 – 2CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Adagio</i> H.362, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de Chats</i> H.122, <i>Papillons et oiseaux du paradis</i> H.127, <i>Film en miniature</i> H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989. RCA VICTOR RED SEAL 7987 (+ <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Juliette Acte 2 Scène 3</i> H.253c, <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Sonate</i> H.350) Rudolf Firkušný, piano, 1989.
Après quatre années aux États-Unis, Martinů connaît la renommée pour ses œuvres symphoniques. Son éditeur américain l'incite à écrire de nouvelles pièces brèves pour piano. Ainsi, peu après la <i>Quatrième Symphonie</i> , alors qu'il séjourne à Cape Cod, Martinů compose ces seize <i>Études et Polkas</i> . Comme souvent, il prend quelques libertés avec les formes : les <i>Polkas</i> sont bien des polkas mais combien différentes des nombreuses petites danses écrites dans sa jeunesse.	
Quant aux <i>Études</i> , pas académiques du tout, elles n'en ont que le titre. Ce sont des pièces très gratifiantes pour le pianiste. L'alternance des unes et des autres n'est brisée que par une <i>Pastorale</i> dans le premier Cahier. Leur fraîcheur, leur apparente insouciance ne doivent pas faire illusion, en filigrane il y a une profonde nostalgie du pays.	

LE CINQUIÈME JOUR DE LA CINQUIÈME LUNE	
	H.318
Titre tchèque ou original	<i>The Fifth Day of the Fifth Moon (Su-Tampo)</i>
Date, lieu de composition	1948, New York
Archives	Paris, Alphonse Leduc
Dédicace	Hsien-Ming Lee-Tcherepnin
Édition / Droits	Heugel 1951 / Alphonse Leduc
Durée	2 minutes 57 secondes
Mouvements	Moderato (Andante)

Discographie

SUPRAPHON 3937 (+ *Quatre mouvements* H.170, *Film en miniature* H.148, *La Revue de cuisine* H.161A, *Adagio. Souvenirs* H.362, *Papillons et oiseaux de paradis* H.127, *Jeux II* H.206) Karel Košárek, 2008.

NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ *Marionnettes III* H.92, *Marionnettes II* H.116, *Marionnettes I* H.137, *Film en miniature* H.148, *Printemps au jardin* H.125, *Papillons et oiseaux de paradis* H.127, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319) Giorgio Koukl, piano, 2007.

NIMBUS 407 (+ *Merry Christmas 1941* H.286bis, *Trois Esquisses* H.160, *Juliette* acte 2, scène 3 H.253c, *Fenêtre sur le jardin* H.270, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319, *Adagio In Memoriam* H.362, *Le Noël* H.167, *Quatre Mouvements* H.170, *Avec un doigt* H.185, *Composition pour enfants* H.221, *Feuillet d'album* H.241, *Dumka n° 1* H.249, *Dumka n° 2* H.250, *Mazurka* H.284, *Dumka n° 3* H.285bis, *Barcarolle* H.326, *Improvisation* H.333, *Sonate* H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.

BIS CD1110 (+ diverses « chinoiseries ») Jenny Lin, piano, 2003.

Une « chinoiserie » amusante inspirée du livre *Le Joyeux Génie* de Lin Yu Tang et écrite pour la pianiste et épouse chinoise du compositeur Alexandre Tcherepnine, ami de Martinů. C'est une pièce tendre et émouvante, en gamme pentatonique avec ses permutations.

LES BOUQUINISTES DU QUAI MALAQUAIS		H.319
Titre tchèque ou original	<i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i>	
Date, lieu de composition	1948, New York	
Archives	Paris, Alphonse Leduc ; fac-similé à l'Institut Martinů et à Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Charlotte Martinů	
Édition / Droits	Heugel 1954 / Alphonse Leduc	
Durée	1 minute 30 secondes	
Mouvements	Allegro	
Discographie		
MUSICAL CONCEPTS 6001 (6 CD) (+ <i>Sonate pour piano</i> H.350) Radoslav Kvapil, piano, (réédition) 2011.		
NAXOS 8.557918 VOL. 2 (+ <i>Marionnettes III</i> H.92, <i>Marionnettes II</i> H.116, <i>Marionnettes I</i> H.137, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>Printemps au jardin</i> H.125, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Le Cinquième Jour de la cinquième lune</i> H.318) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.		
ADDA 581202/203- 2CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Adagio</i> H.362, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de Chats</i> H.122, <i>Papillons et oiseaux du paradis</i> H.127, <i>Film en miniature</i> H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.		
<p>À Paris, avant la guerre, Martinů, grand lecteur sans le sou, fréquentait beaucoup les bouquinistes. Il revient sur ses années difficiles mais combien aimées, avec ses habitudes, ses cafés... Accords et rythmes dans le pur style Martinů, sautillant, changeant, élégant comme un promeneur qui va d'échoppe en échoppe. On aurait aimé se promener plus longuement avec lui.</p> <p>Il est intéressant de noter que, depuis les <i>Huit Préludes</i> H.181 pour piano de 1929, dédiées à Mlle Charlotte Quennehen, Martinů n'a plus dédié d'œuvre à sa femme jusqu'au 7^{ème} <i>Quatuor « Concerto da Camera »</i> H.314 de 1947. Était-ce un « cessez-le-feu » à l'époque la plus tendue de leur relation ? Significative est donc cette dédicace de <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> « À ma femme Charlotte », page écrite en 1948 peu avant leur retour en Europe. Il est clair que la grande vivacité de ce morceau traduit une impatience de retrouver le Vieux Continent, et le meilleur de ce qu'il avait connu, à Paris, et peut être avec Charlotte. (P. Chevy)</p>		

BAGATELLE « Morceau facile »		H.323
Titre tchèque ou original	<i>Bagatelle</i>	
Date, lieu de composition	1949, New York	
Archives	Thérèse Casadesus	
Dédicace	Thérèse Casadesus	
Édition / Droits	Max Eschig 1966 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	47 secondes	

Mouvements	Moderato
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.	
En guise de remerciement aux Casadesus, avec l'humour si particulier de Martinů, cette <i>Bagatelle</i> porte bien son nom : extrêmement brève mais moins « facile » qu'il n'y paraît. Comme le souligne Harry Halbreich, figure dans la partition en bas de la page 4 : « <i>watch your step !</i> » et à la fin, à propos du <i>fa</i> grave qui conclut le morceau : « <i>Surtout il faut toucher la note juste ! Sinon c'est la fin de tout !</i> »	

BARCAROLLE		H.326
Titre tchèque ou original	<i>Barcarolle</i>	
Date, lieu de composition	1949, New York	
Archives	Prague, Musée National (dépôt de la Fondation Martinů)	
Dédicace	Marguerite Fournier (qui l'a redédié à Rudolf Firkušný en 1987)	
Édition / Droits	Max Eschig 1966 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	1 minute 30 secondes	
Mouvements	Moderato	
Discographie NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Rujana</i> H.100, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007. NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuillet d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.		
Dernière œuvre de l'année 1949 qui avait été peu productive : cinq compositions dont deux très courtes, mais aussi la <i>Symphonie Concertante n° 2</i> H.322. L'ondulation caractéristique de la barcarolle sur le rythme uniforme du chant des gondoliers est revisité par Martinů qui lui donne une mesure 3/4 au lieu des 6/8 ou 12/8 habituels. Passant de <i>mi</i> mineur à <i>mi</i> majeur, elle est écrite sur un motif simple et doux sans mélancolie.		

IMPROVISATION		H.333
Titre tchèque ou original	<i>Improvisation</i>	
Date, lieu de composition	1951, New York	
Archives	Manuscrit manquant	
Édition / Droits	Pierre Noel 1952 / G. Billaudot	
Durée	40 secondes	
Mouvement	Poco allegro	
Discographie TYX ART 12009, 2 CD (+divers compos.) Matthias Veit, piano, 2013. NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , Borová H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, <i>Adagio In Memoriam</i> H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillet d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle</i> , <i>Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007. NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenê-</i>		

tre sur le jardin H.270, *Le Cinquième jour de la cinquième lune* H.318, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319, *Adagio In Memoriam* H.362, *Le Noël* H.167, *Quatre Mouvements* H.170, *Avec un doigt* H.185, *Composition pour enfants* H.221, *Feuillet d'album* H.241, *Dumka n° 1* H.249, *Dumka n° 2* H.250, *Mazurka* H.284, *Dumka n° 3* H.285bis, *Barcarolle* H.326, *Sonate* H.350) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.

Très courte composition dont le titre pourrait laisser croire à une certaine fantaisie ou liberté. Il n'en est rien, tant le rythme que les harmonies sont sages. Sages, c'est une manière de dire, car même si c'est une pièce très brève et de circonstance, en dehors du côté "Bach", il y a en plus des notes le jaillissement d'une danse tchèque. C'est ce que cette petite *Improvisation* de Martinů, comme les autres courtes pièces d'ailleurs, ont de si attachant, quelques secondes suffisent pour identifier le compositeur. Cette miniature en est un bon exemple.

<i>SONATE pour piano</i>	H.350
Titre tchèque ou original	<i>Sonata pro klavír</i>
Date, lieu de composition	1954, Nice
Archives	Polička, Centre Martinů
Dédicace	Rudolf Serkin
Création	3 décembre 1957, Brno, Eliška Nováková / 4 décembre 1957, New York, Rudolf Serkin
Édition / Droits	Max Eschig 1958 / Durand-Salabert-Eschig
Durée	19-20 minutes
Mouvements	1. Poco allegro (6 minutes) 2. Moderato. Poco andante (8-9) minutes 3. Adagio. Poco allegro (5 minutes)

Discographie

MUSICAL CONCEPTS 6001 (6 CD) (+*Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319) Radoslav Kvapil, piano, (ré-édition) 2011.

SUPRAPHON SU3945 (+Janáček, Kabeláč) Ivo Kahánek, piano, 2008.

NAXOS 8.557919 VOL. 3 (+ *Fantaisie et Toccata* H.281, *Études et Polkas* I, II et III H.308 I, II III, *Trois Danses tchèques* H.154) Giorgio Koukl, piano, 2007.

SUPRAPHON SU3656 - 3 CD (+ *Fantaisie et Toccata* H.281, *Études et Polkas vol. 1, 2 et 3* H.308/1, 2 et 3) Emil Leichner, piano, 2005.

NIMBUS 407 (+ *Merry Christmas 1941* H.286bis, *Trois Esquisses* H.160, *Juliette* acte 2, scène 3 H.253c, *Fenêtre sur le jardin* H.270, *Le Cinquième jour de la cinquième lune* H.318, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H.319, *Adagio In Memoriam* H.362, *Le Noël* H.167, *Quatre Mouvements* H.170, *Avec un doigt* H.185, *Composition pour enfants* H.221, *Feuillet d'album* H.241, *Dumka n° 1* H.249, *Dumka n° 2* H.250, *Mazurka* H.284, *Dumka n° 3* H.285bis, *Barcarolle* H.326, *Improvisation* H.333) Erik Entwistle, pianoforte, 2004.

BIS-CD-234 S (+ *Études et Polkas* I, II et III H.308 I, II et III, *Sonate pour flûte* n° 1 H.306) Radoslav Kvapil, Gunila von Bahr, flûte, Kerstin Hindart, piano, 1973-1992.

TUDOR 7054 (+ *Fantaisie et Toccata* H.281, *Trois Danses tchèques* H.154, *Dumka* H.4, *Fenêtre sur le jardin* H.270, *Trois Esquisses* H.160) Paul Kaspar, piano, 2002.

NBM 04 (+ *Sinfonia Concertante* n° 2 H.322, *Sérénade* H.199) Prague Philharmonia, dir. Christopher Hogwood, Barbora Sejáková, piano, 1999, CD hors commerce de la Fondation Martinů.

PANTON 81 1426 (+ *Fantaisie et Toccata* H.281, *Études et Polkas I-III* H.308) František Malý, piano, 1995.

EXTON OVCL 00112 (+ *Papillons et Oiseaux de paradis* H. 127, *Trois Danses tchèques* H.154, *Trois Esquisses* H.160, *Études et Polka* III H. 308) Jiří Kollert, piano, 2003.

ADDA 581202/203 – 2CD (+ *Fantaisie et toccata* H.281, *Études et polkas* H.308, *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H. 319, *Adagio* H.362, *Les Marionnettes I, II et III* H.116/ H.137/H.92, *Cortège de Chats* H.122, *Papillons et oiseaux du paradis* H.127, *Film en miniature* H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.

RCA VICTOR RED SEAL 7987 (+ *Les Ritournelles* H.227, *Juliette Acte 2 Scène 3* H.253c, *Études et Polkas, I, II, III* H.308, *Fantaisie et toccata* H.281) Rudolf Firkušný, piano, 1989.

Du long séjour à Nice, de 1953 à 1955, où Martinů se sentait dans un cadre propice, on retiendra un nombre impressionnant d'œuvres majeures : son unique *Sonate pour piano* mais encore *Gilgamesh* H.351, *L'Éveil des sources* H.354, *Mirandolina* H.346, *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, le *Concerto pour hautbois* H.353 et un important travail de préparation de *La Passion grecque* H.372 et de *Plainte contre inconnu* H.344, ce dernier opéra resté inachevé.

Composée en un temps record – trois semaines, la *Sonate* avait certainement mûri bien avant d'être couchée sur le papier, car elle se place, pour ce qui est de son inspiration, entre *Les Fantaisies Symphoniques* H.343 et le *Quatrième concerto pour piano « Incantations »* H.358. Elle est dédiée à Rudolf Serkin, fervent admirateur de Martinů qui ne la joua cependant que trois ans plus tard, un jour après sa création à Brno par la femme de Jan Novák, unique élève de

Martinů. Comme ces deux autres œuvres, elle a un caractère de « Fantaisie » et, malgré l'étonnante liberté avec laquelle Martinů fait défiler ses idées, on y trouve une structure bien établie et équilibrée dans chacun des trois mouvements.

À l'instar des deux grandes compositions qui l'entourent par leur esprit, la *Sonate* est une œuvre de profonde réflexion où le drame est secret ; techniquement exigeante*, riche d'une forte tension intérieure traduite par des dissonances poussées et des changements de rythme permanents, des abandons de la barre de mesure. Commencée en *mi* mineur, elle se termine dans la relative lumière retrouvée de *mi* majeur. On songe aussi à des références comme Beethoven, Brahms et Prokofiev. Rudolf Serkin la jouait d'ailleurs en concert avant la sonate *Hammerklavier* et Harry Halbreich ajoute que l'œuvre de Martinů soutenait très bien cette délicate juxtaposition.

Certains esprits chagrins lui reprochent un manque de ligne conductrice et cette souplesse des articulations que l'on trouve dans ses symphonies, mais il est plus juste de dire que la partition « où alternent puissance, virilité et charme, offre à l'imagination une palette très large de sensations, des plus nuancées aux plus violentes. Devant le pianiste s'ouvrent portes après portes, et on reste étonné par l'achèvement d'une aventure parfois échevelée où l'interprète nous a entraîné et qui pourrait ressembler à un vaste survol biographique. » (G.E. *op. cit.*)

* Remarques :

1. Pas uniquement exigeante pour le pianiste. C'est une œuvre qui demande une grande concentration d'écoute
2. Dans le livre *Martinů's mysterious accident* (éd. Pendragon) Erik Entwistle apporte un éclairage important sur cette sonate.
3. La livraison du *Martinů Revue* (vol. X-n° 3) contient les commentaires de Jean-François Ballèvre sur son travail de révision de la nouvelle édition de cette sonate (Durand-Salabert-Eschig).

ADAGIO, SOUVENIRS (In Memoriam)		H.362
Titre tchèque ou original	<i>Adagio. Vzpomínky</i>	
Date, lieu de composition	1957, Rome	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	A la mémoire de Václav Kaprál et de Vítězslava Kráprálová*	
Édition / Droits	Panton 1970 / Panton (Schott)	
Durée	2 -3 minutes	
Mouvements	Adagio	
Discographie		
SUPRAPHON 3937 (+ <i>Quatre mouvements</i> H.170, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Film en miniature</i> H.148, <i>La Revue de cuisine</i> H.161B, <i>Papillons et oiseaux de paradis</i> H.127, <i>Jeux II</i> H.206) Karel Košárek, 2008.		
NAXOS 8.570215 VOL. 4 (+ <i>Sept Danses tchèques</i> , <i>Borová</i> H.195, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Feuillets d'album n° 1</i> H.222, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Dumka n° 2 Élégie</i> H.250, H.362, <i>Pour la danse</i> H.158, <i>Feuillets d'album n° 2</i> H.241, <i>Dumka n° 1 Contemplation</i> H.249, <i>Bagatelle, Morceau facile</i> H.323, <i>Rujana</i> H.100, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Prélude n° 1 sur le thème de la Marseillaise</i> H.85, <i>Prélude n° 2 en fa mineur</i> H.86, <i>Duo instructif pour gens nerveux</i> H.145, <i>Cortège de chats par une nuit de solstice</i> H.122, <i>Pièce pour les petites Èves</i> H.242, <i>Mazurka Hommage à Paderewski</i> H.284, <i>Par T.S.F.</i> H.173bis, <i>Scherzo</i> H.138bis, <i>Sans titre</i> H.141, <i>Prélude</i> H.140) Giorgio Koukl, piano, 2007.		
NIMBUS 407 (+ <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Juliette</i> acte 2, scène 3 H.253c, <i>Fenêtre sur le jardin</i> H.270, <i>Le Cinquième jour de la cinquième lune</i> H.318, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319, <i>Le Noël</i> H.167, <i>Quatre Mouvements</i> H.170, <i>Avec un doigt</i> H.185, <i>Composition pour enfants</i> H.221, <i>Feuilleton d'album</i> H.241, <i>Dumka n° 1</i> H.249, <i>Dumka n° 2</i> H.250, <i>Mazurka</i> H.284, <i>Dumka n° 3</i> H.285bis, <i>Barcarolle</i> H.326, <i>Improvisation</i> H.333, <i>Sonate</i> H.350) Erik Entwistle, piano, 2004.		
ADDA 581202/203 - 2 CD (+ <i>Fantaisie et toccata</i> H.281, <i>Études et polkas</i> H.308, <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H. 319, <i>Sonate</i> H.350, <i>Les Marionnettes I, II et III</i> H.116/ H.137/H.92, <i>Cortège de Chats</i> H.122, <i>Papillons et oiseaux du paradis</i> H.127, <i>Film en miniature</i> H.148) Radoslav Kvapil, piano, 1989.		
Toute de retenue et d'intériorité, sur un thème très simple, cette courte page est un mélancolique souvenir de deux êtres chers disparus prématurément. Nul effet, une modeste fleur déposée sur leurs tombes.		
* Václav Kaprál était mort depuis dix ans et sa fille Vítězslava, depuis dix-sept ans.		

7.3. Œuvres pour clavecin (3) / œuvre pour orgue (1)

(voir aussi le *Concerto pour clavecin* H. 246, p. 149, sous 6.3 Œuvres instrumentales et *Promenades* H.274, p. 272, sous 7.6. Trios) *Offertoire* H.58 pour orgue ou piano et violon ou soprano, voir sous Duos instrumentaux, p. 211 et 251.

DEUX PIÈCES pour clavecin		H.244
Titre tchèque ou original	<i>Dvě skladby pro cembalo</i>	
Date, lieu de composition	1935, Paris	
Archives	Vienne, Universal	
Dédicace	Marcelle de Lacour	
Création	5 mars 1938, Marcelle de Lacour	
Édition / Droits	Universal 1962 / Universal	
Durée	7 minutes	
Mouvements	1. Lento 2. Allegro con brio	
Discographie		
SUPRAPHON SU3805 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Promenade</i> H.274, <i>Sonate</i> H.368, <i>Deux Impromptus</i> H.381 [+ Falla]) Monika Knoblochová, 2005.		
GASPARO RECORDS 251 (+ <i>Sonate pour clavecin</i> H.368, <i>Deux Impromptus pour clavecin</i> H.381 ; +autres compositeurs) Barbara Harbach, clavecin, 2000.		
Deux études préalables au <i>Concerto pour clavecin</i> également dédié à Marcelle de Lacour, élève de Wanda Landowska, où Martinů explore différentes techniques. Selon Harry Halbreich, la première <i>Pièce</i> , calquée sur les modèles anciens, manque d'originalité tandis que la seconde, une spirituelle danse de marionnettes, se place dans la lignée de Scarlatti. (H.H. <i>op. cit.</i>)		

SONATE pour clavecin		H.368
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta pro cembalo</i>	
Date, lieu de composition	1958, Schönenberg-Pratteln	
Archives	Bâle, Fondation Paul Sacher ; fac-similé à l'Institut Martinů et à Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Antoinette Vischer	
Édition / Droits	Max Eschig 1964 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	8 minutes	
Mouvements	Poco allegro – Poco moderato cantabile - Allegretto	
Discographie		
NAXOS 8573364 (+ <i>Deux Impromptus pour Clavecin</i> H.368) Christopher D. Lewis, 2015.		
AMU HF00062131 (+ J. Gemrot, J. Bárta, M. Slavický, V. Kalabis, J. Těm, P. Eben) Giedré Luksaitė-Mrázková, clavecin.		
SWR 10154 (+ divers compositeurs) Franzpeter Goebels, piano, 2014.		
NBM 09 (+ <i>Plainte contre inconnu</i> H.344, <i>Quatuor à cordes</i> n° 3 H.183, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis, <i>Deux Ballades sur des poèmes populaires</i> H.238, <i>Chants sur des textes de Goethe</i> H.94, <i>Souhait pour la mère</i> H.279bis) Ouverture, scènes 2 et 3, Richard Novák, Anna Barová, Jan Hladík, Vladimír Krejčík, Marketa Ungrová, Jiří Holešovský, Orch. de l'Opéra de Brno, dir. Václav Nosek, CD hors commerce de la Fondation Martinů, Festival 2004.		
SUPRAPHON SU3805 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Promenade</i> H.274, <i>Deux Impromptus</i> H.381, <i>Deux Pièces</i> H.244 [+ Falla]) Monika Knoblochová, 2005.		
GASPARO RECORDS 251 (+ <i>Deux pièces pour clavecin</i> H.244, <i>Deux Impromptus pour clavecin</i> H.381 ; + divers compositeurs) Barbara Harbach, clavecin, 2000.		
Plus de vingt ans après les <i>Deux Pièces pour clavecin</i> et le <i>Concerto pour clavecin</i> , Martinů, se sachant malade, compose cette courte <i>Sonate</i> , plutôt une sonatine, d'une toute autre inspiration que les deux œuvres précédentes. Les trois mouvements sont liés, mais bien marqués. Le Poco allegro expose un motif de chanson enfantine, un fragment de polka, un battement de cloches – Polička encore et toujours – pour se terminer par une nouvelle danse, le tout d'une écriture spécifique du clavecin. Le Poco moderato cantabile, nettement plus long que les premier et dernier mouvements, porte les intentions réelles de l'œuvre que le Cantabile souligne à l'évidence : la mélancolie et la nostalgie du		

pays désormais définitivement inaccessible. Quelques citations y sont intégrées (Dvořák, *Concerto pour violoncelle*). La liaison du deuxième mouvement avec le troisième passe par un court interlude, puis vient une sorte d'appel en forme de gradation tonale et la *Sonate* se conclut dans l'apaisement.

<i>DEUX IMPROMPTUS pour clavecin</i>		H.381
Titre tchèque ou original	<i>Dvě impromptu pro cembalo</i>	
Date, lieu de composition	1959, Schönenberg-Pratteln	
Archives	Bâle, Fondation Paul Sacher	
Dédicace	Antoinette Vischer	
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	2 + 2 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Sans titre	
Discographie		
NAXOS 8573364 (+ <i>Sonate pour Clavecin</i> H.368) Christopher D. Lewis, 2015.		
SUPRAPHON SU3805 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Promenade</i> H.274, <i>Deux Pièces</i> H.244, <i>Sonate</i> H.368 [+ Falla]) Monika Knoblochová, 2005.		
CENTAUR RECORDS 2517 (+divers compos.) Elaine Funaro, 2001.		
GASPARO RECORDS 251 (+ <i>Deux pièces pour clavecin</i> H.244, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368 ; +autres compositeurs) Barbara Harbach, clavecin, 2000.		
En complément de la <i>Sonate pour clavecin</i> , Martinů offrit aussi à Antoinette Vischer, claveciniste bâloise, ces <i>Deux Impromptus</i> . Deux miniatures charmantes.		

<i>VIGILE pour orgue</i>		H.382
Titre tchèque ou original	<i>Vigilie</i>	
Date, lieu de composition	Avril 1959, Schönenberg-Pratteln	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Bedřich Janáček*	
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	6 – 7 minutes	
Mouvements	Moderato	
Discographie		
CHANDOS CHAN 10463 (+ Novák, Dvořák, Smetana, Janáček, Rópek) Iain Quinn, orgue, 2008.		
AMABLE 10 (+ Černošský, Jan Zach, Seger, Brixi, Kuchař, Janáček, Eben) Václav Uhlíř, orgue, 2005.		
PRIORY RECORDS 789 (+ Eben, Bach, Smetana) Michal Novenko, orgue, 2003.		
PANTON 819010 (+ <i>La Vierge Marie</i> H. 339, <i>Trois Chants sacrés</i> H. 339, <i>Messe</i> inachevée sans n° Halbreich, après 1950, <i>Quatre Chants de Marie</i> H. 235, <i>Madrigaux tchèques</i> H. 278, <i>Cinq Madrigaux tchèques</i> H. 321, <i>Madrigaux</i> H.380) Brno Madrigal Quintet, dir. Roman Válek, Martin Jakubíček, orgue, 1999.		
<p>Avant dernière composition de Martinů, <i>Vigilie</i> est une de ses rares œuvres religieuses et la seule pour orgue (l'orgue est longuement présent cependant dans la cantate <i>La Montagne des trois lumières</i> H.349 ; Bedřich Janáček avait également révisé la partie d'orgue de la cantate.) Œuvre méditative, elle évoque la paix de l'esprit au crépuscule d'une vie bien remplie. Commencée en avril 1959, elle resta inachevée et fut terminée (19 mesures) par Bedřich Janáček, son dédicataire. Martinů indiqua à Bedřich Janáček, avec qui il collabora sur cette pièce, que les mesures restantes devaient être un Da capo. À l'approche de ses derniers jours, Martinů projetait d'écrire une série de <i>Vigiles</i>, il n'en eut pas le temps mais laissa quelques esquisses. (d'après Iain Quinn, notice de l'enregistrement Chandos).</p>		
* Pour une biographie de l'organiste et compositeur Bedřich Janáček (1920-2007) qui émigra en 1948 en Suède, voir le site tchèque zivotopis.osobnosti.cz/bedrich-janacek.php		

7.4. Duos instrumentaux (40)

ÉLÉGIE pour violon et piano		H.3
Titre tchèque ou original	<i>Elegie pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	Pâques 1909, Polička	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Stanislav Novák, avec la mention « Le Mal revient »	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée	11 minutes	
Mouvements	Un seul mouvement	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
<p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p>		
<p>Avec cette <i>Élégie</i>, écrite sept ans après <i>Les Trois Cavaliers</i> H.1, on s'accorde à dire que Martinů entre dans une époque où son travail peut être considéré comme des compositions dignes de ce nom, même si elles n'ont à l'évidence par encore la force d'expression et la marque caractéristique qu'on lui connaîtra. Les thèmes sont simplement exposés et peu développés. La partie de violon est certes très violonistique et non sans virtuosité – après tout Martinů était à Prague pour étudier le violon – et il porte tout naturellement la ligne mélodique tandis que le piano, introduisant longuement la pièce, se fait à la fois rythme et harmonie. Le côté dramatique dont l'œuvre est chargée n'est pas un caractère qui persistera chez Martinů. On sait comme il aura à cœur plus tard de cacher ses sentiments sous un programme privé. Il n'avait que 19 ans à l'époque et l'on peut imaginer que bien qu'écrite à Polička, l'<i>Élégie</i> traduit l'éloignement qu'il ressentait à Prague.</p> <p>L'<i>Élégie</i> marque aussi le début de l'amitié qui liera pour la vie Martinů à Stanislav Novák.</p>		

ROMANCE pour violon et piano		H.12
Titre tchèque ou original	<i>Romance pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1910, Smiřice	
Archives	Manuscrit manquant ou perdu. Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour.	
Dédicace	Josefa Vognerová	

CONCERT(O) en sol majeur pour violon et piano		H.13
Titre tchèque ou original	<i>Koncert pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1910, Polička	
Archives	Prague, Musée National	
Dédicace	Probablement dédiée à Stanislav Novák	
Édition / Droits	Panton / Schott	
Durée	26 minutes	
Mouvements	1. Moderato - 2. Largo - 3. Allegretto -	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
<p>SUPRAPHON SU 3950 œuvres complètes pour violon et piano 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p>		
<p>Œuvre de longue haleine, d'une ampleur peut-être un peu démesurée, qui suit d'une année l'<i>Élégie</i> H.3, le <i>Concert pour violon et piano</i> ne ressemble pas à un concerto mais plutôt à une pièce de facture simple et facile avec de rares changements de tonalité et aucune difficulté violonistique.</p> <p>En la nommant 'Concert' ou 'Concerto' (le terme tchèque « koncert » veut dire les deux), Martinů pensait-il</p>		

« éblouir ses auditeurs (Aleš Březina) ? » Toujours est-il qu'il n'en existe aucune orchestration et que la composition n'a rien de prétentieux ni de clinquant. L'atmosphère y est proche des joies simples de la nature, proche aussi de certaines idées de Dvořák, et d'ailleurs la citation de son concerto pour violon dans le troisième mouvement le confirme clairement.

<i>BERCEUSE pour violon et piano</i>		H.32
Titre tchèque ou original	<i>Berceuse pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1911, Polička	
Archives	Manuscrit manquant ou perdu. Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour.	

<i>ADAGIO pour violon et piano</i>		H.33
Titre tchèque ou original	<i>Adagio pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1911, Polička	
Archives	Manuscrit manquant ou perdu. Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour.	

<i>OFFERTOIRE pour violon et orgue (ou piano)</i>		H.58
Titre tchèque ou original	<i>Offertorium pro soprán a varhany</i>	
Date, lieu de composition	1912, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Libre	
Formation instrumentale	Duo pour violon (ou soprano) et piano (ou orgue).	

<i>FANTAISIE pour violon et piano</i>		H.62
Titre tchèque ou original	<i>Fantazie pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1912, Polička	
Archives	Manuscrit manquant ou perdu. Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour.	

<i>SONATE en do majeur pour violon et piano</i>		H.120
Titre tchèque ou original	<i>Sonata C dur pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1919, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Stanislav Novák et Karel Šolc	
Édition / Droits	Panton 1973 / Panton (Schott)	
Durée	31-32 minutes	
Mouvements	1. Allegretto (moderato) 2. Scherzo : Largo - Presto 3. Andante (Largo) 4. Allegro	
Formation instrumentale	Violon et piano	

Discographie

NAXOS 8572282 (+*Sonatine pour violon* H.262, *Concert pour violon et piano* H.13, *Sonate pour violon et piano en do majeur* H.120) Stephen Shipps, violon, et Dmitri Vorobiev, piano, 2011.

SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ *Élégie pour violon et piano* H.3, *Concert pour violon et piano* H.13, *Sonate en ré pour violon et piano* H.152, *Impromptu* H.166, *Sonates pour violon et piano n° 1* H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, *Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano* H.297, *Rhapsodie tchèque* H.307, *Ariette pour violoncelle et piano* (ici au violon) H.188A, *Sonatine pour violon et piano* H.262, *Cinq pièces brèves pour violon et piano* H.184, *Études rythmiques* H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi *Sept Arabesques* H.201 et *Intermezzo* H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)

PANTON 81 0965 (+ *Sonate en ré mineur pour violon et piano* H.152, *Sonatine pour violon et piano* H.262) Ivan Ženatý violon, Milan Langer, piano, 1990.

Avant de se rendre à Paris en 1923 pour y recevoir les conseils d'Albert Roussel, Martinů avait composé toute une série d'œuvres. On notera que cette sonate porte déjà le n° 120 dans le catalogue de Harry Halbreich. Certaines sont de grande ampleur, si pas par l'ambition du moins par la durée. Ainsi, cette sonate non numérotée qu'il avait beaucoup aimée lors de son écriture – n'avait-il pas dit à Stanislav Novák qu'il en était 'satisfait' : « n'oublie pas que tu dois absolument me jouer cette sonate cette année... ») - pour laquelle il afficha par la suite plus qu'un certain dédain. Une

seconde sonate non numérotée et tout aussi dédaignée par le compositeur verra vu le jour en 1926 (voir *Sonate en ré mineur* H.152). Ces deux sonates précèdent les trois numérotées par Martinů en 1929, 1931 et 1945 qui sont d'une tout autre facture. Cependant, avec le recul et bien qu'il s'agisse clairement d'œuvres de jeunesse, elles ne sont certainement pas à dédaigner.

Cette première *Sonate en do majeur* est une composition sérieuse et appliquée, d'une belle clarté dans sa conduite. Martinů connaissait bien la musique française qui le précédait et ici, on doit évoquer l'influence ou même l'inspiration affichée de César Franck. Les passages dramatiques et lyriques ne manquent pas. Le style de la composition est encore très tourné vers l'esthétique du XIX^e siècle. Les éléments harmoniques et rythmiques qui feront par la suite le caractère particulier de la musique de Martinů n'y sont à l'évidence pas présents.

<i>SONATE en ré mineur pour violon et piano</i>		H.152
Titre tchèque ou original	<i>Sonata D moll</i>	
Date, lieu de composition	1926, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Stanislav Novák et Karel Šolc	
Création	30 mars 1963 à Prague par Nora Grumliková et Jaroslav Kolář	
Édition / Droits	Panton 1966 / Panton (Schott)	
Durée	17 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante moderato 3. Allegro	
Formation instrumentale	Violon, piano	
Discographie		
<p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p> <p>PANTON 81 0965 (+ <i>Sonate en Do majeur pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262) Ivan Ženatý violon, Milan Langer, piano, 1990.</p>		
<p>Voici une des compositions de Martinů restée dans les cartons pendant de très longues années. La création n'eut lieu en effet à Prague qu'en 1963, quatre ans après la mort de l'auteur. Curieusement, alors que Martinů est depuis déjà trois ans à Paris, et qu'il a livré cette pièce remarquable qu'est le <i>Quatuor à cordes n° 2</i> H.150, il s'agit encore d'une œuvre de transition, d'une belle inspiration certes, mais avec moins d'emphase que dans la <i>Sonate en do majeur</i> H.120.</p> <p>Le filigrane des sources profondément tchèques transparaît, surtout dans le deuxième mouvement, ainsi que les qualités musicales intrinsèques avec lesquelles Martinů traite ce matériau de base. Dans le troisième mouvement, Martinů se libère un peu dans une subtile association de rythme (le jazz voudrait bien entrer...) et de contrepoint.</p> <p>On ne manquera pas de mettre en parallèle cette pièce relativement sage avec d'autres de la même époque, radicalement différentes de style comme le <i>Trio à cordes n° 1</i> H.136, <i>Half-Time</i> H.142, <i>La Bagarre</i> H.155, <i>Le Papillon qui tapait du pied</i> H.153 ou le <i>Concertino pour violoncelle, vents, percussion et piano</i> H.143 ou encore le <i>Quatuor à cordes n° 2</i> H.150, compositions nettement plus mûres et plus personnelles, pour tout dire, plus inspirées.</p>		

<i>DUO N° 1 pour violon et violoncelle</i>		H.157
Titre tchèque ou original	<i>Duo pro housle a violoncello č.1</i>	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Bibliothèque Nationale de Prague	
Dédicace	Stanislav Novák et Maurits Frank	
Création	Paris, le 17 mars 1927 par Stanislav Novák et Maurits Frank	
Édition / Droits	La Sirène Musicale, Paris 1928 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	11-14 minutes	
Mouvements	1. Praeludium : Andante moderato 2. Rondo : Allegro con brio	
Formation instrumentale	Violon et violoncelle	
Discographie (Le <i>Duo n° 1 pour violon et violoncelle</i> fut la première œuvre de Martinů enregistrée sur disque (78 t).		
<p>ARCODIVA 146 (+Janáček, Suk, Smetana, Dvořák, Bodorová) Dana Vlachová, violon ; Miroslav Sekera, piano ; Petr Nouzovským, violoncelle, 2014.</p> <p>ANALEKTA 29971 (+divers compos. dont Schulhoff) Olivier Thouin, violon ; Yegor Dyachkov, violoncelle, 2011.</p>		

SUPRAPHON 4075 coffret 6 CD Josef Suk (+ *Duo n° 2 pour violon et violoncelle* H.371) (+Dvořák, Smetana, Janáček, Suk, Ježek, Grieg, etc.) Josef Suk, violon et André Navarra, violoncelle, 2011.

PHILION 20091 55+ autres compositeurs) Philion Trio, 2008.

ECM NEW SERIES 1912 (+ Bach, Honegger, Ravel) Frank Peter Zimmermann, violon ; Heinrich Schiff, violoncelle, 2005.

MUSIC VARS VA0147-2 (+ *Duo n° 2 pour violon et violoncelle* H.371, +Honegger, Ravel) Lucie Sedláková-Hůlová, violon ; Martin Sedlák, violoncelle, 2002.

PRAGA 250155 ou 350033 (+ *Trio à cordes n° 2* H.238, *Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto* H.313, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371, *Pièce pour deux violoncelles* H.377) Beethoven String Trio : Pavel Hůla, violon ; Michal Kaňka, violoncelle ; Josef Klusoň, alto, 2001.

NAXOS 8553783 (+ *Quatuor à cordes n° 3* H.183, *Quatuor à cordes n° 6* H. 312, *Trois Madrigaux (duo n° 1) pour violon et alto* H. 313) Quatuor à cordes Martinů : Lubomír Havlák et Petr Maceček, violon; Jan Jiša, alto; Jitka Vlašánková, violoncelle, (enreg.1996) éd. 2002.

CHANDOS 9834 (+ *Trio à clavier n° 1* H. 193 + Ravel) Bekova Sisters, 1996.

PANTON 710631 (+ *Sonate pour violon et piano n° 1* H.182, *Sept Arabesques* H.201A, *Rhapsodie tchèque* H.307) Ivan Štraus, violon, Walter Haley, piano, Marek Jerie, violoncelle, 1998.

BIS 916 (+ Honegger, Schulhoff, Ravel) Oleh Krysa, violon; Torleif Thedéen, violoncelle, 1998.

VALOIS AUVIDIS V4716 (+ *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371, +Kodaly) Raphaël Oleg, violon ; Sonia Wieder-Atherton, violoncelle, 1995.

QUANTUM QM6910 (+ *Trio à cordes n° 2* H.238, *Trois Madrigaux* H.313, *Quatuor avec piano* H.287) Trio à cordes Millière, Marie-Christine Millière, violon ; Jean-François Benatar, alto ; Philippe Bary, violoncelle, Véronique Roux, piano, 1990.

RCA HEIFETZ COLLECTION vol. 44 (+ Debussy, Ravel, Respighi) Jasha Heifetz, violon et Gregor Piatigorsky, violoncelle +divers autres, 1964-94, réédition.

CHANDOS (+ Honegger, Ravel) Eleonora Turovsky, violon, Yuli Turovsky, violoncelle, 1985.

Écrit au tout début de 1927, le *Duo n° 1 pour violon et violoncelle* vient après des compositions bien différentes comme *La Bagarre* H.155 et *Le Papillon qui tapait du pied* H.153 et précède, entre autres, *Le Raid merveilleux* H.159 et la fameuse *Revue de Cuisine* H.161.

S'il est un type de composition délicat et critique au même titre que le trio ou le quatuor, c'est le duo. Reflétant le début des années parisiennes, Martinů est en pleine possession de ses moyens de création. Il s'attaque à l'écriture du *Duo* avec brio, brio noté d'ailleurs dans l'indication du deuxième mouvement. Il conduit les voix des deux instruments avec une parfaite maîtrise en les laissant tout à tour parler seul ou dialoguer dans une partition d'une écriture claire et brillante, de tonalité libre et favorisant la virtuosité de l'interprète. Le *Praeludium* s'ouvre avec le violoncelle qui expose seul le thème évoquant un motif populaire tchèque – la nostalgie ou la mélancolie ne sont jamais loin chez Martinů. Le *Rondo*, appellation qui se justifie par le retour périodique du premier thème, lance les deux interprètes dans une suite endiablée de vigoureuses cadences, charmantes, parfois teintées d'accents plus piquants et d'harmonies audacieuses, de variations de rythmes avec un merveilleux jaillissement.

Le *Duo n° 2 pour violon et violoncelle* H.371, en trois mouvements lui, n'apparaîtra sous la plume de Martinů que plus de trente ans plus tard, en 1958.

IMPROMPTU pour violon et piano		H.166
Titre tchèque ou original	<i>Impromptu pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Centre Martinů Polička	
Édition / Droits	Hudební matice, Prague 1934 / Bärenreiter	
Durée	6 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Andante moderato 3. Allegretto moderato	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie	SLOVART SR00432 (+ <i>Trois Danses tchèques pour piano</i> H.324, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Bergerettes</i> H.275) Ensemble Moravia : David Danel, violon, Lukáš Novotný, violoncelle, Igor Františák, clarinette, Eliška Novotná, piano, 2000. SUPRAPHON SU 3950 coffret 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohu-	

<p>slav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret).</p> <p>TALL POPPIES 56 (+ J. Suk et divers compositeurs) Graham Wood, violon, et David Bollard, piano, 1995.</p> <p>MUSICA PRAGENSIS MP 0013 (+ <i>Sonate n° 3</i> pour violon et piano H303, <i>Intermezzo</i> H.261) Václav Snítíl, violon, Helena Veisová, piano, 1994.</p>
<p>Brève pièce – deux mouvements entourent l'Andante moderato central – dont l'intérêt réside essentiellement dans son aspect rythmique et les quelques audaces d'harmonies de double tonalité, parfois aussi à la frontière de la tonalité. Autant de pistes que Martinů explorera plus profondément par la suite et ici esquissées. De facture dépouillée et sans recherche de virtuosité, l'<i>Impromptu</i> s'adresse aussi à des musiciens débutants.</p>

<i>SCHERZO pour flûte et piano</i>		H.174A
Titre tchèque ou original	<i>Scherzo pro flétnu a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Centre Martinů Polička	
Édition / Droits	Ceský Hudební Fond, Prague 1960 / Schott	
Durée	2 minutes 35 secondes	
Mouvements	3. Scherzo (Divertimento I) : allegro vivo pour flûte et piano.	
Formation instrumentale	Flûte et piano / <i>Scherzo</i> extrait du <i>Sextuor</i> H.174, voir page 294.	
Discographie :		
MSR 1161 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, Janáček, <i>Marche des Gorges Bleues</i> , Schulhoff, <i>Sonate pour flûte et piano</i> , Reinecke, <i>Sonate pour flûte et piano</i>) Tanya Witek, flûte et Charles Foreman, piano, 2006.		
SKARBO 4006 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, + Dvořák <i>Sonatine pour violon op. 100</i> , + Prokofiev) Andras Adorjan, flûte, et Christian Ivaldi, piano, 2003.		
LYRINX 197 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, + Prokofiev) Juliette Hurel, flûte, Hélène Couvert, piano, Henri Demarquette, violoncelle, 2000.		
KOCH/SCHWANN 367282 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Madrigal-Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Trios à clavier n° 1</i> H.193, n° 2 H.327, n° 3 H.332) Felix Renggli, flûte, Mareike Wormsbaecher, violon, Mary Ellen Woodside, violon, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1993-94.		
ANALEKTA 22009 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Promenade pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Cinq Madrigaux stanzas</i> H.297, <i>Madrigal sonata pour flûte, violon et piano</i> H.291) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecin, Alain Marion, flûte, 1993. Réf. : 23031, réédition 2008.		
Des cinq parties du <i>Sextuor</i> H.174 – on ne peut pas parler de mouvements tant il y a peu d'homogénéité entre elles – le <i>Scherzo</i> fait encore plus bande à part : c'est en fait un duo pour flûte et piano à rapprocher de la <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306. Très apprécié des musiciens, il fait un « bis » parfait.		
Voir le commentaire du <i>Sextuor</i> H.174, page 293.		

<i>LA FANTAISIE pour deux pianos</i>		H.180
Titre tchèque ou original	<i>La Fantaisie</i>	
Date, lieu de composition	1929, Paris-Polička	
Archives	Paris, Bibliothèque Nationale, dépôt Max Eschig ; fac-similé à l'Institut Martinů et à Polička, Centre Martinů	
Création	24 avril 1937, Prague, Václav Holzknicht et Karel Šolc	
Édition / Droits	Max Eschig 1935 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	7 minutes 30 secondes	
Mouvements	Allegro	
Formation instrumentale	Deux pianos	
Discographie		
ELAN RECORDINGS 82422 (+ <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292, <i>Concerto Grosso</i> H.263, <i>Trois Danses tchèques pour deux pianos</i> H.324, <i>Impromptu pour deux pianos</i> H.359) Mark Clinton et Nicole Narboni, pianos, Talich Chamber Orch. dir. Vladimír Válek, 2000.		
PHOENIX USA 104 (+ <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292, <i>Trois Danses tchèques pour deux pianos</i> H.324, + Britten) Orch. Symph. Radio Luxembourg, dir. Ettore Stratta, Dorothy Jonas et Joshua Pierce, pianos, 1997.		
COMPOSERS RECORDINGS 606 (+ divers compositeurs) Rosi et Toni Grundsclag, pianos, 1994.		
Parmi les œuvres de Martinů portant le titre de « Fantaisie », celle-ci est la première en date. Leur évolution jus-		

qu'au *Concerto n° 5 Fantaisie concertante* mérite le détour. Mais peut-on analyser une œuvre à la lumière d'autres qui lui sont postérieures ? On a pu dire que *La Fantaisie*, d'un motorisme implacable, abondant d'accords très dissonants de seconde et fortement marquée par les influences de son époque, n'était guère chantante mais plutôt d'un constructivisme brut et constituait une sorte d'exception dans sa production.

Mais il faut se replacer à l'époque et au lieu de son écriture : Paris, fin des années 1920, alors le centre de la musique moderne. « Les jeunes compositeurs étaient plongés dans un milieu opposant la musique romantique à l'impressionniste. Ce fourmillement était précisément ce que Martinů était venu chercher à Paris. Pendant des années, il allait travailler à développer son style, expérimenter les dissonances, la musique linéaire et le contrepoint moderne. Ce que l'on appelait la voie constructiviste. *La Fantaisie* est un exemple parfait de cette recherche. » (D'après Aleš Březina, notice ELAN.)

SONATE pour violon et piano N° 1		H.182
Titre tchèque ou original	Sonáta č.1 pro housle a klavír	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1930 / Alphonse Leduc	
Archives	Alphonse Leduc, Paris et facsimilé du manuscrit et de l'édition originale au centre Martinů à Polička	
Création	5 novembre 1930, École Normale de Musique à Paris par H. de Champigny, violon et P. Maire, piano	
Durée	16-18 minutes	
Mouvements	1. Introduction et allegro 2. Andante 3. Allegretto	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
<p>COLLINS CLASSICS 1173 (+ divers compositeurs) Lorraine McAslan, violon, et Nigel Clayton, piano. 2012.</p> <p>STRADIVARIUS 33886 (+ <i>Madrigal Sonate</i> H.291, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254) Trio Albatros : Francesco Parrino, violon ; Alessandro Marangoni, piano ; Gianluca Capuano, clavecin, Stefano Parrino, flûte, 2011.</p> <p>NBM 11 (+<i>Sonate pour violon et piano n° 1</i> H.182, <i>Ceipe</i> H.248A, <i>Ariane</i> H.370) Josef Zák, violon et Václav Mácha, piano, Martinů Days 2006, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>PANTON 710631 (+ <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H.157, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307) Ivan Štraus, violon, Walter Haley, piano, Marek Jerie, violoncelle, 1998.</p> <p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 2</i> H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p> <p>STUDIO MATOUŠ 452131 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sonates pour violon et piano n° 2</i> H.208, n° 3 H.303) Hana Kotková, violon, Simon Mulligan, piano.</p> <p>CBC MUSICA VIVA 1140 (+ divers compositeurs) Scott St. John, violon, et Rena Sharon, piano, 2001</p> <p>CENTAUR RECORDS 2276 (+ <i>Sonates pour violon et piano n° 2</i> H.208, n° 3 H.303, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213) Fredell Lack, violon, Timothy Hester, piano, Leon Spierer, violon, 1996.</p>		
<p>Quittant Polička où il avait passé l'été comme à l'accoutumée, après avoir composé l'étonnant et vaste opéra <i>Les Trois Souhais</i>, œuvre très imprégnée du jazz et des années folles à laquelle il consacra beaucoup de temps, Martinů revient à Paris. En septembre, il compose d'abord les <i>Huit Préludes pour piano</i> H.181 pour construire vers la fin de l'année cette <i>Sonate n° 1 pour violon et piano</i>, la troisième en réalité, les deux premières (voir H.120 et H.152) pourtant réussies, n'ayant pas trouvé grâce à ses propres yeux. De construction il s'agit bien, car Martinů alterne les passages solistes virtuoses au violon et les parties avec piano où les rythmes et les harmonies du jazz sont très présents. Mais le jazz est une source d'inspiration et de style que va très bientôt abandonner Martinů.</p> <p>De sonate, cette composition n'en a guère que le nom, Martinů prenant de grandes libertés avec la forme consacrée. Il lui manque peut-être un thème un peu plus facile à « chantonner » pour lui assurer le succès. Le premier mouvement commence par une longue introduction au violon seul avant que le jazz n'entre avec le piano pour poursuivre un libre dialogue rhapsodique. Le deuxième mouvement berce longuement l'auditeur dans un savant mélange d'éléments blues. La sonate se termine dans un brillant Allegretto où le piano s'exprime à son tour en solo.</p> <p>Il eut été intéressant d'entendre cette pièce par Stéphane Grappelli qui l'aurait peut-être réassaisonnée. Notons au passage que la <i>Sonate</i> de Ravel date de 1922/27.</p>		

CINQ PIÈCES BRÈVES pour violon et piano		H.184
Titre tchèque ou original	<i>Pět krátkých skladeb</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Alphonse Leduc	
Dédicace	Miloš Šafránek	
Création	Le 5 mai 1930 à Paris par Tibor Harsanyi, piano, et Melle Rithère, violon.	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1930 / Alphonse Leduc	
Durée	11 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante 3. Allegro moderato 4. Allegro vivo (presto) 5. Allegro (poco moderato)	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
<p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p> <p>Quelques mois ont passé depuis la <i>Sonate n° 1 pour violon et piano</i> H.182 d'inspiration jazzistique évidente. Martinů s'est éloigné du jazz dans le très sérieux <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183. Ici, il y revient, mais le jazz est réduit à de simples éléments de son langage musical.</p> <p>Variant l'idée rythmique de chacune des <i>Cinq Pièces</i>, l'idée est exploitée avec brio en amusante polytonalité et avec l'élégance sur laquelle Harry Halbreich insiste toujours avec raison. Courtes pièces certes, dont la plus longue, l'Andante, dépasse à peine trois minutes, elles sont pleines de vie et mettent discrètement en valeur la virtuosité du violoniste. Ne pas confondre avec l'autre composition ayant le même sous-titre et qui est en fait le <i>Trio à clavier n°1</i>.</p>		

ARIETTE		H.188 A et B
Titre tchèque ou original	<i>Arietta</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1931 / Alphonse Leduc	
Durée	1 minute 30 sec	
Formation instrumentale	Violon (H.188A) ou violoncelle (H.188B) et piano	
Discographie		
<p>GEA NEW 165 (+ <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Quatre Nocturnes pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Anatoli Krastev (Cello), Krassimir Taskov (Piano), 2000.</p> <p>PRAGA 250 143 (+ <i>Suite Miniature pour violoncelle et piano</i> H.192, <i>Nocturnes pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Sept Arabesques pour violoncelle et piano</i> H.201, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378) Michal Kaňka, violoncelle, et Jaromír Klepáč, piano, 2000.</p> <p>SUPRAPHON SU 3950 coffret 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p> <p>KONTRAPUNKT 32084 coffret 3CD (+ <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, n° 2 H.286 et n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201 -n° 1, <i>Suite Miniature</i> H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klánský, piano, 1993.</p> <p>YMCA Jerusalem coffret 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, n° 2 H.286, n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983*86, rééd. 2004.</p>		

PANTON 811269 (+ *Variations sur un thème slovaque* H.378, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Nocturnes* H.189, *Six Pastorales pour violoncelle et piano* H.190) Michael Ericsson, violoncelle, et František Malý, piano, 1994.

Transcription pour violon et piano (H.188A) et pour violoncelle et piano (H.188B) de la *Vocalise-étude* pour voix et piano H.188. Il s'agit bien d'une très brève composition didactique qui ne comporte pas de spécificités violonistiques.

<i>NOCTURNES, quatre études pour violoncelle et piano</i>		H.189
Titre tchèque ou original	<i>Nokturna, čtyři etudy pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Manuscrit manquant, copie au Centre Martinů de Polička et à l'Institut Martinů de Prague	
Dédicace	Karel Košťál	
Création	Date inconnue	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1931 / Alphonse Leduc	
Durée	14 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Andantino moderato 2. Lento 3. Moderato 4. Allegro moderato	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano	
Discographie		
MUSICAPHON 56855 (+ <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, + Dvorak, Janáček) Martin Rummel, violoncelle et Christoph Egner, piano, 2003.		
GEGA NEW 165 (+ <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> H.188B, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Anatoli Krastev, violoncelle et Krassimir Taskov, piano, 2000.		
PRAGA 250 143 (+ <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> H.188b, <i>Suite Miniature pour violoncelle et piano</i> H.192, <i>Sept Arabesques pour violoncelle et piano</i> H.201, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378) Michal Kaňka, violoncelle, et Jaromír Klepáč, piano, 2000.		
KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, n° 2 H.286 et n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Ariette</i> H.188B, <i>Sept Arabesques</i> H.201 - n° 1, <i>Suite Miniature</i> H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klánský, piano, 1993.		
BAYER RECORDS 100090 (+ <i>Variations sur un thème populaire slovaque</i> H.378, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> H.340, + K.M. Komma) Rebecca Rust, violoncelle, et David Apter, Piano, 1991.		
YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, n° 2 H.286, n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983-86, rééd. 2004 .		
PANTON 811269 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Ariette</i> H.188B, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190) M. Ericsson, violoncelle, et Fr. Malý, piano, 1994.		
Signalons que parmi les compositions de Martinů s'étalant de 1927 (<i>La Revue de Cuisine</i>) à 1931, l'éditeur Alphonse Leduc publia une bonne quinzaine de partitions didactiques, et plus aucune par la suite. Le sous-titre <i>Études</i> doit être compris à la lettre. Il s'agit de brèves pièces de genre très différents, techniques et expressives dont la première, en <i>la</i> mineur, juxtapose les techniques chromatiques à des sauts d'intervalles importants. La deuxième, en <i>sol</i> majeur, se veut lyrique tandis que la troisième, en <i>sol</i> majeur aussi, fait référence aux raffinements impressionnistes depuis longtemps oubliés. Les <i>Nocturnes</i> se terminent avec les pizzicati en accords de la quatrième <i>Étude</i> en <i>ré</i> mineur et <i>la</i> mineur. Somme toute, des miniatures studieuses.		

<i>PASTORALES, six pièces pour violoncelle et piano</i>		H.190
Titre tchèque ou original	<i>Pastorely, šest kusů pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Alphonse Leduc et facsimilé au Centre Martinů de Polička et à l'Institut Martinů de Prague	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1931 / Alphonse Leduc	
Durée	29 minutes	
Mouvements	1. Andante 2. Allegro moderato 3. Adagio 4. Moderato 5. Largo 6. Allegretto	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano	
Discographie		
SWR DIGITAL 10070 (+ <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.277) Angelica May, violoncelle (H.277) / Anton Kassmeier, violoncelle (H.190), Maria Bergmann, piano, 2014.		

<p>GEGA NEW 165 (+ <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> H.188B, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Quatre Nocturnes pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Anatoli Krastev (Cello), Krassimir Taskov (Piano), 2000.</p> <p>SUMMIT RECORDS 214 (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H.161A, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Quatuor pour clarinette, cor, cor, violoncelle et caisse claire</i> H.139) Bohemia Ensemble Los Angeles, 1998.</p> <p>MUSICA PRAGENSIS MP 0015 (+ <i>Sonate n° 1 pour violon et piano</i> H.277, <i>Sonate n° 2 pour violon et piano</i> H.286) Daniel Veis, violoncelle, Helena Veisová, piano, 1994.</p> <p>KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286 et <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Ariette</i> H.188B, <i>Sept Arabesques</i> H.201 n° 1, <i>Suite Miniature</i> H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klánský, piano, 1993.</p> <p>YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983-86, rééd. 2004.</p> <p>PANTON 811269 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Ariette</i> H.188B, <i>Nocturnes</i> H.189) Michael Ericsson, violoncelle, et František Malý, piano, 1994.</p>
<p>Tout comme les <i>Nocturnes</i> H.189 et d'autres pièces de ces années 1929-30, les <i>Pastorales</i> sont des pièces d'études demandées par l'éditeur Alphonse Leduc. Leur niveau est moyennement difficile, avec des passages de rapidité d'exécution variable. Leur caractère 'pédagogique' est habilement masqué par des séquences mélodiques et rythmiques, accords arpégés, des gammes, le tout dans un style néo-classique, pour que le musicien ait du plaisir à les jouer.</p>

ÉTUDES FACILES à deux violons		H.191
Titre tchèque ou original	<i>Snadné etudy pro dvoje housle</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Copie au Centre Martinů de Polička et à l'Institut Martinů de Prague	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1932 / Alphonse Leduc	
Durée	10 minutes	
Mouvements	I. 1. Moderato 2. Andante 3. Moderato 4. Andante 5. Poco allegretto II. 1. Allegro moderato 2. Andante 3. Poco andante 4. Moderato	
Formation instrumentale	2 violons	
Discographie	Pas d'enregistrement connu.	
Le niveau de ces neuf études est signalé comme « facile », sans doute en raison de leur caractère purement utilitaire.		

SUITE MINIATURE, sept pièces faciles pour violoncelle et piano		H.192
Titre tchèque ou original	<i>Miniaturní suita, sedm lehkých kusu pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Alphonse Leduc et facsimilé au Centre Martinů de Polička	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1932 / Alphonse Leduc	
Durée	12 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Moderato 2. Poco Andante 3. Poco moderato 4. Andante 5. Poco allegro 6. Allegretto 7. Moderato	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano	
Discographie	<p>GEGA NEW 165 (+ <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> H. 188B, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190, <i>Quatre Nocturnes pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Anatoli Krastev (Cello), Krassimir Taskov (Piano), 2000.</p> <p>Kontrapunkt 32084 3CD (+ <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286 et <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Ariette</i> H.188B, <i>Sept Arabesques</i> H.201 -n° 1) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klánský, piano, 1993.</p> <p>YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983*86, rééd. 2004.</p>	
Depuis l' <i>Ariette</i> H.188, Martinů enchaîne les ouvrages didactiques pour l'éditeur Alphonse Leduc dont la <i>Suite Miniature</i> est une des dernières. Elle passe en revue bien des aspects de la technique de l'archet et possède aussi des quali-		

tés musicales dans les couleurs modales du discours. Les quelques enregistrements existants prouvant que cette composition se démarque de l'habituelle littérature d'étude.

<i>SEPT ARABESQUES, études rythmiques pour violoncelle et piano (ou violon)</i>		H.201 H.201A
Titre tchèque ou original	<i>Sedm arabesek - rytmické etudy pro violoncello a klavír</i> <i>- rytmické etudy pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Édition / Droits	Deiss, Paris 1932 repris par Salabert / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	16 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Moderato 3. Andante moderato 4. Allegro 5. Adagio 6. Allegretto 7. Allegretto moderato	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano (H.201) ou violon et piano (H.201A)	
Discographie		
<p>GENUIN 14303 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H. 378 + Dvořák et Schumann) arrangements pour violoncelle et accordéon, Duo Escariata, 2014.</p> <p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret).</p> <p>NAXOS 554502 (+ <i>Sonates n° 1</i> H.277, n° 2 H.286 et n° 3 H.340, <i>Ariette</i> H.188A pour violoncelle et piano) Sebastian Benda, violoncelle et Christian Benda, piano, 2000.</p> <p>PANTON 710631 (+ <i>Sonate pour violon et piano n° 1</i> H.182, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H.157, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307) Ivan Štraus, violon, Walter Haley, piano, Marek Jerie, violoncelle, 1998.</p> <p>KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, n° 2 H.286 et n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Ariette</i> H.188B, <i>Suite Miniature</i> H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klánský, piano, 1993.</p> <p>YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, n° 2 H.286, n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983*86, rééd. 2004</p> <p>HYPERION 67184 (récital M. Lindström, violoncelle, et B. Forsberg, piano) : 1^{ère} Arabesque : Poco Allegro, 2001.</p> <p>GZ LODENICE L10305 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Cinq Madrigaux Stanzas</i> H.297, <i>Intermezzo</i> H.261) Jan Talich, violon, et Jaromír Klepáč, piano, 1997.</p> <p>SUPRAPHON SU 3412 2 CD (+ <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon H.188A, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Études rythmiques</i> H.202, <i>Intermezzo</i> H.261, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Sonates pour violon et piano n° 2</i> H.208, n° 3 H.303, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, 1998. (<i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261 ne figurent pas dans le coffret, réédité en 2008 sous le n° 3950)</p> <p>DOREMI LEGENDARY TREASURES 8034-35 Johanna Martzy Vol. 3 (+ Divers compositeurs) Johanna Martzy, violon, et Adolph Hallis, piano, enregistrement live historique à Johannesburg, 1959, réédition.</p>		
Commentaire : voir ci-dessous H.202.		

<i>ÉTUDES RYTHMIQUES pour violon et piano</i>		H.202
Titre tchèque ou original	<i>Rytmické etudy pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Schott Mayence. Copie au Centre Martinů à Polička et à l'Institut Martinů à Prague	
Création	3 février 1933, à Prague salle Smetana par P. Rybář, violon, et F. Polák-Pelleg, piano	
Édition / Droits	Schott 1932 / Schott	
Durée	14 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Poco allegretto 3. Moderato 4. Allegretto moderato 5. Andantino 6. Allegro moderato (rythme de jazz) 7. Allegretto (avec pauses)	

Formation instrumentale	Violon et piano
Discographie	
<p>GZ LODENICE L10305 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Cinq Madrigaux Stanzas</i> H.297, <i>Intermezzo</i> H.261) Jan Talich, violon, et Jaromír Klepáč, piano, 1997.</p> <p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p>	
<p>Dans la version H.202A, les n° 1, 2 et 6 ont été orchestrées pour ensemble à cordes par R. Baumgartner, avec l'accord de Martinů.</p> <p>Entre les <i>Études rythmiques</i> H.201 et les <i>Études rythmiques</i> H.202 – deux séries de sept pièces – une confusion pourrait survenir. Il faut donc préciser le titre complet, bien que ces deux séries soient conçues dans le même but : la pratique instrumentale.</p> <p>Martinů avait consacré près d'une année à composer l'opéra <i>Le Jour de Bonté</i> H.194, jusqu'en avril 1931, et il avait encore écrit le ballet <i>Échec au Roi</i> H.186 puis nombre de partitions de chambre ainsi que la première mouture du <i>Concerto pour violoncelle n° 1</i> H.196. Infatigable, et devant aussi penser à la vie quotidienne, il produisait des pièces d'étude 'alimentaires' pour le violon et le violoncelle auxquelles il apportait le même souci d'invention et de perfection d'écriture qu'à ses autres œuvres.</p> <p>Musicalement agréables et inspirées, elles ont une rythmique d'une inépuisable imagination ; après tout, c'était leur objectif. Elles ouvrent progressivement l'élève au langage musical d'après la première guerre. Avec intelligence, l'instrumentiste débutant peut acquérir une pratique qui le familiarisera avec les œuvres du répertoire concertant, non seulement de l'époque, mais général. On les compare volontiers aux pages correspondantes de Bartók.</p>	

<i>SONATE pour violon et piano N° 2</i>		H.208
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta č.2 pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1931, Paris	
Archives	Musée National à Prague	
Dédicace	Hortense de Sampilly-Bailly	
Création	20 janvier 1933 à Paris par la dédicataire, violon, pianiste non connu	
Édition / Droits	R. Dreiss 1932, repris par Salabert / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	12-13 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Larghetto 3. Poco allegretto	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
<p>STUDIO MATOUŠ 452131 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 3 H.303) Hana Kotková, violon, Simon Mulligan, piano.</p> <p>SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)</p> <p>PRAGA 250111 (+ <i>Valse et Polka de Špalíček</i> H.214, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213, <i>Sextuor à cordes</i> H.224, <i>Deux Chants pour alto</i> H.213bis, Quatuor Kocián et membres du Quatuor Pražák : Václav Bernášek, violoncelle, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, Jan Odstrčil, violon, Zbyňek Padourek, alto, Pavel Hůla, violon, Boris Krajný, piano, Olga Svobodová, mezzo soprano, 1998.</p> <p>CENTAUR RECORDS 2276 (+ <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 3 H.303, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213) Fredell Lack, violon, Timothy Hester, piano, Leon Spierer, violon, 1996.</p> <p>SUPRAPHON SU110099 (+ <i>Cinq Madrigaux Stanzas</i> H.297, <i>Sonate n° 3 pour violon et piano</i> H.303) Josef Suk, violon, Josef Hala, piano, 1987.</p> <p>DA CAMERA MAGNA (+ <i>Sonatine pour 2 violons</i> H.198, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355, <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i> H.208, <i>Trois madrigaux pour violon et alto</i> H.313) Pina Carmirelli, violon, Philipp Naegele, violon et alto, Ralf Gothoni, piano, 1979.</p>		
Tournant complètement le dos au jazz qui l'a influencé pour nombre de pièces pleines de vie au cours des cinq der-		

nières années, Martinů entreprend l'écriture de pages dans un esprit bien différent.

Cette *Sonate n° 2 pour violon et piano*, d'une facture et d'une élégance toute française, se place entre deux importantes compositions de la même année 1931, le *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207 de l'été et, la *Partita, suite pour orchestre à cordes* H.212, de l'automne, nouvelles incursions dans le style néobaroque après le *Concerto pour violoncelle n° 1* H.196 de 1930.

En trois mouvements, cette brève deuxième *Sonate* avec ses thèmes simples et frais rappelle ce que Martinů devait à Roussel dans un dialogue savamment équilibré entre les deux instruments. Elle est construite sur des rythmes pointés, particulièrement sautillants dans le troisième, donnant à l'ensemble beaucoup de légèreté.

<i>INTERMEZZO, quatre duos pour violon et piano</i>		H.261
Titre tchèque ou original	<i>Intermezzo, čtyři skladby pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Centre Martinů à Polička	
Édition / Droits	Melantrich 1937 / Bärenreiter	
Durée	10-11 minutes 30	
Mouvements	1. Moderato 2. Poco allegro 3. Lento 4. Poco allegro	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
MULTISONIC 310194 (Récital Ivan Ženatý : Smetana, Dvořák, Janáček, Voršíšek) Jan Hála, piano, 2009.		
SUMMIT 246 (+ <i>Les Rondes</i> H.300, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sérénade n° 3</i> H.218, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, Andante de la <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356) Michele Zukovski, clarinette, Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 1999.		
GZ LODENICE L10305 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Cinq Madrigaux Stanzas</i> H.297, <i>Études Rythmiques</i> H.202) Jan Talich, violon, et Jaromír Klepáč, piano, 1997.		
LOTOS LT0041 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate n° 1 pour flûte et piano</i> H.306, <i>Madrigal sonate pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano et clavecin, Jiří Válek, flûte, 1996.		
MUSICA PRAGENSIS MP 0013 (+ <i>Sonate n° 3 pour violon et piano</i> H.303, <i>Impromptu</i> H.166) Václav Snítíl, violon, Helena Veisová, piano, 1994.		
SUPRAPHON SU 3412 2 CD (+ <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon H.188A, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Études rythmiques</i> H.202, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Sonates pour violon et piano n° 2</i> H.208, n° 3 H.303, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, 1998. (<i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261 ne figurent pas dans le coffret 3950 réédité en 2008)		
De la fin de l'année 1937 datent deux œuvres d'étude, celle-ci qualifiée pour élèves avancés et la <i>Sonatine H.263</i> , pour débutants. <i>L'Intermezzo</i> , en fait composé de quatre pièces, est aussi l'occasion pour Martinů de quelques exercices de rythmes, la difficulté rythmique allant croissant. La facture est classique, de caractère proche de Haydn qu'il admirait beaucoup. Les quatre pièces ont un même thème d'un phrasé agréable et mélodieux ; sans digression dans la dissonance ou de subtiles progressions chromatiques. Pièces d'études peut-être, mais d'un charme tel qu'elles se prêtent fort bien au concert.		

<i>SONATINE pour violon et piano</i>		H.262
Titre tchèque ou original	<i>Sonatina pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Édition / Droits	Melantrich 1937 / Bärenreiter	
Durée	9-10 minutes	
Mouvements	1. Moderato 2. Andante 3. Poco allegretto	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
MUSICA PRAGENSIS MP0014 (+ Benda, Mozart, Smetana, Fibich) Jaroslav Svěcený, violon, Marie Synková, piano, 1993.		
PANTON 81 0965 (+ <i>Sonate en do majeur pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré mineur pour violon et piano</i> H.152) Ivan Ženatý, violon, Milan Langer, piano, 1990.		
SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert</i>		

pour violon et piano H.13, *Sonate en do pour violon et piano* H.120, *Sonate en ré pour violon et piano* H.152, *Impromptu* H.166, *Sonates pour violon et piano n° 1* H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, *Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano* H.297, *Rhapsodie tchèque* H.307, *Ariette pour violoncelle et piano* (ici au violon) H.188A, *Sonatine pour violon et piano* H.262, *Cinq pièces brèves pour violon et piano* H.184, *Études rythmiques* H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 qui comportaient aussi *Sept Arabesques* H.201 et *Intermezzo* H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950).

EX LIBRIS CD6042 (+ Dvořák *Quintette op 81*) Kammermusik Zürich, 1986.

Jolie pièce d'étude pour débutants qui suit immédiatement la composition de l'*Impromptu* H.261, la *Sonatine* est simple tant pour le violon, duquel elle ne requiert que la première position, que pour le piano. De forme sonate classique, elle met en avant sa mélodie discrètement bucolique sur un rythme régulier. C'est une page pleine d'un charme qui ne peut que plaire aux jeunes élèves. Aleš Březina rappelle que l'Andante central fut joué lors des funérailles de Martinů en septembre 1959.

SONATE pour violoncelle et piano N° 1		H.277
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta č.1 pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Bibliothèque Nationale Autrichienne à Vienne ; copie au Centre Martinů à Polička et à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Pierre Fournier	
Création	19 mai 1940 à Paris, par Pierre Fournier et Rudolf Firkušný	
Édition / Droits	Heugel, Paris 1949 / Alphonse Leduc	
Durée	16-19 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Lento 3. Allegro con brio	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano	
Discographie		
BIS 2042 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 2, n° 3</i> , + Sibelius <i>Malinconia</i> et Mustonen, <i>Sonate</i>) : Steven Isserlis, violoncelle ; Olli Mustonen, piano, 2014, réédition de HYPERION HELIOS 55185, 2004.		
YARLUNG RECORDS 96337 (+ <i>Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1</i> H.196 et divers compos.) John Walz, violoncelle ; Edith Orloff, piano ; Orchestre non précisé, dir. Paul Freeman, (enreg. 2007) 2011.		
CHANDOS 10602 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i> H.340) Paul Watkins, violoncelle, Huw Watkins, piano, 2010.		
GALL[O] 1305/07, 3 CD (+ divers compos.) Guy Fallot, violoncelle et Emmanuelle Lamasse, piano, 2010.		
CADENZA 0906 (+ divers compositeurs) Lionel Handy, et Nigel Clayton, piano, 2009.		
MUSICAL CONCEPTS OU ALTO REGIS 1057 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 2</i> H.286, n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Karine Georgian, violoncelle, et Ian Munro, piano, enreg. 1998, rééd. 2009.		
CLAVES 2803 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 2</i> H.286, n° 3 H.340) Matta Zappa, violoncelle et Massimiliano Mainolfi, piano, 2008.		
AUDITE 92523 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 2</i> H.286, n° 3 H.340) Tilmann Wick, violoncelle et Pascal Devoyon, piano, 2007.		
CASCABELLE 1019 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 ; + Rachmaninov) François Guye, violoncelle, et David Lively, piano, 2005.		
YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 2</i> H.286, n° 3 H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983*86, rééd. 2004		
HYPERION HELIOS 55185 (+ <i>Sonates n° 2</i> H.286 et n° 3 H.340) Steven Isserlis, violoncelle, et Peter Evans, piano, 2004, réédition sous BIS 2042, 2014.		
NBM08 (+ <i>Petite Suite de la Comédie sur le Pont - Ouverture</i> H.233, <i>Sonate n° 3 pour violon et piano</i> H.303, <i>Marie l'Infidèle - Ouverture</i> H.233, <i>L'Ouverture des Sources - extrait</i> , H.354) Tomáš Jarník, violoncelle, Věra Langerová, piano, Martinů Days 2003, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
CASCABELLE 1019 (+ <i>Variations sur un thème populaire slovaque</i> H.378 + Rachmaninov) François Guye, violoncelle, David Lively, piano, 1992, réédition 2005.		
DAPHÉNÉO A202 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286 et n° 3 H.340) Raphael Chrétien, violoncelle, et Franz Michel, piano, 2001.		

NAXOS 554502 (+ *Sonates n° 2* H.286 et *n° 3* H.340, *Sept Arabesques* H.201A, *Ariette* H.188A) Sebastian, violoncelle et Benda Christian, piano Benda, 2000.

SIMAX 1146 (+ *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Variations sur un thème slovaque* H.378 ; + Kabalevsky) Oysteyn Birkeland, violoncelle, et Håvard Gimse, piano, 2000.

CENTAUR 2207 (+ *Sonates pour violoncelle et piano n° 286, n° 3* H.340) Jiří Hanousek, violoncelle, et Paul Kaspar, piano, 1995.

KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ *Nocturnes* H.189, *Pastorales* H.190, *Sonates pour violoncelle et piano n° 2* H.286 et *n° 3* H.340, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Variations sur un thème slovaque* H.378, *Pastorales* H.190, *Ariette H.188B*, *Sept Arabesques* H.201 -n° 1, *Suite Miniature* H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klánský, piano, 1993.

MUSICA PRAGENSIS MP 0015 (+ *Sonate n° 2* pour violon et piano H.286, *Pastorales* H.190) Daniel Veis, violoncelle, Helena Veisová, piano, 1994.

BIS 72 (+divers compositeurs) Elémér Lavotha, violoncelle, et Kerstin Åberg, piano, 1994.

RCA VICTOR RED SEAL 61220 (+*Sonates n° 2* H.286 et *n° 3* H.340) János Starker, violoncelle, et Rudolf Firkušný, piano, 1992, réédition 2007.

PANTON 7100853 (+ *Sonates n° 2* H.286 et *n° 3* H.340) Michal Kaňka et Jaromír Klepač, 1992.

KOCH/SCHWANN 31010741 (+ *Trio pour flûte violoncelle et piano* H.300, *Sonate pour flûte et piano* H.306) Felix Renggli, flûte, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1991.

ACCENT 28967 (+ *Sonates pour violoncelle et piano n° 2* H.286, *n° 3* H.340) Roel Dieltiens, violoncelle, Robert Groslot, piano, 1990.

SUPRAPHON 3586 (+ *Sonate n° 2 pour violoncelle et piano* H.286, *Sonate n° 3 pour violoncelle et piano* H.340, *Concerto n° 2 pour violoncelle et orchestre* H.304, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Variations sur un thème slovaque* H.378) Saša Večtomov, violoncelle, Josef Páleníček, piano (Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler), enreg. 1968, rééd. 2001.

Les trois sonates pour violoncelle et piano comptent parmi les plus intéressantes et les plus communicatives œuvres de chambre de Martinu. Chacune correspond un peu à une période de son absence de Tchécoslovaquie – volontaire d’abord, en exilé ensuite. La première, de 1939 à Paris, est assez sévère. La deuxième, de 1941, est un succès stylistique évident sous-tendu par une rythmique puissante, peu éloignée de la *Quatrième Symphonie*. Et la troisième, d’une main plus tardive – 1952 – pétillante littéralement d’exubérance dans le ton tchèque où affleure une légère nostalgie.

Citée souvent comme signal symbolique et œuvre charnière clôturant (presque) la période parisienne de Martinu, la *Sonate pour violoncelle n° 1* n’est cependant pas la dernière composition écrite avant de quitter la France pour les États-Unis. Une dizaine suivront encore dont la *Messe militaire* H.279, la *Fantaisie et Toccata* H.281 et la *Sinfonietta giocosa* H.282.

Cette première sonate est remarquable à plus d’un titre et son imposante discographie en témoigne. Elle pourrait avantageusement figurer plus souvent au programme de concerts. La création se fit in extremis le 19 mai, lors du dernier concert du Triton, par ses amis Pierre Fournier et Rudolf Firkušný, peu avant l’occupation de Paris.

Le contexte historique : le 15 mars 1939 les nazis avaient envahi la Tchécoslovaquie et créé le Protectorat. Profondément meurtri, Martinu ne pouvait rester sans réagir. Il le fait avec toute la véhémence de sa création musicale dans l’esprit d’émotion du *Double Concerto* H.271 mais sans que le drame affleure de manière aussi patente. Des préoccupations privées le tourmentent aussi. Les mauvaises nouvelles de la santé déclinante de Vítězslava Kaprálová à qui était destiné le *Quatuor à cordes n° 5* H.268 l’atteignent brutalement. Dans une correspondance à son père, V. Kaprálová dira qu’il l’a composée en un jour.

La pièce est, on peut le comprendre, sous-tendue par une intensité émotive dont témoigne la simplicité d’expression, la clarté de structure et la perfection technique. Le lyrisme se fait plus introspectif, voie que Martinu approfondira en Amérique.

Le premier mouvement, fortement syncopé comme Martinu aimait à écrire et le plus dramatique, adopte la forme sonate avec plus de rigueur que Martinu ne le fait d’habitude. Un solo de piano ouvre le chant du deuxième mouvement, simplement noté Lento. Le violoncelle est volontiers charmeur et nostalgique. Le dialogue est complice, comme devaient l’être l’entente musicale entre le compositeur et son élève. Ce sont eux qui disent leurs joies et leurs craintes pour terminer, dans le troisième mouvement par une ardente toccata.

<i>SONATE pour violoncelle et piano N° 2</i>		H.286
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta č.2 pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1941, Jamaica, Long Island, États-Unis	
Archives	Inconnu	
Dédicace	Frank Rybka	
Création	18 mars 1942 à New York par L. Laporte Kirsch, violoncelle, et C. Russell, piano.	

Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1944 / Associated Music Publishers, New York
Durée	21-23 minutes (forts écarts selon les interprètes)
Mouvements	1. Allegro 2. Largo 3. Allegro comodo
Formation instrumentale	Violoncelle et piano
Discographie	
<p>SLEEVELESS RECORDS 1011 (divers compositeurs) Lionel Handy, violoncelle, et Nigel Clauton, piano, 2014.</p> <p>NBM17 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> ; <i>Symphonie n° 5</i> H.310 enreg. historique NBC Symph. Orch. dir. E. Ansermet, 1948) Václav Petr, violoncelle, Alena Kohoutová, piano; Martinů Days 2012, CD hors commerce Fondation Martinů.</p> <p>BIS 2042 (+<i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1 et n° 3</i>, + Sibelius <i>Malinconia</i> et Mustonen, <i>Sonate</i>) ; Steven Isserlis, violoncelle ; Olli Mustonen, piano, 2014, réédition de HYPERION HELIOS 55185, 2004.</p> <p>CHANDOS 10602 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i> H.340) Paul Watkins, violoncelle et Huw Watkins, piano, 2010.</p> <p>NBM13 (+ <i>La Passion grecque</i> H.372, extraits, <i>Divertimento pour deux flûtes à bec</i> H.365) Karel Chudý, violoncelle, Veronika Böhmová, piano, Martinů Days 2008, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>MUSICAL CONCEPTS OU ALTO REGIS 1057 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Karine Georgian, violoncelle, et Ian Munro, piano, enreg. 1998, rééd. 2009.</p> <p>CLAVES 2803 (+<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340) Matta Zappa, violoncelle et Massimiliano Mainolfi, piano, 2008.</p> <p>AUDITE 92523 (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340) Tilmann Wick, violoncelle et Pascal Devoyon, piano, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3928 (+ <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290; + Janáček, <i>Pohádka</i>, Kabeláč, <i>Sonate pour violoncelle et piano op 9</i>) Tomáš Jamník, violoncelle, et Ivo Kahánek, piano, 2007.</p> <p>ERATO 3326262 (+ divers compositeurs) Gauthier Capuçon, violoncelle, et Aude Capuçon, piano, 2006.</p> <p>YMCA Jerusalem 2CD (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983/86, rééd. 2004.</p> <p>HYPERION HELIOS 55185 (+ <i>Sonates n° 1</i> H.277 et <i>n° 3</i> H.340) Steven Isserlis, violoncelle, et Peter Evans, piano, 2004.</p> <p>CUBE BOHEMIA CBCD2420 (+<i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Jan Páleníček, violoncelle, et Jitka Čechová, piano, 2004.</p> <p>CD BABY 5638009166 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 + Dvořák et Janáček) Tanya Prochazka, violoncelle, et Milton Schlosser, piano, 2004.</p> <p>NBM05 (+<i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Concerto da camera pour violon, piano et orchestre</i> H.285) Miklos Perenyi, violoncelle, Demes Varjon, piano, Martinů Days 2000, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>DAPHÉNÉO A202 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.177, <i>n° 3</i> H.340) Raphael Chrétien, violoncelle, et Franz Michel, piano, 2001.</p> <p>NAXOS 554502 (+ <i>Sonates n° 1</i> H.277 et <i>n° 3</i> H.340, <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> H.188A), Christian Benda, violoncelle, et Sebastian Benda, piano, 2000.</p> <p>CENTAUR 2275 (+ divers compositeurs) Gordon Epperson, violoncelle, et Frances Burnett, piano, 1996.</p> <p>CENTAUR 2207 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340) Jiří Hanousek, violoncelle, et Paul Kaspar, piano, 1995.</p> <p>KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277 et <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Ariette H.188B</i>, <i>Sept Arabesques</i> H.201 -<i>n° 1</i>, <i>Suite Miniature</i> H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klanský, piano, 1993.</p> <p>RCA VICTOR RED SEAL 61220 (+<i>Sonates n° 1</i> H.277 et <i>n° 3</i> H.340) János Starker, violoncelle, et Rudolf Firkušný, piano, 1992.</p> <p>ACCENT 28967 (<i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340) Roel Dieltiens, violoncelle, Robert Groslot, piano, 1990.</p> <p>MUSICA PRAGENSIS MP 0015 (+ <i>Sonate n° 1</i> pour violoncelle et piano H.277, <i>Pastorales</i> H.190) Daniel Veis, violoncelle, Helena Veisová, piano, 1994.</p> <p>VAI 1261 (+ divers comp.) Leonard Rose, violoncelle, Frank Iogha, piano, récital 28 fév. 1960, réédition 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3586 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>n° 3</i> H.340, <i>Concerto n° 2 pour violon-</i></p>	

celle et orchestre H.304, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Variations sur un thème slovaque* H.378) Saša Večtomov, violoncelle, Josef Páleníček, piano (Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler), enreg. 1968, rééd. 2001.

VIDEO ARTISTS INTERNATIONAL 4370 (Récital, divers compositeurs) Zara Nelsova, violoncelle, et John Newmark, piano, enreg. 1961, réédition 2007.

VIDEO ARTISTS INTERNATIONAL AUDIO 1261 (Récital, divers compositeurs) Leonard Rose, violoncelle, Jack Maxin, piano, enreg. 1953-60, réédition 2007.

VAI 4370 DVD Zora Neisova (+ divers compositeurs) Archives.

Les trois sonates pour violoncelle et piano comptent parmi les plus intéressantes et les plus communicatives œuvres de chambre de Martinů. Chacune correspond un peu à une période de son absence de Tchécoslovaquie – volontaire d’abord, en exilé ensuite. La première, de 1939 à Paris, est assez sévère. La deuxième, de 1941, est un succès stylistique évident sous-tendu par une rythmique puissante, peu éloignée de la *Quatrième Symphonie*. Et la troisième, d’une main plus tardive – 1952 – pétillante littéralement d’exubérance dans le ton tchèque où affleure une légère nostalgie.

Arrivé aux États-Unis le 31 mars 1941, après d’éprouvantes semaines d’attente en Espagne puis à Lisbonne avant de pouvoir s’embarquer, Martinů est plus qu’épuisé, il est désemparé. Même si l’accueil à New York par Rudolf Firkušný et bien d’autres amis est celui réservé à un hôte de marque, il sent bien qu’une page tragique s’est fermée et que les inconnues sont nombreuses : la langue qu’il ne connaît pas, une société où il devra faire sa place, un environnement totalement étranger à ses habitudes et, pire encore, l’éloignement total de sa patrie. Enfin, il est sans le sou, riche seulement de quelques partitions qu’il a pu emporté quasi miraculeusement, et il est loin d’être le seul musicien européen à arriver en Amérique à ce moment-là. Mais il bénéficie heureusement d’une excellente réputation de compositeur.

Trois œuvres précèdent cette *Sonate n° 2* : une très brève *Mazurka* H.284 pour piano du mois d’avril, l’ample *Concerto da camera* H.285 pour violon, orchestre à cordes, piano et percussion dédié à Paul Sacher (juillet – août) et la courte *Dumka n° 3* H.285bis (septembre) pour Doris Rybka femme de Frank Rybka*, violoncelliste et organiste tchèque installé aux États-Unis, voisin des Martinů à Jamaica, dédicataire de cette sonate, œuvre dont il ne fut cependant pas le créateur.

Martinů avait composé la *Sonate n° 1 pour violoncelle et piano* H.277 en 1939, année tragique de l’invasion de la Tchécoslovaquie, sans dramatisation exagérée mais avec la véhémence qu’il pouvait exprimer dans sa création musicale en réaction aux événements. L’esprit et l’écriture de la deuxième contrastent radicalement avec ceux de la première.

Penché sur sa *Sonate n° 2*, Martinů travaille lentement, mais avec ardeur pendant les deux mois de novembre et décembre. Utilisant toujours son matériau thématique favori des sources populaires tchèques, la spontanéité est bien au rendez-vous avec un résultat à la fois dans la continuité et différent tant pour les développements qui ne sont plus néo-baroques, que les rythmes et l’harmonie. C’est du Martinů immédiatement reconnaissable : souvenirs, réminiscences, nostalgie...le tout avec une grande pudeur et un parfait équilibre des deux parties solistes d’une haute exigence mais sans aucune virtuosité brillante dans le seul but de briller.

Le premier mouvement, de tonalité principale *fa* mineur et noté Allegro, est attaqué *forte* par le piano seul. Il n’est pas particulièrement « joyeux » mais recèle bien des traits de ce que Martinů avait en lui d’exubérance légère. Le deuxième commence en *do* mineur pour évoluer vers *mi* majeur. C’est un Largo très expressif et intériorisé, tendre et clair à la fois : une des très belles pages pour le violoncelle, toutes origines confondues. La sonate se termine sur les accents populaires d’un Allegro endiablé passant de *do* mineur à *sol* majeur découvrant soudain une lumière merveilleuse. Une cadence du violoncelle avant la coda, comme dans un concerto, achève le mouvement.

Moins tendue que le *Quatuor à clavier* H.287 qui suivra quatre mois plus tard, cette deuxième sonate est une page majeure de la littérature pour violoncelle et piano, tout comme les *Sonates n° 1 et n° 3*. L’abondance de la discographie le montre, mais elles pourraient figurer plus souvent au programme des concerts car elles emportent l’adhésion d’un public même peu familier de Martinů.

* Frank RYBKA (1895-1970), élève de Janáček, violoncelliste, organiste et chef de chœur né en Moravie et émigré aux États-Unis avant la première guerre, avait déjà rencontré Martinů à Paris en 1925. Il devint un de ses plus proches amis et le soutint en toutes circonstances. Martinů lui adressa plus d’une centaine de lettres entre 1941 et 1959, source de détails essentiels sur l’évolution de ses œuvres et leurs exécutions ainsi que sur certaines influences reçues et traduites dans ses compositions. (cf. Newsletter IBMS Vol. I n° 1 – janv. 2001 et Vol. IV n° 2 oct. 2004). Son fils Frank James a publié en 2011 une biographie de Martinů (*Bohuslav Martinů : The Compulsion to compose*, 430 p. Scarecrow Press).

VARIATIONS SUR UN THÈME DE ROSSINI pour violoncelle et piano		H.290
Titre tchèque ou original	<i>Variace na rossiniho téma – pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	Octobre 1942, New York	
Archives	Musée National à Prague (esquisse uniquement)	
Dédicace	Gregor Piatigorsky	
Création	1 mai 1943 à New York, par le dédicataire	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes, New York 1949 / Boosey & Hawkes	

Durée	8 minutes
Mouvements	1. Allegro moderato - Variation 1 - Variation 2 - Variation 3 - Variation 4
Formation instrumentale	Violoncelle et piano
Discographie	
<p>PROFIL 13020 (+<i>Variations sur un thème populaire slovaque</i> H.378 et autres compositeurs), István Várdai, violoncelle, et Walter Delahunt, piano, 2016.</p> <p>NAXOS 8573403 (+ divers compositeurs) transcription pour violon, Livia Sohn, violon, et Benjamin Loeb, piano, 2016.</p> <p>NAVONA 6007 (+divers comp.) Kostov-Valkov Duo, 2015.</p> <p>DELOS 3480 (+ divers comp.) Duo Murasaki, enreg. 2010, éd. 2015.</p> <p>SWR DIGITAL 10070 (+<i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190) Angelica May, violoncelle (H.277) / Anton Kassmeier, violoncelle (H.190), Maria Bergmann, piano, 2014.</p> <p>DECCA 002065602 coffret 10 CD (+ divers compos.) Janos Staker, violoncelle ; György Sebök, piano, 2014 [Enregistrement également présent dans la collection de 55 CD Decca 001831802.]</p> <p>CELLO CLASSICS CC1002 (+ divers compositeurs) Leonid Gorokhov, violoncelle, et Bobby Chen, piano, date ?</p> <p>PROFIL 13020 (<i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 + divers compos.) István Várdai, violoncelle ; Walter Delahunt, piano, 2014.</p> <p>MERCURY LIVING PRESENCE 4785092 COFFRET DE 55 CD, 2013.</p> <p>PRAGA 250293 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 +J. Gemrot, Beethoven) Jeremy Findlay, violoncelle ; Per Rundberg, piano, 2012.</p> <p>SLOVART SR00432 (+ <i>Trois Danses tchèques pour piano</i> H.324, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Impromptu pour violon et piano</i> H.166, <i>Bergerettes</i> H.275) Ensemble Moravia : David Danel, violon, Lukáš Novotný, violoncelle, Igor Františak, clarinette, Eliška Novotná, piano, 2000.</p> <p>CHANDOS 10602 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i> H.340) Paul Watkins, violoncelle, Huw Watkins, piano, 2010.</p> <p>MUSICAL CONCEPTS (ALTO) 1057 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378) Karine Georgian, violoncelle, et Ian Munro, piano, rééd. 2009.</p> <p>SUPRAPHON SU3928 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286; + Janáček, <i>Pohádka</i>, Kabeláč, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> op 9) Tomáš Jarník, violoncelle, et Ivo Kahánek, piano, 2007.</p> <p>ERMA 57033 (+ Janáček, <i>Pohádka</i> + Kodaly, Enescu) Bryndis Halla Gylfadottir, violoncelle, et Edda Erlendsdottir, piano, 2005.</p> <p>CUBE-BOHEMIA 2420 (+<i>Sonates pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286, et <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378) Jan Páleníček, violoncelle, et Jitka Čechová piano, 2004.</p> <p>YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983/86, rééd. 2004</p> <p>MUSICAPHON 56855 (+ <i>Nocturnes (quatre) pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, + Dvorak, Janáček) Martin Rummel, violoncelle et Christoph Eggner, piano, 2003.</p> <p>ETCETERA KTC1253 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, + divers compositeurs) Quirine Viersen, violoncelle, Silke Avenhaus, piano, 2003.</p> <p>PRAGA DIGITAL 250143 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378) Michal Kaňka, violoncelle, et Jaromír Klepáč, piano, 2001.</p> <p>NAXOS 8554503 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190, <i>Quatre Nocturnes pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Suite Miniatures</i> H.192) Christian Benda, violoncelle, et Sebastian Benda, piano, 2000.</p> <p>HUNGAROTON 31674 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Sextuor pour vents et piano</i> H.174) Eszter Horgas, flûte, Bela Simon, piano, József Vajda, basson, Nikoletta Korda, basson, Gergely Vajda, clarinette et Krisztina Szélpál, hautbois), 2000.</p> <p>GEGA NEW 165 (+ <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> H.188B, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190, <i>Suite Miniatures</i> H.192, <i>Quatre Nocturnes pour violoncelle et piano</i> H.189, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Anatoli Krastev, violoncelle, et Krassimir Taskov, piano, 2000.</p> <p>SIMAX 1146 (+ <i>Sonate n° 1 pour violoncelle et piano</i> H.277, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 ; + Kabalevsky) Oysteyn Birkeland, violoncelle, et Håvard Gimse, piano, 2000.</p> <p>VENGO ou AUDITE 95404 (+ Janáček, <i>Sonate pour violoncelle, Pohádka</i>, + Prokofiev) Dietrich Panke, violoncelle, Viola Mokrosch, piano, 1994.</p> <p>KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286 et <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Ariette</i> H.188B,</p>	

Sept Arabesques H.201 -n° 1, *Suite Miniature* H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klanský, piano, 1993.

SUPRAPHON SU3586 (+ *Sonates pour violoncelle et piano n° 1* H.277, n° 2 H.286, n° H.340, *Concerto n° 2 pour violoncelle et orchestre* H.304, *Variations sur un thème slovaque* H.378) Saša Večtomov, violoncelle, Josef Páleníček, piano (Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler), enreg. 1968, rééd. 2001.

PANTON 811269 (+ *Variations sur un thème slovaque* H.378, *Ariette* H.188B, *Nocturnes* H.189, *Six Pastorales pour violoncelle et piano* H.190) Michael Ericsson, violoncelle, et František Malý, piano, 1994.

FONE 87F01 (+ *Variations sur un thème slovaque* H.378, + Grieg) Duo Hayashi, 1987.

EMI 5563672 (+ Chostakovitch, Lutoslavski) Heinrich Schiff, violoncelle, Acy Beroncelj, piano, 1984.

Un an après son arrivée aux États-Unis, la renommée de Martinů aux est donc déjà bien installée. Après avoir donné le *Concerto Grosso* H.263 à Boston et à New York, Koussevitzki lui a commandé une symphonie que Martinů termine début septembre 1942 (*Symphonie n° 1* H. 289). Koussevitzki la créera à Boston en novembre de la même année avec un succès retentissant.

A peine terminée cette œuvre magistrale, Martinů s'attaque en octobre pour la première fois à la forme de variations comme sujet principal d'une œuvre. Il y aura encore une pièce de ce type, les *Variations sur un thème slovaque* H.378, une de ses dernières compositions en 1959. Avec les trois *Sonates*, les *Variations* constituent un corpus musical de première valeur, avec une belle discographie mais pas assez souvent programmées en concert.

Le violoncelle exerçait un grand attrait sur Martinů et, Gregor Piatogorski, le demandeur, dédicataire et créateur, était alors un des violoncellistes les plus très réputés aux États-Unis. La virtuosité de l'œuvre n'est pas étrangère à son succès : l'écriture exemplaire pour les deux instruments met en valeur les solistes par le rythme et l'émotion. D'une virtuosité qui trouve aussi son origine dans ce que ces *Variations* ne découlent pas directement de Rossini mais d'une *Introduction et Variations* de Paganini sur un air (*Dal tuo stellato soglio*) extrait de *Moïse en Égypte*.

La pièce comporte le thème et quatre variations.

Pour le thème, Martinů cite l'original en respectant sa source, avec quelques modifications de détail. La première et la deuxième variations soulignent toutes les possibilités du violoncelle en voyageant sur le plan tonal. La troisième est beaucoup plus libre et contraste nettement en s'écartant du thème. La dernière intensifie les tempi pour revenir exposer le thème en forme abrégée.

S'il avait abordé le genre plus tôt, on aurait pu imaginer que Martinů se serait laisser aller à des variations plus débridées, voire jazzistiques. Mais le temps des années folles et bien révolu. Cependant, il ne faut pas y voir plus que ce qu'elles sont : des pièces brillantes ; la profondeur d'inspiration rencontrée dans les *Sonates pour violoncelle et piano* n'est pas à y rechercher.

CINQ MADRIGAUX STANCES pour violon et piano		H.297
Titre tchèque ou original	<i>Pět madrigalových stancí pro housle a klavír (Five Madrigal Stanzas)</i>	
Date, lieu de composition	1943, New York	
Dédicace	Albert Einstein	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1950 / Associated Music Publishers, New York (Schirmer également mentionné)	
Durée	10 - 12 minutes	
Mouvements	1. Moderato 2. Poco allegretto 3. Andante moderato 4. Scherzando, poco allegro 5. Poco allegro	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
CLAUDIO 5997 (+ divers compos.) : Sergei Bezkorvany, violon ; Michael Reeves, piano, 2014		
MOVE 3342 (+divers compos. dont O. Macha, P. Eben) Chamber Melange : Ivana Tomáskova, violon ; Tamara Smolyar, piano, 2012.		
FUGA LIBERA 565 (+ divers compos.) Lorenzo Gatto, violon, Miloš Popovic, piano, 2010.		
QUINTONE 7001/2, 2CD (+B. Smetana, Z. Fibich, A. Dvořák, O. Nováček, E. Schulhoff, J. Suk) Yvonne Smeulers, violon ; Sander Sittig, piano, 2012.		
GZ LODENICE L10305 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Études Rythmiques</i> H.202, <i>Intermezzo</i> H.261) Jan Talich, violon, et Jaromír Klepáč, piano, 1997.		
EROICA CLASSICAL RECORDINGS 062 (+ <i>Sonate pour violon et piano n° 3</i> H.303 + Enescu) Yair Kless, violon, et Shoshana Rudiakov, piano, 1998.		
ANALEKTA FL23031 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Promenade pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Scherzo pour flûte et piano</i> H.174A, <i>Madrigal sonata pour flûte, violon et piano</i> H.291) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecin, Alain Marion, flûte, 1993. Réédition 2008 sous le n° 22009		

SUPRAPHON SU110099 (+ *Sonate n° 2 pour violon et piano* H.208, *Sonate n° 3 pour violon et piano* H.303) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano, 1987.

HYPERION 2 CD CDD22039 (+ *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313, *Nonet* H.374, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *La Revue de Cuisine* H.161, *Madrigal Sonate pour flûte, violon, et piano* H.291, *Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson* H.266, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonatine pour 2 violons et piano* H.198) Dartington Ensemble, 1987 réédition 1998.

SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ *Élégie pour violon et piano* H.3, *Concert pour violon et piano* H.13, *Sonate en Do pour violon et piano* H.120, *Sonate en ré pour violon et piano* H.152, *Impromptu* H.166, *Sonates pour violon et piano n° 1* H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, *Rhapsodie tchèque* H.307, *Ariette pour violoncelle et piano* (ici au violon) H.188A, *Sonatine pour violon et piano* H.262, *Cinq pièces brèves pour violon et piano* H.184, *Études rythmiques* H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 comportaient aussi *Sept Arabesques* H.201 et *Intermezzo* H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)

Martinů connaissait Einstein par les écrits de ce dernier depuis plusieurs années avant de le rencontrer grâce à Robert Casadesu, puis de se lier d'amitié avec lui à Princeton où ils enseignaient tous les deux. L'admiration du musicien pour le savant lui fit offrir ces cinq pièces dont la partie de violon, sans virtuosité mais sans simplification, pouvait être jouée par l'amateur de bon niveau qu'était Einstein. La partie de piano, destinée à Robert Casadesu était nettement plus exigeante. La création n'en est pas consignée mais on suppose qu'elle eut lieu en privé par le dédicataire et Casadesu qui avaient l'habitude de jouer de la musique de chambre ensemble. Martinů s'est exprimé sur ce qu'il ressentait du contact avec Einstein : « *Plus j'avance dans la lecture, moins j'y comprends, mais je suis envahi par la curiosité et l'enthousiasme de découvrir quelque chose que je ne saurai sans doute jamais.* » On retrouve là l'admiration de Martinů pour la science et la technique qu'il abordait avec philosophie.

En novembre 1943, Martinů aurait pu être satisfait du bilan de son année avec deux œuvres de premier plan : le *Concerto n° 2 pour violon* H.293 et la *Symphonie n° 2* H.295 qui venait d'être créée avec grand succès à Cleveland en octobre par Erich Leinsdorff, première à laquelle il assista. Il n'était pourtant pas si heureux que cela. Le succès était là, certes, mais la vie quotidienne à New York n'offrait que peu pour plaire à Martinů qui y vivait chichement. La campagne qu'il retrouvait l'été lui plaisait beaucoup plus. Et, comme on le sait, Martinů ne laissait pas interférer ces petits ennuis dans son œuvre. Les *Cinq Madrigaux Stances*, cinq courtes pièces où les deux voix se superposent avec liberté et clarté, en sont un parfait exemple.

<i>SONATE pour violon et piano N° 3</i>		H.303
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta pro housle a klavír č.3</i>	
Date, lieu de composition	1944, New York	
Archives	Non localisées (les cinq premières pages autrefois chez Charlotte Martinů)	
Création	17 décembre 1945 à New York par A. Reyes, violon et A. Balsam, piano	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1950 / Associated Music Publishers	
Durée	27 – 28 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Adagio 3. Scherzo – Trio 4. Lento – Moderato - Allegro	
Formation instrumentale	Violon et piano	
Discographie		
AZICA 71307 (+ R. Strauss) Ivan Ženatý, violon, et Sandra Shapiro, piano, 2016.		
CUBE BOHEMIA 2841 (+divers compositeurs) Jana Vonášková-Nováková, violon, et Petr Novák, piano, 2015.		
NIMBUS 6265 (+ divers compos. dont O. Koukal, L. Fišer) Leoš Čepický, violon ; Ivan Klánský, piano, 2014.		
NBM18 (+ <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355; <i>Tre Ricercari</i> H.267) Olga Šroubková, violon, Miroslav Sekera, piano, Martinů Days 2013, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
INTEGRAL INT221173 (+ Janáček, <i>Sonate pour violon et piano</i> , Mařatka, <i>Czardas III</i> , Suk, <i>Quatre pièces pour violon et piano</i> op 17) Marianne Piketty, violon, et Dana Ciocarlie, piano, 2010.		
STUDIO MATOUŠ 452131 (+ <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208) Hana Kotková, violon, Simon Mulligan, piano.		
SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, <i>Cinq Madrigaux Stances pour violon et piano</i> H.297, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.307, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (Anciens n° 3410/3412 de 1996-98 comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)		
AVIE 2162 (+ divers compositeurs) Celina Szrvinsky, piano et Antonio Meneses, violoncelle, 2008.		
BRILLIANT CLASSICS 904576 coffret 10 CD d'archives de David Oistrakh (+ divers compositeurs dont : Hum-		

mel, Janáček, Suk, Dvořák et Smetana), éd. 2007

ARCO DIVA UP0077 (+ divers compositeurs) Ivana Tomášková, violon, et Renata Ardaševová, piano, 2005.

NBM08 (+ *Petite Suite de la Comédie sur le Pont - Ouverture* H.247A, *Sonate n° 1 pour violoncelle et piano* H.277, *Marie l'Infidèle – Ouverture* H.233, *L'Ouverture des Sources – extrait*, H.354) Marie Fuxová, violon, Ester Godovská, piano, Martinů Days 2003, CD hors commerce de la Fondation Martinů.

PRAGA DIGITAL 25013 (+ Janáček, *Sonate pour violon et piano*, Dvořák, *Sonatine op. 100*, Smetana, *2 pièces pour violon et piano*) Václav Remeš, violon, et Sachiko Kayahara, piano, 2001.

EROICA CLASSICAL RECORDINGS 062 (+ *Cinq Madrigaux stances* H.297 + Enescu) Yair Kless, violon, et Shoshana Rudiakov, piano, 1998.

CENTAUR RECORDS 2276 (+ *Sonates pour violon et piano n° 1* H.182, *n° 2* H.208, *Sonate pour 2 violons et piano* H.213) Fredell Lack, violon, Timothy Hester, piano, Leon Spierer, violon, 1996.

MUSICA PRAGENSIS MP 0013 (+ *Intermezzo* H.261, *Impromptu* H.166) Václav Snítíl, violon, Helena Veisová, piano, 1994.

SUPRAPHON SU110099 (+ *Sonate n° 2 pour violon et piano* H.208, *Cinq Madrigaux stances* H.297) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano, 1987.

À l'été 1944, Martinů avait terminé sa *Troisième Symphonie* H.299. L'heure était à l'espoir et à la réflexion. Suivra en effet le grand *Concerto n° 2 pour violoncelle* H.304 dont la composition couvre la fin de l'année et le début de 1945. La *Sonate n° 3*, écrite en novembre 1944 après les *Chansons sur deux pages* H.302, est une composition de grande ampleur où Martinů développe tout le clair lyrisme dont il a le secret.

Dès l'attaque du premier mouvement, la 'signature Martinů' s'affirme : un accord au piano suivi de progressions harmoniques caractéristiques. Conçue au départ en trois mouvements, après en avoir écrit les deux premiers, la Sonate posait à Martinů l'interrogation de la manière de conclure l'œuvre, lorsqu'il eut l'idée d'ajouter un Scherzo avec trio mettant en valeur les qualités de virtuose de l'interprète.

Le premier mouvement riche de syncopes et de force est de grande élégance et parfaitement équilibré. Dans l'Adagio, Martinů comme à son habitude se laisse aller à la poésie qu'exprime ici le violon auquel répond le piano avec de savantes alternances de consonances et dissonances. Le quatrième mouvement enchaîne un Lento, un Moderato et un Allegro dans une progression d'intensité qui se termine par l'épanouissement de la coda en *ré* majeur alors que le mouvement avait commencé en *mi* mineur.

SONATE pour flûte et piano		H.306
Titre tchèque ou original	Sonáta pro flétnu a klavír	
Date, lieu de composition	1945, Cape Cod, South Orleans (Massachusetts)	
Archives	Non localisées (une partie autrefois chez Charlotte Martinů)	
Dédicace	Georges Laurent	
Création	18 décembre 1945 à New York par Louis Schaefer, flûte, et Dolores Rodriguez, piano	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1951 / Associated Music Publishers	
Durée	18 - 19 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Adagio 3. Allegro poco moderato	
Formation instrumentale	Flûte et piano	
Discographie		
NIMBUS 5933 (+ divers compositeurs, dont Albert Roussel) Hansgeorg Schmeiser, flûte, et Matteo Fossi, piano, 2016.		
MSR 1552 (+ divers compositeurs) Lisa Garner Santa, flûte, et Nataliya Sukhina, piano, 2015.		
ERATO 2564619044 coffret de 10 CD (+ divers compositeurs) Jean-Pierre Rampal, flûte, Robert Veyron-Lacroix, piano, Orchestre National de l'ORTF, dir. Louis de Froment, 1978, réédité en CD 2015.		
RCA 302633 coffret de 73 CD (+divers compos. dont A. Dvořák et J. Feld) 73 CD, James Galway, flûte ; Philip Moll, piano, 2014 (rééd).		
AVIE 2219 (+Schulhoff, Feld, Dvořák) Jeffrey Khaner, flûte ; Charles Abramovic, piano, 2012.		
CAMERATA RECORDS 28180 (+ divers compos.) Wolfgang Schulz, flûte et Adrian Cox, piano, 2012		
STRADIVARIUS 33886 (+ <i>Madrigal Sonate</i> H.291, <i>Sonate pour violon et piano</i> H.182, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254) Trio Albatros : Francesco Parrino, violon ; Alessandro Marangoni, piano ; Gianluca Capuano, clavecin Stefano Parrino, flûte, 2011.		
NIMBUS 6166 (+ divers compos.) Wissam Boustany, flûte et Stefan Warzycki, piano, 2012.		
DUX 0768 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Madrigal pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Agata Igras-Sawicka, flûte, Bartolomej Nizioł, violon, Marcin Zdunik, violoncelle, Mariusz Rutowski, piano, 2011.		

BIS 1729 (+ Poulenc, Martin, Reineke, Messiaen) Sharon Bezaly, flûte et Ronald Brautigam, piano, 2010.

MUSICAL CONCEPTS 107 (+ autres compositeurs) Jennifer Stinton, flûte, et Scott Mitchell, piano, 2010.

NAXOS 8572467 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Sextuor pour piano et vents* H.174, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300) Haldan Martinson, violon, Sally Pinkas, piano, Fenwick Smith, flûte, Thomas Martin, clarinette, Suzanne Nelson, basson, John Ferrillo, hautbois, 2010.

DIVINE ART 25066 (+ Roussel et autres compositeurs) Kenneth Smith, flûte, et Paul Rhodes, piano, 2008.

ANALEKTA FL23031 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Promenade pour flûte, violon et clavecin* H.274, *Cinq Madrigaux Stances* H.297, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Madrigal Sonate pour flûte, violon et piano* H.291) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecin, Alain Marion, flûte, 1993, réédition 2008.

MSR 1161 (+ *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, Janáček, *Marche des Gorges Bleues*, Schulhoff, *Sonate pour flûte et piano*, Reinecke, *Sonate pour flûte et piano*) Tanya Witek, flûte et Charles Foreman, piano, 2006.

BOSTON RECORDS 1070 (+ divers compositeurs français de la première moitié du XX^e siècle) Robert Willoughby, flûte et Julian Martin, piano, 2006.

CD BABY 64774 (+ divers compositeurs) Laurel Zucker, flûte, et Marc Shapiro, piano, 2004.

GENUIN CLASSICS 4040 (+ divers compositeurs) Don Bailey, flûte, et Donald Sulzen, piano, 2004.

CALA RECORDS 88026 (+ divers compositeurs dont Gubaidulina) Lesley Newman, flûte, et Amanda Hurton, piano, 2003.

CLAVES 2105 (+ divers compositeurs dont Schulhoff, *Sonate pour flûte et piano*) Marina Piccinini, flûte, et Ewa Kupiec, piano, 2002.

HARMONIA MUNDI 811770 (+ autres comp.) Mathieu Dufour, flûte, Aleksandar Mazdar, piano, 2002.

SKARBO 4006 (+ *Scherzo* H.174A + Dvořák *Sonatine op 100*, Prokofiev) Andras Adorjan, flûte, Christian Ivaldi, piano, 2002.

EROICA CLASSICAL RECORDINGS (+ divers autres compositeurs) Jeannine Dennis, flûte, et Philip Amalong, piano, 2001.

BOSTON RECORDS 1010 (+ divers compositeurs) Donald Peck, flûte, et Melody Lord, piano, 2001.

HUNGAROTON 31674 (+ *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonatine pour clarinette et piano* H.356, *Sextuor pour vents et piano* H.174, *Variations sur un thème de Rossini* H.290) Forrás Ensemble, Eszter Horgas, flûte, Bela Simon, piano, József Vajda, basson, Nikoletta Korda, basson, Gergely Vajda, clarinette et Krisztina Szélpál, hautbois), 1997-2000.

DUX 768 (+ *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonate pour flûte violon et piano* H.254, *Madrigal-sonate pour flûte, violon et piano* H.291) Mariusz Rutkowski, piano, Agata Igras-Sawicka, flûte, Marcin Zdunik, violoncelle, et Barolomiej Nizioł, violon, 2000.

LYRINX 197 (+ *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, + Prokofiev) Juliette Hurel, flûte, Hélène Couvert, piano, Henri Demarquette, violoncelle, 2000.

LOTOS LT0041 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Intermezzo pour violon et piano* H.261, *Madrigal sonate pour flûte, violon et piano* H.291, *Promenades pour flûte, violon et clavecin* H.274) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano et clavecin, Jiří Válek, flûte, 1996.

PAVANE (+ Schulhoff, *Sonate pour flûte et piano*, Feld, *Sonate pour flûte et piano*, +Prokofiev) Carlo Jans, flûte, Daniel Blumenthal, piano, 1996.

CAMERATA RECORDS 393 (+ Hummel, Dvořák, Hindemith) Barbara Gisler-Haas, flûte, et Mika Mori, piano, 1995.

KONTRAPUNKT 32205 (*Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Promenades pour flûte, violon et clavecin* H.274, *Madrigal sonata pour flûte, violon et piano* H.291) Yossi Arnhem, flûte, Irit Rub-Levi, piano, Elyakum Saltzman, violon, Miri Singer, clavecin, Marcel Bergman, violoncelle, 1995.

SIMAX 1118 (+ divers compositeurs) Ingela Öien, flûte, et Geir Botnen, piano, 1994.

SONY CLASSICAL (+ divers compositeurs) récital de Jean-Pierre Rampal, flûte, John Steel Ritter, piano, 1994.

BIS 234 (+ *Études et Polkas I, II et III* H.308, *Sonate pour piano* H.350, Radoslav Kvapil, piano) Gunilla von Bahr, flûte, et Kerstin Hindart, piano, 1994.

STUDIO MATOUS 72131 (+ *Sextuor pour vents* H.174, *Sonatine pour clarinette et piano* H.356, *Quatre Madrigaux* H.266) In Modo Camerale, 1993.

CLAVES 50-9306 (+ Schubert, Poulenc, Widor) Peter-Lukas Graf, flûte, Bernd Glemser, piano, 1993.

SONY 53106 (Récital, divers compositeurs) Jean-Pierre Rampal, flûte, et John Steele Ritter, piano, 1993.

MAGUELONE 350501 (+ divers compositeurs) Philippe Pierlot, flûte, Angeline Pondepeyre, piano, 1993.

CHANDOS 8823 (+ divers compositeurs) Susan Milan, flûte, et Ian Brown, piano, 1992.

SUPRAPHON (+Poulenc, Hindemith, Prokofiev) Jiří Válek, flûte, Josef Hála, piano, 1979-91.
 IMP CLASSICS (+ divers compositeurs) Judith Hall, flûte, Julian Jacobson, piano, 1991.
 KOCH/SCHWANN 310107H1 (+ *Trio pour flûte violoncelle et piano* H.300, *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* H.277) Felix Renggli, flûte, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1991.
 RCA Victor Red Seal 7802 (+ Dvořák *Sonatine pour violon et piano op. 100*, version flûte, *Feld Sonate pour flûte et piano*) James Galway, flûte, et Phillip Moll, piano.
 CHANDOS 8823 (+ Schubert, Reinecke) Susan Milan, flûte, Ian Brown, piano, 1990.
 KINDGOM JAZZ 2013 (+ Debussy, Copland, Honegger, Poulenc, Vaughan Williams) Michael Cox, flûte, Nigel Clayton, piano, 1988.

Après l'éblouissante *Quatrième Symphonie* H.305, composée à Cape Cod dans le Massachussets au printemps 1945, Martinů s'attelle immédiatement à cette *Sonate pour flûte et piano*, dédiée au flûtiste solo de l'Orchestre de Boston. Il a le cœur allégé grâce à l'heureuse issue de la guerre et une certaine tranquillité d'esprit l'anime : le ton ensoleillé de l'œuvre n'y est certainement pas étranger.

À Cape Cod, les Martinů avaient soigné un engouement. La flûte évoque à plus d'une reprise cet oiseau typique des lieux. Très appréciée des flûtistes, comme on le voit dans la discographie, elle contient de vrais bijoux mélodiques et montre combien le génie du compositeur trouvait à s'épanouir dans le cadre d'une nature encore sauvage. Ses trois mouvements classiquement distribués vite-lent-vite, sont propulsés par une intense richesse rythmique et harmonique, tempérée dans l'Adagio par un ton plus pastoral.

Comme dans la *Sonate n° 3 pour violon et piano* H.303 de fin 1944, la patte de Martinů est reconnaissable dès les premières mesures de l'Allegro moderato initial : une mélodie robuste portée par ces harmonies dont il avait le secret. Le piano introduit la pièce comme une fantaisie puis la flûte énonce le premier thème syncopé, auquel suit un thème secondaire presque motorique. Le deuxième mouvement noté Adagio montre combien Martinů avait étudié en profondeur le madrigal de la Renaissance qu'il traite ici à sa manière très personnelle. Enfin, l'Allegro poco moderato nous emporte dans une atmosphère enjouée après l'entrée du piano avec des échos de la nature et des chants d'oiseaux.

Comme le souligne encore Harry Halbreich, cette sonate est l'une des très belles pièces du répertoire pour la flûte et le piano du XX^e siècle. On comprend aisément son succès et le nombre de enregistrements (41) l'atteste largement.

RHAPSODIE TCHÈQUE pour violon et piano		H.307 (H.307A)
Titre tchèque ou original	<i>Česká rapsódie pro housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1945, Cape Cod, South Orleans (Massachussets)	
Archives	Centre Martinů à Polička et Max Eschig, Paris	
Dédicace	Fritz Kreisler	
Édition / Droits	Max Eschig 1962 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	10-12 minutes	
Mouvements	Lento – Andante poco moderato – Moderato – Allegretto – Adagio – Allegro non troppo	
Formation instrumentale de la version orchestrée	Flûte, 2 hautbois, clarinette, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, trombone, 2 violons solistes, cordes	
Discographie		
Version H.307 pour violon et piano :		
PANTON (+ <i>Sonate pour violon et piano n° 1</i> H.182, <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H.157) Ivan Štraus, violon, Walter Haley, piano, Marek Jerie, violoncelle, 1998.		
GZ LODENICE L10305 (+ <i>Cinq Madrigaux Stanzas</i> H.297, <i>Sept Arabesques</i> H.201A, <i>Études Rythmiques</i> H.202, <i>Intermezzo</i> H.261) Jan Talich, violon, et Jaromír Klepáč, piano, 1997.		
STUDIO MATOUŠ 452131 (+ <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303) Hana Kotková, violon, Simon Mulligan, piano.		
SUPRAPHON SU 3950 4 CD (édités aussi séparément en 1996-98) (+ <i>Élégie pour violon et piano</i> H.3, <i>Concert pour violon et piano</i> H.13, <i>Sonate en Do pour violon et piano</i> H.120, <i>Sonate en ré pour violon et piano</i> H.152, <i>Impromptu</i> H.166, <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, n° 2 H.208, n° 3 H.303, <i>Cinq Madrigaux Stanzas pour violon et piano</i> H.297, <i>Ariette pour violoncelle et piano</i> (ici au violon) H.188A, <i>Sonatine pour violon et piano</i> H.262, <i>Cinq pièces brèves pour violon et piano</i> H.184, <i>Études rythmiques</i> H.202) Bohuslav Matoušek, violon, et Petr Adamec, piano, réédition 2008. (anciens n° 3410/3412 de 1996-98 comportaient aussi <i>Sept Arabesques</i> H.201 et <i>Intermezzo</i> H.261, ne figurant pas dans le coffret 3950)		
SUPRAPHON 3621 (+ Smetana, Janáček et Ševcic) Pavel Šporcl, violon, et Petr Jířikovský, piano, 2002.		
H.307A version orchestrée par Jiří Těml :		
SUPRAPHON SU 3956 (+ <i>Nipponari</i> H.68, <i>Nuits magiques</i> H.119) Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek, 2008.		
HYPERION 67672 (+ <i>Concerto da camera</i> H.285, <i>Concerto pour violon, piano et orchestre</i> H.342) Bohuslav		

Matoušek, violon, et Karel Košárek, piano, Orch. Philharmonique tchèque, dir. Christopher Hogwood, 2007.
 NBM 06 (+*Quatuor à cordes n° 3* H.183, *Toccata e dua canzoni* H.311) Bennewitz Quartet, Berg Chamber Orchestra, dir. Peter Vrabel, Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek, Martinů Days 2001, CD hors commerce de la Fondation Martinů

En six courts mouvements enchaînés, cette *Rhapsodie tchèque* fait écho à celle, patriotique, que Martinů composa en 1918 à Polička (H.118), peu avant la fondation de la République tchécoslovaque, pour baryton, chœur et orchestre. Le propos en est très éloigné, même si l'inspiration patriotique est clairement affichée. Fritz Kreisler, aussi émigré aux États-Unis, avait été victime d'un accident de la circulation à New York en 1941 : sa carrière fut ainsi brutalement arrêtée à 66 ans. Ami de Martinů, de dernier avait tenu à lui rendre hommage avec cette pièce brillante et virtuose. En 1945, l'esprit est différent de 1918, mais tout autant chargé d'espoirs. Les tonalités centrales de *si* majeur et de *ré* majeur soulignent l'élégance du lyrisme. La poésie musicale est au rendez-vous.

* Version H.307A : « Au départ, Martinů voulait faire une pièce pour violon avec accompagnement orchestral. Le 24 juin 1945, il écrivit à son ami Frank Rybka: «Pour Kreisler, j'ai composé une *Rhapsodie tchèque*, pour le moment avec piano.» Dans une certaine mesure, donc, la partie de piano existante fut conçue comme une réduction pianistique, que Martinů entendait orchestrer plus tard. Sachant cela, la Fondation Martinů confia au compositeur Jiří Teml le soin d'orchestrer cette œuvre, ce qu'il fit avec l'aide du violoniste Ivan Štraus. Teml se réfèra à la *Rhapsodie-Concerto pour alto et orchestre* H.337 composée au printemps de 1952 et stylistiquement similaire. Les détails de la version originale pour violon et piano n'ont pas encore été retrouvés; quant à la présente mouture orchestrale, elle fut jouée pour la première fois en décembre 2001, au Festival Martinů de Prague. » (Note d'Aleš Březina parue avec l'enregistrement Hyperion 67672).

TROIS MADRIGAUX (DUO N° 1) pour violon et alto		H.313*
Titre tchèque ou original	<i>Tři madrigaly (duo č.1) pro housle a viola</i>	
Date, lieu de composition	1947, New York	
Archives	Bibliothèque du Congrès, Washington	
Dédicace	Lilian et Joseph Fuchs	
Création	22 décembre 1947 à New York par les dédicataires (Lilian Fuchs, alto et Joseph Fuchs, violon)	
Édition / Droits	Boosey & Hawkes 1949 / Boosey & Hawkes	
Durée	15 – 16 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Poco andante 3. Allegro	
Formation instrumentale	Violon et alto	
Discographie		
DGG COFFRET 52 CD QUATUOR EMERSON 002514572 (+ divers compositeurs) 2016.		
BIS 2030 (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, « <i>Duo n° 2</i> », H.331, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355)		
BBC Sy. Orch. Dir. J. Bělohlávek, Maxim Rysanov, alto ; Katya Apekisheva, piano ; Alexander Sitkovetsky, violon, 2015.		
BIS 2042 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2 et n° 3</i> + Sibelius et Mustonen) Steven Isserlis, violoncelle et Olli Mustonen, piano, 2014.		
DUX 0234 (+ divers compositeurs) Tomasz Tomaszewski, violon, et Claude Lelong, alto, 2013.		
ELAN RECORDINGS 221222 (+ Bach) Elmar Oliveira, violon ; Sandra Robbins, alto, 2013.		
BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238), 2013.		
ECM 4763827 (+ divers compositeurs) Thomas Zehetmair, violon, et Ruth Killius, alto, 2011.		
DEUTSCHE GRAMOPHON 4778093 (+ <i>Janáček Quatuor n° 1</i> <i>Sonate à Kreutzer</i> , <i>Quatuor n° 2</i> <i>Lettres Intimes</i>) Quatuor Emerson : Phillip Setzer, violon, Lawrence Dutton, alto, 2009.		
SUPRAPHON 3952 (+ <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355, <i>Musique de chambre n° 1 pour clarinette, harpe et piano</i> H.376) Alexander Besa, Bohuslav Matoušek, Petra Besa-Pospíšilová, Ludmila Peterková, Karel Košárek, Jana Boušková, Jiří Bárta, Jan Talich, 2008.		
CENTAUR RECORDS 2852 (+ <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355) Felicia Moye, violon, et Kenneth Martinson, alto, 2008.		
HYPERION HELIOS 55321 (+ <i>Sextuor pour cordes</i> H.224, Schulhoff : Sextuor) Raphael Ensemble, 2008.		
ROMÉO RECORDS 7261 (+ divers compositeurs) Hagit Hálaf, violon, et Christoph Emmanuel Langheim, alto, 2008.		
ERATO 45015 (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, +Kodaly et Dohnanyi) Domus Piano Quartet, Krysia Osostowicz, violon, Timothy Boulton, alto, Richard Lester, violoncelle. Enreg. 1990, édition 2007.		
ERATO 5319042 en téléchargement uniquement (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Quatuor à clavier n° 1</i> H.287, + autres compositeurs dont J. Suk et Dvořák) Domus Piano Quartet, 2007.		
ZEUS ENTERTAINMENT GROUP 71318 (+ divers compositeurs) Carter Brey, violon, et Cynthia Levinson, alto,		

2007.

ARTESMON 7162 (+ *Rhapsodie Concerto pour alto* H.337, *Sonate n° 1 pour alto et piano* H.355, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Divertimento Sérénade IV* H.215) Jiří Hurník, violon, Jan Peruška, alto, Daniel Wiesner, piano, Orchestre Symphonique de la Radio de Prague, dir. Jan Kucera, Orchestre de Chambre tchèque, dir. Andreas Sebastian Weiser, 2005.

CALA RECORDS 514 (+ divers compositeurs) Glenn Dicterow, violon, et Karen Dreyfus, alto. Enreg. 1996, éd. 2006.

ELAN RECORDINGS 2212 (+ Bach) Elmar Oliveira, violon, et Sandra Robbins, alto, 2004.

ANTE AETERNUM RECORDS 45016 (+ *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331 ; + Vycpálek et Kalliwoda) Duo Patterson, 2004.

NAXOS 8553783 (+ *Quatuor à cordes n° 3* H.183, *Quatuor à cordes n° 6* H. 312, *Duo pour violon et violoncelle n° 1* H. 157) Quatuor à cordes Martinů : Lubomír Havlák et Petr Maceček, violon, Jan Jiša, alto, Jitka Vlasánková, violoncelle, (enreg.1996) éd. 2002.

ARCO DIVA UP0043 (+ Slavický, Lukáš, Britten, Borodová, Monti) Veronika Jarůšková, violon, Kateřina Englichová, harpe, Jitka Hosprová, piano, 2002.

PRAGA DIGITAL 250155 (+ *Duo pour violon et violoncelle n° 1* H.157, *Trio à cordes n° 2* H.238, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371, *Pièce pour deux violoncelles* H.377) Pavel Hůla, violon, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, 2001.

VIRGIN CLASSICS 5619042 2 CD (+ *Trio à cordes n° 2* H.238, *Quintette à clavier n° 1* H.229 ; +Dvořák, Suk, Kodaly, von Dohnanyi) Domus Piano Quartet, 2001.

HYPERION 2 CD CDD22039 (+ *Nonet* H.374, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *La Revue de cuisine* H.161, *Cinq Madrigaux Stances* H.297, *Madrigal Sonate pour flûte, violon, et piano* H.291, *Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson* H.266, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonatine pour 2 violons et piano* H.198) Dartington Ensemble, 1986, réédition 1998.

BAYER RECORDS 100152 3CD (+ *Trio à cordes n° 2* H.238, intégrale des sept *Quatuors à cordes*) Stamitz String Quartet, 1995.

DUX 0234 (+ divers compositeurs) Tomasz Tomaszewski, violon ; Claude Lelong, alto, 1993.

QUANTUM QM6910 (+ *Trio à cordes n° 2* H.238, *Duo pour violon et violoncelle* H.157, *Quatuor avec piano* H.287) Trio à cordes Millière, Marie-Christine Millière, violon ; Jean-François Benatar, alto ; Philippe Bary, violoncelle ; Véronique Roux, piano, 1990.

SUPRAPHON SU32CO-2049 (+ *Quintette à clavier n° 2* H.298, *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313) Quatuor Smetana – Josef Páleníček, piano, Jiří Novák, violon, Milan Škampa, alto.1987.

DA CAMERA MAGNA (+ *Sonatine pour 2 violons* H.198, *Sonate pour alto et piano n° 1* H.355, *Sonate pour violon et piano n° 2* H.208) Pina Carmirelli, violon, Philipp Naegele, violon et alto, Ralf Gothoni, piano, 1979.

Les *Trois Madrigaux pour violon et alto*, premier duo pour cette formation assez rare précède de trois ans le *Duo n° 2* H.331. L'année 1947 n'est pas une année de grande production. Seules deux autres pièces de musique de chambre verront le jour, le *Quatuor à cordes n° 7* et le *Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano*, entrecoupées de longues périodes de silence musical. Les projets de retour au pays sont sans cesse repoussés. Charlotte va seule à Prague au Festival du Printemps pour le représenter.

La guerre était terminée de sorte que l'atmosphère dramatique des cinq premières symphonies était provisoirement oubliée, mais à Prague, l'évolution de la situation ne laisse présager rien de bon pour Martinů quant à un éventuel poste professoral.

Martinů n'est pas en grande forme morale non plus malgré les vacances passées à la campagne avec son ami Frank Rybka. Pour se détendre en quelque sorte, il se livre à un vagabondage musical qui correspond à son naturel avec des références baroques et le souvenir de Mozart que les Fuchs jouaient si bien, et son esprit ludique permanent.

Ces *Trois Madrigaux* brillent par l'exploitation des possibilités techniques des instruments et mettent bien en valeur les qualités des solistes. Ce qui explique pour partie l'abondante discographie. Quant au titre, il ne faut pas y voir quel retour au passé. Le madrigal (anglais) était une forme que Martinů connaissait à fond et il utilisait la polyphonie libre d'une manière très personnelle assaisonnée à l'esprit des thèmes populaires réels ou imaginaires.

Comme dans une sorte de joyeuse conversation entre musiciens, deux mouvements alertes et légers, rappelant, de loin, ce que Mozart avait fait avec la même formation, entourent le Poco andante pastoral où comme à l'accoutumée Martinů se laisse aller à son programme intérieur. Une page vraiment délicieuse.

* Une orchestration pour orchestre à cordes est signalée qui aurait vu le jour avec l'accord de Martinů quatorze ans plus tard, sans qu'on en trouve trace dans le catalogue d'Harry Halbreich.

TROIS DANSES TCHÈQUES pour deux pianos

H.324

Titre tchèque ou original | *Three Czech Dances*

Date, lieu de composition	1949, New York
Archives	Paris, Bibliothèque Nationale, dépôt Max Eschig ; fac-similé à l'Institut Martinů et à Polička, Centre Martinů
Dédicace	Ethel Bartlett et Roe Robertson
Création	Septembre 1949, Festival d'Edimbourg par les dédicataires
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig
Durée	16 minutes
Mouvements	1. Allegro 2. Andante moderato 3. Allegro (non troppo)
Formation instrumentale	Deux pianos
Discographie MUSIC & ARTS 4623 (+ Dvořák et Smetana) Yong Hi Moon et Dai Uk Lee, pianos, 2011. NBM CD 12 (+ <i>Fantaisie et Toccata</i> H.281, <i>Sinfonietta Giocosa</i> H.282, <i>Nový Špalíček</i> H.288) Anagnoson & Kinton, pianos, Martinů Days 2007, CD hors commerce de la Fondation Martinů. ELAN RECORDINGS 82422 (+ <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292, <i>Concerto Grosso</i> H.263, <i>Fantaisie pour deux pianos</i> H.180, <i>Impromptu pour deux pianos</i> H.359) Mark Clinton et Nicole Narboni, pianos, Talich Chamber Orch. dir. Vladimír Válek, 2000. PANTON 81 9003 (+ Smetana, Novák) František Maxián, piano. (PANTON n'existe apparemment plus) PHOENIX USA (+ <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292, <i>Fantaisie pour deux pianos</i> H.180 + Britten) Orch. Symph. Radio Luxembourg, dir. Ettore Stratta, Dorothy Jonas et Joshua Pierce, pianos, 1997.	
<p>Dans la partition, ces <i>Trois Danses tchèques</i> ne mentionnent que le tempo sans indication d'un nom de danse tchèque. Car si l'inspiration est populaire, ce n'est pas l'élément le plus important. Ici, Martinů va clairement vers l'abstraction imaginative, avec une harmonie et des rythmes complexes très éloignés du contexte néoclassique de ces mêmes années. De plus, les trois danses, inséparables les unes des autres, forment une construction « de conception unitaire comme une sonate en trois mouvements » (G.E. <i>op.cit.</i>) « Un joyau pour tout duo de pianistes qui ne le cède en rien au fameux <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292) » (H.H. <i>op. cit.</i>)</p>	

<i>DUO n° 2 pour violon et alto</i>		H.331
Titre tchèque ou original	<i>Duo pro housle a viola č.2</i>	
Date, lieu de composition	1950, New York	
Archives	Bibliothèque Nationale de France, dépôt Max Eschig et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Rosalie Leventritt	
Création	5 janvier 1951 à New York par J. et L. Fuchs	
Édition / Droits	Max Eschig 1964 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	14 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Lento 3. Allegro (poco)	
Formation instrumentale	Violon et alto	
Discographie BIS 2030 (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> , « <i>Duo n° 1</i> » H.313, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355) BBC Sy. Orch. Dir. J. Bělohlávek, Maxim Rysanov, alto ; Katya Apekisheva, piano ; Alexander Sitkovetsky, violon, 2015. ARTES MON 7162 (+ <i>Rhapsodie Concerto pour alto</i> H.337, <i>Trois Madrigaux</i> , <i>Duo n° 1 pour violon et alto</i> H.313, <i>Sonate n° 1 pour alto et piano</i> H.355, <i>Divertimento Sérénade IV</i> H.215) Jiří Hurník, violon, Jan Perushka, alto, Daniel Wiesner, piano, Orchestre Symphonique de la Radio de Prague, dir. Jan Kucera, Orchestre de Chambre tchèque, dir. Andreas Sebastian Weiser. BIS 2042 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1 et n° 3</i> + Sibelius et Mustonen) Steven Isserlis, violoncelle et Olli Mustonen, piano, 2014. CENTAUR RECORDS 2852 (+ <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355) Felicia Moye, violon, et Kenneth Martinson, alto, 2008. BAYER RECORDS 100358 (+ <i>Fantaisie pour Theremin, hautbois, piano et cordes</i> H.301, <i>Mazurka-nocturne pour hautbois, deux violons et violoncelle</i> H. 325, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H. 315) Helena Suchárová, piano, Lajos Lencsés, hautbois, Valerie Hartmann-Claverie, Ondes Martenot, Vladimír Peixner, violoncelle, Josef Kekula, violon, Vítězslav Černocho, violon, rééd. 2007. SUPRAPHON 3952 (+ <i>Trois Madrigaux</i> , <i>Duo n° 1 pour violon et alto</i> H.313, <i>Sonate pour alto et piano</i> H.355, <i>Musique de chambre pour clarinette, harpe et piano</i> H.376) Alexander Besa, Bohuslav Matoušek, Petra Besa-Pospíšilová, Ludmila Peterková, Karel Košárek, Jana Boušková, Jiří Bárta, Jan Talich, 2008. ANTE AETERNUM RECORDS 45016 (+ <i>Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto</i> H.313 ; + Vycpálek et Kalliwoda) Duo Patterson, 2004.		

PRAGA DIGITAL 250155 (ou 350033) (+ *Duo pour violon et violoncelle n° 1* H.157, *Trio à cordes n° 2* H.238, *Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto* H.313, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371, *Pièce pour deux violoncelles* H.377) Beethoven String Trio - Pavel Hůla, violon, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, 2001.

Dernière composition écrite en 1950, après le bref *Intermezzo pour orchestre* H.330 de septembre et le *Concerto n° 2 pour deux violons* H.329 terminé l'été, ce *Duo n° 2* était destiné aux mêmes solistes frère et sœur, Joseph et Lilian Fuchs sans en être dédicataires cette fois, que le *Duo n° 1*, et que les *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313. Martinů les rencontrait fréquemment et ceux-ci le jouèrent trois mois plus tard.

Techniquement de même niveau de difficulté, ce deuxième *Duo* est assez différent du premier en ce sens qu'il est nettement plus intériorisé, plus tendu, moins marqué par les sources populaires. Il est par contre tout aussi destiné à mettre en valeur les qualités musicales des instrumentistes.

SONATE pour violoncelle et piano N° 3		H.340
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta pro violoncello a klavír č.3</i>	
Date, lieu de composition	1952, Vieux Moulin et retravaillé à New York en octobre 1952	
Archives	Esquisses à la Bibliothèque publique de New York et copie au Centre Martinů de Polička et à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Hans Kindler	
Création	8 janvier mai 1953 à Washington D.C., interprètes non connus	
Édition / Droits	Éditions d'État, Prague 1957 (partition fortement modifiée par le pianiste František Smetana, interprète de la première pragoise) / Bärenreiter 2002 (rétablissement de la partition originale par Aleš Březina et Martin Sedlák)	
Durée	19-22 minutes	
Mouvements	1. Poco andante – moderato 2. Andante 3. Allegro (ma non presto) 4.	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano / Arrangement pour orchestre de Jiří Teml	
Discographie	<p>BIS 2042 (+<i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1 et n° 2</i> + Sibelius <i>Malinconia</i> et Mustonen, <i>Sonate</i>), Steven Isserlis, violoncelle et Olli Mustonen, piano, 2014.</p> <p>PROFIL 13020 (+<i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290 + divers compos.) István Várdai, violoncelle ; Walter Delahunt, piano, 2014.</p> <p>CHANDOS 10602 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Paul Watkins, violoncelle, Huw Watkins, piano, 2010.</p> <p>DORIAN SONO LUMINUS 90705 (+ divers compositeurs) The Kennedy Center Chamber Players, 2010.</p> <p>MUSICAL CONCEPTS OU ALTO RÉGIS 1057 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Karine Georgian, violoncelle, et Ian Munro, piano, enreg. 1998, rééd. 2009.</p> <p>AVIE 2162 (+Divers compositeurs) Antonio Meneses, violoncelle, et Celina Szrvinsk, piano, 2009.</p> <p>ETCETERA RECORDS 1253 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 + divers compositeurs) Quirine Viersen, violoncelle, et Silke Avenhaus, piano, 2009.</p> <p>CLAVES 2803 (+<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286) Matta Zappa, violoncelle et Massimiliano Mainolfi, piano, 2008.</p> <p>SUPRAPHON SU3947 (+ <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378 ; + Eben, <i>Suita Balladica</i> ; Sluka, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i>) Tomáš Jarník, violoncelle, et Ivo Kahánek, piano, 2008.</p> <p>AUDITE 92523 (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286) Tilmann Wick, violoncelle et Pascal Devoyon, piano, 2007.</p> <p>TONUS CLASSICS TN0106 (+ Brahms) Jiří Barta, violoncelle et Jan Čech, piano, 2005.</p> <p>CUBE-METIER CBCD2420 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Jan Páleníček, violoncelle, et Jitka Čechová, piano, 2004.</p> <p>HYPERION HELIOS 55185 (+ <i>Sonates n° 1</i> H.277 et <i>n° 2</i> H.277) Steven Isserlis, violoncelle, et Peter Evans, piano, 2004.</p> <p>YMCA Jerusalem 2CD (<i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Nocturnes</i> H.189, <i>Pastorales</i> H.190, <i>Sept Arabesques</i> H.201, <i>Suite Miniature</i> H.192, <i>Ariette</i> H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983*86, rééd. 2004</p> <p>DAPHÉNÉO A202 (+ <i>Sonates pour violoncelle et piano n° 1</i> H.177, <i>n° 2</i> H.286) Raphael Chrétien, violoncelle, et Franz Michel, piano, 2001.</p>	

NAXOS 554502 (+ *Sonates n° 1* H.277 et n° 2 H.286, *Sept Arabesques* H.201A, *Ariette pour violoncelle et piano* H.188A Sebastian Benda, piano, et Christian Benda, violoncelle, 2000.
 CENTAUR 2207 (+ *Sonates pour violoncelle et piano n° 1* H.277, n° 286) Jiří Hanousek, violoncelle, et Paul Kaspar, piano, 1995.
 KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ *Nocturnes* H.189, *Pastorales* H.190, *Sonates pour violoncelle et piano n° 1* H.277, n° 2 H.286, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Variations sur un thème slovaque* H.378, *Pastorales* H.190, *Ariette H.188B*, *Sept Arabesques* H.201 -n° 1, Suite Miniature H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klanský, piano, 1993.
 RCA VICTOR RED SEAL 61220 (+*Sonates n° 1* H.277 et n° H.286) János Starker, violoncelle, et Rudolf Firkušný, piano, 1992.
 BAYER RECORDS 100090 (+ *Nocturnes* H.189, *Variations sur un thème populaire slovaque* H.378 + K.M. Komma) Rebecca Rust, violoncelle, Friedrich Erdmann, basson, David Apter, Piano, 1991.
 ACCENT 28967D (*Sonates pour violoncelle et piano n° 1* H.277, n° 2 H.286, n° 3 H.340) Roel Dieltiens, violoncelle, Robert Groslot, piano, 1990.
 SUPRAPHON SU3586 (+ *Sonate n° 1 pour violoncelle et piano* H.277, *Sonate n° 2 pour violoncelle et piano* H.286, *Concerto n° 2 pour violoncelle et orchestre* H.304, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Variations sur un thème slovaque* H.378) Saša Večtomov, violoncelle, Josef Páleníček, piano (Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler), enreg. 1968, rééd. 2001.

Les trois sonates pour violoncelle et piano comptent parmi les plus intéressantes et les plus communicatives œuvres de chambre de Martinu. Chacune correspond un peu à une période de son absence de Tchécoslovaquie – volontaire d’abord, en exilé ensuite. La première, de 1939 à Paris, est assez sévère. La deuxième, de 1941, est un succès stylistique évident sous-tendu par une rythmique puissante, peu éloignée de la *Quatrième Symphonie*. Et la troisième, d’une main plus tardive – 1952 – pétite littéralement d’exubérance dans le ton tchèque où affleure une légère nostalgie.

Les Martinů se retrouvent à Vieux Moulin en cet automne 1952, après avoir passé l’été chacun de leur côté, lui à Nice, elle à Vieux Moulin. L’environnement niçois et la nature ont toujours eu un effet apaisant sur le compositeur qui y écrit sa *Troisième Sonate pour violoncelle et piano* à la mémoire de son contemporain et ami violoncelliste Hans Kindler* qui venait de décéder. Martinů y mit la dernière main à son retour à New York en octobre. C’est aussi l’année de la composition de la *Rhapsodie-Concerto pour alto* H.337.

Page lyrique et lumineuse, elle est aussi brillante qu’inspirée, mettant toutes les ressources du violoncelle à profit dans un langage musical exubérant, très libre dans ses rythmes et sa forme. Pièce faite d’optimisme aussi et de clarté, très accessible et chaleureuse, assez loin du style que Martinů avait utilisé jusque-là aux États-Unis, cependant que les sources tchèques sont toujours sous-jacentes – surtout dans le troisième mouvement qui évoque une danse populaire. Elle ouvre en quelque sorte une nouvelle période dans l’œuvre du compositeur qui enchaînera à son retour en Amérique avec *Le Mariage*, opéra d’une heure d’après Gogol.

Des trois mouvements, le deuxième attire particulièrement l’attention par la délicatesse et l’évidence, l’intériorité et le lyrisme retenu du discours.

Martinů quitte ensuite momentanément la musique de chambre pour se consacrer à des opéras, des cantates et de grandes pages orchestrales. Il reviendra y reviendra avec la *Sonate pour piano* en 1954.

*Violoncelliste né en 1892, à Rotterdam, élève entre autres de Pablo Casals, émigra aux États-Unis, y connut une brillante carrière de soliste et fonda le National Symphony Orchestra à Washington, qu’il dirigea jusqu’à sa mort en 1949.

<i>SONATE pour alto et piano</i>		H.355
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta pro violu a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1955, New York	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l’Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Lilian Fuchs	
Création	12 mars 1956 à New York par Lilian Fuchs, alto, et Arthur Balsam, piano	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1958 / Associated Music Publishers	
Durée	15 -17 minutes	
Mouvements	1. Poco andante – moderato 2. Allegro non troppo	
Formation instrumentale	Alto et piano	
Discographie		
Bis 2030 (+ <i>Rhapsodie concerto pour alto</i> H.337, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> , « <i>Duo n° 1</i> » H.313, « <i>Duo n° 2</i> », H.331) BBC Sy. Orch. Dir. J. Bělohlávek, Maxim Rysanov, alto ; Katya Apekisheva, piano ; Alexander Sitkovetsky, violon, 2015.		
NBM18 (+ <i>Sonate pour violon et piano</i> n° 3 H.303 ; <i>Tre Ricercari</i> H.267) Lilian Fuchs, alto, Brooks Smith,		

piano, Martinů Days 2013, CD hors commerce de la Fondation Martinů.

NAXOS 8572533 (+ divers compositeurs) Sarah-Jane Bradley, alto, et Anthony Hewitt, piano, 2011.

ARTES MON 7162 (+ *Rhapsodie Concerto pour alto* H.337, *Trois Madrigaux*, *Duo n° 1 pour violon et alto* H.313, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Divertimento Sérénade IV* H.215) Jiří Hurník, violon, Jan Perushka, alto, Daniel Wiesner, piano, Orchestre Symphonique de la Radio de Prague, dir. Jan Kucera, Orchestre de Chambre tchèque, dir. Andreas Sebastian Weiser.

CENTAUR 3045 (+ divers compositeurs) Christina Placilla, alto, et Hector Landa, piano, 2010.

SUPRAPHON 3952 (+ *Trois Madrigaux*, *Duo n° 1 pour violon et alto* H.313, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Musique de chambre n° 1* H.376) Alexander Besa, Bohuslav Matoušek, Petra Besa-Pospíšilová, Ludmila Peterková, Karel Košárek, Jana Boušková, Jiří Bárta, Jan Talich, 2008.

CENTAUR RECORDS 2852 (+ *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331) Felicia Moye, violon, et Kenneth Martinson, alto, 2008.

CRYSTAL 838 (+ divers compositeurs) Paul Cortese, alto, et Juan Carlos Garvaya, piano, 2007.

CALLIOPE 66473 (+ divers compositeur) Vladimír Bukač, alto, Jaromír Klepáč, piano, 2000.

NAXOS 8553916 (+ *Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano* H.315, *Quintette à clavier n° 1* H.229, *Quintette à cordes* H.164) Charmian Gadd, violon, Theodore Kuchar, alto, Rainer Moog, alto, Solomia Soroka, violon, Young-Chang Cho, violoncelle, Daniel Adni, piano, Katheryn Selby, piano, Alexander Ivashkin, violoncelle, Joel Marangella, hautbois, Isabelle van Keulen, violon, 1996.

DA CAMERA MAGNA (+ *Sonatine pour 2 violons* H.198, *Sonate pour violon et piano n° 2* H.208, *Trois madrigaux pour violon et alto* H.313) Pina Carmirelli, violon, Philipp Naegel, violon et alto, Ralf Gothoni, piano, 1979.

Le répertoire pour l'alto n'est pas des plus étendus. Et les artistes soucieux d'œuvres écrites originellement pour leur instrument apprécieront à sa juste valeur cette composition qui exploite sa sonorité chaude et enveloppante tout en leur permettant de faire preuve de virtuosité non gratuite. Une belle liberté d'inspiration où l'on sent poindre les thèmes populaires anime cette rare *Sonate pour alto et piano*. Trois années la sépare de la *Rhapsodie-concerto pour alto* H.337. C'est aussi la dernière œuvre de 1955, année que les Martinů passèrent en grande partie à Nice et particulièrement féconde en compositions de grande envergure et d'importance majeure que Martinů écrivit l'une après l'autre : *Gilgamesh* H.351, *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352, le *Concerto pour hautbois* H.353, *L'Ouverture des Sources* H.354 et le début du *Concerto pour piano n° 4 Incantation* H.358. Martinů est célébré en Amérique comme en Europe.

Mais le succès ne l'incline pas à la facilité. Ces œuvres l'attestent amplement. À cette époque, malgré l'excellent effet qu'a sur son moral l'ambiance niçoise, Martinů a bien conscience que les portes de sa patrie lui sont fermées, probablement pour toujours, au vu des tergiversations à son égard du régime en place à Prague depuis février 1948 et du fait qu'il n'entend pas plier devant ce régime.

Martinů écrivit la sonate en trois semaines à la demande de la dédicataire Lilian Fuchs qui, avec son frère Joseph Fuchs, avait créé le *Duo n° 2 pour alto et violon* H.331 et le *Duo n° 1 Trois Madrigaux* H.313. La belle liberté de cette *Sonate*, presque une Fantaisie lyrique, s'étend aussi au rythme, à la construction des mouvements et à la polyphonie. La mélodie y est préférée aux harmonies complexes. Le premier mouvement enchaîne le Poco andante et le moderato, tandis que le deuxième est plein de la vitalité et de belle fraîcheur rencontrée déjà dans *l'Éveil de sources*.

<i>SONATINE pour clarinette et piano</i>		H.356
Titre tchèque ou original	<i>Sonatina pro klarinet a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1956, New York	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1957 / Alphonse Leduc	
Durée	10 minutes	
Mouvements	1. Moderato 2. Andante 3. Poco allegro (mouvements liés)	
Formation instrumentale	Clarinette (en <i>si b</i>) et piano	
Discographie		
SALAMANDRE 001 2 CD (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161 – version complète du ballet, <i>Sonatine pour trompette</i> H.357, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Ensemble Calliopée avec Soňa Červená et Vincent Figuri, récitant, dir. Karine Lethiec, 2015.		
BONGIOVANNI 5181 (+ divers compositeurs) Gianluca Campagnolo, clarinette, et Francesco Scrofani Cancellieri, piano, 2014.		
CHANDOS 10804 (+divers compos.) Michael Collins, clarinette ; Michael McHale, piano, 2014.		
PALADINO 44 (+divers compos.) Benjamin Feilmair, clarinette ; Florian Feilmair, piano, 2014.		
FUGA LIBERA 558 (+ divers compos.) Ronald van Spaendonck, clarinette, et Eliane Reyes, piano, 2010.		

ARCO DIVA 0106 (+ J. Páleníček, *Partita piccolo*, M. Istvan, *Sonate pour clarinette et piano*, K. Husa, *Trois études pour clarinette*, Kalabis, *Suite pour clarinette et piano*) Irvin Venyš, clarinette, et Martin Kasík, piano, 2010.

STUDIO MATOUS 72131 (+ *Sextuor pour vents* H.174, *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Quatre Madrigaux* H.266) In Modo Camerale.

SLOVART SR00432 (+ *Trois Danses tchèques pour piano* H.324, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Impromptu pour violon et piano* H.166, *Bergerettes* H.275) Ensemble Moravia : David Danel, violon, Lukáš Novotný, violoncelle, Igor Františák, clarinette, Eliška Novotná, piano, 2000.

BRILLIANT 92219 2 CD (+ divers compos.) Henk de Graaf, clarinette, et Daniel Wayenberg, piano, 2006.

HARMONIA MUNDI 2908181 (+ divers compos.) 3^{ème} mouvement uniquement, Frederik Fors, clarinette, et Sveinung Beilland, piano, 2006.

PHAEDRA 92043 (+ divers compositeurs) Jan Guns, clarinette, Andras Rycckelynck, 2005.

ARTS MUSIC 47586 (+ divers compositeurs) Zoltan Kovács, clarinette, et Gabriele Kaufmann, piano, 2003.

BOSTON RECORDS 1023 (+ divers compositeurs) Harold Wright, clarinette, et Luis Battle, piano, 2001.

HUNGAROTON 31674 (+ *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sextuor pour vents et piano* H.174, *Variations sur un thème de Rossini* H.290) Forrás Ensemble : Eszter Horgas, flûte, Bela Simon, piano, József Vajda, basson, Nikoletta Korda, basson, Gergely Vajda, clarinette et Krisztina Szélpál, hautbois), 2000.

GEGA New MK 7751-2/010600 (+ divers compos.) Petko Radev, clarinette, Maria Prinz, piano, 2000.

SUMMIT 246 Andante seul (+ *Les Rondes* H.200, *Trois Esquisses* H.160, *Intermezzo* H.261, *Variations sur un thème slovaque* H.378, *Sérénade n° 3* H.218, *Merry Christmas 1941* H.286bis) Michele Zukovski, clarinette, Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 1999.

ATMA CLASSIQUE 2187 (+ divers compos.) André Moisan, clarinette, et Louise-Andrée Baril, piano, 1999.

SUMMIT RECORDS 214 (+ *La Revue de Cuisine* H.161A, *Six Pastorales pour violoncelle et piano* H.190, *Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et caisse claire* H.139) Bohemian Ensemble Los Angeles, 1998.

CAPRICE RECORDS 21551 (+ divers compositeurs) Karin Dornbusch, 1998.

KOCH/SCHWANN 3-1349-2 (+ Milhaud, Poulenc, Stravinsky, Bernstein) Marcel Luxen, clarinette, Daniel Blumenthal, Véronique Bogaerts, violon, 1995.

CRYSTAL RECORDS 735 (+ divers compos.) Michael Edwards, clarinette, et Timothy Bach, piano, 1994

CENTAUR 2165 (+ divers compos.) Gary Gray, clarinette, et Clifford Benson, piano, 1994.

Tout comme la *Sonatine pour trompette* qui lui fait suite chronologiquement, celle-ci fut composée comme un intermède alors que, de retour à New York depuis octobre 1955, Martinů venait tout juste de terminer la partition de son *Concerto pour piano n° 4 Incantation* (début février 1956). Ces deux sonatines sont des pièces charmantes et sans prétention, une sorte de récréation quand on sait combien le *Quatrième Concerto pour piano* porte une charge dramatique intense. Assez brefs, certes, les trois mouvements liés servent bien les parties solistes et l'on comprend que cette sonatine, toute de fraîcheur, teintée à la fois de la bonne humeur et du sens mélodique à la Dvorak, du laconisme et la rapidité de Janáček ainsi que du néo-classicisme à la Stravinsky, soit entrée au répertoire de base de l'instrument.

La structure de l'œuvre en trois mouvements correspond plutôt à une suite, le premier mouvement – aussi long que les deux autres ensemble – est en fait divisé en deux parties bien distinctes. Le premier mouvement pose immédiatement l'épreuve de la coordination rythmique (qui est complexe) entre les instruments. Le deuxième mouvement fait appel à toute les ressources de la clarinette dans une élégante fluidité mélodique. Le troisième se révèle subtil dans ses trilles éblouissants et, par un de ses tours malicieux, Martinů écrit la partie de clarinette avec un croche d'avance sur celle du piano, dans le contrepoint qui sous-tend l'ensemble.

<i>SONATINE pour trompette et piano</i>		H.357
Titre tchèque ou original	<i>Sonatina pro trubku a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1956, New York	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1957 / Alphonse Leduc	
Durée	7- 8 minutes	
Mouvements	Allegro moderato	
Formation instrumentale	Trompette (ut ou si b) et piano	
Discographie	<p>WARNER CLASSICS 555933 (+ divers compositeurs) Alison Balsom, trompette, et Tom Poster, piano, 2016.</p> <p>LINN RECORDS 448 (+divers compos.) Jonathan Freeman-Attwood, trompette ; Daniel-Ben Pienaar, piano, 2015.</p>	

SALAMANDRE 001 2 CD (+ *La Revue de cuisine* H.161 – version complète du ballet, *Sonatine pour clarinette* H.356, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300) Ensemble Calliopée avec Soňa Červená et Vincent Figuri, récitant, dir. Karine Lethiec, 2015.

MASTER CLASS MEDIA FOUNDATION DVD 016 (+ autres compositeurs) Håkan Hardenberger, Trumpet Masterclass du Royal Northern College of Music

TURTLE RECORDS 75537 (+ divers compos.) Peter Maseurs, 2011.

BERLIN CLASSICS 17552 (+ divers compos.) Ludwig Güttler, trompette, et Arkadi Zenziper, piano, 2008.

DEUX-ELLES 1109 (+ divers compositeurs) James Watson, trompette, et Simon Wright, piano, 2005.

EMI 5563672 (+ divers compos.) Ole Edvard Antonsen, trompette, Wolfgang Sawallisch, piano, 1998.

MMC RECORDINGS (+ divers compos. dont Feld et Mácha) Jeff Silberschlag, trompette, et Jan Petr, piano, 1998.

BIS 152 (+ divers compos.) Edward H. Tarr, trompette, et Elisabeth Westenholtz, piano, 1992.

THOROFON CTH2109 (+divers compos.) Harudo Yoshida, trompette, Yunko Yoshida, piano, 1992.

Martinů est de retour à New York depuis octobre 1955. Tout comme la *Sonatine pour clarinette*, celle-ci est composée comme un intermède à l'intense travail sur son *Concerto pour piano n° 4 Incantation* que Martinů venait tout juste de terminer au début de février 1956.

Il s'agit d'une pièce charmante, sans prétention, une sorte de récréation. Brève, certes, et en un seul mouvement, la partie soliste met bien le trompettiste en valeur.

<i>IMPROMPTU pour deux pianos</i>		H.359
Titre tchèque ou original	<i>Impromptu</i>	
Date, lieu de composition	1956, Bâle	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Dédicace	Willi et Charlotte Reber	
Édition / Droits	Libre	
Durée	47 secondes	
Mouvements	Poco allegretto	
Formation instrumentale	Deux pianos	
Discographie ELAN RECORDINGS 82422 (+ <i>Concerto pour deux pianos</i> H.292, <i>Concerto Grosso</i> H.263, <i>Trois Danses tchèques pour deux pianos</i> H.324, <i>Fantaisie pour deux pianos</i> H.180) Mark Clinton et Nicole Narboni, pianos, Tालिच Chamber Orch. dir. Vladimír Válek, 2000.		
Brève page de circonstance, un remerciement dédié à des amis musiciens amateurs bâlois qui avaient beaucoup soutenu Martinů.		

<i>DIVERTIMENTO pour deux flûtes à bec</i>		H.365
Titre tchèque ou original	<i>Divertimento pro zobcové flétny</i>	
Date, lieu de composition	1957, Rome	
Archives	Fondation Paul Sacher, Bâle	
Création	Inconnue, mais l'exécution au Royal College of Music à Londres en novembre 2004 à l'initiative de Gregory Terian était peut-être la première.	
Édition / Droits	Max Eschig 1966 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	4 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Moderato 2. Andante 3. Allegretto	
Formation instrumentale	2 flûtes à bec alto	
Discographie NBM13 (+ <i>Sonate n° 2 pour violoncelle et piano</i> H.286, <i>La Passion grecque – extraits</i> H.372) Danielle Jalo-wiecka et Isobel Clarke, flûte à bec, Martinů Days 2008, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
<p>Dans la foulée des courtes <i>Sonatines pour clarinette</i> H.356 et <i>pour trompette</i> H.357 de 1956, ce très bref divertissement n'est pas aussi léger qu'on pourrait le penser. Martinů est à Rome en ce mois de mai 1957. Le 18, il termine <i>La Romance des pissenlits</i> H.364 et, ne laissant pas cette veine charmante s'affaiblir, il compose le <i>Divertimento pour deux flûtes à bec</i>. Le plaisir d'être à Rome y est-il pour quelque chose ?</p> <p>Bien plus qu'une simple petite pièce agréable, c'est un vrai joyau à l'ancienne à recommander chaudement aux flûtistes à bec. Merveilleux exemple de l'habileté de Martinů avec un choix d'instruments qui est aussi une rareté : deux flûtes à bec alto ayant des parties équilibrées, d'une écriture toute de joie et de fraîcheur.</p> <p>Le style caractéristique de Martinů en est absent et cela peut dérouter l'oreille de ceux qui attendent la « signature »</p>		

harmonique et rythmique du compositeur. Avec ses mouvements vif-lent-vif, la structure est purement baroque et comporte les ornements de circonstance. On remarquera surtout l'Allegretto final en forme de gigue, exigeant beaucoup de précision des musiciens par ses nombreuses synopes et rythmes pointés.

<i>DUO n° 2 pour violon et violoncelle</i>		H.371
Titre tchèque ou original	<i>Duo č.2 pro housle a violoncello</i>	
Date, lieu de composition	1958, Schöenberg-Pratteln	
Archives	Musée National à Prague et copie au Centre Martinů à Polička et à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Mme Trauti Mohr-Bally	
Création	1962 (privée) et 1963 (publique) à Bâle par H. Schneeberger et D. Stähelin	
Édition / Droits	Max Eschig 1964 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	10 minutes	
Mouvements	1. Allegretto 2. Adagio 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	Violon et violoncelle	

Discographie

SUPRAPHON 4075, coffret 6 CD (+ *Duo n° 1 pour violon et violoncelle* H.157) (+ A. Dvořák, J. Suk, L. Janáček, B. Smetana ; J. Ježek, etc.) André Navarra, violoncelle ; Josef Suk, violon, réédition 2011.

CEDILLE CDR90000047 (+ divers compositeurs) Rachel Barton Pine, violon, et Wendy Warner, violoncelle, 2010.

ARCO DIVA 1262131 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Bergerettes* H.275) Trio Artemiss, Zofie Vokálová, flûte 2010.

CHANDOS 10551 (+ *Quatuor à clavier* H.287, *Quatuor avec hautbois, violon, violoncelle et piano* H.315, *Trio à clavier n° 3* H.332) Schubert Ensemble de Londres, 2009.

RESONANCE CDRSN3075 (+ *Trio à clavier n° 1* H.193, *Trio à clavier n° 2* H.327, *Trio à clavier n° 3* H.332) Angell Trio, 2006.

VARS VA0147-2 (+ *Duo n° 1 pour violon et violoncelle* H.157, +Honegger, Ravel) Lucie Sedláková-Hůlová, violon, Martin Sedlák, violoncelle, 2002.

PRAGA DIGITAL 250155 (+ *Duo pour violon et violoncelle n° 1* H.157, *Trio à cordes n° 2* H.238, *Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto* H.313, *Duo n° 2 pour violon et alto* H.331, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371) Pavel Hůla, violon, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, 2001.

CENTAUR 2415 (+ *Cinq Pièces brèves, Trio pour piano et cordes n° 1* H.193, *Trio pour piano et cordes n° 2* H.327, *Concertino pour trio à cordes et piano* H.322) Trio Tulsa, Orch. Philharmonique tchèque, dir. Paul Freeman, 2000.

VALOIS AUVIDIS V4716 (+ *Duo pour violon et violoncelle n° 1* H.157 +Kodaly) Raphaël Oleg, violon, Sonia Wieder-Atherton, violoncelle, 1995.

Peut-on mettre en parallèle deux œuvres de Martinů au prétexte qu'elles sont écrites pour la même formation instrumentale ? Oui, dans la mesure où le *Duo n° 1* H.157 qui date de 1927, tout en reflétant le début des années parisiennes, montrait déjà combien Martinů était en pleine possession de ses moyens de création.

Il avait conduit les voix des deux instruments avec une parfaite maîtrise en les laissant tout à tour parler seul ou dialoguer dans une partition d'une écriture claire et brillante, de tonalité libre et favorisant la virtuosité de l'interprète.

Trente ans et deux-cent quatorze œuvres plus tard, le *Duo n° 2* de même durée environ que le premier se fait en plus l'écho d'une vie passée loin de sa patrie et de ses chères collines de la Vysočina qu'il n'aura jamais revues. Abattu, Martinů ne l'a jamais été. Avançant dans la vie, sa musique aura été l'épanchement discret de son programme intime.

De 1957 à 1959, Martinů réside souvent près de Bâle chez Paul et Maja Sacher. Début 1958, il achève le *Concerto pour piano n° 5* H.366, puis enchaîne avec *Paraboles* H.367, *Estampes* H.369. En mars-avril, c'est le court opéra *Ariane* H.370 et le deuxième *Duo*, écrit en quatre jours fin juin. Pendant toute cette période, déjà féconde et en dépit de son état de santé, Martinů travaille aussi à *La Passion grecque* H.372 qu'il terminera en janvier 1959.

Le deuxième *Duo pour violon et violoncelle* est un beau divertissement qui réunit toutes les particularités stylistiques et harmoniques de Martinů dans l'esprit néoclassique, avec la polytonalité et les dissonances qui lui sont chères. La boucle va bientôt se refermer et Martinů renoue avec ce qu'il était venu chercher à Paris auprès d'Albert Roussel : « ...l'ordre, la clarté, la mesure, le goût de l'expression directe, exacte et sensible, les qualités de l'art français que j'ai toujours admirées. » Pouvait-il mieux dire ? Et l'Adagio de ce *Duo* en forme d'évasion mélancolique n'en est-il pas la meilleure preuve ?

<i>PIÈCE pour deux violoncelles</i>	H.377
--	-------

Titre tchèque ou original	<i>Skladba pro dva violoncella</i>
Date, lieu de composition	1959, Schöenberg-Pratteln
Archives	Autrefois chez la dédicataire, lieu actuel inconnu
Dédicace	Mme Trauti Mohr-Bally
Édition / Droits	Bärenreiter 1960 / Bärenreiter
Durée	1 minute
Mouvements	Poco allegro
Formation instrumentale	2 violoncelles
Discographie RCA G010000267928F (+ divers compositeurs) David Pereira, violoncelle et Thomas Adès, piano, 1998. PRAGA 350033 (ou 250155) (+ <i>Duo n° 1 pour violon et violoncelle</i> H.157, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto (Duo n° 1)</i> H.313, <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Duo pour violon et violoncelle</i> H.371) Beethoven String Trio - Pavel Hůla, Josef Klusoň, Michal Kaňka), 2001.	
En mars 1959, dès après sa <i>Musique de chambre n° 1</i> H.376, alors qu'il se sait condamné par le cancer à l'estomac, Martinů tient à honorer une commande de Suzanne Hitzel - qu'il dédicace cependant à Mme Mohr pour sa classe instrumentale. Une pièce toute simple pour deux violoncelles, en <i>ré</i> majeur à 4/4 de 34 mesures qui sera éditée dès l'année suivante dans le premier volume de la <i>Violoncello Schule</i> par Bärenreiter à Kassel. Fut-elle créée à l'époque ? Rien ne permet de l'affirmer ni de l'infirmer.	

<i>VARIATIONS SUR UN THÈME POPULAIRE SLOVAQUE</i>		H.378 / H.378A
<i>pour violoncelle et piano</i>		
Titre tchèque ou original	<i>Variace na slovenskou lidovou píseň – pro violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1959, Schöenberg-Pratteln	
Archives	Kassel, chez Bärenreiter	
Création	17 octobre 1959 à Prague par Alexandre Večtomov et V. Topinka	
Édition / Droits	Bärenreiter 1960 / Bärenreiter	
Durée	9-10 minutes	
Mouvements	Variations 1 : Moderato 2. Poco allegro 3. Moderato 4. Scherzo allegretto 5. Allegro	
Formation instrumentale	Violoncelle et piano	
Discographie SONO LUMINUS 92201 (+ divers compositeurs) Matei Varga, piano, et Laura Metcalf, violoncelle, 2016. PENTATONE 5186546 coffret de 2 CD (+ divers compositeurs dont Janáček, <i>Pohadka</i>) Matt Haimovitz, violoncelle, et Christopher O'Riley, piano, 2016. PROFIL 13020 (+ <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290 et autres compositeurs), István Várdaï, violoncelle, et Walter Delahunt, piano, 2016. VDE-GALLO 1307 coffret 2 CD (+ divers compositeurs) Guy Fallot, violoncelle, 2012. PRAGA 250293 (+ <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290 +J. Gemrot, Beethoven) Jeremy Findlay, violoncelle et Per Rundberg, piano, 2012. SOLO MUSICA 153 (+ divers compos. dont Dvořák, Janáček) Adam Mital, violoncelle ; Olimpia Tolan, piano, 2011. OXYNGALE RECORDS 2019 (+divers compos. dont Janáček) Matt Haimovitz, violoncelle ; Christopher O'Riley, piano. 2011. CHANDOS 10602 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 1</i> H.277, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 2</i> H.286, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i> H.340) Paul Watkins, violoncelle, Huw Watkins, piano, 2010. MUSICAL CONCEPTS OU ALTO REGIS 1057 (+ <i>Sonates pour violoncelle n° 1</i> H.277, <i>n° 2</i> H.286, <i>n° 3</i> H.340, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378) Karine Georgian, violoncelle, et Ian Munro, piano, enreg. 1998, rééd. 2009. NAÏVE 5178 (+ divers compositeurs) Sonia Wieder-Atherton, violoncelle et Sinfonia Varsovia dir. Christophe Mangou, version H.378A orchestrée par Jiří Teml, 2009. SONO LUMINUS 90705 (+ divers compositeurs) David Hardy, violoncelle, et Lambert Orkis, piano, 2008 SUPRAPHON 3947 (+ <i>Sonate pour violoncelle et piano n° 3</i> H.340 ; + P. Eben, <i>Suita Balladica</i>) Tomáš Jamník, violoncelle, et Ivo Kahánek, piano, 2008. QUARTZ RECORDS 2057 (+ divers compositeurs) Kristine Blaumane, violoncelle, et Jacob Katsnelson, piano, 2008. CASCAVELLE 1019 (+ <i>Sonate n° pour violoncelle et piano</i> H.277 ; + Rachmaninov) François Guye, violoncelle, et David Lively, piano, enreg. 1992, rééd. 2005.		

CUBE BOHEMIA CBCD2420 (+*Sonates pour violoncelle et piano* n° 2 H.286, et n° 3 H.340, *Variations sur un thème de Rossini* H.290) Jan Páleníček, violoncelle, et Jitka Čechová, piano, 2004.

CD BABY 5638009166 (+*Sonate pour violoncelle* H.286+ Dvořák et Janáček) Tanya Prochazka, violoncelle, et Milton Schlosser, piano, 2004.

YMCA Jerusalem 2CD (*Sonates pour violoncelle* n° 1 H.277, n° 2 H.286, n° 3 H.340, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Nocturnes* H.189, *Pastorales* H.190, *Sept Arabesques* H.201, *Suite Miniature* H.192, *Ariette* H.188b) Raphael Sommer, violoncelle, et Daniel Adni, piano, enreg. 1983*86, rééd. 2004

ETCETERA RECORDS KTC1253 (+ *Variations sur un thème de Rossini* H.340 + divers compositeurs) Quirine Viersen, violoncelle, et Silke Avenhaus, piano, 2003.

NBM05 (+ *Sonate n° 2 pour violoncelle et piano* H.286, *Concerto da camera pour violon, piano et orchestre* H.285) Miklos Perenyi, violoncelle, Demes Varjon, piano, Martinů Days 2000, CD hors commerce de la Fondation Martinů.

PRAGA 250143 (+ *Variations sur un thème de Rossini* H.290) Michal Kaňka, violoncelle, et Jaromír Klepáč, piano, 2001.

SIMAX 1146 (+ *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* H.277, *Variations sur un thème de Rossini* H.290; + Kabalevsky) Oysteyn Birkeland, violoncelle, et Håvard Gimse, piano, 2000.

PEARL 9981 3 CD (+ divers compositeurs dont Dvořák, Janáček, Pauer, compilation d'enregistrements historiques pour le violoncelle de 1904 à 1960) par Alexander Večtomoc et Josef Páleníček, réédition 1993.

SUMMIT 246 (+*Les Rondes* H.200, *Trois Esquisses* H.160, *Intermezzo* H.261, *Sérénade n° 3* H.218, *Merry Christmas 1941* H.286bis, Andante de la *Sonatine pour clarinette et piano* H.356) Michele Zukovski, clarinette, Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 1999.

TALL POPPIES 10 (+ divers compositeurs dont Dvořák) David Pereira, violoncelle, et David Bollard, piano, 1995.

KONTRAPUNKT 32084 3CD (+ *Nocturnes* H.189, *Pastorales* H.190, *Sonates pour violoncelle et piano* n° 1 H.277, n° 2 H.286 et n° 3 H.340, *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Pastorales* H.190, *Ariette* H.188B, *Sept Arabesques* H.201 -n° 1, *Suite Miniature* H.192) Michaela Fukačová, violoncelle et Ivan Klanský, piano, 1993.

SUPRAPHON SU3586 (+ *Sonates pour violoncelle et piano* n° 1 H.277, n° 2 H.286, n° 3 H.340, *Concerto n° 2 pour violoncelle et orchestre* H.304, *Variations sur un thème de Rossini* H.290) Saša Večtomov, violoncelle, Josef Páleníček, piano (Orch. Symph. de Prague, dir. Zdeněk Košler), enreg. 1968, rééd. 2001

PANTON 811269 (+ *Variations sur un thème de Rossini* H.290, *Ariette* H.188B, *Nocturnes* H.189, *Six Pastorales pour violoncelle et piano* H.190) Michael Ericsson, violoncelle, et František Malý, piano, 1994.

BAYER RECORDS 100090 (+ *Nocturnes* H.189, *Sonate pour violoncelle et piano* H.340, + K.M. Komma) Rebecca Rust, violoncelle, Friedrich Erdmann, basson, David Apter, Piano, 1991.

FONE 87F01-13 (+ *Variations sur un thème de Rossini* H.290, + Grieg) Duo Hayashi, 1987.

H.378A version orchestrée en 2004 par Jiří Teml pour orchestre à cordes où le piano peut être remplacé par une harpe, à la demande de la violoncelliste Sonia Wieder-Atherton.

NAÏVE 2178 (+ divers compositeurs) Sonia Wieder-Atherton, violoncelle, Sinfonia Varsovia.

Ces *Variations* sont l'ultime page de musique de chambre de Martinů. Composées chez Paul Sacher tout de suite après la *Musique de chambre n° 1* H.376 et la *Pièce pour deux violoncelles* H.377 dans cette urgence que Martinů ressent en raison sans doute de la progression de la maladie – il vient d'être opéré ; il ne lui reste que cinq mois à vivre. L'œuvre est créée à Prague deux mois après son décès.

Double souffrance et une fois de plus, il se tourne vers sa chère terre natale, avec amour et nostalgie. Composition souvent rapprochée des trois *Sonates pour violoncelle* pour la profondeur de l'inspiration et de son écriture. Le thème de ces *Variations* est tiré directement des recueils de mélodies populaires de Viliam Figuš-Bystrý* (*Keby ja vedela kde môj milý kosí – Si j'avais su où fauche mon bien-aimé*) au ton grave de *fa* mineur en transposant la mélodie originale d'une quarte et qui servira de fil conducteur à l'ensemble des variations, où polyrythmie et polytonalité habituelles de Martinů se mêlent avec bonheur aux tournures dont il a le secret, ici dans l'intime et non le virtuose. Les quatre premières variations évoluant de mineur en majeur restent dans cette atmosphère émouvante, tandis que la dernière revient à la gaieté, totalement en majeur (*mi*). Martinů n'a-t-il pas toujours été optimiste de nature ?

* Viliam Figuš 1875-1937 (le deuxième nom Bystrý vient de la ville de Banská Bystrica où il naquit), compositeur et pédagogue slovaque, auteur du premier opéra « national » slovaque *Detvan*. Il fut élève de Kodály à l'Académie Franz Liszt (avant 1918, la Slovaquie, appelée Haute Hongrie, faisait partie intégrante de la Hongrie dans le cadre de l'empire Austro-hongrois). Grand collecteur de mélodies populaires slovaques et hongroises, il s'en inspira pour en réaliser des orchestrations et publia plus de mille chansons (*Slovenské ľudové piesne z Veľkej Slatiny, 1000 slovenských ľudových piesní, Púchovské piesne, Zbojnícke piesne*).

7.5. Mélodrames et mélodies accompagnées (duos chantés)

À Prague, le jeune Martinů écrivit un grand nombre de pièces pour voix et piano, souvent inspirées par les chanteuses des concerts auxquels il assistait, parfois dédiées. Les textes sur lesquelles elles s'appuient révèlent à la fois un grand éclectisme de sources aussi variées que Musset, Heine etc. en plus des textes tchèques qui dénotent un sentiment lyrico-patriotique évident.

Les œuvres composées entre les années 1910 et 1918, on le remarquera, sont pour la plupart libres de droits et non éditées, beaucoup de manuscrits sont même manquants, les durées sont parfois mal répertoriées. On aurait tort cependant de croire que ces pièces n'ont pas la faveur des interprètes tchèques d'aujourd'hui car elles sont fréquemment jouées lors de concerts de salon. Un changement net apparaît lorsque Martinů s'installe à Paris. Sa plume mûrit ; les œuvres se diversifient et s'affirment.

7.5.1. Mélodrames (2)

Les Mélodrames auraient pu être classés ailleurs, mais leur nature même et leur formation instrumentale ont incité à les mettre à part.

<i>NIPPONARI</i>		H.68
Titre tchèque (ou original)	<i>Nipponari</i>	
Genre	Cycle de sept mélodies pour voix de femme et orchestre	
Date, lieu de composition	1910-1912, Polička	
Archives	Polička	
Dédicace	Theo Drill-Orridge	
Date, lieu de création	1963, Brno	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Durée	24 minutes	
Sujet : chants sur des textes japonais, paraphrasés en tchèque par E. z Lesehradu d'après la traduction allemande de P. Enderling. 1. <i>Nukada</i> (L'Heure bleue) – 2. <i>Kiutsuna</i> (L'Âge avancé) – 3. <i>Kibino</i> (La Mémoire) – 4. <i>Komachi</i> (Vie en rêves) – 5. <i>Gozen</i> (Pas dans la neige) – 6. <i>Komachi</i> (Un regard en arrière) – 7. <i>Ozi Okotsuma</i> (Au bord du lac sacré).		
Formation instrumentale	Soprano, 3 flûtes, cor anglais, 9 violons, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses, piano, harpe, célesta, triangle, tam-tam.	
Discographie NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H. 232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015. SUPRAHON SU3956 (+ <i>Nuits magiques</i> H.119, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.118) D. Pecková, L. Rybárska, I. Kusnjer, Chœur mixte P. Kühn, Orch. Symph. de Prague, dir. J. Bělohávek. 2008.		
Dédiées à la soprano Theo Drill-Orridge que le jeune Martinů avait très admirée en concert à Prague, les <i>Nipponari</i> présentent dans chaque pièce un accompagnement instrumental circonstancié où domine un souci de légèreté orientale. Martinů est à l'époque tout imprégné de l'influence de Debussy et applique des couleurs sonores subtiles. Compte tenu de leur particularité, les <i>Nipponari</i> sont répertoriés ici plutôt que dans les mélodies avec accompagnement.		

<i>TROIS MÉLODRAMES : Le Soir – La Libellule – Danseuses de Java</i>		H.82, H.83, H.84
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři Melodramy : Večer – Vážka – Tanečnice z Jávý</i>	
Genre	Mélodrame	
Date, lieu de composition	1913, Prague	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Fonds Musical tchèque (première publication 1980) / Libre	
Durée	7 minutes (<i>Le Soir</i>), 6 minutes (<i>La Libellule</i>), 7 minutes (<i>Danseuses de Java</i>)	

Sujet :	Paroles d'Albert Samain (<i>Le Soir</i>), Henri d'Orange (<i>La Libellule</i>), Arthur Symons (<i>Danseuses de Java</i>).
Formation instrumentale et mouvements	<i>Le Soir</i> . (<i>Le Séraphin des soirs passe le long des fleurs</i>). (Lento misterioso [sic]): Harpe et récitant. <i>La Libellule</i> . <i>Dans l'air d'or et brûlant que le soleil inonde</i> . (Andantino) violon, harpe, piano et récitant. <i>Danseuses de Java</i> (<i>Cordes pincées, cliquetis du métal, tambourins que l'on bat</i>). (<i>Allegro</i>) : Alto, harpe, piano et récitant.
Discographie	SALAMANDRE 001 2 CD (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161 – version complète du ballet, <i>Sonatine pour trompette</i> H.356, <i>Sonatine pour clarinette</i> H.357, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Ensemble Calliopée avec Soňa Červená et Vincent Figuri, récitant, dir. Karine Lethiec, 2015.
Les deux premières pièces montrent l'attrait qu'exerçait déjà la littérature française sur un Martinů âgé de 23 ans. Henri d'Orange fut en 1913 consul de France à Prague ; Martinů avait découvert ses textes en 1905 dans <i>Le Mercure de France</i> . Il utilisa les <i>Trois Mélodrames</i> et <i>Marionnettes</i> pour constituer son dossier de demande de bourse pour aller à Paris.	

7.5.2. Mélodies accompagnées (Duos chantés) (85)

<i>PAR SURPRISE</i>		H.6
Titre tchèque (ou original)	<i>Než ze naděješ</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : J. Červenka	

<i>DANS LA NATURE</i>		H.7
Titre tchèque (ou original)	<i>V přírodě</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de V. Hálek	

<i>PASTEL</i>		H.8
Titre tchèque (ou original)	<i>Pastel</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : B. Kaminský	

<i>ÉCRIT DANS L'ALBUM DE MA SŒUR</i>		H.8bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Psáno do památníku sestřina</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910 ? Musée régional de Brno	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	?	

Discographie	NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H. 232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.
--------------	--

LA PETITE NOYÉE		H.9
Titre tchèque (ou original)	<i>Utonulá</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Josef Sládek	

QUAND NOUS SERONS VIEUX		H.10
Titre tchèque (ou original)	<i>Až budem staří</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Prague, Musée National	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte d'Antonín Klášterský	

DEUX PETITES CHANSONS DANS LE GOÛT POPULAIRE		H.14
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě písničky v národním slohu</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Polička (1), Prague (2)	
Dédicace	Olga Valoušková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Sujet	Textes tchèques de P. Manin : 1. <i>Pověra</i> (Superstition) – 2. <i>V tej naší zahráče</i> (Dans notre Jardin).	

NOCTURNE		H.18
Titre tchèque (ou original)	<i>Nokturno</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Antonín Klášterský	

ÉVEIL		H.19
Titre tchèque (ou original)	<i>Spící</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Polička	
Archives	Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte d'Edgar Allan Poe	

DEUX CHANSONS		H.21
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě písně</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Želiv	
Archives	Musée National de Prague	
Dédicace	Líba Zítková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	1. <i>Kde jsem to byla</i> (Où ai-je été) ? (texte de V. Houdek) – 2. <i>Proč zoubky tvé tak smály se</i> (Pourquoi t'es-tu moquée de moi) ? (texte de R. Jesenská).	

RÊVES DE JEUNE FILLE		H.22
Titre tchèque (ou original)	<i>Dívčí sny</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Esquisses au Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Ricarda Huch	

CHANT ET MUSIQUE		H.23
Titre tchèque (ou original)	<i>Zpěv a hudba</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Manuscrit manquant	
Édition / Droits	Libre	

NUIT D'HIVER		H.26
Titre tchèque (ou original)	<i>Zimní noc</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Manuscrit manquant (esquisse au Musée National de Prague avec copie à Polička)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de A. Heyduk	

EMBRASSE-MOI, MA BIEN-AIMÉE		H.27
Titre tchèque (ou original)	<i>Libej, milá, libej</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Prague	
Archives	Polička (manuscrit manquant, esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de P. Manin	

CHANSON DES BAISERS		H.27bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Píseň o hubičkách</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1910, Polička	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	

IMPRESSION		H.29
Titre tchèque (ou original)	<i>Náladová kresba</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Musée National de Prague (copie manuscrite à Polička)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : V. Klen	

DANS LA NUIT		H.30
Titre tchèque (ou original)	<i>V noci</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de R. Hayer	
Commentaires	Sous-titré « n° 6 dans mon agenda »	

DEUX CHANSONS		H.31
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě písně</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1911, Polička Polička	
Dédicace	Olga Borová-Valoušková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Josef Sládek. 1. <i>Dívčí píseň</i> (Chanson de jeune fille) – 2. <i>Až přijde den</i> (Lorsque le jour paraît).	

TROIS PETITES CHANSONS		H.34
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři písničky</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1911, Prague Polička	
Dédicace	Olga Borová-Valoušková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	1. <i>Má Matička</i> (Ma Maman), texte de J. Sládek – 2. <i>Pravý počet</i> (Le Compte juste), texte de E. Mužik – 3. <i>Písnička : Chybili jsme ráno</i> (Petite chanson : Nous nous sommes trompés ce matin), texte de Fr. Xaver.	
Discographie	NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.	

CHANT DE JAŠEK		H.37
Titre tchèque (ou original)	<i>Jaškova zpěvanka</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1911, Prague Manuscrit manquant (copie de Z. Maxová à l'Institut B.M. à Prague).	

Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Libre
Sujet	Texte de Kazimierz Tetmajer-Trzerwa

CHANSON		H.38
Titre tchèque (ou original)	<i>Píseň</i>	
Date, lieu de composition Archives	1911, Prague Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : E. Mužík	

L'ÂME MEURT		H.39
Titre tchèque (ou original)	<i>Umírá duše</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1911, Prague Manuscrit manquant (esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Fr. Xaver	
Formation instrumentale	Voix et piano	

PREMIER AMOUR		H.40
Titre tchèque (ou original)	<i>První láska</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1911, Prague Manuscrit manquant Olga Valoušková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	E. Mužík	

LARMES		H.41
Titre tchèque (ou original)	<i>Slzy</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1911, Prague Musée National de Prague (esquisse et copie manuscrite à Polička) Vilma	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de J. V. Sládek	

TOUT EST FINI		H.43
Titre tchèque (ou original)	<i>Konec všemu</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1912, Prague Manuscrit manquant (esquisse à Polička) Vilma	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de A. Mužík	

L'AMOUR MORT		H.44
---------------------	--	------

Titre tchèque (ou original)	<i>Mrtvá láska</i>
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (et esquisses au Musée National à Prague)
Dédicace	Olga Valoušková
Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Panton (Schott)
Sujet	Texte E. Mužik

<i>TU M'ÉCRIS</i>		H.48
Titre tchèque (ou original)	<i>Ty píšeš mi</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de A. Heyduk	

<i>AU PETIT MATIN, JE SARCLE LE GRAIN</i>		H.49
Titre tchèque (ou original)	<i>Ráno raníčko, pleju obilíčko</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	

<i>LUCIE</i>		H.50
Titre tchèque (ou original)	<i>Lucie</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (manuscrit manquant, esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte d'Alfred de Musset	

<i>DE L'ENFANCE</i>		H.51
Titre tchèque (ou original)	<i>Z dětství</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse uniquement) et copie à l'Institut B. Martinů à Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de D. von Liliencron	

<i>LA GELÉE BLANCHE RECOUVRE LE CHAMP</i>		H.52
Titre tchèque (ou original)	<i>Padlo jíní na pole</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Heinrich Heine	

MARIEZ-MOI, MA MÈRE		H.53
Titre tchèque (ou original)	<i>Vdejte mne, matičko</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Kazimierz Tetmajer-Przerwa	
Discographie NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.		

LA ROSE		H.54
Titre tchèque (ou original)	<i>Růže</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de E. Mužik	
Discographie NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.		

TOUT CECI EST RESTÉ COMME UN SOUVENIR		H.55
Titre tchèque (ou original)	<i>To všechno už jen zbylo</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Josef Sládek	
Discographie NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.		

JE T'APERÇOIS EN RÊVE		H.57
Titre tchèque (ou original)	<i>Noc každou tebe, drahá, zřím</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Musée National de Prague (et esquisse à Polička)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Heinrich Heine	

OFFERTOIRE		H.58
Titre tchèque (ou original)	<i>Offertorium</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Heinrich Heine	
Formation instrumentale	Soprano et piano ou violon et orgue ou violon et piano.	
Une des très rares compositions religieuses de Martinů.		

AVE MARIA		H.59
Titre tchèque (ou original)	<i>Ave Maria</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Formation instrumentale	Soprano et orgue	
Une autre des très rares compositions religieuses de Martinů.		

AUTRES PAROLES (Prélude)		H.66
Titre tchèque (ou original)	<i>Mluv k mně dál (Preludium)</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Kazimierz Tetmajer-Przerwa	

L'AMANTE ABANDONNÉE		H.67
Titre tchèque (ou original)	<i>Opuštěná milá</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Ludmila Grossmanová-Brodská	

JADIS		H.69
Titre tchèque (ou original)	<i>Kdysy</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Ludmila Grossmannová Brodská	

LES YEUX BLEUX		H.70
Titre tchèque (ou original)	<i>O modrých očích</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	

Date, lieu de composition Archives Dédicace	1910, Prague Musée National de Prague et fragment d'esquisse à Polička Líba Zítková
Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Libre
Sujet	Vojtěch Martínek

<i>L'HOMME ARDENT</i>		H.71
Titre tchèque (ou original)	<i>Ohnivý muž</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička et Prague Musée National de Prague et esquisse à Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Vratislav Hlavsa	

<i>CHANSON POUR LE PREMIER NOVEMBRE</i>		H.72
Titre tchèque (ou original)	<i>Píseň prvního listopadu</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte : Vratislav Hlavsa	

<i>TROIS DAMES DANS LA NUIT CLAIRE</i>		H.73
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři panny za světlé noci</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1910, Prague Polička (esquisse incomplète uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de Vratislav Hlavsa	

<i>VIEUX CHANT</i>		H.74
Titre tchèque (ou original)	<i>Stará píseň</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1913, Polička Polička Božena Bergrová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter	
Sujet	Texte de F. Villiers de l'Isle-Adam	

<i>JE MARCHE, JE MARCHE DANS LES MONTAGNES</i>		H.74bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Kráčím, kráčím mezi vrchy</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	

<i>LE MARIAGE DU MOUCHERON</i>		H.75
---------------------------------------	--	------

Titre tchèque (ou original)	<i>Komárova svatba</i>
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Manuscrit manquant, esquisse à Polička
Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Libre
Sujet	Texte populaire tchèque

<i>LAISSE ICI TA LUMIÈRE, Ô SEIGNEUR !</i>		H.76
Titre tchèque (ou original)	<i>Svítaj, Bože, Svítaj</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Polička (esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte populaire slovaque	
Discographie NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Ecrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.		

<i>DANS LE JARDIN DU CHÂTEAU</i>		H.77
Titre tchèque (ou original)	<i>V zahradě na hradě</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte populaire	

<i>LE CYGNE</i>		H.78
Titre tchèque (ou original)	<i>Labutě</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Polička Polička (manuscrit manquant, esquisse uniquement)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	J. W. Wojkovic	

<i>J'AIME LES VIEUX PARCS</i>		H.79
Titre tchèque (ou original)	<i>Mám staré parky rád</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1912, Prague Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Texte de J. Borecký	

<i>CHANSON DE HANIČKA</i>		H.80
Titre tchèque (ou original)	<i>Písnička o Haničce</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	Polička, Prague, 1912	

Archives	Musée National de Prague
Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Libre
Sujet	Texte de Josef Kalhus

LE BONHEUR SUFFIT		H.81
Titre tchèque (ou original)	<i>Štěstí to dost</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1912, Prague	
Archives	Musée National de Prague	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	Detlev von Liliencron	

CHANT SUR UN VIEUX TEXTE ESPAGNOL		H.87
Titre tchèque (ou original)	<i>Píseň na starošpanělský text</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1914, Prague	
Archives	Polička	
Dédicace	Vlasta Janelová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Supraphon 1973 / Bärenreiter	

TROIS CHANTS SUR DES TEXTES FRANÇAIS		H.88
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři písně na francouzské texty</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1913, Prague	
Archives	Manuscrit du n° 1 manquant, esquisse du n° 2 au Musée régional de Brno et n° 3 à Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet	1. <i>Le Sapin de Noël</i> – 2. <i>Le petit Oiseau</i> – 3. <i>Le Soir</i>	

QUATRE PETITS CHANTS SUR DES TEXTES DE GOETHE		H.94
Titre tchèque (ou original)	<i>Čtyři malé písně na Goethův text</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1915, ?	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Durée	4 minutes 25 sec	
Sujet : textes de Goethe	1. <i>Glückliche Fahrt</i> (Bon voyage) – 2. <i>Elfenliedchen</i> (Petit chant des elfes) – 3. <i>Liebesglück</i> (Bonheur amoureux) – 4. (manque)	
Discographie	NBM 09 Vltava (+ <i>Plainte contre inconnu</i> H.344, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368, <i>Quatuor à cordes</i> n° 3 H.183, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis, <i>Deux Ballades sur des poèmes populaires</i> H.238, <i>Souhait pour la mère</i> H.279bis) Olga Černá, mezzo soprano, et Jitka Čechová, piano (CD hors commerce de la Fondation Martinů, Festival 2004).	

QUEL BEAU TEMPS / LE SOIR		H.106
Titre tchèque (ou original)	<i>Jak milý čas / Večer</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Musée National de Prague	

Dédicace	Gabriela Čechová
Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Libre
Sujet	Texte de Thomas More
Pièce portant deux titres différents. (A l'esquisse, Martinů donna le titre de <i>Soir</i>), et voir commentaire général sur les mélodies accompagnées.	

SIX CHANTS SIMPLES		H.110
Titre tchèque (ou original)	<i>Šest prostých písní</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Musée National de Prague (esquisse du n° 4 à Polička)	
Date, lieu de création	1925 à la Société Nationale et 1965 Radio Prague	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Durée	11 minutes	
Sujet : Textes populaires tchèques 1. <i>Dny se tak krátí</i> (Les jours raccourcissent) – 2. <i>Řekl mi anděl</i> (L'Ange m'a dit) – 3. <i>Ach, nikdo neví</i> (Oh, personne ne sait) – 4. <i>Ta naše straň</i> (Notre coteau) – 5. <i>V dáli hrom burácí</i> (L'Orage éclate au loin) – 6. <i>Bud' milý zdrav</i> (Porte-toi bien, mon chéri).		

CHANSON DOMINICALE DU BERGER		H.111
Titre tchèque (ou original)	<i>Ovčákova píseň nedělní</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	1918,	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Sujet	Texte : L. Uhland	

BERCEUSES (8)		H.114
Titre tchèque (ou original)	<i>Ukolébavky</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1916-1918, Polička	
Archives	Polička (manuscrit manquant, esquisses uniquement)	
Date, lieu de création	1920, Prague et 1925, Paris	
Édition / Droits	Libre	
Sujet : 4-8 : Clemens Brentano, <i>Das Knaben Wunderhorn</i> , trad. d'Olga Vlková. 1. <i>Mému děcku</i> (Pour mon bébé), texte de G. Falke – 2. <i>Vlčková ukolébavka</i> (Berceuse du petit loup), texte de D. von Liliencron – 3. <i>Hajej, měj malej</i> (Dors, mon petit), texte de W. Raabe – 4. <i>Dík Bohu Stvořiteli</i> (Merci à Dieu créateur) – 5. <i>Andělíčku můj</i> (Mon petit Ange), 6. <i>Spi, dítě, spi</i> (Dors, mon bébé, dors) – 7. <i>Červené botičky</i> (Les petites chaussures rouges) – 8. <i>Čtrnáct andělíčků</i> (Quatorze Angelots)		

TROIS CHANTS		H.115
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři písně</i>	
Date, lieu de composition	1918, Polička	
Archives	Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	1920, Prague – 1925, Paris	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Sujet : 1. <i>Nejkrásnější smrt</i> (La plus belle Mort), texte de Hafíz – 2. <i>Dlouhé putování</i> (Le long Voyage) 3. <i>Uzdraven</i> (Guéri).		

LES NUITS MAGIQUES		H.119
Titre tchèque (ou original)	<i>Kouzelní noci</i>	
Genre	Mélodies pour soprano et orchestre	

Date, lieu de composition	1918, Polička
Archives	n° 3 à Polička et jeu complet des partitions à Brno
Dédicace	Theo Drill-Orridge
Date, lieu de création	1924, Prague
Édition / Droits	Panton 1981 / Panton (Schott)
Durée	16 minutes
Sujet : textes sur des poèmes chinois traduits en allemand par V. Kühnel 1. <i>Au dehors</i> 2. <i>Pêcher en fleur</i> 3. <i>La Flûte mystérieuse</i> .	
Formation instrumentale	Soprano - 1. 2 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, célesta, harpe, triangle, cymbales - 2. 4 flûtes, 1 hautbois, célesta, harpe, triangle, cymbales - 3. 4 flûtes, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, batterie, triangle, cloches, célesta, harpe, cordes.
Discographie SUPRAHON (+ <i>Nipponari</i> H.68, <i>Rhapsodie tchèque</i> H.118) D. Pecková, L. Rybárska, I. Kusnjer, Ch. mixte, P. Kühn, Orch. Symph. de Prague, dir. J. Bělohlávek, 2008.	
L'un des poètes chinois inspirateurs de ces pièces n'est autre que Li Bai Po, celui dont Mahler tira <i>Le Chant de la terre</i> (pas <i>L'Adieu</i> qui est d'un autre poète). Il n'est pas interdit de penser que Martinů avait connaissance de ce modèle. <i>Les Nuits magiques</i> alternent aussi des moments d'exaltation brillants et de noir pessimisme. Sans être une œuvre inintéressante, on est cependant loin de la hauteur d'inspiration et de la qualité d'écriture du cycle de Mahler.	

TRENTE NOUVEAUX CHANTS POPULAIRES SLOVAQUES		H.126
Titre tchèque (ou original)	<i>Třicet nové slovenské písně ve dvou řadách</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1920, Prague	
Archives	Archives de Radio Prague	
Date, lieu de création	1920, Polička	
Édition / Droits	Panton 1970 / Panton (Schott)	
Sujet	Textes populaires slovaques	
Discographie DG 4634722 les n° 2 et 8 (+ <i>Le Nouveau Špalíček</i> H288, <i>Quatre chants sur des textes populaires tchèques</i> H282bis, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H. 232bis 1. <i>Berceuse</i> , <i>Chansons sur une page</i> H294) Magdalena Kožená, mezzo-soprano, et Graham Johnson, piano, 2000. ARCO DIVA UPO124 5 chants (+ Dvořák, Strauss, Slavický) Marie Fajtová, soprano, et Robert Pechanec, piano, 2012.		

TROIS CHANSONS POUR LE CABARET ČERVENA SEDMA		H.129
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři písně pro červenou sedmu</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1921, Prague	
Archives	Musée National de Prague (copie de Jiří Červený)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Tempo 1993 / Tempo	
Durée	6 minutes	
Sujet	1. <i>Balada letní</i> (Ballade d'été), texte de J. Héroid – 2. <i>Bar</i> , texte de J. Dréman - 3. <i>Havířska</i> (Les Mineurs), texte de Fr. Gellner.	
Discographie SONY BMG (+ multiples autres compositeurs) Frances Bourne, mezzo-soprano, et James Holmes, piano, 2009. RCA 88697293432 (+ Weil, Britten) Frances Bourne, mezzo-soprano, 2009.		
Pour la petite histoire, le restaurant Červená Sedma existe toujours. Il se trouve Na Kampě et la maison remonte à 1598. En 1909, un certain Červený y créa un cabaret et c'est sans doute lui qui fit la copie mentionnée figurant au Musée National.		

LES MOIS		H.135
Titre tchèque (ou original)	<i>Měsíce</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1922, Prague	
Archives	Musée National à Prague	

Date, lieu de création	1925, Paris
Édition / Droits	Panton (Schott)
Durée	7 minutes
Sujet : Texte 1 et 3 : Karel Toman	1. <i>Leden</i> (Janvier) – 2. <i>Ty, jenž sídlíš v nebesích</i> (Toi qui vit au ciel) – 3. <i>Září</i> (Septembre).

DEUX CHANSONS SUR DES POÈMES RUSSES		H.135bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě písně na ruskou poezii</i>	
Date, lieu de composition	1922, Polička	
Archives	Prague et Polička	
Dédicace	Jožka Kalošková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Durée	6 minutes	
Sujet : Textes de A. V. Kolcov	1. <i>Slavičku měj</i> (Mon petit Rossignol) – 2. <i>Uvila jsem sobě vínek</i> (Je me suis tressé une petite couronne).	

CHANSONS POUR ENFANTS, deux séries		H.146
Titre tchèque (ou original)	<i>Dětské písničky</i>	
Date, lieu de composition	1925, Paris	
Archives	Manuscrit manquant, esquisses de trois pièces au musée régional morave de Brno	
Dédicace	Première série : aux enfants de S. Osuský (ambassadeur de Tchécoslovaquie à Paris à l'époque) ; deuxième série : aux enfants de F. Couget.	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet :	1. <i>Malý ptáček</i> (Un petit oiseau) - 2. <i>Večer</i> (Soir) - 3. <i>Vánoční stromek</i> (Arbre de Noël).	

TROIS BERCEUSES		H.146bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři ukolébavky</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1925, Paris	
Archives	Fondation Martinů à Prague	
Dédicace	M. Melicharová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Durée	7 minutes	
Sujet :	1. <i>Přede dveřemi strom</i> (Un arbre devant la porte) – 2. <i>Ty sladce spíš</i> (Tu dors si doucement), texte de G. Falke – 3. <i>Hýčkan a láskou tak</i> (Choyé par l'amour tant et tant), texte de W. Raabe.	

CHANSONS CHINOISES		H.147
Titre tchèque (ou original)	<i>Čínské písně</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1925, Paris	
Archives	Manuscrit manquant	
Dédicace	Fina Tausiková	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	

TROIS CHANTS DE NOËL		H.184bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Tři písničky k vánocům</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Polička	

Dédicace	Šárka Pcovská
Date, lieu de création	Pas de création connue
Édition / Droits	Panton 1977 / Panton (Schott)
Sujet	1. <i>La Poule a couvé</i> (J. Alcard) – 2. <i>Le Poussin</i> (F. de Gramont) – 3. <i>Le petit Chat</i> (L. Xanrof)
Discographie NAXOS 8557494 : 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat</i> (+ <i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalíček</i> H.214c, <i>Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Souhaits pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236 : <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H.259) Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano. 2006. NBM 09 Vltava (+ <i>Plainte contre inconnu</i> H.344, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368, <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183, <i>Deux Ballades sur des poèmes populaires</i> H.238, <i>Chants sur des textes de Goethe</i> H.94, <i>Souhait pour ma mère</i> H.279bis) Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano (CD hors commerce de la Fondation Martinů, Festival Martinů Days 2004).	

VOCALISE - ÉTUDE		H.188
Titre tchèque (ou original)	Vokaliza	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Alphonse Leduc, Paris (et facsimile à Polička)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1930 / Alphonse Leduc	
Durée	1 minute 30 sec	
Discographie BIS 9056 <u>vers. saxophone</u> et piano (+ div. comp.) Harry White, saxophone, et Edward Rushton, piano, 2016. NAXOS 8557494 (+ <i>Trois chants sur des textes d'Apollinaire</i> H.197, <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalicek</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bi, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Souhaits pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236 : <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H.259) Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano. 2006.		

TROIS CHANTS SUR DES TEXTES D'APOLLINAIRE		H.197
Titre tchèque (ou original)	Tři písně na básně apollinarovy	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Manuscrit manquant (copie du troisième chant de main inconnue)	
Dédicace	Anna Perčíková	
Date, lieu de création	1931, Paris	
Édition / Droits	Panton / Panton (Schott)	
Durée	5 minutes	
Sujet :	Texte de G. Apollinaire, traduction de V. Nezval 1. <i>La Blanche Neige</i> – 2. <i>L'Adieu</i> – 3. <i>Saltimbanques</i>	
Discographie NAXOS 8557494 (+ <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalicek</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Souhaits pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.188, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236 : <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H.259) Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano. 2006.		
Après avoir composé au début de 1930 le ballet <i>Échec au roi</i> , Martinů termine l'année avec ce petit hommage à Apollinaire.		

TROIS CHANSONS POUR ENFANTS		H.210
Titre tchèque (ou original)	<i>Písničky pro děti</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1931, Polička Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Sujet :	1. <i>Tatínkova písnička</i> (Chansonnette pour papa) - 2. <i>Píseň Soničce</i> (Chanson pour Sonia) - 3. <i>Píseň Božánkova</i> (Chanson pour Božánek).	

DEUX CHANTS : AUTOMNE MALADE et FLEUR DE PÊCHER		H.213bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě Písňě : Chorý podzim, Květ broskví</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1932, Paris Manuscrit manquant Magdalena Matějovská	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Panton 1980 / Panton (Schott)	
Durée	8 minutes	
Sujet	D'après : 1. Apollinaire – 2. Poème japonais	
Discographie		
<p>NAXOS 8557494 (+<i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalíček</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H225, <i>Souhaits pour la Mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236 ; <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H.259), Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano. 2006.</p> <p>PRAGA PRD 250 111 (+<i>Deux Danses</i> pour piano, extr. de <i>Špalíček</i> H.214C - <i>Valse – Polka, Sonate n° 2</i> pour violon et piano H.208, <i>Ritournelles</i> pour piano H.227, <i>Sonate</i> pour deux violons et piano H.213, <i>Sérénade n° 2</i> pour deux violons et alto H.216, <i>Sextuor à cordes</i> H.224) Quatuor Kocian - Olga Svobodová, mezzo-soprano, et Boris Krajný, piano, 1986.</p>		

QUATRE CHANTS ET REFRAINS D'ENFANTS		H.225
Titre tchèque (ou original)	<i>Čtyři dětské písňě a říkadla</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1932, Paris Polička Anička Šáfranková (fille de Miloš Šáfránek)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Durée		
Sujet	1. <i>Počítadlo</i> (Le Boulier) – 2. <i>Divoký holub</i> (Le Pigeon sauvage) – 3. <i>Vlaštovička</i> (La petite Hirondelle) – 4. <i>Dětská hadanka</i> (Devinette d'enfant).	
Discographie		
<p>NAXOS 8557494 (+<i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalíček</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Souhaits pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H279.bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236: <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H259). Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano, 2006.</p> <p>Composés à l'hiver 1932 lorsque Martinů habitait rue de Vanves dans une maison de bois au milieu d'un vaste jardin. Malgré la rudesse du froid, il sortit plusieurs séries de mélodies et de petites pièces dont ces <i>Chants d'enfants</i> et <i>Deux chants sur des poèmes d'écrivains Noirs, Deux Ballades, Esquisses de danse, Ritournelles, etc.</i> (D'après G.E. op. cit.) Ces quatre pièces ont été chantées par le chœur Sursee Cantorei à Bâle en octobre 2009 pour l'ouverture du Festival Martinů.</p>		

DEUX BALLADES SUR DES POÉSIES POPULAIRES ANCIENNES		H.228
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě balady na slova lidové poezie</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Polička (copie de main inconnue)	
Dédicace	Olga Borová-Valoušková	
Date, lieu de création	1933, Prague (par la dédicataire)	
Édition / Droits	Panton (Schott)	
Durée	8 minutes	
Sujet	Textes poétiques populaires	
Discographie		
<p>NAXOS 8557494 (+<i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalíček</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Souhais pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236: <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H.259). Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano, 2006.</p> <p>NBM 09 CD de la Fondation Martinů (+<i>Chants sur des textes de Goethe</i> H.94, <i>Souhait pour la Mère</i> H.279bis) Olga Černá, mezzo soprano, et Jitka Čechová, piano. Festival Martinů Days 2006.</p>		

CHANT DE PÂQUES		H.230
Titre tchèque (ou original)	<i>Velikonoční</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1933, Paris	
Archives	Manuscrit manquant, facsimile à Polička	
Date, lieu de création	1956, Polička	
Édition / Droits	Brno (Lidové Noviny) 1933 / Bärenreiter	
Sujet	Texte de J. Erben	

DEUX CHANSONS SUR DES POÈMES NÈGRES		H.232bis
Titre tchèque (ou original)	<i>Dvě písně na texty negerské poezie</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Manuscrit manquant ; copie de main inconnue à Polička et à la Fondation Martinů	
Dédicace	Julia Nessay-Bächerová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Supraphon 1976 / Bärenreiter	
Durée	1. 4 minutes 34 sec.	
Sujet	1. Ukolébavka (Berceuse) – 2. Touha (Désir).	
Discographie		
<p>NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.</p> <p>LOTOS (+ <i>Nový Špalíček</i> H.288, et autres compositeurs), Michiyo Keiko, soprano, J. Šaroun, piano.</p> <p>DG 4634722 <i>Berceuse</i> (+ <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Trente nouveaux chants slovaques</i> H.126 n° 2 et n° 8) Magdalena Kožená et Graham Johnson, piano, 2000.</p>		
<p>Composés à mi-chemin de son séjour à Paris alors que l'Art Nègre connaissait un certain engouement auquel Martinů ne fut pas insensible. Le jazz avait beaucoup inspiré Martinů. Cette influence semble arriver à sa fin dans ces deux pièces très contrastées entre la douceur de la <i>Berceuse</i> et la sombre passion de <i>Désir</i>. (D'après Milan Slavický)</p>		

ARRÊTONS-NOUS		H.251bis
Titre slovaque (ou original)	Zastavme sa	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1936, Paris Manuscrit manquant	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	?	
Sujet	Texte slovaque	

NOËL D'AMOUR		H.259
Titre tchèque (ou original)	Koleda milostná	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1937, Paris Manuscrit manquant Marie Raabová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Melantrich 1937 / Bärenreiter	
Durée	2 minutes	
Sujet	Texte populaire tchèque	
Discographie		
<p>NAXOS 8557494 (+<i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalíček</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Souhais pour la mère (de Rudolf Kundera)</i> H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236: <i>La Nativité et Sœur Pascaline</i>). Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano, 2006.</p> <p>STUDIO MATOUS MK0049 (+ Kaprálová, diverses œuvres), Lenka Škorníčková, soprano, et Jitka Drobílková, piano.</p> <p>DEUTSCHE GRAMOPHON (Récital 'Chants que ma mère m'a appris'), Magdalena Kožená. 2008.</p>		
Sur l'enregistrement Studio Matouš, entièrement consacré à des œuvres de V. Kaprálová, il y a un second <i>Koleda milostná</i> de cette dernière, écrit en 1938. Était-ce une réponse ?		

AH, DIS-MOI		H.267bis
Titre tchèque (ou original)	Ach, ozvi se	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives	1938, Paris Prague, Musée National	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	-	
Durée	4 minutes	

JE CONNAIS UN PETIT BOIS		H.273
Titre tchèque (ou original)	Vím hájíček	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition Archives Dédicace	1939, Paris Musée régional de Brno V. Kaprálová (pour l'anniversaire de sa mère)	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Bärenreiter	
Sujet	Texte populaire tchèque du recueil de Sušil.	

DEVINETTES TCHÈQUES		H.277bis
Titre tchèque (ou original)	České hádanky	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Prague (J. Mihule), copie à Polička	
Dédicace	Saša Pucová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	-	
Sujet	Au 25 mai 1939.	

SOUHAITS POUR LA MÈRE (DE RUDOLF) [Kundera]		H.279bis
Titre tchèque (ou original)	Přání Mamince (od Rudy)	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Libre	
Durée	1 minute 30 sec	
Sujet	Texte de Jiří Mucha	
Discographie		
<p>NAXOS 8557494 (+<i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques, Valse et Polka</i> extraite du ballet <i>Špalíček</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> – 3. <i>Le petit Chat, Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H236: <i>La Nativité et Sœur Pascaline, Noël d'amour</i> H.259) Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano, 2006.</p> <p>NBM 09 Vltava (+<i>Plainte contre inconnu</i> H.344, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368, <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis, <i>Deux Ballades sur des poèmes populaires</i> H.238, <i>Chants sur des textes de Goethe</i> H.94) Olga Černá mezzo-sopr. et Jitka Čechová piano. (CD hors commerce de la Fondation Martinů, Festival 2004).</p>		

QUATRE CHANTS SUR DES POÉSIES POPULAIRES TCHÈQUES		H.282bis
Titre tchèque (ou original)	Čtyři písně na texty české lidové poezie	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1940, Aix-en Provence	
Archives	Polička	
Dédicace	Edmonde Charles-Roux	
Date, lieu de création	1997, Prague (Magdalena Kožena)	
Édition / Droits	Supraphon 1999 / Bärenreiter	
Durée	8 minutes 30 sec	
Sujet :	1. <i>Koničky na ouhoře</i> (Chevaux à la jachère) – 2. <i>Ztracený pantoflíček</i> (Le Chaussou perdu) – 3. <i>Píseň nábožná</i> (Chant religieux)– 4. <i>Pozvání</i> (Invitation).	
Discographie		
<p>DG 4634722 (+ <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis 1. <i>Berceuse, Chansons sur une page</i> H.294, <i>Trente nouveaux chants slovaques</i> H.126 n° 2 et n° 8) Magdalena Kožena, soprano, et Graham Johnson, piano, 2000.</p> <p>Ce cycle est également intitulé <i>Chants pour une amie de mon pays</i>, ainsi que l'indique l'enregistrement DG ci-dessus. Il est composé à Aix-en-Provence en 1940 dans la foulée de la <i>Sinfonietta giocosa</i>, alors que Martinů vit des moments très difficiles avant de quitter la France pour les États-Unis. Ici aussi, l'œuvre est en total contraste avec les événements du moment mais indique clairement quel est le programme intime du compositeur.</p>		

NOVÝ ŠPALÍČEK (Nouvelle Année tchèque)		H.288
Titre tchèque (ou original)	Nový špalíček	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1942, Jamaïca, Long Island	

Archives	Polička
Dédicace	Jan Masaryk
Date, lieu de création	1943, New York
Édition / Droits	Melantrich 1948 / Bärenreiter
Durée	9 minutes 30 sec
Sujet : textes populaires moraves	1. <i>Bohatá milá</i> (L'Amante riche) - 2. <i>Opuštěný milý</i> (L'Amant abandonné) 3. <i>Touha</i> (Désir) - 4. <i>Zvědavé dievča</i> (La Jeune Fille curieuse) - 5. <i>Veselé dievča</i> (La Jeune Fille joyeuse) - 6. <i>Smutný milý</i> (L'amant triste) - 7. <i>Prosba</i> (Prière) - 8. <i>Vysoká věža</i> (Haute tour)
Discographie	<p>DAPHNE 1010 (+ divers compositeurs) chanté en slovaque : Annika Hudak, mezzo-soprano, et Stefan Ny-mark, piano, 2010.</p> <p>DG 4634722 (+<i>Quatre chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis 1. <i>Berceuse</i>, <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Trente nouveaux chants slovaques</i> H.126 n° 2 et n° 8) Magdalena Kožená, soprano, et Graham Johnson, piano, 2000.</p> <p>LOTOS LT00772231(+ <i>Deux Chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis, et autres compositeurs), M. Keiko, soprano, et J. Šaroun, piano.</p> <p>NAXOS 8557494 (+<i>Chants sur des poèmes d'Apollinaire</i> H.197 : 3. <i>Saltimbanques</i>, <i>Valse et Polka extraite du ballet Špalíček</i> H.214c, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis 2. <i>Le poussin</i> et 3. <i>Le petit Chat</i> ; <i>Deux Ballades sur des textes populaires anciens</i> H.228, <i>Quatre Chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Quatre Chants et refrains d'enfants</i> H.225, <i>Souhaits pour la mère</i> (de Rudolf Kundera) H.279bis, <i>Deux Chants : Automne malade et Fleurs de pêcher</i> H.213bis, <i>Vocalise-Étude</i> H.18, Extraits et arrangement de <i>Jeux de Marie</i> H.236: <i>La Nativité et Sœur Pascaline</i> ; <i>Noël d'amour</i> H.259), Olga Černá, mezzo-soprano, et Jitka Čechová, piano. 2006.</p>
<p>Composé au début de l'exil de Martinů aux États-Unis, ce cycle s'adressait avec une forte nostalgie à ses compatriotes. C'était une manière de faire le voyage et de le dire.</p> <p>La dédicace à Jan Masaryk n'est pas étrangère au rôle que celui-ci avait joué comme ambassadeur à Londres avant la guerre et qui en cette année 1942, était ministre des affaires étrangères du gouvernement tchèque en exil à Londres également.</p> <p>Martinů exprime ici des choses d'une grande simplicité mais essentielles pour ceux qui sont éloignés de leur patrie et n'avaient pas de contacts fiables.</p>	

CHANSONS SUR UNE PAGE		H.294
Titre tchèque (ou original)	<i>Písničky na jednu stránku</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1943, New York	
Archives	Paris, Patrice Chevy (manuscrit)	
Dédicace	Olga Hurbanová	
Date, lieu de création	Pas de création connue	
Édition / Droits	Melantrich 1948 / Bärenreiter	
Durée	6 minutes 30 sec	
Sujet : textes de poésies populaires moraves provenant du recueil de František Sušil.	1. <i>Rosička</i> (La Rosée) - 2. <i>Otevření slovečkem</i> (Ouvert rien que d'un seul mot) - 3. <i>Cesta k milé</i> (Le chemin vers la bien-aimée) - 4. <i>Chodníček</i> (Le petit Sentier) - 5. <i>U mamínky</i> (Chez Maman) - 6. <i>Sen Panny Marie</i> (Le Rêve de la Vierge Marie) - 7. <i>Rozmarýn</i> (Romarin).	
Discographie	<p>NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+<i>Chansons sur deux pages</i> H.302, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H. 232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano ; Jana Wallingerová, soprano, 2015.</p> <p>ARCO DIVA 0135-2 (+ et divers compositeurs dont Dvořák et Janáček) Andrea Kalivodová, mezzo-soprano, et Ladislava Vondračková, piano, 2012.</p> <p>DG 4634722 (+ <i>Le Nouveau Špalíček</i> H.288, <i>Quatre chants sur des textes populaires tchèques</i> H.282bis, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H.232bis 1. <i>Berceuse</i>, <i>Trente nouveaux chants slovaques</i> H.126 n° 2 et n° 8) Magdalena Kožená, soprano, et Graham Johnson, piano, 2000.</p> <p>BMG 09026608232 (+ Dvořák et Janáček), Gabriela Beňačková, soprano, et Rudolf Firkušný, piano.</p>	

Faisant partie du même cycle que les *Petites chansons sur deux pages* et du même esprit que *Nový Špalíček*, ce cycle de six courtes pièces est en tout point semblable par l'unité et la diversité de l'inspiration populaire puisée dans les recueils d'Erben, Sušil et Bartoš qui ne l'ont jamais quitté où qu'il aille dans le monde. Ces *Chansons* figurent parmi les véritables perles du « programme privé » de Martinů. Elles sont très souvent chantées lors de ces innombrables concerts de salon auxquels les Tchèques sont habitués.

Même si la création n'en est pas officiellement connue, il est probable qu'elles l'ont été dans l'un ou l'autre cercle tchèque aux États-Unis peu après leur composition.

CHANSONS SUR DEUX PAGES		H.302
Titre tchèque (ou original)	<i>Písničky na dvě stránky</i>	
Genre	Mélodie pour voix de femme et piano	
Date, lieu de composition	1944, New York	
Archives	Polička	
Date, lieu de création	1946, Prague	
Édition / Droits	Melantrich 1948 / Bärenreiter	
Durée	7 minutes 15 sec	
Sujet : d'après les textes recueillis par Karel Jaromír Erben	1. <i>Děvče z Moravy</i> (Jeunes filles de Moravie) - 2. <i>Súsedova stajna</i> (L'Écurie du voisin) - 3. <i>Naděje</i> (Espoir) 4. <i>Hlásný</i> (Le Guetteur) - 5. <i>Tajná láska</i> (Amour secret) - 6. <i>Boží muka</i> (Le Calvaire) - 7. <i>Zvolenovci chlapci</i> (Les Gars de Zvolenov).	
Discographie		
NAXOS 8573387 Martinů Songs, Vol. 3. (+ <i>Chansons sur une page</i> H.294, <i>Nipponari</i> H.68, <i>Deux chansons sur des poèmes nègres</i> H. 232bis, <i>Trois petites chansons</i> H.34/1, <i>Tout ceci est resté comme un souvenir</i> H.55, <i>Les Yeux bleus</i> H.70, <i>La Rose</i> H.54, <i>Laisse ici ta lumière O Seigneur</i> H.76, <i>Trois petites chansons</i> H.34/2, <i>Mariez-moi, ma mère</i> H.53, <i>Chanson de Hanička</i> H.80, <i>Écrit dans l'album de ma sœur</i> H.8bis) Giorgio Koukl, piano, et Jana Wallingerová, soprano, 2015.		
DG (+Dvořák, Janáček, Schulhoff, Novak, Roessler et Eben), Magdalena Kožená, mezzo-soprano, et Graham Johnson, piano, 2008.		
Poursuivant à New York ces compositions dans le même esprit que <i>Nový Špalíček</i> , Martinů écrit deux recueils de chansons, celles <i>Sur une page</i> et celles <i>Sur deux pages</i> . Aucune commande n'en est à la base, mais elles répondaient à un besoin bien compréhensible de la communauté tchèque aux États-Unis pendant la guerre. Elles auraient été chantées par Jarmila Novotná, accompagnée de Jan Masaryk, le fils de Tomas Masaryk.		
Ces courtes pièces, dont les textes proviennent comme d'habitude du recueil d'Erben, sont d'une durée inférieure à la minute, rarement plus. Comme Dvořák dans ses <i>Duos moraves</i> , Martinů ne prend qu'une partie des caractéristiques de ces chants populaires et en fait des pièces résolument autonomes et originales d'une grande densité.		
« Il faut écouter chaque cycle groupé pour obtenir la reconstitution d'un tableau populaire dans l'unité et la diversité de ses aspects. Ces pièces sont autant de messages adressés à la patrie lointaine, une communication qui passe par on ne sait quel fil mystérieux comme un télégramme. » (G.E. <i>op. cit.</i>). Elles sont très souvent chantées lors de ces innombrables concerts de salon auxquels les Tchèques sont habitués.		

7.6. Trios (15)

TRIO À CORDES n° 1		H.136
Titre tchèque ou original	<i>Smyčcové trio č.1</i>	
Date, lieu de composition	1923-24, Paris	
Archives	Copenhague, Bibliothèque Royale Danoise */ fac-simile à l'Institut Martinů à Prague	
Création	Paris, 1924, interprètes inconnus / Prague, 1925 par le Quatuor Ondříček Après la découverte de la partition donnée pour perdue : 4 décembre 2005 à Prague lors du Festival annuel Martinů par le Quatuor Zemlinsky.	
Édition / Droits	Bärenreiter 2006 / Bärenreiter	
Durée	18-19 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Andante 3. Poco allegro	

Formation instrumentale	Violon, alto, violoncelle
Discographie	
<p>STONE RECORDS CLASSICAL 80079 (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238 + Enescu, <i>Trio</i>) Lendvai String Trio, 2011.</p> <p>ALPHA 143 2 CD + 1 DVD (+ <i>Musique de chambre n° 1 – Fêtes Nocturnes</i> H.376, <i>Quatuor avec piano</i> H.287, <i>Quintette à cordes</i> H.164) Ensemble Calliopée, Maud Lovett et Saskia Lethiec, violon, Karine Lethiec et Odile Auboin alto, Romain Garioud, violoncelle, Florent Audibert, violoncelle, Frédéric Lagarde, piano, Julien Hervé, clarinette, Sandrine Chatron, harpe, 2008.</p> <p>NBM05 (+ <i>Huit Préludes pour piano</i> H.181, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Quatuor Zemlinsky / Michal Šupák, piano, Marcel Moÿse, flûte, Blanche Honegger-Moÿse, violon, Louis Moÿse, piano, Denise Bidal, piano), Martinů Days 2000, CD hors commerce de la Fondation Martinů, 2002.</p>	
<p>Dans les compositions de chambre, ce premier <i>Trio</i> occupe une place toute particulière. Et pas uniquement en raison des aventures de sa partition*.</p> <p>On peut facilement comprendre l'enthousiasme de l'Ensemble Calliopée, exprimé par Karine Lethiec, à la lecture de la partition retrouvée du premier <i>Trio</i>. Car il s'agit bien d'une composition très aboutie tant dans son inspiration que dans son écriture. Plusieurs éléments marquants font de cette œuvre un jalon essentiel dans la création de Martinů : il s'agit de la première œuvre composée à Paris après l'arrivée de Martinů en octobre 1923, les deux brèves compositions qui la précèdent immédiatement remontant à plus d'un an auparavant (<i>Les Mois, Trois Chansons</i> H.135, <i>Deux Chansons sur des textes russes</i> H.135bis), tandis qu'il faut revenir à la <i>Sonate en do majeur</i> H.120 de 1919, œuvre relativement mineure bien que longue, dans le domaine de la musique de chambre.</p> <p>Mais surtout, Martinů a franchi une étape cruciale dans son œuvre. Comme s'il s'était libéré de son enveloppe pour entrer de plain pied dans l'univers de création qui sera désormais le sien. En y regardant de plus près, il n'y a pourtant pas d'audaces particulières. Comme l'indique Harry Halbreich qui a participé à l'enregistrement Alpha, « des deux premiers mouvements lyriques et généreusement mélodiques, le premier (Allegro en un libre <i>ré</i> mineur) est de forme ternaire, bien qu'il ne s'agisse pas d'une véritable sonate, le deuxième (Andante autour de <i>la</i> majeur) contient le premier de ces sommets d'intensité puissamment expressifs que nous retrouverons fréquemment dans d'autres mouvements lents de sa plume. Le bref et entraînant final (Poco allegro, <i>sol</i> majeur) est largement dominé par son thème initial d'allure presque populaire, aux rythmes acérés, et termine l'œuvre avec une virtuosité étincelante. » Le <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238 viendra dix ans plus tard.</p> <p>Et pourtant, curieusement, Martinů lui-même semblait être dubitatif... Eva Velická ajoute** : Alors, à quoi ressemble vraiment l'œuvre ? Réserve-t-elle des surprises ? Il est probable que Martinů n'en n'avait pas une très haute opinion. Dans une lettre à Stanislav Novák en 1925, il écrit : « Je pense que je devrais faire quelques changements ; j'ai décidé que le dernier mouvement n'est pas très bon, car le thème est trop exposé ». Dans une autre lettre, il va plus loin dans le détail : « En ce qui concerne le <i>Trio</i>, je pense que c'est une chose qui manque de concentration, car c'est la première que j'ai écrite à Paris, alors que je n'étais pas vraiment installé ; ceci dit, c'est toujours le cas aujourd'hui, mais à l'époque les choses n'étaient pas en ordre. En ce qui concerne le ton, je pense qu'il sonne bien, mais je ne l'ai pas écrit pour cela. Il sonne bien car il est clair et pur, mais par ailleurs c'est une œuvre entièrement thématique. Je ne peux pas empêcher les autres de me reprocher toujours le beau son. Bien sûr si je compare à ce qui se produit au pays, cela sonne réellement bien ».</p>	
<p>* À propos de la découverte du manuscrit : Eva Velická, musicologue chercheuse à l'Institut Martinů à Prague et qui en assura l'édition critique, découvre en 2004 que le manuscrit se trouve à la Bibliothèque Royale de Copenhague qui l'avait acquis en 1978 chez un marchand allemand dont on ignore d'où il le tenait.</p> <p>** Voir Cahier du Mouvement Janáček n° 57 décembre 2008, p. 17 : <i>La découverte du Trio n° 1</i> H.136, par Eva Velická.</p>	

<i>TRIO À CLAVIER n° 1, Cinq pièces brèves*</i>	H.193
Titre tchèque ou original	<i>Klavírní trio č.1 pro housle, violoncello a klavír (Cinq Pièces brèves)</i>
Date, lieu de composition	1930, Paris
Archives	Schott
Création	14 novembre 1930, Paris, par le Trio Filomusi
Édition / Droits	Schott 1931 / Schott
Durée	11 minutes 30 sec
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Adagio 3. Allegro 4. Allegro moderato 5. Allegro con brio
Formation instrumentale	Violon, violoncelle et piano
Discographie	
<p>SUPRAPHON 4197 (+<i>Trio pour piano et cordes n° 2</i> H.327, <i>Bergerettes</i> H.275, <i>Trio pour piano et cordes n° 3</i> H.332,) Trio Smetana, 2016.</p> <p>NAXOS 8572251 (+<i>Trio avec piano n° 2</i> H.327, <i>Bergerettes</i> H.275, <i>Trio avec piano n° 3</i> H.332) Arbor Piano Trio, 2012.</p>	

<p>HYPERION 67730 (+ Smetana, <i>Trio op 15</i>, Eben, <i>Trio</i>) Trio Florestan, 2010.</p> <p>PRAGA 250256 (+ <i>Trio à clavier n° 2</i> H.327, <i>Bergerettes</i> H.275, <i>Trio à clavier n° 3</i> H.332) Trio Kinsky, 2009.</p> <p>VIDEO ARTISTS INTERNATONAL 4459 (+ divers compositeurs) Igor Grupman, violon, Vesna Grupman, violon et alto, et Ilya Itin, piano, 2009.</p> <p>MARQUIS 83120 (+ divers compositeurs) Gotham Trio, 2007.</p> <p>RESONANCE CDRSN3075 (+<i>Trio à clavier n° 2</i> H.327, <i>Trio à clavier n° 3</i> H.332, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371) Angell Trio, 2006.</p> <p>CENTAUR 2415 (+ <i>Trio pour piano et cordes n° 2</i> H.327, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371, <i>Concertino pour trio à cordes et piano</i> H.322) Trio Tulsa, Orch. Philharmonique tchèque, dir. Paul Freeman, 2000.</p> <p>GRAVE (+ <i>Bergerettes</i> H.274, <i>Trios à clavier n° 2</i> H.327, n° 3 H.332) Trio des Iscles, Pierre Oliver Queyras, violon, Véronique Marin, violoncelle, François Daudet, piano, 1997.</p> <p>VARS MUSIC VA0762 (+ <i>Bergerettes</i> H.275, <i>Trio n° 2</i> H.327, <i>Trio n° 3</i> H.332) Jiří Klika, violon, Václav Jirovec, violoncelle, Asnošt Střížek, piano.</p> <p>CHANDOS 9834 (+ <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H.157, + Ravel) Bekova Sisters, 1996.</p> <p>KOCH/SCHWANN 367282 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Scherzo pour flûte et piano</i> H.174A, <i>Madrigal-Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Trios à clavier n° 2</i> H.237, n° 3 H.332) Felix Renggli, flûte, Mareike Wormsbaecher, violon, Mary Ellen Woodside, violon, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1993-94.</p>
<p>Interrompant la série de pièces didactiques (H.188 à H.202) au milieu de l'année 1930, Martinů prend une tout autre plume. On se plaît à citer ses mots : « Je ne sais pas comment je suis arrivé à composer ce Trio ; tout à coup, comme si une main étrangère m'avait guidé, j'ai écrit quelque chose de totalement nouveau. »</p> <p>Martinů lui-même le considérait comme un jalon important dans son œuvre. Et une fois de plus, comme pour le <i>Quintette</i> H.164 et le <i>Sextuor</i> H.174, il travaille avec une incroyable rapidité. En dix jours à peine, le <i>Trio à clavier n° 1</i> est terminé.</p> <p>Page techniquement difficile, sa création fut un désastre par manque de préparation des musiciens, mais le <i>Trio</i> suscita ensuite l'enthousiasme à Prague d'abord, puis à Paris aux concerts du Triton. Malgré ce succès, Martinů n'écrira son <i>Trio à clavier n° 2</i> que vingt ans plus tard.</p> <p>Loin du Trio au sens habituel c'est une œuvre inattendue, inventive, pleine d'entrain et de diversité dans ses mouvements. Le premier mouvement porte profondément la signature des harmonies libres et des rythmes changeants ainsi que des courts motifs qui feront le caractère même du style de Martinů. Le deuxième est vraiment comme l'indique sa notation Adagio ; le quatrième, noté Allegro moderato réserve plein de surprises pointillistes et syncopées, tandis que le dernier, Allegro con brio donne au piano l'occasion de se distinguer en octaves et accords parallèles dans un rythme endiablé.</p>
<p>*Ne pas confondre avec <i>Cinq Pièces brèves pour violon et piano</i> H.184.</p>

<i>SONATINE pour deux violons et piano</i>		H.198
Titre tchèque ou original	<i>Sonatina pro dvoje housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Alphonse Leduc et facsimilé au Centre Martinů de Polička	
Création	Londres 1931 par Mary Ramsay et Betty Lindesay (Londoner Sonata Players)	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1931 / Alphonse Leduc	
Durée	12-13 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Andante 3. Allegretto 4. Poco allegro	
Formation instrumentale	2 violons et piano	
Discographie	<p>HARMONIA MUNDI 907444 (+ divers compositeurs) Angela Chun et Jenifer Chun, violons, Nelson Padgett, piano, 2008.</p> <p>HYPERION DYAD 2 CD CDD22039 (+ <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, <i>Nonet</i> H.374, <i>Sonate pour deux violons et piano</i> H.213, <i>La Revue de Cuisine</i> H.161, <i>Cinq Madrigaux Stanzas</i> H.297, <i>Madrigal Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Dartington Ensemble, réédition 1998.</p> <p>HYPERION 66473 (+ divers compositeurs) Dartington Ensemble, 1992.</p> <p>DA CAMERA MAGNA (+ <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355, <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i> H.208, <i>Trois madrigaux pour violon et alto</i> H.313) Pina Carmirelli, violon, Philipp Naegele, violon et alto, Ralf Gothoni, piano, 1979.</p>	

Bien loin du jazz, la *Sonatine pour deux violons et piano* est un délicat et bref divertissement avec un premier mouvement de facture néoclassique avérée suivant la forme ABA. Dans l'Andante qui suit, le piano égrène mélancoliquement ses notes chargées de réminiscences populaires (*do* mineur – *do* majeur). Le troisième mouvement est un Allegretto croustillant et sautillant comme un spectacle de marionnettes, de structure tout aussi néoclassique avec les reprises prévisibles. La pièce se conclut dans un joyeux enchaînement confirmant l'habileté d'écriture de Martinů dans le genre « *plaisant* ».

SONATE pour deux violons et piano		H.213
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta pro dvoje housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Dédicace	M. Ramsay et B. Lindesay (Londoner Sonata Players)	
Création	Londres 1934 par M. Ramsay et B. Lindesay (Londoner Sonata Players)	
Édition / Droits	R. Dreiss, Paris 1933 (repris par Salabert) / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	12 minutes	
Mouvements	1. Allegro poco moderato 2. Andante /Allegretto – Allegro	
Formation instrumentale	2 violons et piano	
Discographie	<p>VAI DVD 4459 (+ divers compositeurs) Igor et Vesna Gruppman, violons, Ilya Itin, piano, 2009.</p> <p>NAXOS 8557861 (+ <i>Quintette à clavier n° 1</i> H.229, <i>Quintette à clavier n° 2</i> H.298) Martinů String Quartet et Karel Košárek, piano, 2007.</p> <p>PRAGA 350040 (+ <i>Quatuor n° 7</i> H.314, <i>Sextuor à cordes</i> H. 224, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Quatuor Pražák, Quatuor Kocián, Nonet tchèque, enreg. 1995-97, rééd. 2007.</p> <p>PRAGA 250111 (+ Valse et Polka de <i>Špalíček</i> H.214, <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i> H.208, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Sextuor à cordes</i> H.224, <i>Deux Chants pour alto</i> H.213bis, Quatuor Kocián et membres du Quatuor Pražák : Václav Bernášek, violoncelle, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, Jan Odstrčil, violon, Zbyňek Padourek, alto, Pavel Hůla, violon, Boris Krajný, piano, Olga Svobodová, mezzo soprano, 1998.</p> <p>CENTAUR RECORDS 2276 (+ <i>Sonates pour violon et piano n° 1</i> H.182, <i>n° 2</i> H.208, <i>n° 3</i> H.303) Fredell Lack, violon, Timothy Hester, piano, Leon Spierer, violon, 1996.</p> <p>VAI AUDIO 1190 (Récital, divers compositeurs) Joseph Fuchs et Hamao Fujiwara, violons, Joseph Villa, piano, 1974, réédition. 2000.</p>	
<p>Deux ans après la <i>Sonatine pour deux violons et piano</i> H.198 – composition charmante dans le style marionnettes – Martinů écrit pour la même formation instrumentale une pièce plus sérieuse et plus ambitieuse, mais qui conserve un caractère assez bucolique.</p> <p>Même si matériellement la vie n'est pas facile à Paris pour Martinů en 1932, l'heure est à la gaieté. L'Allegro poco moderato initial, en réalité assez modéré dans son allégresse, propose un premier thème joyeux évoquant de loin la campagne sujet toujours présent à l'esprit du compositeur, suivi d'une deuxième idée d'expression plus réservée, plus intériorisée. Les deux derniers mouvements sont enchaînés : l'andante est méditatif sans sombrer dans la mélancolie (en 1932, Martinů n'en est heureusement pas encore à penser avec nostalgie à sa terre natale) et l'allegretto-allegro final emporte l'auditeur dans une joyeuse ronde villageoise aux accents dvorakiens.</p>		

SÉRÉNADE n° 2 pour deux violons et alto		H.216
Titre tchèque ou original	<i>Serenáta č.2</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Création	18 avril 1939, V. Hanousek, J. Šebek et A. Hyksa	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	
Durée	7 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Allegro 2. Poco Andante 3. Allegro con brio	
Formation instrumentale	2 violons, alto	
Discographie	<p>DABRINGHAUS & GRIMM 6010317 (+<i>Partita (Suite n° 1) pour orchestre à cordes</i> H.212, +Janáček et Kalabis), Suk Chamber Orchestra : Ludmila Forbelská, violon, Jiří Rajnis, alto, Miroslav Kosina, violon 2016.</p> <p>HARMONIA MUNDI 901951 Variante pour orchestre à cordes (+ <i>Toccata e due canzoni</i> H.311, <i>Concerto pour violon n° 2</i> H.293) Cédric Tiberghien, piano, Isabelle Faust, violon, Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek, 2008.</p>	

<p>KLAVIER RECORDS 11120 (+autres compositeurs) Chamber Music Palm Beach, 2002.</p> <p>KLAVIER RECORDS 11116 (+Mysliveček, Janáček, Mozart, Wassenauer) Orch. de Chambre de Brno, dir. Jiří Mottl, 2001.</p> <p>SUPRAPHON 3643 (+ <i>Sérénade I</i> H.217, <i>Sérénade n° III</i> H.218, <i>Sérénade IV</i> H.199, <i>Sérénade</i> H.334) Orch. de Chambre de Prague, dir. Oldřich Vlček, réédition.</p> <p>DABRINGHAUS & GRIMM 3040774 (+ <i>Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto, violoncelle</i> H.334, <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139, <i>Sérénade n° 3</i> H.218, <i>n° 1</i> H.217) Ensemble Villa Musica, 1998.</p> <p>PRAGA 250111 (+ <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Špaliček, valse et polka</i> H.214, <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i> H.208, <i>Sonate pour deux violons et piano</i> H.213, <i>Sextuor à cordes</i> H.224, <i>Deux Chants pour alto</i>) Boris Krajný, piano, Daniel Wiessner, piano, Quatuor Kocián/Quatuor Pražak, 1998.</p> <p>CHANDOS 8771 (+ <i>Sextuor à cordes</i> H.224 + Dvořák), Academy of Saint Martin in the Fields, 1994.</p> <p>MULTISONIC L100362 (+ Mysliveček <i>Divertimento</i>, Štamic <i>Quatuor pour orchestre op 4/4</i>, Dvořák <i>Nocturne op 40</i>, Janáček <i>Suite pour cordes</i>) NKO Bohemia, 1992.</p> <p>PANTON 810954 (+ <i>Sérénade n° 2</i> H.216, <i>Partita</i> H.212 ; + Janáček, <i>Suite pour Orchestre à cordes</i>, Kalabis, <i>Dyptique</i>) épuisé.</p>
<p>En mars et avril 1932, Martinů « batifolant parmi sons et couleurs, puisant aux sources, s’essayait aux formes disponibles » (G.E. <i>op. cit.</i>) composa les quatre <i>Sérénades</i> (la numérotation n’est pas chronologique, le catalogue Halbreich l’est).</p> <p>La <i>Sérénade n° 2</i> se base sur le divertimento mozartien. L’association de deux violons et d’un alto est une formule peu fréquente, mais elle donne ici un résultat très particulier de « miniature discrète et spirituelle » (H.H. <i>op. cit.</i>). Elle dénote un appétit très personnel du compositeur pour les sonorités inhabituelles sans pour autant sacrifier à une recherche formelle stérile. Sur des schémas qui n’ont rien de révolutionnaire, il exploite un acquis traditionnel auquel il donne avec une facilité déconcertante un attrait tout neuf. En cela il fait penser à Mozart ou Schubert dont il rappelle la verve naturelle, signe d’une éternelle jeunesse.</p> <p>Le charme léger et sans prétention de la pièce repose sur une proximité avec les chants populaires – caractéristique aussi des autres <i>Sérénades</i>. L’ensemble des <i>Sérénades</i> est d’un accès facile et agréable, ce qui explique leur succès.</p>

TRIO À CORDES n° 2		H.238
Titre tchèque ou original	<i>Smyčcové trio č.2</i>	
Date, lieu de composition	1934, Paris	
Archives	Bibliothèque Nationale, Paris, fonds Max Eschig ; copie à l’Institut Martinů à Prague et au Centre Martinů à Polička	
Dédicace	Trio Pasquier	
Création	15 février 1935 à Paris, Concerts du Triton, par le Trio Pasquier	
Édition / Droits	Heugel, Paris 1951 / Alphonse Leduc	
Durée	15-16 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Poco moderato – Vivo – Allegro ma non troppo	
Formation instrumentale	Violon, alto, violoncelle	
Discographie	<p>BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313), 2013.</p> <p>STONE RECORDS CLASSICAL 80079 (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Trio à cordes n° 1</i> H.136 + Enescu, <i>Trio</i>) Lendvai String Trio, 2011.</p> <p>ERATO 45015 (+ <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et divers compositeurs) Domus Piano Quartet, 2007.</p> <p>ERATO 5319042 en téléchargement uniquement (+<i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, <i>Quatuor à clavier n° 1</i> H.287, + autres compositeurs dont J. Suk et Dvořák) Domus Piano Quartet, 2007.</p> <p>HYPERION 67429 (+ divers compositeurs) Leopold String Trio, 2005.</p> <p>ERATO 61904 2 CD (+ <i>Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto</i> H.313, <i>Quintette à clavier n° 1</i> H.229 ; +Dvořák, Suk, Kodaly, von Dohnanyi) Domus Piano Quartet, 2001.</p> <p>PRAGA 250155 (+ <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H.157, <i>Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto</i> H.313, <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371, <i>Pièce pour deux violoncelles</i> H.377) Pavel Hůla, violon, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, 2001.</p> <p>BAYER RECORDS 100152 (+<i>Trois Madrigaux</i> H.313, intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i>) Quatuor Stamitz, 1995.</p>	

KOCH/SCHWANN 367282 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Madrigal-Sonate pour flûte, violon et piano* H.291, *Trios à clavier n° 1* H.193, n° 3 H.332) Felix Renggli, flûte, Mareike Wormsbaecher, violon, Mary Allen Woodside, violon, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1993-94.

QUANTUM QM6910 (+ *Trois Madrigaux* H.313, *Duo pour violon et violoncelle* H.157, *Quatuor avec piano* H.287) Trio à cordes Millière, Marie-Christine Millière, violon, Jean-François Benatar, alto, Philippe Bary, violoncelle, Véronique Roux, piano, 1990.

Pendant ses années parisiennes autour de 1930, Martinů a écrit de nombreuses pages de musique de chambre et vocales, mais peu pour orchestre hormis les *Inventions* H.234 et le *Concerto pour piano n° 2* H.237 sans oublier l'opéra *Les Jeux de Marie* H.236 qui précèdent ce *Trio à cordes n° 2*.

D'une grande liberté formelle dans le style de la fantaisie plutôt qu'avec la rigueur de la forme classique du Trio, le *Trio à cordes n° 2*, pièce virtuose et difficile pour les exécutants, ne comprend que deux mouvements, chacun se subdivisant encore en plusieurs parties dans lesquelles les instruments dialoguent d'une manière concertante. Le premier, d'une durée d'environ huit minutes et noté Allegro commence avec la force d'impulsion du violoncelle, se poursuit avec le Poco meno d'une douce tendresse et répète ses motifs avec insistance ; un Largo suivi d'un Andante, propose de nouvelles cellules fortement chromatiques, et le mouvement se conclut par la reprise du thème du Poco meno. Le second mouvement, lyrique, est dominé par le violoncelle ; il est en trois parties, dont la deuxième comporte une cadence où le violoncelle part dans la rêverie, bientôt suivi par l'alto et le violon ; un Allegro ma non troppo termine le *Trio* avec brio.

<i>SONATE pour flûte, violon et piano</i>		H.254
Titre tchèque ou original	<i>Sonáta pro flétnu, housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Bärenreiter, Kassel	
Dédicace	Blanche Honegger (épouse de Marcel Moÿse)	
Création	1 juillet 1937, Radio-Paris, par Marcel Moÿse, flûte, Blanche Honegger, violon, et Louis Moÿse, piano.	
Édition / Droits	Bärenreiter 1959 / Bärenreiter	
Durée	16-17 minutes	
Mouvements	1. Adagio 2. Allegretto 3. Moderato (poco allegro)	
Formation instrumentale	Flûte, violon et piano	
Discographie		
STRADIVARIUS 33886 (+ <i>Madrigal Sonate</i> H.291, <i>Sonate pour violon et piano</i> H.182, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306) Trio Albatros : Francesco Parrino, violon ; Alessandro Marangoni, piano ; Gianluca Capuano, clavecin Stefano Parrino, flûte, 2011.		
DUX 0768 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Madrigal pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Agata Irgras-Sawicka, flûte, Bartolomej Nizioł, violon, Marcin Zdunik, violoncelle, Mariusz Rutowski, piano, (2000) 2011.		
NAXOS 8572467 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Sextuor pour piano et vents</i> H.174, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Haldan Martinson, violon, Sally Pinkas, piano, Fenwick Smith (flûte), Thomas Martin, clarinette, Suzanne Nelson, basson, John Ferrillo, hautbois, 2010.		
ARCO DIVA 9811263 (+ <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Bergerettes</i> H.275) Trio Artemiss, 2010.		
ARTESMON 7312 (+ <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, + Françaix et Ibert) Roman Novotný, flûte, Jiří Pospíchal, violon, Ivo Kahánek, piano et clavecin, 2009.		
VLTAVA/FONDATION MARTINŮ (hors commerce) NBM05 (+ <i>Trio à cordes n° 1</i> H.136, <i>Huit Préludes pour piano</i> H.181, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Quatuor Zmlinsky / Michal Šupák, piano, Marcel Moÿse, flûte, Blanche Honegger-Moÿse, violon, Louis Moÿse, piano, Denise Bidal, piano) 2005.		
LOTOS LT0041 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Intermezzo pour violon et piano</i> H.261, <i>Madrigal sonate pour flûte, violon et piano</i> H.291, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano et clavecin, Jiří Válek, flûte, 1996.		
KONTRAPUNKT 32205 (<i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Madrigal sonata pour flûte, violon et piano</i> H.291) Yossi Arnheim, flûte, Irit Rub-Levi, piano, Elyakum Saltzman, violon, Miri Singer, clavecin, Marcel Bergman, violoncelle, 1995.		
NAXOS 8553459 (+ <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Promenades pour violon, flûte et clavecin</i> H.274, <i>Madrigal Sonate</i> H.291) Feinstein Ensemble, 1995.		

KOCH/SCHWANN 367282 (+ *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Madrigal-Sonate pour flûte, violon et piano* H.291, *Trios à clavier n° 1* H.193, n° 2 H.327, n° 3 H.332) Felix Renggli, flûte, Mareike Wormsbaecher, violon, Mary Ellen Woodside, violon, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1993-94.

ANALEKTA 22009 ou 23031 (+ *Promenades pour flûte, violon et clavecin* H. 274, *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Cinq Madrigaux stanzas* H.297, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Madrigal sonata pour flûte, violon et piano* H.291) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecim, Alain Marion, flûte, 1993, ré-édition 2008. Également compris dans le coffret de 6 CD 299705 de 2007.

ANALEKTA 298502 (+ divers compositeurs) Alain Marion, flûte, Marc-André Hamelin, piano et Angèle Dubeau, violon, enreg. 1993, éd. 2006.

Incroyablement fertile et rapide en ces années 1936-37, la plume de Martinů avait produit en un mois le premier acte de l'un de ses nombreux chefs d'œuvre, *Juliette ou la Clef des songes* H.253, opéra momentanément interrompu par d'autres travaux puis achevé au mois de janvier 1937.

Qu'étaient ces autres travaux ? Rien moins que le *Concerto pour flûte et violon* H.252 – en dix jours ! – et, entre le 4 et le 16 mai, cette *Sonate pour flûte et violon* à la demande du flûtiste Marcel Moÿse (dédicataire du *Concerto pour flûte* Jacques Ibert) et de sa belle-fille la violoniste Blanche Honegger à qui la sonate est dédiée. Deux œuvres marquantes toujours très appréciées des musiciens, pour preuve leurs nombreux enregistrements un peu partout dans le monde.

Suivront l'opéra humoristique de poche *Alexandre bis* H.255 en mars et le *Quatuor à cordes n° 4* H.256, radicalement différent, en avril-mai de la même année. Les œuvres de ces années sont lumineuses, poétiques, brillantes, pour tout dire magnifiques ; les bruits de bottes, pourtant menaçants, ne semblent pas encore affecter Martinů, du moins directement.

En quatre mouvements, la *Sonate pour flûte et piano* reflète bien la clarté formelle du néoclassicisme d'avant la seconde guerre. Martinů déclara d'ailleurs que le concerto grosso était l'une des formes qu'il affectionnait le plus. L'influence de Roussel et des inclinations vers Poulenc et Milhaud y sont aussi présentes mais la rythmique est bien du caractère de Martinů : un rien excentrique et volontiers hors des sentiers battus, bref, personnelle.

Et c'est dans cet esprit que la sonate commence, suit un Adagio où Martinů évoque son univers pastoral dans un doux duo entre la flûte et le violon ponctué par le piano. Le troisième mouvement reprend le discours énergique dans un scherzo suivi d'un trio de forme classique. Le quatrième mouvement, tour à tour Moderato et Poco allegro, et s'ouvre sur un solo du piano jouant les dissonances avec désinvolture bientôt rejoint par le dialogue de la flûte et du violon. Puis la flûte se lance dans une cadence bucolique soutenue imperceptiblement par les deux autres instruments. Le mouvement se termine par la reprise et une coda. Certains critiques ont estimé que ce dernier mouvement n'enrichissait pas l'œuvre, déjà bien cohérente avec ses trois mouvements. Pourtant, celui-ci est comme les autres subtilement parsemé de thèmes et rythmes populaires de Moravie et c'est donc un paysage dans ses multiples facettes que Martinů nous donne à ressentir avec sa grande discrétion habituelle.

<i>TRIO pour flûte, violon et basson</i>		H.265
Titre tchèque ou original	<i>Trio pro flétnu, housle a fagot</i>	
Date, lieu de composition	1937, Nice	
Archives	Manuscrit disparu, composition perdue	
Création	14 mars 1938 aux Concerts du Triton	
Cette pièce est mentionnée dans la monographie de Milos Šafránek et le programme du concert de création. Martinů avait confié plusieurs partitions à un ami à Paris avant de fuir vers le Midi en 1940. On n'en sait pas plus.		

<i>LES MADRIGaux, quatre pièces pour hautbois, clarinette et basson</i>		H.266
Titre tchèque ou original	<i>Madrigaly – čtyři skladby pro hoboí, klarinet a fagot</i>	
Date, lieu de composition	1938, Nice	
Archives	Bibliothèque Nationale, Paris, Fonds Max Eschig ; copie à l'Institut Martinů à Prague et au Centre Martinů à Polička	
Dédicace	Trio d'Anches de Paris	
Création	1938, Paris, par les dédicataires	
Édition / Droits	Max Eschig 1951 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	18 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Lento 3. Poco allegretto 4. Poco allegro	
Formation instrumentale	Hautbois, clarinette, basson	
Discographie	DABRINGHAUS & GRIMM GOLD (MD&G) 3041439 (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H161A, <i>Sextuor à cordes</i> H.224,	

Nonet n° 1 H.144) Villa Musica Ensemble, 2007.

PANTON 811348 (+ *Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et caisse claire* H.139, *Sextuor pour flûte, hautbois, clarinette, deux bassons et piano* H.174, *Les Rondes* H.200) Jan Riedlbauch, flûte, Jurij Likin, hautbois, Vlastimil Mareš, clarinette, Lumír Vaněk et Svatopluk Čech, bassons, Vladislav Kozderka, trompette, Vladimíra Klánská, cor, Jana Herojnová et Pavel Kutman, violons, Jitka Vlašánková, violoncelle, Petr Holub, caisse claire, Ivan Klánský, piano, 1995.

STUDIO MATOUŠ 72131 (+ *Sextuor pour vents* H.174, *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Sonatine pour clarinette et piano* H.356) In Modo Camerale, 1993.

HYPERION DYAD 2 CD 22039 (+ *Trois Madrigaux pour violon et alto* H. 313, *Nonet* H.374, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *La Revue de Cuisine* H.161, *Cinq Madrigaux Stanzas* H.297, *Madrigal Sonate pour flûte, violon, et piano* H.291, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonatine pour 2 violons et piano* H.198) Dartington Ensemble, réédition 1998.

Les *Madrigaux* sont l'ultime œuvre de 1937, écrite à Nice où Martinů passait à nouveau la fin de l'année avec un plaisir non dissimulé. 1937 avait aussi été l'année, entre autres, du grand opéra *Juliette ou la Clef des Songes* H.253 et du cycle *Kytice* H.260. Dans cette atmosphère paisible, Martinů invoque pour la première fois nommément la forme du madrigal en en donnant le titre à sa composition.

Dès les années 1920, comme le rappelle à juste titre Guy Erismann (*op. cit.*), il avait manifesté son goût pour le madrigal anglais et d'autres formes anciennes, baroques ou classiques : partita, divertimento, sérénade, sinfonia et surtout, le concerto grosso.

Martinů s'en est expliqué lui-même : « [dans le concerto grosso] on ne trouve pas encore ce besoin impérieux de couleurs et d'effets instrumentaux, de 'progressions' sonores ou expressives, qui nous imposent si souvent une direction qu'en fait nous ne désirons pas prendre, et qui en fait appauvrissent aussi parfois les lignes mélodiques et les pensées musicales par de vieux 'schémas' qui n'ont rien à voir avec la musique véritable. Moins de sentiments immédiatement visibles, moins de sonorités bruyantes, mais des formes musicales plus denses : c'est là le concerto grosso. »

Ce véritable credo artistique souligne combien la clarté de ligne de cette forme et la spontanéité de l'indépendance correspondait à ses aspirations musicales. Plusieurs autres compositions reprendront le terme de madrigal : *Cinq Madrigaux Stanzas* H.297, *Trois Madrigaux* H.313, et la *Madrigal Sonate* H.291. Mais nulle trace d'imitation servile.

Chez Martinů, les voix des instruments remplacent les parties vocales du madrigal, allant leurs chemins qui s'entrecroisent en arabesques jusqu'à l'aboutissement. Enfin, à l'arrière plan, il y a et il y aura toujours des allusions plus ou moins déguisées au fond populaire tchéco-morave. Et Guy Erismann d'ajouter : « ce sont des devoirs de 'Maître', comme le peintre revient à l'épure. Le génie transfigure le moindre trait. » (ibid.)

La parenté de l'Allegro moderato initial avec le *Nonet n° 2* H.374 de 1959 est évidente par son atmosphère bucolique devenant méditation et introspection dans le Lento. Les deux derniers mouvements suivent tout naturellement dans une élégance finement sculptée des trois voix, avec des échappées sans véritables audaces harmoniques. A cette œuvre qui n'est pas sans proximité avec Honegger, feront suite au retour à Paris en janvier-février 1938 les *Tre Ricercari* H.267 puis le *Quatuor à cordes n° 5* H.268 tout irisés de la relation avec son élève V. Kaprálová.

PROMENADES pour flûte, violon et clavecin		H.274
Titre tchèque ou original	<i>Promenady pro flétnu, housle a cembalo</i>	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Marcel Moÿse aux États-Unis	
Édition / Droits	Bärenreiter 1959 édition révisée 2005/ Bärenreiter	
Durée	7 minutes 30 – 8 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Adagio 3. Scherzando 4. Poco allegro	
Formation instrumentale	Flûte, violon et clavecin	
Discographie		
STRADIVARIUS 33886 (+ <i>Madrigal Sonate</i> H.291, <i>Sonate pour violon et piano</i> H.182, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254) Trio Albatros : Francesco Parrino, violon ; Alessandro Marangoni, piano ; Gianluca Capuano, clavecin Stefano Parrino, flûte, 2011.		
ARTESMON 7312 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, + Francaix et Ibert) Roman Novotný, flûte, Jiří Pospíchal, violon, Ivo Kahánek, piano et clavecin, 2009.		
ANALEKTA FL23031 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Cinq Madrigaux stanzas</i> H.297, <i>Scherzo pour flûte et piano</i> H.174A, <i>Madrigal sonata pour flûte, violon et piano</i> H.291) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecín, Alain Marion, flûte, 1993, rééd.2008.		
SUPRAPHON SU3805 (+ <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Deux Impromptus pour clavecin</i> H.381, <i>Deux pièces pour clavecin</i> H.244, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368 + De Falla), Adéla Stajnochrová, violon, Monika Knoblochová, clavecin, Lenka Kozderková-Simková, flûte, 2005.		

<p>LOTOS LT0041 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate n° 1 pour flûte et piano</i> H.306, <i>Intermezzo pour violon et piano</i> H.261, <i>Madrigal sonate pour flûte, violon et piano</i> H.291) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano et clavecin, Jiří Válek, flûte, 1996.</p> <p>KONTRAPUNKT 32205 (<i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Madrigal sonata pour flûte, violon et piano</i> H.291) Yossi Arnhem, flûte, Irit Rub-Levi, piano, Elyakum Saltzman, violon, Miri Singer, clavecin, Marcel Bergman, violoncelle, 1995.</p> <p>NAXOS 8553459 (+ <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Madrigal Sonate</i> H.291, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H. 254, Feinstein Ensemble, 1995.</p> <p>ALBANY RECORDS 41 (+divers compositeurs dont Dvořák) Bonita Boyd, flûte, Barbara Harbach, clavecin, Charles Castleman, violon, Julie Gigante, violon, Virginia Lenz, alto, Pamela Frame, violoncelle, 1995.</p>
<p>Les <i>Promenades</i> et les <i>Bergerettes</i> H.275 sont deux charmantes séries de courtes pièces du même mois de février 1939. Dans les premières, Martinů confie le clavier au clavecin, instrument remis à l'honneur par Wanda Landowska dans les années 1920 lorsqu'elle vint s'installer en France et y fonder une école de clavecin.</p> <p>Martinů avait déjà écrit en 1935 <i>Deux Pièces pour clavecin</i> H.244 et un <i>Concerto pour clavecin</i> H.246 dédiés à Marcelle de Lacour, élève de W. Landowska. Il reviendra encore au clavecin à la fin de sa vie, alors qu'il réside chez Paul Sacher, en 1958 avec la <i>Sonate</i> H.368 et en 1959 avec <i>Deux Impromptus</i> H.381 pour la claveciniste bâloise Antoinette Vischer.</p> <p>Ici, tout a de quoi séduire : Martinů se promène en effet en toute légèreté parmi des couleurs sonores d'une charmante fraîcheur. Aucun nuage sombre ne vient altérer la joie de ces pages délicieusement néo-baroques avec toutes sortes de ressorts modernes.</p> <p>Si ces quatre <i>Promenades</i> séduisent à tout coup l'auditeur, elles ne sont cependant pas simples du tout à jouer (mais très amusantes et aimées des musiciens).</p> <p>Le clavecin est traité d'une manière peu différente de ce que serait le piano ; sa sonorité par contre est l'élément essentiel dans la construction.</p>

<i>BERGERETTES - Cinq pièces pour violon, violoncelle et piano</i>		H.275
Titre tchèque ou original	<i>Bergerettes – pět skladeb pro housle, violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1939, Paris	
Archives	Lieu inconnu ; copie à l'Institut Martinů à Prague	
Création	1963, coproduction Southern Music et Peters Musikverlag Hamburg	
Édition / Droits	Southern Music Publishing 1963 – Editio Supraphon 1989 / Southern Music Publishing, New York	
Durée	19-22 minutes	
Mouvements	1. Poco Allegro – Trio : Poco meno mosso 2. Allegro con brio. Trio : poco meno mosso 3. Andantino. Trio : moderato 4. Allegro 5. Moderato. Trio : poco allegretto	
Formation instrumentale	Violon, violoncelle et piano	
Discographie		
SUPRAPHON 4197 (+ <i>Trio pour piano et cordes n° 1 Cinq pièces brèves</i> H.193, <i>Trio pour piano et cordes n° 2, Trio pour piano et cordes n° 3</i>), Trio Smetana, 2016.		
NAXOS 8.572 251 (+ <i>Trio à clavier n° 1 Cinq Pièces brèves</i> H.193, <i>Trio à clavier n° 2</i> H.327, <i>Trio à clavier n° 3</i> H.332) Arbor Piano Trio, 2012.		
SLOVART SR00432 (+ <i>Trois Danses tchèques pour piano</i> H.324, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Impromptu pour violon et piano</i> H.166) Ensemble Moravia : David Danel, violon, Lukáš Novotný, violoncelle, Igor Františák, clarinette, Eliška Novotná, piano.		
VARS VA0762 (+ <i>Cinq pièces brèves, Trio n° 1</i> H.193, <i>Trio n° 2</i> H.327, <i>Trio n° 3</i> H.332) Jiří Klika, violon, Václav Jirovec, violoncelle, Asnošt Strážek, piano.		
PRAGA 250205 (+ <i>Quatuor n° 2</i> H.150, <i>Quatuor n° 4</i> H.256) Quatuor Kocián, 2006.		
ARCO DIVA UP0085 (+Kaprálová <i>Quatuor à cordes op 8</i> , Suk <i>Méditation sur le choral de Saint Wenceslas</i>) Quatuor Kapralova, 2006		
BIS 1389 (+ <i>Quatuors n° 3</i> H.183 et <i>n° 4</i> H.256) Emperor Quartet, 2005.		
NAXOS 8553784 (+ <i>Quatuors n° 4</i> H.256 et <i>n° 7</i> H.314) Martinů String Quartet, 2003.		
BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des sept <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238,) Stamicz String Quartet, 1995.		
SUPRAPHON SU3917 – 3 CD (Intégrale des sept <i>Quatuors à cordes</i>) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.		
ARCO DIVA 126 (+ <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Trio Artemis, 2010.		

PRAGA 250256 (+ *Trio à clavier n° 2* H.327, *Trio à clavier n° 3* H.332, *Cinq pièces brèves*, *Trio à clavier n° 1* H.193) Trio Kinsky Prague : Lucie Sedláková-Hůlová, violon, Martin Sedlák, violoncelle, 2009.

ARCO DIVA 0103 (+ divers compositeurs) Puella Trio : Eva Karová, violon, Markéta Vrbková, violoncelle, Tezezie Fialová, piano, 2007.

VARS VA0134-2 (+ Dvořák, *Trio op. 65*) Martinů Collegium, Lucie Sedláková-Hůlová, violon, Martin Sedlák, violoncelle, Vladimír Strnad, piano, 2001.

GRAVE GRCD4 (+ *Trios à clavier n° 1* H.193, *n° 2* H.327, *n° 3* H.332) Trio des Iscles, Pierre Olivier Queyras, violon, Véronique Marin, violoncelle, François Daudet, piano, 1997.

CENTAUR RECORDS 2259 (+ Turina) Philadelphia Trio : Elisabeth Keller, piano, Barbara Sonies, violon, Deborah Reeder, violoncelle, 1994.

MUSICA PRAGENSIS MP0012 (+ *Trio* H.327, *Grand Trio n° 3* H. 332) Trio Antonín Dvořák, Jiří Hurník, violon, Daniel Veis, violoncelle, František Malý, piano, 1994.

Bien qu'il s'agisse de cinq pièces, leur ensemble est très proche du trio traditionnel. Et même de la forme de la suite plutôt que sonate - Martinů avait d'ailleurs intitulé une autre série de cinq pièces *Trio pour piano n° 1 « Cinq pièces brèves »* H.193. Ce sont deux œuvres exemplaires de la manière dont Martinů traite la forme néo-classique. Encore une fois, le compositeur est ici dans un univers bien loin des préoccupations du moment. Ce sera encore le cas à Aix-en-Provence en novembre 1940, où il écrira la *Sinfonietta Giocosa* H.282 en pleine tourmente. Cinq mois se sont écoulés depuis le *Double Concerto* H.271, les tensions politiques en Europe ne sont en rien retombées. Le manuscrit subit les conséquences de ces tourments : perdue pendant la guerre, elle ne fut retrouvée qu'après la mort de Martinů.

Mais la musique, elle, est tout autre : voici à nouveau tout le charme bucolique, la fraîcheur et l'élégance de la plume de Martinů dont le style – harmonies, rythmes - est immédiatement reconnaissable.

On remarque l'absence d'un vrai adagio ; tous les mouvements étant vifs et brillants, même les moderato. Le rythme est enlevé et motorique, avec ces irrégularités de métrique dont raffolait Martinů. L'andantino central est le seul moment de calme relatif, les quatre autres étant pratiquement de la forme scherzo da capo. Le dernier mouvement est le plus étoffé et le plus diversifié ; il termine cette composition qui abonde de thèmes d'inspiration tchèque, éternelle aspiration de Martinů vers sa terre natale, et ne manque pas d'évoquer la vivacité des trios de Dvořák. Une œuvre pleine de charme, souvent donnée à juste titre, tant au concert qu'à la radio.

MADRIGAL-SONATE pour flûte, violon et piano		H.291
Titre tchèque ou original	<i>Madrigalová sonáta pro flétnu, housle a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1942, New York	
Archives	Musée National à Prague (esquisse uniquement)	
Dédicace	Pour les 20 ans de la « League of Composers »	
Création	9 décembre 1942 à la mairie de New York, par R. Freeman, flûte, R. Totenberg, violon, et E. Bontempo, piano.	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1949 / Associated Music Publishers, New York	
Durée	9:30 - 10 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Moderato – Allegro	
Formation instrumentale	Flûte, violon et piano	
Discographie		
DUX 0768 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Agata Igras-Sawicka, flûte, Bartolomej Nizioł, violon, Marcin Zdunik, violoncelle, Mariusz Rutowski, 2000, réédition 2011.		
STRADIVARIUS 33886 (+ <i>Sonate pour violon et piano</i> H.182, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254) Trio Albatros : Francesco Parrino, violon ; Alessandro Marangoni, piano ; Gianluca Capuano, clavecin Stefano Parrino, flûte, 2011.		
LEP 103734 (+ divers compositeurs) Ensemble Portique : Lisette Kielson, flûte, May Phang, piano, Karl Orvik, violon, 2006.		
LOTOS LT0041 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate n° 1 pour flûte et piano</i> H.306, <i>Intermezzo pour violon et piano</i> H.261, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274) Josef Suk, violon, Josef Hála, piano et clavecin, Jiří Válek, flûte, 1996.		
GEGA New GD 103 (+ divers) Academic Chamber Ensemble : Snezhana Barova, piano, Ventsislav Kindalov, flûte, Dimiter Danchev, violon, Seta Baltayan, violoncelle, 1996.		
KONTRAPUNKT 32205 (<i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Promenades pour flûte, violon et clavecin</i> H.274, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306) Yossi Arnheim, flûte, Irit Rub-Levi, piano, Elyakum Saltzman, violon, Miri Singer, clavecin, Marcel Bergman, violoncelle, 1995.		
NAXOS 8553459 (+ <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Promenades pour violon, flûte et clavecin</i>		

H.274, *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, Feinstein Ensemble, 1995.

KOCH/SCHWANN 367282 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Trios à clavier n° 1* H.193, n° 2 H.327, n° 3 H.332) Felix Renggli, flûte, Mareike Wormsbaecher, violon, Mary Ellen Woodside, violon, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1993-94.

ANALEKTA FL23031 (ou 22009) (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Promenade pour flûte, violon et clavecin* H.274, *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Cinq Madrigaux Stanzas* H.297, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecin, Alain Marion, flûte, 1993. Réédité en 2008 sous le n° 22009.

HYPERION 2 CD CDD22039 (+ *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313, *Nonet* H.374, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *La Revue de Cuisine* H.161, *Cinq Madrigaux Stanzas* H.297, *Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson* H.266, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonatine pour 2 violons et piano* H.198) Dartington Ensemble, réédition 1998.

Sans désespérer et dans un esprit proche des *Variations sur un thème de Rossini* H.290 qu'il a composé en octobre, Martinů écrit la brève *Madrigal Sonate* en novembre, clôturant ainsi 1942 avant d'entamer une année 1943 qui sera fertile de nombreuses grandes pièces, dont le *Concerto pour deux pianos* H.292.

La *Madrigal Sonate* est l'une des quinze œuvres pour trio de divers instruments. La clarté et le charme en font une pièce très plaisante : c'est pour célébrer le vingtième anniversaire de l'association des compositeurs américains. Clairement exprimée dans le titre – Madrigal revient dans huit compositions – l'influence baroque y est légère. C'est une sorte de divertissement où il ne faut pas chercher trop de profondeur d'expression ni de perfection formelle à tout prix.

Cependant, c'est bien plus qu'une pièce de circonstance. La forme sonate est présente certes, mais l'intérêt porte surtout sur le dialogue ingénieux entre les trois instruments avec la liberté de style à laquelle Martinů nous a désormais habitué. Le premier mouvement est marqué par un ostinato syncopé ; le deuxième par une cantilène Moderato où la flûte chante la mélodie et opère le charme, puis, enchaîné, le troisième mouvement Allegro pétille dans un véritable bouquet de feu d'artifice.

<i>TRIO pour flûte, violoncelle et piano</i>		H.300
Titre tchèque ou original	<i>Trio pro flétnu, violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1944, Ridgefield, Connecticut, États-Unis	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Création	28 février 1945 à New York par R. Le Roy, flûte, J. Scholz, violoncelle et S. Foster, piano	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1950 / Associated Music Publishers	
Durée	17 - 19 minutes	
Mouvements	1. Poco allegretto 2. Adagio 3. Andante – Allegretto scherzando	
Formation instrumentale	Flûte, violoncelle et piano	
Discographie		
PROFIL 12013 (+ divers compositeurs) Trio Wiek, 2016.		
Lyrichord 6033 (+ divers compositeurs) Louis Moÿse, flûte, Blanche Moÿse et Denise Bidal, 2016. Rééd.		
GENUIN MUSICPRODUCTION 14306 (+ divers compos.) Atsuko Koga, flûte ; Radoslaw Kurek, piano ; Georgiy Lomakov, violoncelle, 2014.		
SALAMANDRE 001 2 CD (+ <i>La Revue de cuisine</i> H.161 – version complète du ballet, <i>Sonatine pour trompette</i> H.357, <i>Sonatine pour clarinette</i> H.356) Ensemble Calliopée avec Soňa Červená et Vincent Figuri, récitant, dir. Karine Lethiec, 2015.		
SOLO MUSICA 192 (+ divers compos.) Rodrieg Ensemble, 2013.		
BCMF RECORDS 3 (+ divers compos.) Bridgethampton Chamber Music Festival, 2013		
DUX 0768 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Madrigal pour flûte, violon et piano</i> H.291) Agata Igras-Sawicka, flûte, Bartolomej Nizioł, violon, Marcin Zdunik, violoncelle, Mariusz Rutowski, piano, (2000), 2011.		
COMPOSERS RECORDINGS INC. 362 (+ Ned Rorem) Ingrid Dingfelder, flûte ; Martine Geliot, harpe ; Carrington, violoncelle ; Gordon, piano, rééd. 2011.		
NAXOS 8572467 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Sextuor pour piano et vents</i> H.174) Haldan Martinson, violon, Sally Pinkas, piano, Fenwick Smith flûte, Thomas Martin, clarinette, Suzanne Nelson, basson, John Ferrillo, hautbois, 2010.		
ARCO DIVA 9811263 (+ <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371, <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Bergerettes</i> H.275) Trio Artemiss, 2010.		
KLAUIER RECORDS 11181 (+ divers compositeurs dont Roussel : <i>Trio</i>) Chamber Music Palm Beach, 2010.		
MUSICVARS VA0057 (+ Telemann, Weber) Sebastian Trio.		
ANALEKTA 22009 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Promenade pour flûte, violon et clavecin</i> H.274,		

Sonate pour flûte et piano H.306, *Cinq Madrigaux Stances* H.297, *Madrigal Sonate pour flûte, violon et piano* H.291) Angèle Dubeau, violon, Marc-André Hamelin, piano/clavecin, Alain Marion, flûte, 1993 réf. : 23031, réédition 2008.

NBM05 (+ *Trio à cordes n° 1* H.136, *Huit Préludes pour piano* H.181, *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254) Quatuor Zemlinsky / Michal Šupák, piano, Marcel Moÿse, flûte, Blanche Honegger-Moÿse, violon, Louis Moÿse, piano, Denise Bidal, piano) Martinů Days 2000, CD hors commerce de la Fondation Martinů.

HUNGAROTON 31674 (+ *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Sonatine pour clarinette et piano* H.356, *Sextuor pour vents et piano* H.174, *Variations sur un thème de Rossini* H.290) Forrás Ensemble : Eszter Horgas, flûte, Bela Simon, piano, József Vajda, basson, Nikoletta Korda, basson, Gergely Vajda, clarinette et Krisztina Szélpál, hautbois), 2000.

LYRINX 197 (+ *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, + Prokofiev) Juliette Hurrel, flûte, Hélène Couvert, piano, Henri Demarquette, violoncelle, 2000.

KONTRAPUNKT 32205 (*Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Promenades pour flûte, violon et clavecin* H.274, *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Madrigal Sonate pour flûte, violon et piano* H.291) Yossi Arnheim, flûte, Irit Rub-Levi, piano, Elyakum Saltzman, violon, Miri Singer, clavecin ; Marcel Bergman, violoncelle, 1995.

HYPERION 2 CD CDD22039 (+ *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313, *Nonet* H.374, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *La Revue de Cuisine* H.161, *Cinq Madrigaux Stances* H.297, *Madrigal Sonate pour flûte, violon, et piano* H.291, *Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson* H.266, *Sonatine pour 2 violons et piano* H.198) Dartington Ensemble, réédition 1998.

NAXOS 8553459 (+ *Promenades pour violon, flûte et clavecin* H.274, *Madrigal Sonate* H.291, *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254) Feinstein Ensemble, 1995.

RENÉ GAILLY 87095 (+ Piazzola, Ginastera) Trio Ad Hoc, 1994.

MANDALA 4983/85 (+ Hummel, Weber) Opus Trio, 1994. Réédité 2000 3 CD (divers compositeurs).

KONTRAPUNKT 32064 (+ divers compositeurs) Toke Lund Christiansen, flûte, Asger Lund Christiansen, violoncelle, Elisabeth Westenholtz, piano, 1993.

KOCH/SCHWANN 310107H1 (+ *Sonate pour flûte et piano* H.306, *Sonate pour violoncelle et piano n° 1* H.277) Felix Renggli, flûte, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1991.

LEONARDA 330 (+ divers compositeurs) Huntington Trio, 1991.

Éprouvé par la vie new-yorkaise et son hiver morose, Martinů trouve une échappée à Ridgefield dans le Connecticut où la campagne lui permet de respirer. Il y compose sa *Troisième Symphonie* H.299 dont il se dit très fier. L'heure est aussi à l'espoir avec le débarquement allié en Normandie. Dès cette grande page terminée, il se met au *Trio pour flûte, violoncelle et piano*, annonciateur de la *Sonate pour flûte et piano* H.306 qui verra le jour un an plus tard, après la *Quatrième Symphonie* H.305. Ce n'est de loin pas la première fois que Martinů écrit rapidement : il la termine le 31 juillet, en moins d'une semaine. On se souviendra, dans le même ordre de rapidité, du *Sextuor à cordes* H.224 avec lequel il remporta le Prix Sprague Coolidge en 1932.

En trois mouvements de facture classique, le *Trio* est un divertissement pétillant, lyrique et lumineux qui explique sans aucun doute son succès auprès des interprètes. Plus aucune trace ici d'éléments sombres. Constante de l'œuvre de Martinů, les sources populaires tchèques et leur charme un peu nostalgique sont bien présentes, traitées ici avec son habituelle liberté : tonalité fluctuante, rythmes alertes et variés. L'Adagio central, un petit joyau permettant aux instruments de chanter avec charme, débute en *do* mineur et se poursuit en *si* majeur, évoquant ce programme intime et discret, propre au compositeur qui a toujours le regard tourné vers sa patrie. La flûte introduit le troisième mouvement par une courte cadence Andante avant l'Allegretto scherzando qui ramène joyeusement une lumière dansante.

Une pièce qui a tout pour plaire aux auditeurs comme aux musiciens : agréable, peu dissonante, vive et souriante. Martinů la résumait lui-même : « *Un rythme mouvementé, l'inspiration des modèles de forme traditionnelle et la mise en relief du caractère national.* » Combien tout cela est-il vrai dans cette pièce toute de gaieté, d'énergie et de lumière.

TRIO À CLAVIER n° 2		H.327
Titre tchèque ou original	<i>Klavírní trio č.2</i>	
Date, lieu de composition	1950, New York	
Archives	Centre Martinů de Polička	
Dédicace	Massachusetts Institute of Technology	
Création	14 mai 1950 au M. I .T., Klaus Liepmann, alto, George Finckel violoncelle, Gregory Tucker, piano	
Édition / Droits	Max Eschig 1961 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	16-17 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante 3. Allegro	
Formation instrumentale	Violon, violoncelle, piano	

Discographie

- ALIUD 0382 (+ Suk, Haydn, Dvořák) Piano Trio Impression, 2016.
- SUPRAPHON 41972 (+*Trio pour piano et cordes n° 1 Cinq pièces brèves* H.193, *Bergerettes* H.275, *Trio pour piano et cordes n° 3* H.332) Trio Smetana, 2016.
- MUSICAPHON 56935 (+ Tchaïkovski) Trio Martinů, 2013.
- NAXOS 8.572 251 (+*Trio à clavier n° 1 Cinq Pièces brèves* H.193, *Bergerettes* H.275, *Trio à clavier n° 3* H.332) Arbor Piano Trio, 2012.
- VARSAVA 0762 (+ *Cinq pièces brèves, Trio n° 1* H.193, *Bergerettes* H.275, *Trio n° 3* H.332) Jiří Klika, violon, Václav Jírovec, violoncelle, Asnošt Střížek, piano.
- NMB15 (+ *Gilgamesh* H.351, enreg. historique 1959) Trio Orbis, Petra Vilánková, violon ; Petr Malíšek, violoncelle ; Stanislav Gallin, piano ; Martinů Days 2010, CD hors commerce de la Fondation Martinů.
- PRAGA 250256 (+ *Bergerettes* H.275, *Trio à clavier n° 3* H.332, *Cinq pièces brèves, Trio à clavier n° 1* H.193) Trio Kinský, 2009.
- SUPRAPHON 3927 (+ Dvořák, *Trio op 21*, Fibich, *Trio*) Trio Smetana : Jana Nováková, violon, Jan Páleníček, violoncelle, Jitka Čechová, piano, 2007.
- RESONANCE CDRSN3075 (+ *Trio à clavier n° 1* H.193, *Trio à clavier n° 3* H.332, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371) Angell Trio, 2006.
- NBM07 (+ *Ritournelles* H.227, *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207, *The Slipper* H.239) Lucie Hůlová-Sedláková, violon, Martin Sedlák, violoncelle, Vladimír Strnad, piano, 2004, Martinů Days 2002, CD hors commerce de la Fondation Martinů
- CENTAUR 2415 (+ *Cinq pièces brèves, trio pour piano et cordes n° 1* H.193, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371, *Concertino pour trio à cordes et piano* H.322) Trio Tulsa, Orch. Philharmonique tchèque, dir. Paul Freeman, 2000.
- GRAVE (+ *Bergerettes* H.274, *Trios à clavier n° 1* H.193, *n° 3* H.332) Trio des Iscles, Pierre Olivier Queyras, violon, Véronique Marin, violoncelle, François Daudet, piano, 1997.
- CYPRES OPEN 2606 (+ Dvořák *Trio n° 4 op 90*, Brahms) Trio Grumiaux, 1994.
- MUSICA PRAGENSIS MP0012 (+ *Bergerettes* H.275, *Trio à clavier n° 3* H.332) Trio Antonín Dvořák, Jiří Hurník, violon, Daniel Veis, violoncelle, František Malý, piano, 1994.

Pour l'inauguration, en mai 1950, de la bibliothèque Haydn au Massachusetts Institute of Technology, Martinů, attentif aux attentes de son commanditaire, intercale dans son travail sur la *Sinfonietta La Jolla*, ce *Trio* écrit avec sa rapidité et son souci de perfection habituels.

Cette page de musique de chambre a tout pour plaire tant aux musiciens qui l'apprécient beaucoup qu'aux auditeurs qui ne peuvent rester insensibles à son charme discret. La perfection de la forme est sa manière de rendre hommage au grand maître classique, perceptible surtout dans l'Andante central, d'une transparente simplicité. Pour l'Allegro final, Martinů revient à lui-même avec ses rythmes et ses harmonies enjoués dans l'évocation du ton populaire. Malgré la notation de tonalité *ré* mineur indiquée par Martinů lui-même sur la partition, il n'y a pas d'unité sur ce plan-là.

Ce *Trio* est l'une des dernières expressions de néo-classicisme dans l'œuvre de Martinů.

TRIO À CLAVIER n° 3		H.332
Titre tchèque ou original	<i>Klavírní trio č.3</i>	
Date, lieu de composition	1951, New York	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie au Musée National à Prague	
Dédicace	Leopold Mannes	
Création	25 février 1952	
Édition / Droits	Max Eschig 1963 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	19 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante 3. Allegro	
Formation instrumentale	Violon, violoncelle et piano	
Discographie		
SUPRAPHON 4197 (+ <i>Trio pour piano et cordes n° 1 Cinq pièces brèves</i> H.193, <i>Trio pour piano et cordes n° 2, Bergerettes</i> H.275) Trio Smetana, 2016.		
NAXOS 8.572 251 (+ <i>Trio à clavier n° 1 Cinq Pièces brèves</i> H.193, <i>Trio à clavier n° 2</i> H.327, <i>Bergerettes</i> H.275) Arbor Piano Trio, 2012.		
VARSAVA 0762 (+ <i>Cinq pièces brèves, Trio n° 1</i> H.193, <i>Bergerettes</i> H.275, <i>Trio n° 2</i> H.327) Jiří Klika, violon, Václav Jírovec, violoncelle, Asnošt Střížek, piano.		
CHANDOS 10551 (+ <i>Quatuor à clavier n° 1</i> H.287, <i>Quatuor avec hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371) Schubert Ensemble de Londres, 2009.		

PRAGA 250256 (+ *Trio à clavier n° 2* H.327, *Bergerettes* H.275, *Cinq pièces brèves*, *Trio à clavier n° 1* H.193) Trio Kinsky, 2009.

RESONANCE CDRSN3075 (+ *Trio à clavier n° 1* H.193, *Trio à clavier n° 2* H.327, *Duo pour violon et violoncelle n° 2* H.371) Angell Trio, 2006.

ARCO DIVA UP0072 (+ Dvořák, *Trio op 65*, Suk, *Élégie*) Trio tchèque : Milan Langer, piano, Dana Vlachová, violon, Miroslav Petráš, violoncelle, 2004.

GRAVE (+ *Bergerettes* H.274, *Trios à clavier n° 1* H.193, *n° 2* H.327) Trio des Iscles, Pierre Olivier Queyras, violon, Véronique Marin, violoncelle, François Daudet, piano, 1997.

KOCH/SCHWANN 367282 (+ *Sonate pour flûte, violon et piano* H.254, *Scherzo pour flûte et piano* H.174A, *Madrigal-Sonate pour flûte, violon et piano* H.291, *Trios à clavier n° 1* H.193, *n° 2* H.327) Felix Renggli, flûte, Mareike Wormsbaeher, violon, Mary Ellen Woodside, violon, Mary Brady, violoncelle, Christine Hedinger, piano, 1993-94.

MUSICA PRAGENSIS MP0012 (+ *Bergerettes* H.275, *Trio* H.327) Trio Antonín Dvořák, Jiří Hurník, violon, Daniel Veis, violoncelle, František Malý, piano, 1994.

Le 21 avril 1951, Martinů termine le premier mouvement de sa *Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques*, H.343 qu'il n'achèvera qu'en mai 1953. Laissant cette partition, il entame le *Trio à clavier n° 3* sous titré *Grand Trio* qu'il mène à bien en trois semaines. Le précédent trio pour la même formation avait vu le jour un peu plus d'un an auparavant. Le dédicataire, Leopold Mannes (musicien mais également inventeur du procédé Kodachrome à l'époque où il travaillait pour Eastman), pianiste et compositeur, était directeur de l'école où enseignait Martinů. Bien que célébré aux États-Unis, Martinů n'y est pas du tout heureux ; rêvant à ses chers paysages de Bohême, à Prague, à Paris... La composition lui sert d'évasion et de refuge. La musique de chambre en particulier, dans laquelle il dit être vraiment dans son élément. (« j'ai peine à exprimer le plaisir que j'ai quand je me mets à composer de la musique de chambre, le plaisir avec lequel je conduis ces quatre voix... on se sent chez soi dans le quatuor, dans l'intimité, heureux. » disait-il) Plus ample que les deux premiers, le *Trio n° 3* révèle toute la densité de cette affirmation. Les parties sont conduites avec une superbe maîtrise concertante, intelligence et diversité, tout en restant dans une grande logique. L'Andante central, épanoui et d'une grande force d'expression ne laisse aucune place à la mélancolie ni à la nostalgie du pays. Il est encadré par un Allegro moderato initial riche de mélodies populaires revisitées à la manière typique de Martinů, pleine de fantaisie et d'énergie, et par un Allegro final en puissante toccata, assortie de rythmes ne laissant pas l'oreille en repos. Une œuvre qui a tout pour séduire, il est donc un peu déconcertant que par rapport à d'autres compositions dont la discographie est surabondante, on ne trouve « que » huit interprétations (même nombre pour les deux autres *Trio à clavier*).

7.7. Quatuors (15)

LES TROIS CAVALIERS		H. 1
Titre tchèque ou original	<i>Tři Jezdci</i>	
Date, lieu de composition	1902, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Libre	
Durée	12 minutes	
Mouvements	Allegro non troppo – Largo – Andante – Allegro - Andante	
Formation instrumentale	Quatuor à cordes	
Discographie	NAXOS 8553782 (+ <i>Quatuor à cordes n° 1</i> H.117, <i>Quatuor à cordes n° 2</i> H.150) Martinů Quartet, Lubomír Halák et Petr Maceček, violons, Jan Jiša, alto, Jitka Vlašánková, violoncelle, 2000.	
<p>D'après la ballade éponyme de Jaroslav Vrchlický relatant le retour de trois nobles tchèques porteurs de la nouvelle que Jan Hus a péri sur le bûcher à Constance (1415). Sur un sujet patriotique s'il en est, Martinů, livre une toute première œuvre sage, assez élémentaire, d'une jeune innocence dans son traitement. C'est une tentative, certes Martinů n'a que 12 ans, mais ce quatuor est parfaitement jouable et il est assez rare qu'un premier opus soit d'une qualité justifiant son enregistrement. Il serait évidemment vain de tenter de trouver dans cette fraîcheur la griffe du style personnel que Martinů se forgera.</p>		

QUATUOR À CORDES		H.60
Titre tchèque ou original	<i>Smyčkový kvartet</i>	
Date, lieu de composition	1912, Polička	
Archives	Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour. Fragment d'esquisse au Centre Martinů de Polička, signalé par Harry Halbreich comme pouvant aussi appartenir à H.63 ou H.64.	

DEUX NOCTURNES pour quatuor à cordes		H.63
Titre tchèque ou original	<i>Dvě nokturna pro smyčcový kvartet</i>	
Date, lieu de composition	1912, Polička	
Archives	Manuscrit manquant ou perdu. Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour.	
Création	15 août 1912 à Polička par St. Novák, B. Martinů, J. Vinter et J. Huska	

ANDANTE pour quatuor à cordes		H.64
Titre tchèque ou original	<i>Andante pro smyčcový kvartet</i>	
Date, lieu de composition	1912, Polička	
Archives	Manuscrit manquant ou perdu. Œuvre mentionnée uniquement dans la monographie de Šafránek ; considérée comme disparue à ce jour.	

QUATUOR À CORDES «n° 0» en mi majeur		H.103
Titre tchèque ou original	<i>Smyčkový kvartet es dur</i>	
Date, lieu de composition	1917, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Création	Privée : 7 mai 1994 à Zurich par le Quatuor Drs ; publique : 1994 à Prague par le Quatuor Stamitz	
Édition / Droits	Panton / Schott	
Durée	36 minutes	
Mouvements	1. Allegro vivo - 2. Largo religioso - 3. Largo-Allegro-Largo-Maestoso	
Formation instrumentale	Quatuor à cordes	
Discographie	PANTON 81 9013 (+ <i>Quintette n° 1</i> H.229, <i>Quintette n° 2</i> H.298) Quatuor Štamic et Igor Ardašev, piano, 1999.	
Remarque :	La tonalité de ce quatuor prête à une petite confusion : Harry Halbreich note que les premières mesures sont en <i>mi</i> mineur mais que la tonalité qui s'installe vraiment est celle de <i>mi</i> majeur.	
	<p>Jalon important dans les œuvres qui précèdent le départ de Martinů pour Paris en 1923, ce <i>Quatuor « 0 »</i> a nécessité quelques travaux musicologiques auxquels s'est attelé Aleš Březina : « son deuxième mouvement s'étant égaré alors que dans le troisième, plusieurs mesures manquaient à la coda. Par contre, par erreur, un quatrième mouvement y avait été inclus n'ayant pourtant rien de commun avec lui et qui de toute évidence ne fait pas partie de cette pièce en trois mouvements. Il m'a été possible de reconstituer le <i>Quatuor</i> en <i>mi</i> bémol majeur : j'en ai retiré ce quatrième mouvement inadéquat alors qu'au contraire, j'ai intégré un mouvement indépendant de quatuor déposé au Centre Martinů de Polička sous le titre de <i>Largo religioso</i>. Celui-ci est selon toute vraisemblance précisément ce deuxième mouvement manquant (papier et matériel d'écriture l'indiquent). »</p> <p>La durée particulièrement longue de cette œuvre de jeunesse riche de promesses reflète un romantisme tardif certain, avec son lot d'hésitations mais aussi de réussites, avec des oppositions et des contrastes très poussés, des passages chromatiques fébriles et des passages diatoniques sobres montrant que Martinů possédait déjà bien les outils de composition et d'expression.</p>	

QUATUOR À CORDES n° 1		H.117
Titre tchèque ou original	<i>Smyčkový kvartet č.1</i>	
Date, lieu de composition	1918, Polička	
Archives	Prague, archives du Conservatoire	
Création	10 octobre 1927 à Prague par le Quatuor Ševčík	
Édition / Droits	Panton 1973 / Schott	
Durée	39-40 minutes	

Mouvements	1. Moderato Allegro ma non troppo - 2. Andante moderato - 3. Allegro non troppo - 4. Allegro con brio
Formation instrumentale	Quatuor à cordes
Discographie	
BRILLIANT CLASSICS 9410 15 CD (+ <i>Quatuor à cordes</i> n° 2 H.150, n° 3 H.183, n° 4 H.256, n° 5 H.268, n° 6 H.312, n° 7 H.314, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H. H.313, <i>Trio pour violon, alto et violoncelle</i> H.238 + intégrale des <i>Quatuors</i> de Dvořák, Smetana et Janáček) Quatuor Stamitz : Jan Peruska, Bohuslav Matoušek, Josef Kekula, Vladimír Peixner, 2013.	
PRAGA 250254 (+ <i>Quatuor à cordes</i> n° 6 H.312, <i>Quatuor à cordes</i> n° 3 H.183) Quatuor Pražák, Quatuor Zemlinský, 2009.	
NAXOS 8.553782 (+ <i>Quatuor à cordes</i> n° 2 H.150, <i>Tři Jezdci</i> H.1) Martinů Quartet, Lubomír Havlák, Petr Maceček, violons, Jan Jiša, alto, Jitka Vlašánková, violoncelle, 1997.1997.	
BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes</i> n° 2 H.238,) Stamitz String Quartet, 1995.	
SUPRAPHON SU3917 – 3 CD (Intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i>) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.	
<p>Autre composition de jeunesse qui suit d'une année le <i>Quatuor « 0 »</i> H.103, ce <i>Quatuor n° 1</i> est loin d'être une œuvre mûre. C'est à la suggestion de son ami Stanislav Novák que Martinů l'écrivit pour des collègues de l'Orchestre Philharmonique tchèque dont Novák allait être le premier violon. C'est le plus long de ses sept quatuors et il est clair que sa densité d'expression souffre de cette longueur. Plusieurs influences s'y font jour : Dvořák aussi bien que Debussy au point que Martinů lui-même y fera référence comme étant son quatuor 'français'.</p> <p>Le premier mouvement attaque en <i>mi</i> mineur pour se conclure en <i>Mi</i> bémol majeur. L'Andante moderato est le plus 'français' (dans le sens d'impressionniste) des quatre mouvements par son style d'accompagnement. Le troisième mouvement se rapproche encore de Dvořák et contient un Scherzo bien enlevé. Le <i>Quatuor</i> se conclut avec le plus développé des mouvements, près de 12 minutes, partant de <i>do</i> mineur pour aboutir à <i>do</i> majeur.</p> <p>Tout cela est bien écrit mais manque d'originalité, péché véniel de la jeunesse. Il faudra attendre l'arrivée à Paris pour que Martinů se forge son style personnel.</p>	

<i>QUATUOR pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i>		H.139
Titre tchèque ou original	<i>Kvartet pro klarinet, lesní roh, violoncello a malý bubínek</i>	
Date, lieu de composition	1924, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Édition / Droits	Panton 1985 / Panton (Schott)	
Durée	13 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Poco andante 3. Allegretto ma non troppo	
Formation instrumentale	Clarinete, cor, violoncelle, petit tambour	
Discographie		
BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et <i>Trio à cordes</i> n° 2 H.238), 2013.		
SUPRAPHON SU3998 (+ Berio, Nielsen, Koechlin) + <i>Sérénade n° 1</i> H.217) Ensemble Baborák, 2009.		
DABRINGHAUS & GRIMM 3040774 (+ <i>Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto, violoncelle</i> H.334, <i>Sérénade</i> n° 3 H.218, n° 1 H.217, n° 2 H.216) Ensemble Villa Musica, 1998.		
SUMMIT RECORDS 214 (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H.161A, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Six Pastorales pour violoncelle et piano</i> H.190) Bohemia Ensemble Los Angeles, 1998.		
PRAGA 250097 (+ <i>Quatuor à cordes</i> n° 7 H.314, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Mazurka – Nocturne</i> H.325, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Quatuor Pražák, Nonet tchèque, Milan Langer, piano, Vlastimil Mareš, clarinette, 1996.		
PANTON 81 1348 (+ <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Sextuor pour flûte, hautbois, clarinette, deux bassons et piano</i> H.174, <i>Les Rondes</i> H.200) Jan Riedlbauch, flûte, Jurij Likin, hautbois, Vlastimil Mareš, clarinette, Lumír Vaněk et Svatopluk Čech, bassons, Vladislav Kozderka, trompette, Vladimíra Klánská, cor, Jana Herojnová et Pavel Kutman, violons, Jitka Vlašánková, violoncelle, Petr Holub, caisse claire, Ivan Klánský, piano, 1995.		
Trois mois après avoir terminé le <i>Trio à cordes</i> n° 1 H.136 et composé deux pièces pour piano dont <i>Les Marionnettes I</i> , Martinů se lance dans une composition dont la formation instrumentale est originale pour lui mais qui reflète une influence, celle de Stravinsky, du moins dans le premier mouvement par l'introduction de la caisse claire qui, comme		

dans *L'Histoire du Soldat*, marque le rythme joyeux.

On sait combien Martinů absorbait et transformait les influences, mais rien de ce qui aurait pu être produit par les conseils de Roussel n'apparaît ici. Le deuxième mouvement, noté Poco andante s'ouvre sur une longue et presque nostalgique phrase au violoncelle puis se construit dans la douceur printanière – la pièce date du printemps 1924. Le *Quatuor* se conclut par un court allegretto, léger, tout de sourires malicieux.

QUATUOR À CORDES n° 2		H.150
Titre tchèque ou original	<i>Smyčkový kvartet č. 2</i>	
Date, lieu de composition	1925, Paris	
Archives	Vienne	
Dédicace	Quatuor Novák-Frank	
Création	12 novembre 1925 à Berlin par les dédicataires	
Édition / Droits	Universal Vienne 1927 / Universal Vienne	
Durée	19 minutes 30	
Mouvements	1. Moderato (andante) – Allegro vivace 2. Adante 3. Allegro	
Formation instrumentale	Violon I, violon II, alto, violoncelle	
Discographie		
BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238), 2013.		
PRAGA 250205 (+ <i>Quatuor n° 4</i> H.256, <i>Quatuor n° 5</i> H.268) Quatuor Kocián, 2006.		
NAXOS 8.553782 (+ <i>Quatuor à cordes n° 2</i> H.150, <i>Tři Jezdci</i> H.1) Martinů Quartet, Lubomír Havlák, Petr Mačeček, violons, Jan Jiša, alto, Jitka Vlašánková, violoncelle, 2000.		
BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238.) Stamitz String Quartet, 1995.		
SUPRAPHON SU3917 – 3 CD (Intégrale des 7 quatuors à cordes) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.		
<p>Œuvre majeure et reconnue comme telle dès sa création, le <i>Quatuor n° 2</i> plaça d'emblée Martinů au rang des compositeurs importants de son temps. En plus de la Tchécoslovaquie, il fut alors joué avec succès en Allemagne, en Italie et en Belgique (par le Quatuor Pro Arte). Il n'a rien perdu de son attrait avec les ans, même si les quatuors suivants lui ont fait un peu d'ombre. Martinů lui-même l'a toujours chéri. Peu après, en cette année 1925, Martinů écrira une page radicalement différente, le ballet <i>La Révolte</i> H.151.</p> <p>Malgré ses soucis personnels – la vie matérielle n'était pas facile à Paris pour lui en 1925 – c'est une œuvre lumineuse. Souvent d'ailleurs Martinů nous habituera à des pages joyeuses voire légères en contraste total avec les circonstances de sa vie (la <i>Sinfonietta giocosa</i> H.282 par exemple, datant de fin 1940 à Aix-en-Provence).</p> <p>Contrairement aux trois premiers quatuors qui sont écrits en quatre mouvements, Martinů se limite ici à trois mouvements où les tonalités s'articulent sans heurts autour de <i>ré</i>.</p> <p>« L'introduction du premier mouvement, Moderato, est très linéaire*, comme une monodie, suivie d'un Allegro vivace à la rythmique subtile, changeante, qui porte des thèmes familiers peu développés, renouvelés de surprise en surprise. Malgré la densité de la musique, tout évolue dans la légèreté, et le mouvement trouve sa conclusion dans un galop gracieux [...]. Le deuxième mouvement, Andante, repose sur des assises graves, lesquelles donnent naissance à un solo d'alto élégiaque qui cèdera devant une tension un peu sombre [...]. Gai et primesautier, l'Allegro final est tout aussi gracieux, voué à la danse et de caractère tchèque. La formule rythmique croise un instant un souvenir baroque. La cadence du violon, magique plus que technique, s'envole pour amener, dans une invention permanente, une conclusion que l'on voudrait toujours retarder. » (G. E. <i>op. cit.</i>)</p> <p>L'influence qu'a pu avoir Roussel sur Martinů transparait ici, mais de manière de plus en plus évidente la personnalité musicale de Martinů montre la capacité du compositeur à transformer ce qu'il absorbe et à exprimer par des moyens originaux ses idées et ses sentiments – les seconds toujours discrètement. C'est à tous points de vue, une œuvre de pleine maturité.</p> <p>Composé dès 1924, le deuxième quatuor fut créé à Berlin en novembre 1925 par le Quatuor Novák-Frank. L'œuvre remporta un vif succès, le premier depuis l'installation de Martinů à Paris en 1923. Musique d'inspiration populaire, vivifiante par ses rythmes sautillants, ses répétitions de notes, sa cadence typiquement morave, ce quatuor reflète une joie de vivre qu'accentuent mélodies simples et naturelles - proches des ritournelles enfantines - et traitement des cordes dans une force quasi orchestrale.</p> <p>Le premier mouvement s'annonce par dix-neuf mesures d'introduction : moderato-andante 76 à la noire, dans un contrepoint de croches régulières legato, où domine le registre aigu du violoncelle.</p> <p>L'allegro vivace, 96 à la noire, de forme sonate, vient perturber l'unité mélodico-rythmique par son allure dansante, ses rythmes rebondis, saccadés même. Toute une vie fourmillant de mille intérêts envahit l'écriture, pizzicati, chroma-</p>		

tisme, homorythmie, marches harmoniques, dynamique très poussée, révélant ainsi la prodigieuse facilité d'invention de Martinů : avec lui, la composition musicale devient un jeu d'enfant !

Le temps s'immobilise dans l'andante du second mouvement ; sur des variations longues, parfois en tuilages où tonalités et modalités se heurtent, s'élève une voix, chant ample et serein tout en demi-teintes. Mais le Martinů du folklore reste toujours présent : syncopes accentuées, nombreux changements de mesures : 4/4 3/4, 5/4, 6/4, octaves en mouvements parallèles, motifs en boucles, jeu d'imitation entre le premier et le second violon, resserrement du tempo 96 à la noire, souligné par le « poco stringendo » de la partition.

Le troisième mouvement provient directement du terroir morave ; c'est le mouvement de l'ivresse, du babillage enfantin, sourire aux lèvres : point de répit dans ce tourbillon de doubles croches qui se termine même par un presto ! Le Roussel de la *Sinfonietta pour cordes* n'est pas loin ! L'originalité du mouvement relève de la longue cadence du premier violon, à la manière du Bartók de *Contrastes* (1938) le violon populaire s'offre à l'état pur, sans accompagnement, égrenant ses intervalles de quartes augmentées et de secondes mineures, sa modalité très prononcée, sa panoplie de doubles cordes, d'harmoniques et de cordes à vide. Dernier clin d'œil à l'univers folklorique, le presto terminant l'œuvre, qui n'est autre qu'une réexposition du début du mouvement, un rien défigurée. (Sylvie Clopet).

* Harry Halbreich fait remarquer que ce type d'introduction ne sera écrit par Martinů que dans son *Sextuor à cordes* et les deux dernières *Symphonies*.

QUATUOR À CORDES n° 3		H.183
Titre tchèque ou original	Smyčcový kvartet č.3	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Centre Martinů Polička	
Dédicace	Quatuor Roth	
Création	1930 aux États-Unis et le 20 avril 1932 à Paris par les dédicataires	
Édition / Droits	Alphonse Leduc 1931 / Alphonse Leduc	
Durée	13-15 minutes	
Mouvements	1. Allegro 2. Andante 3. Vivo	
Formation instrumentale	2 violons, alto, violoncelle	
Discographie		
CHANDOS 10848 (+ Janáček <i>Quatuors 1 et 2</i>) Doric Quartet, 2015.		
BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238), 2013.		
PRAGA (+ <i>Quatuor à cordes n° 6</i> H.312, <i>Quatuor à cordes n° 1</i> H.117) Quatuor Pražák, Quatuor Zemlinsky, 2009.		
PRAGA 350045 (+ Haydn, Feld, Beethoven) Quatuor Pražák, 2008		
BIS 1389 (+ <i>Quatuors n° 4</i> H.256 et <i>n° 5</i> H.268) Emperor Quartet, 2005.		
NBM 09 Vltava (+ <i>Plainte contre inconnu</i> H.344, <i>Sonate pour clavecin</i> H.368, <i>Trois Chants de Noël</i> H.184bis, <i>Deux Ballades sur des poèmes populaires</i> H.238, <i>Chants sur des textes de Goethe</i> H.94, <i>Souhait pour la mère</i> H.279bis) Quatuor Zemlinsky, Martinů Days 2004, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
NBM06 (+ <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183, <i>Rhapsodie tchèque pour violon et orchestre</i> H.307, <i>Toccata e due canzoni</i> H.311) Bennewitz Quartet, Jiří Němeček, violon, Stěpán Ježek, violon, Jiří Pinkas, alto, Stěpán Doležal, violoncelle, Martinů Days 2001, CD hors commerce de la Fondation Martinů.		
NAXOS 8553783 (+ <i>Quatuor à cordes n° 6</i> H. 312, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H. 157, <i>Trois Madrigaux (duo n° 1) pour violon et alto</i> H. 313) Quatuor à cordes Martinů : Lubomír Havlák et Petr Maceček, violon, Jan Jiša, alto, Jitka Vlašánková, violoncelle, (enreg.1996) éd. 2002.		
BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238,) Stamitz String Quartet, 1995.		
SUPRAPHON SU3917 – 3 CD (Intégrale des 7 quatuors à cordes) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.		
<p>Tout juste après la <i>Sonate pour violon et piano</i> H.182 d'octobre-novembre 1929, Martinů entame pour le Quatuor Roth une pièce qui s'écarte résolument du jazz. Nous sommes loin aussi de la durée particulièrement longue du <i>Quatuor n° 1</i> H.117 de 1918. Le propos est maintenant radicalement différent et le discours dense. Martinů est sérieux, le côté <i>intellectuel</i> domine à l'évidence. Il ne s'agit en rien d'un divertissement, mais d'une œuvre d'introspection sans que Martinů révèle ce à quoi va son esprit pendant qu'il se promène librement dans les tonalités et les dissonances où aboutit la liberté du traitement de chaque voix par rapport aux autres (surtout dans le deuxième mouvement).</p> <p>Expérimentations encore, comme dans <i>La Fantaisie pour deux pianos</i> H.180 composée durant l'été à Polička, avec des formules rythmiques complexes et cette introduction du premier mouvement que Harry Halbreich qualifie de</p>		

« presque bruitiste et que l'on ne rencontrera pratiquement pas ailleurs dans son œuvre ». Composition exigeante pour les interprètes comme pour l'auditeur auquel il est demandé une totale concentration, c'est un véritable joyau bien inscrit dans l'esprit novateur de son époque.

QUATUOR À CORDES n° 4		H.256
Titre tchèque ou original	Smyčcový kvartet č.4	
Date, lieu de composition	1937, Paris	
Archives	Paris, chez Helena Pucová et copies à l'Institut Martinů à Prague et au Centre Martinů à Polička. Manuscrit introuvable pendant vingt ans.	
Dédicace	Hélène Pucová	
Création	Privée, le 13 juin 1938, Paris, par le Quatuor Lejeune. Création publique le 15 octobre 1960 à Donaueschingen précédée à la radio SWR Baden-Baden, le 13 octobre 1960.	
Édition / Droits	Éditions de l'État tchécoslovaque, Prague 1963 / Bärenreiter, révision par Ivan Štraus et Aleš Březina en 2004	
Durée	17-19 minutes	
Mouvements	1. Allegro poco moderato 2. Allegro scherzando 3. Adagio 4. Allegro	
Formation instrumentale	2 violons, alto, violoncelle	
Discographie	<p>BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238), 2013.</p> <p>PRAGA 250205 (+ <i>Quatuor n° 2</i> H.150, <i>Quatuor n° 5</i> H.268) Quatuor Kocián, 2006.</p> <p>BIS 1389 (+ <i>Quatuors n° 3</i> H.183 et <i>n° 5</i> H.268) Emperor Quartet, 2005.</p> <p>NAXOS 8553784 (+ <i>Quatuors n° 5</i> H.268 et <i>n° 7</i> H.314) Martinů String Quartet, 2003.</p> <p>BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238,) Stamitz String Quartet, 1995.</p> <p>SUPRAPHON SU3917 – 3 CD (Intégrale des 7 <i>Quatuors à cordes</i>) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.</p>	
	<p>Allant et venant entre Paris et Prague – et Polička, évidemment, Martinů se trouve dans une période belle et calme de sa vie. Il compose beaucoup et est un compositeur reconnu, tant en France qu'en Tchécoslovaquie et dans d'autres pays. Le succès aussi commence à avoir des retombées positives dans la vie matérielle du couple Martinů. Il travaille à ce qui sera une très grande œuvre, l'opéra <i>Juliette ou la Clef des songes</i> H.253. La moisson est ample et de qualité, entre <i>Alexandre bis</i> H.255 (mars 1937), le <i>Quatuor à cordes n° 4</i> H.254 (en avril-mai) et la <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254 (début mai), sans oublier le <i>Concerto pour flûte et violon</i> H.252 terminé en octobre de l'année 1936. De toutes ces pages, on peut raisonnablement penser que Martinů ne sombrait pas dans la mélancolie même si le rêve les traverse par-ci par-là. La fin de cette époque assez calme et heureuse est illuminée par d'intenses échanges musicaux avec Vítězslava Kaprálová qui inspirera le <i>Quatuor à cordes n° 5</i> H.268, un an plus tard exactement.</p> <p>Œuvre paisible de remerciement ou commande déguisée d'un homme d'affaires tchèque à Paris, le <i>Quatuor à cordes n° 4</i> n'est pas le plus recherché par les interprètes parmi les sept composés par Martinů. Harry Halbreich en dit : « Ce n'est pas une œuvre profonde ou grandiose, mais une musique spirituelle, pleine de finesse légère et formellement accomplie. »</p> <p>Avec sobriété, Martinů s'éloigne ici du style néo-baroque qu'il affectionnait tout en suivant un modèle traditionnel de forme sonate, avec un scherzo et un rondo final. On ne manquera pas de remarquer la présence d'éléments musicaux populaires tchèques qui apportent la touche lyrique à la pièce : dans le premier mouvement, il s'agit du deuxième thème porté par le violon. Le Scherzo qui suit, d'un tempo très rapide, se termine dans une envolée dense des quatre instruments. En contraste, l'Adagio donne libre cours à ces accents folkloriques et recueillis. Le <i>Quatuor</i> se conclut en un Allegretto basé aussi sur des thèmes empruntés au fond populaire – réel ou imaginaire – stylisés pour aboutir à ce dont Martinů avait le secret : faire de la musique française avec de la musique tchèque.</p>	

QUATUOR À CORDES n° 5		H.268
Titre tchèque ou original	Smyčcový kvartet č.5	
Date, lieu de composition	1938, Paris	
Archives	Musée National à Prague et esquisse complète à Brno ; copie à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Vítězslava Kaprálová	
Création	Juillet 1938, Los Angeles par le Quatuor Pro Arte/ création à Prague le 25 mai 1958 par le Quatuor Novák	

Édition / Droits	Éditions d'État, Prague 1959 / Bärenreiter
Durée	27 minutes 30 sec
Mouvements	1. Allegro ma non troppo 2. Adagio 3. Allegro vivo 4. Lento - Allegro
Formation instrumentale	2 violons, alto et violoncelle

Discographie

BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + *Trois Madrigaux pour violon et alto* H.313 et *Trio à cordes n° 2* H.238), 2013.

RADIOSERVIS CR0618-2 (+ Kaprál, Kaprálová) Quatuor Škampa, Helena Jiříková, violon, Daniela Součková, violon, Lukáš Polák, violoncelle, Radim Sedmidubský, 2012.

PRAGA 250205 (+ *Quatuor n° 2* H.150, *Quatuor n° 4* H.256) Quatuor Kocián, 2006.

ARCO DIVA UP0085 (+Kaprállová *Quatuor à cordes op 8*, Suk *Méditation sur le choral de Saint Wenceslas*) Kapralova Quartet, 2006

BIS 1389 (+ *Quatuors n° 3* H.183 et *n° 4* H.256) Emperor Quartet, 2005.

NAXOS 8553784 (+ *Quatuors n° 4* H.256 et *n° 7* H.314) Martinů String Quartet, 2003.

BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des sept *Quatuors à cordes* + *Trois Madrigaux* H.313, *Trio à cordes n° 2* H.238,) Stamitz String Quartet, 1995.

SUPRAPHON 3917 – 3 CD (Intégrale des sept *Quatuors à cordes*) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.

Année extrêmement critique en Europe, 1938 verra la composition de quatre œuvres majeures de Martinů, dont le *Double Concerto*. On ne reviendra sur les relations entre le compositeur et sa jeune élève V. Kaprálová que pour souligner combien ce que Guy Erismann appelle le « programme intime » revêt d'importance. Il faut rester discret sur ce qui appartient à l'intimité. « Programme intime » exprime donc bien l'indispensable retenue, même si le manuscrit porte de nombreuses annotations non musicales faisant référence à V. Kaprálová (indications en marge, dessins humoristiques, pensées personnelles et considérations sur des divergences d'opinions musicales avec celle-ci).

Le manuscrit fut perdu pendant la guerre mais heureusement retrouvé en 1955 par M. Šafránek qui n'y fit qu'une brève allusion dans son livre sur Martinů en 1962, par égard pour Charlotte encore vivante. À propos du manuscrit, Harry Halbreich signale dans son commentaire sur les archives qu'il s'agit d'un « document personnel inestimable pour la biographie de Martinů grâce à la grande quantité de dessins et d'inscriptions qui sont l'histoire de la genèse de l'œuvre et un véritable journal de sa relation amoureuse avec Vítězslava Kaprálová. »

Et il ne manque pas d'ajouter, à l'instar de tous les commentateurs, que l'œuvre est à rapprocher du *Quatuor n° 2* « *Lettres intimes* » de Janáček. Cependant, il faut souligner une différence essentielle entre les deux compositions et qui tient entre autres aux caractères radicalement différents des deux maîtres : Janáček donne à entendre le reflet de « sensations à l'état brut » tandis que Martinů déploie « un prisme de sentiments ». (G.E. *op. cit.*) Il est clair que Vítězslava Kaprálová fut une source d'inspiration et un stimulant de création extraordinaire.



Dessin du compositeur dans l'autographe du *Quatuor à Cordes n° 5* dédié à Vítězslava Kaprálová.

L'apport considérable de Martinů à l'univers du quatuor à cordes fait évoquer par certains, dont Brian Large, Bartók (*Quatuor n° 3*).

Cela conduit à apprécier sans doute encore plus la profondeur de l'inspiration, la finesse des sentiments, la qualité de l'expression. D'autres compositeurs et non des moindres ont de même puisé dans leur vécu relationnel comme source d'inspiration. Chez Martinů, l'épure d'abstraction lyrique atteint le sublime : « Dans certaines circonstances, les plus grands créateurs peuvent encore se surpasser » dit à juste titre Harry Halbreich à la première phrase de son commentaire (H.H. *op. cit.*) qui ajoute que ce dépassement de soi se fera une seconde fois en 1938 dans un tout autre registre avec le *Double Concerto*. La motivation sous-jacente étant combien différente, de la sphère la plus privée à l'universel.

Enfin, rien que par son ampleur, ce quatuor dépasse toutes les autres compositions de chambre, hormis le *Quatuor « 0 »* H.103. Pièce abrupte, sans concession et sans complaisance, d'une tension constante, le *Quatuor n° 5* se démarque complètement du précédent (H.256) de 1937. Martinů y donne effectivement libre cours à une véhémence presque romantique de laquelle il n'est guère coutumier et que souligne cette autre particularité rarissime pour ne pas dire unique chez lui, qu'est la tonalité pratiquement fixe - *sol* mineur - tout au long de la pièce (*sol* mineur vers *do* mineur à la fin du deuxième mouvement et *do* mineur/*sol* mineur dans le troisième). Quelle en est la signification ? Comme dans le *Quintette* K.516 de Mozart, *sol* mineur est la couleur de la crise, de l'angoisse, de la violence intérieure, voire de l'enfermement.

Ni Martinů ni V. Kaprálová ne purent assister à la création en 1938 à Los Angeles ; et ils n'entendirent jamais l'œuvre. Vítězslava mourut en effet en 1940 et, lors de la création pragoise en 1958, Martinů était, comme on le sait, « absent » de son pays. Le *Cinquième Quatuor* ne fut révélé au grand public européen qu'en 1955 par les musiciens du Quatuor Novák.

Le premier mouvement est sombre avec une écriture fragmentée et en partie percussive ; rares sont les moments de tendresse cependant que le second violon entame une funeste variation du début du *Requiem* de Dvořák. Dans le mouvement suivant – Adagio – la tension devient dramatique et mélancolique. Le manuscrit porte à cet endroit une citation musicale d'une *Chanson* de V. Kaprálová, qui manifestement devait avoir de l'importance pour Martinů au point qu'il s'en serve comme point de départ d'une méditation du violon solo qui s'élève tel un cantique d'amour. L'Allegro vivo du troisième mouvement est un furieux Scherzo : la vie, le tumulte, l'imprévu. Le rythme syncopé est turbulent. Un Lento passionné commence le quatrième mouvement qui vire rapidement à l'adagio tragique. Puis l'expression est envahie d'amertume mais la fermeté virile l'emporte avec des motifs en octaves aux quatre instruments avec une coda puissante en larges accords espacés donnant une impression de force et d'originalité. (d'après Brian Large, *op. cit.*)

Œuvre très exigeante à tous points de vue, tant pour les instrumentistes que pour l'auditeur dont l'attention totale est exigée à chaque instant, le *Quatuor à cordes n° 5* se place entre les *Tre Ricercari* H.267 pleins d'originalité d'instrumentation et illuminée par la même V. Kaprálová, et le *Concertino pour piano* H.269, page néo-classique de moindre relief après l'exceptionnel *Quatuor*. L'évocation de Vítězslava Kaprálová retiendra encore Martinů beaucoup plus tard, en 1957, avec *Vzpomínky (Souvenirs)* H.362.

Voir aussi Seconde partie, Cahier 9/10 – page 322 - article de Sylvie Clopet.

QUATUOR À CORDES n° 6		H.312
Titre tchèque ou original	<i>Smyčcový kvartet č.6</i>	
Date, lieu de composition	1946, New York	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Roe Barstow	
Création	1 mai 1947 à Cambridge (Massachusetts) par le Quatuor Walden	
Édition / Droits	Orbis, Prague 1950 puis Éditions d'État / Bärenreiter	
Durée	23-24 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante 3. Allegro – Allegro con brio	
Formation instrumentale	2 violons, alto et violoncelle	
Discographie		
BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238), 2013.		
PRAGA DIGITALS 250254 (+ <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183, <i>Quatuor à cordes n° 1</i> H.117) Quatuor Pražák, Quatuor Zemlinský, 2009.		
NAXOS 8553783 (+ <i>Quatuor à cordes n° 3</i> H.183, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 1</i> H.157, <i>Trois Madrigaux (duo n° 1) pour violon et alto</i> H.313) Quatuor à cordes Martinů : Lubomír Havlák et Petr Maceček, violon, Jan Jiša, alto, Jitka Vlasánková, violoncelle, (enreg.1996) éd. 2002.		
BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des sept <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238,) Stamitz String Quartet, 1995.		

Martinů se remettait tant bien que mal de l'accident de juillet 1946 – une chute de trois mètres ayant entraîné entre autres des traumatismes crâniens, son oreille droite étant définitivement sourde. Sa hantise était que l'on pût en déceler d'éventuelles séquelles dans son écriture musicale. C'est dans ce sombre état d'esprit qu'il avait terminé la *Cinquième Symphonie* H.310 et, la *Toccata e due Canzoni* H.311, interrompue jusqu'en octobre. Deux œuvres capitales occupent ainsi l'année 1946, auxquelles vient s'ajouter le *Quatuor à cordes n° 6*. A cette époque, Martinů jouit d'une réputation américaine et internationale très enviable. Il est un compositeur connu et reconnu. Il n'est pourtant pas dans l'aisance matérielle, loin s'en faut. Et il rêve de rentrer en Tchécoslovaquie : « Au printemps, je reviendrai certainement au pays. J'ai de bonnes nouvelles de Prague et je pense que ma nomination au Conservatoire ne va pas tarder. » On sait malheureusement qu'il n'en sera rien.

Dans la lignée de ses quatuors, le sixième se révèle un des plus tranquilles et intérieurs, surtout si on le juxtapose à l'austère et grave *Cinquième* qui remonte à 1938 et à la fin de sa relation avec V. Kaprálová. Ici, il n'est pas exclu qu'une source d'inspiration ait été son amie Roe Barstow, une intellectuelle très cultivée, à qui la composition fut dédiée comme cadeau de Noël.

Écrit en trois mouvements – le *Quatrième* et le *Cinquième* quatuors en comptent quatre –, le *Quatuor à cordes n° 6* montre combien la maîtrise de Martinů est grande dans les harmonies, les rythmes et les articulations, le tout sur fond de réminiscences tchèques. La pièce commence Allegro moderato dans une polyphonie discrète et transparente aboutissant à l'allégresse, où l'on note une évidente proximité avec la *Troisième Symphonie* H.299 de 1944. L'Andante est vraiment « allant », assez vif même avec une légère tension, peut-être un peu long ; le dernier mouvement, sur un rythme de polka, fait office de scherzo et de trio enlevé avec un peu de théâtralité.

QUATUOR À CORDES n° 7 CONCERTO DA CAMERA		H.314
Titre tchèque ou original	<i>Smyčcový kvartet č.7 Concerto da camera</i>	
Date, lieu de composition	1947, New York	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Charlotte Martinů	
Création	Février 1949 à New York par le Quatuor Kroll	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1958 / Associated Music Publishers	
Durée	20 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Andante 3. Allegro vivo	
Formation instrumentale	2 violons, alto et violoncelle	
Discographie		
BRILLIANT CLASSICS 9410 coffret 15 CD Quatuor Stamitz : Jan Peruška et Bohuslav Matoušek, violons, Josef Kekula, alto et Vladimír Peixner, violoncelle. (Tous les quatuors de Dvořák, Smetana, Janáček et Martinů + <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313 et <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238), 2013.		
PRAGA DIGITAL 350040 (+ <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213, <i>Sextuor à cordes</i> H. 224, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Quatuor Kocian, 2007.		
NAXOS 8553784 (+ <i>Quatuors n° 4</i> H.256 et <i>n° 5</i> H.268) Martinů String Quartet, 2003.		
CAPRICE 21481 (+ Messiaen et Schönberg) Helén Jahren, hautbois, Håkan Rosengren, clarinette, Mats Rondi, violoncelle, Per Enoksson, violon, et Stefan Bojsten, piano, 2002.		
BAYER RECORDS 100152 - 3CD (intégrale des sept <i>Quatuors à cordes</i> + <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238.) Stamitz String Quartet, 1995.		
SUPRAPHON SU3917 – 3 CD (Intégrale des sept <i>Quatuors à cordes</i>) Quatuor Panocha, 1979-83, réédité 2007.		
PRAGA DIGITALS 250097 (+ <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Mazurka – Nocturne</i> H.325, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Quatuor Pražák, Nonet tchèque, Milan Langer, piano, Vlastimil Mareš, clarinette, 1996.		
Le sous-titre <i>Concerto da camera</i> n'est en aucune manière à prendre à la lettre. D'après les sources, Martinů n'aurait pas eu l'intention d'en faire une orchestration. Il s'agit plutôt d'une page d'hommage à Haydn qu'il aimait beaucoup. Le ton général est en effet celui d'une excellente humeur avec de nombreux contrastes colorés. Si Haydn est là, Dvořák ne l'est pas moins.		
Dans cette même année 1947, Martinů n'avait que peu composé et uniquement des œuvres de chambre (les <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, ce <i>Quatuor à cordes n° 7</i> en juin et le <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315). La dédicace à Charlotte a fait dire qu'il avait des choses à se faire pardonner. Après beaucoup de réflexion, Martinů a en effet choisi la dédicace à Charlotte. Il est intéressant de noter que, depuis les <i>Huit Préludes</i> H.181 pour piano de 1929 « à Melle Charlotte Quennehen », Martinů n'a plus dédié d'œuvre à sa femme jusqu'à ce <i>Quatuor n° 7</i> . Était-ce un cessez-le-feu à l'époque la plus tendue de leurs relations ? Plus significative est la dédicace de <i>Les Bouquinistes du Quai Malaquais</i> H.319 en 1948, peu avant leur premier retour en Europe.		

Il s'agit d'une pièce avant tout gracieuse, poétiquement tendre, bien ordonnée. Pour son dernier quatuor, citer Martinů est certainement la meilleure source et le meilleur commentaire : « j'ai peine à exprimer le plaisir que j'ai quand je me mets à composer de la musique de chambre, le plaisir avec lequel je conduis ces quatre voix. Comprenez-moi : après cinq symphonies pour grand orchestre, on se sent chez soi dans le quatuor, dans l'intimité, heureux. Il pleut dehors et la nuit tombe, mais ces quatre voix sont indépendantes, libres, elles sont ce qu'elles veulent, et créent cependant un ensemble harmonieux, une sorte de *new entity* ; un tout harmonieux : je le souligne car c'est si rare en ce moment dans le monde. »

QUATUOR pour hautbois, violon, violoncelle et piano		H.315
Titre tchèque ou original	<i>Kvartet pro hoboí, housle, violoncello a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1947, New York	
Archives	Centre Martinů de Polička	
Dédicace	Leopold Mannes	
Création	Novembre 1947 à New York par le Trio Mannes	
Édition / Droits	Max Eschig 1961 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	13 minutes	
Mouvements	1. Moderato poco allegro 2. Adagio – Andante poco moderato / Poco allegro	
Formation instrumentale	Hautbois, violon, violoncelle et piano	
Discographie		
<p>ACCORD/UNIVERSAL « LETTRES MÊLÉES » (+ Debussy, Bartók, Escaich) Trio Wanderer, Emmanuel Pahud, flûte, Paul Meyer, clarinette, François Leleux, hautbois, 2009.</p> <p>CHANDOS 10551 (+ <i>Quatuor à clavier</i> H.287, <i>Trio à clavier</i> n° 3 H.332, <i>Duo pour violon et violoncelle</i> n° 2 H.371) Schubert Ensemble de Londres, 2009.</p> <p>BAYER RECORDS 100358 (+<i>Fantaisie pour Theremin, hautbois, piano et cordes</i> H.301, <i>Mazurka-nocturne pour hautbois, deux violons et violoncelle</i> H. 325, <i>Duo pour violon et alto</i> n° 2 H.331) Helena Suchárová, piano, Lajos Lencsés, hautbois, Valerie Hartmann-Clavierie, Ondes Martenot, Vladimír Peixner, violoncelle, Josef Kekula, violon, Vítězslav Černoch, violon, 2007.</p> <p>ELYSIUM 722 (+ divers compositeurs) Armstrong Chamber Concerts, dir. Helen Armstrong, 2002.</p> <p>NAXOS 8553916 (+ <i>Sonate pour alto et piano</i> n° 1 H.355, <i>Quintette à clavier</i> n° 1 H.229, <i>Quintette à cordes</i> H.164) Australian Chamber Music Festival Players : Charmian Gadd, violon, Theodore Kuchar, alto, Rainer Moog, alto, Solomia Soroka, violon, Young-Chang Cho, violoncelle, Daniel Adni, piano, Katheryn Selby, piano, Alexander Ivashkin, violoncelle, Joel Marangella, hautbois, Isabelle van Keulen, violon, 1996.</p> <p>PRAGA DIGITALS 250097 (+ <i>Quatuor à cordes</i> n° 7 H.314, <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139, <i>Mazurka – Nocturne</i> H.325, <i>Nonet</i> n° 2 H.374) Quatuor Pražák, Nonet tchèque, Milan Langer, piano, Vlastimil Mareš, clarinette, 1996.</p>		
<p>Martinů, de retour à New York en cet automne 1947, a entamé le <i>Concerto pour piano</i> n° 3 H.316, promis à Firkušný. Il peine à avancer, comme si les idées ne lui venaient pas avec l'aisance habituelle. Malgré les tensions qui règnent dans le ménage Martinů, le compositeur réussit à écrire ce bref <i>Quatuor</i> pour une formation inhabituelle. Mais Martinů n'est-il pas coutumier des pièces inhabituelles ?</p> <p>La forme par contre est une nouvelle fois néoclassique, simple et naturelle. D'une écriture claire, le quatuor est destiné à plaire : par son timbre particulier, le hautbois souligne le programme intime de Martinů, l'attachement à sa campagne natale. La ligne intime du premier mouvement, que suivait aussi l'Adagio du second débutant au piano par de larges accords plaqués, est rompue par l'Andante poco moderato. Mais suit immédiatement un délicat retour du hautbois dialoguant avec le violon et le violoncelle avec l'élégante finesse si caractéristique du compositeur et de ses harmonies. Mettant un terme à cette méditation, le piano reprend l'initiative avec un motif dansant répété dans un rythme joyeux, une nouvelle fois suivi des autres voix où domine le hautbois. Une pièce de charme, un ensemble peu courant.</p>		

MAZURKA NOCTURNE pour hautbois, deux violons et violoncelle		H.325
Titre tchèque ou original	<i>Mazurka-nokturno – pro hoboí, dvoje housle a violoncello</i>	
Date, lieu de composition	1949, Haute-Savoie	
Archives	Bibliothèque Nationale de France, dépôt Max Eschig	
Dédicace	Au centième anniversaire de la mort de Chopin	
Création	3 octobre 1949 à Paris, salle Gaveau, concert Unesco	
Édition / Droits	Max Eschig 1965 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	7 minutes 30 sec	
Mouvements	Moderato poco allegro Adagio. Da capo, coda	

Formation instrumentale	Hautbois, 2 violons et violoncelle
Discographie	
BAYER RECORDS 100358 (+ <i>Fantaisie pour Theremin, hautbois, piano et cordes</i> H.301, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H. 315, <i>Duo pour violon et alto n° 2</i> H.331) Helena Suchárová, piano, Lajos Lencsés, hautbois, Valerie Hartmann-Clavierie, Ondes Martenot, Vladimír Peixner, violoncelle, Josef Kekula, violon, Vítězslav Černoch, violon, 2007.	
PRAGA 250097 (+ <i>Quatuor à cordes n° 7</i> H.314, <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Quatuor Pražák, Nonet tchèue, Milan Langer, piano, Vlastimil Mareš, clarinette, 1996.	
<p>Cette formation inhabituelle tout comme celle du <i>Quatuor</i> H.315, d'un genre qui plaisait à Martinů, traduit le désir du compositeur de livrer une pièce pastorale tout en faisant allusion au grand compositeur polonais dont on célébrait le centenaire de la mort. Le titre à lui seul en est assez évocateur. L'Unesco avait en effet adressé une demande à plusieurs compositeurs dont Jacques Ibert, Florent Schmitt, Heitor Villa-Lobos. Martinů livra une pièce brève et modeste dont le lyrisme apparaît dans l'Adagio en <i>mi</i> mineur passant au relatif <i>sol</i> majeur. À 60 ans, il termine cette année 1949 difficile sur le plan personnel en ayant composé seulement cinq œuvres. Parmi elles, seule la <i>Sinfonia concertante n° 2</i> H.322 revêt de l'ampleur. Un bilan assez maigre quand on connaît son habituelle aisance et sa rapidité de travail. 1950 commencera nettement mieux, avec le <i>Trio à clavier n° 2</i> H.327, suivi de la bien connue <i>Sinfonietta La Jolla</i> H.328.</p>	

7.8. Quintettes (7)

QUINTETTE À CLAVIER (<i>Quintette « 0 »</i>)		H.35
Titre tchèque ou original	<i>Klavírní kvintet</i>	
Date, lieu de composition	1911, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Édition / Droits	Annoncée pour 2005, l'édition n'est pas encore disponible à ce jour/ Boosey & Hawkes	
Durée	?	
Mouvements	1. Allegro con brio - 2. Grave maestoso – scherzando capriccioso – largo	
Formation instrumentale	Quintette à cordes : 2 violons, alto, violoncelle, piano	
Discographie	Pas d'enregistrement connu	
Harry Halbreich indique dans son catalogue : œuvre de jeunesse de qualité inégale mais non sans intérêt.		

QUINTETTE À CORDES		H.164
Titre tchèque ou original	<i>Smyčcový kvintet</i>	
Date, lieu de composition	1927, Polička	
Archives	Librairie du Congrès à Washington et esquisse au Centre Martinů de Polička	
Dédicace	Elizabeth Sprague-Coolidge	
Création	1928 à Pittsfield, Coolidge Festival (États-Unis)	
Édition / Droits	Max Eschig 1930 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	19 minutes	
Mouvements	1. Allegro con brio 2. Largo 3. Allegretto	
Formation instrumentale	2 violons, 2 altos, violoncelle	
Discographie		
ALPHA 143 2 CD + 1 DVD (+ <i>Trio à cordes n° 1</i> H.136, <i>Musique de chambre n° 1 – Fêtes Nocturnes</i> H.376, <i>Quatuor avec piano</i> H.287) Ensemble Calliopée, Maud Lovett et Saskia Lethiec, violon, Karine Lethiec et Odile Auboin alto, Romain Garioud, violoncelle, Florent Audibert, violoncelle, Frédéric Lagarde, piano, Julien Hervé, clarinette, Sandrine Chatron, harpe, 2008.		
NAXOS 8553916 (+ <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355, <i>Quintette à clavier n° 1</i> H.229) Australian Chamber Music Festival Players, 1996.		
<p>Quelque temps après les facéties de <i>La Revue de Cuisine</i>, de Pâques 1927, Martinů prolonge ses vacances d'été en septembre à Polička. Là, avec grand sérieux et profondeur d'inspiration, il s'attelle à ce qui sera son seul quintette à cordes – il y a d'autres quintettes, trois à clavier, un à vents et un pour cordes et vents. Il s'agit pour lui de présenter une composition aux Prix Elizabeth Coolidge aux États-Unis. Il n'obtint pas le Prix cette année-là ; il l'aura en 1932</p>		

pour son *Sextuor à cordes* H.224. Particulièrement concentré, Martinů écrit en une semaine cette page admirable que Šafránek n'hésite pas à qualifier de « miracle d'écriture inspirée qui oblige à penser au sublime *Quintette* de Schubert ». Sans aller jusque-là, il faut reconnaître qu'il s'agit d'une œuvre très réussie et il est assez incompréhensible qu'elle ne bénéficie que de deux enregistrements.

L'analyse qu'en fait Harry Halbreich exprime parfaitement cette richesse et cette réussite : « Depuis le *Trio* antérieur de moins de quatre ans, la maîtrise polyphonique de Martinů a fait un considérable pas en avant, et nous avons ici à faire à un témoignage de pleine maturité créatrice. Vigoureusement concentré, l'allegro con brio en ré mineur, chargé d'une énorme énergie et dont la polyphonie très dense sollicite durement les interprètes, s'ouvre sur un violent tourbillon de triolets faisant office de thème principal et qui demeure présent, sous-jacent, même lorsque apparaît un ample et lyrique deuxième thème chantant. Il s'agit en effet d'une libre forme de sonate, rare chez Martinů qui évite généralement les contrastes thématiques et les développements, mais dont la réexposition resserrée inverse l'ordre des thèmes. L'œuvre culmine dans son sévère et profond Largo en *la* mineur, qui débute par un dialogue austère et secret des deux altos pour s'élever jusqu'à un puissant sommet expressif pour refluer ensuite peu à peu. À quatre reprises apparaît un thème hiératique à l'allure de procession au solennel mystère, la dernière en sourds pizzicati scandant une sombre conclusion. Contraste total avec un joyeux Allegretto démarrant en *sol* majeur avec un thème servant de refrain de rondo, qu'on aimerait qualifier de « polka brandebourgeoise » car son élaboration entremêle des éléments folklorisants et d'autres néo-classiques. Au milieu du morceau, il fait même l'objet d'un libre fugato polytonal, avant de s'élargir à la fin en une coda au caractère d'hymne, où il apparaît en augmentation pour couronner l'œuvre en un rayonnant fortissimo ritardando en *ré* majeur, d'une splendeur sonore presque orchestrale. » (Notice de l'enregistrement Alpha.)

QUINTETTE À VENTS		H.187
Titre tchèque ou original	<i>Dechový kvintet</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Manuscrit et composition disparus	
Harry Halbreich signale que Miloš Šafránek aurait vendu le manuscrit à un antiquaire de Prague dans les années 1960 sans en prendre copie au préalable et que depuis, il a disparu. C'était la seule pièce de Martinů pour cette formation.		

QUINTETTE À CLAVIER n° 1		H.229
Titre tchèque ou original	<i>Klavírný kvintet č.1</i>	
Date, lieu de composition	1933, Paris	
Archives	Musée National à Prague	
Création	9 mars 1934 à Paris par le Quatuor Inding et Tibor Harsanyi, aux Concerts du Triton	
Édition / Droits	La Sirène Musicale, Paris 1933 – Max Eschig 1974 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	18 minutes 30 sec	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Andante (poco moderato) 3. Allegro 4. Allegro moderato	
Formation instrumentale	2 violons, alto, violoncelle, piano	
Discographie		
PRAGA 250250 (+ <i>Quintette à clavier n° 2</i> H.298, <i>Quatuor à clavier</i> H.287) Quatuor Kocián, 2009.		
NAXOS 8557861 (+ <i>Quintette à clavier n° 2</i> H.298, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213) Martinů String Quartet et Karel Košárek, piano, 2007.		
SUPRAPHON 3917 (+tous les quatuors à cordes) Quatuor Panocha, 2007.		
ERATO 61904 (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, <i>Quintette à clavier</i> H.229) Domus Piano Quartet, 2007.		
VIRGIN CLASSICS 5619042 2 CD (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Trois Madrigaux (Duo n° 1) pour violon et alto</i> H.313 ; + Dvořák, Suk, Kodaly, von Dohnanyi) Domus Piano Quartet, 2001. Existe aussi sous la référence 59245 1 CD avec uniquement H.229.		
PANTON 81 9013 (+ <i>Quintette n° 2</i> H.298, <i>Quatuor n° 0</i> H.103) Quatuor Stamitz et Igor Ardašev, piano, 1999.		
NAXOS 8553916 (+ <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355, <i>Quintette à cordes</i> H.164) Australian Chamber Music Festival Players. 1996.		
La moitié de l'année 1932 et le début de 1933, Martinů avait travaillé avec obstination à la composition de son <i>Concerto pour violon n° 1</i> une partition difficile et très virtuose qu'il remettra encore sur le métier à l'automne. En mars, il écrivit un <i>Quintette à clavier</i> portant le n° 1 alors qu'en réalité, il s'agit du second. Le tout premier dit « zéro » H.35, incomplet, toujours en attente d'édition, date de 1911.		
Ce premier <i>Quintette à clavier</i> est d'un esprit proche de celui du <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238 qui le suit d'une année. De facture néo-classique, il ne possède pas les particularités rythmiques et harmoniques qui dans ces années sont la manière de Martinů. Certes, Martinů a tourné le dos aux influences du jazz de ses premières années à Paris et il s'agit		

clairement d'une composition dans le style français de l'époque - on songe ici à Milhaud ou Honegger.

Malgré la facilité d'écriture qu'avait atteint Martinů à cette époque, l'inspiration fait un peu défaut dans le dernier mouvement. La partie la plus attrayante est le deuxième mouvement, *Andante poco moderato*, où Martinů se laisse aller à un évoquer, comme de coutume, une douce atmosphère populaire. Les cordes y donnent leur pleine voix dans le plus pur style tchèque (non dénué de romantisme) et s'opposent tout en dialoguant avec le piano qui leur donne son commentaire pointilliste. Le troisième mouvement, cette fois dans le style syncopé bien caractéristique de Martinů, est plein de vivacité et évolue dans la tonalité. Enfin, le quatrième mouvement commence par une exposition pleine d'énergie de son premier thème cédant la place au second en forme de marche. Avec la reprise du premier thème, la pièce se termine dans une vaste conclusion.

QUATUOR À CORDES AVEC PIANO		H.287
Titre tchèque ou original	<i>Klavírní kvartet</i>	
Date, lieu de composition	1942, Jamaica, Long Island, États-Unis	
Archives	Inconnu, manuscrit manquant	
Dédicace	L. Laporte Kirsch, E. Bontempo, B. Ocko et E. Lifschey, membres du Quatuor Chamber Music Guild	
Création	Août 1942 à Lennox (Massachusetts) Berkshire Music Center, par les dédicataires	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1951 / Associated Music Publishers, New York	
Durée	20-26 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Adagio 3. Allegretto poco moderato	
Formation instrumentale	Violon, alto, violoncelle et piano	
Discographie		
GENUIN MUSICPRODUCTION 13259 (+F. Bridges, R. Schuman) Mariani Piano Quartet, 2013.		
CHANDOS 10551 (+ <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H.315, <i>Trio à clavier n° 3</i> H.332, <i>Duo pour violon et violoncelle n° 2</i> H.371) Schubert Ensemble of London, 2009.		
HÄNSSLER HAEN98352 (+ Dvořák <i>Quatuor à clavier n° 2</i>) Stuttgart Artis Ensemble, 2008 (?)		
PRAGA 250250 (+ <i>Quintette à clavier n° 2</i> H.298) Quatuor Kocian, 2009.		
ALPHA 143 2 CD + 1 DVD (+ <i>Trio à cordes n° 1</i> H.136, <i>Musique de chambre n° 1 – Fêtes Nocturnes</i> H.376, <i>Quintette à cordes</i> H.164) Ensemble Calliopée, Maud Lovett et Saskia Lethiec, violon, Karine Lethiec et Odile Auboin alto, Romain Garioud, violoncelle, Florent Audibert, violoncelle, Frédéric Lagarde, piano, Julien Hervé, clarinette, Sandrine Chatron, harpe, 2008.		
ERATO 5319042 en téléchargement uniquement (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, + autres compositeurs dont J. Suk et Dvořák) Domus Piano Quartet, 2007.		
SONO LUMINUS 93261 (+ Suk, <i>Quatuor à clavier op. 1</i> , V. Novák, <i>Quatuor à clavier op. 7</i>) Ames Quartet, 2008. Également paru sous DORIAN 90908, intégrale des enregistrements de l'Ames Quarter (Iowa), 1989-2009.		
ARCO DIVA UP0027 (+ Kalabis, <i>Ludus</i> , Husa, <i>Variations pour violon, alto, violoncelle et piano</i>) Quatuor Martinů : Bohumil Kotmel, violon, Karel Špelina, alto, Miroslav Petráš, violoncelle, Emil Leichner, piano, 2000.		
QUANTUM QM6910 (+ <i>Trio à cordes n° 2</i> H.238, <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Duo pour violon et violoncelle</i> H.157) Trio à cordes Millière, Marie-Christine Millière, violon, Jean-François Benatar, alto, Philippe Bary, violoncelle, Véronique Roux, piano, 1990.		
<p>Les mois difficiles d'adaptation que connaît Martinů aux États-Unis sont rapidement atténués grâce à Serge Koussevitzki, qui le 14 novembre 1941 crée avec un succès considérable son <i>Concerto Grosso</i> H.263 à la tête de l'Orchestre Symphonique de Boston, une œuvre composée quatre ans auparavant en France. Pas plus tard qu'en janvier 1942, c'est au tour de l'Orchestre Philharmonique de New York de jouer ce <i>Concerto Grosso</i> au cours d'un programme entièrement tchèque, avec le même succès qu'à Boston. Cette reconnaissance rapide lui vaut déjà le surnom de « classique tchèque ». Et Koussevitzki lui commande dans la foulée une symphonie qui verra le jour dès après ce <i>Quatuor à clavier</i>. Martinů écrit d'ailleurs « je suis très content et tout le monde m'accueille à bras ouverts comme si j'étais ici depuis longtemps. » Mais il dit aussi combien New York est une ville « énervante ».</p> <p>Au printemps 1942, tout en travaillant au <i>Nový Špalíček</i>, Martinů se lance donc dans l'écriture du <i>Quatuor à clavier</i> qu'il achève le 24 avril. Qualifiée par Harry Halbreich de « sommet », c'est une œuvre ample, d'une profonde inspiration, dense, ne dédaignant pas les dissonances, dont le premier mouvement <i>Poco Allegro</i> est, toujours selon Harry Halbreich « l'un de ces enivrants éloges de la vitesse dont seul le maître tchèque a le secret, avec ses traits agiles, ses chaînes de trilles et de trémolos déchaînant une vraie fête de virtuosité étincelante et multicolore » (Notice de l'enregistrement Alpha). Les trois cordes dialoguent constamment avec un piano que Martinů utilise ici comme souvent pour ses qualités percussives. Le long <i>Adagio</i> méditatif d'un lyrisme sombre en <i>sol</i> mineur et <i>ré</i> mineur, utilise un matériau musical simple. Il est d'une grande tendresse et contraste nettement avec les deux autres mouvements : il est laissé au début aux seules cordes, le piano entre en son centre pour reprendre le dialogue puis laisse les cordes terminer</p>		

la méditation. Le troisième mouvement repart au piano qui expose un thème pastoral tout de fraîcheur sans nostalgie, le rythme redevient progressivement endiable et syncopé avec un bref moment de calme un peu rêveur où le piano reprend le thème initial. Une fusée chromatique clôture joyeusement le mouvement.

QUINTETTE À CLAVIER n° 2		H.298
Titre tchèque ou original	<i>Klavírní kvintet č.2</i>	
Date, lieu de composition	1944, New York	
Archives	Bibliothèque du Congrès, Washington	
Dédicace	Fanny P. Mason	
Création	Privée, le 31 décembre 1944 à Boston, par Paul Degrau (ou Doguereau) et des solistes de l'Orch. Sym. de Boston Publique : 4 mars 1945 à New York, par Elly Bontempo et le Quatuor Guilet	
Édition / Droits	Associated Music Publishers, New York 1957 / Associated Music Publishers	
Durée	28-30 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Adagio 3. Scherzo : poco allegretto. Trio : poco moderato 4. Largo – Allegro non troppo	
Formation instrumentale	2 violons, alto, violoncelle et piano	
Discographie		
PRAGA DIGITAL 250250 (+ <i>Quintette avec piano n° 1</i> H.229, <i>Quatuor à clavier</i> H.287) Quatuor Kocian, Ivan Klanský, piano, 2009.		
RADIOSERVIS CR0385 (+ Schumann) Graff Quartet : Štěpán Graff et Lukáš Bednařík, violons, Lukáš Cybulski, alto, Michal Hřeňo, violoncelle, avec Michiko Otaki, piano, 2007.		
NAXOS 8557861 (+ <i>Quintette avec piano n° 1</i> H.229, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213) Martinů String Quartet et Karel Košárek, piano, 2007.		
PANTON 81 9013 (+ <i>Quintette avec piano n° 1</i> H.229, <i>Quatuor n° 0</i> H.103) Quatuor Štamic et Igor Ardašev, piano, 1999.		
ASV RECORDS CDDCA889 (+ Dvořák) Lindsay Quartet, Peter Frankl, piano, 1994.		
SUPRAPHON SU32CO-2049 (+ <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313) Quatuor Smetana – Josef Páleníček, piano / Jiří Novák, violon, Milan Škampa, alto.1987.		
<p>Lorsqu'il entame l'écriture du <i>Quintette à clavier n° 2</i>, sur commande de la dédicataire, Martinů sort d'une période de relative inactivité compositionnelle. Il avait terminé l'œuvre précédente, les <i>Cinq Madrigaux Stances</i> H. 297 en novembre 1943, année très fructueuse avec deux concertos (le premier pour deux pianos et le deuxième pour violon), la <i>Deuxième Symphonie</i> H.295 et le <i>Mémorial à Lidice</i> H.296.</p> <p>Cependant, le compositeur est physiquement et moralement fatigué ; il n'aime pas l'hiver à New York. La guerre empêche les nouvelles du pays d'arriver, mais il les sait mauvaises et les perspectives de fin du conflit ne sont pas encourageantes. Son écriture s'en ressent-elle ? La mélancolie ou l'anxiété transpercent-elles ? Deux mois de travail entre mi-février et mi-avril 1944 produisent une œuvre pleine de séduction et considérée souvent comme l'un des sommets de musique de chambre de la période américaine, comme le souligne Harry Halbreich dans son catalogue. Quelle distance par rapport au <i>Quintette n° 1</i> qui tournait le dos aux réminiscences romantiques et se montrait volontiers provocateur du côté des harmonies.</p> <p>Sa thématique présente une coloration populaire tchèque évidente dans un équilibre général en contraste étonnant avec son état d'esprit. Américaine et tchèque, comme chez Dvořák, elle témoigne de sa nouvelle orientation musicale, avec la simplicité de la structure harmonique. Ne disait-il pas « <i>Mes caractéristiques tchèques que j'ai apportées en France, ne sont pas anéanties, au contraire elles sont entretenues et accrues vers une unité organique qui, si je ne trompe pas, suit la même voie que Smetana et Dvořák</i> ».</p> <p>Le premier mouvement, significativement Poco allegro, fait apparaître progressivement le thème lyrique dans un savant mélange du piano et des cordes. Le piano, brillant, a d'ailleurs un rôle essentiel dans le jeu d'ensemble. « L'Adagio, par son entrée du piano seul avec une douceur obstinée, relayé par les cordes, est un miracle de limpidité et fluidité. Le Scherzo enchaîne naturellement, badin, vif, charmant, animé. On retrouve au début du quatrième mouvement, Largo, la transparence polyphonique des cordes seules, rapides, accélérées, mais légères comme un songe. » (G.E. <i>op. cit.</i>) On comprend donc l'importance de cette œuvre de grande ampleur mais on s'étonnera tout autant de sa discographie plutôt restreinte.</p>		

SÉRÉNADE pour deux clarinettes, violon, alto et violoncelle		H.334
Titre tchèque ou original	<i>Serenáta pro dva klarinety, housle, violu a violoncello</i>	
Date, lieu de composition	1951, New York	
Archives	Polička, Centre Martinů	

Dédicace	Rosalie Leventritt
Création	4 janvier 1952, New York
Édition / Droits	Max Eschig 1962 / Durand-Salabert-Eschig
Durée	24 minutes
Mouvements	1. Moderato poco allegro 2. Andante 3. Poco allegro 4. Adagio-allegro
Formation instrumentale	2 clarinettes, violon, alto, violoncelle
<p>Discographie</p> <p>SUPRAPHON SU3643 (+ <i>Sérénade</i> H.217, <i>Sérénade</i> H.216, <i>Sérénade</i> H.218, <i>Sérénade</i> H.199) Orch. de Chambre de Prague, dir. Oldřich Vlček, réédition.</p> <p>MDG Gold 3040774 (+ <i>Quatuor</i> H.139, <i>Sérénade III</i> H.218, <i>Sérénade I</i> H.217, <i>Sérénade II</i> H.216) Ensemble Villa Musica.</p> <p>VDE GALLO 1020 (+ Françaix, Penderecki) Dimitri Ashkenazy, Bernhard Röhrlisberger, clarinettes, Serenade String Trio, 2000.</p>	
<p>Pièce profondément lyrique dont l'attrait provient de ses deux clarinettes, la <i>Sérénade pour deux clarinettes</i> est d'une toute autre profondeur que les cinq <i>Sérénades</i> (H. 199, 215, 216, 217 et 218), celles-ci datant il est vrai des années 1930-32 et donc écrites dans un contexte d'inspiration très différent. Il ne s'agit en rien d'une œuvre de circonstance mais bien d'une œuvre de pleine maturité qui anticipe la magie de la <i>Musique de chambre n° 1</i> de l'année de la mort du compositeur. L'Adagio final est réservé aux cordes seules (d'après H.H. <i>op. cit.</i>)</p> <p>Pour une œuvre de ce type, sa durée est exceptionnelle dans la production de Martinů. S'agit-il d'une « œuvre de transition, une sorte d'expérience sur les sonorités. » ? (G.E. <i>op. cit.</i>)</p>	

7.9. Sextuors (4)

<i>LA REVUE DE CUISINE (suite pour sextuor)</i>		H.161A
Titre tchèque ou original	<i>Kuchyňská revue</i>	
Date, lieu de composition	1927, Paris	
Archives	Fondation Paul Sacher à Bâle	
Dédicace	B. Nebeská	
Création	5 janvier 1930 à Paris Concerts Cortot, avec Alfred Cortot après la création du Ballet à Prague en 1927)	
Édition / Droits	Alphonse Leduc / Alphonse Leduc – uniquement la partition de la suite.	
Durée	15 minutes	
Mouvements	1. Prologue : allegretto (marcia) 2. Tango : lento 3. Charleston : poco a poco. Allegro. Tempo di Charleston 4. Finale : tempo di marcia. Allegretto	
Formation instrumentale	Version pour sextuor : clarinette, basson, trompette, violon, violoncelle et piano	
<p>Discographie</p> <p>H.161 : Ballet complet, voir page 99 ; H.161A suite instrumentale pour sextuor , ci-dessous ; H.161B version pour piano seul, voir page 191.</p> <p>SALAMANDRE 001 2 CD (+ <i>Sonatine pour trompette</i> H.357, <i>Sonatine pour clarinette</i> H.356, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Ensemble Calliopée avec Soňa Červená et Vincent Figuri, récitant, dir. Karine Lethiec, 2015.</p> <p>SUPRAPHON SU 3749 2031 (+ <i>Le Raid merveilleux</i> H.159, <i>On tourne</i> H.163), Orch. Philh. tchèque, dir. Chr. Hogwood, enreg. 2003, éd. 2004.</p> <p>H.161A :</p> <p>NAXOS 8572485 (+<i>Les Rondes</i> H.200, <i>Concerto pour clavecin</i> H.246, <i>Musique de Chambre n° 1</i> H.376) Holst Sinfonietta, dir. Klaus Simon, Robert Hill, clavecin, 2012.</p> <p>MARK RECORDS 8467 (+autres comp.) University of Cincinnati Chamber Players, dir. Rodney Winter, 2009.</p> <p>ANTES ÉDITION (+ divers compositeurs) Camerata de Genève : Micaela Bonetti, Didier Puntos, Gilles Colliard, Alberto Guerra, Philippe Béran, 2008.</p> <p>DABRINGHAUS & GRIMM GOLD 3041439 (+ <i>Sextuor à cordes</i> H.224, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Nonet n° 1</i> H. 144) Villa Musica Ensemble, 2007.</p> <p>SUPRAPHON SU3058 (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H.161, <i>Jazz Suite</i> H.172, <i>Shimmy Foxtrot</i> du Ballet <i>Qui est le plus puissant du monde?</i> H.133, <i>Le Jazz</i> H.168, <i>Half-Time</i> H.142, <i>La Bagarre</i> H.155, <i>Thunderbolt p-47</i> H.309, divers solistes et chefs, membres de l'Orchestre Symphonique de Prague, Quintette à vents de Prague, Lubomir</p>		

Singers, Orchestre Philharmonique d'État de Brno, 1969-84, réédition 1996.
 DECCA 433 660-2 Saint Paul Chamber Orchestra, dir. Christopher Hogwood, 1993.
 HYPERION 2 CD CDD22039 (+ *Trois Madrigaux pour violon et alto* H. 313, *Nonet* H.374, *Sonate pour deux violons et piano* H.213, *Cinq Madrigaux Stanzas* H.297, *Madrigal Sonate pour flûte, violon et piano* H.291, *Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson* H.266, *Trio pour flûte, violoncelle et piano* H.300, *Sonatine pour 2 violons et piano* H. 198) Dartington Ensemble, réédition 1998.
 KRONTRAPUNKT 32227 (+ *Musique de chambre n° 1* H.376, *Les Rondes* H.200, *Nonet n° 2* H.374) Danish Chamber Players, 1996.
 BIS CD-653 (+ *Nonet* H.734 et *Nonet* H.144 et autres compositeurs) Sinfonia Lahti Chamber Ensemble, 1995.
 SUMMIT RECORDS 214 (+ *Sonatine pour clarinette et piano* H.356, *Six Pastorales pour violoncelle et piano* H.190, *Quatuor pour clarinette, cor, cor, violoncelle et caisse claire* H.139) Bohemia Ensemble Los Angeles, 1998.
 VIDEO : prise de vue d'une réalisation (non documentée) par des étudiants (Bibliothèque Institut Martinů Prague)

Voir aussi Seconde Partie, article du Cahier du Mouvement Janáček n° 8 de janvier 1990, page 309.

Rappel de l'argument : Le mariage proche du couvercle et de la marmite est perturbé par les avances du fouet. Le torchon s'en mêle et le pugilat est arbitré par le balai. La marmite cherche vainement le couvercle qui a disparu dans un coin de la cuisine. L'ombre d'un pied géant apparaît soudain et le balai ramène le couvercle à la marmite tandis que le fouet et le torchon se lancent dans une danse effrénée.

La Revue de cuisine, tout d'abord intitulée *La Tentation de Sainte Marmite*, est une œuvre humoristique souvent jouée et diffusée, et mise en parallèle avec la page *La bonne Cuisine* de Leonard Bernstein. Elle comporte un prologue suivi d'un tango et d'un charleston pour se terminer par un final bien enlevé. Le modèle est celui d'une comédie musicale jazzistique pour petite formation – un sextuor – sans percussion, ce qui est étonnant de la part de Martinů. Conçu comme un pur divertissement, délicieux amusement avec un zeste de surréalisme, on peut penser que Martinů répondait en quelque sorte à ceux qui estimaient que ses compositions pour ballet précédentes étaient trop ambitieuses. Pochade en clin d'œil qu'affectionnait Martinů, clin d'œil aussi à son compatriote Jaroslav Ježek, alors à Paris où il cherchait à se faire connaître par la musique de danse. Mais le jazz allait bientôt cesser d'inspirer Martinů.

<i>SEXTUOR à vents et piano</i>		H.174 / H.174A
Titre tchèque ou original	<i>Sextet pro klavír a dechové nástroje</i>	
Date, lieu de composition	1929, Paris	
Archives	Centre Martinů Polička	
Édition / Droits	Ceský Hudební Fond, Prague 1960 / Schott	
Durée	15 minutes	
Mouvements	1. Prélude : poco andante – poco allegro 2. Adagio 3. Scherzo (Divertimento I) : allegro vivo pour flûte et piano 4. Blues (Divertimento II) 5. Finale (Allegro) – poco vivo	
Formation instrumentale	Flûte, hautbois, clarinette, 2 bassons, piano	
Discographie (H.174)		
RCO LIVE 15008 (+Janáček et divers compositeurs) musiciens du Royal Concertgebouw Orchestra, 2016.		
BIS 1802 (+Reicha, Janáček) Quintette à vents du Philharmonique de Berlin, 2011.		
NAXOS 8572467 (+ <i>Sonate pour flûte, violon et piano</i> H.254, <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300) Haldan Martinson, violon, Sally Pinkas, piano, Fenwick Smith (flûte), Thomas Martin, clarinette, Suzanne Nelson, basson, John Ferrillo, hautbois, 2010.		
NUANCE 91304 (+ Dvořák <i>Quatuor à cordes n° 10</i> , autres compositeurs) Lyric Reich Quintet et Mary Scott Goode, piano, et Lia Uribe, basson. 2006.		
STUDIO MATOUŠ 72131 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Quatre Madrigaux</i> H.266) In Modo Camerale, 1993.		
HUNGAROTON 31674 (+ <i>Sonate pour flûte et piano</i> H.306, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356, <i>Variations sur un thème de Rossini</i> H.290) Forrás Ensemble, Eszter Horgas, flûte, Bela Simon, piano, József Vajda, basson, Nikoletta Korda, basson, Gergely Vajda, clarinette et Krisztina Szélpál, hautbois), 1997.		
PANTON 81 1348 (+ <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et caisse claire</i> H.139, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Les Rondes</i> H.200) Jan Riedlbauch, flûte, Jurij Likin, hautbois, Vlastimil Mareš, clarinette, Lumír Vaněk et Svatopluk Čech, bassons, Vladislav Kozderka, trompette, Vladimíra Klánská, cor, Jana Herojnová et Pavel Kutman, violons, Jitka Vlašánková, violoncelle, Petr Holub, caisse claire, Ivan Klánský, piano, 1995.		

SUPRAPHON SU3058 (+ *La Revue de Cuisine* H.161, *Jazz Suite* H.172, *Shimmy Foxtrot* du Ballet *Qui est le plus puissant du monde?* H.133, *Le Jazz* H.168, *Half-Time* H.142, *La Bagarre* H.155, *Thunderbolt p-47* H.309, divers solistes et chefs, membres de l'Orchestre Symphonique de Prague, Quintette à vents de Prague, Lubomir Singers, Orchestre Philharmonique d'État de Brno, 1969-84, réédition 1996.

Le **Scherzo H.174A** pour flûte et piano a pris une indépendance par rapport à l'œuvre complète et est joué en tant que tel, voir page 215.

Moins de deux ans après le remarquable *Quintette à cordes* H.164 écrit en une semaine, Martinů améliore encore la performance de rapidité de composition et produit ce *Sextuor pour piano et vents* entre le 28 février et le 4 mars 1929.

Sans rien sacrifier à sa qualité d'écriture pleine de fraîcheur, de spontanéité sans mélancolie aucune. Comme le *Quintette*, il le présenta également au concours du Prix Coolidge, mais sans encore le remporter.

Il s'agit d'un divertissement léger et joyeux inspiré du jazz auquel Martinů vouait à ce moment-là un certain engouement. La belle richesse des couleurs sonores est due à l'imbrication subtile des vents et du piano. L'humour dont Martinů assaisonne cette pièce donne de la distance, c'est la manière dont il dit qu'il est capable d'absorber des influences tout en gardant son authenticité à lui.

Des cinq parties - on ne peut pas parler de mouvements tant il y a peu d'homogénéité entre elles – le *Scherzo* fait encore plus bande à part, c'est en fait un duo pour flûte et piano à rapprocher de la *Sonate pour flûte et piano* H.306. La formation instrumentale aussi est inusuelle, le cor, qui habituellement complète les bois, est ici remplacé par un deuxième basson.

Dans la première partie, l'inspiration du jazz entre rythmiquement petit à petit et ne devient évidente qu'à l'arrivée du piano. L'Adagio permet ensuite à chaque instrument de s'exprimer en doux et savoureux solos accompagnés, moins proches du jazz. Après le *Scherzo*, une partie nommée *Blues-Deuxième Divertimento* affiche son calme pendant la moitié de sa durée avant de repartir, avec le piano, sur un *Blues* stylisé. Les derniers accords descendants amorcent un clin d'œil à Gershwin -plus jeune de dix ans que Martinů- que le *Finale*, enjoué et dansant, rend explicite en citant le thème de la *Rhapsodie in Blue* (de 1924).

SEXTUOR À CORDES		H.224 / H.224A
Titre tchèque ou original	Smyčcový sextet	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Bibliothèque du Congrès, Washington ; copies à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Elizabeth Sprague-Coolidge	
Création	25 avril 1933 à Washington par le Sextuor Kroll, entièrement bissé. H.224A, version orchestrée par Martinů pour ensemble à cordes avec ajout de contrebasses : 1951 à Louisville, Kentucky, dir. Robert Withney	
Édition / Droits	Associated Music Publishers (New York) / Associated Music Publishers	
Durée	15-18 minutes	
Mouvements	1. Lento – Allegro poco moderato 2. Andantino – Allegro scherzando – Tempo primo 3. Allegretto poco moderato	
Formation instrumentale	2 violons, 2 altos et 2 violoncelles	
Discographie		
Versión pour sextuor à cordes H.224		
CHANDOS 10678 (+P. Haas, L. Janáček) Orchestre de chambre Janáček, 2011.		
HYPERION HELIOS 55321 (+ <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H.313, Schulhoff, <i>Sextuor</i>) Raphael Ensemble, enreg. 1991, rééd. 2008.		
DABRINGHAUS & GRIMM 3041439 (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H.161, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Nonet n° 1</i> H. 144) Villa Musica Ensemble, 2007.		
PRAGA 350040 (+ <i>Quatuor n° 7</i> H.314, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Quatuor Kocián, 2007.		
ARCO DIVA UP0019 (+ Korngold, Schönberg) Sextuor de la Philharmonie tchèque, 1999.		
PRAGA 250111 (+ Valse et Polka de <i>Špalíček</i> H.214, <i>Sonate pour violon et piano n° 2</i> H.208, <i>Les Ritournelles</i> H.227, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213, <i>Deux Chants pour alto</i> H.213bis, Quatuor Kocián et membres du Quatuor Pražák : Václav Bernášek, violoncelle, Michal Kaňka, violoncelle, Josef Klusoň, alto, Jan Odstrčil, violon, Zbyňek Padourek, alto, Pavel Hůla, violon, Boris Krajný, piano, Olga Svobodová, mezzo soprano, 1998.		
CHANDOS 8771 (+ <i>Sérénade n° 2</i> H.216, Dvořák <i>Sextuor op 48</i>) Academy of Saint Martin in the Fields, 1994.		
REM 311166 (+ D'Indy, Milhaud) Atelier Instrumental d'Expression Contemporaine, 1991.		

Supraphon 811437 (+Janáček *Suite pour cordes, Idylle*) épuisé

Version pour orchestre H.224A

EDA 009-2 (+ Schreker, Krasa, *Ouverture pour petit orchestre*, Haas *Étude pour orchestre à cordes*) Philharmonie de Chambre de Westphalie, dir. Frieder Obstfeld, 1996.

IMP Classics PCD1004 (+ Janáček *Suite pour cordes*, Roussel *Sinfonietta* op 52, Grieg *Fra Holberg*) Solistes de Zagreb, 1992.

PANTON 81437 (+ Janáček *Suite pour cordes, Idyla*) Solistes de Chambre tchèques, 1995.

Après avoir soumis deux compositions au concours pour le Prix Sprague Coolidge, le *Quintette à cordes* H.164 en 1927 et le *Sextuor à vents* H.174 en 1929, Martinů y présenta une nouvelle œuvre écrite en une semaine en mai 1932, ayant tout juste terminé la *Sinfonia concertante n° 1 pour deux orchestres* H.219 et quelques pièces pour piano. C'est ce *Sextuor à cordes* avec lequel il remporta le Premier Prix de 1000 dollars* devant les 145 compositions concurrentes. Marié depuis un an, cela ne pouvait mieux tomber et dans l'enthousiasme, il s'acheta un piano. En 1932-33, il enchaîna avec l'écriture du *Concerto pour violon n° 1* H.226.

La formation instrumentale de ce *Sextuor* est assez rare. Comme le note à juste titre Harry Halbreich et d'autres musicologues, on ne la trouve pratiquement que dans le *Sextuor op 48* de son grand aîné Dvořák (1878), les deux *Sextuors* op 18 et op 36 de Brahms ainsi que *La Nuit transfigurée* de Schoenberg, toutes œuvres réputées. Mais toute comparaison s'arrête là, car Martinů utilise de brefs motifs plutôt que de thèmes ou des mélodies, apportant ainsi une incertaine nouveauté dans l'œuvre. Il réalise une composition pleine d'énergie, équilibrée par une subtile symétrie non seulement dans sa structure complète mais aussi à l'intérieur de chaque mouvement, encore divisé en trois parties dont la troisième reprend partiellement la première. Malgré l'abondance des motifs, la forme reste concise et incisive avec une parfaite clarté des lignes chromatiques. Martinů commence par déconcerter avec un Lento inhabituel qui énonce le caractère introspectif et évolue sans heurt vers l'Allegro scherzando. L'Andantino central, d'un lyrisme contemplatif, se meut lui aussi vers un Allegretto scherzando tandis que le dernier mouvement nous entraîne dans un tourbillon final. On peut aisément comprendre que le public de sa création ait demandé le bis intégral de cette œuvre, une page majeure qui devrait figurer beaucoup plus souvent dans les programmes.

* L'anecdote veut que Martinů crut que le télégramme annonçant son Premier Prix était une plaisanterie de son ami Dushkin.

MUSIQUE DE CHAMBRE n° 1 pour clarinette, harpe et piano		H.376
Titre tchèque ou original	Komorní hudba c.1 pro klarinet, harfa a klavír	
Date, lieu de composition	1959, Schönenberg-Pratteln	
Archives	Centre Martinů à Polička et copie à l'Institut Martinů à Prague	
Dédicace	Mme Trauti Mohr-Bally	
Édition / Droits	Eschig 1966 / Durand-Slabert-Echig	
Création	13 novembre 1959 à Brunschwig, interprètes non connus	
Durée	19 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Andante moderato 3. Poco allegro	
Formation instrumentale	Clarinete basse, violon, alto, violoncelle, harpe et piano	
Discographie	AZICA 71276 (+DIVERS COMPOS.) Israeli Chamber Project: Sivan Magen, harpe; Itamar Zorman, violon; Shmuel Katz, alto; Tibe Cziger, clarinette; Michal Korman, violoncelle; Assaf Weisman, piano, 2012. ALPHA 143 (+ <i>Trio n° 1</i> H.136, <i>Quatuor à cordes avec piano</i> H.287, <i>Quatuor à cordes n° 4</i> H.164) Ensemble Calliopée, 2009. SUPRAPHON SU3952 (+ <i>Trois Madrigaux</i> H.313, <i>Duo n° 2 pour violon et alto</i> H.331, <i>Sonate pour alto et piano n° 1</i> H.355) A. Besa, B. Matoušek, P. Besa-Pospíšilová, L. Peterková, J. Talich, J. Bárta, J. Boušková, K. Košárek, 2008. BOSTON RECORDS 1026 (+ Poulenc et Penderecki) Philadelphia Chamber Ensemble, 2001. TIMPANI 1C1060 (+ <i>Fantaisie pour Theremin</i> H.301, <i>Nonet n° 2</i> H.374, <i>Les Rondes</i> H.200) Solistes de l'Orch. Philharm. de Luxembourg, F. Kerdoncuff, J. Tchamkerten, dir. M Foster, 2000. ATMA CLASSIC 1021 (+Prokofiev, Schikele, Copland) Ensemble Allegra, 2000. KRONTRAPUNKT 32227 (+ <i>Musique de chambre n° 1</i> H.376, <i>Les Rondes</i> H.200, <i>La Revue de Cuisine</i> H.161A) Danish Chamber Players, 1996.	
La <i>Musique de chambre n° 1</i> terminée le 3 mars 1959 suit de très peu <i>Mikeš des Montagnes</i> H.375 et le <i>Deuxième Nonet</i> H.374. Martinů donne à cette <i>Musique de chambre</i> le numéro 1, comme pour conjurer le sort, car il très malade et affaibli. Il n'a plus quelque quelques mois devant lui. La danse et les mélodies populaires en marquent d'ailleurs		

fortement l'inspiration comme si l'esprit de *Mikeš* continuait à se manifester. Elle portait à l'origine, de la main de Martinů, le titre de *Fêtes Nocturnes* qui lui convient beaucoup mieux.

Composition d'ampleur moyenne, ce sextuor réunit un ensemble d'instruments inhabituel : la harpe y est associée au piano, formule rencontrée aussi dans *Gilgamesh* H.351 et dans le *Concerto pour piano n° 4 « Incantation »* H.358. Cela produit des sonorités étonnantes évoquant l'impressionnisme. Une manière de dernier hommage à la musique française qui l'avait tant influencé à ses débuts.

Les trois mouvements sont comme pondérés par le Moderato et, comme le dit Harry Halbreich, « d'autant que les tonalités y apparaissent singulièrement voilées et que la forme se déroule très librement conformément à l'abandon tardif de la « géométrie » pour la « fantaisie » (les termes sont Martinů lui-même). De ce fait, toute description formelle est ici quelque peu superflue, de sorte que nous pouvons concentrer notre attention sur le charme enivrant d'une nuit d'été à la fois limpide et nimbée de mystère. » (Notice de l'enregistrement Alpha).

7.10. Septuors (4)

<i>LES RONDES, suite de danses</i>		H.200
Titre tchèque ou original	<i>Ronda</i>	
Date, lieu de composition	1930, Paris	
Archives	Musée National à Prague et parties vocales au Centre Martinů à Polička	
Dédicace	Jan Kunc	
Création	18 mars 1932 à Paris aux Concerts Cortot, interprètes non connus	
Édition / Droits	Orbis 1950 / Bärenreiter Praha	
Durée	14 minutes	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Poco andantino 3. Allegro 4. Tempo di valse 5. Andantino 6. Allegro vivo	
Formation instrumentale	Hautbois, clarinette, basson, trompette, 2 violons et piano (septuor)	
(classé aussi sous IV A Œuvres pour orchestre de chambre, Cahier 61)		
Discographie		
TIMPANI 1130 (+ <i>Musique de chambre n° 1</i> H.376, <i>Fantaisie pour Theremin</i> H.301, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Solistes de l'Orchestre Philharmonique de Luxembourg, dir. Mark Foster, 2000.		
SUMMIT 246 (+ <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Intermezzo</i> H.261, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Sérénade n° 3</i> H.218, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, Andante de la <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356) Michele Zukovski, clarinette, Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 1999.		
KRONTRAPUNKT 32227 (+ <i>Musique de chambre n° 1</i> H.376, <i>La Revue de Cuisine</i> H.161A, <i>Nonet n° 2</i> H.374) Danish Chamber Players, 1996.		
PANTON 81 1348 (+ <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et caisse claire</i> H.139, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Sextuor pour flûte, hautbois, clarinette, deux bassons et piano</i> H.174) Jan Riedlbauch, flûte, Jurij Likin, hautbois, Vlastimil Mareš, clarinette, Lumír Vaněk et Svatopluk Čech, bassons, Vladislav Kozderka, trompette, Vladimíra Klánská, cor, Jana Herojnová et Pavel Kutman, violons, Jitka Vlašánková, violoncelle, Petr Holub, caisse claire, Ivan Klánský, piano, 1995.		
<p><i>Les Rondes</i>, suite de danses (de Moravie*), n'a pratiquement rien à voir avec la forme de rondo, chaque motif alternant avec d'autres. Comme d'un chapeau Martinů sort ces six délicieuses petites pièces, dont la plus longue n'excède pas trois minutes et demi, qui s'inscrivent dans la même veine d'inspiration vive que la première version de <i>Špalíček</i> de 1931-32. La liberté que prend Martinů est totale, on imagine mal en effet une danse populaire morave sur un rythme de jazz et de syncopes comme dans le Poco allegro initial, de l'Allegro médian et de l'Allegro vivo final, mais c'est la manière dont Martinů revisite ses sources. Tandis que les parties lentes 2, 4 et 5 baignent dans une douce et mélodieuse lumière avec des progressions modales caractéristiques des airs populaires moraves. L'atmosphère slave est la plus prononcée dans le petit Tempo di valse. Le savant mélange des timbres instrumentaux culmine dans l'Allegro vivo final, très économe en moyens instrumentaux mais d'une plénitude sonore magnifique.</p> <p>Par l'esprit elles sont en quelque sorte proches aussi de Janáček.</p>		
*Harry Halbreich note que le premier titre donné était <i>Danses de Moravie</i> .		

SÉRÉNADÉ n° 1 (L'Aubade) pour clarinette, cor, 3 violons et alto		H.217
Titre tchèque ou original	<i>Serenáta č.1 L'Aubade (en la mineur)</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Prague, Musée National	
Création	16 octobre 1947, par des membres de l'Orch. Symph. de Prague	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	
Durée	7 minutes	
Mouvements	1. Allegro moderato 2. Larghetto 3. Allegro	
Formation instrumentale	clarinette, cor, 3 violons, alto	
Discographie		
SUPRAPHON 3998 (+ divers compositeurs) + <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et caisse claire</i> H.139) Ensemble Baborák, 2009.		
GALL 1020 (+ Français, Penderecki) Dimitri Ashkenazy et Bernhard Röthlisberger, clarinettes, 2000.		
SUPRAPHON 3643 (+ <i>Sérénade II</i> H.216, <i>Sérénade III</i> H.218, <i>Sérénade IV</i> H.199, <i>Sérénade</i> H.334) Orch. de Chambre de Prague, dir. Oldřich Vlček, réédition.		
DABRINGHAUS & GRIMM 3040774 (+ <i>Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto, violoncelle</i> H.334, <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139, <i>Sérénade n° 3</i> H.218, <i>n° 2</i> H.216) Ensemble Villa Musica, 1998.		
La numérotation des Sérénades ne correspond pas à leur chronologie et leur effectif instrumental est à chaque fois différent. Le charme léger et sans prétention de la pièce repose sur une proximité avec les chants populaires – caractéristique aussi des autres <i>Sérénades</i> . L'ensemble des <i>Sérénades</i> est d'un accès agréable, ce qui explique leur succès.		

SÉRÉNADÉ n° 3		H.218
Titre tchèque ou original	<i>Serenáta č.3</i>	
Date, lieu de composition	1932, Paris	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Création	16 octobre 1947, par des membres de l'Orch. Symph. de Prague	
Édition / Droits	Melantrich 1949 / Bärenreiter	
Durée	7 minutes 30	
Mouvements	1. Poco Allegro 2. Thème et quatre variations, Andante poco moderato	
Formation instrumentale	Hautbois, clarinette, 4 violons, violoncelle	
Discographie		
SUPRAPHON 3643 (+ <i>Sérénade I</i> H.217, <i>Sérénade II</i> H.216, <i>Sérénade IV</i> H.199, <i>Sérénade</i> H.334) Orch. de Chambre de Prague, dir. Oldřich Vlček, réédition 2002.		
SUMMIT 246 (+ <i>Les Rondes</i> H.200, <i>Trois Esquisses</i> H.160, <i>Intermezzo</i> H.261, <i>Variations sur un thème slovaque</i> H.378, <i>Merry Christmas 1941</i> H.286bis, Andante de la <i>Sonatine pour clarinette et piano</i> H.356) Michele Zukovski, clarinette, Erik Entwistle, piano, Bohemian Ensemble Los Angeles, 2000.		
DABRINGHAUS & GRIMM 3040774 (+ <i>Sérénade pour deux clarinettes, violon, alto, violoncelle</i> H.334, <i>Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour</i> H.139, <i>Sérénade n° 1</i> H.217, <i>n° 2</i> H.216) Ensemble Villa Musica, 1998.		
La numérotation des six <i>Sérénades</i> ne correspond pas à leur chronologie et leur effectif instrumental est à chaque fois différent. S'écartant des trois autres <i>Sérénades</i> (1, 2 et 4), se basant sur le concerto grosso ou le divertimento, cette troisième <i>Sérénade</i> est construite sur le principe de la variation, une rareté dans l'écriture de Martinů, montrant combien à l'époque il aimait explorer toutes sortes de voies. Le charme léger et sans prétention de la pièce repose sur une proximité avec les chants populaires – caractéristique aussi des autres <i>Sérénades</i> . L'ensemble des <i>Sérénades</i> est d'un accès facile et agréable, ce qui explique leur succès.		

FANTAISIE pour Theremin, hautbois, quatuor à cordes et piano		H.301
Titre tchèque ou original	<i>Fantazie pro Theremin, hoboj, smyčcový kvartet a klavír</i>	
Date, lieu de composition	1944, Ridgefield, Connecticut (États-Unis)	
Archives	Manuscrit manquant, fac-similé chez Max Eschig et au Centre Martinů à Polička	
Dédicace	Lucia Rosen Bigelow	
Création	3 novembre 1945, New York, Lucia Rosen Bigelow, le Quatuor Koutzen et Robert Boom	
Édition / Droits	Max Eschig 1973 / Durand-Salabert-Eschig	
Durée	15 minutes	

Mouvements	1. Largo 2. Poco Allegro 3. Tempo primo
Formation instrumentale	Theremin (Trautonium ou ondes Martenot), hautbois, 2 violons, alto, violoncelle, piano
Discographie	
<p>BAYER RECORDS 100358 (+<i>Mazurka-nocturne pour hautbois, deux violons et violoncelle</i> H. 325, <i>Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano</i> H. 315, <i>Duo pour violon et alto</i> n° 2 H.331) Helena Suchárová, piano, Lajos Lencsés, hautbois, Valerie Hartmann-Clavierie, Ondes Martenot, Vladimír Peixner, violoncelle, Josef Kekula, violon, Vítězslav Černoch, violon, rééd. 2007.</p> <p>MODE RECORDS Mode 76 (+ autres pièces du XX^e siècle pour Theremin) Lydia Kavina, (petite nièce de L. Theremin), 1999 rééd. 2005.</p> <p>NAXOS 8555779 (+ divers compositeurs) Pomeranian Quartet, Thomas Bloch, ondes Martenot, Marek Swarowski, hautbois et Bernard Wisson, piano, 2004.</p> <p>TIMPANI 1C1060 ou 1C1130 (+ <i>Musique de chambre n° 1</i> H.376, <i>Les Rondes</i> H.200, <i>Nonet</i> n° 2 H.374) Solistes de l'Orch. Philharm. de Luxembourg, F. Kerdoncuff, J. Tchamkerten, dir. M Foster, 2000.</p> <p>MEDICI ARTS 2055238 (+Britten, Holliger, Mozart) Keller Quartet, 2005.</p> <p>NAXOS 8555779 (+ Bloch, Cooper, Messiaen, Redolfi, Rollin, Wisson) Thomas Bloch, ondes Martenot, Paderewski Philharm. Orch. dir. F. Quattrocchi, 2002.</p>	
<p>Curiosité, et seule pièce pour instrument électronique, dans le parcours musical de Martinů, cette <i>Fantaisie</i> est le résultat d'une commande de la démonstratrice du Theremin aux États-Unis.</p> <p>De facture très classique – forme A B A – avec une mélodie lyrique bien dans le goût américain, la partition de Martinů utilise habilement les ressources de timbre du Theremin ; le hautbois se place comme instrument de liaison avec les cordes et le piano.</p>	

7.11. Octuor (1)

LA KERMESSE		H.2
Titre tchèque ou original	Posvícení	
Date, lieu de composition	1907, Polička	
Archives	Polička, Centre Martinů	
Création	1907, Polička, Théâtre municipal, dir. František Preisler	
Édition / Droits	Libre	
Durée	8 minutes 45	
Mouvements	1. Andante 2. Allegro 3. Allegro vivo	
Formation instrumentale	Flûte, violons I, II, III, alto, 2 violoncelles, contrebasse	
Discographie		
<p>TOCCATA CLASSICS 156 (+<i>Prélude en forme de Scherzo – orchestration</i> H.181/2, <i>Composition pour grand orchestre n° 2</i> H.90, <i>Nocturne pour orchestre n° 1</i> H.91, <i>Petite suite de danse pour orchestre</i> H.123) Sinfonia Varsovia, dir. Ian Hobson, 2013.</p>		
<p>Une chanson populaire tchèque <i>To je zlaté posvícení (Voici le Mardi gras doré)</i> sert de thème principal tout au long du premier mouvement, n'apparaît pas dans le deuxième et revient dans le troisième. Œuvre de jeunesse – Martinů n'a que 17 ans, et n'est pas d'un genre génie précoce – de sage facture classique, pratiquement un octuor.</p>		

7.12. Nonets (2)

NONET n° 1		H.144
Titre tchèque ou original	Nonet pro housle, violu, violoncello, flétnu, klarinet, hobo, lesní roh, fagot a klavír	
Date, lieu de composition	1924-25, Paris	
Archives	Institut Martinů à Prague, 3 ^{ème} mouvement, incomplet et copie de main inconnue des parties de piano des deux mouvements perdus ; Centre Martinů à Polička : autre fragment du 3 ^{ème} mouvement.	
Dédicace	Solistes de l'Orch. Philharmonique tchèque et Karel Šolc	

Édition / Droits	Panton 1974 / Panton (Schott)
Durée	6 minutes
Mouvements	1. Perdu 2. Perdu 3. Allegro moderato – Allegro ma non troppo
Formation instrumentale	Violon, alto, violoncelle, flûte, clarinette, hautbois, cor, basson, piano
Discographie DABRINGHAUS & GRIMM GOLD 3041439 (+ <i>La Revue de Cuisine</i> H.161A, <i>Sextuor à cordes</i> H.224, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266) Villa Musica Ensemble, 2007. BIS CD653 (+ <i>Nonet n° 2</i> H.374, <i>La Revue de Cuisine</i> H.161) Sinfonia Lahti Chamber Ensemble, 1995.	
<p>On peut toujours rêver que le manuscrit des mouvements perdus de ce premier <i>Nonet</i> soit un jour retrouvés, car ce que l'unique troisième mouvement donne à entendre est pleinement du Martinů 'pur jus', riche de ces rythmes emportés et de ses accords qui le rendent immédiatement reconnaissable. Il est utile de rappeler qu'il suit de peu le <i>Concertino pour vents, violoncelle et percussion</i> H.143.</p> <p>Revenu à Paris à l'automne 1924, Martinů se trouvait plein d'idées musicales dont témoigne aussi <i>Half-Time</i> H.142 œuvre qui connut le succès et se caractérise par de fréquents changements de rythme.</p> <p>La formation instrumentale est ici la même que celle que Martinů utilisera pour son <i>Nonet n° 2</i> H.374 de 1959, à la contrebasse près. Le thème, simple et presque agreste, est exposé au hautbois puis tous les pupitres interviennent en un joyeux tutti avant que l'Allegro moderato conclue ce mouvement commençant en 6/8 et se poursuivant en 3/8. Cela respire la fraîcheur et le bonheur musical. On reste malheureusement sur sa faim... il faut se reprendre à rêver aux deux autres mouvements. Eut-il été complet, ce <i>Nonet</i> aurait sans doute bénéficié d'une discographie plus abondante.</p>	

NONET n° 2		H.374
Titre tchèque ou original	Nonet č.2	
Date, lieu de composition	1959, Schöenberg-Pratteln	
Archives	Centre Martinů à Polička	
Dédicace	Nonet tchèque	
Création	27 juillet 1959 au festival de Salzbourg par le Nonet tchèque	
Édition / Droits	Éditions d'État, Prague 1959 (et édition pirate à Moscou) / Bärenreiter	
Durée	15 minutes 40 sec	
Mouvements	1. Poco allegro 2. Andante 3. Allegretto	
Formation instrumentale	Flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, violon, violoncelle, contrebasse	
Discographie		
<p>NBM 16 (+ <i>Les Mains</i> H.157bis Prague Philharmonia, dir. Jakub Hrůsa, enreg. 2011 ; <i>Fantaisie et Toccata pour piano</i> H.281 Lenka Koberlová, piano ; <i>L'Ouverture des sources</i> H.354, enreg. historique 1955, Chœur tchèque/Chœur d'enfants Kühn ; Jiří Bar, baryton ; Miroslav Doležal, récitant ; Josef Peška, violon ; František Vohanka, violon ; Antonín Hyska, alto ; Markéta Kühnová, piano) enreg. historique Supraphon 1961, Emil Leichen, violon, Vilém Kostečka, alto ; Rudolf Lojda, violoncelle ; Oldřich Uher, hautbois ; Oldřich Pergl, clarinette ; Václav Žilka, flûte ; Joroslav Řezáč, basson ; Arnošt Charvát, cor). Martinů Days 2011, CD hors commerce de la Fondation Martinů.</p> <p>DEUTSCHE GRAMOPHON 427640 (+ Spohr <i>Nonet op. 31</i>) Karl Leister, clarinette, Günter Högner, cor, Milan Turkovic, basson, Gerhart Hetzel, violon, Wolfram Christ, alto, Wolfgang Schulz, flûte, HansJörg Schellenberger, hautbois, Georg Faust, violoncelle, Alois Posch, contrebasse, 1989, rééd. 2008.</p> <p>PRAGA 350040 (+ <i>Quatuor n° 7</i> H.314, <i>Sonate pour 2 violons et piano</i> H.213, <i>Sextuor à cordes</i> H. 224) Quatuor Kocian, 2007.</p> <p>CAMPION CAMEO RRCD1314 (+ Dvořák, Krejčí) Nonet tchèque, date non spécifiée.</p> <p>KLAVIER RECORDS 11135 (+ divers compositeurs) Chamber Music Palm Beach, 2003.</p> <p>PROQUARTET/BOHEMIA MAGICA/France Musiques, hors commerce (+ Dvořák - transcription pour quatuor à cordes de <i>Cyprès</i> et <i>Duo Moraves</i> ; Zemlinsky ; Schulhoff – <i>Sextuor à cordes</i>, Kopelent – <i>Canto espressivo</i> pour clarinette) Ensemble à vents Lutetia, Ensemble Calliopée, Maurice Bourgues, hautbois, 2002.</p> <p>TIMPANI 1130 (ou 1060) (+ <i>Nonet n° 2</i> H.374, <i>Musique de Chambre n° 1</i> H.376, <i>Les Rondes</i> H.200, <i>Fantaisie pour Theremin, hautbois, piano et cordes</i> H.310) Solistes de l'Orchestre Philharmonique de Luxembourg, dir. Mark Foster, François Kerdoncuff, piano, Jacques Tchamkerten, ondes Martenot, 2001.</p> <p>HYPERION 2 CD CDD22039 (+ <i>Trois Madrigaux pour violon et alto</i> H. 313, <i>Madrigaux Stances</i> H.297, <i>Madrigal Sonate pour flûte, violon, et piano</i> H.291, <i>Quatre Madrigaux pour hautbois, clarinette et basson</i> H.266, <i>Trio pour flûte, violoncelle et piano</i> H.300, <i>Sonatine pour 2 violons et piano</i> H. 198) Dartington Ensemble, réédition 1998.</p> <p>KLAVIER RECORDS 11080 (+ divers compositeurs) National Chamber Players, dir. Lowell Graham 1997.</p>		

KRONTRAPUNKT 32227 (+ *Musique de chambre n° 1* H.376, *Les Rondes* H.200, *La Revue de Cuisine* H.161A) Danish Chamber Players, 1996.

GALLO 729 (+ divers compositeurs de l'École de Paris) Ensemble de Chambre de Paris, Bernard Cazauran, contrebasse, Pascal Gallois, basson, Daniel Catalanotti, cor, Philippe Dussol, alto, Odile Bourin, violoncelle, Cornelia Reich, flûte, Jean-Louis Capezzali, hautbois, Philippe Cupe, clarinette, Christophe Poiget, violon, dir. Armin Jordan, 1995, rééd. 2009.

PRAGA 250097 (+ *Quatuor à cordes n° 7* H.314, *Quatuor pour clarinette, cor, violoncelle et petit tambour* H.139, *Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano* H.315, *Mazurka –Nocturne* H.325) Quatuor Pražák, Nonet tchèque, Milan Langer, piano, Vlastimil Mareš, clarinette, 1996.

BIS CD653 (+ *Nonet n° 1* H.144, *La Revue de Cuisine* H.161) Sinfonia Lahti Chamber Ensemble, 1995.

Trente-cinq ans séparent le *Nonet n° 1* H.144 dont malheureusement les deux premiers mouvements sont perdus, de ce second. Martinů sait-il qu'il n'a plus beaucoup de temps devant lui ? Toujours est-il que comme dans le premier Nonet, on y trouve une atmosphère agreste où l'on a plaisir à faire de la musique de chambre et paradoxalement, alors que la maladie gagne du terrain et qu'il vient de subir une grosse opération à l'estomac, Martinů compose une pièce toute de fraîcheur et d'élégance, de raffinement et d'allégresse teintée cependant de la nostalgie du pays qu'il ne reverra jamais. Avec délicatesse et pudeur, il cache ses émotions et la gravité du temps sous une apparente légèreté.

Enchaînant les œuvres, Martinů écrit immédiatement après la cantate *Mikeš des montagnes* H.375, dans la même veine d'inspiration profondément tchèque. Peu avant, il avait terminé la deuxième version de l'immense *Passion grecque* H.372.

Le *Nonet n° 2* a été créé à Salzbourg le 27 juillet 1959, un mois avant la mort du compositeur. L'écriture claire fait appel à des moyens épurés qui réserve les surprises de mesure et de syncopes que Martinů a toujours aimées. Il s'en distille un divertissement à la fois intime et champêtre, grave et mélancolique, clôturé par l'apaisement. « On admire la facilité du discours, alerte et changeant, la tendre clarté du contrepoint qui sait être ample et ténu et symbolise la beauté incomparable de la Bohême mythique. » (G.E. *op. cit.*)

Bois et cordes sont soutenus par le cor, seul cuivre de la formation. Le premier mouvement évoque la vie villageoise où une petite fanfare jouerait une sorte de marche (2/2) en *do* majeur sur la place. L'Andante en *si* mineur mérite une attention particulière par l'énoncé du programme intime sans que jamais Martinů n'insiste sur le malheur total de sa vie, le non retour à la terre natale. Dans le troisième mouvement, un Allegretto très retenu avec retour en majeur, Martinů referme pudiquement ce qu'il avait presque dévoilé dans le deuxième : chaque pupitre peut exprimer tout à tour la calme clarté et l'apaisement retrouvé. La reprise du premier thème clôturé le mouvement.

Fin de la première partie

SECONDE PARTIE

ARTICLES PARUS DANS LES
CAHIERS DU MOUVEMENT JANÁČEK
1998-2012



À propos d'un opéra « retrouvé » de Martinů

ALEXANDRE BIS

J. DI VANNI - Janvier 1988

Depuis presque trente ans, les éditions phonographiques tchèques Supraphon, puis plus récemment la nouvelle maison Panton ont entrepris la gravure de la quasi totalité de l'œuvre-fleuve de Bohuslav Martinů. Plus de 380 partitions dans tous les genres musicaux, répertoriées, numérotées (H.) par le musicologue belge Harry Halbreich, qui a d'ailleurs consacré une importante monographie au compositeur tchèque, malheureusement pour nous, en langue allemande. Il s'est fait le Köchel de Martinů. Ce catalogue lui-même n'est pas disponible en français et plus d'un mélomane a pu se demander pourquoi depuis peu, en Occident surtout, la dénomination des œuvres du compositeur est suivie de la lettre H avec un numéro.

Dans la mesure de la disponibilité sur le marché français, qui a toujours été problématique, des disques tchèques Supraphon et Panton, les œuvres de Martinů nous arrivent progressivement et améliorent notre connaissance globale de sa production. Après l'intégrale des *Six Symphonies* par Václav Neumann, de poèmes symphoniques, de nombreux concertos, d'œuvres de musique de chambre, d'oratorios et pièces chorales ou vocales, les partitions destinées au théâtre, domaine où il fut également très prolifique, connaissent plusieurs enregistrements ces dernières années, notamment à la suite de reprises sur des scènes lyriques tchécoslovaques et étrangères (Allemagne et surtout Grande-Bretagne, grâce aux efforts du chef d'orchestre Sir Charles Mackerras) et aussi lors d'exécution pour le concert et la radio. En 1963, Supraphon enregistrait le chef d'œuvre lyrique qu'est *Julietta* (d'après la pièce de Georges Neveux, *Juliette ou la Clef des Songes*). Puis ce fut le silence dans ce domaine. Depuis 1982-86, ont été successivement enregistrés *Spaliček*, ballet-féerie avec soli et chœur, le drame lyrique *La Passion Grecque* d'après Kazantzákis, *Les Jeux de Marie*, cycle de quatre pièces dans l'esprit du théâtre médiéval, *La Comédie sur le Pont*, charmant opéra bouffe, enfin, l'œuvre que nous souhaitons évoquer maintenant, *Alexandre Bis*.

Ce très méconnu *Alexandre Bis* (*Dvakrát Alexandr*), opéra bouffe en un acte date de 1937 et nous concerne tout particulièrement, puisque, comme *Julietta*, il est basé sur un livret français d'André Wurmser, alors journaliste à « L'Humanité ». Initialement cet opéra devait être joué à l'occasion des fêtes de l'Exposition Universelle de 1937. Mais le projet échoua et il ne fut donné en première mondiale que le 18 mars 1964 à la Petite Salle du Théâtre national de Mannheim, et la première tchécoslovaque, le 22 mai de la même année à l'Opéra d'État de Brno. Le sujet fantasque, sinon tout à fait fantastique, appartient à cette veine légère et poétique, typiquement française, encore proche par certains côtés du surréalisme, auquel on peut rattacher certains films de René Clair (*Quatorze Juillet*, *Les Belles de Nuit*) ou de Marcel Lherbier (*La Nuit Fantastique*), certaines comédies de Jean Giraudoux (*Intermezzo*), les premières pièces « roses » de Jean Anouilh, et, naturellement, celles de Georges Neveux. On y retrouve un peu de la poésie de *Julietta*. Nous ne pensons pas qu'il soit par ailleurs utile d'insister sur les liens étroits (mais non reconnus à leur juste mesure) entre les principaux artisans du surréalisme français et tchèque.

Le compositeur a apporté quelques modifications au livret original. L'action se situe à Paris vers 1900, dans l'appartement cossu du couple formé par Alexandre et Armande, flanqués de la bonne, Philomène. Un curieux manège provoque la curiosité de cette dernière : son maître (barbu) sort accueillir à la gare (en principe) un cousin d'Amérique ne parlant pas français, flanqué d'une énorme valise. Armande le prie de se dépêcher. Sitôt le mari parti, arrive Oscar, le soupirant sans espoir de la jeune femme. Elle l'éconduit. Le cousin d'Amérique arrive seul, il a les traits d'Alexandre (mais sans barbe) et très rapidement, malgré sa maîtrise hésitante du français, usant du geste plutôt que de la parole, il séduit Armande qui ne résiste guère. Philomène, tel le chœur antique, commente l'inconduite de sa maîtresse. On a vite compris qu'il

s'agit d'un jeu, où Alexandre joue le rôle de l'amant, afin de faire oublier le mari, et, par ces deux « rôles » tente d'échapper à la monotonie de la vie conjugale. Mais le jeu peut être dangereux. Le biographe tchèque de Martinů, Miloslav Šafránek précise : « Que dire des enseignements qui se dégagent à profusion de l'œuvre ? On y trouve trois préceptes fondamentaux dont chacun peut faire usage selon les circonstances. La femme : la banalité de la vie conjugale est en quelque sorte une loi. Car si l'ennui de la vie conjugale (n'oublions pas que nous sommes à Paris vers 1900) peut être égayé par la présence d'un amant, on ne peut transformer en amant permanent un mari, aussi spirituel soit-il... L'homme : une épouse, aussi fidèle soit-elle, ne doit jamais être volontairement exposée à la tentation. Le diable est là, qui rôde nuit et jour. Les deux : il n'y a jamais deux êtres, homme et femme, entre lesquels un troisième ne puisse faire son apparition. Car le diable... voir plus haut. Cela concerne, bien sûr, le « Paris de 1900 ». Martinů a traité ce sujet avec une poésie et une grâce presque mozartienne, l'orchestre est pratiquement une formation de chambre et contribue à créer l'atmosphère.

Discographie

B. MARTINŮ : *DYAKRÁT ALEXANDR (ALEXANDRE BIS)*, livret d'André Wurmser adapté en tchèque par Eva Bezděková, interprété par Danielá Šounová (Armande), René Tuček (Alexandre), Vladimír Krejčík (Oscar), Richard Novák (le portrait d'Alexandre encadré), Anna Barová (Philomène), Orchestre de l'Opéra Janáček de Brno, direction : František Jílek (enregistré en 1982 à la Radio de Brno) - SUPRAPHON 11163588

Cahier n° 3 – Septembre 1988

Films musicaux à Beaubourg

Pierre Vidal

Une assistance nombreuse était présente le 17 mai dernier à la Salle Garance du Centre Pompidou généreusement prêtée par le Président Jean Maheu, pour la projection du film « Bohuslav Martinů » réalisé en 1987 par Edmond Lévy, pour Cosmovision et FR3. Cette soirée avait lieu en collaboration avec le Groupe des Sept, association spécialisée dans la recherche de documents musicaux rares. Dans la limite d'une heure de durée, Edmond Lévy a su faire passer l'essentiel du message, tandis que sa nature de poète comme sa parfaite fidélité aux faits se révélèrent d'emblée. Les séquences tournées en Tchécoslovaquie, pleines de fraîcheur et d'ambiance de nature, permirent une reconstitution des années d'enfance du musicien en herbe. La présence de l'Orchestre symphonique de Prague F.O.K., dirigé par Jiří Bělohávek, admirablement filmé et enregistré, conférait une haute valeur artistique à la production. L'absence de séquences d'opéras était compensée par les nœuds dramatiques de l'action. Ainsi le *Double Concerto* collait-il littéralement aux bandes d'actualités les plus tragiques : Accords de Munich, armée nazie investissant Prague en bon ordre. Évocation de l'Amérique où Martinů connut un nouveau départ, écrivit ses symphonies, avant le nouveau coup de théâtre, l'annonce du massacre de Lidice. De nouveau, musique et images ne font qu'un, s'élèvent à un haut niveau d'art cinématographique, alors que sur la vision de maisons en feu, d'une terre dévastée, planent les harmonies du poignant Adagio funèbre que cet épisode inspira au compositeur, pour culminer sur l'écho des coups du destin de la *Cinquième* de Beethoven.

Autres contributions essentielles, la voix de Charlotte Martinů évoquant les années d'exode, la présence de Rudolf Firkušný qui rappela, s'il en était encore besoin, que Martinů était le quatrième grand musicien tchèque, après Smetana, Dvořák et Janáček. et, essentiellement, celle de Paul Sacher, mécène et ami de tant d'éminents musiciens, créateur du *Double Concerto*, de l'*Épopée de Gilgamesh*, de la *Passion grecque*, qui accueillit si souvent Martinů dans sa propriété de Schöenberg-Pratteln où il composa quelques uns de ses chefs d'œuvre. Au comble de l'émotion, il évoqua les derniers jours du compositeur et nous mena, sous les grands arbres, jusqu'à l'emplacement où sa dépouille mortelle reposa, dans cette même propriété, avant le transfert au pays natal.

La soirée avait débuté sur « Jacques Thibaud, violoniste français », premier film musical d'Edmond Lévy (1983), émaillé de déclarations de personnalités du monde musical. On y revit également Jacques Thibaud, jouant de son instrument, grâce à des séquences tournées au cours des années trente.

BOHUSLAV MARTINŮ :
QUI EST LE PLUS PUISSANT DU MONDE ?

Comédie de ballet en un acte.

Livret d'après un conte de fées anglais de Rudyard Kipling

Durée 60 minutes. Première représentation au Théâtre National de Brno le 31 janvier 1925 sous la direction de Břetislav Bakala. À Prague, au Théâtre National, le 17 février 1927 sous la direction de J. Vinkler.

1. Moderato

Deux petites souris jouent. La souris père va et vient, pensif, et fume la pipe. La souris mère raccommode des bas. La jeune souris, en toilette du matin, regarde par le trou et sort lentement ; ensuite, elle s'incline sur la rampe devant le public. Elle se met à folâtrer avec deux petites souris. Les vieux les regardent et parlent de l'avenir.

2. Sérénade - Tempo di menuetto

Un luth retentit derrière le mur. Les souris écoutent. Une souris apparaît sur le mur, chantant et s'accompagnant d'un luth. Positions comiques langoureuses. Les souris applaudissent avec enthousiasme. La souris chanteuse s'incline et fait entendre qu'elle-même n'est qu'une ambassadrice du Prince qui est en route. Un signal retentit et on entend un rythme de marche d'un cortège.

3. Marche

Un cortège de souris approche, venant de loin. Les parents souris s'empressent d'ajuster leurs vêtements, la jeune souris se peigne et se poudre devant le miroir. Les parents se fâchent parce qu'elle n'est pas vêtue convenablement et la chassent dans le trou. Un cortège de souris en costumes divers et ridicules arrive. À sa tête marche une musique de souris en uniforme avec différents instruments. Le cortège augmente en nombre, le prince des souris arrive avec sa suite.

4. Poco andante

Tous se présentent mutuellement et font des révérences de la manière la plus cérémonieuse.

5. Menuet

Le prince faisant des pas de menuet, demande la main de mademoiselle la souris. La souris, dans une belle robe, regarde le trou et observe le Prince. Celui-ci l'aperçoit et lui fait une profonde révérence. Effarouchée, la souris veut s'enfuir dans le trou, mais tout émue qu'elle est, ne peut trouver son entrée. Finalement, elle la trouve et se cache, mais aussitôt avance la tête et regarde ce qui se passe. Les parents délibèrent de ce qu'il faut faire et, discrètement, observent le prince.

6. Shimy - Fox-trot - Andante ma non troppo

La souris se donne du courage et sort du trou. Le Prince va à sa rencontre et, après quelques moments, ils font connaissance à pas de fox-trot. Tandis que les parents continuent à délibérer, ils dansent le shimmy. Soudainement, le père de la souris se tourne et frappe le dos de sa fille avec sa longue pipe. La souris fait couac et s'enfuit. Fâché, le père dit au Prince que sa fille épousera seulement le plus puissant du monde. Tout le cortège pleure.

7. La danse des rayons de soleil

Plusieurs rayons blancs de soleil arrivent, en dansant, sur la scène. La famille souris s'incline jusqu'à terre. Le soleil arrive, vêtu d'un long manteau blanc, sa grande tête de soleil souriant toujours. C'est un vieux monsieur avec une béquille, mais malgré cela, il est gai et salue tout le monde. Il s'assoit dans un fauteuil, entouré d'un groupe de rayons.

8. Moderato

Les souris se donnent du courage et approchent du trône ; la suite du prince est poussée dans un coin d'où elle suit curieusement de ses yeux. Le soleil demande aux souris ce qu'elles souhaitent. La souris père se donne du cœur et dit au soleil qu'il a une fille, la plus belle et la plus intelligente, méritant le fiancé le plus puissant du monde - et c'est le soleil ! Le soleil est étonné de cette demande.

9. Valse

La jeune souris danse devant lui. *Tempo di valse*. L'ensemble des rayons de soleil se joint à la danse.

10. Cadenza. Allegretto. Cadenza. Adagio

Enchanté par la jeune souris, le soleil consent au mariage. Il invite la souris auprès de lui sur le trône. Cadence de piano avec solo de violoncelle. La souris s'installe sur le trône, la famille est au comble du bonheur. Tout à coup, l'ensemble du soleil s'effraie de quelque chose et va et vient confusément sur la scène. À l'arrière-plan, des figures sombres se groupent en voiles bleus et gris.

11. Andante

Les figures sombres s'avancent : ce sont des nuages éclipsant peu à peu les rayons du soleil. Le soleil proteste, mais il doit s'en aller clopin-clopotant et, avec lui, aussi l'ensemble des rayons. Les figures sombres dominent la scène et la famille souris, terriblement effrayée, s'enfuit. Arrivée de l'orage.

12. La danse du nuage

Danse du nuage. Les souris s'approchent du nuage, mais un grondement les met en fuite.

13. Allegretto

Elles comparaissent, toutefois, de nouveau devant le nuage et lui offrent leur fille. Celui-ci, d'abord, est secoué de rire, mais ensuite y consent.

14. Moderato. Allegro. Moderato. Andante. Allegro

Tout à coup, un assaut de vent se produit, l'ensemble des nuages tremble et écoute. Le vent continue d'augmenter. Il accourt sur la scène, dissipe les nuages et, satisfait, se met à danser pour lui-même. Il aperçoit le mur et, tout étonné, tourne autour de lui. Il joue un peu avec lui et, ensuite, commence à l'attaquer furieusement. Mais le mur tient. Le vent l'attaque avec son ensemble tout entier, mais le mur ne bouge pas. Le vent fait encore un dernier essai, mais ensuite, fatigué et à bout, s'effondre et le mur triomphe.

15. Allegro. Adagio

La suite du Prince des souris approche du mur et se met à le creuser. Entre temps, la famille souris réapparaît et offre sa fille au mur. Mais celui-ci est inquiet, se défendant contre les souris qui le creusent ; il s'écroule lentement, se crevasse et, finalement, s'écroule complètement.

16. Allegro

Les souris courent triomphalement autour du Prince qui se présente de nouveau aux parents leur demandant la main de leur fille. Les parents voient qu'il est plus puissant que le mur et y consentent. Toute la foule des souris déborde de joie, le Prince et la souris se jettent dans les bras l'un de l'autre.

17. Polka. Andante

La musique des souris joue et tout le monde danse une polka. Le Prince et la souris se mettent à genoux et les parents les bénissent. Tout le monde se réjouit que tout a bien fini et danse.

18. Finale. Allegro

Ensuite, ils se prennent par la main et arrivent, en dansant, jusqu'à la rampe où ils s'inclinent devant le public.

MARTINŮ ET LE TRITON

GUY ERISMANN

Le nom que s'est donné cette association musicale, indique déjà son orientation. Fondée en 1932 par Pierre Octave Ferroud, il en fut son premier président et principal animateur. Quand il mourut accidentellement en 1936, Henry Barraud en assumait les destinées. Le *Triton* était au service des compositeurs contemporains français et étrangers et ceux de l'École de Paris en constituaient une aile agissante et fidèle.

Bohuslav Martinů qui était de nature, réservé, timide, peu enclin à la fréquentation du monde parisien, trouvait au *Triton* les amis de son choix, notamment Marcel Mihalovici le Roumain, Tibor Harsanyi le Hongrois, Conrad Beck le Suisse et plus tard Alexandre Tcherepnine, le Russe. Prokofiev, qui habitait Paris, fréquenta un moment le groupe.

Pierre Octave Ferroud avait vite deviné que Bohuslav Martinů était le plus fécond, le plus original, le plus authentique des compositeurs du moment. Il lui consacra un long article en 1936 que *La Revue Musicale* ne put faire paraître qu'après sa mort¹. Il est d'une perspicacité rare car, dans une synthèse rapide, on y trouve tous les traits majeurs d'un portrait que le temps n'a pu que confirmer et approfondir : « La figure du jeune compositeur tchèque (Martinů avait déjà 46 ans !) s'apparente à celle de la plupart des grands artistes de la Renaissance italienne et des musiciens et poètes de l'Europe Centrale du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle, qui se sont résignés à accomplir leur tâche au milieu des tempêtes... » faisant ainsi allusion à l'exil massif des musiciens de Bohême vers Berlin, l'Italie, Paris et Mannheim. Pierre Octave Ferroud poursuit par un portrait véridique puisqu'il le connaissait bien : « Au physique, avec ses yeux clairs où se reflète l'idéal, sa haute stature, sa voix timide et peu timbrée et cette discrétion de geste qui va de pair avec l'extrême sobriété de la parole, Bohuslav Martinů est le type même de l'homme qui a pris son parti, une fois pour toutes, des conflits quotidiens, et puis s'en accommode avec philosophie [...]. Le sort a fait tout ce qu'il a pu pour accumuler autour de Bohuslav Martinů de quoi le décourager, en essayant de profiter de son humeur peu batailleuse et peu disposée à la riposte et que, s'il n'a pas réussi à la terrasser, si l'autre, au contraire, dédaigne ses coups, c'est qu'il est animé de cette vertu à laquelle Horace rendait hommage, et grâce à quoi l'homme intrépide, juché sur des ruines, s'est fait un piédestal. »

Après avoir tracé les débuts praguais et parisiens du compositeur, il poursuit : « Il écrit le plus souvent avec une extrême agilité, d'une écriture hâtivement précise à la fois qui laisse à peine à l'encre le temps de sécher et, quand l'ouvrage est achevé, il disparaît pendant des semaines entières, sans prévenir personne. On le croit à Paris, il est à Prague. On le croit à Prague, il est à la campagne. Une intuition merveilleuse fait que, lorsqu'on cause avec lui, on a d'emblée l'impression qu'il est au courant de tout ce qui paraît en librairie, comme au théâtre et dans les expositions, sans que personne ne l'ait vu, personne ne puisse dire s'il a rêvé tout ce qu'il sait, tant ses antennes sont subtiles. » P.O. Ferroud poursuit ensuite à propos de l'écriture de Bohuslav Martinů avec une acuité remarquable, relevant que les « hardiesses de contrepoint qui ne sont point dues seulement à quelque jeu arbitraire [...] que le discours avance sans heurts, avec une luxuriance d'arguments qui invite à la persuasion celui qui l'écoute mieux que s'il procédait par la violence : l'on se rend sans songer à se défendre. » Sur ce terrain l'auteur évoque Mozart à propos de Martinů. Il fut bien normal que le président du Triton, professe une telle légitime et clairvoyante admiration envers celui qui ne comprenait pas « dans son ingénuité, comment sa notoriété s'est étendue à ce point. » Malheureusement, pour raisons financières, Le Triton ne pouvait organiser que six à huit concerts par saison, de sorte que le nom de chacun ne put figurer qu'une fois par an. Voici la liste chronologique des concerts où Martinů fut joué :

20 janvier 1933 : *Sonate pour violon et piano*

Première audition. Il ne put s'agir que de la *Sonate n° 2* composée pendant l'été 1931 et dédiée à Hortense de Jampigny-Bailly qui en aurait été l'interprète. Au même programme un *Concertino pour flûte, alto et contrebasse* de son compatriote Ervin Schulhoff.

¹ L'article parut précédemment dans la revue suisse alémanique Schweizer Musikschrift.

9 mars 1934 : *Quintette pour piano et cordes n° 1*

Première audition. Composé en mars 1933.

15 février 1935 : *Trio à cordes n° 2*

Première audition. Composé à Paris en 1934. Le concert comporte uniquement des œuvres tchèques contemporaines de Martinů, à commencer par Janáček, *Sonate pour violoncelle et piano*, qui ne peut être, sous un titre erroné, que le *Pohádka (Conte)*, J.B. Jirek (Directeur de la musique à la Radio tchécoslovaque), Jaroslav Křička, Jaroslav Ježek (le plus jeune), Ladislav Václavík, Boleslav Vomáčka, Sylvestr Hippmann.

Dédié au Trio Pasquier qui le créa.

29 janvier 1936 : *Concerto pour clavecin et orchestre*

Première audition. Soliste, la dédicataire, Marcelle de Lacour. Composé à Paris en septembre 1935. P.O. Ferroud en parla expressément dans l'article cité plus haut.

10 mai 1937 : *Concertino pour piano, violon, violoncelle et orchestre à cordes*

Première audition. Probablement le n° 2, le n° 1 n'ayant été retrouvé qu'après la guerre en 1962. Il s'agit seulement d'une première audition en France, l'œuvre ayant été composée en août 1933 et jouée une fois au moins à Bâle sous la direction de Paul Sacher le 16 octobre 1936.

À ce même concert figurait une œuvre de Václav Kaprál, élève de Janáček et père de Vítězslava Kaprálová, élève et liaison intime de Martinů (voir notre article sur Vítězslava Kaprálová).

14 mars 1938 : *Trio pour flûte, violon et basse*

Première audition. Composé à Nice en décembre 1937.

8 mai 1939 : *Tre Ricercari*

Première audition. Composé à Paris en janvier-février 1938. Ce n'est que la première audition en France, l'œuvre ayant été commandée par la Biennale de Venise où elle fut créée le 6 septembre 1938 sous la direction de Nino Sanzogno. Au Triton, elle fut dirigée par Charles Münch à la tête de la Société Philharmonique. Écrite au plus fort de la liaison avec V. Kaprálová, ils l'appelaient « nos *Ricercari* ».

La guerre mit un terme aux Concerts du *Triton* dont le dernier révéla cette œuvre. C'est un badinage apparemment insouciant, savamment dosé mais d'une élégance rare. Le contraste est frappant avec la gravité des événements qui allaient suivre – Munich – qui donneront naissance à l'admirable et intense *Double Concerto*. Vítězslava Kaprálová était à Paris tandis que Prague préparait la première de *Juliette*. Quant le concert eut lieu, le 8 mai 1939, les armées hitlériennes occupaient depuis quelques semaines le territoire de la Première République tchécoslovaque.

Cahier n° 8 – Janvier 1990

24^{ème} FESTIVAL INTERNATIONAL DE MUSIQUE DE BRNO

Guy ERISMANN

Entre le Festival entièrement axé sur Leoš Janáček, en 1988, et dans l'attente de celui de 1990 au cours duquel sera célébré le centenaire du compositeur morave Bohuslav Martinů, le Festival de 1989 ne pouvait être qu'un festival de transition. Son titre : « Renaissance – Clacissisme – Néo-classicisme » montre bien l'intention d'y donner toutes les musiques, tout en écartant presque totalement le XIX^e siècle romantique. Cela nous valut quelques belles découvertes, notamment en musique contemporaine tchèque et slovaque, aussi bien que dans le répertoire ancien. Il fallait entendre les concerts consacrés au vaste répertoire du XVIII^e siècle avec des œuvres de Mysliveček, Richter, Vaňhal, Benda, Voříšek, Kramář, etc., et

aussi un pittoresque concert de musique de carnaval par l'Ensemble de Musique Ancienne de Moscou. Dans un autre genre, c'est le *Quatuor n° 15 op. 95* (1954) de Alois Hába en quart de ton qui créa la surprise dans une superbe interprétation du Quatuor Janáček¹. Il ne sera pas indifférent aux membres du Mouvement Janáček de savoir que le Festival prit fin le 8 octobre comme le veut la tradition par l'exécution de la *Sinfonietta* par la Philharmonie d'État de Brno dirigée par son jeune chef Petr Vronský.

Par tradition aussi le Festival comportait un colloque principalement axé sur l'époque de la Révolution française. Ce fut l'occasion d'entendre Michel Philippot développer une intéressante réflexion sur l'aspect inconnu de cette période de l'histoire de la musique qui vit naître le Conservatoire Supérieur de Musique de Paris et la révélation d'un maître aussi important que Gossec. Dans les conversations périphériques, il fut beaucoup question de la musique tchèque de cette époque, sujet que nous avons timidement abordé dans notre dernier Cahier.

Leoš Janáček fut malgré tout amplement présent grâce à une exposition tout à fait originale qui se tenait dans le Musée morave, dans l'enceinte du vieux Couvent des Bernardins². Elle était organisée par la jeune musicologue du Musée Janáček, Jarmila Procházková, et avait pour thème les notations du compositeur, et notamment celles qui ont été utilisées dans ses feuillets et dans ses œuvres vocales. Exposition riche en documents autographes et photographiques. Au delà des mots, l'auteur de *Jenůfa* s'est intéressé aux bruits nouveaux qui ont fait irruption dans la vie quotidienne : Zeppelin, avion, téléphone, circulation automobile, bateau à moteur... et qui selon lui devaient apporter des formes et des sonorités nouvelles dans la musique d'aujourd'hui. Certains documents étaient jusqu'ici inconnus comme la notation des propos et réactions recueillis sur les bords du ring lors d'un combat de boxe célèbre en 1903 entre Gustav Frištenský et Max Jackson ou encore les quelques mots du Président Masaryk le 16 octobre 1921 à son arrivée en gare de Brno et les cris des étudiants venus le saluer. On s'arrête, surpris, devant les nombreuses variations sur le mot « yes » dans la bouche de Rosa Newmark qu'a notées Janáček lors d'une conversation. Enfin, c'est avec beaucoup d'intérêt qu'on prend connaissance des thèmes et notations en marge du poème *Le Fou errant* de Rabindranath Tagore et de celui de Jaroslav Vrchlický *L'Évangile éternel*.

Au cours de la visite d'une telle exposition l'intérêt et la curiosité se mêlent à l'émotion. Celle-ci fut à son comble lorsqu'on me présenta la caissière-gardiennne, Madame Marie Sedláčková, 80 ans, qui était au nombre des jeunes gymnastes lors de la Fête des Sokols en 1926 (l'année de la *Sinfonietta*) à laquelle Janáček assistait. Invitée par privilège au concert qui suivit, elle fut assise à côté du maître. Il lui offrit une rose jaune.

Pendant ce temps à Prague...

Joie et étonnement à notre passage à Prague de pouvoir assister à quelques concerts d'un cycle de neuf manifestations sur le thème Bohuslav Martinů et la France, organisé par la branche des interprètes de l'Union des Compositeurs. Chaque concert comportait une œuvre de Martinů entourée d'œuvres parisiennes qui ont influencé le compositeur tchéco-morave, ou furent contemporaines de sa période française dont on sait qu'elle s'étendit de 1923 à janvier 1941. Ainsi, après le Festival de musique française en Bohême du sud au mois de juillet, la France fut une nouvelle fois à l'honneur. Debussy, Honegger, Poulenc, Rivier, Messiaen, Milhaud, Jolivet, Ravel, Fauré, Roussel (sans compter le « Parisien » Stravinsky) ont été interprétés par des artistes tchécoslovaques. Le compositeur tchéco-français, Antoine Reicha (Antonín Rejcha) fut plusieurs fois au programme en tant que professeur au Conservatoire de Paris et maître de Berlioz. On entendit avec émotion de Vítězslava Kaprálová, élève et tendre amie de Bohuslav Martinů à Paris, les *Variations sur le Carillon de Saint-Étienne-du-Mont* (voir notre Cahier 7).

Notre jeune musique fut représentée par le *Premier Quatuor* de Renaud Gagneux, interprété par le Quatuor Suk à côté d'un hommage à Rodin de J. Smutný. Nous avons une dette envers la musique tchèque contemporaine. L'hommage que devrait rendre la France à Bohuslav Martinů pourra-t-il être digne d'une aussi éloquente manifestation d'amitiés ?

¹ Voir dans ce Cahier l'étude de P-E. Barbier.

² Il fallait profiter de cette occasion pour visiter dans le même bâtiment, le superbe musée archéologique et zoologique.

Au cirque Medrano, les clowns Fratellini mimaient une corrida. Un grand jeune homme aux yeux bleus sourit à une jeune fille, troublée, assise devant lui, et qui s'est retournée. Charlotte et Bohuslav ne se quitteront plus. Pourtant, à peine éblouis, déjà séparés pour un temps, car Bohuslav à chaque printemps se rend à Polička, en Bohême, près de sa mère. Charlotte attend impatiemment les lettres ; elle travaille dans un atelier de couture. Lui veut lire les journaux de Paris. Elle les lui envoie.

C'est l'année du procès de Sacco et Vanzetti. « Moi, je suis du côté de Sacco parce que c'étaient des martyrs », écrit-il. À Polička, la vie s'écoule doucement, tranquille. Bohuslav habite sous les toits, dans la vieille maison. Il a un piano. En bas, une vaste pièce sert à la fois de cuisine et d'atelier. Le matin, il compose, l'après-midi se promène dans la forêt, le soir va au café boire une bière avec les amis. Il est gourmand « la nourriture tchèque est un changement bienvenu, après une année à Paris » raconte Charlotte. « Bohuslav ne se pressait jamais à table ; il aimait à prendre son temps, à goûter les *dons du ciel*. C'est avec plaisir qu'il rongeait les os de la volaille, d'oie, de canard, de poulet ou de pigeon... ». Il écrit à sa « chère Lolotte », il compose à Polička *Le Soldat et la Danseuse*, un opéra... Puis, revenu à Paris, il vit dans le bonheur. Le jazz se glisse dans son inspiration. Blues, tango, charleston, forment les *Trois Esquisses de Danses modernes* (1927). Le jazz s'épanouit dans *La Revue de Cuisine*, créée en janvier aux concerts Cortot : sextuor de chambre (violon, violoncelle, clarinette, trompette, basson et piano) sans percussion, sans ornement. Une musique très pure, la nostalgie à fleur de peau, l'ombre de la danse. Déjà une musique très humaine, très proche et très raffinée. Un prologue, un tango, un charleston et un final... Quelle recette ? Que mijote-t-on ? Je vous propose, non pas une volaille, mais un poisson.

À Paris nous avons réveillé à la manière française. Venaient des amis qui apportaient des huîtres et du champagne, je préparais des plats garnis. On s'amusait et l'on était bien ensemble, mais il y manquait le charme intime de fête familiale qu'est un Noël en Bohême. Comme nous n'avions pas assez de chaises, les invités étaient assis un peu partout. La fumée des cigarettes remplissait notre petit appartement. Dehors, au lieu de la neige immaculée des hauteurs tchéco-moraves, c'était la bruine et l'humidité, un temps bon pour attraper une grippe. De la rue montaient des bribes des chansons, les claquements des pétards. Plus tard y passaient des hommes en habit et des femmes en robes de soirée rentrant après un réveillon en ville. Les chauffeurs de taxi klaxonnaient, ils vivaient une nuit de prospérité. Subitement Bohuslav s'exclama : Et la carpe ? Où est la carpe ? Tout le monde riait. Les Français n'ont pas compris.

Extrait du livre *Ma vie avec Bohuslav Martinů* de Charlotte Martinů

Orbis, Prague 1979

Carpe à la tchèque

Filets de carpe : 500 grammes. Une demie bouteille de bière chaude. Cinq à six échalotes et un bouquet garni. Du sel, du poivre, 50 grammes de beurre, 200 grammes de champignons, un citron.

Lever les filets de carpe, faire cuire les déchets dans l'eau salée et poivrée. Pocher les filets dans ce fonds de poisson et ajouter la bière chaude, les échalotes et le bouquet garni.

Cuire une demi-heure les champignons, les hacher, poser les filets sur canapé de champignons, ajouter du poivre moulu.

Réduire la cuisson des filets, arroser d'un jus de citron, passer le bouillon, rectifier l'assaisonnement, napper et servir...

Bon appétit, mais n'oubliez pas d'écouter *La Revue de Cuisine* que vous ne trouverez pas au marché mais chez SUPRAPHON (stéréo 1.10.1014) avec de bons interprètes de là-bas...

FESTIVAL MARTINŮ À PARIS

(Janvier 1990 - avril 1990) organisé par l'AMAT

1. Récital de R. Kvapil le 15 janvier, SACEM, pour accompagner la première de *La prise de la Bastille* à Bechyně de J. Jireš à 18 h 30

Dans les Brumes de Janáček

Études et Polkas de Martinů

Trois Danses tchèques de Martinů

2. Master Classe de R. Kvapil au Conservatoire national de Musique de Paris (CNMSDP) le 15 mars de 14 h à 19 h - Cours public

3. Récital de R. Kvapil le 16 mars - Auditorium des Halles à 19 h.

Sonate de Voříšek

Sonate de Liszt

Sur un Sentier broussailleux (Premier Cahier) de Janáček

Danses tchèques de Smetana

4. Concert de R. Kvapil le 19 mars - Université Paris III Amphi B à 20 h

Sonate de Voříšek

Sonate de Liszt

Dans les brumes de Janáček

Trois Danses tchèques de Martinů

5. Récital de R. Kvapil le 6 avril - Mairie du 6^e (pour ouvrir l'exposition) à 17 h

Valses de Dvořák

Sonate I.X.1905 de Janáček

Trois danses tchèques de Martinů

Études et Polkas de Martinů

6. Concert Sonia Wieder-Atherton et Daniel Hovera le 23 avril - Mairie du 6^e arrondissement à 12 h 30

Cinq Pièces dans un style populaire de Schumann

Variations sur un Thème slovaque pour piano et violoncelle de Martinů

Première Sonate pour violoncelle et piano de Martinů

7. Spectacle Erik Satie le 23 avril - Mairie du 6^e à 20 h 30

Jean-Pierre Armengaud et Maud Roger

8. Concert L. Poulain et D. Laval le 24 avril - Mairie du 6^e à 12 h 30

Les Joueurs de flûte de Roussel

Andante et Scherzo de Roussel

Sonate pour flûte et piano de Martinů

Scherzo pour flûte et piano de Martinů

Sonate de Poulenc (Groupe des Six)

Deux Dialogues pour flûte seule de Duret (Groupe des Six)

Syrinx de Debussy

9. Concert du Quatuor Kocian, R. Kvapil, I. Strauss le 24 avril - Auditorium des Halles à 20 h 30

Quatuor en mi bémol majeur (K. 424) de W.A. Mozart

Quatuor à cordes n° 2 de Martinů

Quintette op. 81 de Dvořák

Sérénade n° 2 pour deux violons et alto de Martinů

Quatuor à cordes en la bémol majeur op. 105 de Dvořák

10. Concert D. Laval et le Quatuor Kocian le 25 avril - Mairie du 6^e à 20 h 30

Première partie : Récital D. Laval

Bourrée fantasque de Chabrier

Pour le piano de Debussy

Sonate de Chaminade

Deuxième partie : Quatuor Kocian et D. Laval

Quintette op. 44 de Schumann

11. Récital de Dominique Merlet le 26 avril - Mairie du 6^e à 12 h 30

Quatre Études de Debussy

L'accueil des Muses (pour le Tombeau de C. Debussy) de Roussel

Trois pièces op. 49 de Roussel

Le Tombeau de Couperin de Ravel

12. Récital de R. Kvapil le 26 avril - Université Paris III Grand Amphithéâtre à 21 h

Suite américaine op. 98 de Dvořák

Trois images poétiques op. 85 de Dvořák

Quatre Danses tchèques de Smetana

Dans les Brumes de Janáček

Sonate de Martinů

Études et Polkas de Martinů (sélection)

13. Concert de Ivan Štraus (violon), R. Kvapil (piano) et Marek Eyrie (violoncelle) le 27 avril - Auditorium des Halles à 21 h.

Sonatine pour piano et violon de Dvořák

Sonate pour piano et violon de Janáček

Duo pour violon et violoncelle n° 2 de Martinů

Variations sur un Thème slovaque pour piano et violoncelle de Martinů

Variations sur un Thème de Rossini pour piano et violoncelle de Martinů

Concert des finalistes du Prix Martinů à la Mairie du 6^e à 12 h 30

Concert R. Kvapil (piano), L. Blomberg (violoncelle) (Suède) le 28 avril - Mairie du 6^e à 20 h

Sonate I.X.1905 de Janáček

Variations sur un Thème de Rossini pour piano et violoncelle de Martinů

Suite n° 6 en ré majeur de J.S. Bach pour violoncelle seul

UN MUSICIEN À L'ÉVEIL DES SOURCES

... tel est le titre du livre de Guy Erismann publié chez ACTE SUD qui sortira en avril 1990. Nous vous en livrons quelques bonnes feuilles.

Les éditions LE SEUIL rééditeront en 1990 Janáček ou la Passion de la Vérité. Notre Président travaille à la mise à jour de cette nouvelle édition.

1

Un jour de novembre 1923, un homme grand et mince, au regard lunaire et bleuté, d'une élégance un peu gauche, descendit du train, en Gare de l'Est, à Paris. Il venait d'un pays de mémoire. Saisi par le tourbillon, il sembla perdu mais ses gestes doux et sa timidité naturelle n'entravaient pas une marche assurée. L'indépendance était son fort, comme la curiosité et la volonté. Il paraissait décidé et hardi, fait pour l'aventure secrète, peu perméable aux turbulences et ne les redoutait pas. Il avait quelque chose de l'observateur confiant et réservé. Il venait pour vivre sa vie d'artiste qui était encore, en ce temps-là, celle d'une bohème obligée.

De Bohême, il venait précisément, non celle de la légende mais celle de l'Histoire, ce pays de mémoire. Se mettant en quête d'un hôtel, il en fit plusieurs en quelques jours, errant dans les espaces du Paris mystique dont il rêvait depuis longtemps, les quais de la Seine, le Quartier Latin et Les Halles, ce ventre de Paris grouillant et hallucinant, sonore comme une symphonie, provoquant l'esprit et tous les appétits du corps. Il y loge une nuit, rue aux Ours, mais renonça rapidement devant ce que la ville bénie et désirée révéla de lèpres cachées. Il essaya d'autres zones, d'autres havres bon marché, dans le quartier des Batignolles, rue des Dames, rue d'Athènes, avant de se fixer quelque temps dans une rue de petite réputation, à la hauteur de la vertu des dames que l'on rencontrait là. Il habita rue Lechapelais, pas très loin de l'atelier d'un ami, le peintre Jan Zrzavý¹. Toutefois, Paris se montrait aussi inquiétant que fascinant.

Bohuslav Martinů, grand adolescent de 33 ans avait voulu cela, se griser de ce vertige, satisfaire son émotivité toujours vive et aiguë, apprendre avec contrôle, diriger son apprentissage avec le recul des sages, les vrais sages, ceux voués à l'aventure. Apprendre était cette aventure. Le 15 novembre 1923, il sonna au 57 avenue de Wagram, chez Albert Roussel.

17

Il posa ses mains sur d'autres claviers. Seul à Paris depuis trois ans, il assumait comme il pouvait sa vie matérielle. Seule une femme « à la maison » pouvait assurer la synthèse de tous ses besoins. Jusque-là, il s'était imposé une discipline stricte, non dénuée de fantaisie : travail le matin, promenade l'après-midi - généralement les Grands Boulevards, le quai Malaquais entre le Pont-Neuf et le Pont des Arts - longue soirée au Dôme, annexe de sa petite chambre de la rue Delambre. Les questions féminines, très importantes pour lui, ne semblaient pas spécialement programmées. Un jour, toujours en quête de folklore parisien, il se rendit au cirque Medrano, à Pigalle, haut lieu des gens du voyage, univers qui ne pouvait que fasciner le compositeur des *Marionnettes* si ouvert au monde de l'enfance et de l'illusion. Pourquoi, ce jour-là, installé au poulailler, tendit-il un billet à une cousette qui, comme lui, passait son dimanche après-midi au cirque ? Pourquoi la jeune femme se retourna-t-elle et fut-elle séduite par ce garçon à l'accent étranger, indéfinissable, qui riait si fort. Il portait un regard bleuet, elle en conçut un rêve tout aussi bleu. Il avait les traits nobles, elle était jolie comme une Parisienne. Ils sortirent ensemble, au cinéma d'abord, puis il l'invita rue Delambre. Elle n'était pas musicienne mais l'écoutait. Lui, l'étonnait. Ils prenaient ensemble des plaisirs de pauvres, des promenades interminables, d'autres fastes, de temps en temps, au Bois de Boulogne et même à Fontainebleau. Ils partageaient l'émerveillement des oiseaux et des fleurs. À eux deux, ils vivaient la vie de bohème du folklore de Paris, de Mimi la cousette et Rodolphe l'artiste, de Louise et Julien. Il s'appelait Bohuš et elle, Charlotte. [...]

¹ Né le 5.11.1890 (décédé le 12.10.1977). Très exact contemporain de Martinů. Étudia à Brno puis à Prague, notamment avec František Ženíšek et à l'École des Arts Décoratifs de 1907 à 1909 d'où il sera renvoyé. À 20 ans, signe un tableau célèbre : *Val-lée des Larmes*. Rencontre Kubišta en 1913 et Zdenka Brannerová qui eurent une réelle influence sur lui. Depuis 1923, un peu avant Martinů, il vivra à Paris autant qu'à Prague. Il était membre de l'Association artistique Mânes. Toute sa vie, il sera l'ami de Martinů et, à la mort de ce dernier, de sa femme Charlotte.

[...] En vérité, Martinů avait autre chose en tête. Il voulait être le 10 juillet, à Prague, pour les manifestations des Sokols¹, sans aucun doute avec Vítka. On imagine sur les stades de Prague, la grande parade gymnique qui se voulait un défi à Hitler. Les événements angoissants que le pays vivait faisaient place, pendant quelques jours, à l'étalage flamboyant d'une jeunesse robuste et sûre de son droit.

En marge de la joie populaire, Martinů approfondissait ses liens avec Talich. Il habitait, soit chez Novák, soit chez Honzl... Y avait-il des projets dans l'air ? Enfin, ce fut l'été à Polička où les amis se succédaient, tout près de Vítka, « chez ses parents » à Tři Studně. On jouissait de la campagne, des fleurs, des grands horizons mais on n'osait plus tellement rêver. On guettait avec anxiété, les nouvelles par la Radio et, quand les Martinů quittèrent Polička et Prague, elles n'étaient pas engageantes. Bohus, depuis le Quai Smetana, contempla encore Petřín, la colline de Hradčany et sa couronne princière². « *Il eut un pressentiment en s'inclinant devant tant de beauté* » raconte Paleníček partageant déjà l'émotion de Seifert : « *Jour après jour, je regarde avec gratitude le Château de Prague et sa cathédrale et je ne puis détourner mes yeux de ce tableau ...* »³. Les Martinů traversèrent l'Allemagne maudite tout occupée à sa besogne de mort et finirent l'été à Vieux-Moulin, au creux des bois. Distrait, Bohus se contenta d'écrire, pour Helena Pucova, une suite de quatre pièces pour piano intitulée *Fenêtre sur le jardin*, des mélodies simples, de mesure libre, dont l'harmonie crée une secrète intimité, très accueillante aux doigts des pianistes.

Cette composition ne pouvait guère le distraire d'un projet plus ambitieux et plus habité qu'il esquissa avant de répondre à l'invitation de Maja et Paul Sacher. Le *Double Concerto* pour deux orchestres, piano et timbales, œuvre magistrale, sera presque entièrement composé dans le décor enchanteur de Schönenberg, en Suisse, non loin de Bâle. Le charme de cette contrée valait celui de Vieux-Moulin et les Martinů gardèrent, de cette nature, aussi hospitalière que le couple Sacher, un souvenir attendrissant et grave. Bohus et Charlotte habitaient une villa ancienne aujourd'hui disparue, à l'orée de la forêt. On y entendait le concert des oiseaux et les chevreuils traversaient parfois le paysage. Maja veillait au bien-être moral et matériel de ses invités et Bohuš avait en Paul un interlocuteur sûr, discret et de bon conseil. Il connaissait le grand mécène depuis 1929 à qui il fut présenté par Conrad Beck et Tibor Harsányi lors d'un concert de la Société des études mozartiennes. Dans d'aussi bonnes conditions, le compositeur mit un point final à son *Double Concerto* qu'il dédia à son hôte et data du 29 septembre 1938. Plus que tout autre, un citoyen tchécoslovaque se souviendra de cette date, celle des Accords de Munich, aboutissement tragique d'une longue et douloureuse attente. La colonie tchèque de Paris, en majorité composée d'intellectuels et d'artistes suivait, heure par heure, les événements et ressentait l'abandon au cœur même de leur seconde patrie. Beneš avait bien dit non mais depuis dix jours la pression anglo-française se faisait menaçante. Le 19 puis le 21 dans la nuit, la délégation diplomatique se rendant au Château de Prague, transmet un ultimatum au gouvernement qui fut mis dans l'obligation de céder. Le 29 septembre, en l'absence des représentants tchécoslovaques, les représentants français, anglais, allemands et italiens signaient l'accord que l'on sait. Une deuxième Montagne Blanche aurait-elle eu raison du temps, du droit et des hommes ?

Qui peut dire ce qui traverse le cœur et prévoir la réaction d'un artiste tel que Martinů ? Le secret de Martinů ?

Plus qu'une joie ordinaire, la première exécution de son *Double Concerto*, à Bâle, le 9 février 1940 sous la direction de Paul Sacher, apporta à Martinů une vraie consolation et une occasion de méditation. C'est vrai, comme le disait Charlotte, que depuis Munich, l'âme de Bohuslav, le Tchèque, souffrait et que pour lui comme pour tant d'hommes et de femmes, tout était devenu indifférent. « *Le temps s'est arrêté, écrivit-il, tout disparaît au toucher de la main, les pensées ne trouvent nulle part ni écho, ni soutien. Elles s'évadent quelque part dans le vide, comme dans le vide qui s'ouvre et aspire le navire. Les dernières*

¹ On se souvient que Martinů composa en 1931 une *Ouverture pour les Sokols* qui fut exécutée en 1932 par la Philharmonie tchèque.

² Petřín, colline boisée surplombant Prague. Promenade magique et sentimentale, appréciée des amoureux et chantée par les poètes. Elle est dominée par le monastère baroque de Strahov, siège de la magnifique Bibliothèque historique. Hradčany : autre colline, jumelle de Petřín, couronnée par le Château de Prague et la cathédrale Saint-Guy.

³ Jaroslav Seifert : *La Vue du Pont Charles*. (Trad. Igor Polach. Ed. Belfond, Paris, 1986).

leurs de n'importe quelle espérance semblent être englouties par l'abîme. L'inutilité et la vanité de toute action s'introduisent dans la conscience. Tout ce que j'ai, pendant ma vie, poursuivi, fait, écrit, pensé, tout cela semble inutile. Comme si, sur un tableau noir, vous effacez la craie et qu'il ne reste que cette surface noire avec rien dessus et rien qui vaille la peine d'être écrit. Mais une autre valeur s'affirme plus clairement, une valeur à laquelle on pensait peu auparavant, qui était considérée comme naturelle, comme donnée mais dont on commence à comprendre le prix maintenant qu'on la perd : la conscience de la liberté. Maintenant nous nous rendons compte que ce n'est pas une valeur donnée, mais à conquérir. Personnellement, je paie toujours pour ma liberté. Mais c'est ma petite liberté à moi, ma liberté individuelle. Maintenant il est question de la liberté de l'âme, de la liberté humaine. Une autre valeur semble s'écrouler, sous la pression des événements, une des valeurs fondamentales de l'humanité, c'est-à-dire la valeur de la conviction qui dirige toute notre façon d'agir, le but que nous avons choisi ou auquel nous sommes promu, la conviction humaine et artistique, ce qui est pour ainsi dire la même chose. »

L'accueil réservé à sa grande œuvre, enthousiasme et gravité, le compositeur en mesura à la fois la valeur et la vanité. Arthur Honegger, présent, en eut la voix brisée. Dans un journal suisse, à la veille de la création, Martinů s'en était ouvert dans un très beau texte : *« Maintenant, quand je regarde la partition, cet assemblage de notes minuscules, j'ai l'impression que les événements tragiques, dont nous nous souvenons encore tous, et qui se sont répétés depuis, que cette atmosphère est gravée dans ces pages et même, j'ai l'impression que j'ai pressenti les événements à venir, le danger qui a menacé mon Pays et que j'ai voulu me dégager de cette oppression, me défendre par mon travail et lutter contre cette menace qui devait tourmenter chaque artiste et chaque homme dans ses convictions les plus profondes. Mais les événements suivaient leur cours et j'ai continué cette œuvre dans l'angoisse et dans l'attente des nouvelles, qui devenaient à chaque minute plus tragiques et plus désespérées... »*

Les événements suivaient leur cours effectivement. Il n'y avait plus qu'à attendre l'issue de la drôle de guerre. Quant aux amours de Vitka, ils tournaient à son désavantage. Il quitta effectivement l'avenue du Parc Montsouris pour un pavillon, rue des Marronniers, dans le XVI^e arrondissement, à Passy. Cela se passait le 15 avril, ce qui laisse supposer qu'à Paris, on s'installait dans la guerre avec une certaine inconscience.

46

En ce temps-là, l'Amérique constituait encore un mythe dont New York était le symbole. Pays des chercheurs d'or, de toutes les aventures et des richesses soi-disant faciles, elle ne se trouvait pas à la portée de tout le monde. Peu de Français, si ce n'est quelques audacieux en quête de fortune, ou des artistes de grand renom, s'embarquaient pour la fabuleuse traversée à bord des villes paquebots, étalage de luxe. Pour les Bohémiens, habitués au voyage et à l'exil, la sensation pouvait être différente. De nombreux compatriotes de Martinů s'y implantèrent au fil du temps, depuis la contre-réforme et à l'occasion des crises économiques qui secouèrent l'Empire des Habsbourg. Pour Martinů, abstraction faite des drames de l'heure, l'Amérique aurait très bien pu s'inscrire dans une quête artistique presque naturelle à laquelle on met un terme à sa propre convenance. Il avait l'exemple de Dvořák, fasciné par le gigantisme mais incapable de se détacher de sa Bohême. Pour Martinů, davantage philosophe que son illustre devancier, émerveillé mais lucide, il eut certainement découvert une nouvelle poésie que les peintures d'Edward Hopper¹ nous révèlent aujourd'hui.

Par suite des circonstances de la guerre, l'ensemble de ces sentiments se trouve obligatoirement déplacé. L'Amérique ne se présentait pas comme une aventure artistique, elle devenait avant tout la survie et la liberté, une sorte de « terre promise » comme le ressentent les héros d'un roman d'Edmond Charles-Roux, une paix de circonstance où rien n'est véritablement convenable :

« La paix qui t'est nécessaire ? Les théâtres frémissants ? New York. Les épaules nues en rang d'oignons, les huissiers raides comme de vieux routiers de la musique, grognons et toujours prêts à la semonce, un auditoire jeune, un public neuf ? New York. À quel point l'Europe était morte.

Il n'y avait que New York.

Brusquement il se souvint d'un nom puis d'un autre. Elle savait, n'est-ce pas, que les plus grands artistes avaient quitté Prague ? Tous à New York. Tous. Et pour lui rendre l'espoir, il déversait le contenu

¹ Peintre américain (1882-1967)

d'une ville dans une autre, comme aurait pu le faire un prestidigitateur. Prague. New York, deux vases communicants dont l'un se vidait à vue d'œil de ses musiciens, de ses compositeurs, ses chefs d'orchestre, dont l'un disparaissait goutte à goutte, devenait silence, immobilité, néant, tandis que l'autre s'alourdissait sans cesse, aspirait à grand bruit les Kubelík, les Firkušný, les Novotná, les Martinů, les Szell et faisait son plein, en drainant hors de Prague, voix, cordes, talents et doigts »¹.

74

La réputation de Martinů dans son pays faisait des progrès considérables. Insensiblement, comme pour faire échec aux mauvaises langues, les valeurs nationales inspiraient celui qui restait l'enfant de Polička. Il semblait que les litiges passés comptaient de moins en moins devant la qualité et surtout l'authenticité de musiques diverses de style et de sens qui faisaient de lui le plus grand compositeur vivant et le meilleur ambassadeur de l'art tchécoslovaque. Certes, les rivaux ne désarmèrent pas si facilement. Dans ce contexte nouveau, Bohuslav reçut à Nice, venant de Polička les vers simples d'un poète de là-bas, Miroslav Bureš. Bohus répondit : « *Votre poème sur les sources m'a profondément touché, non seulement parce que vous êtes des Plateaux² mais aussi parce que c'est charmant. Cela évoque beaucoup de chers souvenirs. Bien entendu, je les mettrai en musique ; certainement qu'un texte aussi charmant ne se trouve pas tous les jours* ».

Bohuslav Martinů, le grand compositeur, natif lui aussi de la Vysočina tint parole, en un temps record. Ayant reçu le poème le 2 juillet, le 12, la cantate *L'Éveil des sources*³ était terminée. Un destin fabuleux l'attendait, non seulement sur les Plateaux, à Prague ou à Brno et Bratislava, mais dans le monde entier. Le poète avait repris comme sujet une coutume du pays. L'usage voulait, qu'au printemps, on curât les fontaines le dernier jour de mai. C'était le travail des enfants mais aussi leur fête, que de débarrasser sources et fontaines de la vase et des feuilles mortes accumulées par l'hiver et la fonte des neiges afin que l'eau, à nouveau, coule claire et que chacun put y étancher sa soif. Avant, elles portaient le deuil, les voici qui revivent. Grâce aux enfants, la nature accomplit son cycle en dépit des forces de la nuit et du froid. La source se répandra et les champs à nouveau donneront naissance au froment. Il y a dans ce rituel comme un parfum de Rusalka, mais aussi le souvenir de Vitka. Qu'on se souvienne de la lettre de Martinů à Kaprál : « Je devrai un jour glorifier le Plateau de Vysočina avec tous ses ruisseaux et ses fontaines, dans une composition simple, pleine de voix d'enfants, de rires cristallins comme celui de Vitulka... »

Bohuslav Martinů

Concerto pour violon n° 2 H.293

Pierre-Émile BARBIER

Écrit entre le 23 février et le 26 avril 1943 à New York. Dédié à Mischa Elman qui en assure la création le 31 décembre 1943 avec le Boston Symphony dirigé par Serge Koussevitzky. Première tchèque : 6 octobre 1948 à Prague, par Alexandre Ploček et l'Orchestre Symphonique de Radio Prague dirigé par Alois Klíma. Édité à Prague en 1948 à la SHV, devenue Editio Supraphon puis Bärenreiter-Praha.

Laissant plus de quatre cents partitions écrites aux quatre coins du monde (du clocher de l'église de Polička jusqu'à la Suisse, en passant par la France et les États-Unis), Martinů demeure viscéralement un musicien tchèque, d'une manière beaucoup plus absolue, au plan de l'écriture, que ses illustres contemporains Stravinsky en tant que musicien russe et même Bartók en tant que musicien hongrois. En dehors même de la mode sérielle, qui a retardé la reconnaissance de son génie, les quatre influences essentielles qui se mêlent peu à peu dans son œuvre pour atteindre une incomparable unité, restent la métrique du fol-

¹ Edmonde Charles-Roux : *Elle, Adrienne*

² Plateaux tchécomoraves de la Vysočina

³ On traduit habituellement par *Éveil des Sources* mais le mot peut très bien signifier Fontaines, ce qui est plus plausible. Martinů a donc là l'occasion de tenir la promesse incluse dans la lettre. En plus, la maison des parents de Vitka portait le nom de « Tři Studně », c'est-à-dire « Trois Fontaines », selon la traduction usuelle. Le même mot signifie bien source ou fontaine.

klore de Mozart et certaines tournures de cette province tchèque (d'où de très fugitives analogies avec le Janáček des *Danses du pays de Lachie*), une liberté harmonique directement apprise et assimilée auprès de l'école française, en particulier de Debussy, le madrigal anglais, qui le libère du contrepoint des organistes germaniques, enfin son amour profond pour le concerto grosso baroque qu'il pousse à la dimension d'une musique de chambre ample et rayonnante. Le *Deuxième Concerto pour violon* n'est devenu le second que lors de la redécouverte d'une partition de 1934 que Martinů avait écrite à l'intention de Samuel Dushkin. Ce dernier ayant demandé, à son habitude, d'innombrables modifications, le manuscrit original était resté en l'état, apparemment « perdu ». Misha Elman, le violoniste américain (1891-1967), d'origine russe, qui fut l'élève d'Auer à St-Petersbourg, avait été très impressionné par la *Première Symphonie* de Martinů lors de sa création le 13 novembre 1942 par Koussevitzky et le Boston Symphony. Après le concert, Elman demanda au compositeur s'il accepterait de lui écrire un concerto. Martinů ne dit pas non, mais désira d'abord écouter le violoniste, dans un programme lui permettant d'appréhender son style et d'écrire vraiment « pour lui ». Rendez-vous fut pris.

Elman joua pendant plus d'une heure devant son hôte qui demeura muet et partit sans conclure. Neuf semaines plus tard, la partition lui était apportée par Martinů qui lui expliqua que tout le premier mouvement lui était venu à l'idée en l'écoutant jouer et en tenant compte de sa prédilection pour les concertos de Dvořák et Brahms qu'il lui avait joués.

Écrit entre les deux premières symphonies, la *Première*, du printemps 1942 et la *Deuxième*, commencée le 29 mai 1943, le *Concerto* est introduit par une brève *Intrada* dramatique, d'une rare puissance. Le soliste répond par une courte cadence soliste qui situe le style dans un post-romantisme décanté, proche par sa tendresse comme par sa teinte de l'*opus 53* de Dvořák, et empruntant à la symphonie en gestation sa mélancolie slave endémique. Suit un portique en trois éléments *Andante-poco Allegro-moderato*, deux épisodes lyriques encadrant un allegro à 6/8, devenu dissymétrique par l'ajout (à la demande d'Elman) de la reprise de la cadence avant la coda de ce premier mouvement, immense.

L'*Andante moderato* central annonce la transparence rayonnante de la *Quatrième Symphonie*. D'humeur pastorale, ce mouvement est un concerto da camera détendu et virtuose qui permet au violon de dialoguer avec un orchestre formé de trois groupes aux couleurs différentes, les bois, les cors et les cordes (dont les contrebasses assurent la pulsation du discours, comme chez Roussel). Après cet intermède délicat, la grande forme reprend ses droits dans le *poco allegro* final, virtuose et dansant, qui différencie sa rythmique de plus en plus complexe, passant d'une mesure à 2/4, puis à 3/4 pour conclure à 6/8. Les trois volets correspondants forment comme une suite de danses dont le soliste n'est que le meneur de jeu. Seule une ultime cadence lui redonne l'absolue primauté et aboutit à une strette tourbillonnante à 3/8, proche du vertige de la valse ravélienne.

Cahier n° 9 / 10 – Avril 1990

ANNÉE MARTINŮ, LE CENTENAIRE

ÉDITORIAL

Janáček et Martinů. Deux géants de la musique, comme deux fleuves empruntant des sillons parallèles, au profil dissemblable, mais se dirigeant vers un même horizon, près de la tradition. Ils la savourent avec délices et détermination et la transforment selon leur nature. Ils ont le sens du progrès comme le temps charrie la nouveauté et la vie génère d'inévitables changements. Mais ces changements sont enfants de la vérité et de la vie qui va.

Janáček travailla sur son propre terrain, laboura, explora la tradition et se forgea, en secret, un langage incomparable. Martinů naquit de la tradition et la para de toutes les découvertes que le monde en mutation lui montra. Il les capta, en brisa les systèmes et les modela à sa mesure, au point de devenir, lui aussi, incomparable. Pourtant, on les dit si dissemblables, si opposés, qu'on pourrait s'étonner que notre Mouvement Janáček, soit à ce point engagé dans la célébration du centenaire du compositeur de Polička. Et pourquoi pas ?

Le monde est riche de la différence des hommes, spécialement des créateurs, qui font face à l'époque qui leur est donnée de vivre, avec leur sensibilité propre et leur savoir-faire particulier. Quelle chance ! L'Histoire a placé ces deux artistes dans des conditions différentes et leur dissemblance provient en

grande partie du décalage du temps. Janáček est né en plein romantisme. Il a voulu le vaincre dans une période de nationalisme exacerbé. Il était fougueux et subit les meurtrissures de l'isolement et du snobisme de la capitale. Il chercha et définît son propre langage du temps basé sur l'observation. Ses triomphes tardifs le montrèrent éloquent et jeune inimitable. Martinů cultiva, lui aussi, dans le silence, au milieu des turbulences, un anticonformisme attisé par le conservatisme nationaliste que l'Histoire elle-même dépassa. Il ouvrait yeux et oreilles sur le monde ; il accepta ce qu'il offrait à sa curiosité dévorante qui ne cessera d'être juvénile mais n'en fut ni esclave ni épigone. Il s'en servit au contraire comme d'un révélateur de son humour, de sa fantaisie, de sa poésie, en fit un champ de manœuvre de son « naturel ». Il vainquit le cosmopolitisme comme Janáček le fit, en son temps, à sa manière. Comme lui, il alla toute sa vie au-devant de son enfance créatrice et atteint le but suprême au temps de sa maturité. Il sut alors solliciter, alternativement, en virtuose de l'intelligence et du naturel, son besoin de rêve et celui de faire chanter, haut, l'amour des hommes et la grandeur des événements de la culture.

Si Janáček et Martinů sont différents, réjouissons-nous. Ils se ressemblent dans l'essentiel, nous enseignant diverses manières de filmer la vie qui va, va, va, avec un sens inaltéré de la poésie, de la fidélité aux dons de la naissance. Là est la richesse de son exemple et la raison profonde de l'hommage rendu par les admirateurs de Janáček à son compatriote de Polička.

Guy ERISMANN

Martinů et le théâtre musical

Interview de Guy Erismann par Sylvie Clopet

Quelle fut l'attitude de Martinů vis-à-vis du théâtre lyrique ?

– Comme tous les compositeurs Martinů était attiré par le théâtre mais il sentait l'opéra comme un genre suspect, creux et usé. Que pouvait-on décrire après Wagner et Pelléas ? Quant au répertoire de son pays, il était envahi par les grandes fresques légendaires ou historiques, et rarement tourné vers la fantaisie. Le Théâtre national qui fut à l'avant-garde politique du siècle dernier, vivait du Conservatoire. Malgré tout, déjà avant la première guerre, Martinů manifesta un certain désir d'écrire pour la scène. Au fil des années, il trouva des solutions très variées.

Est-ce cela que l'on baptisa le théâtre musical ?

– Le terme n'est pas nouveau. Il recouvre aussi bien la tragédie antique, les jeux liturgiques, certaines formes des madrigaux avant que l'opéra proprement dit et de plus en plus codifié réduise les différentes formes. J'entends par là les rapports variés entre la scène et la musique, le texte et la musique, le geste et la musique.

Martinů a-t-il inventé ou renouvelé dans ce domaine ?

– Martinů n'a jamais prétendu être d'avant-garde, mais il fut audacieux, curieux, aventureux, non-conformiste et ouvert à tout. A-t-il inventé quelque chose ? Oui et non. Il a su accaparer la mode et assimiler des formes nouvelles. Ainsi, on ne peut ignorer l'influence des Ballets russes qu'il a connu dès 1913 à Prague et après la guerre, à Paris. L'apport des Ballets russes a permis à la musique de théâtre, disons si vous voulez, théâtre musical, d'échapper au schéma de l'opéra. Vous constaterez qu'il ne s'agit pas a priori du langage musical mais de rapports scéniques avec la musique et de relations entre texte et musique, qui n'éliminent pas les problèmes de la réalité et de la prosodie. Ceux-ci viennent dans l'ordre des préoccupations, dans un second temps. En effet, Martinů est avant tout préoccupé par le théâtre.

Quelles sont alors les nouvelles formes ?

– Diverses. Pour me faire comprendre, je prendrais des exemples: *Renard*, *l'Histoire du Soldat*, *le Chant du rossignol*...

Stravinsky joua donc un grand rôle...

– Il est bien évident que Martinů, après avoir été ébloui par Debussy, tourna rapidement le dos à cet impressionnisme-là, pour admirer le compositeur du *Sacre du Printemps* qui eut le mérite de trouver des formes, un « ton » contemporain pour exprimer les mythes les plus anciens que ce soit dans les temps reculés, que ce soit dans le fantastique. Martinů a vite compris que le ballet d'action était le meilleur substi-

tut à l'opéra à condition qu'il ne s'enferme pas aussi, comme l'opéra, dans des formes strictes mais soit un terrain d'ouverture et d'aventure pour le théâtre, et, par le théâtre, pour la musique.

Le terme « théâtre musical » se trouve donc justifié ?

– Dans ce sens, absolument. D'ailleurs, il a toujours été justifié, mais on voulait l'enfermer dans une définition, déterminer sa forme alors que par essence c'est une forme ouverte, c'est-à-dire, indéfinissable. Martinů n'a fait que respirer l'air du temps et il ne fut pas le seul. Dans des genres bien différents je citerai : *Les Tréteaux de Maître Pierre* (Fallas), *L'Homme et son Désir* (Milhaud), *L'Opéra de Quat'sous* (Weill), *Jeanne au Bûcher* (Honegger), etc., et certains ballets qui introduisent chœur, solistes ou récitant. Mais, mieux que personne peut-être, Martinů le fit avec fantaisie, désinvolture... ne craignant pas d'utiliser le folklore d'autrefois aussi bien que l'art populaire, citation de l'époque où il vivait comme le jazz. On connaît son petit ballet : *La Revue de cuisine*.

Il semble que Martinů ait usé largement de tous les styles ?

– Usé n'est pas le mot exact. Il a adopté, transformé, intégré certaines méthodes qui ne sont pas à proprement parler des « styles », C'est un homme de son temps. Il aime le théâtre comme la synthèse de l'illusion et de la réalité. Il aime rêver la réalité et utilise largement le rêve. C'est sa manière à lui d'être surréaliste. Il est admiratif du monde moderne avec ses découvertes, ses promesses techniques, et aussi ses musiques. J'ai parlé du jazz... mais parlons du cinéma et des effets scéniques. Le meilleur exemple est l'œuvre qu'il a composée en collaboration avec Georges Ribemont-Dessaignes et qu'il intitule « opéra-film », *Les Trois Souhais* est un ouvrage qui marque bien son époque (1928/9). L'Opéra de Lyon qui le produisit en 1973, l'a inscrit à la rentrée d'octobre 1990 en hommage au compositeur à l'occasion du Centenaire (l'Opéra de Lyon donnera également l'oratorio *Gilgamesh*).

Que veut dire « opéra-film » ..?

– C'est une idée très surréaliste. L'action se passe pendant le tournage d'un film - *Les Trois souhaits* - et ensuite les protagonistes du film assistent à la projection à New York. L'œuvre se termine dans un cabaret où l'on retrouve les mêmes personnages. On ne peut guère en dire plus sinon que l'œuvre est pleine de surprises et constitue une satire de ce monde évaporé.

En fait de nouveautés techniques, Martinů a écrit pour la radio. Est-ce que cela a pu avoir une incidence sur son écriture ?

– La radio permet de modifier les rapports entre les plans sonores. Le micro permet de grossir certains effets et de rendre très présents certains personnages. Il faut dire aussi qu'à la charnière des années 1920 et 1930, cette question était très discutée et que la très relative fidélité de la restitution sonore pesa sur les habitudes d'instrumentation. Certains instruments étaient plus radiogéniques que d'autres, les bois, par exemple, comparés aux cordes. Le jazz, lui, était considéré comme étant radiogénique. En 1935, la Radio de Prague commanda, coup sur coup, deux opéras en un acte à Martinů : *La Voix de la forêt*, sur un texte de Nezval, est peu connu ; par contre, *La Comédie sur le pont* connaît un destin mondial, non seulement sur les antennes, mais dans une transformation scénique.

Dans la production de Martinů, comment se situe Juliette ou la Clef des Songes ?

– C'est une œuvre capitale, à laquelle nous devrions être très attentifs puisqu'elle est tirée d'un auteur français de l'époque, Georges Neveux, enfant « bâtard » du surréalisme. Martinů avait 46 ans lorsqu'il composa cet ouvrage qui constitue une véritable charnière dans son œuvre et dans sa vie. Nous entrons dans le domaine du rêve et l'ouvrage reste volontairement ambigu. Nous vivons un songe sans savoir si nous sommes à l'intérieur ou simplement spectateur. Cela fait partie du charme et du pittoresque de l'ouvrage. Il n'a pas de contenu philosophique pesant sinon qu'il aborde le thème de la mémoire, de sa nécessité existentielle, de son importance dans le comportement qui ne peut se soustraire au passé et du rôle de celui-ci dans la communication, affirmant également la place qu'il tient dans la réalité même de la personnalité.

On considère Juliette comme un opéra. Comment Martinů l'a-t-il traité sur le plan du théâtre et de la musique ?

– Georges Neveux a considéré, et l'a proclamé, que l'opéra de Martinů exprimait mieux que le texte parlé, le domaine des songes qui est le cadre véritable de sa pièce. Ce domaine est celui de Martinů au sens large du terme, c'est-à-dire, la fantaisie et la poésie. Martinů réduit au minimum - il fera de même dans *La Passion grecque* - des propos inutiles et privilégie les situations naturelles qu'il transmet par le truchement du rêve, de sorte qu'on est à la fois dans la réalité la plus immédiate et la plus pittoresque et dans un univers fondamentalement poétique.

Comment s'expriment les personnages ?

– Le plus naturellement du monde, entre le parler et le chant pur, passant de l'un à l'autre sans heurts, au gré des situations et de l'évolution des caractères. Quand on est « installé » dans l'œuvre, on ne se pose plus cette question ... le naturel s'installe lui aussi.

Le sujet de La Passion grecque est bien différent. Comment Martinů a-t-il surmonté cette nouvelle difficulté ?

– Le cas est effectivement différent, mais je crois plus facile à traiter. Le gros handicap était de réduire et d'adapter un roman de quatre cents pages à quelques feuillets. Mais une fois la chose faite, le compositeur part favori car le sujet porte en lui son mythe évangélique, son actualité et son universalité. L'action proprement dite avance grâce à quelques répliques très dépouillées mais les personnages principaux sont deux collectivités symbolisées par deux chœurs et le climat biblique est très vite trouvé. Comme dans *Juliette*, Martinů utilise toutes les gammes de l'expression vocale, du chanter au parler avec un sens du réalisme coloré. Curieusement, on y entend un accordéon et c'est un songe qui transforme le personnage de Manolios en celui de Jésus, celui de Katerina en Marie-Madeleine. Il faut y ajouter un sens très simple de la poésie et un décor sonore, sans parler des chœurs dont la présence est forte d'un bout à l'autre; comme dans *Juliette*, les personnages sont dessinés avec précision et ils sont vite familiers car ils sont très quotidiens.

Martinů a écrit beaucoup pour le théâtre mais rarement sur une longue durée, si l'on excepte Les Trois Souhais, Juliette et La Passion grecque.

– C'est vrai et il faut voir en cela sa méfiance et ses craintes, la crainte de se laisser entraîner dans des formes qui le conduiraient hors de lui-même, à une certaine perversion qu'il dénonçait. Mais si on approfondit la liste ci-après on constatera surtout la diversité des méthodes, des styles, des recherches où entrent le mythe antique, le jeu biblique, le jazz, le cinéma, les effets sonores et lumineux, le parler, le chanter, la pantomime, le ballet, le mélodrame, la commedia dell'arte et des genres plus périphériques comme l'oratorio (*Gilgamesh*) et la cantate (je pense à *La Légende des feux de fanes de pommes de terre*) qui ressemble à un véritable petit théâtre choral. Quant à *Ariane*, sujet mythique s'il en est, Martinů le traite dans un style baroque comme au XVIII^e à la manière d'un opéra de chambre.

Est-il possible de faire un rapprochement entre Janáček et Martinů ?

– Oui, dans ce sens que l'un et l'autre ont cherché et trouvé des solutions personnelles à leurs problèmes de création et d'écriture. C'est fondamental et il serait bon que tous les artistes suivent le même processus. Cela dit, les personnages sont différents, avec des aspirations communes. Le destin les fait naître à des époques et dans des contextes historiques également différents. Janáček a vécu sa jeunesse et sa maturité sous les Habsbourg ; Martinů n'avait pas 30 ans quand la République fut proclamée. Il a mieux bénéficié des acquis universels. Le nationalisme maintenait Janáček à distance des apports étrangers. Mais encore une fois, ce qui les réunit, est le refus des dogmes et des écoles, l'attachement au pays et les grands thèmes que sont la nature et la femme. Ce qui les différencie c'est, au travers de leurs tempéraments respectifs, leur « poétique », c'est-à-dire leur savoir-faire musical. Pour Martinů, Janáček restait un phénomène grandiose, singulier et inimitable.

Le théâtre musical de Bohuslav Martinů

1910 *De Profundis*, opéra - esquisses d'après Przybyszewski.

1913 *Trois mélodrames* sur des textes d'A. Samain, H. d'Orange, A. Symonds.

1914 *La Nuit*, ballet avec A. Kohout.

1916 *L'Ombre*, ballet avec A. Kohout.

1917 *Koleda*, ballet avec chœur, sur des textes populaires – perdu.

1921 *Istar*, ballet d'après l'épopée de Gilgamesh.

1922 *Qui est le plus puissant du monde ?* ballet d'après un conte de fées anglais.

1925 *La Révolte*, ballet-sketch, livret de Martinů.

1926 *Le Papillon qui tapait du pied*, ballet d'après A. Kypling.

1927 *Le Raid merveilleux*, ballet mécanique.

- On tourne*, ballet avec film et marionnettes.
La Revue de cuisine, ballet jazz. Livret J. Kröschlová.
Le Soldat et la danseuse, opéra d'après Plaute.
- 1928 *Lames de Couteau*, opéra avec G. Ribemont-Dessaignes, en français.
 1929 *Les Trois Souhais*, opéra avec G. Ribemont-Dessaignes, en français.
 1930 *Échec au Roi*, ballet-jazz avec André Cœuroy.
 1931 *La Semaine de bonté*, opéra inachevé avec G. Ribemont-Dessaignes.
 1932 *Špalíček*, ballet avec chœurs et solistes sur des thèmes populaires.
 1935 *La Voix de la forêt*, opéra radiophonique avec Nezval.
Le Jugement de Pâris, ballet.
La Comédie sur le pont, opéra radiophonique d'après Klicpera.
- 1936 *Le Théâtre du faubourg*, opéra style commedia dell'arte.
 1937 *Juliette ou la clef des songes*, opéra d'après Georges Neveux.
Alexandre Bis, opéra-comédie avec André Wurmser, en français.
- 1948 *L'Étrangleur*, ballet avec R. Fitzgerald pour Martha Graham.
 1949 *C'est ainsi que vivent les hommes*, opéra télévisuel d'après Tolstoï.
 1952 *Le Mariage*, opéra télévisuel d'après Gogol.
 1953 *Plainte contre inconnu*, opéra d'après Georges Neveux - projet abandonné.
 1954 *Mirandolina*, opéra d'après Goldoni.
 1955 *Gilgamesh*, oratorio d'après un texte anglais de R. Campbell Thomson.
 1958 *Ariane*, opéra de chambre d'après Georges Neveux, en français.
 1959 *La Passion grecque*, opéra d'après Nikos Kazantzákis, en anglais.
-

Introduction à *La Passion grecque*

Pierre VIDAL

Dans sa phase finale, l'art de Martinů, largement épanoui, lui permit d'aborder de hauts sujets d'inspiration. Baignant dans la culture et la lumière méditerranéennes, il connut de nouvelles motivations créatrices que l'on peut qualifier de gréco-latines, quant il ne remontait pas à la plus haute antiquité. Son retour à l'opéra connut une diversité de sujets à la mesure de sa curiosité littéraire et poétique: *De quoi vivent les hommes* d'après Tolstoï (1952), *Mirandolina* d'après *La Locandiera* de Goldoni (1954), *Ariane* d'après Georges Neveux (1958) et l'admirable *Passion grecque* qu'on a pu qualifier « d'œuvre de sa vie », d'après Nikos Kazantzákis. En 1954, après avoir un temps pensé à *Zorba*, il s'éprit finalement du monde prodigieux de sentiments connus dans la grande épopée grecque des temps modernes *Le Christ recrucifié*. Il vivait à Nice et se rendit à Antibes chez Kazantzákis pour lui demander la permission de mettre cet ouvrage en musique. L'entente entre les deux hommes se fit naturellement. Aidé des conseils de l'écrivain, Martinů s'attaqua à la traduction anglaise du roman¹, pour en tirer un livret dont il ne cessa de condenser la matière. Travaillant sur un texte considérable, il en élimina tous les éléments pouvant nuire à l'unité dramatique d'un ouvrage lyrique ; c'est ainsi qu'il mit de côté l'élément turc de la narration. Kazantzákis le laissa entièrement libre de son choix. « Vous décidez seul, vous êtes souverain, votre génie musical vous guidera ». Maintes et maintes fois, le musicien ne dissimula pas son insatisfaction. Pendant les trois dernières années de sa vie, il en écrivait et récrivait les différentes parties et sa main fut prise par la crampe des écrivains. Entre temps, la mort de Kazantzákis, survenue en 1957, devait lui causer des tourments considérables. « J'avais des relations tellement amicales avec lui. On ne trouve plus d'hommes de cette trempe aujourd'hui ». C'est au cours de cette même année que des pourparlers eurent lieu avec Karajan

¹ Charlotte Martinů nous a montré l'exemplaire de l'édition anglaise de *La Passion grecque* recouverte d'annotations de la main de son mari, correspondant aux phrases qu'il reprit dans son livret.

pour une création à l'opéra de Vienne, mais le projet ne connut pas de suite.

La signification profonde du sujet se trouve parfaitement résumée dans un texte provenant des archives de Charlotte Martinů, qu'elle attribuait à son mari :

L'histoire débute avec le choix du rusé pasteur Grigoris qui, ayant rassemblé les habitants d'une petite ville d'Asie Mineure, désigne parmi eux les acteurs du mystère de la Passion du Christ et ses compagnons. Dès ce moment, la paix profonde dans laquelle vivait et prospérait le village s'écroule soudain. Or, comme si le doigt de Dieu les avait désignés pour éprouver la foi des habitants, les malheureux survivants d'un hameau pillé et ruiné entrent, épuisés, pour demander asile. La vue de la prospérité attise leur colère et leur rancœur et ils s'éloignent pour chercher refuge dans les montagnes ; ils pourront à la fois y tromper leur faim avec des plantes sauvages et leur cœur avec des prières.

Mais, alors qu'ils sont rassérénés dans leur angoisse par l'esprit de leur incomparable prêtre et chef, Fotis, ils sont également accompagnés par ces nouveaux saints que sont les acteurs de la Passion. Au fur et à mesure des jours, ces hommes se dépouillent de leurs anciennes manières de vivre ; la force de leur foi et de leurs rôles donne à leurs âmes une nouvelle maturité : ainsi, Manolios, le berger rêveur, doit fournir un effort considérable pour s'identifier au Christ. Le colporteur naïf et gai oublie ses menus larcins, la veuve luxurieuse, Katerina, devenue Marie. Madeleine, paie chèrement le prix de sa foi retrouvée, et Judas, le farouche, accomplit finalement sa destinée. Nous en venons à comprendre que chaque homme et chaque femme, dans le fond de son âme, avec sa furie de vivre, son énergie, doit assumer sa propre vie. Nous partageons la joyeuse chaleur de l'été et de la moisson, l'amour sauvage de Lenio et de Nikolios, la bataille désespérée entre les villageois et les arrivants, enfin, la tragique mort de Manolios, le berger-Christ. Comme un mince fleuve de sang, les deux grands thèmes s'écoulent : l'héritage humain des vertus du Christ et son devoir envers l'humanité. Ceux que conduit leur amour pour les hommes trouvent leur chemin barré par ceux qui refusent de renoncer à leur égoïsme. Chaque homme se tourne progressivement vers ce qu'il doit faire, en définitive, que ce soit le bien, le mal...

Finalement, Martinů aura pleinement atteint son but : traduire le grand lyrisme humaniste de Kazantzákis. La forme musicale est généralement rhapsodique et la veine mélodique constante. Si la partition est dominée par ce foisonnement orchestral néo-impressionniste qui fait tout l'intérêt de cet autre chef-d'œuvre tardif que sont *Les Fresques de Piero della Francesca*, on est frappé à la fois par le souffle qui la domine et la simplicité dont le musicien l'a entourée. Il aura donc réussi à traiter ce sujet religieux avec humilité, mais cette simplicité dans les accords, un langage tonal élargi, peuvent réaliser un maximum d'intensité expressive, alors que l'instrumentation se hérissé d'arêtes vives dans les séquences les plus dramatiques. Quant à l'atmosphère grecque, il est utile de rappeler que le musicien s'était livré à des recherches sur les hymnes byzantins, la musique grecque orthodoxe et populaire, éléments bien intégrés dans les imposants épisodes choraux et le courant musical en général. Tout bien considéré, thèmes et rythmes laissent une fois de plus transparaître les attaches avec la musique de son pays d'origine. Le tempérament y est aussi tchèque que celui de Verdi est italien dans *Othello*.

Disparu en 1959, Martinů ne put jamais voir son ouvrage à la scène ; ce fut son ami et mécène Paul Sacher qui en dirigea la création le 9 juin 1961 à Zürich. Nous nous trouvions en pleine période de fêrerie sérielle, mais la force et la sincérité de la musique lui assura un succès immédiat qui isola d'emblée les déçus d'une avant-garde frustrée de sa dose de dodécaphonisme.

Martinů, les influences occidentales et la critique pragoise

Le cas *Half-Time*

Traduction d'une page de la monographie de Miloš Šafránek : Martinů, sa vie, son œuvre, (Prague 1966).

Anne-Marie MORAND

Après avoir qualifié Martinů d'impressionniste français, la critique pragoise commença en 1924 à le déclarer épigone de Stravinsky. Le prétexte de cette attaque fut sa composition *Half-Time*. Dès ses années d'études à Prague, Martinů s'opposait avec courage et obstination à la critique musicale du milieu pragoise

d'alors. Ce qui rendit la position de Martinů difficile, c'était le fait qu'il avait deviné l'évolution de la musique contemporaine bien avant les musicologues pragois. Il sentait que les éléments de la production musicale occidentale, qui étaient d'ailleurs internationaux, correspondaient tout à fait au tempérament tchèque. « Notre caractère national, écrivait-il, apprécie l'élégance et la noblesse de l'expression musicale plutôt que la lourdeur allemande ».

À Polička, au cours d'une semaine de l'été 1924, il acheva un rondo pour orchestre commencé à Paris. Cette composition représentait un tournant dans l'œuvre de Martinu, une vraie mi-temps, (l'œuvre décrit d'ailleurs, un match de football et le titre en tchèque est *Poločas* = mi-temps), et le commencement d'une nouvelle étape. Tout ce qui avait précédé n'avait plus de sens pour Martinů. Effectivement, ce n'est que dans ses dernières années qu'il admit que toute l'évolution de son œuvre avait une certaine logique, une vraie direction.

Half-Time est une de ses compositions « inattendues ». Il en parle dans son autobiographie.

« D'une façon inattendue, une œuvre d'un caractère nouveau, d'une technique nouvelle surgit, de quelque part du subconscient. Elle n'est pas dans la suite logique de l'évolution, mais semble, au contraire, être une déviation subite vers des sphères que l'on n'avait pas prévues. »

Martinů considère ses compositions « imprévues » (*Quatuor à cordes* n° 2 de 1923, *Trio avec piano* n° 1 de 1930) comme plus parfaites que les compositions préparées. Elles restent en général isolées. Martinů ne continue pas sur la nouvelle voie découverte, il revient à sa technique précédente.

Half-Time fut exécutée à Prague par Václav Talich le 7 décembre 1924 et provoqua à la fois le succès et le scandale. Elle divisa le public de la salle Smetana en deux camps, l'un applaudissait, l'autre protestait.

La critique tchèque fut négative, mais curieusement, ce ne fut pas Martinů qui fut l'objet de la désapprobation. On reconnaissait sa spontanéité, sa musicalité, sa virtuosité instrumentale. Ce fut Stravinsky dont l'influence sur Martinů était considérée comme un grave délit.

La satisfaction de Martinů dut être bien grande lorsque, à Zürich, le jury du Festival International de Musique Contemporaine de Prague 1925, choisit Martinů et *Half-Time* pour représenter la musique tchèque à côté de Vítězslav Novák et Rudolf Karel.

Martinů, l'œuvre pour quatuor à cordes

Sylvie CLOPET

Martinů composa ses sept quatuors à cordes de 1918 à 1947, riche époque musicale où un Bartók, un Chostakovitch, un Schönberg, un Janáček, un Milhaud ou un Fauré s'illustrèrent également dans cette forme de musique de chambre avec peut-être plus de résonance que le compositeur de Polička...

Dans cette production, retenons surtout deux quatuors, le n° 2 (1925) et le n° 5 (1938), sans doute les plus inventifs.

Quatuor n° 2 H.150 (Moderato - allegro vivace – Andante – Allegro)

Composé dès 1924, le deuxième quatuor fut créé à Berlin en novembre 1925 par le Quatuor Novák-Franck. L'œuvre remporta un vif succès, le premier depuis l'installation de Martinů à Paris en 1923. Musique d'inspiration populaire, vivifiante par ses rythmes sautillants, ses répétitions de notes, sa cadence typiquement morave, ce quatuor reflète une joie de vivre qu'accentuent mélodies simples et naturelles - proches des ritournelles enfantines - et traitement des cordes dans une force quasi orchestrale.

Le premier mouvement s'annonce par dix-neuf mesures d'introduction : moderato-andante 76 à la noire, dans un contrepoint de croches régulières legato, où domine le registre aigu du violoncelle.

L'allegro vivace, 96 à la noire, de forme sonate, vient perturber l'unité mélodico-rythmique par son allure dansante, ses rythmes rebondis, saccadés même. Toute une vie fourmillant de mille intérêts envahit l'écriture, pizzicati, chromatisme, homorythmie, marches harmoniques, dynamique très poussée, révélant

ainsi la prodigieuse facilité d'invention de Martinu : avec lui, la composition musicale devient un jeu d'enfant !

Le temps s'immobilise dans l'andante du second mouvement ; sur des variations longues, parfois en tuilages où tonalités et modalités se heurtent, s'élève une voix, chant ample et serein tout en demi-teintes. Mais le Martinu du folklore reste toujours présent : syncopes accentuées, nombreux changements de mesures : 4/4 3/4, 5/4, 6/4, octaves en mouvements parallèles, motifs en boucles, jeu d'imitation entre le premier et le second violon, resserrement du tempo 96 à la noire, souligné par le « poco stringendo » de la partition.

Le troisième et dernier mouvement provient directement du terroir morave ; c'est le mouvement de l'ivresse, du babillage enfantin, sourire aux lèvres : point de répit dans ce tourbillon de doubles croches qui se termine même par un presto ! Le Roussel de la *Sinfonietta pour cordes* n'est pas loin ! L'originalité du mouvement relève de la longue cadence du premier violon, à la manière du Bartók de *Contrastes* (1938) le violon populaire s'offre à l'état pur, sans accompagnement, égrenant ses intervalles de quartes augmentées et de secondes mineures, sa modalité très prononcée, sa panoplie de doubles cordes, d'harmoniques et de cordes à vide. Dernier clin d'œil à l'univers folklorique, le presto terminant l'œuvre, qui n'est autre qu'une réexposition du début du mouvement, un rien défigurée.

Quatuor n° 5 H.268 (Allegro non troppo – Adagio – Allegro vivo – Lento - Allegro)

Dédié au Quatuor belge Pro Arte et composé en mai 1938 à Prague, le cinquième quatuor ne fut révélé au grand public qu'en 1955 par les musiciens du Quatuor Novák.

Très proche de l'esprit du *Double Concerto* qui allait naître quelques mois plus tard, ce cinquième quatuor semble d'une maîtrise totale où rigueur formelle, inspiration et originalité cohabitent dans la plus grande harmonie. La verve du compositeur ne s'est pas altérée depuis le *Quatuor n° 2* mais le style a mûri, est devenu plus concis, laissant place à un parcours expressif épuré de tout excès folklorique... N'oublions pas que l'original des premières ébauches manuscrites porte une dédicace à Vítězslava Kaprálová, alors élève de Martinu à Paris.

Le premier mouvement débute par de courtes cellules hachées, accentuées, caractérisées par ces intervalles, moteur de l'œuvre : *fa – sol – mi bémol – ré* (le deuxième mouvement = *do - ré bémol, si bémol - sol* ; le troisième mouvement, notes dominantes de la gamme fusée: *fa dièse - sol - mi bémol - ré* - quatrième mouvement, thème de l'adagio, *fa dièse - sol - mi - ré dièse*).

Des passages en quatre doubles croches gèrent la vie rythmique de ce premier mouvement : mouvements parallèles, duplication de notes, motifs arpégés. Sons égrenés aux quatre instruments à la manière d'une mélodie de timbre d'un certain Schönberg. La partie centrale fait entendre une longue phrase passionnée, à base de tierces, jouée par le premier violon, jusqu'à la réexposition du thème initial. Celui-ci paraît tronqué, tandis que se développe la phrase lyrique, dans ses rythmes comme dans ses intervalles. Le mouvement se fige dans les six dernières mesures, halo sonore quasi immuable d'un premier violon jouant des tenues de dixièmes dans l'extrême aigu, qu'accompagne le bercement des intervalles clés de l'œuvre, à l'alto et au violoncelle.

Du deuxième mouvement émane une atmosphère étrange, imprégnée d'impressionnisme sur une métrique instable = 4, 2, 3 ..., 4, 4, 4..., petites touches de trémolos brefs, pizzicati ou arco, comme ses douze ré bémol énigmatiques de l'alto, faibles cris sur lesquels se referme le mouvement.

Un scherzo à 9/8 prend place au troisième mouvement, d'une extrême mobilité, retrouvant l'élan du premier mouvement avec ses doubles croches caractéristiques. Son écriture très savante, fouillée tout en gardant une grande spontanéité, plonge l'oreille attentive dans une jouissance auditive sans cesse renouvelée. La réussite magique du mouvement réside dans l'effet de surprise occasionné par un jeu d'opposition d'écriture : des rythmes vigoureux et fortissimo, dessinés dans une trame mélodique disjointe, encadrent un passage pianissimo à base de quartes, en sextolets.

Le dernier mouvement présente une forme assez originale, deux Lento enserrant un Allegro. Peu de notes dans les deux Lento, noires, blanches, croches, mais une grande tendresse, mêlée à un balancement presque lancinant. Le motif en quatre doubles croches intervient à nouveau dans l'Allegro, remplacé peu après par les croches liées deux à deux conjuguées dans le registre de la tension et de la douceur. Un franc accord de *sol* ponctue cette œuvre toute de retenue passionnée.

Paris 14/XI 1939

Cher ami,

Je m'excuse de vous laisser si longtemps
sans ma réponse, mais ces événements
trop graves pour mon pays m'ont tellement éloigné
de ma musique. Mais au moment où nous
avons besoin de votre aide, pour la propa-
gande et pour la Tchécoslovaquie, il est pour
moi le seul moyen d'affirmer la volonté de
vivre et la volonté de la liberté que vous êtes
représenté par mes œuvres qui sont une partie
de mon malheureux pays. Je suis certain que
vous ne me refuserez pas, et si vous avez
la possibilité de donner un de mes
œuvres et attirer l'attention sur mon œuvre

Indépendant et qui représentent en ce moment tous,
qui sont restés libres en France et ailleurs, sauf
dans mon pays j'en serais très heureux.

J'ai demandé à l'Université de King's College, Londres
de vous envoyer la partition de "Trois Ricercari"
qui a été donnée à Venise et qui sont en accord
avec la demande et serais très heureux si vous pouviez
la placer dans vos programmes.

Je vous remercie beaucoup et je vous
prie d'accepter mes sentiments les meilleurs.

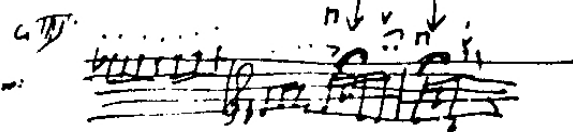
B. Martini

31 Ave. De Paro Montmorency.

Paris 14^e

Cher Pierre:

Je t'envoie la nouvelle partition et aussi la vieille, pour
celle-là je te demande de la donner dans les archives et les
souvenirs. Je t'envoie aussi le piano-ocore et peut corrigé
autant que j'ai pu. Il y a des changements dans la
partie mais en général cela rest comme avant. L'orchestration
a été franchement mauvaise et pleine de fautes, alors j'ai
rétabli cela et aussi au point de vue de la forme la I^{re}
partie est maintenant établie. Il y a des coupures ou des
raccourcissements nécessaires. Pour la partie de cello, je voudrais
surtout éviter la grande abondance des accords, c'est à dire
cordes à vide, qui à la fin se détachent l'un l'autre. Aussi
beaucoup trop des "double". Très souvent cela rend mieux
en simple ligne, spécialement quand il faut jouer f. Les doubles
prennent away un peu de son, cela tu le sais. Il y a e II^{me} Mouv.
une long passage en sixte, je la simplifié je sais que tu seras
pas d'accord, mais la mélodie sortira mieux et les sixtes qui
viennent à la fin feront effet d'une nouvelle surprise.

Je voudrais si possible de faire aussi  cela avec plus son et mordant. J'ai doublé les accents à l'orchestre.

J'ai supprimé autant que possible les sixtes et les sept, cela ne va pas bien à celle, c'est toujours un peu étrange (je l'ai entendu de Torron et de Paris) il vaut mieux éviter. Les cadences je les ai simplifiées aussi un peu. Je sais bien que tu peux jouer tout mais il y en a d'autres qui ne pourraient pas. En tout cas maintenant l'orchestre porte la cello part et c'est ce qu'il faut et je suis certain que tu acceptera ces changes et que tu aura encore beaucoup plus de plaisir de la jouer maintenant que tu n'auras pas besoin de fight with orchestra. Tu pourras arranger maintenant les temps d'arrêt plus long puisque rien dans l'orchestre ~~ne va~~ pas te gêner. Je voudrais bien si tu pourrais établir définitivement la cello part et de la donner à Schott pour la nouvelle édition. Aussi écrit lui si il fait possible avoir bientôt le score-piano et la part. et le matériel. Et je t'en prie ne joue plus de ce ancien matériel. Confie-moi la nouvelle part.

Je t'envoie mes meilleures pensées. - Debra.

Actes du Colloque Martinů et la France

COLLOQUE INTERNATIONAL DU CENTENAIRE MARTINŮ



Le Mouvement Janáček a recueilli la totalité des communications des participants au **Colloque *Martinů et la France*** dont le contenu serait malheureusement resté confidentiel, puisque le Colloque, n'était pas public.

Nous le publions en y joignant l'intervention du Pr. Mihule, qui s'est trouvé dans l'impossibilité de prononcer son exposé, celle du Pr. Vysloužil, qui pour des raisons inexplicables n'a pu se rendre à Paris, ainsi que le texte de Jiřina Vacková, qui, empêchée, nous a fait remettre le texte de sa communication. L'intervention de M. Jacob Knauss sera publiée en cassette.

Nous remercions tout particulièrement :

Patrice Chevy qui a assuré la traduction et la présentation des interventions en langue anglaise

Suzanne Bernard, secrétaire générale du Mouvement Janáček qui a eu la responsabilité de la coordination et de la fabrication de ce Cahier.

GUY ERISMANN

LES INTERVENANTS AU COLLOQUE

<i>Dr Michael Beckermann</i>	Professeur, Department of Music - Washington University St Louis Missouri
<i>Patrice Chevy</i>	Membre du Mouvement Janáček
<i>Pr. Glenda Dawn Goss</i>	Professeur, University of Georgia
<i>Guy Erismann</i>	Critique musical, musicologue, auteur du livre <i>Martinů, un musicien à l'éveil des sources</i>
<i>J.C. Gillet</i>	Professeur de Lettres, membre de la Société des amis de Nikos Kazantzákis
<i>Michael Henderson</i>	Professeur, musicologue - Grande-Bretagne
<i>Père Max Kellerhals</i>	Ami du couple Martinů
<i>Jacob Knauss</i>	Journaliste, critique musical - Suisse
<i>Kateřina Mayrová</i>	Musicologue - Prague
<i>Jaroslav Mihule</i>	Musicologue, vice-recteur de l'Université Charles - Prague
<i>Václav Nosek</i>	Chef d'orchestre -Théâtre national de Brno
<i>Damien Top</i>	Spécialiste d'Albert Roussel
<i>Jiřina Vacková</i>	Musicologue - Prague
<i>Pierre Vidal</i>	Musicologue, critique musical
<i>Jiří Vysloužil</i>	Musicologue, professeur d'esthétique musicale - Université de Brno
<i>Zdeněk Zouhar</i>	Musicologue - Brno

Mesdames, Messieurs

C'est avec grande satisfaction que j'ouvre ce colloque Martinů. Cette satisfaction n'est pas due au fait que les organisateurs de ce Colloque m'ont désigné comme Président. Je sais, depuis longtemps que cette fonction de président est galvaudée. Mais en disant cela je ne veux nullement froisser, le Président de votre Université, ni le Président François Mitterrand, ou encore le Président Václav Havel.

Ma satisfaction est grande car cette manifestation est un hommage à Bohuslav Martinů, compositeur tchèque, à la culture tchèque et je le crois également à l'actualité tchèque, source pour nous de grande joie et d'espoir dans l'avenir.

Pour arriver jusqu'ici, nous avons dû emprunter un chemin assez pénible. Et je voudrais remercier ceux qui nous ont aidés et encouragés. Beaucoup sont ici présents. Ce n'était facile ni pour eux, ni pour nous.

Je pense en particulier à certaines situations et j'aimerais faire ma démonstration avec le cas de mon ami Monsieur Harry Halbreich.

Il est venu à Prague en 1981, c'est-à-dire longtemps après 1968, l'année de parution de son célèbre livre sur Martinů, et également l'année de l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie, qui s'est produite presque sans résistance de notre part. J'ai l'impression que pendant très longtemps, il nous a manifesté son désaccord et devait considérer sa présence en Tchécoslovaquie comme caution, comme soutien à l'*establishment*. Pourtant, il devait savoir que ses amis n'avaient pas changé d'opinion, qu'ils étaient toujours les mêmes, alors que pour lui, ils pouvaient être suspects puisqu'ils étaient restés sur place.

J'espère maintenant qu'il ne va pas tarder à revenir à Prague, comme Rafael Kubelík, Rudolf Firkušný et des dizaines d'autres.

Paradoxalement, il n'est pas du tout exclu qu'il se verra accueilli par des théoriciens militants du réalisme socialiste, arborant au revers de leur veste le badge du Forum civique. Ce badge symbolise un visage qui sourit. Dans ce sourire, certes, la satisfaction d'avoir gagné, mais aussi un peu d'ironie. Nous doutons constamment de nous-mêmes.

Václav Havel a écrit des pièces qui font penser à l'asile d'aliénés. Est-ce malgré cela ou bien à cause de cela que nous l'avons élu Président ? Qui sait ?

Lorsque le Sénat académique m'a proposé au poste de vice-recteur de l'Université, j'ai honnêtement prévenu les 64 représentants des 16 facultés de l'Université Charles, que je ne voyais pas dans ma vie une seule raison pour prétendre à cette fonction. Et ils m'ont élu : malgré cela ou à cause de cela ? Qui sait ?

Grâce à notre « Révolution de velours » notre vie a changé en une nuit. Monsieur le Ministre des Affaires étrangères a dû de toute urgence s'excuser auprès de l'entreprise qui l'employait comme chauffagiste : il ne pourrait venir travailler demain, car il y avait ce jour là, Conseil des Ministres. Trouver un chauffagiste n'est pas chose facile, mais l'entreprise accepta avec le sourire. Et c'est une chose sérieuse.

Voilà ce que je voulais vous dire pour introduire ce Colloque.

Je pense à cette inscription lue il y a quelque temps déjà sur les murs de Paris « La vie est ailleurs ». À Prague aujourd'hui, nous n'avons pas cette impression. Nous recommençons à nous y plaire. Alors maintenant vous êtes informés.

Jaroslav MIHULE

Bohuslav MARTINŮ



PÈRE MAX KELLERHALS

Je me souviens d'avoir rencontré sa musique en 1953, quand Rafael Kubelík dirigeait la Philharmonie de Vienne à Bâle : c'était le fameux *Double Concerto* (1938). Deux années plus tard, en septembre aussi, j'ai eu le privilège d'assister avec mes amis de Bâle à toutes les répétitions de l'Orchestre national lors du Festival de Besançon. Nous étions trois, seuls, quand entra silencieusement un homme de haute stature, les cheveux gris, qui s'assit juste devant nous, un peu à gauche, avec sa femme. Pendant une pause, le chef d'orchestre, notre ami Rafael, nous présenta les époux Martinů. Ensemble nous écoutâmes avec un étonnement croissant les solistes, Reding et Piette, travailler à merveille avec Rafael le *Concerto pour deux pianos et orchestre* de Martinů. En quittant le théâtre pour aller déjeuner, Martinů à l'ombre de l'édifice, offrit timidement à Rafaël la dédicace d'une œuvre nouvelle : *Les Fresques de Piero della Francesca*. L'après-midi nous vit en excursion pour la Côte d'Or ; nous étions aimablement reçu au Palais des Abbés à Vougeot (mon premier kir) et à Beaune, le dîner était des plus solennels : les Kubelík, les Martinů, mes amis Reber et moi. Quelle journée !

Le concert même, samedi 3 septembre fut triomphal pour Martinů, et l'enthousiasme du public se déclencha à force d'ouragan... Les mois suivants, j'ai tenté à tout prix de trouver davantage de musique de Martinů. Un disque américain m'a apporté par hasard la connaissance du Martinů « parisien » des années 1930 (*Sérénade, Partita, Concerto grosso, Concerto pour quatuor à cordes et orchestre*). En mai 1956 mes amis Reber m'ont surpris un dimanche en m'amenant les Martinů pour une promenade dans la forêt au-dessus de Liestal (ou j'étais curé depuis 1952). Bohuš et Charlotte habitaient à Bâle chez mes amis plusieurs semaines avant de prendre résidence au Schönberg (Pratteln) chez Paul et Maja Sacher où ils y résidèrent de nouveau après leur retour de Rome (été 1957). En 1956 et de 1957 à 1959, il y eut une longue série de rencontres, presque chaque semaine, à Schönenberg, à Bâle, et parfois chez moi avec les Martinů ; Charlotte connaissait quelques recettes de la cuisine morave, et les soirées se prolongeaient en discussions sur la musique, la culture, les sciences, la politique, Dieu et le monde. J'ai vécu la création de *Gilgamesh* le 24 janvier 1958 au premier rang, à côté des Martinů, et le voyage à Wiesbaden, janvier 59 quelques semaines après la première opération de Bohus, pour la première en allemand de son opéra *Ju-liette*.

Hospitalisé fin mai 59 à quelques centaines de mètres de ma maison, Bohuš pouvait faire le petit parcours chez moi et se reposait dans un fauteuil avant de rentrer. Quinze jours avant sa mort, le 28 août, j'ai béni le mariage de Bohuš et Charlotte à leur demande. Le 2 septembre, j'ai eu la haute et douloureuse charge de célébrer les obsèques d'un vrai et grand ami.

Je me souviendrai toujours de sa modestie, de sa noblesse de cœur, de pensée et de parole, de son humour fin et bienveillant (pas de sarcasme...), de sa faim insatiable de lire, de connaître, d'apprendre. Peu avant sa mort, il réclamait l'édition anglaise d'une copieuse histoire de la culture (Egon Friedell 1500 pages). J'ai connu son soin du détail (il me demandait des renseignements sur la liturgie orthodoxe en travaillant la rédaction finale de la *Passion grecque*). C'était d'ailleurs sa dernière grande œuvre. Le sujet humanitaire, même religieux comme dans une série d'autres, *Les Jeux de Marie* (Paris 1934), *What men*

live by (1952, d'après Tolstoï), *Gilgamesh* (1955), *The Prophecy of Jesaiah* (1959). Martinů n'a pas composé de la musique religieuse strictement définie, à part *l'Hymne à St Jacques* (1954) sollicité par M. Daneš, le patron de l'église de sa ville natale de Polička où il était né dans le minuscule appartement dans le clocher, haut sur les toits de la ville. Sa première descente des 193 marches de l'escalier avait été indispensable pour faire baptiser le nouveau-né dans l'église en bas.

Souvent dans nos conversations amicales nous avons suggéré à Bohuš que sa tendance de rêveur et les moments célestes de sa musique pourraient dériver de ses premières années de vie vécues littéralement entre ciel et terre.

Je m'abstiendrai de me prononcer sur la musique de Martinů et sur la place profonde qu'elle tient dans ma vie depuis trente-sept ans, mais j'aimerais terminer en soulignant, que c'est en France que j'ai fait la connaissance personnelle de Martinů, que je n'ai parlé avec lui qu'en français.

Je pense que la France qui était devenue sa seconde patrie devrait le reconnaître comme un de ses propres fils parmi les grands de la musique. Combien il avait aimé Paris. Combien l'air, le climat, l'ambiance de Nice... son dernier loisir avant son anéantissement par la maladie. Et les dernières paroles qu'il put échanger avec les deux Charlotte, sa femme et Charlotte Reber, étaient en français.

CHARLOTTE MARTINŮ : LES DERNIÈRES ANNÉES D'UN CŒUR FIDÈLE



Patrice CHEVY

Une rencontre musicale

Beaucoup parmi vous, sans doute n'ont jamais entendu la voix de Bohuslav Martinů. Moi non plus d'ailleurs, sauf sur cette cassette. (**Premier extrait : *la voix de Martinů***)

Ma rencontre musicale avec Martinů date en gros de la curiosité passionnée de mes vingt ans pour toutes les musiques du début du XX^e siècle. Découverte qui doit beaucoup, faut-il le dire, à Harry Halbreich. La musique tchèque en particulier devint vite familière, avec Janáček bien sûr mais aussi Fibich, Suk, Novák, Foerster, Ostřcil. Mais le nom de Martinů est, lui, devenu très vite essentiel.

(**Deuxième extrait : *Concertino pour piano***). Est-ce là la première musique de Martinů que j'ai entendue ? C'est assez probable. Les disques tchèques sous label ERATO ou CBS que l'on trouvait à Paris, puis les importations que l'on trouvait à Londres, et enfin, plus tard, les fouilles dans les trésors souvent poussiéreux de Prague ont alimenté une passion très sincère.

Mais des concerts ? Rien malheureusement dans ces années 1970-1972. Jusqu'à ce jour de fin 1972 où les Amis de la musique de chambre programmaient un Quatuor tchèque à Gaveau... et le *Troisième Quatuor* de Martinů. J'accourus.

Rencontre avec Charlotte Martinů - Un portrait

C'est là, à l'entracte, que j'entendis quelqu'un dire oui, c'est Madame Martinů ; j'ignorais, je l'avoue, quelle fût encore en vie. Émotion, angoisse, décision immédiate : je me précipite sur cette adorable vieille dame aux cheveux de neige. Accueil très chaleureux, tout de suite : écrivez-moi, venez me voir, quel bonheur de voir des jeunes aimer la musique de Martinů !

Ce fut le début d'une amitié pleine d'affection, tout à fait sur le mode grand-mère petit-fils (j'avais 21 ans, elle 80 ans), durant les six dernières années de sa vie. Elle méritait vraiment d'être aimée.

Charlotte était une personnalité très simple, mais remplie d'une volonté et d'un courage peu communs. Elle aimait profondément son mari, elle admirait le génie du musicien, mais ne fut jamais idolâtre, ce qu'il n'aurait pas supporté !

Ils n'étaient certes pas des gamins quand ils se sont connus, à 36 et 34 ans ; il faut savoir aussi que leur vie matérielle fut rude, et que Charlotte fut ouvrière jusque dans les années américaines ; et la reconnaissance du musicien par ses pairs n'était pas suffisante pour enrichir le couple...

Elle fut je crois une compagne idéale pour lui, partageant ses passions, discrète assez pour lui laisser tous les espaces de solitude qu'un créateur peut désirer, et lui épargnant tous les soucis matériels de la vie.

Elle a raconté tout cela dans un petit livre très vivant, plein de tendresse et d'humour, indispensable pour comprendre Martinů.

Elle a donc connu presque vingt ans de solitude, où toute son énergie s'est consacrée à l'œuvre de Martinů, malgré une santé défaillante. Lorsque je relis ses lettres, véritable journal des six dernières années, je suis suffoqué de voir tous ces voyages, tous ces projets pour écouter ou faire jouer Martinů ; et cette correspondance énorme avec musiciens et éditeurs.

Auprès d'elle, par chance le réconfort très actif de son neveu Alain a été essentiel pour elle. Le curé de Vieux-Moulin (son village près de Compiègne) a, lui aussi été un ami fidèle et proche. Mais comme elle a souffert de l'indifférence de la France pour l'œuvre de Martinů, alors même qu'elle recevait tant de témoignages de Tchécoslovaquie ! Parmi les noms qui reviennent souvent dans ses lettres, ceux de J. Mihule et de J. Páleníček sont particulièrement chers.

L'amour de la nature, une des choses qu'elle a le plus partagé avec Martinů, reste aussi constamment présent dans ses lettres.

Il y a des moments très précis qui sont autant de souvenirs et d'émotions pour moi aujourd'hui encore :

Ma première visite à Vieux-Moulin, la douceur de l'accueil, et ce décor si simple qui avait été celui de Martinů, les objets au milieu desquels il avait créé, et cette fabuleuse armoire aux partitions, disques et bandes. Magie à chaque fois renouvelée, interminables bavardages coupés d'auditions, ou de travail sur les albums de photos (je mettais les légendes, car il fallait écrire petit !).

De grandes émotions lorsqu'elle me donnait un objet, voire même une fois, une partition achevée (des *Písničky na dvě stránky*, cycle de sept mélodies *Chansons sur deux pages* de 1944). (**Extrait musical de ce recueil**).

La Passion grecque à Rouen, où j'ai reçu le choc « en direct » de cette musique ; la veuve de Kazantákis était là aussi, et elles étaient vraiment admirables, nos deux vieilles dames.

La visite à Schöenberg, pour l'anniversaire du 29 août 1974 ; la maison-musée des Sadler, l'accueil de ce couple extraordinaire, « responsable » de tant de chef d'œuvres de notre siècle ; la présence d'un Rostropovitch éperdu d'admiration pour Martinů ; le concert, le soir, à Lucerne de Firkušný (*Fantaisie et toccata*) où Kubelík était présent.

23 août 1978 – Mon très cher Ami,

Merci beaucoup pour votre grande gentillesse de m'avoir souhaité mon anniversaire. Je suis contente que pour vous tout aille bien ; vous êtes occupé agréablement par les amis et les choses que vous aimez. Je voulais vous dire que moi, je souffre terriblement des jambes avec cette mauvaise arthrose. Je suis allée avec Alain à Compiègne chez le masseur mais il trouve que mes os sont très usés. Et comme je suis trop âgée pour être opérée, je dois rester avec mon mal, ainsi est la vie. Mais j'ai une bonne nouvelle à vous annoncer : pour l'anniversaire de sa mort, une compagnie de disques veut enregistrer Juliette en français. Je vous tiendrai au courant. Oui, j'ai reçu la 2^{ème} Symphonie par Neumann, ils veulent toutes les faire.

Je vous embrasse de tout cœur.

Votre fidèle Charlotte

9 octobre 1978

Mon cher Patrice,

Je vous remercie de votre si jolie carte de Ceylan. Mais j'ai une mauvaise nouvelle à vous annoncer, le 15 sept. je suis tombée dans mon jardin et je me suis fracturé le bras gauche. Alain m'a amené tout de suite à l'hôpital où l'on m'a mis un bandage très serré. Je n'ai pas pu rester à l'hôpital. Je suis chez le père d'Alain. Maintenant, il est question que j'aille dans une clinique près de Chantilly.

Tous ces concerts annulés pour moi, il y a des concerts salle Gaveau, V. Neumann donnera la Comédie sur le pont avec la Philharmonie, au théâtre des Champs-Élysées je crois.

Je vous embrasse affectueusement de tout cœur, et beaucoup de pensées très chaleureuses à votre chère famille de ma part.

Je vais écrire demain à Mihule.

Votre fidèle Charlotte.

Charlotte Martinů s'est éteinte le 23 novembre 1978 à 84 ans. Elle repose à Polička, aux côtés de son mari.

Martinů et moi - quelques réflexions d'un amateur

D'abord, je pense que vous avez bien compris que ce n'est pas seulement à cause de mon amitié pour Charlotte que j'aime tant la musique de Martinů. Cela a apporté une dimension personnelle à cette affinité profonde, unique pour ce musicien, mais cela n'explique pas tout !

Quelques réflexions donc :

La musique de Martinů est si personnelle que quelques mesures suffisent à l'identifier, quel qu'en soit l'époque. Cela voudrait-il dire que l'on aime tout ou rien ? Et si l'on aime, que l'on aime beaucoup ?

Je connais cent cinquante œuvres de lui. Même si tout n'est pas de valeur identique, il n'y a pas plus de dix ou quinze de ces œuvres auxquelles je renoncerais.

Je n'ai jamais connu de relâchement dans mon intérêt pour les choses mille fois écoutées ; et toujours la même excitation d'en découvrir une nouvelle ; à propos, pourriez-vous m'expliquer ce mystère de la lassitude ? N'y a-t-il pas là un beau sujet d'étude ?

Martinů est un peu pour moi le Haydn du XX^e siècle ; outre la fécondité extraordinaire qui leur est commune, on trouve aussi une sorte de classicisme souverain chez ces maîtres (ce qui n'exclut pas les drames émotionnels violents d'ailleurs) qui fait de l'audition de leur musique une fête pour l'oreille, un régal pour gourmets.

Il y a dans l'œuvre de Martinů des sommets à une hauteur où peu de compositeurs se sont aventurés : *Double Concerto*, *Incantation*, *Gilgamesh*, *3^{ème} Symphonie*, *5^{ème} Quatuor*, *Passion grecque*... liste non limitative. Musiques des hauteurs, ce ne sont pas des « musiques pour tous les jours ».

Il y a des œuvres isolées qui illustrent à merveille le côté haydnien, la maîtrise absolue : *3^{ème} Sonate pour violon*, *Nonet*, *Quatuor avec piano*, *2^{ème} Quintette*, *Sextuor*, plusieurs des concertos (hautbois, alto, deux pianos, *Concertino* ou *Fantaisie pour piano*...).

Il y a des groupes d'œuvres indissociables par la réussite globale qu'elles représentent, et où chaque œuvre est comme l'élément du tout.

Les symphonies 1-5, qui m'apparaissent comme un massif montagneux où chaque sommet aurait des couleurs, des formes et des structures de pierre totalement différentes.

Les *Fantaisies*, *Paraboles*, *Fresques* et *Estampes*, où éclate le génie d'un langage absolument personnel, puissamment évocateur.

Les œuvres pour violoncelle et piano, un monument de pur lyrisme ; assez visité d'ailleurs de nos jours, mais pas encore suffisamment.

Les quatre œuvres concertantes pour violoncelle, exemples parfaits de quatre époques ou esthétiques très différentes et pourtant si magnifiquement réussies.

Les quatre dernières œuvres pour orchestre de chambre (*Concerto grosso*, *Double Concerto*, *Tre Ricercari*, *Toccata e Due Canzoni*) ou le néo-classicisme transfiguré.

Les « cantates », même si elles ne constituent pas vraiment un groupe, font apparaître le génie drama-

tique de Martinů : *Kytice*, la *Messe de camp*, *Gilgamesh*, la *Prophétie d'Isaïe* donnent une autre dimension à sa musique.

Enfin, il faut parler de Martinů dramaturge, car il fut un des meilleurs de ce siècle : il y a là d'ailleurs des terres vierges à explorer. Les comédies de Martinů sont des comédies : ses drames sont des drames : mais mieux que quiconque, il a su mettre en musique le rêve et l'absurde et nombre de nuances qui sont très périlleuses ! Cependant, on peut songer que Janáček avait déjà pu admirablement traiter des états similaires : serait-ce une spécificité du génie tchèque ?

Il y a encore, ailleurs que dans l'opéra, des terres vierges et je suis sûr que remède sera bientôt apporté à ma frustration : deux chef d'œuvres, le *Concerto grosso* et le *Concerto da camera pour violon* ; également la *Suite concertante pour violon*, et la *Symphonie concertante n° 1* pour les œuvres d'orchestre.

Un groupe de quatre œuvres de chambre tardives pour des effectifs importants et inhabituels : *Fantaisie pour Theremin H.301* (1944) avec hautbois, quatuor à cordes et piano ; *Sérénade H.334* (1951) pour violon, alto, violoncelle et deux clarinettes ; *Stowes Pastorals H.335* (1951) pour cinq flûtes, clarinette, deux violons et violoncelle ; et surtout la *Kammermusik n° 1* (Fêtes nocturnes) H.376 (1959) pour clarinette, violon, alto, violoncelle, harpe et piano.

Un vœu enfin : je n'aurai de satisfaction que lorsque Martinů sera aussi connu, joué, populaire que Bartók, Prokofiev, Chostakovitch et Stravinsky. La modestie et l'insouciance du créateur de *Passion grecque* qui, de plus, n'a jamais défendu ses œuvres comme interprète, et n'a jamais occupé de position « officielle » dans un pays sont des raisons qui expliquent un état de fait. Mais ce n'est en aucune manière une fatalité, comme notre présence ici et votre action magnifique pour que ce centenaire soit une fête le prouvent avec éloquence !

Une rencontre littéraire

Que se passe-t-il lorsqu'un grand écrivain (québécois) adore un compositeur ? Il en fait un personnage de roman (*Juliette Pomerleau*). Quel est le résultat ? Un chef d'œuvre plein de tendresse et d'humour où, même transposé, Martinů apparaît tel que l'on l'imagine.

Yves Beauchemin est un amateur vraiment passionné, comme moi, et je ne doute pas que son livre, qui a un très grand succès, contribuera à semer la « petite graine ». Cela mérite un beau coup de chapeau !

Une rencontre imaginaire : été 1958

J'ai dit ne pas avoir connu Martinů et pourtant je fais un rêve. En l'été 1958, il a passé les premières - et hélas, dernières - vacances de sa vie à Royan (un merveilleux souvenir pour Charlotte).

Mes parents étant limousins, nous allions bien souvent là-bas en vacances ; et je me suis mis à rêver que j'avais croisé ses pas et nul doute que quelque lien mystérieux s'est noué à ce moment-là ; sinon comment expliquer une telle affinité ?

Et surtout, que personne ne s'avise de me contredire ; d'ailleurs, je ne le croirais pas !

Au fait, j'ai bien dit que toutes ses œuvres, à toutes les époques étaient reconnaissables en quelques mesures ? Alors, je m'en excuse, car ce n'est pas tout à fait vrai...

MARTINŮ ET LA LIBERTÉ

Texte de Jaroslav Mihule figurant en début de la Partie I, page 59

MARTINŮ, UN DRAPEAU DES RELATIONS FRANCO-TCHÉCOSLOVAQUES

GUY ERISMANN

Mon intention est d'ouvrir un certain nombre de fenêtres sur ce qui fut l'âge d'or des relations entre nos deux pays. Mais avant tout je voudrais faire une remarque car il circule, à propos de Bohuslav Martinů, un certain nombre d'idées reçues - mais d'où viennent-elles ? Il est d'usage, par exemple, de négliger la première partie de sa vie (1890-1923), si ce n'est de monter en épingle certaines anecdotes ayant trait à la jeunesse, sans chercher à comprendre ce que représentent exactement ces années de recherche de soi, de formation, de synthèse de sources diverses, et apparemment contradictoires : d'une part le patriotisme, l'idée de Nation, l'héritage de Dvořák, le culte de la campagne et, d'autre part, l'anticonformisme foncier, la volonté de comprendre le monde extérieur, d'assimiler les acquis de la modernité et de découvrir à son propre usage, un langage de son temps.

Quand Martinů arriva à Paris, à l'automne 1923, cet homme, qui n'était plus un jeune homme, avait en lui tout cela et comptait sur Albert Roussel et la France pour faire le point sur ses désirs.

Il venait au pays de Rodin, d'Apollinaire, de Debussy, faire moisson d'impressions dans lesquelles la provocation faisait si bon ménage avec le charme, l'irrespect avec l'élégance. Cela lui plaisait. Venir dans la ville-lumière était un vieux rêve d'étudiant pour qui rien ne pouvait éclore hors de Paris ou se développer hors de son influence. C'était une idée-force, bien antérieure à la Première Guerre mondiale, quand Bohuš était le petit jeune homme de Polička, sensible, par atavisme, à tout ce qui faisait pièce au dirigisme culturel germanique. Voilà pourquoi les années de jeunesse ne peuvent être dissociées de l'aventure parisienne. Prague avait préparé Paris et Paris en était le prolongement.

La guerre retarda de quatre ans la réalisation du vœu du jeune Bohuš, un quasi autodidacte, conscient de son avantage - celui de l'indépendance - comme de ses manques. En revanche, ces quatre années lui permirent une réflexion sur le monde de la musique et des arts - et tout simplement sur le monde - de relativiser ses jugements, pour donner un contenu à sa révolte ; mais il demeurait que pour lui, Paris restait une étape indispensable pour le développement d'un artiste dont les ambitions et les dimensions exigeaient qu'elles fussent soustraites à l'étroitesse d'une vie conformiste, celle de Prague quelque peu engluée dans les débats snobs et les luttes de tendances musicales, et davantage encore à l'exiguïté d'une vie campagnarde bien réglée, celle de Polička.

Débarquant à Paris, Martinů avait l'avantage de connaître le milieu où il pénétrait. Relativement, toutefois, grâce à ses lectures et à une récente tournée de l'Orchestre du Théâtre National dont il faisait occasionnellement partie. Relativement, il est vrai, car il y eut loin entre ce qu'il avait imaginé et la réalité.

À Paris aussi, les coteries allaient bon train. Paris le secoua et il n'est pas certain que ce fut sans dommages passagers. Heureusement, il était armé musicalement, par la fréquentation de Josef Suk et de Václav Talich qui contribuèrent à renforcer aussi sa résistance morale. Il s'accoutuma rapidement aux lumières et aux bruits, aux turbulences du milieu artistique et à la frivolité ambiante. Il prit vite la mesure de ce qu'on appelait l'Avant-Garde et fit le tri. Roussel l'aida, plus sur le plan des principes certainement que sur celui de l'écriture. Martinů a clairement et magnifiquement parlé de ses relations avec Roussel. Bohuslav de Polička ne se reconnaissait pas nécessairement dans tous ceux qui défilaient sous la bannière d'Apollinaire, encore moins derrière celle de Cocteau, celui du *Coq et l'Arlequin*, pas plus qu'il ne se sentait totalement solidaire du Groupe des Six, chez qui seul Honegger, celui du *Roi David*, recevait de sa part une véritable admiration. Que dire alors de Dada et du surréalisme ?

Parce qu'il avait le sens de la distance, une réserve naturelle, une timidité certainement réelle, souvent

génératrice d'audace, parce qu'il parlait peu, on a déduit rapidement que Martinů ne fut pas touché par les courants qui traversaient la capitale. C'est oublier que le silencieux compositeur observait et écoutait, qu'il se retrouvait le soir au Dôme, à Montparnasse, avec les amis qu'il avait choisis, les peintres avant tout, ses compatriotes, Josef Šima, Jan Zravý, František Tichý, plus tard Alen Diviš et les musiciens étrangers qui allaient constituer l'École de Paris. C'est oublier aussi que les contacts artistiques entre Prague et Paris étaient nombreux et que la jeune République tchécoslovaque se trouvait au centre des curiosités, engendrant un certain parallélisme de pensée, encore que les données politiques, propres à chaque pays différaient. Martinů était certainement plus sensible au « poétisme » de Prague qu'animaient Seifert, Nezval et Biebl, sous la houlette de Karel Teige qu'à certaines élucubrations de Dada et des Surréalistes, mais il existait une vraie fraternité culturelle entre les mouvements surréalistes de Prague et de Paris dont Martinů prit certainement sa part. Comment ne pas citer un autre trait d'union, Karel Čapek, qui publia à Prague, en 1920, une anthologie de la poésie française, en langue tchèque, et que Martinů ne pouvait pas ne pas avoir lue.

Dans le domaine de la musique, les liens s'établirent naturellement, au niveau de Martinů, sur les restes glorieux de l'impressionnisme, dans l'admiration de Roussel, puis dans l'influence et la mouvance d'un parisien vagabond qui n'était autre que Stravinsky. Mais l'influence parisienne connut un autre visage par le truchement de certains animateurs du mouvement surréaliste, surtout Philippe Soupault et Georges Ribemont-Dessaignes qui, vers la fin des années 1920, furent en rapport très intime avec le Théâtre libéré dès la création de celui-ci. Les souvenirs sont nombreux mais un rapprochement entre Martinů, l'ainé, et Burian et Ježek, serait intéressant à établir, non seulement à propos de la musique elle-même, mais au nom d'une fantaisie existentielle et d'une certaine effronterie. Il suffit de penser à *Larmes de couteau*, écrit en collaboration avec Georges Ribemont-Dessaignes, qui fut le rare surréaliste qui éprouva une réelle attirance vers la musique, au contraire de Breton, par exemple, qui y était totalement allergique. Ribemont-Dessaignes avait tous les dons, en dehors de l'humour et de l'écriture. Il était aussi peintre et faisait de la musique mieux qu'en amateur. Il entra en rapport avec Martinů par l'intermédiaire de Richard Weiner et surtout de Šima. Après *Larmes de couteau* (1928) ils entreprirent une comédie onirique et grotesque, assez marquée par le jazz qui illustre le champ et la nature de l'humour de Martinů, son don de capter l'air du temps et une imagination prospective préfigurant la *Laterna Magika* de Prague qui étonnera le monde trente ans plus tard. On comprend donc ce qu'était son modernisme, bien différent de l'Avant-Garde, souvent inutilement provocatrice. Martinů nous apprend comment on peut être de son temps, simplement en le regardant. D'ailleurs, Martinů se révélera de plus en plus comme le musicien du regard. On remarque dans les œuvres de ce temps là, la prise en compte de la musique populaire urbaine qu'il entendait, sa couleur, ses rythmes - le jazz en fait partie - en même temps que du surréalisme celui qui l'habitait, une manière de voir le monde qui ne devait rien aux modèles et aux courants qui le cernaient. Enfin, dans cette comédie qu'il appela « opéra-film », *Les Trois Souhaits* ou les vicissitudes de la vie, la dramaturgie utilise des méthodes nouvelles, celle du film mais aussi celle du songe, sa manière très personnelle de prendre le surréalisme à sa propre étymologie. Ces audaces de style, ces pieds de nez à la vie et aux philosophies fumeuses sont à rapprocher des audaces que cultivaient ses amis Burian et Ježek à Prague, et cela on l'oublie, à mon sens, trop souvent.

En ce temps-là, donc, Prague et Paris se nourrissaient mutuellement. Seifert et Nezval venaient à Paris. Breton et Éluard, après Soupault et Ribemont-Dessaignes allèrent à Prague discuter sur le surréalisme. Tous se retrouvèrent à Paris, à la fin du mois de juin 1935 pour le Congrès International pour la défense de la culture, face aux menaces nazies. Le Cercle linguistique de Prague brillait des noms de Roman Jakobson et de Jan Mukařovský et constituera une référence pour Paris et l'Europe toute entière. Cette année là, Breton et Éluard signèrent en commun avec Štirský, Toyen et Teige un numéro du *Bulletin International du Surréalisme*. Dans sa conférence à Prague, Éluard pouvait déclarer : « *Je voudrais seulement vous dire quelle joie est la nôtre, depuis que nous sommes à Prague, de vivre avec des hommes qui depuis longtemps collaborent avec nous de la façon la plus intelligente, la plus courageuse, la plus efficace qui soit* ». Plus tard, Breton dira de Karel Teige : « *Notre grand ami Teige, incarnant l'intelligence, la culture et la lutte pour un monde meilleur, lui qui fut l'initiateur et l'animateur hors pair du surréalisme à Prague* ».

Les turbulences politiques, à l'approche de Munich, commencèrent à troubler cette belle harmonie scellée par les poètes, les peintres et les musiciens de Prague et de Paris. Les nationalistes pro-allemands et les fascistes tchèques s'attaquèrent aux artistes et aux théâtres. Le Théâtre libéré fut ligoté et ferma ; puis Munich emporta tout dans la honte. Martinů s'exprima en septembre 1938, dans le *Double Concerto*, un des grands chefs d'œuvre de ce siècle. Alors peut-on dire, raisonnablement, que Martinů, qui lisait tout

et écoutait tout, fut étranger à ces échanges ? Il parcourait, il est vrai sa propre route, parallèle, le regard tourné vers les convulsions du monde et de l'esprit. Il est plein d'enseignement que ce *Double Concerto* de 1938 succédât, au milieu d'un flot d'œuvres diverses, à *Juliette ou la clef des songes*, apothéose de l'époque « parisienne » qui lui apporta tant de chocs révélateurs. *Juliette* nous apprend aujourd'hui ce qu'était pour Martinů, le surréalisme, son surréalisme, en réalité, le surréalisme incarné, comment il savait apprivoiser la provocation des autres. Lui, le petit provincial de Polička, il s'était enthousiasmé pour la pièce de George Neveux, qui fit scandale au début des années 30, et que Prague monta peu de temps après, dans la mise en scène du grand Jiří Frejka. Il comprit que le songe était le véritable et le plus durable révélateur de la réalité. Le sujet de Neveux, une véritable parabole, lui permit de poser, en toute poésie, les questions existentielles de la mémoire et de la perception du passé. Dans la construction dramaturgique, remarquons-le, le songe est un ressort efficace que le spectateur admet d'emblée. Enfin et surtout, constat capital qui fit « fondre » Neveux lui-même, Bohuslav Martinů démontre que la musique, mieux que les mots, exprime la réalité onirique, doublure de la réalité psychologique son langage et son reflet. Martinů aurait-il inventé cela sans une technique du regard, sans un va-et-vient de la pensée, entre le laconisme poétique tchèque et une clarté qui doit une part à la France. La synthèse est difficilement imaginable mais elle était déjà présente dans *Les Trois Souhais*, fusion de deux cultures sœurs mais aussi de deux savoir-faire, qui déjouent les pièges d'un surréalisme esthétique et superficiel et aussi ceux du vieil opéra, tradition sclérosée, qu'il a toujours dénoncée.

J'ai tenté d'ouvrir portes et fenêtres sur une époque si riche. Hélas, la belle aventure franco-tchécoslovaque de l'amitié et de l'intelligence prit fin un soir de septembre 1938, le soir du *Double Concerto*, après que, de chaque côté, on se fût bien battu sur le front de la culture et de l'art, afin que l'Histoire aille son chemin dans l'harmonie. L'Histoire et l'Harmonie ont divorcé pour un bon demi-siècle. Pour les noces nouvelles, inventons de paisibles turbulences, celles des musiques de toujours. Dans cette voie, dans ce combat, Martinů de Polička n'a pas cessé d'être un drapeau.

Commentaires sur la correspondance jusque-là ignorée de Martinů et autres sources écrites liées à son séjour en France des années 1923-1941

Kateřina MAÝROVÁ

Mesdames et Messieurs, chers collègues,

J'ai le plaisir de vous présenter le résultat de mes recherches concernant la correspondance de et sur Martinů, qui est maintenant disponible dans les archives et institutions tchèques. Certains de ces documents, en outre, ont des propriétaires privés qui ont bien voulu me les prêter pour mon étude.

Au total, cet article ne traite pas de problèmes musicologiques, esthétiques, ou analytiques ; il n'a pas pour ambition de suivre les liens musicaux dans la trame du développement artistique de l'artiste ; il n'essaie pas même de montrer des découvertes biographiques importantes pour suivre la trace de la vie et de l'art de Martinů.

En fait, son but est de montrer et discuter des sources d'informations jusqu'alors ignorées, qui concernent d'une certaine manière les liens de Martinů avec Paris et son séjour en France dans les années 1923-1941.

Tout d'abord, j'aimerais attirer votre attention sur le fait suivant, auquel il faut penser lorsque l'on évalue l'« orientation francophile » de Martinů : parmi les artistes de ce que l'on a appelé l'Avant-garde de l'entre-deux-guerres, Martinů est le seul parmi des dizaines de musiciens de talent à s'être installé durablement à Paris : comme il l'écrit explicitement dans son article *Notes sur l'influence française*¹, il anticipa instinctivement les liens entre les cultures tchèque et française. Sa décision d'essayer de percer dans cette grande cite, devenue, après la Première Guerre mondiale (perdue par l'Allemagne et l'Autriche-

¹ L'article fut publié dans Bohuslav Martinů - *Domov, hudba a svět* (Bohuslav Martinů - Patrie, Musique et le Monde), compilé par Dr. Miloš Šafránek et édité par *Státní hudební vydavatelství* (Édition musicale d'État), Prague, 1966. L'article est cité pp.149-150. Martinů conclut explicitement ses observations par les mots suivants : « *Je suis allé en France non pas chercher Debussy ou l'impressionniste, ou une expression musicale, mais les vraies fondations de notre culture occidentale qui correspondent beaucoup mieux à mon avis à notre caractère national que tous ces fatras de puzzles et de problèmes ...* ».

Hongrie), la Mecque pour toutes les tendances modernes, libérales et artistiques qui se développaient sur fond de souffrances, était dans ce contexte bien facile à comprendre.

Permettez-moi de souligner qu'à cette époque, la politique étrangère de T.G. Masaryk, le premier Président tchèque, et celle de son ministre des Affaires étrangères, E. Beneš, tendait à renforcer les contacts politiques, économiques et culturels avec la France ; c'est pourquoi le désir de Martinů de réussir dans un pays non germanique peut être considéré comme le reflet et la conséquence du climat général de l'Europe de l'époque. Néanmoins, comme le prouveront de rares documents des Archives du Cabinet présidentiel, ces deux hommes politiques de premier plan jouèrent aussi un rôle important de soutien (pas seulement moral, mais financier) d'un talent de compositeur naissant, défavorisé au départ dans la compétition mondiale des compositeurs.

Ni la légère Vienne, cette ancienne cour voisine, où l'art expressionniste de Schoenberg et ses disciples était né, ni Berlin avec son esprit militant prussien ne pouvaient tenter suffisamment la nouvelle génération d'artistes tchèques. Ces deux centres culturels étaient plus ou moins démodés ; ils ne pouvaient guider l'esprit d'une nation tout juste assemblée et parvenue à son indépendance, durement payée de son sang. La nation était déjà déchirée par le contraste mal vécu (et encore plus évident après 1918) entre, d'une part, l'atmosphère spirituelle et les catégories métaphysiques de la philosophie allemande, la culture de fin de romantisme avec ses excès de subjectivisme, et, d'autre part, la réalité de l'après-guerre en Europe centrale avec tous ses paradoxes. Martinů, en « fils de son temps », choisit le camp, dirons-nous, de la vision réaliste, rationnelle d'un monde sous-produit du modèle culturel victorieux, conscient de la richesse de ses propres traditions, et offrant maintenant aux artistes tchèques de grandes possibilités. Cependant, dans l'article mentionné plus haut, le compositeur constate fort justement l'attitude de dénigrement d'une partie significative du public tchèque vis-à-vis de la « culture française », et souligne la superficialité avec laquelle la bourgeoisie de l'époque juge l'art français. La France et Paris, c'était dans les années 1920-1930 le pays où les petits bourgeois tchèques allaient en vacances et se divertir, mais c'était aussi l'exemple pour créer leur identité nationale propre ; cela encourageait leur confiance en eux-mêmes et leur certitude d'appartenir à la communauté des nations libres d'Europe.

Martinů, observateur subtil et sensible, critique des vies culturelles tchèque et française, fut conscient très tôt dans ses publications² de certains liens caractéristiques entre les deux esprits nationaux (et il le mentionne explicitement dans l'article cité auparavant) qui trouvent leur origine, vus avec un œil d'ethnologue, dans la tension et l'ambivalence continue entre des « facteurs centrifuges », gardiens et ciments de l'identité, de la souveraineté nationale, et des « facteurs centripètes », facteurs d'assimilation qui marquent le développement de toute culture européenne.

Ce qui a sans doute attiré les artistes tchèques vers la culture française à cette époque, ce n'est pas seulement sa richesse et sa diversité, mais aussi sa « stabilité » c'est-à-dire que pendant cette époque cette culture réussit à maintenir une certaine distance vis-à-vis des éléments qui n'étaient pas considérés comme de purs ingrédients de la tradition et de l'art français. C'est-à-dire que dans le Paris de ces années, les pures influences françaises se heurtaient entre elles et se mêlaient aux tendances reflétant le développement de l'art mondial.

Cette capacité admirable de tolérance pour des expressions artistiques diverses et, en même temps, de défendre avec ténacité son individualité nationale et ethnique est à mon avis, typique de la nation française ; nous pouvons la considérer comme le résultat naturel d'une longue tradition d'une nation consciente de sa valeur et de l'importance de défendre la route des droits démocratiques des États européens.

Dans ces circonstances, il n'est pas surprenant que la génération d'artistes tchèques arrivant à maturité après la chute de l'Empire austro-hongrois (avec un certain complexe de « petite nation » face aux visées expansionnistes du nationalisme allemand) ait regardé avec enthousiasme du côté du « voisin gaulois » qui, bien que sans expansionnisme, commençait à devenir une influence majeure sur les plans politiques, économiques et culturels en Europe.

Venons-en maintenant de cette introduction générale à la documentation elle-même.

L'un des documents les moins connus (et jusqu'ici non publié) où il soit fait mention de l'intention de Martinů d'étudier à l'étranger et des contacts noués avec la famille du Président Masaryk, est la collection de notes manuscrites de Sœur Lydia Čechová de la congrégation évangélique, réunie en 1987 peu avant sa mort et donnée au Musée de la Musique tchèque.

² La plupart des études, essais, articles du compositeur, comme les critiques furent publiés dans Bohuslav Martinů - *Domov, huda a svět* cité plus haut.

Native des hauteurs tchéco-moraves, elle résidait dans les années 1915-1918 dans l'Église évangélique de Borová près de Polička, chez sa belle-sœur Gabriela Čechová, dans la famille de son frère Vladimír qui était le pasteur. Elle étudia avec ardeur à l'Institut pédagogique de Polička. Le jeune Bohuslav Martinů, dans ses souvenirs, venait presque chaque jour en visite à Borová. Il apprit le piano et le violon à Lydia. Gabriela était aussi bonne pianiste et ils jouaient souvent à quatre mains ; de plus cette jolie jeune femme, douée pour les langues, lui faisait pratiquer le français, qu'elle même parlait déjà.

D'après les écrits de Lydia, il est évident que Martinů rêvait déjà d'aller étudier à l'étranger durant les années de guerre 1915-1918, alors même que tout voyage au-delà des frontières austro-hongroises était impensable.

Sur la façon dont l'artiste rencontra la famille Masaryk, elle nous raconte ceci (sans préciser la date) :

« Ma belle sœur Gabriela Čechová alla à l'école de filles de Minerva³ avec Dr Alice Masaryková, qui l'avait déjà invitée avec le compositeur Martinů dans sa maison de famille de Basta Tomase. J'avais également été invitée, et j'avais pu raconter avec beaucoup de détails à Mme Charlotte Masaryková ce que je savais de feu Herbert Masaryk, qui, après avoir construit un nouveau presbytère, vécut et peignit à Borová, attrapa la typhoïde dans un camp d'émigration et mourut... »

Chez les Masaryk, Gabriela joua encore au piano et Martinů au violon les compositions qu'on jouait à l'époque. Pendant ce temps, Alice et moi étions assises sur le tapis par terre picorant des grappes de raisin. Ce fut une charmante soirée avec Martinů... »

Au Musée de la Musique tchèque, cependant, se trouve un autre document intéressant, une lettre de Dr Alice Masaryková au directeur de l'opéra Théâtre National, datée du 27 mars 1919, avec une intervention en faveur de Martinů qui témoigne de l'intérêt de la famille Masaryk pour l'avenir de ce talent musical, dont la cantate *Rhapsodie tchèque* avait été jouée officiellement deux mois auparavant par la Philharmonie tchèque avec la participation du Prague Hlahol en présence du Président Masaryk lui-même. Je cite :

« Maître, serait-il possible que M. Martinů aille à Paris comme violoniste dans votre orchestre ? Il nous dit que c'est une question de vie ou de mort pour lui. Je vous remercie par avance de prendre sa requête en considération. »

Très respectueusement vôtre,

Alice Masaryková⁴ »

On peut considérer les documents qui vont suivre, et qui nous paraissent des liens entre la remarquable et noble personnalité de notre premier président, et Bohuslav Martinů, comme contribuant à commémorer ces deux grands représentants de la vie intellectuelle, politique et culturelle tchèque, et qui firent tant pour renforcer les contacts mutuels dans les sphères spirituelles et matérielles. Ils méritent tous deux notre estime pour avoir pu établir des relations franco-tchèques à un niveau de tolérance et de respect pour les valeurs respectives de deux cultures nationales dont ils furent les admirateurs et les propagandistes.

Une autre remarque sur les relations culturelles franco-tchèques : ce serait sûrement une étude énorme que de lister dans les limites de cet article tous les événements significatifs (et pas seulement dans le domaine des arts) qui contribuèrent à renforcer la connaissance mutuelle par l'échange de valeurs artistiques.

Nous savons par exemple que nombre d'artistes des arts graphiques et plastiques tchèques trouvèrent l'inspiration dans le sol français (mentionnons au moins F. Kupka, A. Mucha, J. Šima J. Zrzavý, R. Kundera, ou le décorateur « martinůiste » F. Muzika qui vécut à Paris en 1924-1925).

L'échange culturel actif entre les deux États fut aussi servi avec dévouement par l'ami fidèle du compositeur, l'un de ses premiers biographes et grand promoteur de sa musique, le diplomate Miloš Šafránek.

Depuis 1927, où il vint à l'Ambassade tchèque à Paris comme attaché culturel, il passa nombre d'années (avec Martinů) à l'étranger au service de l'art tchèque en France et vice-versa. Sa volumineuse correspondance, conservée aux Archives du ministère des Affaires étrangères à Prague, témoigne de ses connaissances et de sa culture, avec lesquels il a systématiquement cherché à construire des liens entre

³ D'après *Dodatky Ottova slovníku naučného* (Suppléments à l'Encyclopédie Otto), Prague, 1936, p.275. Minerva est le nom du premier lycée de filles en Autriche-Hongrie. Il fut fondé par Eliška Krásnohorská comme école secondaire privée pour filles en 1890. En 1910-1911, Minerva devint *reálné gymnásium* (véritable école) « type A » avec les filières classiques.

⁴ Voir le Musée d'Archives du Muzeum české hudby (Musée de la Musique tchèque), section G, numéro G 8464. C'est un manuscrit d'une page, écrit des deux côtés, (176x223), écrit à l'encre en tchèque. En ce qui concerne cette tournée internationale du Théâtre National de Prague en Europe en 1919, Martinů y a réellement pris part, et ses impressions de ce voyage n'ont fait que confirmer son désir d'aller à l'étranger pour élargir son horizon culturel.

l'avant-garde française et les cercles de Bohême.

Grâce à sa femme, la pianiste Germaine Leroux, plusieurs événements culturels importants eurent lieu à Paris comme à Prague, organisés avec le concours de *Umělecká Beseda* - l'Union des Artistes de Prague.⁵

Parmi les correspondances de Šafránek conservées des années trente on trouve, par exemple, des lettres à l'écrivain Ilja Erenburg ; au dramaturge Georges Neveu, dont les pièces furent source d'inspiration pour la création de chef d'œuvres de Martinů (les opéras *Juliette ou la clef des songes* et *Ariadna*) ; les compositeurs Jacques Ibert, Jean Rivier, Darius Milhaud, Arthur Honegger, le professeur de Martinů, Albert Roussel ; la pianiste Lucie Caffaret ; le chef d'orchestre Roland Gaubert ; les critiques musicaux, éditeurs et historiens Henry Pruniers, André Cœuroy, Louis Schneider ; le compositeur et critique P.O. Ferroud ; l'architecte Le Corbusier ; le directeur de l'Opéra Comique Louis Masson ; le poète Paul Valéry ; les écrivains André Gide et André Maurois ; Madame Denis ; toutes ces correspondances témoignent de la richesse des contacts franco-tchèques, et de l'intérêt sincère des artistes français pour approfondir ces contacts.⁶ On doit grand crédit aux critiques et éditeurs musicaux déjà mentionnés Pruniers, Cœuroy, Schneider et Ferroud pour avoir fait connaître l'œuvre de Martinů au public musical de Paris, car dans les pages culturelles de la presse française où ils suivaient et critiquaient la vie musicale, ils ne furent pas en retard pour découvrir la qualité de cet artiste. Pour avoir une idée exacte du rôle joué par la critique musicale française dans le combat du compositeur pour être reconnu, il faudrait extraire les articles publiés dans les années 1927-41 dans pas moins de 16 magazines pour Paris seulement, depuis la *Revue Musicale* spécialisée jusqu'au quotidien *Le Figaro*.

Présentons maintenant comme promis la correspondance jusqu'alors inconnue du fonds des Archives du Cabinet du Président de la République des années 1930-1947, qui illustrera de façon significative les conditions matérielles de la vie de Martinů en France. Outre une liste dactylographiée de six pages avec les compositions de Martinů et la liste de leurs exécutions dans les années 1927-1936, cette importante collection comporte aussi neuf lettres de l'artiste au Cabinet présidentiel, écrites entre 1930 et 1936.⁷

La première lettre, écrite le 27 avril 1930 à Paris, est une requête du compositeur pour un support financier spécial pour pouvoir continuer à travailler alors que la condition matérielle des indépendants s'était dégradée du fait de la crise.

Comme on peut le voir d'après ces documents, les négociations sur ce support ont duré un an, car malgré l'intervention de M. Šafránek et du Dr. Vasil Škrach, le secrétaire personnel du Président, le 9 mai 1930, et en dépit de celle de Jan Masaryk le 19 mai 1930, le ministère des Affaires étrangères se prononça contre la requête le 17 octobre 1930 ; l'explication était que le compositeur avait déjà reçu entre 1925 et 1930 des sommes de 20 000 francs et 9 000 couronnes du ministère des Affaires étrangères ; et que dans les années 1923-30 le ministère de l'Éducation et de la Culture avait aussi donné un support d'un montant de 30 550 francs ; bien qu'il soit reconnu que « *les œuvres de M. Martinů, de part leur qualité, connaissent un grand succès en France* ». ⁸ Néanmoins, en dépit de la décision du ministère, d'après le communiqué du Bureau du Président à l'Ambassade de la République Tchécoslovaque à Paris, en date du 3 février 1932, Masaryk donna un support sur les fonds présidentiels pour 5 000 francs, afin qu'il puisse rester en France et composer ; l'artiste exprima sa reconnaissance par lettre au Président et à son Cabinet, le 24 février 1932.

⁵ Les activités de *Umělecká veleda* (Union des artistes) sont décrites en détail par Dr. Zdenka Pilková dans son *Hudební útery umělecké besedy v letech 1935-51* (Les Mardis musicaux de l'Union des artistes 1935-51), dans *Prispěvky k dějinám české hudby I* (contributions à l'histoire de la musique I), Academia, Prague, 1971, pp.67-172. L'activité de l'Association de la Musique moderne à Prague de 1920 à 1933 est évaluée par Dr. Jitka Ludvová dans son étude *Spolek pro moderní hudbu v Praze* publiée dans le périodique *Hudbení věda, Academia*, Prague, 1976, Vol.XIII/2, pp.147-173.

Au Musée de la Musique tchèque, il y a aussi un manuscrit de l'étude de Dr. Silvestr Hippmann représentant de *Umělecká beseda*, concernant l'histoire des Mardis musicaux de ce club, dont les programmes incluaient des compositeurs français aussi bien que Bohuslav Martinů.

⁶ L'intégralité de cette vaste collection se trouve dans les Archives du Ministère des Affaires étrangères, section 1/5. Les manuscrits de Dr. Miloš Šafránek sont dans les boîtes 19 et 20.

⁷ La collection entière de la correspondance de Martinů avec le Cabinet présidentiel, de 1930-36, se trouve sous les numéros 2-10 dans l'inventaire déjà mentionné. Voir pp.1-2 (l'inventaire de la correspondance de Bohuslav Martinů, conservé aux archives de Prague, dans des institutions et des mains privées Prague 1989, 260 pp.). Les lettres se trouvent dans les Archives du Cabinet Présidentiel (ci-dessous noté A.C.P.), n° R 23273/31, D 1542/32, D 6223/32, D 6224/32, D 8649/32, D 6935/33, D « 973/35 et 13451/36.

⁸ Voir A.C.P. n° 12244/30 ; l'inventaire de la correspondance concernant Martinů, Inventaire n° 29, p.5. Cette lettre est une réponse à la demande au Cabinet Présidentiel du 9 octobre 1930, n° de classement D 7852/30 inventaire n° 26-27, p.5.

Le 15 septembre 1932, Martinů réalisa sa promesse et offrit au Cabinet présidentiel dans une lettre une brève liste des premières musicales de ses œuvres en Europe et dans le monde, ainsi que des publications de ses nouvelles œuvres. Le même jour, cependant, il se tourna à nouveau vers ce Cabinet avec une requête pour un support financier pour l'année 1932-1933, cette fois-ci afin de pouvoir éditer le *Quatuor avec orchestre* chez Schott à Mayence, et pour pouvoir achever le *Concerto pour violon n° 1* composé pour le violoniste américain Samuel Dushkin.

Le Président Masaryk accorda à nouveau la demande et par un communiqué du Cabinet présidentiel à l'Ambassade tchèque à Paris le 15 novembre 1932 il donna à nouveau 5 000 francs au compositeur pour continuer sa vie artistique en France. Ce qui est intéressant, c'est la façon dont le Chef de Cabinet, le Dr Bohumil Riha, note sa position sur le séjour de Martinů à Paris et explique sa décision sur la requête ; je cite ses suggestions :

« J'ai parlé à M. Martinů de sa demande lors de sa visite à Prague, et de la continuation de son séjour à Paris, et je lui ai dit que son séjour à Paris avait déjà duré trop longtemps et qu'il avait une certaine obligation morale à transférer son activité, au moins pour quelque temps, dans sa patrie, surtout qu'il avait déjà été appelé au pays par les cercles officiels et artistiques par l'offre d'un poste au Conservatoire de Brno. Il est vrai que M. Martinů n'a pas perdu son temps à Paris, mais au contraire a créé nombre d'œuvres nouvelles, qui font le tour du monde et sont de grande valeur. Il est vrai qu'il n'a pas oublié sa patrie et qu'il a composé le grand ballet *Špalíček* qui va être donné au Théâtre National de Prague. Mais M. Martinů a déjà plus de quarante ans, c'est-à-dire qu'à cet âge, il pourrait ouvrir de nouvelles voies dans son pays, donner une nouvelle direction et conduire la jeune génération. Et ainsi, il n'aurait pas de souci à se faire pour sa vie matérielle et celle de sa famille. Mais M. Martinů ne veut pas en entendre parler et mourrait à la quête du pain quotidien plutôt que d'être asservi à quelque ordre ou précepte didactique. Ses compositions ne lui rapportent guère et ses revenus sont irréguliers. Il dépend continuellement de l'assistance des revenus de sa femme. Cependant, il veut à tout prix rester à Paris et continuer à y travailler ce qui, d'après lui, sert tout autant sa patrie en répandant son nom... Le seul fait que le nom du compositeur Martinů soit connu aujourd'hui tout autour du monde et que ses facultés créatrices soient à leur sommet, me conduit à recommander à nouveau à M. le Président de lui accorder la même somme, c'est-à-dire 5 000 francs... »⁹

Le 10 décembre 1932, Martinů exprime sa reconnaissance pour cette confiance renouvelée dans une lettre au Président et, d'après les nouvelles du 26 septembre 1936 au Cabinet présidentiel, il fait aussi part de son activité de composition pour la saison 1932-1933, donnant à la fois une idée des exécutions dans sa patrie et à l'étranger de ses œuvres anciennes, et de ses œuvres nouvellement écrites ou éditées (incluant, entre autres, son nouvel opéra *Marie de Nimègue*, d'après un texte de Henri Ghéon).¹⁰

D'après les documents d'archives conservés, l'artiste demanda une fois encore assistance financière au Cabinet Présidentiel (avec le timbre « Reçu le 7 février »).

Il y a une note intéressante pour nous (en dehors d'une référence à la première à Brno de l'opéra *Les Jeux de Marie*) en date du 28 février sur son projet d'opéra comique sur des sujets de Gogol, qu'il appelait *Soirées dans un petit village près de Dikanka*, que le compositeur ne commença jamais.¹¹

Le Président Masaryk, d'après le décret du Cabinet Présidentiel du 28 juin 1935 accepta encore cette requête et envoya à Martinů la somme habituelle de 5 000 francs.¹²

L'une des notes les plus intéressantes (et jusqu'alors inconnue) sortie de la plume du compositeur est la lettre qu'il envoya au Président de la République, le Dr. Edvard Beneš, le 17 décembre 1936, dans laquelle il se tourne vers le chef de l'État pour tenter d'éveiller son intérêt pour des questions de nature culturelle.¹³ Martinů se soucie du problème de la place de l'artiste dans l'État et de l'avenir de la musique tchèque moderne.

⁹ Voir A. C. P. n° D 6224/32, 10/11/1932, inventaire n° 34, p. 6.

¹⁰ Voir A. C. P. n° D 6935/33, inventaire n° 7, p. 2.

¹¹ Voir A. C. P. n° D 973/35, inventaire n° 8, p. 2.

¹² Voir A. C. P. n° D 973/35, inventaire n° 18, p. 4

¹³ Voir A.C.P., n° D 13451/36, inventaire n° 10, p. 2. D'après ces documents, Dr. Beneš demande à M. Řiha (le ministre) de s'occuper du problème de la publication des œuvres de Martinů en Tchécoslovaquie et d'en faire le compte rendu rapide, alors qu'au même moment, il y avait en principe une intervention au nom du Président auprès de M. J. Šalda, directeur des Éditions Melantrich, sur le même sujet. De plus, la possibilité de trouver pour Martinů un poste au Conservatoire de Prague était à l'examen ; voir n° D 13451/36, du 31/12/1936. Le Président Beneš donna également un support financier à Martinů en 1947, après que celui-ci eut sa grave blessure à la tête. En donnant la somme de \$1 000, il voulait aider au retour du musicien dans sa patrie ; voyez n° D 582/42 du 11 et 20 janvier 1947.

Je vais citer en conclusion de cet article une partie de cette lettre, car non seulement il y défend son attrait très fort pour la Culture française, mais également il évalue correctement, sans supériorité ni orgueil son propre rôle dans le combat pour la musique tchèque moderne en Europe : « *Par conséquent je voudrais, Monsieur le Président, vous dire quelque chose qui vous est proche et que j'ai toujours lu avec le plus grand intérêt dans vos œuvres littéraires, i.e., l'élargissement de nos perspectives artistiques et le rejet des influences musicales d'Europe centrale (Mahler, Schönberg). Je suggère humblement que j'ai dépassé ces influences dans notre musique, et l'ai dirigée là où elle doit aller, i.e. vers l'Ouest. J'ai influencé la génération de jeunes compositeurs et c'est ma grande fierté. Je voudrais aussi vous dire (et j'espère que cela ne vous offensera pas) que j'ai une certaine notoriété à Paris, en Belgique, en Suisse, en Angleterre et aux États-Unis. Je répète simplement ce que disent et écrivent des critiques musicaux internationalement connus et d'excellentes autorités musicales. Ainsi sans que cela soit connu - et ce n'est pas seulement à mettre à mon crédit personnel - je représente notre musique moderne à l'étranger, ce qui est à coup sûr un travail pour la patrie... »*

NOUVELLES ENVOYÉES PAR BOHUSLAV MARTINŮ DE PARIS À PRAGUE OU PETITE RÉFLEXION SUR SA POÉTIQUE MUSICALE

Texte de Jiří Vysloužil figurant en début de la Partie I, page 61.

BOHUSLAV MARTINŮ ET PAR T.S.F.

GLEND A DAWN GOSS

Il y a deux ans, alors que je travaillais à l'Université de Géorgie sur une collection particulière de manuscrits, j'ouvris un dossier d'aspect insignifiant et je me retrouvai à contempler un manuscrit original de Martinů. Tout ce que j'ai appris sur cet objet unique, et comment ce trésor a pu arriver dans une université du Sud des USA, tels sont mes sujets pour aujourd'hui.

Je commencerai par la musique. Le manuscrit contient 38 mesures écrites pour piano seul. Le papier utilisé est un peu plus grand que le format standard de machine, et mesure 27 x 34,5 centimètres. Martinů n'écrivait que sur du papier 1v ou 2r avec une encre qui, en tous cas maintenant, apparaît comme bleu mauve. L'œuvre est signée, mais pas datée. Cependant, plusieurs choses suggèrent qu'il l'écrivit après son arrivée à Paris en 1923 : d'abord le titre d'apparence française, *Par T.S.F.* ; ensuite le filigrane du papier. J'ai cru d'abord lire E. Ploix, 8 rue St Placier, Paris, et c'est ce que j'ai dit lors de ma publication de cette pièce (Prague, PANTON, 1990). Cependant, après avoir exploré Paris ces derniers jours avec mon « Paris par arrondissements » comme guide, je pense qu'il doit s'agir de la rue St Placide, où il y avait bien encore une boutique de musique il y a quinze ans. À ces faits, je peux ajouter l'annonce dans l'édition parisienne du *Herald Tribune* d'une exécution de l'œuvre le 29 décembre 1928. Tout ceci situe l'origine probable de la musique à Paris entre 1923 et 1928, assertion que je vais essayer de conforter par la suite.

Le titre, par exemple, ajoute son poids à ces origines : *Par T.S.F.* signifie « Par Télégraphie Sans Fil ». À ses débuts, le sans fil, souvent associé au début de la radio, était certainement un des sujets brûlants des années 20. Les journaux périodiques parisiens, de Paris à Prague, publient des discussions sur « la T.S.F. » et « la nouvelle musique pour la radio ». Les auteurs se penchent sur les problèmes posés par l'effet de la radio sur le public des concerts, les opportunités nouvelles pour les compositeurs, et l'impact des diffusions sur la carrière des interprètes.

Paris en particulier sent cette excitation sur la nouvelle technologie, en partie parce que beaucoup de créateurs y travaillaient, en partie aussi parce que Paris même était à la pointe dans l'histoire de la T.S.F.

Tout le monde aujourd'hui connaît l'IRCAM, et avant cela le travail prodigieux de Pierre Schaeffer avec la Radio Française. Mais bien peu se souviennent que dès 1908, Lee de Forest (de l'Alabama) a diffusé de la musique depuis la Tour Eiffel en utilisant des disques et un phonographe. La Tour Eiffel servit de site pour une autre expérience, un peu différente, de sans fil en 1915, lorsque des ingénieurs y reçurent le premier appel téléphonique des USA.

L'excitation générée à Paris par la nouvelle technologie et les possibilités de la musique à la radio se retrouve aujourd'hui dans les pages des revues de l'époque, comme *La Revue Musicale*, qui est maintenant place St Sulpice, mais était à l'époque située boulevard Montparnasse. En 1930, les éditeurs de *La Revue* Henry Prunières et André Cœuroy consacrèrent un numéro entier à « la musique mécanique », dont l'article principal était intitulé « La musique et la T.S.F. ». L'auteur (R. Rave-Hart) tente de rassurer ses lecteurs en disant que les peurs engendrées par les dommages que la radio pourrait causer à la musique étaient grandement exagérées, et il s'efforçait d'expliquer les bénéfiques potentiels.

Il aurait sans doute été difficile pour un musicien sensible arrivant à Paris dans les années 1920 de demeurer à l'écart d'une question si importante. Dans la miniature à programme de Martinů, l'ostinato sec de la musique fait penser au code Morse, par lequel à la fois le télégraphe sans fil et les opérateurs radio communiquaient. Le craquement dans les accents et la dynamique fluctuante évoquent le crachotement, l'émission erratique des premiers « sans fil ». Martinů nous raconte de façon plus palpable que n'importe quel écrit sa première réaction à la technologie nouvelle. (*Écoute de l'enregistrement par Dr. Goss de Par T.S.F.*).

Les spécialistes situent en général l'intérêt de Martinů pour la radio à 1935, quand le compositeur tchèque écrivit deux opéras pour la radio, *La Voix de la forêt* et *La Comédie sur le pont*. En quelques mesures rapides, *Par T.S.F.* montre que l'intérêt de Martinů est antérieur de peut-être une décennie à ces opéras. Ce témoignage musical éloquent ajoute une dimension nouvelle à une observation faite par l'ami de Martinů, Pierre-Octave Ferroud ; Ferroud écrivit en 1937 que Martinů « qui, à première vue, paraît mépriser l'espace et le temps, est néanmoins l'un des premiers à comprendre l'importance de la diffusion, et la valeur des ressources, jusqu'alors inconnues, qu'elle met à la portée de chacun ».

Il y a maintenant un autre côté dans cette histoire. C'est le récit du destin d'un manuscrit unique de Martinů qui aboutit dans l'État de Géorgie. Dans la petite ville d'Athens, Géorgie, se trouve l'Université de l'État, une institution majeure dans le Sud, et qui a acquis peu à peu des documents importants pour la recherche dans sa bibliothèque. Parmi ceux qui concernent la musique, il y a une collection classée sous le numéro MS 300, et appelée collection Carol Robinson. Carol Robinson n'a jamais vécu en Géorgie, mais elle accepta d'y déposer ses papiers à la requête d'un ami qui était à la faculté de Musique. Ainsi sur une période de plusieurs mois entre 1969 et 1970, Miss Robinson envoya ses programmes de concerts, ses notes de cours, les critiques de journaux, les partitions d'étude ainsi que des manuscrits de partitions, toute une vie soigneusement préservée, à Athens. C'est dans ces papiers que j'ai découvert la miniature de Martinů.

Qui était Carol Robinson ? Franchement, je ne le savais alors pas, mais lorsque je découvris qu'à côté de l'original de Martinů, elle possédait, un manuscrit du *America's Bad Boy of Music* de George Antheil avec une dédicace, et une photo de l'original d'une *Sonate pour violon et piano* de Charles Ives, j'ai commencé à mener une enquête. Je découvris que les liens de sa vie avec celle de Martinů eurent des conséquences intéressantes pour la musique du compositeur.

Carol Robinson était née dans le Middle West américain en 1889, juste un an avant Martinů. Elle voulait devenir pianiste et alla étudier à Chicago avec une virtuose renommée, de formation européenne, Fannie Bloofield Zeisler. Depuis Chicago, Robinson débuta une carrière de soliste qui dura plusieurs décennies, et se déroula sur au moins deux continents. Vers 1915, elle commença des tournées de concerts qui allaient de Boston, Massachusetts, à Portland, Oregon. Au début des années 1920, elle commença ses voyages en Europe et fit au moins six ou sept voyages à Paris. C'est là qu'elle doit avoir rencontré Martinů. Carol Robinson avait un don remarquable pour se faire des amis proches parmi les artistes et intellectuels contemporains - Pavel Tchelichev, Jean Cocteau, Georgette Leblanc étaient ses amis, comme les écrivains Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Margaret Anderson, et des compositeurs comme Martinů. Plus important encore, elle se faisait un devoir de jouer, pour une part essentielle de son répertoire, la musique pour piano contemporaine. Lors de ses voyages à Paris, elle recherchait des œuvres nouvelles, et en revenant aux États-Unis elle faisait découvrir à beaucoup d'Américains la musique la plus récente de Francis Poulenc, Georges Auric, Claude Debussy, aussi bien que les compositeurs américains d'avant-

garde y compris Henry Cowell, célèbre pour son « piano préparé », ou George Antheil, dont un des « trucs » préférés consistait à enfermer à clef son public et à placer un revolver en évidence sur le piano.

Alors que les critiques ont toujours loué l'art de Miss Robinson, elle a disparu des annales des interprètes, peut-être parce que, au sommet de sa carrière, elle abandonna soudain toutes ses ambitions. La raison : un homme qui s'appelait Gurdjieff. Comme beaucoup d'autres, notamment Pierre Schaeffer, Kathryn Mansfield, la quatrième Mrs Frank Lloyd Wright, Robinson suivit Gurdjieff près de Fontainebleau et passa plusieurs mois dans son Institut pour le Développement harmonieux de l'homme. Elle semble avoir trouvé quelque chose de substantiel dans les promesses de Gurdjieff pour une vie plus élevée et dans sa musique. Quelques contemporains se souviennent qu'elle fut préférée par Gurdjieff pour jouer des arrangements de ses œuvres lors des exercices spirituels de groupe. À son retour en Amérique, elle consacra un temps considérable à jouer pour les groupes de Gurdjieff à New York, et pour les centres Frank Lloyd Wright au Wisconsin et en Arizona.

Robinson se mit aussi à composer et semble avoir étudié un temps avec Edgar Varèse, après que ce Français se soit fixé aux États-Unis. Mais c'est à l'enseignement que Miss Robinson consacra la plus grande partie de son énergie dans ces années. Plusieurs de ses élèves se souviennent que Miss Robinson parlait souvent avec chaleur de son amitié avec Martinů. Leur proximité d'âge et leur intérêt commun pour la composition contemporaine fournit sans doute la base d'une amitié qui dura depuis les années 1920 jusqu'à la mort du compositeur. Il paraît évident que Martinů a composé *Par T.S.F.* spécialement pour Carol Robinson. Outre qu'elle en possédait l'unique copie, j'ai découvert qu'elle avait appris et probablement enseigné le Morse durant la Première Guerre mondiale, disant que c'était « le seul moyen musical » par lequel elle pouvait servir son pays. On est tenté d'imaginer que dans la conversation, Martinů et Robinson ont discuté des possibilités offertes par la technologie sans fil, sensiblement la même pour le début de la radio que pour l'opérateur Morse, et que la réponse finale du compositeur fut *Par T.S.F.* Incidemment, on sait que dans les dernières années de sa vie, la vieille dame souvent confinée à son appartement et loin des négateurs décriant le rôle de la radio dans la vie du vingtième siècle, louait la « merveilleuse radio », surtout lorsqu'elle lui permettait d'entendre des splendeurs comme Pierre Boulez dirigeant les *Altenberg Lieder*. Mais ses élèves m'ont dit qu'elle mettait cependant un point d'honneur à n'écouter que des retransmissions de concerts.

Par les programmes de concerts de Carol Robinson, j'ai pu établir que *Par T.S.F.* avait été composé dès 1926. En avril de cette année, Carol elle-même joua la pièce, non pas à Paris, ce qu'elle fit plus tard, mais à Portland, Oregon. L'occasion en fut le seul concert par invitations de Pro Musica, auparavant Société Musicale Franco-Américaine. Comme beaucoup d'entre vous le savent, Pro Musica est l'enfant du célèbre chef et pianiste français E. Robert Schmitz, qui fit connaître au public américain nombre d'œuvres nouvelles. Sur ce programme de Portland, outre le Martinů, Robinson jouait la *Jazz Sonata* de George Antheil, qui lui était dédiée, et l'arrangement de Stravinsky pour quatre mains de *Petrouchka*.

Quelques mois après le récital Pro Musica, Robinson joua à nouveau *Par T.S.F.*, cette fois à Woodstock, New York. Depuis 1969, Woodstock est rentré dans la langue comme synonyme de la protestation des années 60. La seule mention de ce nom évoque inévitablement l'image d'une foule énorme lors du festival de musique, avec des jeunes aux cheveux longs, souvent drogués et presque nus. Cependant, le Woodstock des années 60, qui a commencé en lui prenant son nom, portait en lui la réputation d'une colonie artistique florissante depuis le début du siècle. Dès 1902, une colonie d'idéalistes vivait près de Woodstock, New York, attirant peu à peu des peintres, des sculpteurs, des écrivains, des philosophes et des musiciens, exactement le type de compagnie que Carol Robinson recherchait à Paris. En 1916, des séries de concerts de musique de chambre, les Concerts Maverick du dimanche, y commencèrent. Ils avaient lieu chaque dimanche après-midi dans une salle de fortune. La salle et les séries existent encore aujourd'hui. Elles ont le privilège d'être les plus anciennes des USA. Des musiciens résidaient lors des colonies d'été comme le grand flûtiste Georges Barrère, ou Pierre Henrotte, le chef du Metropolitan Opera. Barrère observa la colonie musicale de Woodstock : « *La difficulté de présenter des œuvres modernes n'effraye pas [les interprètes ici] et ils passent leurs vacances à répéter avec enthousiasme pour préparer les premières d'œuvres nouvelles, comme s'il s'agissait d'exécutions parfaitement au point de classiques du répertoire. C'est dans cet environnement qu'un autre public américain entendit Par T.S.F.* Ces deux exécutions de *Par T.S.F.* en 1926, sur les côtes est et ouest des États-Unis font remonter d'un an et demi la date de première rencontre de la musique de Martinů par le public américain. On crédite en général Serge Koussevitzky, le célèbre chef du Boston Symphony d'avoir introduit Martinů en Amérique avec l'exécution symphonique de *La Bagarre* en 1928. Notre récit montre que bien avant, les Américains sur les deux côtes avaient déjà entendu la jeune musique tchèque, grâce à Carol Robinson.

Ces épisodes ne terminent pas l'histoire de *Par T.S.F.* aux États-Unis. Robinson joua l'œuvre à New York, sa résidence permanente à partir des années 20. Elle partagea également la musique avec son amie, la grande danseuse Elisabeth Delza. Robinson avait rencontré Delza et son mari, le critique littéraire Graham Munson, par Gurdjieff. D'origine russe, Delza était connue pour son interprétation de la musique par la danse, et comme un professeur inspiré et très recherché. Delza chorégraphia *Par T.S.F.* et le dansa à New York au début de 1933. Elle apprit par la suite la musique comme danse de groupe à nombre de ses élèves. Delza vit aujourd'hui à New-York où elle m'a montré une transcription de *Par T.S.F.* faite par elle-même d'après le manuscrit de Carol Robinson.

En dépit de sa taille minuscule, le trésor que constitue le manuscrit de Carol Robinson nous amène à pénétrer des aspects remarquables de la personnalité de Martinů. Il révèle sa fascination pour la technique et sa réaction brillante, bien plus tôt qu'on ne le pensait. Cela rapproche Martinů d'une autre Américaine à Paris, et qui peut être à l'origine de son intérêt initial pour le sans fil. Cela recule dans le temps la date à laquelle le public américain a entendu Martinů pour la première fois. Cela montre même comment d'autres artistes imaginatifs ont trouvé inspiration dans sa musique. Enfin, cela nous rappelle qu'aucune œuvre, si petite soit elle, ne peut être ignorée chez un compositeur de la stature de ce grand tchèque, Bohuslav Martinů.

LA RECHERCHE DE LA DICTION MUSICALE TCHÈQUE DE BOHUSLAV MARTINŮ EN FRANCE

Zdeněk ZOUHAR

Traduction Zdenka Schejbalová

Quand après les funérailles de son père, Bohuslav Martinů est arrivé à Paris en octobre 1923, il était boursier du ministère de l'Éducation tchèque, pour trois mois. Logé à Paris 17^{ème}, 3 rue Le Chapelais, pouvait-il pressentir, que cette ville (rapidement vue en 1919 pendant la tournée de l'Orchestre du Théâtre national (dont il était violoniste auxiliaire) deviendrait sa patrie jusqu'à la moitié de l'année 1940 ? Dès son arrivée le 15 novembre 1923, il a sa première leçon chez Albert Roussel, mais il comprend mal le français. Jusqu'en 1924, les leçons chez le maître âgé de 55 ans n'étaient pas nombreuses, mais elles signifiaient beaucoup pour Martinů. L'auteur de la symphonie *Le Poème de la forêt* (1906) a saisi Bohuslav Martinů d'une façon extraordinaire, et même encore à Prague en 1920 (deux ans après la mort de son grand modèle Claude Debussy) Roussel a réussi à introduire un ordre dans les pensées de son jeune collègue tchèque, selon les paroles de Martinů lui-même. Par sa modestie, sa bonté et sa noblesse, même par son ironie amicale, il l'a guidé et tout s'est accompli naturellement. Il lui a laissé le temps de réfléchir et d'évoluer lui-même. Le maître lui recommandait aussi de composer des chœurs et des compositions de contrepoint. Ce n'est que bien plus tard qu'il a commencé à écrire ses compositions pour voix d'hommes. C'est une coïncidence, mais peu de temps après son installation à Paris, Martinů a été aussi fasciné par Stravinsky, *Petrouchka*, *Le Sacre du printemps*, surtout par *Les Noces*, « l'un des ouvrages les plus beaux et les plus caractéristiques de cet auteur ». Plusieurs fois en 1924, Bohuslav Martinů a envoyé à Prague des articles admiratifs sur Stravinsky. L'orientation musicale tchèque de Martinů a commencé à se dessiner avec le modèle du compositeur d'origine russe, et on en verra plus tard les résultats. Néanmoins *Trois danses tchèques* (*Tři české tance*) pour piano sont une première preuve de la tendance parisienne de l'auteur en 1926. Plus tard les manifestations du compositeur deviennent plus nombreuses. En 1930 c'est le cycle des danses stylisées pour piano *Borová* (écrit assez exceptionnellement pendant ses vacances à Polička. *Borová* est le nom d'un village voisin de Polička et le compositeur était lié à cet endroit par un attachement spécial. La troisième composition de même orientation *Les Danses moraves* (*Moravské tance*) – la Moravie constitue la partie centrale de la Tchécoslovaquie – écrites en novembre 1930, rebaptisées *Rondes* sont dédiées (comme œuvre instrumentale de chambre de Paris) au directeur du Conservatoire de Brno, Jan Kunc qui avait insisté auprès de Martinů pour qu'il accepte une fonction pédagogique au Conservatoire de Brno capitale de la Moravie.

Un mois après l'achèvement des *Rondes*, de retour à Paris pour les fêtes de Noël en 1930, Martinů écrit

trois chœurs de femmes sur les textes des chansons populaires tchèques de Karel Jaromír Erben, extraites du célèbre recueil de chansons et dictons nationaux tchèques (*Prostonárodní české písně a říkadla*). Ce cycle en trois parties du compositeur quadragénaire est vraiment tchèque quant à sa diction musicale, ce qu'il n'avait pas encore réussi dans ses précédentes compositions. Un mois après, toujours à Paris, Martinů achève *La légende de Sainte Dorothee* (*Legenda o svaté Dorotě*) une composition vocale et orchestrale. Elle est devenue la base de son ballet chanté *Špalíček* (Suite de ballets) que le compositeur a achevé à Paris en une année, bien que la version définitive ne date que de 1940 (création réussie à Prague en 1933 et deux mois après à Brno). Stravinsky a donné à Martinů une orientation pour la mise en musique de la *Légende de Sainte Dorothee*, mentionnée ci-dessus. Martinů a mis en musique dans la première composition de ces trois chœurs de femmes le texte dont il a aussi employé une variante dans l'ouverture de *Špalíček* – il a la même importance pour le ballet tchèque que *La Fiancée vendue* (*Prodaná nevěsta*) de Smetana pour notre opéra. Mais le texte de *Špalíček* est mis en musique tout à fait différemment. Les chœurs de femmes mentionnés ci-dessus, avec le nom probable tiré du recueil d'Erben déjà cité, sont la première œuvre chorale conservée de Bohuslav Martinů (deux chœurs d'hommes du début de 1919 ont disparu, de même que la feuille de titre de ces chœurs de femme).

L'ouverture de *Špalíček* (selon la version finale) est mise en musique d'une façon tout à fait différente, notamment parce qu'il s'agit d'une distribution comprenant un solo de soprano et de ténor, du chœur de femmes (éventuellement d'enfants) et de l'orchestre. Décidément Martinů a ainsi cherché la forme la plus convenable de sa mise en musique. Il s'agit donc d'expérimenter un travail de mise en musique de la poésie populaire tchèque (textes des chansons populaires) pour atteindre une expression simplifiée répondant à son impulsion intérieure de composer ces chœurs de femmes. Martinů m'a écrit une pensée sage de New York en 1949 « *Une expression simple c'est le plus difficile que l'artiste puisse envisager comme son but* ». La tournée de concerts en France de la Chorale des Institutrices de Prague (*Pěvecké sdružení pražských učitelek*) a poussé Martinů à composer d'autres chœurs de femmes. Le chef de chœur était Metoděj Vymětal, qui a étudié brièvement en 1930 chez A. Roussel et le chant choral à l'École normale de musique. Martinů connaissait Vymětal et sa chorale ; mais en les entendant à Paris dans la grande salle de la Sorbonne, la prestation artistique a captivé son esprit et l'a inspiré pour composer pour cet excellent ensemble. La Chorale s'est produite même à la Radio française. La Chorale de Prague connut donc le succès à Paris en 1930. Ce succès a inspiré à Martinů dans les six mois qui suivirent une suite à ses chœurs de femmes d'après le recueil d'Erben. Martinů épouse Charlotte Quennehen le 21 mars 1931 et s'attache ainsi encore plus à la France. En juillet à Paris, il achève *Les Dictons du vieux tchèque* (*Staročeská říkadla*) et de nouveau *Trois chœurs de femmes* dont le troisième, *L'Enlèvement de la mort* (*Vynáčení smrti*), est remarquable. Le texte populaire tchèque de cette composition est vraiment intégré à la musique, qui est semblable à celle de la deuxième scène du troisième acte du ballet *Špalíček*. Il a aussi le même titre *L'Enlèvement de la mort* mais une plus grande expressivité musicale. Les deux trios de chœurs de femmes s'enchaînent organiquement et c'est pourquoi ils ont été publiés sous le titre commun et un peu artificiel « *Les Dictons tchèques après des années à Prague* ». Le compositeur lui-même, leur a attribué une importance particulière en relation avec son ballet *Špalíček* en écrivant qu'ils lui ont montré la possibilité d'adapter une *Légende de Sainte Dorothee*, et bien plus encore. L'expression musicale du cycle *Les Dictons tchèques* (*Česka říkadla*) découverte grâce aux textes populaires tchèques, ou aux textes des petites bergères, aboutit non seulement à *Špalíček*, mais aussi à l'opéra *Divadlo za branou* (*Le Théâtre du faubourg*), écrit à Paris dans les années 1935-1936. Dans le rang [?] de la petite Catherine de la première scène les textes sont mis en musique d'une façon nouvelle et différente, les deux rangs [?] des bergères (*hlasní pasaček*). Ce sont les très charmants numéros 3 et 5 des *Dictons tchèques*. Martinů, enfin a utilisé le n° 3 entier et sans changement dans le final des *Trois chants pour voix de femmes* (*Tri zpěvy pro ženské hlasy*) en Amérique vers 1952.

Bohuslav Martinů a donc commencé à trouver sa diction tchèque à Paris au début des années 1930 ; il cherchait dans sa patrie submergée [sic] des intonations du pays probablement avec quelques difficultés ou même avec beaucoup de difficultés. Si nous voulons être tout à fait systématique dans l'analyse de la diction musicale de Martinů à Paris, nous devons également mentionner dans l'œuvre du compositeur de menues chansons sur nos textes populaires, telles que *Deux Ballades* (*Dvě balady*) pour alto et piano de 1932, *Chanson de Pâques* (*Velikonoční*) pour voix solo et piano de 1933, *Cantique d'amour* (*Koleda milostná*) de 1937 et *Je connais un petit bocage* (*Vím hájiček*) pour la même distribution écrit vers mai 1939 – tout cela composé sur des poésies populaires moraves, donc dans l'expression « tchèque », ce qui anticipe les cycles de chansons charmantes de ses années américaines, c'est-à-dire de 1942, 1943 et 1944.

Passons à un ensemble musical plus important, le cycle choral *Quatre Chansons de Marie* (*Čtyři písně o Marii*) pour chœur mixte, qu'il a probablement commencé en hiver 1933 pendant sa visite de Noël à

Polička mais achevé ou bien seulement copié à Paris le 17 janvier 1934 dans sa maison 172, rue de Vanves. C'est le célèbre recueil des *Chansons populaires moraves* (*Moravské národní písně*) de František Sušil qui a servi de modèle au compositeur et dont il a choisi quatre légendes sur Notre-Dame. Leur expression musicale est épurée comme dans *Les Dictons tchèques* (*Česká řídalka*), mais elle se situe dans un autre registre, plus lyrique, comme les textes populaires des charmantes légendes moraves l'exigent. Après ce cycle Martinů écrit ses *Inventions orchestrales* pour le Festival d'automne à Venise mais consacre presque toute l'année 1934 au travail sur son opéra *Les Jeux de Marie* (*Hry o Marii*) dont il a commencé la deuxième partie dès 1933. La troisième partie de l'opéra (il s'agit d'une tétralogie d'une soirée) s'appelle *La Nativité du Seigneur* (*Narození páně*) et le compositeur l'achève le 1^{er} avril, donc deux mois et demi après *Quatre chansons de Marie*. On y trouve la même correspondance dans la relation des *Dictons tchèques* et de *Špalíček*. Il s'agit du chœur d'entrée du cycle, *Annonciation* (*Zvěstování*) et le texte employé est celui que Martinů a mis en musique dans la *Nativité du Seigneur*, mais d'une autre façon et pour le mezzo-soprano solo et pour l'orchestre. C'est donc à nouveau un travail sur le cycle choral précédent qui a montré une des possibilités de la mise en musique textuelle à l'auteur de cet opéra, le plus tchèque justement dans sa troisième partie *La nativité du Seigneur*. La première des *Trois Légendes* (*Tři legendy*) pour voix de femmes et violon, composée à peu près en 1952 à New York, qui a le même titre, mais un autre texte populaire.

Dans les années 1930, le plus important pour l'expression musicale tchèque de Martinů, ce sont les grandes formes, comme les opéras radiophoniques en un acte *La Voix de la forêt* (*Hlas lesa*, 1935) et surtout *La Comédie sur le pont* (*Veselo na mostě*, même année), ainsi que *Le Théâtre du faubourg* (*Divadlo za branou*) de 1936. L'opéra *Juliette* achevé à Nice en 1937 et l'opéra en un acte *Alexandre Bis* en 1937 sont d'un autre genre. On ne peut pas omettre la magnifique cantate *Bouquet* (*Kytice*) de 1937 où l'expression contemporaine tchèque du compositeur parisien atteint des sommets. Mais elle est si spécifique, qu'elle mériterait plus d'attention de même que les opéras mentionnés ci-dessus. Précisons pour les Français que le morave (parlé dans la région d'où est originaire Martinů) est un dialecte tchèque. La mise en musique de ces textes populaires est surtout réalisée dans les compositions pour voix d'hommes, œuvres chorales, madrigaux ou éventuellement dans les cantates de chambre.

Ce sont *Les Madrigaux tchèques* (*České madrigaly*), œuvre vocale suivante de Martinů, composée sur les textes populaires moraves du recueil de chansons de Sušil, créés à Vieux-Moulin en juillet 1939, l'année fatale pour notre pays et plus tard pour l'Europe. Il y a huit madrigaux de différentes distributions depuis trois voix jusqu'à six sur le thème de l'amour. Le cycle en deux parties (deux fois quatre madrigaux) ne fut pas exécuté avant la mort du compositeur en 1959. « *Je crois qu'il n'est pas bon donc il restera aux archives* » disait Martinů. Miloš Šafránek, biographe de Martinů expliquait cette retenue à cause de la relation tendre entre le compositeur et son élève morave Vítězslava Kaprálová de Brno, étudiante à Paris à cette époque-là. Cette relation s'est projetée dans ses madrigaux et Martinů aurait, prétend-on, voulu cacher sa relation amoureuse en remisant le cycle. Je ne suis pas d'accord avec cette interprétation, car le sentiment d'amour est tout à fait normal dans le contexte du madrigal. Martinů a encore mis en musique plus tard d'autres textes, avec d'autres distributions, et il n'a jamais justifié ou défendu leur exécution ultérieure. Mais pour ce qui est de l'épure de l'expression musicale tchèque, on peut dans une certaine mesure considérer ses madrigaux – plus tard il a écrit encore d'autres cycles – comme plus construits que sentis, plutôt dissonants, moins libérés. Ils ne sont parus chez Schott à Mayence que neuf ans après la mort du compositeur.

En Amérique pendant la guerre, l'esprit créateur de Martinů atteint son plus haut sommet de maturité (rappelons surtout la *Symphonie n° 3* et la *Symphonie n° 4*) et culmine aussi son caractère tchèque, et pas seulement dans ses compositions vocales. Le caractère tchèque, bien qu'évident plus tard, continue à se présenter presque toujours, dans quelques œuvres de la période américaine d'après-guerre (*Cinq madrigaux tchèques - Pět českých madrigalů*). On peut remarquer l'élan du compositeur dans sa période suivante, après son retour en France dans le Midi à Nice. C'est une œuvre purement tchèque qui prend naissance à peu près entre le travail sur l'opéra *Mirandolina* et la cantate *Gilgamesh*, dans la maison « Point-Clair » de son ami le peintre Josef Šima, 94 chemin de Brancolar à Nice. Il compose *Primevère* (*Petrklíč*) cycle pour chœur de femmes à deux voix, violon et piano, écrit sur les textes populaires moraves extraits du recueil de chansons de František Bartoš, le troisième classique de notre ethnomusicologie, collaborateur de Janáček. Ce cycle est créé sous mon impulsion. À cette époque-là, j'ai demandé à Martinů un cycle de duos choraux qui serait une suite moderne des *Duos moraves* (*Moravské dvojzpěvy*) d'Antonín Dvořák, duos qui ont rendu célèbre notre compositeur dès leur publication chez Simrock et que l'on chante avec enthousiasme, souvent, jusqu'à présent. En même temps j'ai désiré que la nouvelle œuvre fût la suite à deux voix du *Nouveau Špalíček* (*Nový Špalíček*) ou des *Chansons* (*Pisníky*) de Martinů des an-

nées 1943 et 1944.

Bohuslav Martinů avec qui j'ai été en relation depuis 1949 jusqu'à sa mort m'a donné satisfaction, avec bienveillance : entre le 30 juillet et le 3 août 1954, donc en cinq jours, il a écrit le cycle en cinq parties en ajoutant à la distribution encore un violon. J'ai donné cette œuvre en première à Brno en avril 1955. À cette époque-là Martinů était interdit en principe en Tchécoslovaquie, ce qu'il savait, lui-même très bien. Mais plus tard il s'est exprimé presque symboliquement car justement *Primevère (Petrklíč)* la traduction mot à mot est « la clé de Pierre » lui a rouvert la porte de la patrie. C'est une œuvre charmante, moderne, et en même temps nationale au plus haut point bien que créée sur la Riviera française. Cependant l'œuvre la plus charmante, la plus tchèque et la plus célèbre dans la patrie du compositeur devait naître en France. En été 1955, Bohuslav Martinů, âgé de 65 ans, vivait à Nice 17 rue Mont-Boron. Là-bas où l'environnement pouvait lui rappeler n'importe quoi mais pas vraiment ses hauteurs tchéco-moraves natales, c'est justement là que notre grand vagabond a créé une œuvre, où il chante nos hauteurs tchéco-moraves et sa patrie tchèque de la façon la plus suave et la plus ardente, car il portait toujours l'amour de sa patrie au fond de son cœur qui n'avait pas de frontières.

J'ai eu la bonne fortune d'être en contact avec Martinů à cette époque-là, et depuis déjà 1949, et je n'ai pas été étonné quand j'ai reçu une lettre de lui, de Nice le 6 juillet 1955 : « *Cher ami, j'ai reçu un poème ravissant de M. Bureš, compatriote de Polička, sur la coutume de l'ouverture des sources chez nous dans les hauteurs tchéco-moraves. Le poème m'a enchanté, et tout de suite je me suis assis au piano. Et maintenant je pense que si cela vous intéresse nous pourrions donner la première de cette composition à Polička* ». Et dix jours après je recevais la partition. Voilà donc créée la composition la plus connue chez nous, la cantate de chambre *L'Éveil des sources (Otvírání studánek)*. Le compositeur a reçu l'important manuscrit du poème de Bureš le 2 juillet 1955 – le poète l'avait achevé un peu avant 1954 – il a été écrit dans les hauteurs tchéco-moraves, pas très loin de Polička, là où se situe l'action, là où notre compositeur a vécu une partie de l'été de 1938 avec Vitulka Kaprálová, qui était pour lui plus qu'une élève. Il ne se doutait pas à ce moment-là qu'il n'y reviendrait plus. Martinů a achevé la composition le 12 juillet 1955 à Nice, elle m'est parvenue à Brno le 16 juillet. Il est intéressant de noter que le poète s'est inspiré de la poésie populaire tchèque liée aux rites du printemps et des coutumes d'enfants. Avec les vers en forme de dictons, Martinů vieillissant retourne à son enfance. Il avait fait de même avec son *Bouquet (Kytice)* et surtout avec son ballet *Špalíček*. Ainsi le cercle se referme...

Martinů, compositeur tchèque, rentre imaginativement dans sa patrie avec *L'Éveil des sources* – comme il le chante d'ailleurs dans l'apothéose finale de la patrie. J'ai donné cette composition, selon le désir du compositeur non seulement à Polička sa ville natale, mais aussi à Brno. Elle a toujours beaucoup impressionné. Personne ne pouvait se douter que Martinů n'avait plus beaucoup de temps à vivre. Puis *L'Éveil des sources* a résonné dans toute notre patrie et symboliquement aussi pendant le transport de la dépouille mortelle du compositeur à Polička, vingt ans après sa mort. Par cet acte on a encore accentué avec efficacité, l'importance extraordinaire de cette composition déjà légendaire.

Mais revenons à notre sujet. Il est vrai que Martinů a encore écrit trois compositions semblables à *L'Éveil des sources*, sur des poèmes de Bureš mais elles n'apportent rien de plus (ces œuvres n'ont pas été écrites en France). Pour terminer cet exposé, j'ajouterai que Martinů a presque toujours écrit ses œuvres chorales sur des textes de chansons populaires de Bohême et de Moravie, en puisant dans les recueils les plus renommés et c'est important. De même qu'A. Dvořák, V. Novák, J. Suk et d'autres compositeurs plus anciens, Bohuslav Martinů ne choisissait que les textes de ces recueils et il les mettait en musique selon son inspiration. La poésie populaire servait de modèle littéraire à ses compositions vocales et surtout chorales, avec ou sans accompagnement. Cette poésie littéraire a influencé Martinů bien sûr dans le sens de la maîtrise de l'expression vers la simplicité, l'épuration et le caractère tchèque. Cette maîtrise a été renforcée par le lien du compositeur avec sa patrie, ce qui peut paraître paradoxal puisqu'il vivait loin d'elle. Si nous parlons aussi de l'épuration de la diction musicale du compositeur nous le faisons en ayant conscience qu'il a cherché son langage musical à Paris. Il ne l'a trouvé que grâce à son travail intense que vers 40 ans, influencé déjà par Debussy, par le jazz et aussi par Stravinsky (inspireur). Peut-on imaginer que Martinů vivant à Polička ou même à Prague ait senti la nécessité de retourner aux racines du caractère populaire tchèque ou morave, comme il y était incontestablement attiré à Paris ? En lui et sur le sol français, il a donc trouvé sa diction musicale purement tchèque, et il s'y est trouvé lui-même.

LES THÈMES MONDIAUX DANS LE BALLET CHANTÉ *ŠPALÍČEK* DE BOHUSLAV MARTINŮ

JIŘINA VACKOVÁ

[Note lors de la réédition : la citation d'ouverture manque sur la photocopie du Cahier 11 d'origine, ce qui rend le paragraphe d'introduction moins compréhensible.]

Ulrich Meyer-Schoellkopf, Lucerne 1984 [...]. « En même temps, c'est un signal donné à la découverte de la diversité multiforme de son œuvre qui fait la synthèse des techniques modernes de composition et de la tradition musicale tchèque... »

Le ballet chanté *Špalíček* H. 214 de Bohuslav Martinů correspond à merveille à la caractéristique du personnage créateur de Bohuslav Martinů donnée ci-dessus en épigraphe qui était formulée par Ulrich Meyer Schoellkopf, directeur et chef d'orchestre des festivals musicaux de Lucerne. Harry Halbreich, musicologue belge et ami de Bohuslav Martinů exprima, lui, la même caractéristique à propos du *Špalíček* de ce dernier : « *L'orchestre étant bien coloré, la structure de l'harmonie est hardie et polytonale. Or le thème et la mélodie sont à tels point simples que nous pourrions chanter pas mal d'airs tout de suite avec la musique.* »

Pourquoi Bohuslav Martinů a-t-il choisi le nom de *Špalíček* pour son ballet chanté ? Quelle est au fond la signification du mot *Špalíček* ? Ce mot désigne un bloc de bois coupé dans un tronc et plus spécialement dans le tronc d'un arbre jeune. Du point de vue grammatical, il s'agit d'un diminutif de *špalek* (bloc de bois) - *špalíček*, (petit bloc de bois).

En Bohême et en Moravie le mot *špalíček* dans un sens nouveau passa dans l'usage à partir du XVII^e siècle. Il désignait des recueils de chants de petit format et était utilisé tant dans le sens profane que religieux. Le peuple tchèque avait alors une prédilection pour les complaintes et autres chansons de kermesse. À l'époque de la Contre-réforme, cette littérature des fêtes foraines fut diffusée en Bohême et en Moravie par plus de deux cents imprimeries implantées tant à Prague qu'à la campagne. Elle était alors l'unique lien que notre peuple eut avec le monde. Remplaçant les périodiques et la haute culture, ces éditions contenaient différents faits divers et prophéties à sensation et notamment des poèmes, souvent œuvres d'auteurs anonymes. On imprimait aussi un grand nombre de chansons populaires et, à côté des chants non populaires composés sur des thèmes tirés des œuvres d'art étrangères, telles *Les Souffrances du jeune Werther* de Goethe ou *La Flûte enchantée* de Mozart. Il s'agit surtout de vers mis en musique des poètes tchèques de l'époque de la renaissance nationale, vers qui, de cette manière, entrèrent dans le folklore national. Les chansons furent imprimées sur des feuillets séparés. Les gens avaient l'habitude de les assembler chez eux et lorsqu'ils en avaient beaucoup de les relier en toile ou en cuir. Ainsi virent le jour des livres volumineux de petit format qui, par leur forme rappelaient les blocs de bois, d'où le terme de *špalíček* de l'exilé Václav Kleych. C'était un Frère morave qui dut s'exiler à cause de sa religion. En 1715 il s'établit à Zittau et y édita un livre de cantiques évangéliques. La première édition date de 1717 et les deux suivantes de 1722 et 1727 respectivement. Ces livres de cantiques furent introduits clandestinement en Bohême et en Moravie. Étant de petit format et épais, il était facile de les glisser dans la poche et de passer la frontière. Ici dans la sphère religieuse, nous rencontrons le terme *špalíček* désignant un livre, pour la première fois.

Martinů donna ce nom à son ballet chanté sous l'influence du peintre tchèque Mikoláš Aleš (1852-1913). C'était un excellent artiste, représentant du groupe important de plasticiens que nous avons l'habitude d'appeler « la génération du Théâtre national ». Aleš désigna du nom de *Špalíček* (traduit en français cette fois-ci par *Année tchèque*), un cycle de 305 dessins ingénieux inspirés par les chants et dictons populaires, choisissant ce nom en souvenir du *špalíček* de sa mère, une paysanne simple et modeste.

Là il s'agissait d'un *špalíček* profane, forain. Le *Špalíček* de Mikoláš Aleš comprend, comme nous le savons déjà des dessins dont les sujets sont tirés des chants et dictons populaires. Dans son *Špalíček*, Bohuslav Martinů s'inspire du folklore tchèque de façon analogique. Le nom de son ballet chanté mériterait un sous-titre explicatif : « *Recueil de contes, jeux, usages et dictons populaires tchèques* ». La traduction littérale du nom du ballet en français serait « petite brique ». Bien entendu, tant que la désignation de « brique » est devenue commune pour un livre épais en forme de bloc (à condition, bien sûr que le mot « brique » pour un livre épais soit communément admise, ce qui n'est pas certain. Il peut nous sembler

que le sujet du ballet basé sur la créativité collective tchèque ne serait pas particulièrement attrayant pour le public étranger. Or l'étroite liaison des thèmes au folklore tchèque n'est qu'apparente. En réalité, nous y découvrons des affinités qui les unissent avec le fonds mondial de contes d'un côté et avec les répercussions de la Bible et des drames liturgiques médiévaux de l'autre. Le ballet nous fournit une excellente occasion de nous rendre compte du romanesque fabuleux de la migration des contes.

Martinů ne se doutait pas que son *Špalíček* serait thématiquement lié à la patrie primitive des contes, aux Vedas indiens. Dans son étude intéressante *Histoire des légendes* publiée dans la collection *Que sais-je ?* en 1961 par les Presses universitaires de France, Jean-Pierre Bayard écrit : « *C'est l'Inde qui nous fournit la première trace écrite de ce folklore mondial, ce qui n'implique nullement, continue-t-il que l'Inde en fut le berceau. Colportés oralement, ces contes furent peut-être écrits et conservés dans d'autres pays, mais leur message ne nous est pas parvenu. Ces contes, transformés, décantés, modifiés, furent donc transcrits dans les Vedas environ 4500 av. J.C.* »

Sans *L'Histoire des légendes* de Bayard, nous aurions difficilement trouvé que les thèmes des contes *Le Chat botté* et *Cendrillon* du *Špalíček* de Bohuslav Martinů sont directement ancrés dans les Vedas. Plus loin, Bayard nous apprend que les deux contes sur leur chemin d'est en ouest parvinrent au XVII^e siècle en France. Là, ils apparurent dans le plus ancien recueil de contes français *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles et Pierre Perrault, père et fils, datant de 1697. La conformité du *Špalíček* de Bohuslav Martinů avec les Vedas ne s'arrête pas là. Le deuxième acte de *Špalíček* est entièrement consacré au conte *Le Cordonnier et la mort*. Le problème éternel de fugacité de la vie humaine, de la vanité du combat livré par une âme mortelle contre la mort, est abondamment représenté déjà dans les Vedas. Cette information, nous la puisons notamment dans l'ample ouvrage en six volumes *Motif-Index of Folk Literature* dû au chercheur américain Stith Thompson. L'œuvre fut éditée en 1958 dans l'État d'Indiana, USA, par l'Université de Bloomington d'une part, et dans la patrie de Hans Christian Andersen, à Copenhague, d'autre part. Le chef-d'œuvre de Thompson nous apprend entre autres que le conte *La Besace enchantée* dans lequel *Le Cordonnier et la mort* débouche dans le *Špalíček* de Bohuslav Martinů, est d'origine irlandaise. L'introduction à l'édition tchèque du *Livre des Mille et une nuits*, recueil de contes de renommée mondiale, réalisée en 1963 par l'Académie tchécoslovaque des Sciences est, elle aussi, très instructive en matière de recherche des influences mondiales et des affinités du *Špalíček* de Bohuslav Martinů avec le folklore mondial. Le livre fut traduit de l'arabe par l'orientaliste tchèque Felix Tauer, professeur à l'université Charles de Prague qui est aussi l'auteur de l'étude introductive importante, intitulée *Le Livre des Mille et une nuits, son origine, contenu, préservation et traductions* ; cette étude démontre qu'ici aussi, la source indienne est la couche la plus ancienne des contes. En relation avec le conte *Le Cordonnier et la mort* trois traits caractéristiques suivants de ces contes attirent notre attention.

1) Les récits plus longs sont entrecoupés d'un grand nombre de menus épisodes.

2) La générosité qui se manifeste par la largesse ou par l'assistance d'une âme en détresse ou en misère, y jouit d'une grande considération.

3) Y apparaissent des aventures fantastiques de voyages avec différents motifs cosmologiques (tirés des théories occultes des civilisations orientales révélant l'influence que les constellations exercent sur les destinées des hommes et sur beaucoup d'autres choses, telles que nombres, tons, sons, etc.) et eschatologiques (enchaînant avec l'étude des fins dernières de l'homme et du monde). Ces traits, très marqués dans le conte *Le Cordonnier et la Mort* du deuxième acte de *Špalíček*, peuvent être expliqués selon toute probabilité comme l'écho direct du *Livre des Mille et une nuits*. En Bohême et en Moravie, ce recueil de contes était connu et apprécié des lecteurs dès l'époque de la Renaissance nationale et Martinů le connaissait sûrement.

Dans le conte *Le Cordonnier et la mort* nous découvrons aussi une parabole. En quête du sens de la vie, le cordonnier finit par devenir semeur. Martinů appréciait beaucoup la parabole de l'homme qui avait semé la bonne semence. Il suffit de rappeler la magnifique musique dont il a pourvu le début du deuxième acte dans la *Passion grecque* où Yannakos étudie cette parabole pour son rôle dans le mystère de la Passion. Nous savons que la Bible de Kralice était la compagne fidèle de Martinů sur tous les cheminements de sa vie. Il n'est pas étonnant donc qu'à la fin, *Špalíček* culmine avec les versets suivants du psaume 145 (15,16) : « *les yeux de tous les êtres sont tournés vers toi dans l'attente, et tu leur donnes leur nourriture en son temps. Tu ouvres ta main, et tu rassasies tout être vivant, à souhait* ». Il s'agit d'une réminiscence de l'enfance et de la jeunesse que Martinů vécut sur les hauteurs tchéco-moraves natales. Dans les familles des Frères moraves qui s'y étaient installés et auxquelles Martinů rendait des visites, c'était la formule inaugurant la prière récitée avant le repas. Ayant à l'esprit le souvenir de son pays, Martinů introduit le distique psalmique avec une brève prière dans la scène des noces, où les parents donnent leur bénédiction

au prince et à Cendrillon, scène qui avec la polka tchèque de caractère smétanien clôt le ballet.

Il y a encore le dernier thème mondial : *La Légende de Sainte Dorothee*. Sainte Dorothee est un personnage historique, fille du Romain Dorus. Née à Césarée de Cappadoce, elle était persécutée sous Dioclétien pour sa foi chrétienne par le souverain Apritius et condamnée à subir le supplice. Après avoir été soumise à la torture des torches brûlantes et du chevalet, elle eut la tête tranchée à l'épée le 6 février 303. C'est pourquoi elle est commémorée au mois de février. *La Légende de Sainte Dorothee* connut le même processus de transformation que la plupart des drames liturgiques médiévaux. À l'origine il s'agissait de simples représentations dramatiques de dialogues tirés des Écritures saintes ou de légendes rapportant la vie des saints. Lorsque l'esprit populaire commença à y pénétrer, ces mises en scène quittèrent les autels pour s'installer dans le vestibule et plus tard sur le parvis des églises, sur les places et, finalement se déplacèrent des villes à la campagne. Le caractère religieux s'effaça peu à peu et les drames au début sacrés, devinrent, dans le milieu profane des représentations populaires.

La Légende de Sainte Dorothee du *Špalíček* de Bohuslav Martinů est une forme populaire typique du drame liturgique. Ce sujet constitue le noyau du ballet. Martinů l'écrivit en une semaine du 20 au 26 janvier 1931, comme première partie du ballet tout entier, et cela directement pour grand orchestre, tandis que le reste de la version originale du ballet fut composé du 17 novembre 1931 au 11 février 1932 pour orchestre de chambre avec une participation importante du piano allégeant l'expression.

Le sujet de la *Légende de Sainte Dorothee* retint l'attention de Martinů déjà en 1924, c'est-à-dire peu après son installation définitive à Paris, où il était venu en automne 1923. Il n'y a aucun doute, Martinů y fut inspiré par les ballets d'Igor Stravinsky et, notamment, par son *Petrouchka*. En témoigne entre autres l'article intitulé *Les Ballets d'Igor Stravinsky* paru le 19 septembre 1924 dans la revue pragoise *Národní a stavovské divadlo* (Théâtre national et Théâtre des États). Nous pouvons y lire des lignes enthousiastes écrites par Bohuslav Martinů sur *Petrouchka*. « *En faisant un emploi neuf de l'harmonie et de la conception des danses folkloriques russes, Stravinsky nous offre dans son Petrouchka une expression musicale parfaite. La pureté de la musique dépouillée d'influences romantiques, la précision du nouveau style tant expressive qu'instrumentale, l'élimination de toute trace de subjectivisme..., le rapprochement absolu de la scène avec la musique et l'entière mise à profit du sujet font que Petrouchka jette les fondements presque classiques du ballet nouveau* ».

Cet exposé caractérise le point de départ de la création de Martinů qui aspirait avec intransigeance à l'expression libérée par laquelle le néo-classicisme se distingue. Il suffit de citer dans ce contexte un extrait du souvenir plein de reconnaissance que Martinů fit de son maître Albert Roussel : « *Je suis venu chercher chez lui l'ordre, la transparence, la proportionnalité, le bon goût et une expression pure, précise et émotive, qualités propres à l'art français que j'ai toujours admirées et que j'ai voulu connaître le plus au fond* ». Sous l'influence du personnage fascinant d'Albert Roussel artiste, Martinů parvint à une perspective créatrice optimiste et à une forme raffinée de l'expression artistique.

Petrouchka de Stravinsky a charmé Bohuslav Martinů, non seulement par sa musique, mais également par son sujet. *Petrouchka*, marionnette comique, est un personnage typique du théâtre populaire. L'histoire se déroule dans le cadre d'une fête foraine qui était aussi essentiellement familial à Martinů. Il le connaissait intimement depuis qu'il était enfant.

Lorsque le petit Bohuslav avait trois ans, son père Ferdinand Martinů embaucha un compagnon cordonnier dans son atelier. On l'appelait « le vieux Stodola ». C'était un chanteur typique des fêtes foraines. Il consacra beaucoup de temps à l'enfant âgé de trois ans. Souvent, ils marchèrent ensemble dans la galerie de la tour Saint-Jacques de Polička, à 35 mètres au-dessus de la ville où la famille Martinů vivait. Bohuslav battit le tambour avec virtuosité et le vieux Stodola se produisit avec son riche programme « artistique » destiné aux fêtes foraines. Rien d'étonnant donc que dans le *Špalíček* qui ouvre dans la création de Bohuslav Martinů de la première moitié des années trente toute une série d'œuvres scéniques sur des thèmes populaires (*Špalíček*, *Le Miracle de Notre-Dame*, *Le Théâtre du faubourg*) nous découvrons en premier lieu la forme populaire de la mise en scène religieuse médiévale de *La Légende de Sainte Dorothee*.

Harry Halbreich définit de « bouquet bariolé de fleurs » le *Špalíček* de Bohuslav Martinů. Autant de scènes, autant de fleurs. Plus la création scénique est ingénieuse, plus vives sont les couleurs du bouquet. Malgré la variété kaléidoscopique de tableaux, changeant à une grande vitesse, le ballet est doté d'un strict ordre. Le canevas de chaque acte est nettement dessiné. Le premier acte comprend trois jeux et deux contes, le deuxième acte un seul conte *Le cordonnier et la mort* richement subdivisé et le troisième acte *La Légende de Sainte Dorothee* et le conte *Cendrillon*.

Le premier acte est dominé par les activités ludiques des enfants. La formulette « Je raconte, je raconte un conte » apparaissant dans l'ouverture, dans sa première partie chantée, entraîne les spectateurs dans le monde des contes. Les thèmes des jeux d'enfant sont eux aussi sans doute internationaux : recherche en mariage (*Jeu de la fille désirée*), taquinerie de l'ondin (*Jeu de l'ondin*), jeu de poursuite (*Jeu de l'ouveteau* - le garçon qui court après les autres est déguisé en l'ouveteau). Le premier conte du premier acte *Le Coq et la poule* est conçu lui aussi en tant que jeu. Dans ce cas, il s'agit probablement d'un conte populaire d'origine tchèque. Or il n'est pas exclu de trouver ce thème ou un thème analogue dans des recueils de fables mondialement réputées dues notamment à Ésope ou à Bidpay. C'est parce que le conte *Le coq et la poule* a le caractère de fable.

Le contenu de ce conte est simple. Le coq et la poule vont se promener. Après avoir picoré un grain qui s'est coincé dans sa gorge, le coq commence à étouffer. La poule court chercher de l'eau à la fontaine. La fontaine promet de l'eau, mais la poule doit lui apporter d'abord une feuille de tilleul. Cela continue dans le même style. Ce n'est que le ciel qui exauce la prière de la poule sans exiger quelque chose en contrepartie et lui envoie un peu de rosée. La poule peut satisfaire toutes les demandes exprimées auparavant et arrive à temps pour sauver le coq. Celui-ci se remet sur ses pattes et pousse un cocorico joyeux. Le conte *Le Chat botté* par lequel le premier acte se termine, nous fait entrer dans le monde de la sagesse indienne et des mythes orientaux. *Le Chat botté* personnifie la générosité de caractère. Ce conte relevant du monde des enfants est en quelque sorte, un prélude à l'orientation philosophique du deuxième acte de *Špalíček*.

Dans le conte *Le Cordonnier et la mort* le compositeur s'inclina devant le souvenir de son père. Cordonnier, garde-tour et plus tard employé à la caisse d'épargne de Polička, Ferdinand Martinů mourut en octobre 1923, juste avant le départ de son fils pour Paris. À l'enterrement de son père dans l'église de Polička, Bohuslav Martinů joua le solo de violon dans l'*Élégie* d'Ernst.

Il est probable que dans ses souvenirs, les derniers adieux qu'il fit à son père convergeaient avec ceux qu'il fit à sa patrie. Ferdinand Martinů fut un souffleur reconnu de la troupe des comédiens amateurs de Polička. Cette fonction n'était apparemment pas sans influencer sur sa disposition innée aux méditations philosophiques et sur son goût de la poésie. En témoignent les paroles prophétiques notées dans l'almanach des pompiers à l'occasion de la naissance de Bohuslav Jan Martinů : « *Non seulement les ailes d'aigle, mais aussi celles de pigeon sont suffisamment fortes pour permettre le vol le plus haut* ». Malgré ce fait, le cordonnier dans le conte de Martinů est d'abord évoqué d'une façon très réaliste dans le bref prélude de trois mesures au deuxième acte : par deux brefs accords espacés de soupirs. Ce moyen musical imitatif et suggestif évoque justement l'idée de cordonnier plantant des caboches.

Bohuslav Martinů ne se limita pas uniquement à cette caractéristique. Le motif des « caboches plantées » continue en ostinato et, simultanément, retentit une mélodie de caractère populaire exprimant d'une façon suggestive le contentement d'un homme d'esprit équilibré et bien disposé.

Il s'agit du thème central du deuxième acte dont la mélodie plus largement développée réapparaît à deux reprises encore, à savoir dans la scène du semeur et à la fin du deuxième acte, à partir du moment où les anges invitent le cordonnier à libérer la mort de sa besace enchantée, accompagnant sans cesse le cordonnier sur le chemin qui le conduit au ciel. Le compositeur lui-même est l'auteur de la fable, de la trame du conte. Dans ce sens, il imite les narrateurs antiques et plus récents dont l'imagination poétique les faisait choisir, dans le fonds de contes qui leur étaient familiers, des récits qu'ils avaient ensuite transformés et associés librement. Le cordonnier harcèle des taquineriers de ses apprentis et agacé par les caprices d'une cliente, s'en va dans le monde chercher le sens de la vie. Sur son chemin, il ne fait que du bien. Tout d'abord il achète un cheval au marché et le remet en liberté. Ensuite il arrive dans une ville ensorcelée et, sans prétendre à la récompense – la main de la princesse et le trône royal – il la libère d'un géant cruel. Il continue son chemin et devient semeur. Or il échange les grains avec un chasseur mystérieux vêtu de vert contre une besace enchantée. Il rencontre la mort, joue aux cartes avec elle, perd et, sortant victorieux du combat qui suit, l'enferme dans sa besace enchantée. Il apporte la mort aux enfers, les diables le chassent, il l'apporte au ciel, doit se rendre et suivre la mort vers la porte céleste.

Nous pourrions aussi trouver l'empreinte des impressions parisiennes sous l'influence desquelles Martinů a conçu son *Špalíček* dans un petit détail ravissant : le cordonnier libère la ville ensorcelée du géant cruel à l'aide des êtres aussi petits et fragiles que sont un bourdon et un papillon.

À la charnière des années 1920 et 1930, le théâtre lyrique parisien avait probablement au répertoire l'opéra *Légende du Tsar Saltan* de Rimsky-Korsakov, avec le rôle ténor de tsarévitch Kvidon, « illustre héros puissant » qui, après avoir plongé dans la mer à trois reprises, prit la forme d'un bourdon pour pou-

voir accomplir sa tâche légendaire. Le troisième acte, de même que le premier, est précédé d'une ouverture chantée. Son contenu : les adieux qui introduisent le style des deux actions principales : « *Arrête, musique, devant notre maison, pour que je puisse dire adieu au Bon Dieu. Arrête, musique devant notre jardin, pour que je puisse dire adieu à papa et maman* ». La Sainte Dorothée dit ses adieux à la vie. Cendrillon à son foyer. Sans exagérer, nous pouvons qualifier le plan dramaturgique du troisième acte de génial. Il ne s'agit pas seulement d'une fusion du théâtre liturgique médiéval avec un conte qui puise ses origines dans les Vedas indiens ou, selon Bayard, dans des temps encore plus reculés, impénétrables, conte qui toujours selon Bayard, existe dans quelque 400 versions différentes ; il s'agit aussi d'une incorporation, dans ces deux actions, des usages populaires traditionnels liés à la première moitié de l'année religieuse. En février, on accompagnait Dorothée. Au début de *Cendrillon*, il y a la cérémonie de l'accueil du printemps, cérémonie qui précédait Pâques, avec le chant des jeunes du village. « *Nous chassons la mort du village, nous invitons le nouvel été au village* » d'un côté et de l'autre, le jeu de la reine, chanté le dimanche de Pentecôte « *Notre reine va nu-pieds* ». C'est la modeste *Cendrillon* qui est la reine aux pieds nus. À partir du moment où le prince apparaît sur la scène avec le soulier de Cendrillon à la main (« le culte du soulier perdu » est également connu dans les Vedas) le finale du troisième acte est rempli d'adaptations artistiques de coutumes populaires liées aux noces.

La composante chantée est représentée dans le ballet par un chœur féminin et par deux voix solo masculines, un ténor et une basse.

Les parties chantées interviennent le plus fréquemment au début et à la fin. Dans le premier acte, les jeux d'enfants, le conte *Le Coq et la poule* compris, sont accompagnés de chants. Le conte *Le Chat botté* est conçu uniquement en tant que ballet ; une exception : peu après le début, lorsque le chat prépare le lièvre qu'il veut manger avec le jeune homme dont lui-même est devenu l'unique héritage, les enfants dansent autour du feu où le chat fait cuire le lièvre mis à la broche en récitant le texte de la disette d'enfants, sur le lièvre. Dans le deuxième acte, la composante chantée n'est représentée que par trois épisodes. Dans la scène d'introduction, deux airs amusants retentissent dans l'atelier du cordonnier : « *J'ai perdu ma mule dans le blé* » et « *La chaussure sort par la fenêtre, le cordonnier l'appelle, reviens peut-être* ». Lorsque le cordonnier s'en va dans le monde, le ténor l'accompagne par la chanson mélancolique et en même temps confiante : « *Nous marchons, nous marchons, mais notre sentier, nous ne le connaissons pas* ». À la fin du deuxième acte, il s'agit d'une disette poétique par laquelle les jeunes s'adressent à la mort : « *Où est-ce que tu as été si longtemps, ô mort, mort blanche ? J'ai été à la fontaine, je me suis lavé les mains à la fontaine* ». Le troisième acte est entièrement chanté, à l'exception de la scène où les sœurs de Cendrillon reçoivent des cadeaux, de celle où Cendrillon se transforme en une belle princesse et de celle du bal.

Dans son ballet chanté *Špalíček*, Bohuslav Martinů crée une grandiose synthèse de motifs folkloriques tchèques, de la musique mondiale de son temps et à son insu, également de sujets mondiaux.

Les sources d'inspiration de l'œuvre musicale et dramatique de Bohuslav Martinů
Václav Nosek
Article inséré devant la Première Partie, sous 1. Opéras - p. 73

BOHUSLAV MARTINŮ ET VÍTĚSLAVA KAPRÁLOVÁ

MICHAEL HENDERSON

Il y a presque exactement un demi-siècle, en juin 1940, le jour même où la France capitulait et où l'Europe occidentale semblait s'enfoncer dans la catastrophe d'un nouvel âge sombre, des chirurgiens d'un hôpital de Montpellier tentaient l'opération du désespoir sur une jeune femme de 25 ans, le compositeur tchèque Vítězlava Kaprálová, en phase terminale de tuberculose. La maladie avait été diagnostiquée comme fatale un an plus tôt lorsqu'elle avait consulté un spécialiste tchèque à Paris.

Il n'est pas difficile d'imaginer le chaos, la peur, le désespoir et la désintégration de cette terrible époque. Les armées françaises et anglaises étaient en déroute, et des millions de réfugiés fuyaient vers le Sud de la France à pied, à cheval, en voiture, bus, et train ; parmi ceux-là étaient Bohuslav et Charlotte.

Martinů tenait à la main une seule valise et avait très peu d'argent. À l'âge de cinquante ans, il avait déjà vécu le cauchemar de la trahison de la Tchécoslovaquie et de son incorporation dans le troisième Reich.

Maintenant, c'était la grande nation française, sa patrie d'adoption, qui s'effondrait, et son nom à lui étant sur les listes de la Gestapo, il fuyait pour sa vie. Pris dans les foules immenses tentant de fuir Paris par train de la gare d'Austerlitz bouclée par la police, il avait été séparé dans la bousculade de l'ami qui portait les partitions ; lui et Charlotte avaient fait la queue désespérément pendant des heures pour des billets leur permettant de fuir. Il y avait trop peu de trains pour satisfaire la foule anxieuse, avec les enfants fatigués, assoiffés qui criaient tandis qu'au dehors la police braquait ses fusils chargés sur la foule pour empêcher que la gare ne soit prise d'assaut. C'était comme si l'ouverture du troisième acte de ses *Trois Souhais (Le Départ)* était devenue réalité pour tourmenter son créateur. Dans un moment extraordinaire, et qui sans doute lui sauva la vie, Martinů remarqua un train presque vide stationnant sans être annoncé sur un quai ; ce train les amena lentement hors de la capitale, vers Limoges et la maison de campagne de leur ami Charles Münch ou asile leur était promis.

Dire que cette période fut tragique pour Martinů est bien en dessous de la vérité. Car au delà du contexte de la grande tragédie de l'effondrement de la France et de la Tchécoslovaquie, signifiant la fin de l'Europe occidentale qu'il avait connue et aimée, il y avait un drame personnel d'égale intensité : le destin de Vítězlava Kaprálová, son élève merveilleusement douée, qui avait partagé sa vie pour trois trop brèves années.

Martinů décrivit son sentiment de vide et d'impuissance à cette époque par une tragique métaphore : « *c'était comme si quelqu'un avait effacé le tableau et qu'il ne restait rien* ». Était-il préparé à une telle série d'événements ? Même s'il ne savait pas que l'état de Kaprálová était aussi critique, il savait qu'elle était très malade et même perdue. S'il ne réussissait pas à quitter la France, il serait déporté en camp de concentration. Comme tout cela, pourtant, avait commencé différemment...

L'histoire de Martinů et Kaprálová commence dans le soleil, la prospérité et les espérances de la République tchèque des années trente, et tout spécialement dans cette belle région de hauteur, mystérieuse et austère qui joint la Bohême et la Moravie : Vysočina ; c'est là que Martinů – et on pourrait même dire beaucoup de sa musique – est né. À vingt minutes environ en vélo de Polička, il y a le petit village de Tři Studni ou des Trois Sources qui nous est tous familier par l'introduction de *Otvírání Studánek* ou *l'Éveil des sources*. Parmi les forêts de pins silencieuses, près d'un lac se trouvait la maison appartenant à un pianiste de Brno, Václav Kaprál, le père de Vítězlava Kaprálová.

Kaprál était de la même génération que Martinů, mais alors que celui-ci avait étudié à Prague, Kaprál étudiait à Brno avec Janáček. Il y devint un remarquable pianiste, renommé pour ses exécutions en duo ou à deux pianos avec le père du grand romancier Milan Kundera. La fille de Kaprál, Vítězlava, naquit en 1925 dans une famille qui n'était pas seulement une exceptionnelle famille musicale, mais où l'on discutait et jouait toute la musique contemporaine. Son père donna nombre de premières à Brno d'œuvres de Milhaud, Stravinsky et Schoenberg, et fut lui même un compositeur assez renommé pour être joué aux festivals ISCM dans les années trente.

Les dons de Kaprálová furent rapidement clairs, pour la plus grande joie de son père. Comme Martinů, elle aimait immensément la nature et elle adorait séjourner à Tři Studni. Elle étudia la composition à Prague avec Vítězslav Novák, avec qui elle s'entendit plutôt mieux que Martinů ne l'avait fait autrefois, l'amusant lorsqu'elle écrivit une irrévérencieuse *Passacaille grotesque* à la place de la *Passacaille* de-

mandée. Plus surprenant encore, elle montra aussi des dons évidents de chef d'orchestre, étudiant avec Talich, ardent propagateur de Martinů. Peut-être est-ce lui qui le premier lui fit connaître la musique de Martinů, mais nous savons précisément quand elle décida qu'elle voulait étudier avec lui. En 1937, Rudolf Firkušný joua le *Deuxième Concerto* à Brno et Kaprálová était dans le public. L'effet fut immédiat et la décision instantanée. Plus tard cette même année, lorsque Martinů était en visite à Prague et déjeunait dans un restaurant, le hasard voulut que Kaprálová y fut également et les présentations furent faites.

Bien que Martinů ne souhaitait pas en principe perdre du temps à enseigner, la fraîcheur, le charme et le talent de Kaprálová eurent tôt fait de lui ouvrir la porte. Plus tard, il y eut une autre bonne raison à cette décision. En 1938, en dépit de tous ses efforts, il ne put obtenir les soutiens suffisants pour devenir professeur de composition au Conservatoire de Prague à la mort de Novák ; et cet échec, par un vote au sein du Conservatoire, fut sans doute un grand choc. Il lui fallut sans doute bien peu de temps pour réaliser que Kaprálová serait une élève dont il pourrait être fier lorsqu'elle serait arrivée à sa pleine maturité, et qui établirait sa réputation de professeur.

Kaprálová arriva à Paris à la fin de l'été 1937 et s'installa dans un petit hôtel en face du jardin du Luxembourg. On peut mesurer son impatience d'étudier avec Martinů au fait qu'elle composa un cycle de pièces pour piano (*Préludes d'Avril*) dans l'attente de son départ pour Paris ; et on peut comprendre la joie de Martinů d'être confronté à une élève douée de tant de fraîcheur et de maturité. En lui montrant Paris, il a dû se souvenir de sa propre arrivée, presque vingt ans plus tôt. Il l'appelait « Písnička » (Chansonnette).

L'attraction mutuelle fut rapidement autre que simplement musicale ; et bien que Martinů n'avait qu'un an de moins que son père, une histoire d'amour secrète débuta. Martinů était à cette époque un peu comme au sommet d'une vague après avoir achevé récemment un de ses chef-d'œuvres, l'opéra *Juliette ou la clef des songes* dont il était extrêmement fier et dont il était sûr qu'il ferait sensation lorsque Talich le créerait à Prague. *Juliette*, c'est bien sûr l'histoire d'un rêve où le héros Michel poursuit la femme idéale ; il ne peut jamais l'atteindre puisqu'elle est part du rêve, mais le sortilège est si puissant qu'il décide de demeurer dans le rêve plutôt que de revenir au monde réel.

Lorsque Martinů rencontra Kaprálová, il se trouvait lui-même dans une situation proche de celle de Michel. Car, si Kaprálová était indubitablement un être de chair et de sang, il trouvait par elle une exaltation et une stimulation que son mariage, malgré toutes ses vertus, ne lui apportait pas. Charlotte était une femme dévouée qui travaillait très dur pour offrir à son mari la sécurité financière, une maison accueillante ; mais le danger dans leur couple était apparu des années auparavant lorsque Martinů lui disait que la contemplation des étoiles aidait à purifier l'âme. Charlotte lui dit alors « Et que deviendrai-je, je veux aussi être purifiée. » « Ne t'inquiètes pas, je t'emmènerai avec moi sur ce chemin » lui répondit-il.

Charlotte n'était pas musicienne, ne lisait pas la musique et peu avant leur mariage, il disait à un ami de Polička que si quelqu'un avait mentionné le nom de Wagner, elle n'aurait pas su de qui l'on parlait.

L'arrivée de cette jolie jeune femme compositeur, sa compatriote, aimant comme lui la Vysočina, et qui en dépit de la différence d'âge l'aimait et l'admirait, fut pour lui une jouvence spirituelle et physique. Selon Jiří Mucha, Martinů donna à Kaprálová le manuscrit de *Juliette* avec une dédicace.

Le destin ne devait donner à Kaprálová et à Martinů que peu de bonheur ensemble. Le détestable ouragan en germe en Allemagne depuis le début des années trente menaçait déjà la Tchécoslovaquie au fur et à mesure que croissait la pression allemande sur les Sudètes. Martinů se doutait de plus en plus que son séjour à Paris allait s'achever ; il avait besoin d'être chez lui et à son retour à Paris après avoir assisté à la première de *Juliette* à Prague, il écrivit son *Cinquième Quatuor à cordes* dédié à Kaprálová. Il est bien connu à quel point cette œuvre, l'un de ses chef-d'œuvres de musique de chambre, fut inspiré par Kaprálová : en effet la partition est illustrée de nombreux dessins se référant à des événements les concernant tous deux. Je crois qu'il est juste de dire que l'on ressent dans le *Cinquième Quatuor* que Martinů avait compris qu'il ne pourrait pas la retenir pour toujours, et que même s'il avait pu cacher la vérité à Charlotte, cette situation ne pourrait durer longtemps.

En mai 1938, la menace pour sa patrie devint si pressante que l'armée tchèque fut mobilisée. Le même mois, Martinů et Kaprálová, laissant Charlotte à Paris, partirent ensemble à Londres pour assister au festival ISCM où Kaprálová dirigea sa propre *Sinfonietta militaire* et le *Concerto pour clavecin* de Martinů. Ils avaient un bon alibi pour ce voyage, puisque c'est Vacláv Kaprál qui avait demandé à Martinů d'accompagner sa fille et avait payé le voyage. En juillet de cette même année, Martinů retourna une seconde fois en Tchécoslovaquie, laissant encore Charlotte à Paris et passant encore du temps avec Kaprálová qui était à Tři Studni chez ses parents.

Il nous reste deux photos de ce qui devait être le dernier séjour de Martinů à la Vysočina et dans sa pa-

trie. Sur la première, Kaprálová est assise dans l'herbe, encadrée par son père et Martinů, et porte une jolie robe régionale. C'est une photo touchante où se révèlent son bonheur d'avoir Martinů auprès d'elle, la fierté de son père, et la profonde affection de Martinů pour elle. Sur la seconde photo, on voit Kaprálová et Martinů danser ensemble dans un jardin ; Kaprálová est petite et potelée, Martinů en comparaison grand et mince. Martinů devait se souvenir de cette merveilleuse dernière visite « comme si c'était hier », jusqu'à sa mort.



Kaprálová commença aussitôt à composer sa *Suite rustique*, et peut être y a-t-il dans le mouvement lent quelque chose de l'atmosphère de ce dernier août.

Martinů entre temps était retourné à Paris où il écrivit quatre courtes pièces pour piano intitulées *Fenêtre sur le jardin*. Ces pièces sont évidemment un regard en arrière sur ses derniers jours magiques à Vysočina avec Kaprálová, et évoquent vingt ans à l'avance l'atmosphère de l'*Éveil des sources*.

Cet enchantement devait bientôt être dévasté comme la moisson par la grêle à cause des événements internationaux. En septembre, Martinů et Charlotte furent invités par Paul Sacher dans sa propriété près de Bâle, au milieu de cette tension effrayante qui monta jusqu'aux jours de Munich. La réaction de Martinů fut le splendide *Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales* dont il a écrit : « *Nous écoutions chaque jour avec angoisse les bulletins de nouvelles à la radio, pour y trouver une aide et des encouragements qui ne venaient jamais... Toutes mes pensées, tous mes désirs étaient tournés vers ma patrie en danger ; dans ce paysage de montagne isolé, le son de mon piano résonnait, plein de tristesse et de douleur, mais aussi d'espoir... C'est une œuvre écrite en de terribles circonstances, mais les émotions qui y passent ne sont pas celles du désespoir, mais plutôt de la révolte, du courage et d'une foi inébranlable dans l'avenir.* »

Il écrivit à un ami de Prague « *j'ai un tel désir de revenir en Bohême que chaque jour me semble perdu* » ; à Kaprálová, il écrivit nombre de lettres secrètes et intenses : « *Tu ne peux savoir à quel point la musique m'a secouru récemment. J'aurais peut-être pu perdre tout espoir ici, bien que tout soit si beau et si merveilleusement paisible et que les chevreuils viennent jusqu'à la maison. Le ciel et toute la nature sont si immenses et purs qu'il est impossible d'imaginer que tout ce qui est si beau se soit évanoui à jamais... Les choses qui nous ont conduit, toi et moi, à Paris, et toutes les possibilités, toutes les opinions que nous y avons trouvé, tant de choses étranges et belles, tout ceci nous a conduit à quelque chose de bien différent de ce qui nous influence maintenant.* »

Le sentiment de désespoir était pleinement justifié. Les accords de Munich livraient l'idéale république démocratique tchèque comme un agneau sans défense à l'Allemagne nazie. En octobre, un régiment allemand stationnait sur la place de Polička, qui faisait partie des Sudètes, et le reste du pays était maintenant à la merci de Hitler, qui pouvait l'avalier quand il le voudrait. « *Tout s'effondre comme un château de cartes* » écrivit-il à Vitulka « *je sens un grand poids, je sens que tout se termine, je te perds, toutes les nouvelles sont mauvaises, très mauvaises... et je perds ma propre vision. Je ne peux rien voir du futur, pas un jour, pas une heure, pas une minute ; je crois que je perds tout, ma Petite Chanson, et je me demande si tout cela n'est pas un mauvais rêve. Je ne suis pas même sur d'être moi, ou quelqu'un d'autre, étrange et inconnu ; c'est comme si j'étais dans le noir ; ce n'est que quand je suis au travail au piano qu'il y a des moments plus légers, plus clairs. Mais il faut payer cher ces moments. Je t'en supplie, n'oublie jamais que nous sommes, toi et moi, liés à une cause (la musique) à laquelle nous étions prédestinés et qui peut rem-*

plir toute notre vie de courage ; et je ne sais pas comment je pourrais supporter cela sans toi et ta présence continuelle ».

Novembre. « Ne peux-tu comprendre ce que je ressens, je ne peux exister sans toi, et je ne peux être avec toi, et je te vois t'éloigner de plus en plus. »

Finalement, à Noël, il lui demande : « si tu voulais vivre avec moi, j'aimerais avoir une maison pour nous deux, en la partageant, pourquoi pas avec un bébé. Je suis sûr que tu serais heureuse avec moi. Je ferais l'impossible pour te rendre heureuse et épanouie. » L'occupation de son village et la probable invasion du reste du pays plongea Martinů dans la confusion. Kaprálová était toujours auprès de ses parents et il avait très peur pour sa sécurité, tandis que lui-même était déchiré entre le désir de rentrer au pays quel que soit le danger et la décision plus prudente de se réfugier aux États-Unis. Dans les lettres à sa famille à Polička en octobre 39, il annonce d'abord qu'il souhaite revenir et dans la lettre suivante qu'il a changé d'avis. Ce changement était aussi très lié à son amertume de l'élection de Kříčka pour succéder à Novák comme professeur de composition au Conservatoire à sa place.

À son grand soulagement, Kaprálová réussit à quitter la Tchécoslovaquie en janvier 1939 pour retourner à Paris. L'esprit de la capitale avait changé, une autre guerre européenne était dans l'air, et quoique elle ait repris ses leçons avec Martinů, elle avait décidé de rendre leur relation moins intime qu'auparavant. La plus grande confiance régnait pourtant ici sur la ligne Maginot et dans l'armée française ; les grands magasins vendaient un moulage de plâtre représentant un chien levant la patte sur un exemplaire de *Mein Kampf* ; mais Martinů trouvait que cette tension incessante l'empêchait de composer et pensait à partir pour l'Amérique ou le violoniste Dushkin essayait de lui trouver du travail. Martinů lui-même essayait de son côté d'en trouver pour Kaprálová.

À ce moment là, l'attention de Kaprálová s'était portée sur l'écrivain tchèque Jiří Mucha, un autre réfugié de Bohême qui occupait l'atelier de son célèbre père Alphonse rue du Val de Grâce. Quels que soient ses sentiments pour Martinů, elle réalisait qu'il n'y avait pas d'avenir possible à long terme pour leur liaison, et elle dit à une amie « il est trop vieux pour moi ». En mars, la petite colonie tchèque à Paris reçut la nouvelle de l'inévitable annexion du reste de leur patrie, les troupes allemandes étant entrées dans Prague, sous la neige et les larmes de ses malheureux citoyens. « Je ne peux trouver les mots pour exprimer le désespoir que j'ai ressenti » écrivit Martinů.

Alors encore, Kaprálová achève l'œuvre que la postérité retiendra probablement le mieux d'elle, la *Partita pour piano et cordes*. Si le premier mouvement montre à quel point elle avait retenu certains traits caractéristiques de la musique de Martinů, la beauté triste, rêveuse, profondément poignante du mouvement lent montre pourquoi Martinů a par la suite voulu se dire conseiller et non pas professeur de Kaprálová. Bien qu'écrite par une jeune fille de 25 ans, c'est une musique d'une complète maturité.

Il y eut encore d'heureux moments après la déclaration de guerre. Mucha et Kaprálová prenaient le train de banlieue pour Augerville, pour le château du consul tchèque, et canotaient sur la rivière les calmes soirs d'été.

En septembre, lorsqu'ils eurent des ennuis administratifs, Kaprálová et Mucha vinrent séjourner à Vieux-Moulin, le village dans la forêt près de Compiègne avec Bohuslav et Charlotte. Ils y restèrent trois semaines, faisant du vélo, marchant dans la forêt ; ils purent parfois oublier l'état du monde. À Noël, Martinů, Mucha, Kaprálová, Firkušný et le peintre Kundera célébrèrent la fête ensemble et Martinů écrivit sur le champ une mélodie sur des paroles improvisées par Mucha. Mucha et Martinů s'entendaient en fait très bien et ce fut bien sûr Mucha qui fournit les paroles de la *Messe au champ d'honneur* que Martinů écrivit vers la fin de 1939.

Mais les moments heureux eurent une fin brutale. Déjà plus tôt dans l'année à son retour à Paris, la santé de Kaprálová avait été cause d'inquiétude – enfant, elle était sujette à des rhumes très fréquents – et ses parents demandèrent à deux amis de Paris de veiller sur elle. Vers la fin de 1939 elle était malade lorsqu'elle se rendit avec Martinů chez un célèbre médecin tchèque vivant à Paris, le Dr. Brumlik. Martinů n'oubliera jamais l'expression du visage de Brumlik après l'examen. Son diagnostic était simple et brutal. Tuberculose, et dans ce cas la cause était perdue.

Cela paraissait tellement impossible à ses amis et à Martinů de le croire, car Kaprálová, paraissait si pleine de santé, de vie, de projets de composition. Mais on ne pouvait plus rien pour elle.

L'hiver 1939/40 fut un hiver cruel. En avril 1940, elle épousa Mucha ; Martinů n'y assista pas. Quelques semaines plus tard, les marques commencèrent à apparaître sur son visage et sa santé se détériora rapidement. Même si elle put assister à la première de la *Seconde sonate pour violoncelle et piano* de Martinů, elle était si malade qu'elle dit après que la musique ne signifiait presque rien pour elle bien

qu'elle ait eu tant d'impatience de l'entendre.

En mai, l'armée allemande perça la ligne Maginot et la contourna, et le front s'effondra. Mucha entre temps avait emmené Kaprálová dans un petit hôpital de Montpellier, près d'Agde où il était basé comme soldat. Là, c'est elle qui réconfortait ceux qui venaient la réconforter « *je peux supporter les douleurs* », dit-elle à Mucha, « *mais je ne peux supporter la fièvre et la température. Nous sommes comme deux petits enfants qui se sont trouvés dans la forêt, et maintenant nous nous reperdons parmi les arbres* ». C'est alors que Martinů et Charlotte s'échappèrent de Paris.

Leur première destination fut la maison de campagne de Charles Münch près de Limoges où refuge leur était promis ; mais la maison de Münch était déjà pleine de réfugiés et les Martinů furent installés provisoirement dans une seule chambre, dans le village de Rançon. Chaque soir, les Martinů marchaient trois kilomètres jusqu'à une ferme pour avoir du lait, en chassant à coups de cannes les vipères sur le chemin. Charlotte se souvient que Martinů « balayait l'air de sa canne comme si elle avait été une épée et il semblait que ce geste exprimait la souffrance sortant de lui comme une folie ».

De Rançon, Martinů envoya une carte à Kaprálová et Mucha leur racontant où ils étaient.

La carte arriva trop tard, Kaprálová était déjà morte. Comme on la ramenait à sa chambre après son opération, il commença à pleuvoir au dehors. Tenant la main de Mucha, elle dit « *la musique, écoute la musique* » et leva la main comme pour diriger. Son dernier mot, peu après, fut *Julietta*.

Le destin joua certainement un rôle essentiel dans les événements suivants.

Au moment où la carte de Martinů arriva à l'appartement de Mucha, celui-ci était déjà parti. Mais une incroyable coïncidence survint. À l'origine, Martinů avait prévu de quitter Paris avec Firkušný et Kundera en camion, mais il avait manqué le rendez-vous. Tandis qu'il s'enfuyait vers le Sud-ouest, eux s'enfuyaient vers le Sud-est. Finalement, par hasard, Firkušný arriva à Montpellier, où il essaya de retrouver Mucha. Sans savoir que Mucha avait déjà quitté Montpellier, il se présenta à son appartement où la logeuse lui donna la carte de Martinů. Firkušný, qui ne savait pas où Martinů pouvait se trouver, put alors lui écrire pour lui dire que Kaprálová était morte.

De façon incroyable, malgré l'effondrement de la France, la poste délivra la carte en quelques jours à Rançon. Dans l'impossibilité de partager ses sentiments avec Charlotte, il décida de se hâter de tenter de traverser les Pyrénées pour atteindre une sûreté relative dans l'Espagne neutre. En train, en bus et à pied, ils finirent par arriver à Cauterets, haut dans la montagne et à quelques kilomètres de la frontière. Mais là, une autre coïncidence extraordinaire survint. Se présentant chez leurs amis les Frantz qui leur avaient promis de l'aide, ils trouvèrent une maison vide, mais aussi une note « *Partis pour Montpellier. Rejoignez-nous là-bas* ».

Craignant que les Allemands n'arrivent à Cauterets d'un jour à l'autre, ne sachant pas que Kaprálová était morte, les Frantz avaient néanmoins sans le savoir attiré Martinů sur sa tombe.

Plus tard, Martinů devait affirmer que ce plan de traverser les Pyrénées était impossible, mais il y a sûrement une autre raison, évidente, qui le décida à revenir vers Montpellier, à quelques centaines de kilomètres plus au nord-est, retournant vers le danger. Mais cela signifiait qu'il pouvait ainsi rendre un dernier hommage à Kaprálová. La tombe était de la terre nue avec une croix à sa tête. Quels espoirs, quelles promesses se trouvaient là ! « *La perte pour notre musique* », Martinů écrivit plus tard, « *est plus profonde qu'on ne peut l'imaginer* ».

Six mois plus tard, Martinů, presque par miracle, put quitter la France de Vichy et atteindre New York. Deux millions de réfugiés avait atteint la zone non occupée, et parmi ceux-ci, seuls quelques milliers purent avoir des visas de sortie. Avant de quitter la France, il demanda à un ami près de Nice de s'assurer que la tombe de Kaprálová soit entretenue.

Loin de là, dans la Vysočina, la mère de Kaprálová écrivit à la sœur de Martinů : « *Que ressentira votre frère quand il apprendra pour Vitulka ? Il y avait une si belle amitié entre eux. Ils étaient des âmes sœurs, ils se comprenaient si bien. Tous deux étaient des êtres si honnêtes, si gentils* ».

Le Nouveau Monde devait donner aux graves blessures spirituelles de Martinů le temps et la paix nécessaires pour se refermer. Mais la mort de Kaprálová et ses souvenirs du partage le hantèrent pour toujours. En 1947, on lui demanda d'écrire un mémoire dans un petit livre de souvenirs à paraître l'année suivante.

« *Partout où elle allait* », écrivit-il, « *elle amenait le printemps. Elle était patiente, gentille, amicale, énergique, pleine d'instinct... J'ai rarement rencontré quelqu'un d'aussi doué, si consciente de la tâche à accomplir et qu'elle voulait réaliser. Et c'est une de ces choses qu'on ne peut expliquer, pourquoi le des-*

tin l'a prise, pourquoi le destin lui a donné de tels dons, si c'est pour les reprendre... C'était une grande joie que de discuter de problèmes musicaux avec elle. Elle n'oubliait jamais que je pouvais avoir tort. Nos mondes et nos conceptions étaient différents. Elle pouvait toujours défendre et justifier ses opinions... elle savait toujours ce qu'elle voulait, et elle savait aussi quand elle n'arrivait pas à réaliser ses idées concrètement. J'ai appris d'elle aussi. C'était une grande joie de voir le combat entre le spirituel et le matériel. »

En 1957, la mère de Vítězslava Kaprálová lui demanda d'écrire une composition en mémoire de Václav Kaprál et de Vitulka, et c'est par cette épithète tendre et touchante que l'histoire se termine.

JEUX DE MOTS MULTICULTURELS ET ESTHÉTIQUE DE ŠPALÍČEK DANS *LA REVUE DE CUISINE* DE MARTINŮ

BECKERMAN: MUSICAL EXAMPLES

Michael BECKERMAN



EXAMPLE 1: Finale



EXAMPLE 2: Finale, "L'Histoire" Style



EXAMPLE 3: Finale, Charleston Style

Tout à fait à la fin du finale du ballet de Martinů *La Revue de cuisine* nous entendons une mélodie plutôt joyeuse, qui sonne comme une chanson populaire tchèque. (*Exemple 1*)

Lorsqu'il apparaissait plus tôt dans ce mouvement, le piano était silencieux, mais là, il fournit un accompagnement quelque peu syncopé. On le constate très clairement dans la sixième mesure de l'*Exemple 1*, où l'on voit une figure rythmique consistant d'une huitième, un repos d'une seizième, une seizième liée à une huitième, et un repos d'une huitième. Ce motif, loin d'être arbitraire ou insignifiant, nous fait pénétrer profondément l'esthétique de Martinů, et sera le vrai sujet de cette étude. Pour comprendre encore mieux sa signification, nous devons savoir plusieurs choses. D'abord *La Revue de cuisine* est une des seules œuvres où un compositeur a fait la synthèse des mondes de la musique de son temps, de la musique populaire, et de la musique traditionnelle. Ensuite, cette combinaison d'éléments divers est au centre de la manière de composer de Martinů. Enfin, l'utilisation du jazz par Martinů pourrait bien avoir influencé son attitude à l'égard de la musique traditionnelle. Nous pouvons commencer notre étude en regardant quelques caractéristiques du Finale de *La Revue*. Il est essentiellement composé de trois types de musique, correspondant à trois styles différents. (La

table 1 à la fin des exemples musicaux en donne l'arrangement). (*Exemple 2*)

Nous avons ici une quasi parodie de musique contemporaine française, avec son contrepoint trompeur et ses modulations fluides. Cela pourrait aussi bien être de Poulenc ou Milhaud, et son caractère néoclassique, quoique fortement rythmé rappelle *L'Histoire du soldat* de Stravinsky. Bien que j'ai été tenté de me référer à ce type de langage musical comme « le style de l'Histoire », je voudrais plutôt, restant proche des préoccupations du compositeur, m'y référer comme « style Madrigal »¹, car c'est précisément ce type de liberté linéaire qui attirait Martinů vers le madrigal.

Voici le second type de sonorité que l'on entend dans le Finale : (*Exemple 3*)

¹ Comme nous le verrons, ce style survient avec ses variantes diatoniques et chromatiques. Dans une interview à la radio, peu après son arrivée à York, Martinů incluait le madrigal parmi les influences majeures sur son œuvre.

Ceci inclut des figures rythmiques et harmoniques très clairement liées à la danse de jazz appelée charleston. Bien sûr, le troisième mouvement de *La Revue* a pour titre « Charleston » et est sans doute basé sur la célèbre chanson du même nom. En voici un extrait, qui évoque irrésistiblement une improvisation :

(Exemple 4)

Martinů avait vraiment beaucoup d'oreille, car c'est un morceau très efficace, en rien inférieur à la chose originale. L'élément final, comme on l'a dit plus haut, est une mélodie folklorique tchèque stylisée². Voici son apparition initiale - notez l'absence de l'accompagnement du piano. (Exemple 5)

La répétition de l'idée principale une quinte au dessus (et le fragment « lydien » qui y mène), est particulièrement

« folksong » ; le mouvement qui suit vers la subdominante, après un arrêt temporaire sur la tonique de Sol, sonne un peu comme une septième. Il y a nombre de précédents de ce type de mélodies dans les répertoires moraves et slovaques. Plusieurs des chants de Sušil, dans son recueil de chants populaires moraves sont sur ce modèle³. Vous en verrez deux cités comme exemples 6A et 6B, et il y a au moins quelques chants tchèques connus avec le même motif : (Exemple 6)

Bien que l'on soit surpris initialement de l'emploi par Martinů de matériaux si disparates, c'est en réalité une de ses techniques favorites, et représente une esthétique qui, je crois est au cœur de son intelligence musicale. Afin de la décrire plus en détail, je voudrais mentionner brièvement une œuvre écrite par Martinů quelques années plus tard, en 1933 : *Špalíček*, sorte de ballet cantate populaire. Le mot « špalíček » est un mot assez spécial, et sans doute n'a pas de sens pour les non-Tchèques (les Tchèques, eux, disent qu'il a un sens). Bien que sa traduction littérale soit « morceau de bois », il se réfère en réalité à des recueils de contes, de chansons, d'histoires et d'œuvres d'art rassemblés un peu au hasard dans des couvertures en bois⁴. A l'origine, ils étaient souvent vendus aux fêtes de village et devinrent une sorte de

EXAMPLE 4: 3rd Movement, Charleston

EXAMPLE 5: Finale, Folk Style

19. *Od Slavkova*
 By-la krá-tná Do-ro-ta, by-la krís-ná Do-ro-ta, pobožná ho-ro-ta, pobožná ho-ro-ta.

EXAMPLES 6A and 6B: Two Songs from Sušil

Vinku, vinku po-le-jo-vy, vinku, vinku po-le-jo-vy, jak mne pod nim his-va-bo-lit

² L'auteur de cette étude écarte toutes les questions soulevées par la terminologie lors des récents événements en Europe orientale. La notion de folksong tchécoslovaque se réfère au fait que les figures utilisées par Martinů se trouvent en Moravie, en Bohême et en Slovaquie. Le nom réel du pays est République Fédérative Tchèque et Slovaque (ČSFR qui n'a pas actuellement de forme adjectivale).

³ František Sušil. *Moravské národní písně* (« Chants populaires moraves »). Prague: Nakladatelství Vyšehrad, 4^e édition 1952. Sušil fut le plus important des premiers collectionneurs de chants moraves. La première édition de son travail parut en 1835, la seconde en 1940, la troisième en 1860. L'édition de 1932 liste 2361 chants répartis en catégories telles que chants de travail, de guerre, de famille, de mariage, d'amour, etc.

⁴ Pour une meilleure définition du mot, voyez *Slovník spisovného jazyka českého* (dictionnaire de langue tchèque) vol.3 (R-V),

recueil de l'âme populaire. En composant son *Špalíček*, Martinů choisit plusieurs contes qu'il relia par une sorte de hasard artistique. En fait, seul le second acte a une cohérence dramatique au sens conventionnel ; le premier et le troisième actes ressemblent à un « pot pourri » de différents contes. Par exemple, la poignante *Légende de Ste Dorothee* où l'héroïne est décapitée, est suivie par la variante locale de *Cendrillon*.

L'année suivante, Martinů écrit l'opéra *Les Jeux de Marie*. Là, la technique est poussée encore plus loin. L'opéra est divisé en quatre actes, et chacun est un opéra en un acte. En guise de commentaire, le compositeur dit : « *La pièce n'est pas 'pour de vrai', mais sur un autre plan. Ce n'est pas pour faire naître l'illusion, mais la fantaisie descriptive et Imaginative du spectateur. Dans Špalíček où les jeux sont mélangés. Dans Mariken où l'on saute par dessus l'histoire - abrégée, seulement décrite. C'est au spectateur de fournir tout le reste... Dans Paskalina, en combinant des scènes et des textes souvent étranges et qui ne collent pas toujours à la pièce, je veux que le spectateur s'oriente par lui-même et assemble les composants - par son imagination, au cours de l'histoire, et à la première audition, il sera bien sûr un peu désorientée mais pendant la pièce le spectateur voudra recommencer, pour arranger les éléments - pour coopérer.* »⁵

Ce désir d'une sorte de « coopération », qui cherche à suggérer des associations plutôt qu'à les expliciter, je m'y référerai comme « l'esthétique de *Špalíček* ».

Il me semble clair que les divers éléments qui composent le finale de *La Revue* sont un pressentiment de ce même principe compositionnel. Pourtant, on doit se demander pourquoi Martinů a choisi de rassembler ces trois éléments particuliers ?

Pour commencer à répondre à cette question, on peut regarder dans quel contexte cette mélodie populaire se trouve en regardant plus attentivement son accompagnement et le matériel qui l'entoure. Regardons encore la première apparition de cette mélodie. (voir *Exemple 5*)

Avec son harmonie statique et ses tierces parallèles cette version est beaucoup plus simple qu'un accompagnement typique populaire peut l'être. On peut s'étonner initialement de la simplicité de l'accompagnement de Martinů, mais prenons le tel quel : une version classique du mode pastoral, un type de composition qui a une longue et noble tradition dans la musique occidentale, et en particulier la musique tchèque. Pensons simplement au genre pastoral des XVII^e et XVIII^e siècles (Pastorelli, Messes et Symphonies pastorales) ; Les *Églogues* et *Idylles* de Tomašek et Voříšek, les murmures de *La Fiancée Vendue* et de *Par les Bois et Champs de Bohême*, et nombre de moments pastoraux dans les œuvres de Dvořák, Janáček, Suk et d'autres⁶.

De tels matériaux musicaux sont utilisés quand, dans un contexte programmatique, l'auteur veut suggérer un état de beauté constante, consonante et intemporelle. La modalité, en empêchant tout mouvement en avant de l'harmonie, « restant où elle est » pour ainsi dire, suggère la permanence, tandis que les tierces et sixtes consonantes évoquent le caractère agréable de l'endroit.

Pour rendre l'état pastoral encore plus remarquable Martinů s'en approche avec le langage le plus dissonant du mouvement. Cela donne une impression encore plus grande d'expansion, quand le retour de la mélodie folklorique semble sortir des cendres du thème principal du mouvement. (*Exemple 7*)

La combinaison de motifs de musique folklorique avec de la musique plus conventionnellement élaborée n'a bien sûr rien de nouveau. C'est particulièrement vrai à Paris, où, plus de dix ans auparavant, Stravinsky avait obtenu de grands succès en combinant musique folklorique et « musique moderne » dans les ballets pour Diaghilev. Mais Martinů ajoute un élément additionnel, le jazz, à l'équation. Bien que nous sachions tous que l'usage du jazz dans la musique « savante » dans les années vingt était une réalité bien établie, il y a très peu d'exemple où un autre style se rajoute à l'équation. Pourquoi Martinů le fit-il ? Qu'espérait-il en obtenir ?

Pour comprendre cela un peu mieux, nous pouvons lire un article écrit par Martinů sur l'usage du jazz dans la musique du 20^e siècle qui parut dans *Listy hudební matice* en 1925⁷. Il y parle de l'immense vitalité du monde du jazz, et de l'impact étonnant qu'il a eu sur l'establishment musical parisien. Il est un peu critique vis-à-vis « de cette majorité de compositeurs français qui écrivent de très banals fox-trots, pres-

p. 711. Prague : Academia nakladatelství ČSTAV 1996.

⁵ D'après une conférence donnée par Martinů sur son opéra *Juliette*. Condensé et publié par František Popelka en 1983. Traduit par Joy Kohoutova pour les notes du livret pour l'enregistrement Supraphon de *Hry o Marii*.

⁶ Pour en savoir plus sur l'importance du style pastoral en terre tchèque, voyez Jiří Berkovec *České Pastorely* (« Pastorales tchèques »). Prague : Supraphon, 1987 ; la dissertation de Mark Germer « La Messe pastorale austro-bohémienne et le sursaut populaire de la Contre-Réforme ». (Thèse PhD. NYU, 1989) ; et mon article « La Fille naïve chez Smetana et la pastorale dans la musique tchèque » à paraître dans les Minutes du Colloque musicologique du printemps de Prague 1989.

⁷ « Současná hudba ve Francii » (Musique contemporaine en France) dans *Listy hudební matice* iv – 1925, n° 9-10. Publié *Bohuslav Martinů : Domov, hubda a svět*, (Bohuslav Martinů, patrie, musique et le monde). éd. Miloš Šafránek. Prague : Statný hudební vydavatelství, p.46-49.

que exactement les mêmes que ceux qu'ils entendent dans les bars, et parfois même pires. » Il continue, à propos de Stravinsky :

« Si nous prenons l'exemple de Stravinsky, qui fut le premier à utiliser ces formes, nous voyons à quel point l'aspect rythmique de l'œuvre prend la première place. Dans ce cas on voit non seulement l'influence de la vitalité des jazz bands, mais peut être plus encore celle des rythmes slaves. Je pense souvent à quel point nos rythmes slaves sont pleins, les chants slovaques avec leur accompagnement rythmique caractéristique, et il me semble que nous n'avons pas besoin des jazz bands. Néanmoins, je ne peux nier le rôle qu'ils jouent dans le cours de notre vie, qui dicte les choses nécessaires à l'expression. Une autre question est cependant de savoir comment cette influence doit se réaliser »⁸.

Si l'on examine de plus près les idées de Martinů sur les « rythmes slaves pleins », je pense que l'on peut entendre la conclusion de *La Revue* avec d'avantage d'intérêt. Mais d'abord je voudrais offrir la transcription d'un folksong morave par Vladimir Ulehla⁹. (Exemple 8)

Vous pouvez remarquer là un accompagnement rythmique d'un type particulier, celui auquel Martinů se référerait. Il semble échapper à la métrique et donne à la musique beaucoup de son intérêt et de sa vitalité. Maintenant, quelques conclusions : il apparaît que Martinů, en mettant un rythme de charleston sous une simple pastorale populaire tchèque l'a en quelque sorte vitalisée. Au lieu de devenir du faux jazz, il l'a transformée en vraie musique folklorique, avec ses rythmes hachés et sa forme plus sensuelle. D'un autre côté, la pastorale a été bannie par l'accord de dominante à la mesure 6, le folklore ayant introduit le temps.

Quoiqu'il y ait au moins trois styles représentés dans le finale de *La Revue*, celui qui « gagne », qui domine, est clair. C'est comme si toute l'œuvre était une progression vers le couronnement de la fin. Ceci est d'autant plus efficace que la mélodie folklorique est une simple altération, un élargissement de l'ouverture du finale et aussi du ballet tout entier. Si nous rafraîchissons notre mémoire en regardant la table 1 nous pouvons voir cette victoire ou apothéose du folksong graphiquement. Cette sorte de conclusion est un trait qui, loin d'être unique chez Martinů, représente plutôt quelque chose d'essentiel dans son œuvre. Dans un autre ballet *Vzpoura* ou *La Révolte*, par exemple, qui fut écrit l'année suivante, l'équation est même encore plus littérale : une jeune fille tchèque chantant un folksong apporte ordre et paix à des camps musicaux en guerre, et représente très littéralement 'l'inspiration' du compositeur¹⁰. Ainsi le style folklorique n'apparaît pas seulement comme un havre de paix et de pureté, mais comme une solution pour un problème de composition de musique moderne.

Ce mouvement vers un folksong stylisé, rythmiquement vibrant est un événement primordial dans le style de composition de Martinů que ce soit dans *Špalíček*, le *Concerto pour violon* ou la 6^{ème} *Symphonie*.

Le fait que ces moments lyriques soient invariablement atteints par un « état de grâce pastoral » est aussi important, et j'ai traité cette question dans une autre étude¹¹.

C'est assez pour dire que l'esthétique de *Špalíček* conduisit Martinů à combiner des éléments disparates dans son ballet *La Revue de cuisine* ou même de se complaire à l'idée qu'on pourrait appeler « le jeu de mots multiculturel ». Non seulement nous avons les liens évidents entre le style madrigal que Martinů aimait et le néo-classicisme français, avec son contrepoint « vague » et ses lignes flottantes, mais dans la mesure 6 de l'exemple 1 nous trouvons un jeu de mots plus évocateur. Là, un bout de matériel musical, un seul motif rythmique (le rythme de charleston et sa figure d'accompagnement folklorique) qui est commun à deux cultures musicales totalement distinctes se montre à un moment crucial de la composition. Ainsi, il prend encore plus de poids. Car de même que les jeux de mots attirent notre attention sur les multiples niveaux de signification d'un seul mot, Martinů nous montre qu'en explorant les rythmes de jazz il a appris quelque chose d'essentiel sur une sorte de lyrisme folklorique syncopé qui devait devenir partie de son œuvre pour le demi-siècle suivant, et qui serait le trait le plus reconnaissable de son style de composition.

⁸ Ibid. p. 48-49

⁹ « Nebudem veselá » exécuté par les chanteurs et musiciens de Strážnice en 1912. Dans *Živá píseň* (« Chants vivants ») éd. Vladimír Ulehla. Prague : Fr. Borový, 1949, p.417.

¹⁰ Les indications de scène pour le Finale de *Vzpoura* sont les suivantes : « Un compositeur avec une grande plume veut composer, composer, mais rien ne lui vient. Il jette sa plume et déchire le papier. Hors scène, on entend la voix d'une fille qui chante un folksong (le mieux serait « Muzikanti co děláte » - Musiciens que faites-vous ? Elle entre en costume national. Le compositeur écoute et est enchanté. Il recommence à écrire. La jeune fille s'assoit sur ses genoux et une grande figure blanche apparaît : l'inspiration ». L'œuvre a été publiée par Dilia en 1969.

¹¹ *Martinů le pastoral* à venir dans les Minutes de la Conférence musicologique du Printemps de Prague 1990. Dans cette étude, je soutiens que la pastorale joue un rôle vital dans le style de Martinů, et je suggère une relation entre son attrait pour les « espaces protégés » et son enfance dans la tour.

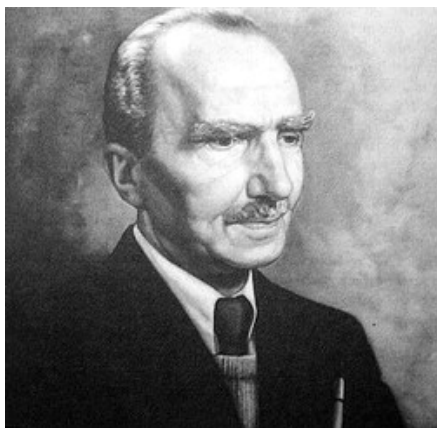
AU TEMPS DE *LA PASSION GRECQUE*

Nikos Kazantzákis 1883-1957

PIERRE VIDAL

C'est au mois de juin 1961, au cours du Festival de Zurich, que la *Passion grecque* fut révélée au monde musical. Comment oublierais-je cette matinée où, me trouvant à la pause d'une répétition, je me heurtai, dans les couloirs du théâtre, à des personnages que je pouvais immédiatement désigner par leur nom : le pope Grigoris, le berger Manolios, Yannakos, Katerina, tous ceux qui avaient frappé l'imagination des innombrables lecteurs du *Christ recrucifié*, dont je faisais partie. Succès de librairie, le roman avait connu une adaptation, au théâtre et au cinéma, en même temps qu'à l'opéra, et bénéficiait d'un intérêt pouvant faciliter l'accès d'un large public à ses différentes adaptations.

Écrire un ouvrage lyrique est toujours une aventure, et, qui plus est, il ne paraissait pas raisonnable qu'un de ces musiciens en quête de créations concentrées – Martinů rejoignait Janáček dans cette conception – adaptât un aussi vaste roman. Prokofiev s'était attaqué à *Guerre et Paix* de Tolstoï, dont il avait tiré une suite de tableaux isolés les uns des autres, mais était-ce bien la solution ? Évidemment, Martinů avait un avantage sur Prokofiev, celui d'avoir pu entretenir des relations personnelles avec l'auteur du roman qu'il voulait adapter en actes entiers. Eleni Kazantzákis, femme de lettres dont je ne saurais trop recommander de lire *Le Dissident*, grand ouvrage sur Nikos et complément à la *Lettre au Greco*, nous a relaté quelques épisodes liés au processus créateur suivi par son mari, et sa collaboration avec Martinů.



Par un après-midi de printemps ou d'automne – je ne m'en souviens plus au juste – quelqu'un sonna à la porte de notre maison de poupée du Bas-Castelet à Antibes. Un homme grand, légèrement voûté, d'allure noble, vêtu d'un imperméable incolore, se tenait sur le seuil. Il devait avoir une soixantaine d'années. « Puis-je voir Kazantzákis ? Je suis Bohuslav Martinů. »

À ma grande honte, je dois l'avouer, je ne connaissais pas alors ce nom. Suivant le principe de Nikos, je priais notre visiteur d'entrer. Les anciens Grecs, aimait à dire Nikos, ne posaient pas de questions à leurs visiteurs. Seulement après trois jours, ils leur demandaient le but de leur visite et combien de jours ils désiraient rester.

À cette époque-là, Nikos Kazantzákis était un solitaire, grand, maigre, encore svelte, se tenant droit comme un cyprès malgré la maladie qui le rongait. Kazantzákis savait encore rire aux éclats, le rire était pour lui la meilleure des panacées. À soixante-douze ans, il venait seulement de franchir la frontière grecque avec ses deux romans : Alexis Zorba et Le Christ recrucifié. Celui-ci fut acclamé comme un chef-d'œuvre par Thomas Mann et Albert Schweitzer, tandis que Zorba reçut le prix du Meilleur livre étranger publié en France.

« J'avais lu Zorba, avoua Martinů et désirais en faire un opéra qui se formait dans ma tête. Mais voici qu'un ami apporte Le Christ recrucifié. Et à sa lecture je me suis décidé pour cet ouvrage. »

Tout en parlant, les yeux de notre visiteur s'animaient. Son regard limpide nous séduisit. Les petits yeux de Nikos, couleur olive en vérité mais qui paraissaient noirs sous ses épais sourcils, pétillaient de malice.

Parfait ! Moi aussi j'aime ce livre, mais je n'ai jamais pris des leçons de musique. J'aime, j'admire Mozart, Bach et Monteverdi, ainsi que nos mélodies byzantines... leur monotonie orientale... cela me rappelle mon enfance, l'encens dont embaumait la maison paternelle.

Nikos n'eut pas l'occasion d'écouter l'opéra de son ami. Il aurait beaucoup aimé, je pense, ses deux chœurs qui rappellent tellement [mot illisible] notre Orient. La genèse du roman plonge ses racines dans l'histoire, à laquelle Nikos a été mêlé dès 1918. Il s'en était allé au Caucase pour rapatrier cent cinquante

mille Grecs, pourchassés par les Bolcheviks et les Kurdes. Ses yeux se voilaient quand il nous racontait qu'il avait vu des Grecs ferrés comme des bêtes de somme par les Kurdes. 1922 : La catastrophe d'Asie Mineure. L'Ionie, le berceau de notre civilisation, rayé de la carte. Huit cent mille morts dans la rade de Smyrne, tués ou noyés. Un million cinq cent mille réfugiés en Grèce, dans un petit pays pauvre de cinq millions d'âmes ; je me rappelle très bien avec combien peu d'enthousiasme nous avons partagé avec nos frères en détresse, nos habitations, notre linge, notre pain et notre argent. Ce sont certes ces visions qui ont fait sauter le couvercle. Ainsi le roman de la Passion du Christ est-il devenu en même temps le roman de la passion des réfugiés, de tous les réfugiés, de tous les déracinés de la terre, noirs ou blancs, rouges ou jaunes, boat-people, Chypriotes, Palestiniens et autres... »¹*

Un même désir de simplicité dans l'expression devait unir tacitement l'auteur littéraire et le compositeur. Aidé des conseils de l'écrivain celui-ci s'attaqua à la traduction anglaise du roman afin d'en tirer un livret dont il ne cessa d'en condenser la matière, éliminant les éléments pouvant nuire à l'unité dramatique d'un ouvrage lyrique. C'est ainsi que les références aux Turcs disparurent complètement. Kazantzákis laissa Martinů libre de ses choix. « Vous décidez seul, êtes souverain, votre génie musical vous guidera ». Maintes fois, le musicien ne dissipa pas son insatisfaction. Au cours des trois dernières années de sa vie, il écrivit et réécrivit sa partition et sa main fut prise par la crampe des écrivains. Herbert von Karajan entra même dans le jeu, manifesta son intérêt pour l'entreprise en cours, mais il exigea des modifications du livret et la mise au point d'un texte allemand. Entre-temps, la mort de Kazantzákis, en 1957, causa de véritables tourments au compositeur. « *J'avais des relations tellement amicales avec lui. On ne trouve plus d'hommes de cette trempe aujourd'hui* ». Il rajouta de la musique, développa ses récitatifs dans un souci de plus grande clarté, mais, entre temps, Karajan s'était détaché du projet. Nous pouvons estimer que ce fut grand dommage, imaginant aisément qu'une création salzbourgeoise eut consacré la renommée de Martinů auteur lyrique. En attendant, dépensant tout ce qui lui restait de forces pour mener l'œuvre à son terme, il est allé au cœur d'un sujet qu'il devait évoquer dans un texte remarquable que son épouse Charlotte avait mis à notre disposition. Voici un résumé de ses idées essentielles.

« Comme si le doigt de Dieu avait désigné les réfugiés pour éprouver la foi des habitants du village cosse de Lykovrissi, les malheureux survivants d'un hameau pillé entrent pour demander asile. La vue de la prospérité ambiante attise leur colère et leur rancœur. Alors qu'ils sont rassérénés dans leur angoisse par l'esprit de leur incomparable prêtre et chef Fotis, ils sont également accompagnés par ces nouveaux saints que sont les acteurs désignés pour incarner les personnages de la Passion. Au fil des jours, ces hommes se dépouillent de leur manière de vivre, la force de la foi et de leurs rôles donne à leurs amés une nouvelle maturité.

Il est une loi intangible de la nature que chacun accomplit finalement sa destinée. Le berger-Christ Manolios qui a fourni un effort considérable pour s'identifier au Christ connaît une mort tragique donnée par Panait incarnant Judas, tandis que Katerina, devenue Marie-Madeleine, connaît une ascension spirituelle, et que le colporteur naïf et gai Yannakos oublie ses petits larcins et prodigue ses bienfaits aux réfugiés. Chaque homme se tourne progressivement vers ce qu'il doit faire, que ce soit le bien ou que ce soit le mal. »

Un aspect très grec admirablement traduit en musique est la corrélation étroite d'êtres spontanés avec la nature, le sens de la vie, l'exacerbation des sentiments à une puissance inconnue sous des cieux tempérés, ce qui permet éventuellement à l'instrumentation de se hérissier d'arêtes vives dans les séquences les plus dramatiques et les accélérations rythmiques brutales. L'intensité dramatique, comme toujours chez Martinů, est réalisée avec une certaine simplicité de moyens, dans un langage tonal élargi. On a parlé du néo-impresionnisme de la période finale de la vie du musicien qu'on a également qualifiée de méditerranéenne. Si l'orchestre scintille de toutes parts, il faut également tenir compte d'un souffle lyrique romantique, celui-là même qui apparaît dans les *Fresques de Piero della Francesca* mais le sujet religieux de Kazantzákis a toutefois impliqué une certaine humilité d'approche, un climat austère, et laisse largement place à une écriture chorale résultant de recherches menées sur la musique grecque orthodoxe. La ligne vocale est un assortiment de ressources d'écriture, la déclamation naturelle, nous relevons des épisodes

* Remarque lors de la réédition : les chiffres cités ne correspondent pas forcément à la réalité historique. Pour le massacre de Smyrne, les estimations des historiens indiquent plutôt « plusieurs dizaines de milliers ».

¹ Extrait d'un entretien public au Groupe des Sept Paris 1982

parlés ou quasi-parlando, l'émotion des personnages est traduite en airs limpides ou en élans brefs, voire passionnés. Une poésie pénétrante transcende le tout.

Le compositeur ne vit jamais l'ouvrage à la scène. Ce fut son ami et mécène Paul Sacher qui le dirigea à Zurich, ville qui s'était déjà assurée la création de *Lulu* de Berg et de *Mathis der Maler* de Hindemith. Herbert Graf et Teo Otto avaient entouré la *Passion grecque* du cadre d'un village des plus modestes, avec petite église et maisons cubiques. Eleni Kazantzákis était venue elle-même prodiguer ses conseils afin que l'authenticité grecque fût respectée. La distribution était américaine. Aux jeunes femmes qui sur le plateau avait une propension au large décolleté, elle fit remarquer que les femmes de son pays ne pouvaient sortir ainsi de chez elles, que leur châle devait être croisé. Nous vivions encore une époque bénie où les conseils venus de sources autorisées étaient suivis. Tous les chanteurs étaient passionnés par la musique. James Pease, plus tard retrouvé en Wotan, campait un imposant Grigoris ; Glade Peterson un Manolios des plus inspirés. Bouleversante Katerina, Sandra Warfield, épouse du bouillant James Mc Cracken, entendu le lendemain dans un *Othello* mémorable, ne cessait de poser des questions sur Martinů. Paul Sacher, qui devait imprimer un solide rythme théâtral à la production, considéra cette création comme un moment heureux. Pour les amis suisses du compositeur, c'était une dette de cœur envers un artiste depuis longtemps estimé dans leur pays. Un enthousiasme spontané se traduisit en ovations venues des quatre coins du théâtre, évènement inattendu en un lieu où les applaudissements ne sont généralement attendus qu'à titre de pure formalité.

Ainsi, le dernier opéra populaire en date dans l'histoire de la musique (nous attendons les suivants de pied ferme) exerça-t-il dès le premier jour son pouvoir d'attraction sur le public. Un musicien comme nous les avons toujours aimés, qui ne creusent pas de fossé avec l'auditeur. Zurich présenta une version allemande, nous connaissons les versions anglaise, française et tchèque, sans noter de dommages au passage d'une de ces langues à l'autre. Le naturel de l'écriture, la prosodie simple de l'auteur auront facilité ces diverses transpositions. L'universalité de la *Passion grecque* n'a fait que s'affirmer au fur et à mesure qu'elle a été représentée de par le monde, jusqu'au pied de l'Acropole d'Athènes.

B. MARTINŮ ET *LA PASSION GRECQUE*

JEAN-CLAUDE GILLET



En 1954, Bohuslav Martinů était à la recherche d'un sujet pour un nouvel opéra. Durant l'automne, il lut *Alexis Zorba* de l'écrivain grec Nikos Kazantzákis. Son intérêt fut si grand qu'il manifesta le désir de rencontrer l'auteur ; les deux hommes purent le faire quelques années plus tard à Antibes.

Il était cependant évident qu'écrire un livret d'opéra à partir d'un tel roman n'était pas envisageable ; le choix tomba donc sur un autre roman du même auteur : *Le Christ recrucifié* ou la *Passion grecque* qui est le titre sous lequel l'ouvrage est paru aux U.S.A. et que Martinů décida d'adapter pour son opéra.

« *L'idée ne me déplait pas*, écrit-il à Zdenka Podhajský qui fut son plus ancien et fidèle ami, *d'envisager que l'intrigue d'un livre comme la Passion grecque puisse être adaptée pour un livret d'opéra* ». Martinů n'était d'ailleurs pas la première personne à découvrir la possibilité de faire une adaptation dramatique de cette œuvre : le roman fut, en

effet adapté pour le théâtre, en France, par René Saurel et mis en scène par le réalisateur Jules Dassin dont le film tourné en Crète porta le titre de *Celui qui doit mourir*.

Peu de discussions furent, en fait, nécessaires à Martinů pour obtenir l'autorisation de l'auteur de faire un livret en langue anglaise à partir de la traduction de Jonathan Griffin. Kazantzákis lui laissa la lourde tâche de réduire les 460 pages du roman au format du livret d'un opéra de durée raisonnable : « *Vous seul avez à décider, vous êtes le maître ; votre génie musical vous guidera* ».

Le 29 novembre 1955, Kazantzákis annonça au compositeur qu'il était en mesure de lui donner son

accord concernant le livret : « *Cher ami, lui écrivit-il, j'ai lu avec grand intérêt votre livret ; le résultat est vraiment fin et profond. Je n'éprouve pas le besoin d'y changer quelque chose, vous êtes le meilleur juge de ce que votre musique va pouvoir apporter à ce livret... et la musique dans un opéra, c'est l'essentiel* ».

Martinů, cependant, n'était lui-même pas satisfait de la forme qu'avait prise le livret. Cela fut pour lui une tâche ardue et difficile puisqu'il avait à faire face au besoin de mener en parallèle la composition musicale et l'écriture du livret. Il avait même déclaré au début de son travail de création tant littéraire que musicale, avec une certaine jubilation dans le propos : « *Je me suis donné un but à atteindre : disparaître derrière mes livres, gommer toutes mes sources, tirer satisfaction et plaisir de l'analyse de la musique populaire grecque et de la musique religieuse russe* ».

Le compositeur répugnait à changer l'œuvre de Kazantzákis et la difficulté venait de son désir de respecter le texte d'un auteur pour lequel il avait la plus profonde admiration. En août 1956, il écrivit à Šafránek : « *Ce texte est riche de sentences et de réflexions qu'il faut méditer ; c'est pour cette raison que le texte doit être respecté bien plus que dans un opéra ordinaire ; cela me pousse à changer ma musique* ». Dans une seconde lettre, il confirma ses propos : « *Tu sais que j'ai modifié bien souvent le livret alors que la partition était déjà menée à son terme. Si j'avais écrit La Passion grecque sur un texte écrit en tchèque, l'ensemble aurait été différent : j'aurais pu raccourcir, changer l'ensemble, mais j'ai affaire à la traduction de Griffin. J'ai donc le plus grand respect pour l'auteur de cette traduction et je n'arrive pas à me résoudre à y ajouter mes propres expressions* ».

L'œuvre était particulièrement longue et les considérations de durée préoccupèrent beaucoup le compositeur, lorsqu'il fut question que Rafael Kubelík, le directeur musical de Covent Garden, assurât la première de *La Passion Grecque* au Royal Opera House. Son intérêt n'était cependant pas assez vif et il décida de ne pas participer à la production de Covent Garden.

C'est peu après ce refus que Zdenka essaya de rencontrer Herbert von Karajan au Staatsoper de Vienne pour l'intéresser à l'opéra : « *J'ai rencontré monsieur Martoni, le secrétaire de Karajan, à qui j'ai laissé les esquisses de la mise en scène de La Passion grecque. Il m'a laissé entendre que Karajan pourrait être intéressé.* » Des conversations eurent lieu entre le compositeur et le chef d'orchestre durant le festival de Lucerne 1957. Pour que l'accord fût total, il eut fallu que Martinů revît le livret, le traduisît en langue allemande et réécrivît certaines parties de l'opéra en cours de gestation. La mort de Nikos Kazantzákis laissa le compositeur sans personne qui fût en mesure de le seconder et de l'assister : « *Kazantsaki[s] est mort, écrit-il à Zdenka, et cela me touche profondément. J'avais vraiment établi avec lui une relation d'amitié. Où pourrai-je trouver désormais un homme tel que lui ?* » Alors que Martinů réécrivait l'œuvre sans être à même de donner une date pour la conclusion de l'opéra, l'intérêt manifesté par Karajan s'évanouit. L'œuvre cependant ne laissa pas indifférent, et le 30 juin 1958, le compositeur put écrire dans une lettre à Šafránek : « *De facto, j'ai réécrit l'ensemble, c'est un fait. Je suis loin d'avoir terminé ; le premier acte est plus ou moins le même ; seule la musique en a été modifiée. J'ai principalement retravaillé tous les récitatifs et cela surtout dans le but d'être le plus clair possible à l'audition ; j'ai donc été amené à réécrire davantage de musique* ». Martinů, cependant, espérait parvenir à rendre de la sorte le lyrisme humain et si intime qu'il avait découvert dans le roman de Kazantzákis. La profonde intimité et l'harmonie qui existaient entre Martinů et l'œuvre qu'il était en train de mettre en musique est peut-être plus perceptible dans cet extrait de la lettre qu'il adressa à la Fondation Guggenheim au début de 1956 :

« *L'artiste, à notre époque, vit la difficulté d'appréhender les valeurs vraies de l'existence et de connaître un ordre et un système dans lesquels les valeurs artistiques et humaines seraient préservées et confirmées. C'est ce que je rencontre comme situation, lorsque je lis l'œuvre de monsieur Kazantsaki[s], et c'est, pour cette raison, que j'ai décidé d'en faire le livret d'un opéra tragique* ».

Il fut amené à conclure le synopsis de son opéra de la façon suivante : « *Comme deux filets de sang, il y a deux grands thèmes dans l'ouvrage que je suis en train de composer : l'héritage des vertus chrétiennes au plan strictement humain et l'obligation qui en résulte de manifester davantage d'humanité. C'est pour cette raison que sur le chemin qui les mène vers la vie éternelle et universelle, ils ont pu constater que leur progression était freinée par tout ce avec quoi ils étaient obligés de composer pour la satisfaction de leur propre égoïsme. Chaque homme, chaque femme retourne progressivement à ce vers quoi il est attiré, le bien ou le mal. Dieu ou Satan. Des forces extraordinaires bouillonnant en profondeur explorent et balayent tout dans une éruption destructrice* ».

L'un des grands étonnements de Martinů fut de n'avoir jamais complètement réussi dans son projet à

propos de cet opéra grec. Bien des lettres adressées tant à Zdenka qu'à Šafránek, affirment ce mécontentement ; l'une de celles qu'il envoya à Zdenka contient les propos suivants : « *Je suis très mécontent de moi pour ce qui concerne La Passion grecque. Je suis peut-être dur à mon égard ; mais l'entreprise était très compliquée.* » Pourtant au début de 1959, l'œuvre était finalement déclarée achevée. Les éditions Universal de Vienne qui avaient accepté de publier la partition, dans l'optique de la représentation, prévue par Karajan à Vienne, qui n'eut en fait jamais lieu, cherchait une scène où jouer cette œuvre nouvelle. Des négociations furent finalement menées avec l'opéra de Zurich dont la direction accepta la création de cette œuvre en langue allemande, sous la baguette de Paul Sacher, un vieil ami de Bohuslav Martinů ; la générale de l'opéra eut lieu le 12 juin 1961, en présence de Mmes Martinů et Kazantzákis. Le compositeur qui était mort deux ans auparavant, le 28 août 1959, ne put jamais voir l'une de ses plus grandes réussites portées à la scène.

UN MAÎTRE HORS NORME

OU LES RELATIONS ROUSSEL-MARTINŮ

Albert Roussel 1869 - 1937

« Ma gloire, ce sera Martinů »

L'étude des relations entre deux compositeurs aussi capitaux dans l'histoire de la musique qu'Albert Roussel et Bohuslav Martinů n'a encore jamais été réalisée. Les modestes dimensions de cette conférence ne nous permettront que de poser les jalons d'un examen qui mériterait de retenir l'attention des chercheurs futurs. De plus – et d'un point de vue qu'il faut souligner – l'extrême pauvreté des documents que nous possédons en France sur le sujet réduit cette communication à bien peu de choses ; souhaitons toutefois que ce colloque, pour les échanges d'idées qu'il suscitera nous permette de poursuivre bientôt dans cette vie d'exploration et de faire le point sur ce sujet capital.



Nous rappellerons tout d'abord la formation musicale de Roussel et les écoles auxquelles il se rattache ainsi que son activité de professeur avant la guerre à la Schola Cantorum, puis en leçons privées après 1918. En second lieu, nous avons tenté de répertorier les différentes entrevues entre les deux compositeurs. Mais là, les sources se tarissent très vite¹. Enfin, après un survol de la pédagogie roussélienne, un examen de son influence sur Martinů conclura notre propos.

Après la mort de sa mère (1877), qui l'initia aux rudiments du solfège, le jeune Roussel, recueilli par son oncle Requillart, suit les cours de Mlle Decrême, organiste de l'église Notre-Dame des Anges à Tourcoing. Bon pianiste, il se familiarise avec le répertoire d'opérette et les airs en vogue. Au cours de sa carrière de marin, il découvre les grands classiques. Déjà sur la *Dévastation* (1890-91) Roussel tente de comprendre les secrets de l'harmonie mais le lourd traité d'Émile Durand lui semble bien obscur.

De retour d'une campagne en Cochinchine, il demande un congé de trois mois et se rend à Roubaix afin d'étudier auprès de Julien Koszul directeur du conservatoire. Il lui montre ses premiers essais, entre autres, les fragments de l'opéra écrits sur la *Melpomène*. Le maître a vite découvert les dons remarquables de son élève. C'était un organiste de grand talent, au surplus un excellent musicien... « *Pressentant le futur compositeur, il le persuade de s'installer à Paris* »².

Le 14 juin 1894 Roussel envoie sa lettre de démission au ministre de la Marine et se rend à Paris au mois d'octobre « *nanti pour toute science de la connaissance des accords parfaits* ». Pendant quatre ans il

¹ Des trois fragments de cet opéra écrit par le jeune Roussel seul l'air du guerrier Moovis sur la tombe de Nemissa nous est parvenu parmi d'autres inédits de jeunesse récemment retrouvés. Nous le donnâmes en audition le 16 avril 1988 à Paris chez Monsieur Charles Roussel, accompagné au piano par Alain Raës.

² Arthur Moérée : *Albert Roussel* – Ed. Rieder, 1938.

sera l'élève d'Eugène Gigout. Le grand organiste lui enseigne le piano, l'orgue, l'harmonie et le contrepoint et l'initie aux structures fondamentales de la composition.³

Par ces deux professeurs, Albert Roussel se rattache donc à l'école Niedermeyer, de laquelle sont également issus Saint-Saëns, Fauré ou Messager et par la-même, soulignons-le, à toute une grande tradition de l'école française de composition.⁴

Si Gigout affirmait que son élève avait le génie de la fugue, Roussel de son côté confesse dans une lettre datée du samedi 17 mars 1923 que c'est à lui qu'il doit toute sa connaissance musicale. « *Je n'oublierai jamais l'accueil si cordial que vous me fîtes lorsque je vins vous trouver de la part de votre ami Koszul en juin 1894. J'étais alors un tout simple petit élève ignorant à peu près tout de mon art et c'est à votre admirable enseignement, à vos préceptes si clairs et si larges en même temps que je dois d'avoir pu m'exprimer comme je le souhaitais. C'est donc à vous, mon cher maître, que je rends grâce de toutes les joies et les émotions que j'ai trouvées jusqu'ici dans ma carrière* »⁵. Deux ans plus tard, il écrit que Gigout lui « apparaît dans son souvenir comme un des maîtres les plus parfaits auprès duquel un jeune musicien ait pu s'instruire de son art.⁶ Les œuvres composées à cette époque et qui nous sont parvenues⁷ témoignent de la solidité de l'enseignement de Gigout. Roussel, bien qu'abordant tardivement l'apprentissage de la composition, apporte à son étude maturité, concentration et discipline, trois atouts majeurs qui lui feront brûler les étapes.

L'année 1898 est marquée d'une rencontre de grande importance. Un dimanche, Roussel est au Concert Colonne en compagnie d'Antoine Mariotte, qui avait lui aussi abandonné la Marine pour se consacrer à la musique et s'était inscrit à la Schola Cantorum, fondée deux ans auparavant par Charles Bordes, Alexandre Guilmant, et Vincent d'Indy. À ce dernier, qui se trouve présent au concert, Mariotte présente son camarade. Roussel ne tarde guère à rejoindre les disciples du maître du *Fervaal* afin d'approfondir sa connaissance de l'orchestre et suit les cours de composition et d'histoire de la musique de Vincent d'Indy jusqu'en 1907, « avec une conscience dont témoignent les notes qu'il y prenait et dont une partie subsiste dans une douzaine de calepins aux attendrissantes couvertures de similicuir marron un peu passé »⁸. Dans une interview donnée à Roland Manuel en 1921, Roussel confirme : « *En entrant à la Schola, je savais l'écriture. Ce que j'y ai appris, c'est l'orchestration* ».

À partir de 1902, reconnaissant ses qualités exceptionnelles, Vincent d'Indy lui demande de le seconder à la Schola et lui offre la classe de contrepoint, devenue vacante par le départ de Pierre de Breville. Dans cette école où l'on ne se contente pas d'à peu près, l'ambiance qui régnait n'avait pas d'équivalent à Paris. « *Le jeune professeur de la Schola - nous rapporte Felix Rangel - examinait les travaux de ses élèves avec un intérêt bienveillant et une grande largeur de vues. Il faisait des observations précises pour obtenir une robuste polyphonie.* »⁹ Et Roland Manuel de poursuivre : « *Les chaises étaient recommandées avec de la ficelle et on hésitait à s'asseoir dessus, mais les contre efficace, je vous prie de le croire* »¹⁰. « *Ce maître était assez différent des autres, écrit Guy de Lioncourt points mal ficelés y étaient condamnés avec une sévérité qui, pour être courtoise, n'en était que plus efficace, je vous prie de le croire* ». « *Ce maître était assez différent des autres, écrit Guy de Lioncourt dans son livre de souvenirs paru en 1956, il était plutôt taciturne et on ne le savait pas animé du feu dévorant qui semblait plus ou moins galvaniser ses collègues. Son enseignement était plus intellectuel qu'exubérant. En revanche, il poussait jusqu'au scrupule l'esprit de justice, et en tant que professeur et qu'artiste, il s'imposait par ses qualités de finesse, de délicatesse et de précision* ».

³ Gigout fonda en 1885 chez lui où il habitait avec son neveu par alliance et élève Léon Boelhan un « cours d'orgue et d'improvisation, subventionné par l'État. Il y forma de nombreux élèves, entre autres, Albert Roussel, qui vint travailler presque journellement avec lui.

⁴ Véritable apôtre de l'art religieux et classique, Louis Niedermeyer (1802-1861) décide de reprendre l'Institut de musique religieuse fondé en 1818 par Choron, alors que l'art sacré semble oublié en regard des fastes de l'opéra. En 1853, c'est la création d'une école qui formera organistes, maîtres de chapelle et compositeurs de musique sacrée, tout en faisant revivre la tradition des maîtres liturgiques et classiques des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. La notoriété des élèves et professeurs de cette institution témoigne de son importance : Léon Boelhan, Henry Bussen, Henry Expert, Gabriel Fauré, Eugène Gigout, André Messager, Raoul Pugno, Camille Saint-Saëns...

⁵ Bibliothèque nationale de Paris, section Musique, lettre 88.

⁶ in « *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925* ». Paris Librairie de France, 1925.

⁷ *Les Rêves* (A. Silvestre) - *Pendant l'attente* (C. Mendès) - sont conservés à la Bibliothèque Royale de Bruxelles et furent créés le 29 novembre 1987 à Saint-Étienne par François le Roux et Jeff Cohen. *Tristesse au jardin* (L. Tailhade) - archives Damien Top, créé le 28 novembre 1989 à Tourcoing par Damien Top et Marise Charpentier.

⁸ in Marc Pincherle *Albert Roussel*, Ediskister, 1957.

⁹ cité par D. A. Surchamp in *Albert Roussel*, Ed. Seghers, 1967.

¹⁰ Roland Manuel : *Plaisir de la Musique*, Ed. du Seuil, 1951

Ainsi Roussel commence une carrière d'enseignant âgé d'une trentaine d'années et muni d'une expérience humaine singulière. La valeur de l'enseignement qu'il dispensa nous est attestée par l'énumération des élèves qui passèrent entre ses mains : Carlos Buchardo, Paul le Flem, Stan Golestan, Guy de Lioncourt, Marcel Orben, Felix Raugel, Erik Satie, Edgard Varèse, etc.

Après douze ans de professorat Roussel décide de reprendre sa liberté et démissionne peu avant la guerre. Sans doute son enseignement présentait-il un habile mélange des deux principaux courants qui le formèrent : solidité de la construction héritée de l'école Niedermeyer d'une part, principe cyclique franc-kiste et orchestration d'indyste d'autre part, l'ensemble mâtiné d'influences passagères prédominantes (debussysme).

Ce n'est qu'après la guerre – les œuvres charnières étant *Padmâvati* et la *Seconde Symphonie* – que s'élabore peu à peu la « troisième manière » de Roussel. Sa réputation est d'ores et déjà établie et il voit venir à lui de nombreux compositeurs qui lui demandent des conseils. Bien que n'exerçant plus de fonction officielle, il accueille et conseille avec bienveillance et dévouement ceux qui viennent le consulter :

Argentine	Jose André, Buchardo Lopez
Danemark	Knudage Riisager
France	Jean Carton, Jean Martinon, Alexandre Stefaresco
Grèce	Petridis
Italie	Cesare Brero, Luigi Cortese
Pologne	Perkowski, Rohginski
Suisse	Conrad Beck
Tchécoslovaquie	Jaroslav Křička, Bohuslav Martinů, Julia Reisserová
Uruguay	Alfonso Broqua

(cette énumération n'est pas exhaustive)

Parmi ceux-ci, Bohuslav Martinů apparaît comme un cas particulier non seulement parce qu'il s'agit d'un autre très grand compositeur du XX^e siècle mais aussi par la particularité des relations qui l'unissent à Albert Roussel. Après nous être intéressé au choc que fut la découverte de la musique de Roussel pour Martinů, nous établirons une liste de leurs rencontres (du moins de celles dont nous avons pu retrouver la trace).

La découverte de la musique d'Albert Roussel fut le facteur décisif qui amena Martinů à s'installer en France, pour quelque temps du moins. Notons cependant qu'une longue fréquentation de la culture française est un autre élément d'importance.

Ses études à Polička terminées, nous rapporte José Bruyr, et sur la foi d'un quatuor à cordes de sa façon, ses parents l'envoient dans la capitale de la Bohême où il apprend non pas la composition proprement dit mais, en même temps que le violon et le piano la fugue et le contrepoint.¹¹

L'attrait pour la France remonte bien loin. Déjà en 1913 les *Trois Mélodrames* – entre autres – en témoignent. L'idée d'un voyage germe depuis environ 1916 puisqu'à cette date, il conseille à son ami Novák « d'apprendre le français dont il aurait besoin pour venir le voir à Paris »¹². Dès 1919, il avait déposé une demande pour l'obtention d'un passeport. Son *Premier Quatuor*, écrit sans doute dans les années 1920 est baptisé « Quatuor français ».

C'est en 1919 qu'il entreprend, grâce à l'entremise de son ami Novák, une tournée avec l'Orchestre du Théâtre national dirigé par Karel Kovařovic. Il découvre ainsi Londres et Paris, retour par Genève. À la suite de quoi, il est titularisé dans l'Orchestre de la Philharmonie tchèque, à l'avant-dernier pupitre des seconds violons. Bénéficiant par ce poste d'une formation plus instructive que toute la théorie pouvant avoir cours dans Prague d'alors, il pénètre les secrets de la sonorité des orchestres modernes.

La volonté de Václav Talich, ancien élève d'Arthur Nikisch, est d'élargir le répertoire : ainsi Debussy, Ravel, Dukas (dont *L'Apprenti sorcier* (1897) impressionna fortement Martinů), Roussel, Stravinsky s'adjoignent aux œuvres traditionnellement jouées à la Philharmonie tchèque. 1920-1921 fut une saison consacrée à la musique française. Walter Staram dirigea à Prague *La Mer* de Debussy et *España* de Chabrier. On entendit également les variations *Istar* de Vincent d'Indy (1896).

Martinů devint donc familier des impressionnistes. Entre les répétitions, il étudiait les partitions à la

¹¹ Roland Manuel : *Plaisir de la Musique*, Ed. du Seuil, 1951

¹² cité par Guy Erismann : *B. Martinů*, Actes Sud, 1990.

bibliothèque de la Philharmonie. Talich raconte, qu'interrogé sur ses desseins de compositeur, Martinů aurait répondu qu'il aimerait – au mieux – faire comme Debussy. L'auteur de *Pelléas* aurait été « la plus grande révélation de sa vie » du moins en 1914.¹³

Un autre choc lui vient de France, Martinů découvre le *Poème de la forêt* d'Albert Roussel, que Talich programme et dirige en cette même saison. L'œuvre bénéficie de quelques reprises les années suivantes. Cette symphonie de jeunesse de Roussel, composée de 1904 à 1906, le plonge dans une excitation fébrile, ainsi que nous le rapporte Václav Talich. Il loue la partition et l'étudie avec une passion telle qu'elle évince tous les autres centres d'intérêts.

Il ne parlait que de Roussel dont *Le Festin de l'araignée* dirigé par Rhené-Baton figure aussi au programme de la Philharmonie tchèque. Martinů ne cesse de s'y référer : il est fasciné par l'alchimie picturale de l'écriture roussélienne et par l'ordonnance logique de sa pensée. Dans *Pour une Fête de printemps* composée en 1920, il observe avec justesse la voie dans laquelle s'engage alors Roussel, avec son acceptation sans compromis de modalités simultanées et de dissonances intégrées. Martinů trouve en Roussel l'incarnation de ce qu'il avait cherché.

En 1922, il entre dans la classe de composition de Josef Suk, nouvellement créée. Peut-être par désir de consolider ses connaissances et de combler des lacunes avant de se décider à rencontrer le maître ?

En 1923, il obtient une petite bourse de trois mois du Ministère de l'Éducation pour étudier en France. Avec le temps, l'admiration de Martinů pour la musique de Roussel grandit de façon telle que, surmontant sa timidité naturelle il vient à Paris lui demander des leçons. « *Je bourre donc ma valise de mes partitions... un quatuor, un trio, un menuet, des mélodies, un premier ballet Istar et un premier poème symphonique, Half-Time.* »¹⁴ Depuis l'âge de douze ans, il a déjà composé près de cent partitions ; peu après son arrivée à Paris, Martinů sollicite un rendez-vous auprès de Roussel.

La première entrevue a lieu au domicile de Roussel, 157 avenue de Wagram¹⁵, le 5 novembre 1923. Elle s'avère d'abord difficile, Martinů comprenant à peine ce que lui disait l'auteur de *Padmâvatī*.

Il avait apporté quelques partitions et en joue des extraits. En confrère bienveillant et amical, Albert Roussel lui expose ce que lui-même aurait écrit dans tel ou tel cas.

Martinů compose peu à cette époque pour la bonne raison qu'il n'avait pas de piano à sa disposition. Aucune des œuvres écrites alors ne parut : il les détruisit lui-même. Une exception toutefois la *Danse de la prêtresse*, qu'il composa début novembre 1923 à la demande du Théâtre National de Prague pour compléter son ballet *Istar*. La première œuvre écrite à Paris qui fut conservée est un *Trio à cordes* [H.136, perdu et retrouvé, voir Cahier 57]. Le 17 décembre, deux mouvements sont déjà terminés et il commence à travailler au troisième. « *Il plaît beaucoup à Roussel, écrit-il dans une lettre du même jour à Stanislas Novák, bien qu'il dodelinât du chef par-ci par-là* ».

On assiste donc à une courte période d'accommodation et de gestation. « *Je passai d'abord quelques mois à découvrir votre Paris, dont le rythme annihilait chez moi le rythme du travail. Mes débuts des plus modestes. Une soirée à la salle de géographie, une autre à feu le Caméléon de Mercereau. Le souvenir le plus pittoresque que j'en ai gardé, c'est celui d'un chat qui était venu m'observer effrontément du haut du piano...* »¹⁶

Ce serait une erreur de croire que Martinů voyait souvent Roussel ou même régulièrement. La seule correspondance dont nous avons trouvé trace à ce jour se limite à cinq lettres envoyées par Roussel datant des années 1923 et 1924 et conservées par le Professeur Mihule : le courrier des 28 décembre 1923, 19 janvier, 27 avril, 15 mai 1924 est adressé rue Le Chapelais ; la lettre du 14 juin 1924 au 54 rue d'Assas. De son écriture caractéristique, Roussel essaie de fixer leur rendez-vous qui avait habituellement lieu une fois par mois, autant que possible un vendredi à onze heures. Et il semble que ce ne fut pas toujours chose facile...¹⁷

Martinů se remémore avec plaisir ces séances de travail dans l'appartement de Roussel. Il avoue que seules quelques-unes eurent effectivement lieu et qu'il était traditionnellement en retard, faisant attendre une heure entière son amical conseiller. L'absence de documents nous laisse supposer que leurs relations se firent plus épisodiques avec le temps.

La rencontre suivante dont nous avons certitude se passa au Théâtre des Champs-Élysées le 11 février

¹³ cité par Guy Erismann : *B. Martinů*, Actes Sud, 1990.

¹⁴ in José Bruyr : *L'Écran des musiciens* - Les Cahiers de France, 1933.

¹⁵ Roussel demeurait au 157 et non au 57 comme l'ont écrit tous les biographes de Martinů jusqu'à ce jour.

¹⁶ in José Bruyr : *L'Écran des musiciens* - Les Cahiers de France 1933.

¹⁷ voir Jaroslav Mihule : *Bohuslav Martinů*, Prague 1974

1928. « *Cependant mon premier contact avec le vrai public parisien, ce fut au concert Colonne qu'il eut lieu. Nous tentâmes la chance à deux : Lucette Descaves débutait elle-aussi.* »¹⁸ Le *Concerto pour piano n° 1* offre d'intéressantes recherches harmoniques à l'intérieur d'une forme traditionnelle. Par là il se rapproche de la *Suite en fa* de Roussel créée la même année en France aux concerts Koussevitzky.¹⁹ Bohuslav Martinů écrit aux siens en Tchécoslovaquie une relation de cette première : « *Cette mademoiselle Descaves a joué très bien, quoique c'est encore une toute jeune fille. Le chef d'orchestre Pierné est un vieux monsieur avec des cheveux gris. Lorsque je suis monté sur scène, il m'a embrassé, maintenant il dit de moi partout du bien. Il était content et moi aussi. J'étais assis dans une loge. Mon maître Roussel est venu me voir et affirmait que depuis longtemps aucune pièce nouvelle n'a eu un tel succès dans cette série de concerts. Puis sont venus les Vaňek et encore quelques compositeurs étrangers.* »

Grâce au livre de souvenirs écrit par Charlotte²⁰ nous apprenons ainsi que « *de temps en temps, Bohuslav voyait son ancien professeur, Albert Roussel, homme cultivé, noble et beau. Ils avaient beaucoup de sympathie l'un pour l'autre mais, dans sa timidité, l'élève ne sut probablement jamais trouver des mots pour exprimer au maître toute son admiration. Par contre le grand musicien ne manquait pas une occasion de montrer l'estime qu'il avait pour le talent de Bohuslav* ». Leur amitié se renforça en effet avec le temps. Jaroslav Mihule nous témoigne avoir pu observer à plusieurs reprises entre 1925 et 1937 (date de sa mort) l'enthousiasme avec lequel Roussel suivait au concert l'exécution des œuvres de Martinů. Par une lettre à sa famille dans laquelle il raconte en détails la journée de son mariage à la Mairie du 2^{ème} arrondissement, datée du 29 mars 1931, nous savons que Roussel leur fit parvenir un télégramme de félicitations.²¹

La dernière trace d'une entrevue Roussel-Martinů nous est rapportée par Charlotte Martinů. Un été (peut-on avancer une date ? vers 1934-35), ils décident d'aller en Bretagne et en Normandie. « *Un jour à Dieppe, en changeant d'autobus, nous avons aperçu la mince silhouette, le beau visage et la cravate lavallière de notre cher Albert Roussel il y attendait un ami; il possédait une villa à Varengeville (où il est maintenant enterré avec Clara son épouse bien aimée et dévouée, qu'il appelait en alsacien "Fratzele"). Sur son conseil, nous avons passé la nuit tout près et le lendemain seulement, nous avons continué notre voyage à travers la Normandie. Nous avons eu aussi comme compagnon de voyage un vieil amiral qui mesurait près de deux mètres ; en descendant de l'autobus, il était obligé de baisser la tête pour ne pas se heurter, mais il n'a pas manqué de dire avec un sourire : "un amiral ne doit jamais baisser la tête".* »

Ces témoignages ne sont pas sans rappeler celui que Roussel exprimait envers son maître Eugène Gigout et que nous évoquions au début de notre propos. Bien souvent, Roussel détaillait à ses élèves les œuvres qu'il était en train d'écrire et n'hésitait pas au besoin à leur demander leur avis : « *Combien de fois, écrit Cesare Brero, à la fin d'une leçon, le maître montrait-il et jouait-il avec un feu juvénile son œuvre encore en gestation. Je me souviens qu'il m'invita à lire avec lui le livre de folklore dont il s'inspira pour la Rapsodie flamande et avec quel enthousiasme il me montra au cours de cette étude, le développement de l'œuvre. Y a-t-il un enseignement plus profitable et plus utile ? N'est-ce pas là peut-être le secret des écoles au temps de la merveilleuse Renaissance italienne, que cette vie en commun des élèves avec le maître ?* ».

Répondant à José Bruyr, qui le questionne pour *L'Écran des musiciens*, Martinů dit « *J'avais découvert un maître* ». Il est certain que Roussel rencontra en ce disciple un élève complètement différent de ceux qu'il forma durant toutes ces années. D'une part à 33 ans, il était déjà bien avancé dans ses études de composition. De l'autre, les leçons avec Martinů étaient rendues difficiles par le fait qu'aucun d'eux ne maîtrisait la langue de l'autre. Néanmoins Martinů trouva en Roussel l'un des artistes les plus accueillants de Paris qui non seulement lui porta un intérêt tout paternel mais devint pour lui une précieuse source d'énergie.

Mais quel fut l'apport de Roussel ? Dans son *Témoignage tchécoslovaque* paru en novembre 1937 dans le numéro spécial de la *Revue musicale* consacrée à la mémoire d'Albert Roussel, Bohuslav Martinů nous décrit lui-même son action pédagogique : « *Je suis arrivé avec mes partitions, avec mes plans, mes projets, avec une multitude, un chaos d'idées et c'est lui qui m'a indiqué, toujours avec justesse et avec une précision qui lui était propre, le chemin qu'il fallait suivre, tout ce qu'il fallait garder et ce qu'il fal-*

¹⁸ in José Bruyr : *L'Écran des musiciens* - Les Cahiers de France 1933

¹⁹ La *Suite en fa* créée le 21 janvier 1927 à Boston fut reprise la même année (et non la même semaine comme l'écrit José Bruyr (*op. cit.*) aux concerts Koussevitzky (et non Staram, idem) de Paris le 21 mai 1927.

²⁰ Charlotte Martinů : *Ma vie avec Bohuslav Martinů* (Orbis, Prague, 1979). Nous avons consulté cet ouvrage écrit dans un français très maladroît, qui nomme Sinfonietta *op. 52* de Roussel et appelle sa femme Clara au lieu de Blanche (l'idée de clarté est certes conservée...).

²¹ cité par Guy Erismann : *B. Martinů*, Actes Sud, 1990.

lait rejeter. Il a réussi à mettre de l'ordre dans mes pensées mais je n'ai jamais su comment il y est arrivé. Avec sa modestie, sa bonté et sa noblesse et aussi avec son ironie fine et amicale, il m'a guidé de telle façon, que cela s'est toujours passé presque sans que je m'en aperçoive. Il m'a laissé le temps de réfléchir et d'évoluer par moi-même ». Une réponse qui va dans le même sens que la déclaration de Jaroslav Křička en juillet 1937.

Ainsi c'est Roussel qui lui conseille d'écrire plus de musique pour chœurs et de penser de façon plus contrapunctique, et sans doute l'incita-t-il à explorer plus avant le répertoire des madrigalistes et surtout celui des anciens maîtres.

« Après avoir été mon maître, poursuit Martinů, il est devenu mon ami, ami sincère et plein de bonté. Quand je regarde maintenant tout ce qu'il m'a appris, j'en reste tout étonné. Ce qu'il y a en moi d'inconscient, de caché, d'inconnu, il l'a pressenti et me l'a révélé, me l'a confirmé, et cela toujours d'une façon amicale et presque tendre. Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui et de plus son amitié à toujours été le plus précieux des réconforts. Ce que je suis venu chercher chez lui, c'était l'ordre, la clarté, la mesure, le goût et l'expression directe exacte et sensible, les qualités de l'art français que j'ai toujours admiré et que j'ai voulu connaître plus intimement. » Peut-on rêver plus bel hommage ?

Ainsi, c'est plus le rôle d'un guide ordonnateur ou d'un révélateur de potentialités que tint Roussel. Il rassura Martinů sur ses capacités de compositeur, le conforta dans certaines tendances, lui inculqua de solides principes – que lui-même avait hérité de la tradition Niedermeyer et de Vincent d'Indy – et l'aida à éliminer les traces de musique descriptive en renonçant aux moyens extérieurs et le dirigea peut-être vers des formes plus abstraites.

L'importance que Martinů accorde à sa rencontre avec Albert Roussel et à son enseignement pourrait nous inciter à établir une liste des œuvres influencées par celui-ci. Mais par delà l'enseignement direct, il faut prendre en compte l'impact que Roussel – sur Martinů, comme sur les jeunes musiciens de nombreux pays – s'est beaucoup exercé par l'exemple de ses œuvres. Roland Manuel écrivait : « Comment pourrais-je m'instruire plus utilement qu'en étudiant votre œuvre, qu'en méditant les exemples de hardiesse et de mesure que votre musique n'a cessé de me donner durant que je m'essayais à la pénétrer. »²²

Brian Large²³ considère que « la première partition qui reflète l'influence rousselienne est le Deuxième Quatuor à cordes. Les idées de Martinů semblent cristallisées dans une voie plus positive, bien que la texture soit surchargée dans le mouvement lent et que la technique apparaisse quelque peu fragile dans le troisième. L'œuvre nous le montre faisant une sérieuse tentative pour réconcilier les éléments disparates de son style antérieur ». Certes, remarquons cependant la parenté d'atmosphère existant entre l'introduction contemplative de ce quatuor et une partition telle que *Le Marchand de sable qui passe* de Roussel...

Dans le *Concertino pour violoncelle* de 1924, ou même dans ce *Duo pour violon et violoncelle* de 1927, l'installation particulière de la rythmique - qui caractérise déjà l'écriture de Martinů - ne peut-elle avoir été canalisée par le génie de rythmicien d'un Roussel ou l'exemple d'un Stravinsky ?

L'emploi de la modalité est un autre point commun. Roussel s'est approprié l'usage de transposer les fonctions tonales classiques sur des échelles modales hindoues, grecques ou extrême-orientales. Il y a chez Martinů – de même que chez Bartók ou Malipiero – une intériorisation de la modalité nationale. On observe en particulier le contour de la mélodie et la syncopation constante du 6/4 ou du 6/8. Et la polyphonie très libre ne doit-elle rien à l'inventivité du contrepoint rousselien ?

Dans l'ensemble de sa production, l'enseignement de Roussel est si totalement assimilé qu'il est difficile d'en détailler les influences. C'est au niveau de la forme qu'il existe peut-être une parenté claire. Après la *Seconde Symphonie*, Roussel trouvera son classicisme propre. On remarque cette recherche d'épuration rien qu'aux titres des œuvres : *Sérénade op. 30*, *Suite en fa op. 39*, *Concert pour petit orchestre op. 34*, *Petite suite pour orchestre op. 34*, *Petite suite pour orchestre op. 39*, *Prélude et Fugnette op. 41*, *Andante et Scherzo op. 51*, etc. De son côté Martinů se rapproche de l'idéal des anciens maîtres italiens de l'époque de Corelli. Il se met à exploiter la technique du concerto grosso, dont la logique musicale diffère des formes musicales classiques tout en étant parcourue d'une ordonnance stricte. Il l'emploie pour la première fois dans le *Concert pour quatuor à cordes et orchestre* de 1931 et plus tard dans le *Double Concerto* de 1939.

Au cours de ses années parisiennes se renforce la conviction de Martinů que pour sauver un certain idéal artistique, il est indispensable de redonner à la musique sa place authentique, de laquelle l'avait chassée peu à peu le romantisme avec ses programmes et sa littérature. Un idéal de musique pure qui était

²² cité par Robert Bernard in *Albert Roussel*, La Colombe, 1948.

²³ Brian Large *Bohuslav Martinů*, Londres, 1975.

déjà celui que Roussel exprimait en 1929 : « *Ce que je voudrais réaliser, c'est une musique se suffisant à elle-même. Une musique qui cherche à s'affranchir de tout élément pittoresque et descriptif et à jamais éloignée de toute localisation dans l'espace...* ».

Dédiée à Albert Roussel, la *Sérénade* (1930) de laquelle émane le double écho d'une fête populaire morave et d'une fête galante française, nous semble symbolique de la formation de Martinů. Issu de la grande tradition tchèque (Smetana, Dvořák, Janáček), il peut également revendiquer l'héritage de cette extraordinaire école de composition française qui, par l'intermédiaire de son maître le relie d'une part aux Scholistes (d'Indy, principe cyclique franckiste) et de l'autre à l'école Niedermeyer (Saint-Saëns, Fauré). Une personnalité originale et forte qui témoigne de la souplesse et de l'élévation de la pédagogie rousse-lienne, dont l'influence est surtout sensible dans le parallélisme des principes d'ordre compositionnel gé-néraux et moins dans le détail. « *Roussel aura été une illustration incomparable du rôle que doit remplir un artiste et un homme dans la société.* »²⁴

C'est ici que Roussel est unique : sa manière déconcerte l'imitation. Il a formé de nombreux disciples et n'a suscité aucun épigone [note de renvoi illisible]. La conjonction Roussel-Martinů apparaît bien exceptionnelle. On pourrait presque évoquer une sorte de gémellité spirituelle. Il existait entre les deux hommes plus qu'une certaine parenté d'esprit, un parallèle commun dans le geste créateur vers une pureté musicale que Martinů avait instinctivement compris dès la lecture du *Poème de la Forêt* en 1921. De son approche du compositeur et de l'amitié qui les lia naquit l'atmosphère idéale et particulière qui illumina les relations de ces deux maîtres. En face du génie de Bohuslav Martinů, Roussel « *sentait en lui une part vivante de son art qui se continuait et se perpétuait* » au point de déclarer au cercle des amis qui l'entou-rait, alors que de grandioses festivités s'organisaient en 1929 à l'occasion de son soixantième anniversaire.



Dessin d'Adolf Hoffmeister

²⁴ Louis Durey cité par Robert Bernard (*op. cit.*).

MARTINŮ ENFIN !

Guy ERISMANN

Il aura fallu attendre son centenaire pour que Bohuslav Martinů sortît de l'ombre. Pourtant les événements qui marquèrent cet anniversaire n'avaient rien d'extraordinaire ni de démesuré, tout simplement le minimum de ce que l'on pouvait attendre, c'est-à-dire une place honorable dans les programmes comme il devrait en être chaque année. Qu'on en juge :

Deux opéras sur l'ensemble des scènes françaises - *La Passion grecque*, salle Favart à Paris et *Les Trois Souhails* à l'Opéra de Lyon - quelques concerts de musique de chambre à Paris et en province, un demi-concert d'ouverture par l'Orchestre National de France, un autre demi-concert en clôture par l'Orchestre Philharmonique, une seule symphonie, la *Première*, tolérée par l'Opéra-Bastille, qui recevait la Philharmonie tchèque pour deux soirées, une œuvre par l'Ensemble Orchestral de Paris.

Ce qui devait faire événement, à savoir la superbe exposition venue tout exprès de Prague, passa inaperçue et un Colloque qui ne marqua que par l'édition, par nos soins, de l'ensemble des communications. Notre Mouvement, outre cette contribution majeure, apporta son concours à diverses manifestations et favorisa par ses informations et ses Cahiers la sensibilisation de l'opinion. Enfin, il prit l'initiative du Concert du Centenaire donné en collaboration avec la SACEM et l'Association France-Tchécoslovaquie. Ce fut un programme Martinů homogène avec le concours du Quatuor Martinů, du jeune pianiste français, François-Frédéric Guy (Prix Martinů de l'AMAT) et pour la première fois en France, du pianiste tchèque Emil Leichner.

Ce bilan peut paraître maigre et au premier abord pessimiste. Pourtant, Martinů a bel et bien ressurgi, dans sa diversité, à la surprise de tous. Par un effet de contagion et sous l'effet de la rumeur, dans laquelle nous avons notre part, le nom de Martinů pénétra quelques programmes, parfois d'une manière inattendue : récital Rudolf Firkušný à Montpellier, *Les Prophéties d'Isaïe* à Sées, des *Madrigaux* en l'Église Saint-Vincent-de-Paul à Paris, *Cinq Chœurs mixtes* à Saint-Eustache, la *Messe Militaire* à la Madeleine par les Chœurs de l'Armée française, *Gilgamesh* à Lyon, un hommage à Nice dans la maison où il vécut, un autre inattendu à Évry où son nom figurait parmi ceux de Dvořák, Hába et Janáček, concert et table ronde à Rilleux-la-Pape, Conférences à Limoges, à Marseille...

On doit malgré tout attacher une importance particulière au « Novembre » d'Aix-en-Provence, ville où Martinů se réfugia au terme de l'exode de 1940, et de Mâcon. A Aix, notre Mouvement apporta son concours aux associations aixoises, « Aix en Musique » et « MC 2 » (Musique contemporaine) qui présentèrent un programme éclectique et très représentatif de Martinů et de son époque, agrémenté d'une exposition inédite et de projections de films. Il fut possible de retrouver « Prague des années 30 » grâce au récital poétique d'Ève Griliquez (production AFT) et à l'Ensemble pragois C&K, dont c'était la première apparition en France. Au cours des deux concerts du Quatuor Suk et de deux autres concerts par l'Ensemble MC 2, nous avons pu vivre une approche toute neuve de compositeurs tchèques et slovaques encore inconnus en France, tels que l'ancien Alois Hába et les nouveaux comme Petr Eben, Marek Kopelent, Jan Klusák, Luboš Fišer, Ivana Loudová, Klement et Milan Slavický... sans compter le toujours nouveau Leoš Janáček.

À Mâcon, où nous étions étroitement associés à Saônora, conférence et projection de vidéo, ainsi qu'une exposition, ont entouré la Master Class et le récital de Radoslav Kvapil qui se déroulèrent également à Châlon-sur-Saône et Dijon. Il faut enfin souligner les nombreuses émissions de Radio-France, tout au long de l'année, et « Désaccord Parfait » diffusé depuis Aix-en-Provence.

On constate donc que le grain semé en début d'année a germé et que Martinů est sorti de l'anonymat. Ce centenaire ne constituait pas seulement un hommage de circonstance, mais a répondu à une vraie curiosité et devient un sujet de réflexion.

Ce qui nous a été donné à entendre représente peu si on considère la foisonnante production de Martinů qui s'étend sur un demi-siècle d'une époque chargée d'aventures artistiques, techniques, politiques. Il faut se souvenir que Martinů, en dépit de son apparent détachement, fut un témoin attentif des mouvements de son temps. Il y trouvait nourriture pour enrichir et diversifier son vocabulaire ce qui explique, dans sa musique, la cohabitation du pur délice et la recherche de plus en plus exigeante de la méditation. L'existence de l'artiste, comme un drame de Shakespeare, ressemble à un patchwork de scènes bouffon-

nes, ludiques et tragiques, évoluant, il est vrai, vers le tragique comme en ont décidé les événements. La vie de Martinů et ses œuvres, venant après le phénomène artistique et social que constitue la très forte et incontournable personnalité de Leoš Janáček, est une contribution particulière à l'étude de la création artistique. Chez lui, comme chez Mozart, le temporel et le spirituel s'expriment conjointement, et par bonds successifs. Martinů fut manifestement à la recherche de cet équilibre et son inspiration traduit cette quête perpétuelle. Chez lui, pas de repos mais des récréations qui sont le véritable repos de l'âme, un temps dans la rivalité continue entre les nécessaires et complémentaires émotions du corps et de l'esprit, tous délices confondus.

Ce panorama ne prétend pas être exhaustif. Au contraire, nous serions heureux de mentionner prochainement les manifestations en hommage à Martinů qui auraient pu nous échapper. L'intérêt porté à Martinů se traduit également par l'enrichissement de sa discographie : importation lente mais continue du merveilleux catalogue SUPRAPHON (chez Vogue), parution en France d'œuvres pour piano par R. Kvapil (ADDA) et R. Firkušný (RCA), musique de chambre par le Trio Millière (QUANTUM), *Juliette*, *La Comédie sur le pont* et *Alexandre bis*, enregistrements historiques des premières auditions en France tirées des archives de l'INA (CHANTS DU MONDE).

Documents MARTINŮ

Témoignages

Avertissement

Les textes qui suivent proviennent vraisemblablement de traductions tchèques. Lors de la numérisation et de la réédition de ce Cahier, nous ne les avons pas fondamentalement modifiés mais avons arrondi parfois certaines tournures par trop inadaptées.

75^{ème} anniversaire de la naissance de Jan Hanuš

On dirait que c'est une coïncidence magnifique et presque incroyable ; l'âge heureux, la pleine force créatrice, l'œuvre remarquable du point de vue artistique, qui ne cesse pas d'attirer l'attention du public, mais aussi la capacité et le goût de répandre autour de soi l'amour et l'humilité chrétiens, l'engagement réel et désintéressé d'œuvrer en faveur des choses publiques et des affaires, des structures d'organisation actuelles de la culture musicale tchèque, (ces jours-ci, par exemple, il est un des principaux restaurateurs de l'organisation musicale commune des compositeurs, interprètes et musicologues de la Bohême et de la Moravie.)

Étant donné que maître Jan Hanuš est un homme modeste qui n'aime pas parler de lui-même, nous publions au moins sa réponse à notre enquête sur Bohuslav Martinů, mais nous lui présentons, quand même, nos félicitations sincères !

« J'ai pris une connaissance réelle de l'œuvre de Bohuslav Martinů seulement après la guerre ; auparavant, ce n'étaient que de petites pièces pour piano de caractère plutôt instructif, j'ai manqué, malheureusement, la première célèbre de Juliette au Théâtre National, car je faisais alors mon service.

D'autant plus grand était donc mon étonnement lorsque j'ai entendu ses symphonies et ses compositions concertantes et de chambre lors des premières années du festival Printemps de Prague. Nous nous sommes trouvés en face d'un œuvre étendu, impressionnant par la richesse de son invention, par sa maîtrise technique et par son instrumentation éblouissante. En face d'un grand compositeur mondial. L'étonnant est que nous n'avons été capables de comprendre réellement la grandeur et la profondeur tragique de L'Éveil des Sources que seulement beaucoup plus tard. À cette époque-là, dans l'afflux de nouvelles œuvres de Stravinsky, Honegger, Chostakovitch, Prokofiev, Messiaen et autres, Les Sources nous semblaient trop simples – et c'est justement en cela que consiste leur grandeur.

J'ai travaillé alors dans une maison d'édition musicale, J'ai inclus immédiatement B. Martinů parmi

« mes auteurs » et je me suis résolu à faire tout mon possible pour la propagation de son œuvre. J'avais la chance de rencontrer sur mon nouveau lieu de travail, des âmes sœurs : K. Šebánek, (ami intime de B. Martinů), le pianiste Karel Šolc qui était non seulement son ami le plus proche, mais aussi l'interprète presque exclusif, avant la guerre, de toutes ses parties pour piano, et, plus tard, Karel Šrom, - K. Šebánek disposait des contrats d'édition des œuvres de Martinů, de l'époque de ses activités dans la maison d'édition Melantrich, et, bientôt, il en a gagné encore d'autres. C'est seulement à ce moment que nous nous sommes rendu compte combien son œuvre était étendue.

Nous nous sommes mis au travail avec un élan immense et nous avons commencé bientôt à éditer une œuvre après l'autre. Ce n'était pas un travail facile. Martinů était alors en Amérique, nous n'avions à notre disposition que des copies, souvent incomplètes, et lorsque nous demandions quelque chose par écrit à Martinů, il ne se souvenait d'habitude de rien. (Plus tard seulement, j'ai appris que même les manuscrits du compositeur étaient écrits avec un épanouissement génial si pressé, que les copistes n'étaient pas vraiment très reprochables.) Peu après, nous nous sommes heurtés aussi aux difficultés de la part de certains de nos musicologues qui n'avaient pas compris Martinů du point de vue ni humain, ni artistique. Heureusement, son œuvre est, sur les deux plans, si grande et, pour ainsi dire, « réfractaire » qu'aujourd'hui, il se répand avec succès dans les salles de concerts et sur les scènes de théâtre de notre pays ainsi qu'à l'étranger. Le travail d'éditeur était très exigeant, il est vrai, mais il était beau et j'y pense avec reconnaissance. Et les quelques peu de lettres de B. Martinů, que je garde de ce travail, sont pour moi le souvenir le plus précieux. »

Rudolf Firkušný, pianiste, New York

« Mon attitude envers la création de Bohuslav Martinů date des années vingt où, enfant encore, j'ai entendu à Brno, pour la première fois, ses œuvres scéniques. Depuis lors, j'ai été fasciné par sa musique et j'ai commencé à étudier et à interpréter certaines de ses œuvres pour piano. Arrivé à Paris en 1933, pour y faire mon stage, je suis allé voir, naturellement, tout d'abord Bohuslav Martinů. Peu après, nous nous sommes liés d'une amitié qui s'est approfondie, au bout d'un certain temps, en un lien à peu près fraternel. Il va sans dire que je suis devenu aussi le premier interprète de la majorité de ses concertos pour piano et de nombre de ses compositions solo. Son sens intuitif de la mise en valeur des instruments m'a fortement impressionné et j'assistais souvent à la naissance de ses compositions. Il m'apportait ses manuscrits auxquels Il travaillait, nous les jouions sur mon piano (non seulement ses œuvres pour piano, mais aussi celles de chambre et symphoniques) et nous en discussions.

Je me réjouis beaucoup que, ces dernières années, la création de Bohuslav Martinů réapparait sur la scène internationale (pendant sa vie, surtout lors de son séjour aux États-Unis, il était un des compositeurs contemporains les plus fréquemment joués) mais, après sa mort, il a été assez longtemps un peu et injustement oublié (de même que certains de ses contemporains, tels que Milhaud, Tcherepnine et, dans une certaine mesure, aussi Hindemith). »

Jaromír Jireš, réalisateur de cinéma, Prague

Auteur de plusieurs films remarquables aux thèmes musicaux. entre autres, des films biographiques sur Bohuslav Martinů et sur Josef Mysliveček (il divino Boemo), de la réalisation scénique, hautement artistique, du *Journal d'un disparu* de Leoš Janáček et du film *Le Lion à la crinière blanche* sur la vie de ce dernier.

Prêtant son attention également à la création d'opéras actuels, il a mis en scène les opéras *L'Éternel Faust* de Luboš Fišer (1986) et le *Memento Mori* de Juraj Filas (1989) qui ont obtenu des prix importants au concours international d'opéra de télévision original de la ville de Salzbourg.

Parmi les compositeurs du XX^e siècle, la musique de Bohuslav Martinů s'est assurée une place extraordinaire grâce à sa capacité spécifique de communiquer la joie. Cette musique joyeuse et pleine d'espoir naissait souvent des combats de l'auteur avec la défaveur de l'époque et avec de graves obstacles de la vie. La création de Martinů se distingue par sa capacité de transformer les événements tragiques en une musique sereine et pleine de la confiance convaincante en l'humanité, tout en mettant l'accent sur la catharsis, et non pas sur le tragique de l'histoire et du destin.

L'œuvre de Martinů était un pont reliant le monde divisé d'abord par l'occupation nazie de sa patrie et par la guerre et, plus tard, après la guerre, par l'envie des « patriotes » étalant leur « fermeté » et

« pureté » idéologiques. Martinů ne savait pas se défendre par des actes concrets et pratiques (comme par exemple, Janáček) – son unique défense et victoire était sa musique.

« À mon avis, la musique de Bohuslav Martinů est oubliée chez nous ainsi qu'en France, bien qu'elle fasse une partie incontestable de son legs culturel. C'est ce qu'il s'est avéré également lors des négociations sur les préparatifs des célébrations de Bohuslav Martinů en France en 1990. L'initiative française y était beaucoup plus faible que lors du festival Janáček au printemps 1988. Il faut réunir les efforts de toutes les institutions culturelles tchèques et les enthousiasmes individuels pour que les célébrations de Bohuslav Martinů chez nous et en France se déroulent dignement et contribuent à intensifier l'intérêt pour ce grand compositeur tchèque dont la musique présente un message humain d'une valeur exceptionnelle. »

Jaroslav Mihule, musicologue spécialiste de l'œuvre de Martinů, Prague

« Dans mon attitude envers Martinů, je sens plusieurs nuances sortant au premier plan à des époques et de manières différentes, En tout cas, je l'estime comme un grand compositeur qui n'a pas encore été apprécié à sa juste valeur. À l'époque actuelle, je suis fasciné par son message de liberté, d'humanisme, d'amour pour des gens simples, du refus de la violence et de l'humiliation de l'esprit. Je crois qu'il liait son retour de l'étranger à l'espoir d'un développement historique en Tchécoslovaquie qui a commencé seulement un an avant le centième anniversaire de sa naissance fin novembre 1989. Je suis ravi surtout par sa création symphonique et concertante.

En ce qui concerne la mise de l'œuvre de Martinů au répertoire, je parlerai seulement de ses opéras. Je suis persuadé que les chefs d'œuvre de Martinů dans ce domaine sont des trésors cachés. Mais ils ne sont pas adéquatement compris par leurs interprètes du point de vue scénique, vocal, orchestral et de réalisation. Dans le milieu tchèque, ils souffrent des traductions qui les transforment à d'autres plans ne répondant pas aux textes originaux (La Passion grecque, Ariane). La manipulation forcée du texte de La Passion grecque lors de sa première à Brno a signalé des problèmes de réalisation des opéras de Martinů pendant tout le quart de siècle suivant : les mises en scène du dernier quart de siècle sont marquées par une cuirasse du manque de liberté, empêchant le travail artistique, cuirasse dont ne pouvait s'envoler l'oiseau magique de la fantaisie et des idées. Sans lui, en effet, on ne peut rien faire. Liberté, liberté chérie... »

Wanda Wilkomirska, virtuose du violon, Mannheim

« J'ai pris connaissance de la musique de Bohuslav Martinů, il y a des années, grâce à son Intermezzo qui m'a fascinée dès ses premières mesures. Son unique variété rythmique, rappelant aussi bien la musique populaire que le jazz, m'émeut énormément. J'ai découvert encore d'autres petites pièces de Martinů et je les ai toutes étudiées et exécutées. Cette musique me plaît pour ses changements harmoniques, pour ses changements des moyens d'expression créant subitement des impressions nouvelles et inattendues. Il y a quelques Instants, la musique était rauque, obstinée et intentionnellement rude, maintenant, elle est mélodieuse de manière émouvante, romantique et traditionaliste.

Certes, l'œuvre de Martinů est généralement peu connue et rarement jouée. Mais il est difficile de trouver des matériaux de notes nécessaires et de convaincre les chefs d'orchestre. Mais le concert une fois donné, le public - quel que soit son âge - y réagit avec enthousiasme. »

Diederick C D De Jong, Cincinnati - États-Unis

« Je suis professeur de botanique à l'Université de Cincinnati. La musicologie est mon dada ; je m'intéresse le plus à la musique contemporaine néo-classique, surtout aux œuvres des compositeurs peu connus ou entièrement inconnus aux États-Unis. Ma collection privée de disques représentant des œuvres de plus de mille compositeurs de quarante pays, compte deux mille cinq cents exemplaires. En 1971-1988, la radio de la ville de Cincinnati a diffusé mon programme hebdomadaire, intitulé «Connaissez-vous ce compositeur ?» Depuis avril 1989, mon programme de trois heures, se concentrant sur la musique du XX^e siècle, est présenté chaque semaine par la station WOBO Radio, Batavia, Ohio. Toutes les fois que je diffuse la musique tchèque, Martinů y est représenté par une ou deux compositions. (Dans ma collection, j'ai près de deux cents enregistrements de la musique de Tchécoslovaquie.)

Bohuslav Martinů est un des mes compositeurs préférés depuis 1945. J'ai pris connaissance de sa musique peu après la fin de la guerre, lors de la diffusion radiophonique de son Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales qui m'a extraordinairement impressionné et, jusqu'à présent, est mon œuvre favorite. Je suis devenu, pour toujours, admirateur enthousiaste de la musique de Martinů et mon admiration a augmenté encore après la lecture de la plupart des travaux biographiques écrits sur Martinů.

Avec ma femme, nous nous sommes liés d'amitié avec Charlotte Martinů et nous avons passé avec elle beaucoup d'heures agréables à Vieux-Moulin en parlant de Bohuslav et de sa musique et en entendant ses disques. En 1975, Charlotte m'a demandé de traduire, du français en anglais, ses mémoires «Ma vie avec Bohuslav Martinů», publiés par la maison d'édition Orbis en 1978 à Prague. J'ai visité à plusieurs reprises Polička et, en 1986, j'ai donné au Musée Bohuslav Martinů de la ville son buste en bronze. Le buste, saisissant parfaitement la ressemblance du compositeur, est l'œuvre de Marta Mihaly, femme sculpteur de Cleveland, Ohio (et a été créé seulement d'après une photographie de Martinů).

Tout cela laisse entendre, je l'espère, que je suis profondément et durablement dévoué à la musique de Martinů et je le serai jusqu'à la fin de ma vie.

En ce qui concerne l'exécution actuelle de la musique de Martinů, je ne peux parler au nom des États-Unis tout entiers, mais dans les programmes de concerts de notre ville, la musique de Martinů ne retentit pas presque du tout. L'Orchestre symphonique de la ville de Cincinnati, par exemple, a présenté, depuis 1970, seulement trois de ses compositions : le Double Concerto et la Symphonie n° 4 dans les années soixante-dix et la Symphonie n° 6 en 1989. On donne à Cincinnati aussi des concerts réguliers de chambre, mais pendant les dix dernières années, je ne me souviens pas d'une seule composition de Martinů qui y ait retenti. La musique de Martinů n'est pas représentée adéquatement même dans toute la région de Cincinnati et on peut en dire autant, sans doute, des États-Unis dans leur ensemble. »

L'exemple suivant peut illustrer ce problème en son essence. Dans les années soixante-dix, j'ai été souvent en contact avec Rudolf Firkušný, virtuose tchéco-américain du piano, coopérant alors avec l'Orchestre symphonique de Cincinnati. Firkušný se plaignait souvent que même s'il avait, dans son répertoire, des concertos pour piano de Martinů, les agents de l'orchestre symphonique ont toujours choisi, de la liste offerte, le concerto de Beethoven et jamais le concerto de Martinů. La raison est claire, Beethoven attire des foules, Martinů non. Cela souligne le conservatisme de principe de cet orchestre, mais on peut l'appliquer, en général, à la majorité des orchestres symphoniques aux États-Unis.

Michael Beckerman, musicologue et professeur à l'Université Washington à Saint Louis - États-Unis

« J'ai découvert Bohuslav Martinů à l'époque où je travaillais, pendant mes études, dans un magasin de disques. Un de mes collègues a attiré alors mon attention sur un compositeur tchèque créant en style baroque. C'était Martinů. Je me suis décidé à entendre quelque chose de lui. Le soir même, j'ai entendu à la maison un disque avec son Concerto pour violon n° 2 dans l'interprétation de Bruno Běličik. Je dois avouer que le premier mouvement ne m'a pas impressionné beaucoup mais après la fin du deuxième mouvement, j'ai dit impulsivement à haute voix : 'C'est une musique véritable'. Peu après, j'ai entendu le Concerto pour violoncelle n° 2, les Madrigaux pour alto et piano, le Quatuor avec piano et les Fresques. J'en étais ravi ! C'était en 1973. Depuis ce temps-là, j'ai entendu étudié au moins cent œuvres de Martinů. Je suis arrivé à la conclusion que même s'il est difficile à dire de Martinů qu'il est un compositeur parfait, ses meilleures œuvres appartiennent à ce qui est le meilleur dans la musique (remarque paraphrasée de Shaw sur Mozart.)

Pour cette raison, je prépare une conférence et un festival internationaux intitulés «Bohuslav Martinů et la musique du XX^e siècle», qui doivent avoir lieu, en octobre 1990, à l'Université Washington à Saint Louis. Nous essaierons d'intégrer l'œuvre de Martinů plus précisément dans le contexte de la musique du XX^e siècle, tout en nous occupant du 'problème Martinů' aussi en général.

Naturellement, j'apprécierais si Martinů était joué plus fréquemment. Lors du cycle de concerts de chambre, donnés cette année à Saint Louis, l'œuvre de Martinů sera présenté à chaque concert. J'estime, d'ailleurs, qu'il y a beaucoup d'autres compositeurs remarquables, tels que Stenhammar, John Ireland, Josef Suk et Szymanowski, qui mériteraient un plus grand intérêt. Moi-même, plutôt que de réaliser les concerts mêmes, je m'efforce d'amener les artistes, les musicologues et les amateurs de musique en général à réfléchir sur Martinů. Comment a-t-il travaillé ? Pourquoi utilise-t-il aussi souvent certains ac-

cords ? Quelle est la structure de ses compositions ? Ensuite, en m'appuyant sur ces réflexions, j'aimerais présenter les arguments les plus convaincants sur l'importance spécifique de ce compositeur et sur sa grandeur. »

Patrick Lambert, producteur à la section musicale de Radio 3 BBC, Londres

Il prête une attention extraordinaire à la musique tchèque. En 1988, il a présenté aux auditeurs un programme en six parties sur le chef d'orchestre tchèque Václav Talich. Cette année. Il prépare un programme sur Martinů intitulé «Vue du haut de la tour». Outre ses activités à la radio, il a coopéré avec le Medici Quartet et avec les membres de la Royal Shakespeare Company à l'arrangement dramatique des *Lettres intimes* qui reflètent les dernières années de la vie de Janáček. Dans un proche avenir, la maison d'édition MacMillan doit publier une étude approfondie de Patrick Lambert sur les rapports entre Janáček et Tomáš Garrigue Masaryk, premier président de la Tchécoslovaquie, qui sera un des chapitres d'une édition en trois volumes consacrée à Masaryk.

« Pour écrire quelque chose sur ma relation avec les compositions de Bohuslav Martinů, je dois raconter une sorte d'odyssée de longues années lors desquelles j'ai appris à connaître la Tchécoslovaquie et où mes sympathies pour son peuple ont grandi grâce à la musique de ce compositeur parlant au monde entier de sa nation.

Ma première rencontre avec sa musique date du début de mes études où Martinů ne jouissait pas d'une grande considération dans notre pays. Son œuvre a été reléguée au second plan, ce qui arrive souvent après la mort d'un compositeur, mais en Angleterre, son renom a été compromis encore par certains personnages influents de la radio jugeant négativement ses compositions. En tant que novice enthousiaste et, assurément sans parti pris, je me suis proposé d'étudier cet univers nouveau et superbe, accessible par l'électrophone, et c'est ainsi que j'ai profité d'une occasion avantageuse de gagner un disque avec une symphonie tchèque inconnue, exécutée par la Philharmonie tchèque dont on connaissait le renom. C'était la Symphonie n° 5 de Martinů. Et en effet, comme le fait remarquer Miloš Šafránek, c'était « une œuvre d'une fraîcheur admirable, un monde cristallin de sons, de rythmes et d'ostinatos ». La splendide scène de campagne en hiver avec une église sur la pochette du disque rappelait un paysage anglais. Ce n'est qu'après avoir lu le livre biographique de Šafránek sur Bohuslav Martinů, que je me suis rendu compte que le compositeur était né justement dans la tour de cette église, au son des cloches dont j'entendais l'écho déjà dans le premier mouvement de la Symphonie n° 5, (dite «Cloches de Polička»). À cette époque, étudiant encore au Trinity College à Dublin, je me suis employé à faire exécuter cette symphonie au concert annuel inaugural dont le programme est proposé toujours par les étudiants des diverses disciplines musicales de cette école. La symphonie a été interprétée par l'Eireann Symphony Orchestra.

Quelques années plus tard, j'ai vu un film de télévision intéressant de Brian Large sur Martinů, re-construisant avec sensibilité la vie de l'artiste exilé, et ce sont surtout les scènes de son enfance, tournées à Polička, qui m'ont mené à visiter moi-même, en 1971, le beau clocher de l'église Saint Jacques. En plein orage, nous avons monté l'escalier de la tour, comme jadis le petit Bohuš avec « la lourde clé de sa maison » en mains (celle-ci, comme on m'a dit, avait été volée par un chasseur sans merci de souvenirs), nous sommes passés devant l'horloge, dont le tic-tac sonore jouait un rôle contrapuntique pendant les journées et le sommeil du futur compositeur, et finalement, nous sommes sortis à la lumière du jour, sur un chemin de ronde entourant la petite pièce habitée par la famille Martinů. Je me suis rappelé la sensation d'espace, par laquelle commence la Symphonie n° 5, et j'ai entendu le solo mélancolique de flûte de son deuxième mouvement. J'ai compris alors même le désir éternel du compositeur de ce « coin de terre où il a vu la lumière du jour » (Marcel Mihalovici).

*À cette époque, j'étudiais assez en profondeur, en particulier avec les disques Supraphon, le legs abondant de Martinů et j'ai acquis la conviction qu'il était un compositeur d'une extrême honnêteté qui, comme il l'écrivit lui-même à l'occasion de la première de ses *Incantations* en 1956, « cherchait la vérité ». C'est déjà dans la *Rhapsodie tchèque* de 1918 qu'il s'est déclaré enfant de la république de Masaryk. Sa décision de vivre en France ne signifiait pas une séparation spirituelle de la patrie, mais a résulté de la nécessité d'étendre ses horizons. En effet, plus longtemps il vivait à l'étranger, plus tchèque était sa musique.*

*Dans sa cantate *Le Bouquet de fleurs*, appartenant elle aussi à mes premières rencontres de la musique de Martinů, le compositeur a fait valoir ce qu'il avait appris de Stravinsky : que les éléments populaires peuvent être intégrés tout à fait logiquement dans la création artistique. Même les symphonies com-*

posées pendant la guerre, lors de son exil involontaire aux États-Unis, prouvent que Martinů n'a jamais oublié ses racines. Il pouvait toujours «regagner sa patrie par ses œuvres», et c'est ce qui est devenu aussi la réalité. Le chef d'œuvre de cette époque, la superbe Symphonie n° 5, a été un don émouvant à la Philharmonie tchèque qui l'a exécutée en première, au Printemps de Prague 1947, sous la baguette de son premier chef d'orchestre Rafael Kubelík.

Ensuite, le putsch communiste est arrivé. Martinů a achevé son Concerto pour piano n° 3 justement le jour de la mort tragique de Jan Masaryk, et d'après ce que m'a dit Rudolf Firkušný auquel cette œuvre est dédiée, le compositeur avait noté ce triste événement à la fin du manuscrit. Dans sa patrie où la culture a été entièrement soumise à la direction fanatique du professeur Nejedlý, on empêchait par tous les moyens la propagation de sa musique. Malgré cela, après de longues années d'aveuglement et aussi après les grands efforts de ses courageux admirateurs dans le pays et de ses nombreux amateurs à l'étranger, y compris moi-même, la musique de Martinů, soulignant la vérité de l'esprit et du désir du peuple tchèque, l'a de nouveau emporté.

En 1978, en préparant le programme radio « Commandes de Paul Sacher », où j'avais incorporé le Double Concerto dynamique de Martinů, j'ai fait la connaissance de ce chef d'orchestre suisse et, en juin 1979, j'ai visité, avec son consentement, la tombe de B. Martinů à Schönberg. C'était très émouvant. Une pierre simple à la lisière d'un bois, en vue de la fenêtre à laquelle Martinů avait composé quelques-unes de ses plus belles œuvres. J'ai appris là-bas qu'il ne souhaitait pas rentrer en Tchécoslovaquie tant que le régime y serait au pouvoir. J'étais donc très surpris, peu après, par la nouvelle que sa dépouille mortelle avait été exhumée et transférée à Polička conformément à un accord diplomatique promettant plus de tolérance, de la part du gouvernement communiste envers Václav Havel et d'autres dissidents tchèques (je n'ai appris ce détail que plus tard). Cela s'est passé en août 1979, vingt ans après la mort du compositeur, et j'avais alors un sentiment accablant que son désir avait été trahi. Ses obsèques en exil étalent un symbole de la douleur rongant la conscience de la nation, et son second enterrement à Polička, soigneusement arrangé, était en fait une parodie qui n'a pas mis un terme aux persécutions politiques de certaines personnes.

À présent seulement, au moment où nous nous rappelons le centenaire du compositeur et après la chute du régime, j'ai un sentiment réel que c'est à juste titre que Martinů a été symboliquement rendu à ses compatriotes et s'est identifié ainsi avec le chant du pèlerin dans sa cantate L'Éveil des sources : « Je suis chez moi ».

En répondant à la seconde question, je peux dire que d'après mes expériences, les musiciens aiment jouer des compositions de Martinů - y compris ma fille de dix ans, Pierrette, qui a choisi récemment son 3^{ème} Intermezzo pour l'épreuve du 4^{ème} degré au violon. Pour son charme naturel, impressionnant les interprètes autant que les auditeurs, la musique de chambre de Martinů est assez bien représentée aux concerts, aux récitals et aux programmes de la radio.

La musique symphonique, pour sa part, est souvent oubliée. Parfois c'est pour des raisons purement pratiques, car on ne dispose pas toujours et à temps du matériel d'orchestre (les nombreux éditeurs de Martinů étant éparpillés dans le monde entier). Mais je crains qu'en premier lieu, les chefs d'orchestre et les dramaturges penchent pour l'opinion établie que Martinů est un compositeur «peu équilibré» et hésitent à courir le risque. Je suis persuadé que les célébrations générales de son centenaire mettront un terme à ces préjugés et que les gens se rendront compte eux-mêmes que cet œuvre exceptionnelle est d'une rare valeur. »

Marina Primatchenko, pédagogue de musique et pianiste - Leningrad

« La création de Bohuslav Martinů m'attire non seulement comme auditrice, mais aussi comme interprète. Martinů est un de mes compositeurs favoris, les rencontres avec sa musique profonde et suggestive me font toujours des impressions inoubliables. Sa musique éblouit, pour ainsi dire, par sa liberté cosmique (surtout dans les Symphonies), par sa fraîcheur et originalité et par la sincérité extraordinaire de son expression. Bohuslav Martinů est probablement un des rares compositeurs du XX^e siècle qui ont réussi à conservé les éléments nationaux dans leurs œuvres tout en utilisant les moyens d'expression modernes du langage musical.

En U.R.S.S., on connaît assez bien sa musique, surtout ses œuvres symphoniques et de chambre. Sa création pour piano demeure à l'écart, en partie pour la raison de sa propagation insuffisante et, en partie à cause de l'accès difficile aux partitions.

Dans mes activités, je m'efforce d'aider le plus possible à la propagation de l'œuvre de B. Martinů par mes propres Interprétations et par l'intégration de certains de ses opus dans le programme scolaire. »

Duo Martinů - Ivan Štraus, violon et Marek Jerie, violoncelle - Prague

« Le respect et l'amour de la personnalité et de l'œuvre de Bohuslav Martinů sont pour tout musicien tchèque sensible des choses tout à fait naturelles. Et si toutes les réflexions suivantes n'avaient pas à l'en-tête un cœur chaleureux, elles seraient inutiles. En pénétrant les profondeurs d'idées du message du compositeur, l'interprète se pose involontairement la question comment se serait développé son langage si le destin lui avait permis de regagner sa patrie. Le mécanisme des années cinquante, aurait-il écrasé son âme sensible, vivant aussi longtemps dans une atmosphère de liberté intérieure et extérieure, comme ce fut le cas de Prokofiev ? Ou bien, aurait-il été capable, malgré tout, d'exprimer par sa musique, même à cette époque-là, la substance du paysage tchèque, non pollué par la saleté politique et écologique ? Aurait-il résisté à tous les pièges du réalisme socialiste qui avait trompé temporairement même de grands talents ? N'était-ce pas, en fait, une chance pour lui et pour nous aussi, que son désir de la patrie reste inaccompli et, par suite, ne s'éteignit pas ?

Questions apparemment inutiles, car le cours de l'histoire peut être inversé seulement pour un certain temps. Mais elles sont nécessaires pour nous aider à nous libérer de toute emphase accompagnant, à une certaine époque, l'adoption de l'œuvre de Martinů, pour pouvoir nous saturer de sa musique pure et œuvrer aussi en vue d'atteindre un paysage écologiquement intact, comme il est présenté dans ses œuvres. Ce sont de belles intentions. Mais la pratique quotidienne en Tchécoslovaquie vers la mi-janvier 1990 n'attendait que la possibilité d'acheter des partitions éditées pour la plupart à l'étranger, et de propager, sur une plus vaste échelle, ses œuvres parmi les auditeurs dans le monde entier. Elle attend aussi la possibilité de comprendre sensiblement le monde philosophique de ce pèlerin qui a réussi à obtenir, des racines de sa terre natale et indépendamment de son environnement, un arbre feuillu dont les fruits sont goûtés par ses amateurs nombreux.

*La majeure partie de l'œuvre de Martinů n'aime pas se livrer aux auditeurs peu instruits -bien que, dans son *Éveil des sources*, on songe aussi à eux. Ceux qui s'efforcent de suivre ses sentiers dans les jardins du paradis, seront enrichis des pommes de la science du bien et du mal de l'arbre du compositeur qui fut un artiste et un homme pur - chose rare parmi les artistes.*

Nous souhaiterions à tous ceux qui entreront en contact avec ses œuvres, de trouver en elles la capacité de se laisser accompagner et entraîner dans ce jeu superbe, offert par l'audition des joyaux de la musique de Martinů. Les valeurs, trouvées dans ces compositions, en valent la peine. »

REVUE DE PRESSE

Monique VAYSSE

Le centenaire de Martinů aura vu plusieurs cycles de manifestations et des concerts isolés tout au long de l'année. C'était souvent des opérations montées courageusement hors des grandes salles (mettons à part *La Passion grecque* à l'Opéra de Paris et *Les Trois Souhails* à l'Opéra de Lyon).

Chronologiquement le premier festival aura été celui organisé à Paris par l'AMAT qui a donné quatorze concerts dont cinq avec le pianiste Radoslav Kvapil qui a fait également un cours d'interprétation sur l'œuvre de Martinů. Une exposition à la mairie du sixième arrondissement et un concours de piano Martinů complétaient ces manifestations. Le concours, remporté par un jeune pianiste français, élève de Dominique Merlet, François-Frédéric Guy, a vu là l'éclosion d'un réel talent fait de technique, de sensibilité et de compréhension profonde de l'œuvre de Martinů.

Le Festival « Le Réveil des Sources », festival de musique tchèque et slovaque, organisé du 29 octobre au 16 novembre dans la région d'Aix-en-Provence par « Aix en Musique », l'Association MC2 Musique Contemporaine, le Mouvement Janáček et l'Association France-Tchécoslovaquie qui a été composé de concerts et de manifestations diverses qui ont rendu ce festival intéressant par sa programmation et le haut niveau des prestations artistiques. Reflet de la musique tchèque et slovaque du XX^e siècle, de toutes les

musiques, puisque on a pu entendre des concerts « classiques » par le Quatuor Suk, l'Ensemble MC2, la soprano Salomé Eberlova-Lodova, Bernard Boetto, piano, Isabelle Courroy, flûte, Cécile Gauthier, violoncelle, Claudine Mesnier, harpe, Radoslav Kvapil. piano. Un cabaret musical « Les années 1930 à Prague », illustré par Ève Griliquez et l'Ensemble vocal et instrumental C&K sous la direction de Ladislav Kantor et le pianiste Jeff Gardner a donné un aperçu de ce que l'on pouvait entendre à Prague dans les années 1930. Un concert de Jazz des années 1980 par Jiří Štívín et Barre Phillips faisait entendre une autre forme de musique qui intéresse les tchèques.

En outre deux films musicaux ont été présentés : un film signé, réalisé et présenté par Edmond Levy consacré à la vie de Martinů et tourné à Prague, Schoenenberg et Paris. Ce film a bénéficié du concours de l'Orchestre Symphonique de Prague et de témoignages de personnalités du monde musical comme Paul Sacher et Rudolf Firkušný. Le second film, de Jaromil Jireš, est consacré à Leoš Janáček et porte le très beau titre *Le Lion à la crinière blanche*. Guy Erismann, le spécialiste bien connu de la musique tchèque a donné une conférence qui accompagnait la signature de son très intéressant livre *Martinů, un Musicien à l'Éveil des Sources*.

L'enregistrement de l'émission « Désaccord parfait » de Jean-Michel Damian, retransmise le 8 décembre 1990 sur France-Musique a eu lieu au Casino Municipal d'Aix. Les invités de cette table ronde étaient Guy Erismann, Pierre Vidal, Radoslav Kvapil, Sylvie Clopet et Nina Všetečková.

Haut niveau artistique de ce festival, la lecture des coupures de presse le relatant nous le prouve : « le merveilleux Quatuor Suk... une interprétation rigoureuse et délicate par l'un des meilleurs quatuors du moment a mis en valeur ce programme (Fišer, Kopelent, Klusák, Martinů) qui illustre bien la place éminente prise par la musique tchèque dans les courants contemporains... » (Sextius, *Le Provençal*). « C'est avec le *Quatuor "Astronomique" n° 13* de Alois Hába reflet de la conquête du cosmos, que la salle s'est sentie littéralement transportée dans un songe musical... C'est vraiment dans le deuxième quatuor de Milan Slavický que les interprètes ont fait des prouesses... En effet, cet ensemble a trouvé son équilibre sonore au point où les quatre instruments sont indissociables. » (E.B. *La Marseillaise*).

Le concert de Radoslav Kvapil : « Était-ce le côté convivial de cette rencontre ou la qualité intrinsèque de l'interprétation de Kvapil qui ont produit l'effet magique. Un peu de l'un et beaucoup de l'autre, ce fut magistral. » (*La Marseillaise*). « C'est dans la *Fantaisie et Toccata* que le pianiste s'est le plus extériorisé. Mais n'oublions pas également une interprétation de la *Sonate* absolument magnifique. » (*Le Méridional*).

« Ève Griliquez... nous avait réservé la primeur d'une soirée poétique, mi-réaliste, mi-surréaliste... accompagnée par le piano-poète Jeff Gardner. Un régal...davantage expressionniste, illusionniste parfois, le spectacle du groupe vocal pragois C & K retraçait l'ambiance des cabarets des années 1930. » (*Le Méridional*).

« Le moment fantastique de cette soirée : *Gnomai* une pièce d'Ivana Loudová pour soprano, flûte et harpe, interprétée par Salomé Eberlová Losavá (soprano), Isabelle Courroy (flûte) et Claudine Mesnier (harpe)... Cette œuvre su trouver ce soir-là une interprétation d'un haut niveau...C'est un peu une musique puriste que celle-ci et les trois musiciennes ont su l'interpréter avec une grande fidélité dans le jeu des timbres... la voix très bien travaillée de Salomé Eberlová Losavá a fait vibrer les murs du Musée Granet autant que le cœur des mélomanes. » (*Le Méridional*).

« Retour à la musique pure, ce dimanche, avec le remarquable concert de musique du XX^e siècle de l'Ensemble MC2... les quelques participants de cet "Office" très spirituel auront découvert deux magnifiques œuvres du compositeur tchèque Petr Eben. » (Éric de Gaudemar).

« Au Hot-Brass, l'interprétation du jazz pragois mêlait tradition, humour et modern-Jazz. As de l'improvisation, Jiří Štívín passait du piccolo à la flûte traversière et de la flûte en roseau au saxo avec le même bonheur, avec la complicité de l'un des meilleurs contrebassistes de notre temps, Barre Phillips. » (*Le Méridional*).

La conclusion de ce festival « Le Réveil des Sources » sera fait par le journaliste E.B. qui écrit dans *Le Méridional* : « Heureuse idée que d'avoir programmé ce type de concert pour la soirée de clôture du Festival de Musique tchèque et slovaque, car après tant de rencontres fascinantes, R. Kvapil, G. Erismann, le Quatuor Suk, E. Griliquez et beaucoup d'autres, Barre Phillips et Jiří Štívín nous ont attiré vers un autre répertoire de cette musique tchèque si méconnue et pourtant d'un immense intérêt. »

À Mâcon, Saônora a présenté un « Cycle Martinů » centré sur des Master Classes données par Radoslav Kvapil. Une conférence de Guy Erismann apportait la partie littéraire à ces manifestations musicales. Un concert « Martinů et la musique tchèque » avec R. Kvapil et les professeurs de l'École de Musique clôturait la semaine et présentait de Martinů *La Revue de cuisine* par les solistes du Centre Musical de

Châlon-sur-Saône sous la direction de Philippe Cambreling, de Janáček le *Concertino* par les solistes de l'École de Musique de Mâcon ainsi que des œuvres jouées au piano par R. Kvapil : *Humoresques* de Dvořák, les *Danses tchèques* de Smetana, *Dans les brumes* de Janáček, *Fantaisie et Toccata* de Martinů. Concert intéressant qui a su montrer que les musiciens français savaient rendre toute sa densité à la musique tchèque et pouvaient se jouer de ses difficultés.

Autre initiative intéressante, celle de l'École Nationale d'Évry dont je vous retransmets le compte-rendu fait par une élève de la classe de pédagogie, Anne Janson : « Dans le cadre de la saison musicale de l'École Nationale de musique et de danse de l'agglomération nouvelle d'Évry, s'est déroulé le 16 décembre un concert par l'Ensemble Sine Qua None, placé sous la direction de Nicolas Brochot, avec un programme de musique tchèque sous le titre générique de « Hommage à Martinů ». Nous avons entendu une des dernières œuvres de Martinů, le *Deuxième Nonet*, puis le *Troisième Nonet* opus 82 de Alois Hába ; le *Concertino* de Leoš Janáček avait en soliste Françoise Matringe et la *Sérénade en ré mineur* de Dvořák terminait le programme.

En parallèle, une exposition sur le thème de ce concert a été organisée par les élèves du département de pédagogie de l'École Nationale de Musique d'Évry (Odyle Perot, Anne Janson, Fabien Pauvrasseau).

Grâce à l'aide précieuse de Guy Erismann et du Mouvement Janáček nous avons pu proposer au public des documents relatifs à la vie de Martinů. Puis à partir de cet hommage à Martinů, nous avons fait une présentation succincte de l'histoire de la musique tchèque en rappelant les dates importantes de l'histoire dans le monde en citant les différents courants musicaux littéraires et picturaux. »

Des concerts ou représentations d'opéra ont eu lieu : L'ouverture de l'année Martinů se fit avec un concert de l'Orchestre National de France dirigé par James Conlon. Ce concert n'était hélas pas une parfaite réussite : « Malgré le combat émérite des deux pianistes intégrés à la formation des *Tre Ricercari* (Jean-François Heisser et Alain Planès), cette pièce débordante de vitalité ne trouvait pas son élan réel, les musiciens étant encore à la recherche de l'équilibre qui lui convient. Cette incertitude gagna également le *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre*, bien que dominé par la cohésion du Quatuor Brandis, seul le *Concerto pour double orchestre à cordes, piano et timbale* bénéficiait de soins plus attentifs. (Pierre Vidal),

Le 21 avril, l'Orchestre Philharmonique tchèque dirigé par Jiří Bělohlávek a donné la *Première Symphonie* de Martinů. Parfaite réussite que ce concert : « Cette interprétation marque donc une date importante de l'année Martinů incitant à la redécouverte de l'ensemble de ses six *Symphonies*... (Pierre Vidal).

À l'Opéra-Comique *La Passion grecque* a été donnée par le Théâtre National de Prague de la manière la plus réussie qui soit : « L'Orchestre du Théâtre National de Prague est admirablement dirigé par Zdeněk Košler et la mise en scène de Václav Kasík est à la fois simple et intelligemment inventive ... Tous les interprètes sont à féliciter ... Un spectacle à ne pas manquer. » (Pierre Petit)

À l'Opéra-Comique toujours, le Quatuor Doležal accompagnant Josef Páleníček interprétait le *Deuxième Quintette* de Martinů : « Cette interprétation connut son sommet dans le mouvement lent aux combinaisons polyphoniques des plus originales ... (Pierre Vidal).

Dans la série « Le Salon Romantique » à Radio-France le Quatuor Talich a donné le *Deuxième Quatuor* de Martinů, pièce dans laquelle les musiciens surent montrer « un sentiment de tension contenue. » (Pierre Vidal).

Un concert organisé par le Mouvement Janáček, la SACEM et l'Association France-Tchécoslovaquie a célébré le Centenaire de Martinů. Un quatuor tchèque le Quatuor Martinů, a joué les *Quatuors n° 2 et n° 5* de Martinů. Le jeune pianiste lauréat du concours Martinů, François-Frédéric Guy nous a transporté avec une interprétation extraordinaire de la *Sonate* de Martinů. Avec un toucher à la fois d'une extrême douceur et d'une force qui n'avait aucune dureté, ce pianiste a donné une lecture personnelle sensible et intelligente de cette œuvre. Le pianiste Emil Leichner venu à Paris pour la première fois a joué la *Fantaisie et Toccata* de façon très originale. On pourra trouver bientôt chez SUPRAPHON l'intégralité de l'œuvre.

L'Opéra de Lyon a représenté pour la seconde fois *Les Trois Souhais* de Martinů sur un texte de Ribemont-Dessaignes. Déjà représenté en 1973 dans un cadre et de façon très différente, l'œuvre bénéficie cette année de l'agencement scénique de l'auditorium Maurice Ravel. Construit spécialement pour ces représentations un immense plateau de 1000 mètres carrés convenait parfaitement pour ce « film dans l'opéra ». Louis Erlo et Alain Maratrat ont choisi de ne pas nous montrer l'intégralité de l'œuvre qui serait peut-être un peu longue. Le cinéma objet de curiosité en 1929 n'offre plus maintenant la même fascination. Nous ne voyons donc que des rushes très habilement montés, au lieu du film complet. « Du cinéma

dans le théâtre, la mise en scène dans la mise en scène, cette sorte de mouvement perpétuel ne risquait pas de provoquer la lassitude du spectateur... On regrettera seulement que l'orchestre enfoui sous le premier balcon n'ait pu faire entendre davantage ses qualités... La troupe des chanteurs emmenés par Gilles Cachemaille (en cocu magnifique) Valérie Chevalier, Christian Papis et Hélène Perraguin (une fée pas si *Nulle* que ça) était en bonne voix. » (Louis-Marie Lacroix). « Le souvenir que l'on garde de cette soirée est jubilatoire pour le théâtre et la musique... L'équipe de jeunes chanteurs fut vaillante et dévouée, sans doute brimée par la grandeur des lieux... Quant à Kent Nagano, il s'est bien amusé... » (Guy Erismann).

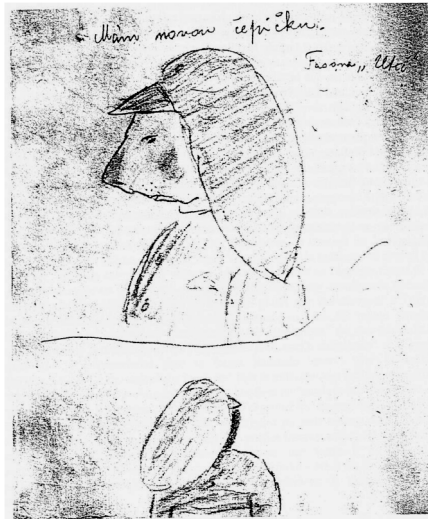
Je n'ai fait ici qu'un résumé des manifestations qui ont célébré le centenaire de Martinů, bien d'autres concerts aient eu lieu. Mais que ceux qui ne sont pas cités me pardonnent. Souhaitons que cet élan ne s'arrête pas avec la fin 1990 et que le public qui a pu se familiariser avec la musique de Martinů continue à être fidèle à ce compositeur.

Addendum 1990

Dans notre Cahier n° 11 Actes du Colloque Martinů et la France, nous avons publié un article de M. Jean-Claude Gillet « *Bohuslav Martinů et la Passion grecque* ».

La Société des Amis de Nikos Kazantzákis nous demande de préciser que cet article est repris de la revue « *Le Regard crétois* », publiée par la Société des Amis de Nikos Kazantzákis (case postale 2714 CH1211 Genève 2 Dépôt).

Ce que nous faisons bien volontiers.



« J'ai une nouvelle casquette »

Actes du Colloque Martinů de Brno, octobre 1990

LA TCHÉQUITÉ DE BOHUSLAV MARTINŮ

Jiří FUKAČ

Dans son essai plein de suggestions *In search of Czechness in Music*, le musicologue américain spécialiste de Janáček, Michael Beckerman s'est, entre autres, livré à une étude comparative des expressions typiques employées par les plus grands compositeurs tchèques de l'époque moderne pour débattre du caractère spécifique de leur tchéquité. Si partielles que soient les opinions d'artistes ainsi manifestées à travers ce type de déclarations prononcées à des périodes ou dans des occasions et des contextes très différents, elles témoignent cependant de l'évolution constante de la conscience tchèque par rapport à la musique : tandis que Smetana se considérait lui-même tout simplement comme le créateur du style tchèque dans le domaine de la musique dramatique et symphonique, tandis que Dvořák croyait tout uniment que l'artiste doit être étroitement lié à son pays, leurs successeurs, eux, considéraient la tchéquité beaucoup plus comme une qualité toujours à reconquérir, par exemple au moyen d'une identification avec la vie des couches populaires (ainsi chez Janáček), ou bien avec le programme national de l'époque (dans le cas de Suk). La déclaration de Martinů citée par Beckerman¹ peut alors être comprise comme une simple constatation factuelle, presque technologique, puisque le compositeur disait tout à fait ouvertement qu'il avait mis en valeur dans son œuvre la vitalité rythmique si caractéristique de la musique tchèque ainsi que des chants populaires tchèques. En particulier, il avait créé des éléments thématiques qui, dans le style et l'esprit, tendent vers un langage populaire tchèque.

Sans doute, le contenu même des réflexions de Martinů sur la tchéquité et sur la question de savoir comment composer aujourd'hui en tant que musicien tchèque, comporte encore bien d'autres points de vue, de sorte que la déclaration ci-dessus ne peut être considérée que comme l'expression d'un aspect particulier. Cependant nous avons ici une auto-caractérisation tout à fait sincère et pertinente qui correspond foncièrement au sens profond de toutes ses autres réflexions à ce sujet. Lorsque par exemple en 1924 on célébra le grand jubilé de Smetana, Martinů avait sans doute apprécié positivement le slogan alors à la mode : « Revenez à Smetana ! » Il l'a fait en tout cas dans l'article intitulé *Cestou k Stravinskému* (En route vers Stravinsky)². Mais dans la pratique, il critiquait l'auto-propagande tchèque à Paris : au lieu de Smetana, on devrait plutôt jouer des œuvres contemporaines étant donné que la spécificité musicale tchèque du premier maître de la musique tchèque n'est pas aussi évidente pour l'auditeur étranger que l'ambition nationale qui se manifeste dans les modes de composition actuels³. Ce type de déclarations de Martinů et bien d'autres encore, montrent donc que c'était avant tout la nouvelle musique qui lui tenait à cœur. En 1928, il est intervenu dans un débat sur l'esthétique de la création avec l'affirmation entièrement légitime que non seulement l'ère de Smetana et de Dvořák mais aussi celle de Suk, Novák, Ostrčil et Janáček représentent maintenant des époques révolues de la musique tchèque, tandis que pour le déroulement d'une nouvelle évolution, il semble bien que les expérimentations, toujours un peu suspectes chez nous, soient inévitables⁴. D'après son opinion formulée en 1925, l'art national repose autant que sur la tradition, sur des efforts visant à refléter l'actuel devenir européen. Cependant, la présente tradition musicale étant tenue de manière anachronique pour l'expression la plus adéquate de la résistance nationale et de la tchéquité, il est impossible d'avancer. En outre, on produit artificiellement des idéologies bien conformes à la tradition en ramenant le contenu de la musique tchèque à des valeurs idéales et émotionnelles d'origine romantique nationale et en classant des artistes comme Smetana et Dvořák, au nom de réévaluations pseudo-actualisantes, comme musiciens bolcheviques ou bourgeois⁵. C'est précisément par la négation de

¹M. Beckerman. *In search of Czechness in Music* (In 19th Century Music X. Summer 1986. p.63-64).

²Voir l'édition publiée par M. Šafránek : *B. Martinů. Domov, hudba a svět*. Deníky, zápisky, úvahy a články (Prague. 1966. p. 4-26).

³*Op.cit.* p. 96-99. Toutefois, Martinů en est venu plus tard à la conviction que l'opéra *La Fiancée vendue* était tout de même capable de représenter à l'étranger la culture musicale tchèque (*op. cit.* p.102-107).

⁴Voir l'essai de Martinů *O současné hudbě*, republié dans l'édition *Domov, hudba a svět*, p. 84-85.

⁵*Ibidem*, p. 99-102.

telles pratiques idéologiques que Martinů a établi, et cela dès les années 1924-25, sa conception positive de la spécificité musicale tchèque, laquelle peut se résumer comme suit, en la paraphrasant :

1. Le caractère de la musique nationale tchèque de Smetana et de Dvořák n'est pas aussi idéalement chargé, ni désespérément tragique qu'on le dit souvent, mais bien plutôt plein de goût pour la vie. On devrait donc enfin abandonner l'idéal à la science, à la religion ou à la philosophie et renforcer l'identité nationale de la musique par un retour productif à cette qualité authentique⁶.

2. Se libérer de cette charge de subjectivité mélancolique et d'idées romantiques dont l'origine est allemande, et qui représente actuellement une tendance universelle, bien plus typique de Stravinsky que, par exemple, de Schoenberg. Cette manifestation adéquate de la disposition de l'humanité moderne signifie une véritable révolution, qu'on peut considérer justement chez Stravinsky comme une « révolution du retour »⁷ et qui devrait se réaliser également dans la musique tchèque.

Ce point de vue est devenu ensuite l'idée fixe de Martinů. Dans le Journal de Ridgefield de 1944, il brosse même un tableau très concret de ces « composantes tchèques » qu'il a apportées avec lui à Paris pour continuer à les ennoblir : les impulsions venant de Smetana et de Dvořák devraient recevoir une forme et un mode d'expression concis, c'est-à-dire qu'elles devraient être libérées du romantisme messianique qui avait acquis droit de cité en Bohême sous l'influence allemande (paradoxalement, c'est, me semble-t-il, précisément par suite de la lutte pour l'indépendance de la production tchèque par rapport à la musique allemande qu'on en est venu là). Au fond, les Tchèques ne seraient rien moins que des enthousiastes sentimentaux et hystériques, pas des êtres rigoureux, réalistes, oui, simples. Ce sont uniquement les idéologues à l'œuvre depuis la renaissance nationale qui auraient voulu imposer au peuple tchèque ce caractère sentimental. En cela, Martinů veut apporter sa contribution à la discussion en cours depuis la fin du XIX^e siècle sur la nature de la tchéquité et il pense avoir eu ici quelques prédécesseurs avec des idées analogues aux siennes⁸. Dans les *Esquisses* de Martinů (1947) on trouve des interprétations encore plus critiques du romantisme allemand compris comme une explosion d'émotivité sentimentale, d'égotisme (sic) démesuré, de messianisme et d'une vaine tentative de rationaliser l'irrationnel⁹. Caractéristique est ici l'opinion que cette conception romantique qui, entre autres, a foncièrement perturbé la spécificité de certains arts, est étrangère à l'esprit latin. En effet, les tentatives de Martinů pour expliquer la spécificité musicale tchèque étaient déjà auparavant liées à ce qui se déroulait à Paris sous le signe de la latinité.

Assurément, il ne faut pas surestimer ces déclarations, surtout quand elles ne tiennent qu'une place relativement restreinte dans ses écrits. Il s'est en effet occupé de façon beaucoup plus soutenue de questions portant sur la technique stylistique et syntaxique, et la philosophie de la vie, et bien plus nombreuses étaient aussi ses interprétations et souvenirs liés à une réflexion sur lui-même. On pourrait en outre contester l'originalité de maintes déclarations, car elles se faisaient souvent simplement l'écho d'opinions, voire des conventions de l'époque. Ainsi les points de vue antiromantiques de Martinů correspondaient-ils à l'esthétique créatrice (en particulier la poétique) d'Igor Stravinsky ou bien directement aux manifestations de l'avant-garde tchèque dans le domaine de la poésie¹⁰, du théâtre et des beaux-arts. Quant au penchant pour la culture française, il était en corrélation aussi bien avec la politique tchécoslovaque d'alors qu'avec une orientation analogue chez beaucoup d'artistes tchèques (parmi eux de nombreux musiciens aussi), et le refus brutal de la conception musicale allemande après 1940 doit être sans aucun doute rattaché à l'atmosphère de la guerre et de l'après-guerre. Toutefois, cette part de dépendance par rapport à différentes tendances de l'époque ne diminue guère l'importance de l'explication que Bohuslav Martinů a eu avec le problème de la tchéquité : dans les années 20, en effet, il fut absolument le seul compositeur à parvenir à une telle interprétation critique objective de la question. À vrai dire, seul le musicologue Vladimír Helfert présenta une argumentation en partie analogue et son livre *Česká moderní hudba* (1936) a eu un effet tout aussi provocateur sur l'opinion tchèque que le point de vue de Martinů à ce sujet¹¹.

Au reste, cette opinion¹² ne saurait suffire à interpréter de manière satisfaisante tous les traits natio-

⁶ Voir l'indication donnée dans la note 5.

⁷ Voir l'essai de Martinů *Igor Stravinskij* (1924) à ce sujet, republié in *Domov, hudba a svět*, p. 31-33.

⁸ *Domov, hudba a svět*, p.150-152.

⁹ *Op. cit.* p. 235.

¹⁰ Voir par ex. le livre de Nezval *Moderní básnické směry* de 1937 (republié à Prague en 1919).

¹¹ A ce sujet, voir les développements de Václav Holzknecht dans son écrit *Mladá Francie a česká hudba*, Prague, 1938.

¹² V. Helfert, *Česká moderní hudba*, Olomouc, 1936. Il est intéressant aussi de constater que dans sa description de l'évolution et du rôle du compositeur Martinů (voir p. 109-110), Helfert est en accord total avec les propres caractéristiques apportées plus tard

naux de l'œuvre et du comportement de Martinů. En ce qui concerne son œuvre, il est clair par exemple que la cantate *Rhapsodie tchèque*, de l'année 1918 politiquement agitée, devrait, en vertu de cette conception précisément, être jugée comme l'expression d'un patriotisme marqué au coin de l'idéologie (ce qui se comprend, puisque Martinů n'est parvenu que plus tard au concept considéré). Il est clair que les œuvres composées durant la deuxième guerre mondiale pendant l'exil français et américain, *Polní Mše – Messe au champ d'honneur* et le *Mémorial à Lidice* sont des expressions de circonstance d'une activité idéelle, laquelle entre en jeu partout dans des conditions analogues et que ses œuvres de la dernière période, colorées de nostalgie, mettant en musique les textes de Milošlav Bureš, incarnent le sentiment du pays d'une manière qui représente davantage la relation de Martinů à sa région natale (c'est-à-dire à un phénomène local) que la conscience pan-tchèque. Et en ce qui concerne son attitude, il va de soi que depuis 1938, Martinů agissait en tant que Tchèque, convaincu non seulement d'instinct mais aussi en pleine conscience, et même en tant que tchèque en exil au vrai sens politique du terme. Ainsi s'entend d'ailleurs cette définition ostentatoire pleine de noblesse et de suggestion dans sa simplicité, qui a servi pour le faire-part de sa mort et l'inscription sur sa tombe à Pratteln en Suisse : *Bohuslav Martinů, compositeur tchèque*. Il paraît d'autant plus étonnant au vu de ce contexte que dans son essai le plus politique, *Umělci jsou občane (Les artistes sont des citoyens, 1944)* qui souligne la responsabilité sociale et le rôle humanisant de l'art, Martinů n'ait absolument pas évoqué la situation de son propre peuple, allant jusqu'à rejeter le *nationalistic face-saving*¹³.

On peut donc considérer les interprétations de Martinů de la tchéquité et de la spécificité de la musique tchèque, comme une conception née, certes, des expériences et des besoins subjectifs de sa propre création mais aussi représentant en partie une prestation cognitive *sui generis*, c'est-à-dire une réflexion objectivante supra-individuelle des données évoquées. Cette conception a de l'importance aussi en dehors du domaine circonscrit par la vie et l'œuvre de Martinů, tandis que l'auteur lui-même a pu parfois agir indépendamment d'elle, car elle n'a été qu'un moyen parmi tous ceux qui ont favorisé dans l'entre-deux-guerres et les circonstances parisiennes, la naissance de son style propre. Dans sa lettre à Václav Štěpan du 16 février 1935, (qui représente à proprement parler un bilan de son œuvre) Martinů a clairement expliqué ce rôle médiateur : sa finalité première serait en quelque sorte la beauté musicale pure. L'ordre, l'équilibre harmonique de toutes les composantes, les éléments du folklore tchèque devant constituer principalement la caractéristique de ses opéras. C'est donc dans une moindre mesure celle de sa musique symphonique depuis Paris justement, il pourrait prendre conscience du caractère propre et de la nécessaire tendance évolutive de la musique tchèque : cela serait lié à la négation typiquement française du métaphysico-idéal comme modèle. Il faudrait citer Mozart, Brahms, Dvořák, le jeune Suk, Stravinsky, Janáček et Vycpálek, donc pas exclusivement des maîtres tchèques¹⁴.

À l'occasion de la représentation à Brno de sa pièce *Divadlo za branou (Le Théâtre du faubourg, 1936)* où s'entremêlent de manière originale des éléments de la commedia dell'arte, de l'opéra buffa et du folklore tchèque, Martinů affirme qu'il s'agit pour lui, comme dans le ballet *Špalíček* et dans l'opéra *Les Jeux de Marie*, de la renaissance d'un théâtre originel ou populaire dont la vérité musicale réside justement dans l'hétérogénéité : et là encore, cette tentative spécifique d'exprimer la substance tchèque est étroitement liée à des sources latines. En tous cas, avec ce groupe d'œuvres, le but serait déjà atteint et Martinů pourrait désormais composer autrement¹⁵. Ainsi confirme-t-il les limites dans sa conception de la tchéquité, même pour ce qui concerne sa propre création dramatique.

Il faut admettre que Martinů a expliqué de façon très réaliste le rôle que les composantes tchèques évoquées ont joué dans son œuvre. Des critiques musicaux américains, par exemple Virgil Dobson et Oscar Thompson, ont dû dès leur premier contact avec sa musique, constater les mêmes caractères de tchéquité, c'est-à-dire une vivacité rythmique symptomatique, le lien avec la tradition fondée par Smetana et Dvořák et des tournures mélodiques spécifiques empruntées au folklore. En même temps, il apparaissait clairement à ces critiques musicaux que de tels éléments tchèques (en l'occurrence folkloriques) sont utilisés de manière notoire mais non frontale et que la musique de Martinů présente maints aspects de la technique syntaxique néo-classique internationale¹⁶. Et chaque récepteur parvient pratiquement à des constatations analogues découvrant finalement dans les œuvres de Martinů plusieurs strates de matériel musical :

par Martinů sur lui-même.

¹³ L'essai a été écrit pour la revue *Modern Music* 22, 1944, n° 2, cfr *Domov, hudba a svět*, p.122-124.

¹⁴ *Domov, hudba a svět*, p. 129-133.

¹⁵ M. Šafránek, *Divadlo Bohuslava Martinů*, Prague, 1979, p 1-242.

¹⁶ J. Löwenbach, *Martinů pozorovuje domov*, Prague, 1947.

1. des éléments évidents issus du folklore et de la musique romantique nationale tchèque
2. des procédés relevant du style contemporain universel lequel assurément ne s'identifie pas unilatéralement au néo-classicisme, car il comporte également maintes autres impulsions
3. des traits individuels propres à Martinů provenant du mélange de ces deux sources et représentant sa contribution spécifique au développement de la musique du XX^e siècle.

Cependant M. Beckerman, dans l'article cité¹⁷, a tourné en dérision justement ces modes d'accès à la musique tchèque par simple enregistrement empirique de « composantes tchèques », pour montrer qu'une évidence aussi transparente peut être cognitivement trompeuse. En effet, aucun élément structurel ne peut en soi passer pour tchèque ; tout au plus le comprend-on comme un signe de tchéquité. Et alors, derrière toute forme de subordination de cette qualité à des éléments d'ordres divers se dissimule un acte arbitraire souvent même à motivation idéelle ou idéologique qui a dû à un certain moment se dérouler au sein des processus de production ou de réception.

Ainsi, Smetana a déclaré un jour que sa musique était authentiquement tchèque alors que beaucoup de ses contemporains la ressentaient comme étrangère. Dvořák n'a jamais mis en doute sa propre tchéquité musicale. Toutefois, il en voyait la source, entre autres, dans la musique de Schubert. Les innovations de Janáček n'ont pu s'intégrer dans le système de valeurs de la musique tchèque que par des actes fortement volontaires et même le chant populaire local a dû un jour être conventionnalisé comme signe de la tchéquité tout court.

Et qu'en est-il de la solution de ce problème dans l'œuvre de Martinů ? Nous allons essayer de répondre à cette question à l'aide des réflexions de synthèse qui suivent :

1 - À la différence de ses prédécesseurs, Martinů a dû compter avec un ensemble de signes musicaux confirmés de la tchéquité, un ensemble riche présentant des stratifications historiques et déjà même à maintes reprises des renouvellements. Il respecta donc les normes fixées par Smetana et surtout par Dvořák, mais en même temps il essaya de les concilier avec ses propres ambitions stylistiques correspondant à l'évolution récente. À l'étranger justement, cette démarche était inévitable. Dvořák lui aussi s'efforça en Amérique d'innover et d'insister sur son langage musical tchèque¹⁸, car les traits tchèques, souvent déjà devenus atypiques, ne pouvaient recommencer à produire un effet typique et renforcer sensiblement l'idiolecte de l'auteur sans une actualisation du caractère nationalement profilé. Pour atteindre le typique, Martinů a utilisé en outre (bien sûr de toute autre manière que Janáček ou Novák) des éléments de folklore régional de type oriental, divers archaïsmes et des tournures à résonance classique empruntées à la musique triviale des XVIII^e et XIX^e siècles : sources qui ont par conséquent bien peu à voir avec le style du romantisme national tchèque, mais qui justement après 1920 (et en particulier à l'étranger) ont rendu plus colorée l'image de la tchéquité et vinrent alors prendre place dans l'œuvre de Martinů à titre de connotations importantes des représentations traditionnelles de la tchéquité.

2 - Que la musique contemporaine doive se libérer de l'héritage philosophico-romantique marqué par l'influence allemande, à Paris, Martinů n'était pas seul à le penser. Chez nous aussi cette exigence a été formulée, après 1918, presque comme un devoir national pour des motifs philosophico-politiques et l'avant-garde tchèque s'en est volontiers emparée. Cependant Martinů fut le seul grand compositeur tchèque à fonder une réussite dans la réalisation de cette idée sur des interprétations du caractère tchèque : il pensait avoir découvert des harmoniques typologiques plus profondes entre la tchéquité (conçue comme la gaieté même simple), l'archaïque, le folklorique, le trivial, etc.) d'une part, et, d'autre part, l'esprit latin et le retour de Stravinsky avec ses hardiesses stylistiques. Assurément, tous les compositeurs tchèques ne suivaient pas cette orientation, car le lien avec la tradition de l'Europe centrale était plus fort qu'on ne le pensait. La solution de Martinů, inventive, non-conformiste, et aussi à coup sûr esthétiquement convaincante s'est imposée d'autant plus efficacement comme modèle normatif d'une authentique modernité musicale tchèque.

3 - L'opinion de Martinů à ce sujet et le concept créatif réalisé par lui, constituent effectivement une contribution importante à la discussion évoquée plus haut sur l'essence de la tchéquité, et sont en corrélation avec les aspects fondamentaux de cette discussion. De quoi s'agissait-il en fait ? Dès l'année 1885, Hubert Gordon Schauer a choqué l'opinion publique tchèque avec les questions concernant le degré d'évi-

¹⁷ voir note 1.

¹⁸ J. Fukač, *Česká hubda a americké kulturní vzorce: akulturace nebo syntezy?* 'Opus musicum' 22,1990, n° 8 p.225 et suiv.).

dence (ou de non-évidence) de la tchéquité, par conséquent avec des questions qui nous inquiètent encore aujourd'hui (en particulier grâce à la célèbre polémique Kundera/Havel¹⁹, Masaryk a soulevé des questions analogues dans son écrit *Česká otázka* (*La Question tchèque*, 1895) et le philosophe excentrique Ladislav Klíma les trouvait d'une actualité extrêmement brûlante en 1924²⁰, donc à peu près au même moment que Martinů). Ces penseurs ont abordé les conceptions habituelles de la tchéquité d'une manière critique exactement comme s'ils se situaient à l'extérieur de l'organisme national mais en affirmant en même temps l'autarcie tchèque de la pensée et de l'action, au sens d'une appropriation et d'une augmentation continues des valeurs acquises au cours de l'histoire : valeurs cognitives, morales, politiques et esthétiques, susceptibles d'intéresser le monde extérieur précisément parce qu'étroitement liées au contexte régional. Ce faisant, l'influence allemande n'était pas niée de front. Masaryk mettait même en garde contre la reprise éclectique d'impulsions culturelles venant de Paris. Klíma refusait résolument la « modernité matérialiste ». Sous l'influence de son épouse, critique musicale d'origine américaine, Masaryk considérait la philosophie des sons de Smetana et le chant populaire comme caractères constitutifs de la tchéquité en musique²¹. Cette solution de la « question tchèque » était certainement pénétrée du scepticisme critique moderne, mais par le contenu elle correspondait au conservatisme en quête de valeurs stables. En musique, on n'en trouvait d'écho direct que dans le mouvement radicalement conservateur, soutenu par Madame Masaryk appelé « La jeune génération musicale » groupé en 1896 autour du compositeur Ludvík Losak²². Si faible qu'ait été ce mouvement sur le plan artistique, niant le concept wagnérien de modernité et mettant l'accent sur les valeurs régionales autochtones, il éveille cependant l'intérêt de Janáček au moins sur le plan idéal. Les modèles de pensée apparus dans la discussion évoquée, étaient naturellement demeurés très actuels aussi après 1918 et par la suite pour Martinů, d'autant plus qu'il s'occupait à l'étranger de la question de la tchéquité. Cela va mener justement à de nombreuses analogies.

Martinů lui aussi voulait se libérer de l'idéologie nationale installée et observait le terrain tchèque de l'extérieur (comme c'était effectivement le cas). Bien sûr, il a recherché en musique des signes et des valeurs historiquement éprouvés de la tchéquité, et il les a trouvés chez Smetana, davantage encore certes chez Dvořák, le cas échéant aussi dans le chant populaire et dans des strates plus anciennes, voire archaïques du passé musical tchèque et morave. Sa position antiromantique relevait sans doute de l'esprit du temps, mais on en trouve une anticipation dans des manifestes de musiciens régionaux des années 1890. Il soulignait de manière avant-gardiste le rôle de l'expérimentation, cependant dans sa célèbre lettre à V. Štěpan en 1935, il affirmait n'avoir jamais été avant-gardiste²³.

Le retour de Stravinsky, donc exactement ce qu'Adorno considérait comme une restauration²⁴, représentait pour lui une révolution plus radicale que l'avant-garde de Schoenberg. Son idéal de l'ordre et son effort pour préserver son style musical propre et, par delà celui-ci, le style musical tchèque étaient ainsi l'expression d'un néo-conservatisme aux ambitions restauratrices positives qui, à coup sûr, a su s'imposer radicalement en Amérique, a ensuite quasiment incité le compositeur à anticiper des tendances post-modernes. Dans la pensée et l'œuvre de Martinů s'incarnaient donc les contenus les plus essentiels du grand débat critique sur l'évidence de la tchéquité à une seule exception près : Martinů était dépourvu de scepticisme car cet artiste voulait créer l'ordre dans la musique, et pour cela convenaient bien mieux des attitudes de gaieté et d'optimisme.

Pour les combats acharnés de la néo-avant-garde musicale tchèque après 1960, qui eut une nouvelle fois à régler le problème de l'identité tchèque (bien sûr d'une manière toute différente), la conception restauratrice de la pensée de Martinů ne constituait guère un modèle approprié : la tchéquité de Martinů devint bien plutôt une norme conservatrice, capable même d'agir dans la société tchèque sans considération des différences idéologiques. Ainsi, le compositeur Oldřich F. Korte, persécuté par le régime totalitaire, a pu dans sa lettre à Martinů (1956) faire l'éloge de sa musique comme d'un moyen de nous préserver efficacement des conquêtes et des conventions avant-gardistes²⁵ exprimant en cela le vœu sincère des détenteurs du pouvoir de l'époque. Et en ce qui concerne ces détenteurs du pouvoir eux-mêmes, Martinů les a moins gênés par sa musique que par sa situation d'artiste en exil ; la nostalgie de la tchéquité de Martinů a

¹⁹ V. Havel, *Dálkový výslech* (Prague 1990, p. 154-155.

²⁰ J. Kabeš, *Ladislava Klímy filosofie češtví*, Prague 1945.

²¹ T.G. Masaryk, *Česká otázka*, Prague 1919, p. 141-179.

²² Masaryková, *O Bedřichu Smetanovi*, Prague 1930, Bělohávek, *Masaryk a hubda*, Prague 1936.

²³ cf la note 14.

²⁴ Ainsi dans son livre *Philosophie de la musique nouvelle*, Francfort, 1958.

²⁵ Voir O. F. Korte, *Osud mne zahnal daleko od Vás. Svědectví doby nad dvěma dopisy* (*Hudební rozhledy* 4:3. 1990. n° 7. p. 328.

pu devenir par la suite un objet d'exploitation et de manipulation idéologique.

Lorsque le 27 août 1979, on a enfin transporté spectaculairement avec l'aide et les honneurs de l'État les restes de Martinů de son lieu de repos en exil à Polička, les Tchèques de toutes nuances philosophiques ont pleuré presque à l'unisson. Les Tchèques auront donc à réfléchir encore longtemps et intensément sur l'essence, la signification et la fonction de la tchéquité, vécue et esthétiquement incarnée, de Bohuslav Martinů, car il s'agit d'un phénomène multiple, et contradictoire en son essence.

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES

Pierre VIDAL

Les célébrations du centenaire de Bohuslav Martinů de par le monde auront permis d'apprécier les différents aspects d'une production confondante dans son abondance comme dans sa diversité de sujets d'inspiration, un musicien qui n'est jamais arrivé par le scandale, un chercheur et un novateur qui, pour avoir trouvé de nouvelles consonances, professé un large humanisme, n'a pas creusé de fossé, celui qui a isolé tant musiciens modernes du public.

Nous prenons aujourd'hui conscience qu'une partie de son œuvre était restée incomplètement explorée, sa création lyrique où *Juliette* occupe une position clé. Pas seulement la clé des songes, mais celle de son évolution artistique, l'aboutissement d'une irrésistible ascension jusqu'en 1937.

L'histoire se déroule comme un rêve où les personnages, hormis le protagoniste principal, Michel, apparaissent et disparaissent à loisir, créant des situations parfois comiques. Michel, représentant de commerce, revient dans un petit port méridional afin d'y rechercher une jeune fille idéale qui chantait. Les habitants du village sont atteints d'un mal étrange, ils ont perdu la mémoire et s'émerveillent de ce que Michel ait conservé des souvenirs de son enfance. Juliette paraît, radieuse. Au second acte, l'acte de la forêt, une diseuse de bonne aventure dévoile aux gens leur passé et un marchand de souvenir vend des objets permettant à chacun de s'offrir des souvenirs imaginaires. Juliette raconte le voyage de noces qu'elle imagine avoir fait avec Michel en Espagne. Outrée de son incrédulité, elle l'insulte et s'en va. Il tire un coup de pistolet sur elle, fait qui n'a pas de conséquence particulière. Nous pénétrons ensuite au Bureau Central des Rêves au cours d'une longue scène ouvrant le dernier acte. Chacun vient prendre son billet : un petit chasseur de restaurant, un mendiant, un bagnard, un mécanicien de locomotive. Chacun de nous a-t-il sa Juliette ? Michel se rend compte que cette femme occupe en même temps les rêves d'autres personnages rencontrés dans cette étrange agence de voyages. Son propre rêve va s'achever, mais il veut rester afin de revoir Juliette. On le prévient, ceux qui restent dans leur rêve ne peuvent plus sortir, on les appelle les fous. Cependant, Michel entend de nouveau la romance de Juliette et choisit la poursuite de son rêve ; il sera uni à elle pour toujours.

Juliette illustre le thème de l'interpénétration du rêve et de réalité cher à Martinů dans sa manière de vivre le surréalisme. A propos de surréalisme, de rêve et des racines de la pièce d'origine *Juliette ou la clef des songes*, il était intéressant de vous rapporter quelques propos dus à son auteur, Georges Neveux, avec lequel nous avons eu un entretien public au Groupe des Sept, à Paris, au printemps de 1977. Pour Georges Neveux, le surréalisme est une sorte d'accident mental que les savants d'aujourd'hui raisonnent et couchent sur du papier. Neveux vivait lui-même une vie un peu onirique au cours des années vingt, ces « années folles » où la situation d'artiste pouvait être précaire. Il y eut des suicides parmi les poètes, une part de désespoir les envahissait.

Le surréalisme est devenu une forme de protestation comme seuls les poètes peuvent la vivre. Et ce n'était pas politiquement défini. Écrite en 1927, *Juliette ou la clef des songes* créée à Paris en 1930 avec Renée Falconetti, la célèbre interprète de la *Jeanne d'Arc* de Dreyer, causa un énorme scandale. Ce ne serait plus justifié de nos jours, mais à l'époque, un tel genre de pièce était sans précédent. Le surréalisme a réhabilité le rêve, Breton avait lu Freud, mais Neveux n'a pas pensé écrire un rêve en concevant sa pièce. Ce fut quelque chose d'irréel, de discontinu, et ce n'est qu'en la terminant qu'il se dit que ce serait un rêve. Il fallait mettre une étiquette sur ce qui avait été écrit comme un conte nocturne.

L'auteur dramatique a dépeint le caractère du musicien et sa collaboration avec lui : « Martinů était timide et têtu, mais c'était une timidité plus apparente que réelle. Il était d'une souplesse et d'une pénétration psychologique étonnantes. Pas bavard, il ne parlait jamais de choses graves. Nous parlions de choses insignifiantes mais nos conversations étaient pleines de rêverie, de rire et de gaieté. Martinů était en réalité tout en profondeur, comme ces icebergs dont la partie émergée est beaucoup moins importante que la partie immergée. Il m'a adressé un petit mot un jour de 1937... « Vous allez m'en vouloir beaucoup mais j'ai pris votre pièce sans autorisation. J'espère que vous me pardonnerez. Si vous venez me voir, je vous ferai entendre cela et vous me direz si vous voulez que je continue ». J'étais très inquiet et ennuyé parce que j'avais reçu une proposition de Kurt Weil aux États-Unis et j'étais sur le point de signer avec lui. Mais lorsque je suis allé trouver Martinů, prêt à lui dire qu'il arrivait trop tard, il ne m'a pas laissé parler et s'est mis immédiatement au piano. Il m'a joué tout le premier acte et n'a jamais su que j'avais cette proposition de Weil. Je n'ai jamais osé lui dire. J'étais très ému, il chantonnait tous les rôles, passait son temps à s'excuser pour les coupures qu'il avait faites. Cela allait beaucoup plus loin que ma pièce. Martinů écrivait très vite, très facilement, quand cela venait, trouvait ses accords, sans s'arrêter, ne corrigeait pas indéfiniment. Sa phrase musicale épouse le sentiment avec beaucoup de justesse expressive. Comme c'est peu artistique, peu cherché ! Ce n'est pas une musique construite mais cela recèle une unité dans sa diversité même. »

Martinů avait largement fréquenté le surréalisme avec Ribemont-Dessaignes et Nezval, et sa collaboration avec Neveux s'inscrivit dans la suite normale des choses. Il vivait lui-même une sorte de perpétuelle bohème, en proie à des soucis matériels, changements constants de domicile dans la région parisienne, déplacements incessants. Contre vents et marées, il poursuivait sa tâche créatrice. « Ce fantaisiste, à l'égard de la vie, semble avoir adopté le jeu désinvolte d'un personnage de Musset » ajoute même Pierre-Octave Ferroud, dont les fines observations ont été reprises dans le bel ouvrage que Guy Erismann vient de consacrer au compositeur. Par ailleurs, la poursuite de l'éternel féminin hantait Martinů, ce qui causa quelques tourments à son épouse Charlotte, et il est probable que la composition de *Juliette* correspondait, outre à un besoin d'évasion, à une profonde nécessité intérieure. Il allait vivre lui-même un chapitre de passion amoureuse, lors de sa rencontre avec Vítězslava Kaprálová. On a retrouvé une copie du manuscrit de *Juliette* qu'il offrit à la jeune femme, dédicacé de sa main. Officiellement, la partition a été dédiée à Václav Talich, son créateur.

Avant *Juliette*, l'art de Martinů avait commencé à s'épanouir en formes concises et néo-classiques sans que l'influence de la danse tchèque n'ait lâché prise. Son écriture prit un caractère de musique de chambre à l'échelle symphonique et sa prédilection pour la forme du concerto grosso se précisait. C'est ainsi que le relief instrumental de *Juliette* se nourrit de brefs solos ou de souples traits instrumentaux gorgés d'une sève révélatrice de maturité. Un peu plus tard, naîtront le *Concerto grosso* et le *Concerto pour double orchestre à cordes, piano et timbales*. Les structures de *Juliette* dénotent un art consommé du contraste, une capacité illimitée à illustrer les situations les plus diverses : joyeuse animation d'une place de village sur fond de danse tchèque, mouvements de foule, transposition spontanée de caractères sur le plan orchestral, dialogues intimes. La scène du Bureau Central des Rêves est un modèle de virtuosité où la situation de chaque client trouve une traduction immédiate à l'orchestre : course échevelée pour l'adolescent qui rêve au Far-West, lourds accords pour le bagnard, motorique enfiévrée de l'orchestre accompagnant le mécanicien de l'Orient-Express, dans une justesse de sentiment et d'émotion dépassant la narration, souvent située au premier degré. Nous avons vu que Neveux confessait volontiers que Martinů était allé beaucoup plus loin que lui dans son opéra. C'est ainsi que les situations se trouvent transcendées et qu'on ne sait plus parfois si on se trouve dans le rêve ou bien dans la réalité. Comment ne pas vivre comme un bouleversant moment de vérité l'épisode où ce conducteur de locomotive qui, n'ayant que cinq minutes pour rêver au cours d'un long parcours, demande instamment qu'on lui présente l'album de photos contenant le portrait si vivant de sa petite fille morte deux ans plus tôt ? Cet épisode est un pur fruit de son psychisme, ce que confirme l'étonnement de Michel, constatant que l'album ne contient que des feuilles blanches. Les moments les plus élevés d'intensité touchent aux relations entre Michel et Juliette au cours des deuxième et troisième actes. Elle incarne un niveau d'absolu peut être inaccessible au commun des mortels, le pur état de création. Quelle envolée dans sa partie « parlé-chanté », lorsqu'elle décrit le voyage de noces imaginaire ! Quelque peu terre à terre, Michel se trouve fermé à la nature inspiratrice de la femme. « Tout cela n'est qu'invention absurde profère-t-il ! Je veux la réalité, de vrais souvenirs, tu entends ! » Juliette trouve Michel ennuyeux et ridicule. A ce moment-là, la musique se fait rugueuse, en accords secs, traits orchestraux hachés. C'est la brouille, qui mènera au coup de pistolet déjà évoqué.

Même les scènes les plus dramatiques sont réalisées avec une grande économie de moyens, situées à

l'opposé de Wagner, façon de ne pas oublier l'influence de Debussy dans la demi-teinte. Toutefois, Martinů ne cède jamais à l'esthétisme ou au maniérisme et respire plus librement et plus largement que Debussy. A côté des murmures et du parlé-chanté, il peut s'enivrer d'effusions à la Strauss qui nous rappellent qu'il vient d'une culture située à la croisée des chemins. Brèves, ces effusions n'en atteignent pas moins immanquablement leur but. Ainsi la scène finale où Michel clame éperdument son amour dans un climat de plénitude orchestrale.

Nous avons posé la question « chacun de nous a-t-il sa Juliette ? » et n'avons pas pris congé de Georges Neveux sans lui avoir demandé pour quelle raison plusieurs personnages entrés au Bureau des Rêves poursuivaient-ils le même idéal de femme, Juliette. « Il n'existe pas des milliers de scénarios de rêve », nous a répondu l'écrivain, « Michel rêve que les autres rêvent comme lui. »

S'il est une image surréaliste et, bien malgré les auteurs, symbolique de la toute puissance de l'art, de la poésie et du rêve malgré les obstacles imposés par les hommes et les événements, c'est bien celle de Georges Neveux, absolument seul dans le train qui le menait de Paris à Prague au mois de mars 1938, arrivant dans la capitale tchécoslovaque alors que les nouvelles de la journée avaient été épouvantables et que la nation s'appêtait à mobiliser. C'est dans ce climat qu'eut lieu la première de Juliette, en tout point exceptionnelle, sous la direction éminente de Václav Talich auquel Martinů devait adresser une lettre chaleureuse : « Tu as touché l'âme de l'œuvre qui est tellement cachée que seul un véritable artiste peut arriver à la deviner...Je rentre à Paris avec de si beaux souvenirs que si je ferme les yeux, tout l'opéra retentit encore à mes oreilles comme un seul accord. »

Juliette fut l'un des derniers sourires de cette avant-guerre après laquelle rien ne fut plus comme par le passé. La grande roue de l'histoire allait s'affoler, broyant les êtres et, une nouvelle fois, les valeurs reconues. Dans cette Europe de culture pourtant vénérable, les grandes nations allaient une fois de plus offrir au monde l'image navrante de leurs déchirements.

Après 1945, il est apparu que la création lyrique subissait une forme de déclin alors que le répertoire traditionnel connaissait un renouveau. C'est une situation qui pouvait paraître anachronique mais beaucoup de compositeurs craignaient de ne pas trouver de sujets adaptés à la sensibilité du temps. Quelques exceptions heureuses ont confirmé qu'il s'agissait d'une erreur complète de jugement ou bien d'un phénomène d'impuissance collective.

Le dernier en date des opéras populaires de l'histoire reste sans conteste *La Passion grecque* de Martinů dont le succès ne s'est jamais démenti depuis sa création zurichoise de 1961. Quant à *Juliette*, cet ouvrage appartient à un domaine de création poétique rompant avec les exigences traditionnelles de la scène lyrique. Ce n'est pas de la musique « coup de poing », pas plus que n'importe quelle œuvre d'un auteur qui n'a jamais cherché à arriver par le scandale dans un siècle trop souvent livré au vacarme et au sensationnel. Alors qu'une musique violente peut être rapidement oubliée, celle de Martinů cause une impression plus forte le lendemain que le jour où on l'a entendue ; comme un poison lent, elle s'installe dans la tête des gens et développe peu à peu ses effets.

Ne nous arrive-t-il pas parfois d'être physiquement bouleversé par un grand ouvrage dramatique, de ressentir la fatigue d'un lendemain de soirée dominée par l'émotion et d'avoir envie de nous abandonner aux confidences d'une musique de l'intimité ? Telle un pan de rêve, la lente mélodie de Juliette peut jouer ce rôle. Je pense à la douceur infinie de son chant du premier acte, « Mes amours, elles sont parties, cette nuit sur la grande voile... », tandis que de tendres violons ont cette suavité que nous associons à la nature de la musique tchèque. Musique à la limite de la consistance, mais sans doute plus pénétrante que maints grands airs démonstratifs ponctués d'éclats instrumentaux. C'est celle-là même qui a su gagner les auditeurs de bonne foi qui étaient venus à Rouen pour la création française de l'ouvrage, au mois d'avril 1976.

Au lendemain de Rouen, la critique fut largement favorable et nous avons ressenti combien l'élan lyrique de *Juliette* et ses climats expressifs variés ont laissé leur empreinte sur les œuvres que Martinů a composées jusqu'à la fin de sa vie. Au cours de cette année commémorative, nous ne pouvons que formuler un souhait : que *Juliette*, grâce à ses innombrables qualités et à son pouvoir enchanteur, puisse retrouver la place qu'elle mérite sur les scènes lyriques de nombreux pays, celle d'une pièce de répertoire.

Je vous remercie de votre attention.

EN CHERCHANT LE MOI PERDU

Jarmila DOUBRAVOVÁ

En 1963, Charles L. Glicksberg, un savant américain dans le domaine de la littérature a publié son livre *The Self in Moderne Literature*¹ avant tout au monde dit occidental : l'auteur y analyse les procès malgré tout bien connus dans le reste du monde², à savoir les procès de la recherche de l'identité perdue. Souvenons-nous de la vogue de l'art absurde qui, pendant les années 1960, a influencé même l'art tchécoslovaque, le théâtre au premier plan. L'art absurde n'a pas évité même la musique tchécoslovaque. Mais ce n'est pas le thème du présent exposé.

La raison pour laquelle j'ai employé ce titre pour mon exposé sur Bohuslav Martinů, consiste dans le fait qu'il me semble être bien typique pour la personnalité et la création de ce compositeur. Naturellement, Martinů n'est pas un artiste absurde, mais son œuvre contient à l'état latent quelque chose comme cela, une ligne qu'on peut, vu le contexte artistique de l'époque, appeler le surréalisme. Elle est présente dans sa création même dès le commencement. Iša Popelka décrit dans ses six études excellentes publiées dans Gramofonová revue³ sous le titre *Thésée n'est pas seul – les ombres prennent les rênes* les personnages de double dans la littérature mondiale en général et dans les œuvres de Martinů en particulier. Il mentionne le ballet en un acte *L'Ombre* de 1916, *Les Trois Souhais*, *Les Jeux de Marie*, *Juliette*, *La Passion grecque* et *Ariane*. Voilà la courbe tendue de sa création, achevée en 1958 seulement. D'une manière indirecte, elle frappe même les œuvres non dramatiques : par exemple la troisième *Parabole* a été achevée en février 1958 à l'épigraphe du *Voyage de Thésée* par Neveux. D'après la lettre à Šafránek, Martinů a voulu exploiter originairement l'épigraphe de Saint-Exupéry. Voilà la paraphrase : « *Au désert, la dernière porte de la dernière maison y donne sur l'inconnu* »⁴. Popelka évalue les personnages principaux des œuvres dramatiques de Martinů de la façon suivante : « *Elles sont équipées d'habitude avec leurs doubles spéculaires, avec leurs ombres, qui savent les faire souffrir, qui savent les dominer...* ». Alors, quelle réalité, quelle expérience est d'une telle importance dominante dans l'œuvre de Martinů ? Est-ce que c'est l'expérience des « ombres », reflétée par la littérature psychanalytique, une expérience inévitable pour l'âme humaine marchant sur la route vers la maturité ? Est-ce que c'est l'expérience des rêves, capable d'avoir une raison d'être rationnelle ? Est-ce que, dans l'œuvre de Martinů, les autres éléments existent encore, les éléments du processus de la conscience successive de soi-même achevé par ce *selbst, self, soi-même* caractéristique, comme tous les éléments créant notre psychisme, y compris la conscience ? Si cela était tel, l'expérience de l'ombre serait suivie par celle du « masque » dans les *Trois* (ou *Triple*) *Souhais*, puis par l'expérience de l'*anima* – à savoir d'une femme idéale dans *Juliette*, l'expérience de la « *Grande Mère* » - on peut la voir reflétée dans ces « *retours artistiques dans le pays natal sans retour* » comme Jaroslav Mihule⁵ l'a caractérisé d'une manière appropriée - et à la fin dans *Ariane* – de nouveau un voyage à travers un labyrinthe à la recherche d'un monstre à la face de héros⁶. De ce point de vue, la création de Martinů serait l'art imaginaire sans doute, dans lequel le « moi » perdu pourrait être cherché et trouvé. Les motifs surréalistes de la création de Neveux ou de Ribemont-Dessaignes pourraient être classés comme cela d'une manière logique de même que les contacts vifs de Martinů avec la création imaginative de peintre comme Josef Šima⁷, ami personnel de Martinů, résidant en France ou comme František Muzika⁸, auteur de la décoration de *Juliette*, habitant en Tchécoslovaquie. Même la tendance à synthétiser l'art pourrait être expliquée de cette façon ; elle est évidente et pas seulement dans l'exploitation des mass médias modernes – télévision, radio, même film – dans les œuvres dramatiques de Martinů. Les liens entre les divers arts a été typique de l'époque du surréalisme effaçant les frontières des arts singuliers et même les frontières entre les arts et d'autres domaines.

Le surréalisme, outre les tendances de synthèse, avait encore d'autres traits caractéristiques, atteignant considérablement l'intérieur des structures d'arts qui trouvaient, eux aussi, leur expression caractéristique

¹ The Pennsylvania State University Press, 1963.

² Voir le compte rendu de P. Rákos, *estetika*, 1966, III, 1, 61-63

³ Gramofonová revue, 1980, C. 7-12.

⁴ M. Šafránek : *B. Martinů*. Praha, SHV 1961, s. 326

⁵ J. Mihule : *B. Martinů*. Praha, SPN 1964 ; le même : *Symphonie B. Martinů*, Praha, SNKLHU 1959.

⁶ Voir : B. Bartók : *Le château de Barbe-Bleue* et l'analyse de l'histoire de la légende de Barbe-Bleue, préparée pour l'enveloppe du disque par G. Kroo. L'auteur s'occupe de la légende de Barbe-Bleue en accentuant quelques traits spécifiques du scepticisme de son exploitation par Bartók, avec une relation étroite à la naissance de l'œuvre.

⁷ F. Šmejkal : *J. Šima*. Praha, Odeon 1988, p. 84-85, 116, 244.

⁸ F. Šmejkal : *F. Muzika*. Praha, Odeon 1966, p. 139-140.

dans l'œuvre de Martinů : la recherche des nouveaux aspects de l'art – à l'époque une nouvelle idée de la perception artistique achevée par un nouvel épanouissement des procédés artistiques, introduisant les éléments hétérogènes du non-art dans l'art, les irrptions de la réalité banale des fragments des objets, des torses, privés de leur rôle objectif originaire dans la confrontation. La rencontre du parapluie et de la machine à coudre sur la table d'opération - voilà la définition du principe du surréalisme par Max Ernst. Dans la musique naturellement, la forme était différente, mais le principe restait toujours le même : la structure musicale, par exemple des *Trois Souhais*, comprend le jazz comme un élément intégrant à la fois le théâtre et la réalité de l'époque et différenciant le théâtre stylisé musical de la musique présentant un tel théâtre. Ce principe oppose deux éléments musicaux hétérogènes, de la forme dramatique et de la confrontation instinctive. Enfin, troisièmement, le surréalisme peut être caractérisé par la désagrégation de la syntaxe, qu'importe s'il s'agit de la composition d'un poème ou d'un tableau ou d'une œuvre musicale. La destruction des miroirs, commencée dans l'expressionnisme allemand comme « *Wirklichkeitszertrümmerung* » - le style de la déformation⁹, et à la fois la création de la nouvelle unité, - voilà la raison pour laquelle nous pouvons constater qu'il y a, dans l'œuvre de Martinů, un certain tranchant, l'endroit de la rencontre de deux phénomènes contraires, à savoir de l'expressionnisme et des tendances néo-stylisantes. Il s'agit par exemple de l'emprunt d'un caractère étrange de la structure métrorhythmique effectué par les mouvements des valeurs rythmiques dans l'intérieur des unités rythmiques, la recherche et la création du thème pendant le concert, l'arrangement des contrastes sur les vastes surfaces symphoniques, de la cadence fréquente – on connaît la notion de la « *cadence de Juliette* » - et les interruptions fréquentes et frappantes - les pédales¹⁰.

Le théoricien tchèque Karel Teige a défendu le surréalisme en disant qu'on ne pouvait pas le classer parmi les *-ismes*, mais comme « *la libération de l'esprit humain en général conditionné par la libération sociale de l'homme* »¹¹. Ici, on ne peut s'occuper ni de tous les autres sens du mot surréalisme gagnés pendant son développement historique, ni de l'histoire du mouvement surréaliste. D'après les mots de Teige de 1951, « *le surréalisme a entrouvert la porte vers les miracles nouveaux. Il a créé un nouveau mythe de notre réalité de vie* ». D'après Teige, conformément à l'opinion des surréalistes français, c'est le désir humain de liberté, achevé par l'expérience individuelle, mais commune à tout homme, le désir qui représente l'idée principale du surréalisme. L'accent sur le rêve, sur les archétypes, était lié à l'utopie sociale, y compris l'idée du communisme¹², en aboutissant à la transparence et transcendance du destin humain. Quant au domaine de la connaissance, il s'agissait de quelque chose de semblable aux phénomènes décrits par Dilthey qui, en analysant les pensées de Goethe, écrit que sa manière de pensée avait été intuitive par excellence, réanimée par le sens permanent de l'unité de l'Univers¹³. Le saisissement théorique de cette question pourrait être représenté entre autres par la théorie des formes symboliques de Cassirer (1874-1945) philosophe allemand, naturalisé suédois, représentant d'une variété de néo-kantisme, développé dans ce qu'on appelle aujourd'hui l'école de Marbourg) des années 1921-1929.

Apparemment, le surréalisme a souligné la valeur de la négociation. La domination du chaos, la réalité comme un montage des fragments des miroirs brisés, la conception du monde actuel comme d'un des mondes possibles - tout cela n'a pas été motivé par des efforts de déformer, mais au contraire, de former « *l'existence négative* » du MOI, de sa diffusion dans l'unité du monde sans limites. Les rêves petits et les rêves grands également, le profil transformé en roche, la roche en bateau aux voiles mises dehors, sur la surface de l'océan inconnu, les motifs surréalistes de la frontière de la vie et de la mort, de la lumière et de l'obscurité, outre la distinction du fini et de l'infini, du MOI et du non-MOI, de bon et de mauvais.

*Tu veux vie à l'infini moi la naissance
Tu veux le fleuve moi la source*

- a écrit Paul Éluard.

Jetons maintenant un regard sur les petits et les grands rêves de František Muzika et sur ses décora-

⁹ Voir : B. Kováč : *Surrealita a umenice, Estetika*, III, 1, 11-30. Y. Duplessis : *Der Surrealismus – Hamburg*, J.M. Hoepfner 1960 : 77

¹⁰ Voir : J.Havlik : *Ceska symfonie 1945-1980*. Praha, Panton 1989. Caractéristique sur la page 128 : Le thème n' est pas présenté au début de la phrase musicale comme une thèse marquée, mais sa forme originaire possède le caractère de l'impulsion dynamique destinée au développement suivant, au sens le plus précis.

¹¹ Voir : V. Effenberger : *K ontologii a poetice surrealismu*. Rozhovor s K. Teigen. Estetika 1966, III, 1, 48-57. Y. Duplessis : *Der Surrealismus – Hamburg*, J.M. Hoepfner 1960 : 87-103

¹² Voir : O. Sus : *Surrealismus a společnost, Estetika*, 1966, III, 1, 3-10. Y. Duplessis : *Der Surrealismus – Hamburg*, J.M. Hoepfner 1960 : 1 03-1

¹³ W. Dilthey : *Das Erlebnis und die Dichtung*, 6^e édition, Leipzig, 1919.

tions de *Juliette* (la première a eu lieu le 16 mars 1938).

Mais prenons le thème de *Juliette* dans le contexte du surréalisme avec ses recherches du MOI dans la super-réalité de l'enfance, du rêve, de l'amour et de la liberté. L'amour de l'être, par l'intermédiaire duquel l'homme puisse s'identifier à l'Humanité, à la vie de l'Univers, les efforts de se plonger dans « l'entité unique », de se confondre à l'existence spatiale, tout cela est en relation avec la conception de « l'amour fou » de Breton, de l'amour d'un être concret et non-concret à la fois. « *Si tu aimes, le monde va se montrer dans l'unité mutuelle, possédée par toi-même dans ton âme* » - voilà la paraphrase des mots de Paul Éluard. Ce « paradis artificiel », c'est le monde de tous les rêves, y compris ceux, dont le caractère horrible a été dégagé par la seconde guerre mondiale dans les dimensions de l'homme anéantissant, comme l'a montré J. Mukařovský dans son étude « *Toyen pendant la guerre* »¹⁴

Juliette a trouvé même de nombreuses dimensions dans la vie propre de Martinů... Une d'entre elles est montrée par Jiří Mucha dans son étude : *Les Amours étranges*¹⁵. Il écrit que *Juliette* a été la préfiguration de la relation du compositeur à Vítězslava Kaprálová, femme compositeur d'origine tchèque qui résidait en France - l'opéra a été achevé quatre mois avant leur rencontre. Plus tard, le compositeur a dédié le manuscrit de la réduction pour piano à cette élève. L'image dessinée par Mucha de ce triangle de vie cache beaucoup de tragique et de réel sans doute, y compris le fait que Kaprálová, devenue plus tard femme de Jiří Mucha, avait adressé ses mots derniers à Juliette. Une autre dimension est montrée par le commentaire d'Ivan Vojtěch¹⁶ qui, en ce qui concerne la question du sens du théâtre pour l'homme – si c'est vraiment le jeu, ou plutôt l'instruction et la distraction – trouve la réponse que Martinů peut être caractérisé par « *l'imagination et les pertes du fil du jeu, le jeu sur un autre plan, une certaine désorientation, stimulant l'imagination, un certain manque de l'orientation faisant le théâtre s'élancer* ». Iša Pokorný apporte la caractéristique humoristique suivante de la dimension étrange de cet opéra : « Michel réel vient sur la scène seulement pour y dormir sans se réveiller, en compliquant la vie des metteurs en scène : faut-il le coucher sur un lit ou bien sur un canapé ? Et quand faut-il le lever ? Popelka écrit : « *Michel, à la différence des personnages de Trois Souhais, n'est pas dominé par un rôle prédestiné, mais de son dedans* ».

Maintenant, si nous regardons *Juliette* de près, dans le contexte du mouvement surréaliste de l'œuvre complète de Martinů, il faudrait nous arrêter avant tout auprès de quelques procédés du modèle littéraire et de leur adaptation musicale. Mais nous ne pouvons que constater ici que les auteurs détournent l'histoire en la transposant sous les yeux du spectateur de la présence dans le passé, en la transformant en souvenir et enfin en conscience de l'individu.

La rencontre amoureuse est, quant à elle, également aliénée ; les mots « *je t'aime* » résonnant seulement comme un écho d'un beau rêve (page 126 de la réduction pour piano¹⁸ et suivantes), se changeant en souvenir (130-133) puis en rêve pénible (« si vous dormez, vous ressemblez à un crocodile empaillé, (142) et à la fin en rêve horrible (« Laissez-moi ! Quelles pattes collantes vous avez ! », p.145) et finit par un tir réveillant se transformant de nouveau en quelque chose d'autre (gardien : « J'ai tiré sur une bécasse », p.159). L'opéra est fini par le motif d'une porte ne donnant sur aucun espace. (La séquence 142-145 est soulignée par le cor derrière la scène - allusion à la chanson d'entrée de Juliette). Exemple 1.

Conformément à la tendance du livret, Martinů conçoit une histoire composée du point de vue dramatique et musical strictement dans cet espace à distinguer. La cadence de Juliette mentionnée ci-dessus - l'accord de quinte condensé, joué au triton (ou bien la combinaison concordante ut mineur – fa bémol majeur, développé dans la tonique mineure (ut mineur), représente un élément du son de même qu'un signe : la liaison des accords les plus éloignés dans la cadence, des accords dans la relation de trois tons, ne peut pas être privée du sens symbolique. Le triton, « *symbole du diable* », de la mort, dans Asraël de Suk - peut symboliser cette liaison du « *mi-rêve et de la mi-réalité* », ce qui caractérise d'habitude Dulcinée, mais aussi la frontière de la vie et de la mort : une chimère attrayante d'outre-tombe. La chimère de cette cadence peut être trouvée même dans quelques cadences suivantes importantes de la scène d'amour « *Je m'appelle Michel* », accompagnée par une cadence du type de sous-dominante à l'exploitation contemporaine de la combinaison ré majeur - fa majeur à mi majeur, tandis que la scène « *Je t'aime, Michel* » est accompagnée de la séquence *si – fa – mi – ⁶4 ut – la – sol – si*, les accords de quinte si majeur et l'accord

¹⁴ J. Mukařovský : *Toyen za války*.

¹⁵ J. Mucha : *Podivné lásky* Praha, Mladá fronta 1988.

¹⁶ I. Vojtěch : *Kamentáře*. Praha, Panton 1988, Divadlo B. Martinů, p.234.

¹⁷ Klavírní výťah – upravil K. Šolc. Praha, Melantrich 1947

¹⁸ *Dějiny české hudební kultury II*. Praha, Academia 1981, P. 412-15. Le livre montre entre autres les analyses des néo-tendances dans les contextes de styles différents, en relation avec la chanson d'entrée de Juliette, en renvoyant à la fois à la notion du « style à la prose » de Besseler.

quarte-sixte sont soulignés du point de vue rythmique et métrique : cela montre que le niveau sous-dominant de la tonique ré majeur est quitté.

Le thème du basson d'entrée (page 7) se présente par sous-entendu – la flûte basse (p.139) et à la fin, quand Michel raconte ses impressions de la rencontre en forme du souvenir de l'allusion typique – du geste résigné de la tierce mineure à la flûte (p. 229). La cadre de texte et de musique, ce sont les traits caractéristiques de cette histoire sombre : l'opéra est fini en montant en spirale au-dessus du commencement. La parole modale de l'auteur – qui crée à la fois un espace stylisé en transposant la musique dans un milieu s'opposant à celui de la scène – est opposée à la tendance du modèle littéraire puisqu'elle déplace le déroulement de plus en plus profondément dans le dedans du héros principal. Les scènes de la première rencontre, de la déclaration et plus tard, au troisième acte, des souvenirs de Michel au-dessus de l'album vide, sont soulignées par la musique s'appuyant sur les séquences du motif avec les alternances de majeur et de mineur et des fins de sous-dominante, mais à la fois du caractère lyrique et pastoral, (exemples 2 et 3, voir pages suivantes)

Comme si Martinů avait slavisé la mélodie infinie de Wagner même avec ses séquences répulsives, en la rendant populaire et en la déplaçant dans un endroit de la frontière moravo-slovaque. C'est une musique gracieuse, rappelant la musique de la Contrée agréable de Smetana (exemple 4). On peut se poser la question suivante : « Est-ce que Martinů, tout en étant en France, n'était pas quelques fois – sinon toujours – dans sa patrie ?

Exemples musicaux page suivante

./.

Exemple 1

Juliette (hlas za scénou) *p* Poco Andante

Moderato *p* Mo-je lá - ska v dál-ce se ztrati-la,

za širé mo-ře, té-to no-ci. *p* S návratem hvězdy na nebi.zda vrátí se, vrá-tí i moje lá - ska!

Poco moderato *p* *pp* *p*

Dvěře domu (pod rákenní se otevrou a vyjde Julietta.

Moderato Julietta *poco f* *f* *espress.* *f*

Ach! Jste to Vy! Jste to Vy! Ach! PFI - šel jste..

Michel *poco f* *f* *f*

Vy Jste ne-za-po-mo-žná?

Moderato *mf*

Exemple 2

Andante moderato Scéna V. (Julietta vejde tělel)

The musical score consists of five systems. The first system shows the piano introduction with a tempo of 'Andante moderato'. The second system continues the piano introduction. The third system begins the vocal entry for Julietta at a tempo of 'Moderato'. The fourth system continues the vocal line with lyrics. The fifth system concludes the vocal phrase. The piano accompaniment includes various dynamics such as *mf*, *molto dolce*, *pp*, *accel.*, *poco*, *p*, *pp*, *mf*, and *Fl. Piano Cel.*. The lyrics are in Czech: 'Ach, ko-neč-ně! Ko-neč-ně! Já jsem bé-že-la, bé-že-la, a-bych ne-př-l-š-la po-zdě, a-bych tě tu je-ště na-š-la! A-le teď tě zde má-m! Ve svém ná-ru-čí! Za-ja-tě'.

Moderato Julietta

Ach, ko-neč-ně! Ko-neč-ně! Já jsem bé-že-la, bé-že-la,
abych ne-př-l-š-la po-zdě, a-bych tě tu je-ště na-š-la! A-le
teď tě zde má-m! Ve svém ná-ru-čí! Za-ja-tě

1. ho, ajsmo sa - ml, sa - ml dval A celý les ml - č

f *p* *pp* *Fl. Ob.*

1. poslouchej, poslouchej, po - slou - chej!

poco mf *p*

mf *poco f* *p* *Df.*

poco mf

Exemple 3

Strojvedoucí *poco f* **Allegro poco moderato**
tr **trochu klidněji**

Už musím zpět, myslím, že je čas. Zde je album a děkuji Vám.

p **Tamb. picc.** *sempre*

mf **Cor 1**

poco f **Trp. c.** **Sm.** *p* *mf*

Michel (divně)
 A-levičky v tom fotografie nejsou! Všechny stránky jsou prázdné!

Úředník **Monte Carlo - dvacet snů.**
poco Andante **Patiz. Patiz. (sazívaje rychle.)**
p dolce **Sm.** *p*

The musical score is written for voice and piano. It consists of five systems of music. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The second system shows the piano accompaniment with various instruments like Cor 1 and Trp. c. The third system continues the piano accompaniment. The fourth system features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment with various instruments like Fl., Cl., and Sm.

Exemple 4

PŘÍVĚTIVÁ KRAJINA

(Črty op. 5 č. 3)

Moderato

p dolceissimo

p *p* *p* *p*

espress.

p *p* *p* *p*

pp *p* *p* *p*

p più espress.

cresc. *f* *f espress.*

a tempo

pochiss. snst.

pp subito

p *p* *p* *p*

JOURNAUX ET CAHIERS AMÉRICAINS DE BOHUSLAV MARTINŮ

Jiří VYSLOUŽIL

Dans le présent article, je ne présente qu'un résumé – avec la documentation indispensable – de l'analyse détaillée des journaux et cahiers américains (publiés en traduction tchèque par M. Šafránek, en 1966) que Martinů écrivit pour lui-même en anglais pendant son séjour américain dans les années 1943-1947. Mais tout d'abord, pourquoi avoir analysé ces textes ?

a) Il s'agit d'un texte relativement étendu (cent pages imprimées environ) qui, primitivement, n'était pas destiné à la publication et qui renferme l'exposé d'une nouvelle phase de la poétique musicale de Martinů, phase qualitativement très différente de celle qui est présentée par les essais et les critiques musicales datant de la période parisienne du compositeur et que j'ai examinée dans un texte publié en tchèque et en français¹.

b) « Les journaux et cahiers américains », associés aux essais et critiques parisiens, démentent la fausse conception de la « musicalité tchèque » comme une créativité de dimensions purement musicales que l'on avait appliquée à Dvořák² pour la transférer par la suite à Martinů.

Voici, à titre d'exemple, l'une des caractéristiques de ce genre : « Malgré toute la modernité de leur langage musical souvent contrapuntique, les œuvres de Martinů ne sauraient cacher leur origines enracinées dans la musicalité joyeuse de la tradition de Dvořák ». (Brockhaus-Rieman, Musik-Lexikon, II-1979).

Dans ses « journaux et cahiers américains », Martinů parle de sa « philosophie privée » du sujet humain, c'est-à-dire de sa faculté de juger, grâce au sens commun et à la base de l'observation et de l'expérience empirique, donc sans formation philosophique spéciale, différents phénomènes et la substance de l'être. Martinů distingue ce discernement de la culture dispensée par la science et par la philosophie (esthétique), dont les thèses lui paraissent souvent très confuses, à la différence de celles de la « philosophie privée ». Martinů se réfère ici à la « culture » musicale de spécialistes de la théorie et de l'esthétique de la musique. Il respecte à bon droit la « philosophie privée de Dvořák et, quant à lui-même, il peut prétendre que, grâce à son extraction populaire, à la richesse de son expérience de la vie et de l'art et à l'examen analytique de sa propre création musicale et de celle d'autres compositeurs, il en possédait une au point d'en être comblé.

Cependant, dès les premières manifestations publiques de Martinů, sa « philosophie privée » accuse, à la différence de celle de Dvořák, un caractère beaucoup plus extensif et aussi plus profond en fin de compte. Cela se voit à sa faculté à donner une expression verbale à des idées simples et complexes reposant sur la connaissance, la lecture et même sur l'étude d'ouvrages philosophiques et scientifiques. Ce caractère cultivé de la « philosophie privée » de Martinů est évident dans le style et dans le contenu des « essais et critiques musicales parisiennes » où les noms de compositeurs et les caractéristiques du style et de la forme de leurs œuvres côtoient les noms de philosophes et de savants tels Schopenhauer, Nietzsche, Freud et Einstein entre autres. Il y a lieu de supposer que ce ne seront pas là les seules autorités du monde de la science et de la philosophie que Martinů connaissait dès cette époque. A en croire Šafránek qui en parle dans l'une des notes concernant les « journaux et cahiers américains », Martinů aurait connu, au moment de son séjour parisien, des travaux sémiologiques (Šafránek n'indique pas lesquels). Les noms cités et l'emploi de certains termes philosophiques (notamment celui de « métaphysique ») ne représentent pas seulement autant d'étiquettes dans le texte de ce littérateur musical autodidacte qui, dans l'ambiance cultivée du Paris artistique de l'entre-deux-guerres, achève sa formation intellectuelle ; ils attestent son entrée sur le terrain de la réflexion philosophique de la musique. Dans ses textes parisiens, Martinů prend, plutôt intuitivement, une attitude qui le situe du côté des philosophes et savants modernes qui refusent, de même que lui-même, la métaphysique allemande et l'interprétation psychologisante du monde. De l'avis de Martinů, la métaphysique et la psychologisation subjectiviste de la musique surchargent l'es-

¹ Cf. *Opus Musicum* XXII -1990, n° 7, p. 221-224, et Mouvement Janáček, *Numéro spécial 11, Actes du Colloque : Martinů en France*, Paris 1990, p. 27-32.

² Au sujet de la « musicalité » de Dvořák, voir mon étude *Antonín Dvořák et Richard Wagner, Opus Musicum* XX – 1988, p. 193-198 ; de même, *Bayreuther Festspiele, Heft II*, 1989.

thétique musicale d'une « phraséologie idéologique », la soumettent à « des états d'esprit personnels » et, en exaltant l'importance de la personne du compositeur, délivrent celui-ci de la responsabilité pour la façon dont il compose son œuvre en tant que « composition musicale » dont il respecte, ou non, le principe musical immanent, indispensable à tout acte musical vraiment créateur.

Dans les « essais et critiques musicales parisiens », l'attention de Martinů est centrée sur le compositeur et son œuvre. Dans les « journaux et cahiers américains », la musique en tant qu'acte empirique cède le pas aux problèmes généraux de théorie et de philosophie de la musique. Les noms des autorités citées dans le texte et dans les notes témoignent d'une volonté passionnée de consolidation et d'approfondissement de la culture philosophique et théorique. Martinů qui, en tant que compositeur et commentateur critique de la scène musicale parisienne des années vingt, avait élaboré sa vision musicale du monde, sa « philosophie privée » de la musique, veut vérifier et enrichir cette vision par le dialogue avec la science et la philosophie modernes. Ses textes comportent trente-cinq noms d'autorités de la science et de la philosophie de l'époque : il se tourne vers les travaux pragoïses de la Gestaltpsychologie allemande de l'école d'Ehrenfels (Köhler, Koffka, Wertheimer) et, ne sachant pas l'allemand, il les étudie en traduction anglaise. Il revient à la psychanalyse de Freud et de C.G. Jung, etc. Ses notes de lecture comportent des mentions concrètes de l'œuvre posthume de Ch. S. Pierce, père spirituel de la sémiotique (Collected Papers), des critiques de la *Psychology of Music* du sémioticien C.E. Seashore ; il s'intéresse aussi à l'œuvre du sémioticien Ch. Morris, élève de R. Carnap qui, avant la guerre, avait été professeur à Prague. En dehors d'Einstein, il est intéressé par les théories de M. Planck. Sa curiosité va même aux physiciens d'orientation néopositiviste et logique, tels Bringman, Maxwell, B. Riemann Lobatchevski, ce qui est assez surprenant chez un musicien qui se destine exclusivement à la composition. Il peine à lire même les travaux sur la physique et sur les mathématiques modernes, sans oublier les travaux d'anthropologie et d'histoire naturelle (Kahler, Benedict, Hausser, etc.). Quant à l'histoire et à l'esthétique de la musique (dans son aspect axiologique), il se fie à son propre discernement, à ses facultés analytiques et à sa vaste connaissance des œuvres musicales.

La pensée musicale de Martinů est, dorénavant, centrée sur trois groupes de problèmes autour desquels il élabore sa « philosophie privée cultivée » de la musique :

a) Le premier groupe repose sur la réflexion analytique de sa propre œuvre de compositeur et de ses principes de composition, avec l'élimination de tout élément externe, de tout ce qui n'appartient pas à l'immanence musicale (il s'agit donc d'une réduction). Cette autoréflexion analytique rappelle l'analyse phénoménologique de la subjectivité de la conscience humaine ; dans le cas du compositeur, il s'agit de la conscience créatrice musicale que Martinů oriente intentionnellement vers « quelque chose », vers une « chose déterminée », pour reprendre la maxime ontologico-poétique de la phénoménologie husserlienne³. Cependant, Martinů dit à ce sujet ce qui suit : « *Chaque œuvre est née à un moment donné, dans des conditions données de l'état d'esprit du compositeur, dans des conditions données de son environnement, donc dans un temps donné et dans un espace donné (en résumé, on a ici la somme des notions et termes anthropologiques et philosophiques dont nous ne pouvons pas entreprendre l'analyse à cause de la brièveté de notre texte). Mais, ajoute Martinů, il y a de nombreuses composantes que nous ne connaissons jamais.* »

b) L'essence de la musique ne peut être expliquée ni à partir des positions métaphysiques, ni à partir de l'ancienne psychologie associative et élémentaire. Martinů se laisse guider aussi par la leçon de la Gestaltpsychologie musicale moderne (école d'Ehrenfels) en affirmant que l'essence de la musique n'est pas une addition pure et simple des composantes de l'œuvre musicale, mais leur interdépendance réciproque dans le cadre de la totalité d'une « forme », donc dans le cadre d'une entité que l'esthétique moderne, ainsi que d'autres sciences, appelle « structure ». (Ce terme ne figure pas dans la terminologie de Martinů qui s'arrête, quant à lui, au terme de « forme » que, toutefois, il n'entend pas de façon statique).

c) Cependant, Martinů ne se contente pas de cette conception totalisante (structuraliste). Il désire appréhender l'essence de l'œuvre musicale entrant dans les profondeurs de son être. Ce désir lui est inspiré sans doute aussi par la physique moderne et par la formulation philosophique de sa vision du monde physicien, par sa conception dynamique du monde qui, pour le physicien-philosophe moderne, laisse entrevoir un ordre qui n'est pas saisissable par les moyens exacts derrière les entités connaissables au moyen de la logique ou de l'empirisme. Dans sa « philosophie privée » de la musique, Martinů n'hésite pas à emprunter à la physique moderne le terme de « champ » qui, à un moment donné, lui paraît beaucoup plus

³ Sur l'esthétique musicale de Husserl, cf. J. Vysloužil, *Diskurs o « krasnu » v hudbě podle Husserlovych Logische Untersuchungen* (Discours sur le « beau » en musique selon la *Logische Untersuchungen* de Husserl), *Estetika* XXIV – 1987, p. 52-56.

efficace que les termes de « forme » ou de « structure ». Martinů en dit : « *En parlant de la forme, de l'exécution, des détails, le compositeur ne perd jamais de vue la totalité de l'œuvre. La structure, l'aspect rythmique, harmonique, etc. tout est soumis à la même direction, tout entre dans le même ordre, dans le même « champ » si l'on veut se risquer dans la sphère de la physique moderne.* » Pour la physique moderne et pour la vision du monde qui est la sienne, l'importance de la notion de « champ » réside dans le fait qu'elle implique la reconnaissance du rôle de l'interaction mutuelle des composantes, du mouvement. De nombreux physiciens et mathématiciens que Martinů connaissait entrevoyaient même la nécessité de vérifier « les prédicats des choses établis par observation », donc par empirisme et par réflexion logique, et ils ont recours à l'analyse « sémantique » critique de leurs énoncés, c'est-à-dire à la philosophie analytique, à la sémantique du langage initiée par Carnap (parmi d'autres). Martinů subit également cette influence, et cela probablement par l'intermédiaire des travaux de Morris et de Pierce. Une des gloses dans les « journaux et cahiers américains » porte le titre de « problème sémiotique » : elle ne concerne pas directement la musique, mais il n'y a pas de doute que Martinů réfléchissait aux problèmes de la sémiotique musicale.

Les « journaux et cahiers américains » nous ont incités à soumettre à l'examen et à la réflexion la « musicalité » et la « philosophie privée » de la musique de Martinů. A notre avis, il n'est pas possible de séparer l'un de l'autre chez ce personnage. Si Martinů n'avait pas été compositeur, sa « philosophie privée » de la musique n'aurait pas pu se constituer dans la forme qu'elle a prise dans les textes du compositeur. D'autre part, il est légitime de poser la question : l'œuvre musicale de Martinů, nourrie sans aucun doute par sa fameuse musicalité tant glorifiée, aurait-elle pu naître dans la forme qu'elle a sans que le compositeur eût cultivé sa « philosophie privée » de la musique ? La musique de Martinů et sa « philosophie privée » de la musique constituent l'unité de sa personnalité et de son œuvre. J'ai la conviction que tous ceux qui s'occupent de quelque aspect que ce soit de l'œuvre et de la vie de Martinů devraient prendre en considération ce caractère bipolaire de sa personnalité. Et je crois que ce sont en particulier les musicologues qui devraient adopter cette attitude complexe pour aborder l'œuvre et la vie de Martinů ; qu'ils devraient être un peu philosophes, non seulement de stricts analystes, quelque éblouissant et moderne que soit leur équipement technique.

LES TROIS SOUHAITS OU LES VICISSITUDES DE LA VIE Un opéra-film de 1929

Guy ERISMANN

L'air du temps - interpénétrations

Des séquences filmées sont introduites dans *Relâche* (1924) ballet de Picasso et Satie (film interlude de René Clair) *Royal Palace* (1927) œuvre de Kurt Weill créée au Kroll Oper de Berlin, *Les Trois Souhaits* (1929), *Christophe Colomb* (1930) de Darius Milhaud, en attendant *Lulu* (1937) d'Alban Berg.

Sur les scènes lyriques sont créés : en 1928 *Le Tsar se fait photographe* de Kurt Weill, *L'Abandon d'Ariane* de Darius Milhaud, *Hélène d'Égypte* de Richard Strauss, *L'Opéra de Quat' sous* de Kurt Weill et Bertolt Brecht, en 1929 *Sir John amoureux* de Ralph Vaughan Williams, *Le Joueur* de Serge Prokofiev, *Nouvelles du jour* de Paul Hindemith, en 1930 *Le Nez* de Dimitri Chostakovitch, *D'aujourd'hui à demain* d'Arnold Schoenberg, *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagony* et *Celui qui dit oui* de Weill et Brecht, *Nous construisons une ville* de Hindemith, *Souvenirs de la Maison des Morts* de Leoš Janáček.

Le surréalisme¹ fait son entrée au cinéma grâce à Luis Buñuel et Salvador Dalí. *Un Chien andalou*

¹ Surréalisme : Moins qu'une théorie - qui vint s'ajouter à la pratique et ne la précéda jamais - le surréalisme se révèle plutôt, à mesure qu'il se développe et pour ainsi dire s'institutionnalise, comme un moyen de vivre la littérature. L'art, comme technique d'exploration de l'inconnu n'est pas séparable de la révolution comme tentative de réunion des hommes : c'est dans cet esprit que Breton tenta - en vain - de mêler les destinées de son Mouvement à celles du Parti communiste (Deuxième Manifeste du surréalisme 1930). Du moins voulait-il conserver aux productions du groupe qu'il dirigeait leur valeur originelle de provocation, d'appel à réagir. La production surréaliste proprement dite (poèmes automatiques, peinture et sculpture de la première époque) s'est souvent révélée caduque ; l'esprit surréaliste lui, continue d'imprégner profondément la vie artistique et même la vie quoti-

(1928) *L'Âge d'or* (1930). En 1929, Aragon traduit *La Chasse au Snark* de Lewis Carroll et Georges Ribemont-Dessaignes envoie une lettre à André Breton, le 12 mars, une lettre qui signe sa rupture avec le surréalisme orthodoxe de ballet.

Il semble vain de chercher si Bohuslav Martinů a subi ou non l'influence du surréalisme. Sa nature n'en était pas à subir quoi que ce soit mais à observer, juger, admettre ou refuser. Il était avant tout sensible à l'air du temps chargé de molécules translucides, mystérieuses qui donnent aux choses de la vie leur couleur et leur saveur. La vie parisienne, Martinů l'avait choisie depuis longtemps, cédant à une sorte d'attraction mythique qui ne devait rien au hasard. Le Paris des « Lumières », le Paris de toujours, lui semblait un havre de recueillement, de formation, de mûrissement où il est vrai, toutes les fréquentations ne sont pas conseillées. Paris n'en demeurait pas moins le lieu des plaisirs insolites et provoquants. Quand Martinů arriva en octobre 1923 grâce à une bourse de trois mois – il restera 17 ans – il était déjà un homme accompli, un véritable adulte, aux traits de caractère prononcés, hérités d'une adolescence rebelle. S'il fut toute sa vie le même anticonformiste doux et tranquille, il agira, en dépit des apparences, dans un silence pragmatique et lucide. Il voulait avant tout travailler et apprendre mais en même temps goûter la vie et s'offrir Paris. Il faut comprendre ce double besoin que seule la grande capitale pouvait satisfaire. Qu'était ce Paris ? Méfiant vis-à-vis des cercles mondains, celui de Cocteau notamment, autour duquel gravitaient les musiciens du Groupe des Six, Martinů marqua son territoire et prit ses distances. En échange, il édifia son propre domaine affectif qui engloba immédiatement ses compatriotes, les peintres Jan Zrzavý, Josef Šima, František Kupká et le critique d'art Václav Nebevský, rédacteur en chef de la revue *l'Art vivant*, chez qui le compositeur trouva refuge, rue Delambre dès l'année 1924. Le cordon sanitaire, fait d'amitié et de réserve, qu'il tendit tout autour de son existence simple, faisait également office de filtre, lui permettant de profiter des acquis et avancées de la vie parisienne, creuset mondial des courants artistiques, sans prendre le risque de partager ses excès. Enfin, Martinů était tchèque, profondément, et à ce titre, il ne pouvait faire son crédo des frivolités d'après-guerre. Il est évident qu'il ne pouvait partager les engagements sans nuances de Dada et des surréalistes français qui, sous prétexte de changer le monde, voulaient absolument tout casser. Pour ces jeunes gens bien nés, brillants et cultivés, la guerre qu'ils venaient de vivre représentait l'abomination, le comble de l'horreur et de l'inutilité. Une autre guerre commençait au Maroc, qui ne pouvait que démontrer une fois encore l'absurdité de la société que leur morale vouait à la destruction. Comment un jeune musicien tchèque, un artiste citoyen, qui venait de composer la *Rhapsodie tchèque* à la gloire de sa patrie retrouvée à la faveur de cette guerre « absurde et inutile » pouvait-il se ranger sous cette bannière et partager ce nihilisme ?

La plupart des artistes qui venaient à Paris chercher la lumière auraient-ils pu adhérer à ces déclarations vengeresses ? Ils venaient pour construire et non pour détruire. Pour eux la poésie et l'art étaient plus proches de la truelle du maçon et de la chaleur du haut-fourneau, que de ces déclarations fracassantes et pessimistes. Ils ne pouvaient suivre ces fascinants démons sur une voie qui conduisait inévitablement à la négation du talent et de l'art. Sur ce terrain, les Tchèques, fussent-ils admirateurs béats d'Apollinaire, amis d'Aragon, de Peret, de Soupault, voire de Breton, familiers des cercles parisiens, ne bronchaient pas et tissaient leur poésie avec espérance et optimisme, dans une utopie tendre et un réalisme souriant, à l'image, qu'ils voyaient ou croyaient voir, de leur nouvelle Nation. Ils ne déclaraient pas la guerre au réalisme et, par nature, ne le séparaient pas du surréalisme considéré comme son embellissement ou une vision rêvée du quotidien. Pour eux, le quotidien et le fantastique sont de la même étoffe humaine.

C'est donc toute la différence entre l'idée qu'on s'est faite du mouvement parisien et celui que fondèrent à Prague, Seifert, Nezval, Teige et Biebl sous le nom de Poétisme. Ils ne maniaient pas la poudre mais se réclamaient d'une morale du plaisir dans l'harmonie et l'humour. A Paris les lumières masquaient les ténèbres ; à Prague le printemps épicurien les ignorait. Les poètes y rêvaient le paradis pour le construire.

Le surréalisme fut convulsif. Breton en était le mage inquisiteur. Les autres allaient et venaient. On trouva même des surréalistes imprudents qui donnèrent des définitions tout à fait acceptables par Martinů. Par exemple : « la transformation de la réalité sur un plan supérieur (artistique) constitue le surréalisme² conviendrait à Martinů mais cette définition est bien différente - voire en contradiction - avec celle que donnait Breton, théoricien et dogmatique, qui bannit le passage de la pensée créatrice par le réel. Dans le

dienne, en témoigne l'habitude prise d'appeler « surréaliste » ce qui paraît étrange, insolite, inhabituel. Dictionnaire des auteurs, éd. Robert Laffont.

² Revue surréaliste, éditée par Yvan Goll, à laquelle collaborèrent Arland, Albert Birot, Crevel, Delteil, Robert Delaunay, Dermée, Painlevé, Reverdy, une belle brochette sous la bannière d'Apollinaire.

premier Manifeste du Surréalisme (1924) on peut lire une définition, certes beaucoup plus originale et excitante pour l'esprit, mais néanmoins stérile : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale ». Seul le dernier corps de phrase serait applicable à Martinů « en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale » dans la mesure où le compositeur affichait une conception de l'art totalement soustraite aux modèles et aux écoles, forme n'étant que l'aspect naturel, non sophistiqué, des réflexes intimes. Enfin, Martinů pouvait-il admettre le mépris dans lequel Breton tenait la musique ? Sa condamnation empruntait une justification intellectuelle inacceptable pour tout musicien. Pour lui, la musique n'était pas une manifestation de l'intelligence ou de l'esprit, mais un phénomène strictement sensoriel, sans doute dicté par l'instinct. En passant, on ne peut se priver de relever cette contradiction puisque tout observateur doit convenir que la musique par son essence et son évanescence, est précisément « un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer [...] le fonctionnement réel de la pensée »... et son « jeu désintéressé ». Cette définition pourrait bien convenir non seulement à Martinů mais aussi à la musique en général qui est, en soi, le surréalisme pur. Laissons Breton, qui ne l'entendait pas ainsi, pour rejoindre la généalogie de Martinů qui, plus que jamais, paraît être un enfant du Poétisme.

Martinů à Paris, embrassa la vie de ses regards. Depuis sa chambre de bonne, il gagne les quais, rêve et s'arrête au bistrot. Il savoure Paris et son folklore, ses couleurs et ses bruits. Il épouse toutes sortes d'émotions qu'exhalent les demoiselles du Bois de Boulogne et des Grands Boulevards mais il n'exclut pas les joies d'un autre type, l'enthousiasme pour la Tour Eiffel, la T.S.F., le cinématographe, le music-hall et les bals populaires. Le monde de l'électricité engendre des mythes nouveaux, automobiles, avions, paquebots luxueux. La beauté féminine prend aussi un autre sens qui va de pair avec l'émancipation. Toute cette mode qui meuble la vie quotidienne et constitue le « merveilleux nouveau » dont la poésie le charme. Elle est accompagnée de musiques nouvelles qui symbolisent une toute neuve liberté dont les origines sont multiples - l'Amérique, son jazz, ses buildings, et ses excentricités, le constructivisme russe et son cortège d'exaltations propagées par des grands maîtres de l'art. Comment l'enfant qu'il était toujours n'aurait-il pas ouvert ses sens et son esprit à tant de sollicitations qui vont nourrir son propre surréalisme. Il faut voir en ce comportement une saine sensualité proche de l'hédonisme pur qui est l'apanage du poétisme, qu'on retrouve à l'époque dans les poèmes de Seifert qui publia en 1925 son recueil *Sur les ondes de la T.S.F.* où il chanta Apollinaire. Martinů manifestait en silence, et toujours sur la réserve, un solide appétit. Il témoigna en mettant en musique le sport et l'aviation - *Half-time* (1924) et *La Bagarre* (1926) - en s'intéressant à de nouvelles formes théâtrales, intégrant les techniques lumineuses et le cinéma. Il commença alors une collaboration avec un rescapé de Dada et familier réservé des surréalistes : Georges Ribemont-Dessaignes. Le personnage était un artiste complet : peintre, dessinateur et musicien. Il était l'ami de Kupka et de Šima, eux-mêmes très liés à la vie intellectuelle de Paris. A travers ses compatriotes beaucoup mieux introduits, Martinů se frotta aux turbulences. La collaboration avec Ribemont-Dessaignes montre que malgré sa timidité, il était bien considéré dans les milieux les plus avancés et cela flattait son amour propre. Sur le terrain de ce qu'il faut bien appeler l'avant garde, les Tchèques n'avaient rien à envier aux Français en dépit des différences de comportement que nous avons soulignées. Le milieu que fréquentait Martinů à Paris avait noué des liens étroits avec les cercles les plus avancés de Prague, non seulement les fondateurs du Poétisme, mais également ses membres du groupe Devětsil qui généralement étaient les mêmes, et les animateurs du Théâtre Libéré. Il faut savoir, par exemple, que la première mise en scène de Jindřich Honzl dans ce théâtre fut *Les Mamelles de Tiresias* d'Apollinaire, œuvre traduite par Seifert et que *Le Serin muet* de Georges Ribemont-Dessaignes fut monté par le même Honzl, en avril 1926, en même temps que *Le Télégramme à roulettes* de Nezval, que *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau sera donné l'année suivante, à Prague, par Jiří Frejka avec de jeunes musiciens adeptes de jazz Jaroslav Ježek et E.F. Burian, que Frejka présentera bientôt à Prague la pièce de Georges Neveux, *Juliette ou la Clef des Songes* dont Martinů allait tirer son grand opéra surréaliste qui sera mis en scène par Honzl et décoré par le grand peintre surréaliste tchèque, ami de Martinů, František Muzika. On imagine bien de quelle manière s'est tissée cette fraternité artistique entre tous ces tendres, audacieux et effrontés artistes soucieux à la fois de fantaisie et de révolution sociale. Nous serions sur le point de déduire que *Larmes de Couteau*, que fabriquèrent ensemble en 1928, Ribemont-Dessaignes et Martinů, doit plus à la fréquentation de ces artistes philosophes qui campaient à Prague et qui recevaient à Paris, qu'aux surréalistes parisiens eux-mêmes.

Il n'y a rien dans ce bref opéra burlesque et absurde qui dure vingt minutes de la philosophie de l'absolu que prêchait Breton, ni de personne d'ailleurs. On se délecte simplement de cette déviation du quoti-

dien, de ces propos imprévus qu'on ne peut aujourd'hui, dans notre vocabulaire rétrospectif, que qualifier de surréalistes faute d'autre épithète globale. Les trouvailles imprévues de l'auteur peuvent rappeler que Ribemont-Dessaignes, en tant que dadaïste, était adepte de l'écriture automatique, mais soyons étonnés toutefois que le parisien de fraîche date qu'était Martinů à l'époque, tout empli encore de l'air natal, admirateur successif de Debussy, Roussel et Stravinsky, soit entré dans une farce dont l'humour pouvait lui être étranger, aussi facilement que l'eût fait ce vieux malicieux de Satie. À dire vrai, il faut retenir la faculté de Martinů d'entrer dans l'absurde, c'est-à-dire dans le rêve, en bénéficiant de sa fonction motrice. En musique, c'est probablement la seule chose qu'il faut retenir du surréalisme mais elle est d'importance.

Et si, Bohuslav Martinů était le surréaliste type, celui du rêve éveillé, du rêve actif, s'il était « ce rêveur définitif »... non pas morbide, fabricant de dérision mais celui pour qui la vie se rêve comme une réalité et la réalité comme un rêve ? Chez Martinů, le surréalisme n'est pas une doctrine, ni politique ni philosophique ni même esthétique, mais un état de l'être. L'aspect ludique de nombre d'œuvres instrumentales, notamment les mouvements vifs dans le style néo-baroque, pourrait relever de l'écriture automatique qui se soucie peu de réalité ou de programme. Elles seraient concrètement irréelles. Le plus souvent ces musiques de Martinů traduisent comme le ferait le songe, la nature de l'homme intérieurement enjoué, joueur même, primesautier, moqueur et désinvolte. On constate que la jubilation existentielle de B. Martinů trouve un terrain de jeu propice dans l'artifice verbal et les images poétiques, déconcertantes et quelque fois provocantes de *Larme de Couteau*. Sa musique est bien faite pour envelopper cette fable absurde où « la femme est une colonie tropicale qu'explore son époux »... Elle est nourrie de jazz comme en composaient couramment ses collègues Ježek et Burian au Théâtre libéré de Prague pour des fables aussi désopilantes, avec un sens aigu du théâtre et de la politique.

Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la Vie est également une fable sans queue ni tête – en apparence seulement. La première collaboration des deux compères déboucha sur un burlesque noir et rose ; ici au contraire les aspects psychanalytiques ne sont pas absents. C'était la mode. Les surréalistes français ont intégré dans leurs recherches les travaux de Charcot sur l'hystérie, dont ils célébrèrent le 50^e anniversaire en 1928, précisément quand *Les Trois Souhais* était en gestation. De l'hystérie au sens courant du terme, il n'en manque pas dans cet ouvrage et il n'y a même que cela, pour peu qu'on exagère l'interprétation. Nous sommes en plein rêve mais les auteurs doublent la mise par l'introduction du cinématographe. On ne nous convie pas à regarder la projection d'un film, nous assistons à son tournage. Nous sommes concrètement introduits dans l'artifice et assistons à la fabrication d'un rêve avec tous les ingrédients qui constituent un tout mythique : studio, caméras, accessoires, acteurs et maquillages, vocabulaire approprié. A cette première vision scénique est superposé le sujet du film lui-même, une fable absurde, un rêve, ou si l'on veut une allégorie, dont on peut à volonté percer ou non les mystères. Le mécanisme, pour l'instant, retient l'attention dans la mesure où il faut bien admettre qu'on surprend une triple vision des personnages : acteurs sur la scène lors du tournage, acteurs sur l'écran au moment de la projection et personnages d'une histoire qui est véritable délire, propre d'ailleurs à multiplier encore s'il le fallait, la vision que nous avons de chacun d'eux. Les auteurs ont en effet démultiplié l'effet d'illusion, de sorte que ce qui est au départ une histoire absurde, puis délirante, nous conduit dans l'imaginaire absolu. Acceptons en l'augure. Au travers des filtres successifs de la scène, de l'écran et du délire, ce sont des hommes et des femmes avec leurs fantasmes ordinaires que nous voyons évoluer et que nous écoutons.

Le personnage principal sonne du cor et part pour la chasse où il capture une fée, dite la « Fée Nulle » prise dans un piège. « Ouvrez ces mâchoires de fer que je rentre dans le regard de la nuit comme une parole dans le silence ». Il ne tient plus qu'à nous de pénétrer dans le sortilège. La fée apostrophe : « Écoutez, pauvres personnes en cage ! Monsieur va à la chasse, madame consulte la clef des songes, vous avez la bouche ouverte comme les poissons de la nuit. Mais moi, je peux réaliser trois souhaits de votre cher petit cœur. Voulez vous ? Voulez-vous ? L'affaire est donc lancée. Conte de fée ? Pourquoi pas ? Elles savent être cruelles. Oui, sortilège, mais l'essentiel est immuable : les pitoyables appétits humains, le sexe et l'argent. Le grotesque sera leur masque, mais leur langage, savoureux, cocasse dans sa banalité, oscille entre la poésie pure et le canular d'étudiant. Mais le poète et le musicien nous tiennent hors d'eau : « Où est le poids de l'avenir ? dit la fée. Ne sentez vous pas le poids de vos dents, le poids de vos os, le poids de l'or dans votre cervelle, vêtements d'or ! Peau d'or ! cœur d'or ! » Le héros au cor de chasse, jaloux et trompé, pleurniche : « Je ne vais pas, dans la douleur, vous verser, avec mon instrument mélancolique, les sucres d'orge de la volupté, les sirops de l'adultère ». Certes, rien n'est clair au pays des sortilèges. Ils bouleversent la normalité mais n'est-ce pas ce que chacun souhaite ? Qui peut démêler mensonge et vérité ? Chaque souhait, chaque désir, chaque vérité cachent un mensonge. Comme dans la vie réelle les traquenards poussent en une nuit comme champignons. Il suffit que le héros demande à être

aimé (troisième souhait) pour que la fée, son ex-prisonnière, lui envoie une petite horreur sale et bossue qui l'assaille de son hystérie : « Je vous adore, je vous adore, vous êtes beau comme le soleil, comme un baobab, comme une pyramide au milieu du désert » - « Vicissitudes et jours sans visage ! Oh ! Que la vie est difficile ! » seront les dernières paroles de notre homme berné par une fée.

Le tournage du film a ressemblé à une fabrique de rêves, une fois le film projeté, le théâtre reprend possession des acteurs. Sortis de l'écran, ils vont reprendre leurs rôles d'humains aussi peu reluisants que dans la fiction qu'ils viennent d'interpréter. L'or et l'amour continuent à mener le destin des hommes. Le couple illégitime poursuit son idylle et tous au terme d'un voyage musical se retrouveront au centre de la décadence, le cabaret *Les Trois Souhais*, à New York, dans les fumées d'alcool, là où les jeux sont le dollar et le strip-tease, la nostalgie en prime. La vie est difficile parce qu'on la veut dérisoire. Le propos des auteurs est de nous amuser avec tout cela et peut-être de nous provoquer. Le suicide est au bout de la route, mais on ne veut pas le savoir. Vive les marchands d'illusions, vive le théâtre ! Faisons une bonne comédie et Dieu retrouvera les siens ! Lesquels ? La vertu de la musique est de donner le ton, de faire progresser la machine théâtrale et de revêtir cette farce tragique de sa robe de soirée, au goût du jour. Elle doit être le visage de l'époque afin que chacun se reconnaisse, elle apporte sa caution de crédibilité. Alors on se prend à penser que la musique des années folles et celle du surréalisme sont bien la même. Réalisme et surréalisme se rejoignent tout naturellement. La fée, au cabaret des *Trois Souhais*, est devenue danseuse nue, marchande d'illusion parmi les rescapés de l'aventure. « Combien valent les fleurs du jour, combien les larmes de la solitude, combien vaut la vertu de votre sommeil, combien le parfum de votre ignorance ? » Elle seule sait, mais elle disparaît, laissant à chacun son illusion/esclavage et le héros solitaire à son désespoir. Le barman y fait fonction de *deus ex machina*, maître du jeu de l'oie et du jeu de l'or, petit Satan tirant les fils de ces marionnettes entraînant la troupe vers des zones mi-ombre, mi-lumière : « Qui n'a pas son souhait à formuler ? Un, deux, trois ! - au fond de son verre il trouvera la vérité du rêve. Et maintenant, qui n'a pas trouvé son rêve ? »

La réalité du rêve, voilà bien le thème avoué par l'auteur lui-même, Ribemont-Dessaignes. Bohuslav Martinů s'est installé depuis toujours, semble-t-il dans cette zone indécise et ses amis, comme Georges Neveux, le décriront comme tel : « Un grand enfant, un rêveur ». Le rêve est bien l'état normal du musicien au travail. Où pourrait-il être, sinon là, à avancer son langage secret et codé, à traduire ainsi les plus indéfinissables pensées comme les plus concrètes ? La musique est par essence surréaliste mais qui dira de la musique qu'elle est surréaliste ? La musique instrumentale surtout. Dans la musique vocale, la question peut-être envisagée différemment : le texte la guide et dirige le compositeur. C'est particulièrement le cas de *Larmes de Couteau* et de *Trois Souhais*. Le sujet et la facture dramaturgique et littéraire de la pièce de Georges Neveux, *Juliette ou la Clef des songes*, sont beaucoup plus proches de lui. Il en fera un grand opéra en 1936/37, que l'on considérera comme surréaliste. Il l'est dans la mesure où l'on baptise souvent ainsi tout ce qui échappe au rationnel.

Curieusement la composition de *Juliette* correspond à de grandes mutations du surréalisme, tant à Prague qu'à Paris. Le Second Manifeste de Breton date de 1930 et celui du Poétisme de 1928. Dans les années 1930, le rapprochement entre surréalistes français et tchèques est chose faite et en 1934, devant la poussée des provocations fascistes, Nezval, Teige, Štyrský et Toyen fondent le groupe surréaliste de Prague. Dans les deux pays, les rapports avec le parti communiste sont difficiles et en 1938, Nezval se sépare de son groupe pour adhérer à la tactique antifasciste des communistes tchécoslovaques auxquels il restera fidèle toute sa vie.

Martinů était l'ami de Nezval qui lui rendit visite rue de Vanves en 1933. Il laissa un poème - *Plaisance, quartier de Paris* - en souvenir de cette rencontre, qui tend à prouver que le mouvement surréaliste était familier aux deux amis et qu'ils en parlaient : « j'aime les objets mélangés/Ils ont leur charme/À Plaisance j'ai trouvé une maisonnette/Entourée d'un jardin/La fenêtre abritée par un ombrage/Monsieur Martinů y habite depuis une année/Et cette dame qui va à notre rencontre/Une douceur que je n'en ai pas vue de pareille/Il y a aussi une inscription sur la porte/Je donne en langue grecque des cours de chants surréalistes » . Rien ne ressemble mieux à la poétique musicale de Martinů que les œuvres de Nezval et les toiles de ses amis tchèques qui partageaient sa vie à Paris, Zrzavý, Diviš et surtout Šima qu'il avait le don de montrer avec tendresse et grâce, les paysages de l'inconscient. Adolf Hoffmeister a dit de Nezval ce que nous pourrions dire de Martinů « De deux traits contradictoires Nezval, dans sa diversité, possédait d'emblée l'un et l'autre. Au temps du surréalisme révolutionnaire, il luttait avec passion contre le culte de la famille tout en aimant sa famille d'un amour dont seuls sont capables les enfants pauvres de la campagne tchèque. D'une part, poète de la machine, trouvère galant, citoyen éclairé du monde, joueur de hasard aux conceptions traditionnelles, d'autre part, internationaliste, analyste froid et esprit révolutionnaire, il ne

niait pas et n'a jamais renié le sac à malice de son innocence toute paysanne, sa beauté en blouse nationale et le pipeau de sa mélodie ». Au mot près de « révolutionnaire » qu'il ne fut pas dans les fait, mais simplement dans le cœur, voilà un portrait de Bohuslav Martinů, celui qu'on trouvera dans sa *Juliette*, dernière œuvre qu'on peut rattacher au surréalisme d'avant-guerre.

Dans cette œuvre tirée d'une pièce à scandale de George Neveux, il joue avec le spectateur au jeu des devinettes et de la mémoire. Il provoque son inconscient et pose à travers le rêve, véritable écrin poétique d'une *Juliette* insaisissable, la vraie question du déracinement, de la mémoire, du souvenir et de l'amour. Dans *Juliette*, le songe et l'absurde prennent une réelle gravité, que seul l'homme mûr ayant accumulé les doutes, peut comprendre. La fantaisie et l'humour heureusement baignent cette fable dont Martinů n'a peut-être pas imaginé l'aspect dramatique car à cette époque, pour le grand enfant de Polička, c'est le songe qu'il vivait. Quoi qu'il en soit, nous sommes loin des *Trois Souhais* qui en comparaison ressemble à une synthèse de Jacques Prévert et de Boris Vian, l'un imaginant d'impossibles images verbales, l'autre y ajoutant les grincements et les grimaces du monde ordinaire. Avec *Juliette*, on se plaît à imaginer un triangle magique : Nezval, le poète du surréalisme, Šima le montreur d'inconscient, Martinů le musicien des songes. Il est certain que sur le chemin amorcé dès années 1930 vers le « réveil des sources », *Juliette* n'est pas une escale parisienne mais la version tchèque du plus pur surréalisme.

BOHUSLAV MARTINŮ

Ses amis, ses élèves et ses contemporains à la lumière de la correspondance conservée dans les fonds institutionnels et privés de Prague

Kateřina MAYROVÁ

Musée de la Musique tchèque, Prague

Dans mon exposé, je me propose de vous familiariser brièvement avec des lettres restées inédites et inconnues à ce jour, que Martinů a adressées à ses amis et à ses collaborateurs. J'ai eu l'opportunité de les étudier lors de mon travail à l'inventaire de la correspondance de B. Martinů¹.

Toutefois, vu le volume immense des contacts épistolaires de B. Martinů et par conséquent l'énorme quantité du matériau relevé, mon choix dans cette correspondance va se limiter ici aux lettres les plus importantes et les plus significatives, à celles qui témoignent le mieux des désirs, des expériences et des projets artistiques du compositeur.

Nul ne mettra en doute le fait que B. Martinů entretenait des rapports amicaux avec Miloš Šafránek, son grand défenseur, son premier biographe aussi. Dès son entrée, en 1927, dans les services culturels de l'Ambassade tchécoslovaque à Paris, Šafránek a fait pour Martinů un travail inappréciable, plein d'abnégation : il a été pour cet homme introverti et totalement candide dans les affaires, un véritable manager. Peu d'entre nous savent évaluer dans toute son ampleur le travail et l'énergie fournis par Šafránek pour faire connaître la culture tchèque auprès du public français, et les efforts qu'il a dû déployer pour obtenir, pendant la grande crise économique des années 1930, un appui financier pour Martinů, alors démuné d'argent. Cette aide, il est allé la chercher directement auprès du Président de la République tchécoslovaque, T.G. Masaryk.

Les documents contenus dans les archives du Bureau de la Présidence et du Ministère des Affaires étrangères à Prague témoignent clairement du dévouement et de la détermination, avec laquelle Šafránek intervenait en faveur de Martinů chaque fois que celui-ci se trouvait dans une situation difficile. Dès le 9 mai 1930, Šafránek informait M. Skrach, secrétaire personnel du Président, de l'activité artistique de B. Martinů à Paris et lui demandait un soutien financier pour le compositeur, en même temps qu'il sollicitait

¹ Voir K. Mayrová, *Bohuslav Martinů, L'inventaire de la correspondance tirée des institutions pragoises et des sources privées*. Musée de la Musique tchèque, Prague 1989.

une aide pour les peintres Šima et Zrzavý. Son intervention se montra des plus efficaces : Martinů allait désormais recevoir 5 000 FF de la présidence.

Pendant les années parisiennes de Martinů, Šafránek s'employa également à faire publier, le plus abondamment possible dans son pays, les œuvres du compositeur. En témoigne une lettre de Šafránek, envoyée le 12 décembre 1936 à son ami Jaroslav Šalda² directeur général de la maison d'édition Melantrich.

Or, le plus grand mérite de Šafránek - la correspondance contenue dans les archives du Ministère des Affaires étrangères le prouve - consiste sans doute à avoir aidé Martinů à fuir en 1940 le Paris occupé par les Allemands pour les États-Unis.

Miloš Šafránek a littéralement bombardé tous ses amis et différents diplomates dans de nombreux pays de lettres demandant de l'aide. Dans sa biographie de Martinů publiée en 1961 (chapitre 17 « La fuite » pp. 215-223) Šafránek décrit les circonstances dramatiques de l'exil de Martinů aux États-Unis, tout en évoquant un certain nombre de personnalités impliquées dans cette affaire.

Les archives du Consulat tchécoslovaque à Washington contiennent toute une série de lettres datées de 1940 qui témoignent des difficiles pourparlers entre le Consulat à Washington et les administrations française et américaine, pour faire délivrer à Martinů le visa d'entrée aux États-Unis³.

Mais même après avoir contribué à la réussite de cette affaire, Šafránek n'a pas faibli son élan : il continua à solliciter de nouveaux appuis financiers pour Martinů et Firkušný aux États-Unis. Ainsi, Martinů recevait de la part du Consulat tchécoslovaque à Washington du 1^{er} mai 1941 jusqu'à la fin de l'année 1942 mensuellement 150 \$. De 1943 à mars 1946, il touchait 50 \$. Sur la base d'une proposition du service d'information tchécoslovaque à New York formulée le 31 juillet 1946, le Ministère des Affaires étrangères a examiné la question d'une nouvelle aide financière au compositeur, établie et approuvée par V. Clementis à dater du 1^{er} décembre 1946. Elle s'élevait à 250 \$ mensuels.

J'ai eu la possibilité d'établir le catalogue de la correspondance entre B. Martinů et un autre de ses amis Jan Loewenbach, membre de « Umělecká beseda » et employé des Archives littéraires du Musée de la littérature nationale à Staré Brady. Cette correspondance montre bien que Martinů appréciait grandement l'intervention de Clementis en sa faveur. On peut se demander quels auraient été les rapports entre Martinů et le pouvoir communiste après février 1948, si la réunion prévue pour septembre 1948 à Paris, à laquelle ne devaient prendre part que Martinů, Clémentis et Hoffmeister, avait eu lieu. Elle devait aborder une question délicate : était-il possible de gagner le compositeur au nouveau régime ? Or, les procès politiques imposés par Staline et la doctrine jdanovienne qui par sa nature même limitait la liberté de création artistique commençaient précisément à occuper toute la scène⁴.

Une telle conception de la politique culturelle, basée sur des schémas dogmatiques proclamés de manière volontariste, ne pouvait que rebuter d'emblée tous les artistes et intellectuels libéraux vivant en Occident et leur enlever leurs dernières illusions sur le désintéressement et la sincérité du nouveau régime.

Laissons de côté certains aspects contradictoires dans l'affaire de la mort de Jan Masaryk, ami de B. Martinů et ministre des affaires étrangères de l'époque. Sa mort subite et tragique a beaucoup troublé Martinů et a dû nécessairement le décourager d'établir d'autres contacts avec la nouvelle culture officielle - Martinů et toute l'avant-garde tchécoslovaque de l'après-guerre reçurent à l'occasion du procès de Clementis un avertissement on ne peut plus éloquent. Ce communiste politiquement expérimenté, homme du monde de surcroît, dont les capacités diplomatiques étaient appréciées entre autres par les artistes de gauche, tel Jiří Voskovec, cet homme était maintenant conduit au supplice comme traître et criminel.

Ce n'est pas mon propos d'examiner ici le problème de l'attitude de Martinů envers sa patrie après 1945 et 1948 : à la lumière des sources disponibles⁵, il apparaît clairement que Martinů a livré un combat intérieur qui nous dévoile l'âme et l'esprit de l'homme face à un choix impitoyable. Ce choix, nombre d'artistes avant lui avaient eu à l'affronter. A la question de savoir ce qui a le plus d'importance dans l'échelle

² À propos de la correspondance de Martinů répertoriée dans les Archives du Bureau du Président de la République voir la contribution de K. Mayrová : *Notes à propos de la correspondance jusque-là inconnue de B. Martinů, ainsi que d'autres sources écrites, ayant rapport au séjour de l'artiste en France dans les années 1923-1941*, donnée au Colloque Martinů en avril 1990 à Paris.

³ Voir les n° d'inventaire 24-27, etc.

⁴ Voir l'héritage de J. Jindra conservé aux Archives du Musée National à Prague, comprenant une copie dactylographiée du rapport de l'ambassadeur tchécoslovaque A. Hoffmeister du 18 septembre 1948 sur ses pourparlers avec le compositeur à Paris, où la réunion est mentionnée.

⁵ Voir l'inventaire n° 1190, etc.

des valeurs d'un esprit créateur, si c'est l'amour, l'amitié, l'amour de son pays natal ou la liberté créatrice, Martinů apporte une réponse sans équivoque. Il opte en faveur de la liberté, même si c'est au prix d'une douloureuse perte : celle de la possibilité de retourner dans son pays. Dans cet ordre d'idées, je voudrais faire une observation : bien que n'ayant pas appartenu au milieu des artistes politiquement engagés, Martinů ne jugeait jamais les résultats du travail de ses collègues à partir d'une position idéologique. Il ne séparait pas les gens entre ceux « de gauche » et ceux « de droite », entre communistes et non communistes. Il n'était pas du genre à réprocher a priori tout ce qui s'opposerait à son groupe de credo d'artistes. Ses contacts épistolaires avec les protagonistes de l'aile marxiste de la culture musicale tchèque furent bien sûr limités. Mais il ne cherchait pas non plus à se dérober dès qu'il s'agissait de réagir à des propositions de collaboration artistique de la part des personnes qu'il appréciait, tel par exemple E.F. Burian. Ses liens de travail avec un V. Nezval pendant les années 1930 sont un témoignage suffisamment éloquent de l'esprit de tolérance qui régnait au sein de toute cette génération. En effet, un homme de grand talent dont le but consiste à faire fructifier des dons qui lui ont été confiés par Dieu, n'a pas de temps à perdre en des intrigues et des magouilles politiques. Le travail artistique est sa véritable vocation.

Mais revenons à la correspondance que le compositeur entretenait avec J. Loewenbach. Dans les archives citées plus haut sont conservées les vingt-deux lettres échangées entre B. Martinů et J. Loewenbach dans les années 1943-48. On y trouve aussi différents documents à caractère administratif. Ils attestent que pendant son séjour américain, Loewenbach s'est employé en tant que critique musical à faire connaître les œuvres du compositeur⁶. Comme conseiller culturel du service d'information tchécoslovaque auprès du consulat de New York, il collaborait par exemple avec l'Agence de presse tchécoslovaque (CTK) et avec l'hebdomadaire *Czechoslovak*. Pour ce dernier, il écrivait des comptes rendus des premières exécutions des œuvres de Martinů aux États-Unis. De plus, en tant que juriste d'OSA, il a été l'un des plus importants médiateurs de l'entrée de Martinů dans l'Union américaine des auteurs ASCAP, comme en témoigne sa correspondance avec MM. Nissim et Waagenar au cours de l'année 1944⁷.

Dans les années 1946-1947, il fut aussi de ceux qui soutenaient activement l'idée du retour de Martinů dans son pays. Dans les copies des lettres adressées au compositeur à cette époque figurent des allusions auprès du ministre de l'éducation, M. Stránský dans l'affaire d'une nomination définitive de Martinů comme professeur de composition à l'Académie des Beaux-Arts. Or, cette nomination n'eut jamais lieu. Le Cercle d'artistes (Umělecká Beseda) a en sa possession dix-huit lettres du compositeur adressées à Loewenbach. La dernière du 11 février 1948 est de la première importance à cet égard. Elle montre en effet qu'à peine quinze jours avant les événements de février, Martinů avait encore l'intention ferme de se réinstaller durablement en Tchécoslovaquie. Il y annonçait son arrivée pour fin avril, demandant des nouvelles au sujet de son appartement pragois et témoignant de son indécision quant à la question de savoir s'il enseignerait ou se limiterait au seul travail de compositeur. À travers ses lettres, il tenait systématiquement Loewenbach au courant de ses premières américaines et européennes tout autant que de ses nouvelles œuvres (par exemple de son *Quintette n° 2 avec piano*, de ses 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} *Symphonies*, de son *Quatuor à cordes n° 4*). Il demandait des renseignements au sujet de la nouvelle situation de V. Talich. Il mentionnait aussi les cours privés de Jan Novák qu'il considérait comme un élève très appliqué et plein de talent (voir la lettre de Martinů du 10 septembre 1947).

Les lettres du compositeur et critique František Bartoš, conservées au Musée de la Musique tchèque, forment un ensemble épistolaire particulièrement intéressant⁸. Bartoš entretenait une correspondance avec B. Martinů depuis 1935.

En tant que critique musical du *Literární Noviny*, il avait alors réussi à le faire participer à l'enquête intitulée « La jeune génération et l'opéra »⁹. Les plus beaux documents sur son amitié avec Martinů sont ses lettres de l'après-guerre (d'août 1945 à décembre 1950), la dernière lettre connue, datant du 2 décembre 1950, fut conçue comme une lettre de félicitations pour le 60^{ème} anniversaire du compositeur, mais ne fut jamais postée), lettres qui témoignent d'une admiration émouvante et d'un respect sans bornes que Bartoš portait à son œuvre.

En tant qu'administrateur de la Philharmonie tchèque, critique musical et organisateur du festival *Le Printemps de Prague* dans les années 1945-1951, Bartoš a contribué grandement à la reconnaissance de

⁶ Voir l'article Jan Loewenbach dans le dictionnaire *Česká hudba, slovník, osob a instituce* SVH Prague 1965.

⁷ Voir l'inventaire n° 677-683, pp 99-100.

⁸ Voir l'inventaire de l'héritage de F. Bartoš catalogué au Musée de la Musique tchèque par Jana Vyhlidacová, rubrique 848. Voir aussi le dictionnaire sus-mentionné, l'article approprié.

⁹ La contribution de Martinů à cette enquête parut dans le 13^{ème} numéro du journal *Literární Noviny* du 3 mai 1935. L'original se trouve au Musée de la musique tchèque sous la rubrique 611.778.

Martinů sur les scènes de concerts tchèques, d'abord par ses articles de journaux, ensuite par ses interventions visant à faire inclure les œuvres de Martinů dans le répertoire de la Philharmonie tchèque et à les faire jouer au *Festival du Printemps de Prague*.

Permettez-moi de citer ici un passage de la lettre envoyée à Martinů par Bartoš le 7 février 1946, c'est-à-dire le lendemain de la première pragoise de la 2^{ème} *Symphonie*, à laquelle Bartoš a assisté :

« ...Avec Karel Novák, nous sommes restés assis rayonnant de joie et tout le public rayonnait avec nous ; les gens restaient debout longtemps après la fin, applaudissant furieusement. Mon Dieu, c'est un tout autre monde que vous nous faites découvrir ici, et pourtant tchèque jusqu'à la moelle, mais débarrassé de toute cette pesanteur allemande dans laquelle presque tout ici, consciemment ou non, baigne. Croyez-moi, votre œuvre m'aura donné matière à de multiples réflexions... Elle m'aura confirmé les options que moi-même, dans mes élans éphémères, j'avais déjà choisies. L'immense respect que depuis si longtemps je vous porte, s'en trouve encore augmenté. À nouveau, j'ai eu la confirmation du bien-fondé de mon admiration pour vous : vous avez eu le courage de risquer le tout pour le tout, vous êtes parti d'ici où tout m'apparaît, et plus encore après l'écoute de votre œuvre, comme enfoui sous la lourde couette de notre vieille orientation officielle. À nouveau, j'ai pu vérifier que cette « profondeur » qui se veut « typiquement tchèque », n'était pas loin en fait de l'orientation allemande. Nous avons été poussés sous son joug précisément par ceux qui aujourd'hui rejettent le plus violemment et qui voudraient maintenant nous forcer à en emprunter une nouvelle, aussi exclusive, sinon plus, que la précédente. Il y a vingt ans, nous ne connaissions pas le problème Est-Ouest qui nous occupe aujourd'hui. À l'époque les gouvernants imposaient une voie royale et nous forçaient à une orientation encore plus germanique qu'ils ne voulaient l'admettre. Tout ce qui ne montrait pas assez d'application allemande et de profondeur était pour eux superficiel, gratuit, décadent, pas suffisamment tchèque. Ceux qui savaient apprécier les avantages et la force de la « clarté » française, comme vous (et nous, les membres du groupe Manes qui traînions loin derrière vous...) ceux-là même étaient quasiment dénoncés comme traîtres à la nation. Aujourd'hui, tout a changé, les gouvernants voudraient sans doute oublier le passé. Aujourd'hui, on s'imagine mal en train de crier que le progrès doit se mesurer à l'aune du Tristan de Wagner. Aujourd'hui ce rejeton va être battu par d'autres moyens. Est ou Ouest, en voilà un beau slogan ! Mais tout de même, récemment nous avons assisté à la première pragoise (non russe) de la 9^{ème} Symphonie de Chostakovitch, hier à celle de votre 2^{ème} Symphonie. Mon Dieu, comme ces deux œuvres sont proches ! Elles sont proches par cette attitude positive, optimiste envers la vie, une attitude qui ne consiste pas en vaines recherches, qui ne comporte pas d'idées tourmentées, mais qui finit par exprimer toutes les beautés du monde de façon plus immédiate, plus positive et plus morale que leurs malhonnêtetés qui sentent la sueur. Ce parallèle entre Chostakovitch et vous-même devrait pouvoir leur démontrer un peu plus clairement que l'Est et l'Ouest ne sont point antinomiques, que nous ne faisons que frétiller entre les deux comme des poissons rouges dans cette grande flaque d'eau centr'européenne. Nous ne devrions regarder ni à gauche ni à droite pour ne pas risquer de sortir de notre tradition auto-salvatrice... »

La réaction de Martinů à ces réflexions fut la suivante (lettre du 7/03/46) :

« Merci pour votre analyse très belle, elle m'a rempli de joie. Elle est très juste et ne représente qu'un seul défaut qui en fait n'en est même pas un : vous n'en êtes qu'au début du problème, vous ne l'envisagez pas encore dans sa totalité. Même si fondamentalement vos conclusions sont justes, il suffit d'aller jusqu'au bout de votre pensée pour que vite, elles prennent un autre éclairage, et beaucoup de choses alors deviennent claires, tout en prenant un autre sens que celui que vous leur avez déjà découvert. Mais vous êtes sur le bon chemin, surtout n'ayez pas peur, vous ne pouvez vous y perdre et vous y trouverez de bons et inattendus soutiens. Puissent-ils être plus nombreux chez nous à penser que la vraie nature des choses apparaisse et que puissent en être tirées des déductions inattendues qui pour nous pourraient avoir une incommensurable importance... »

La correspondance de B. Martinů avec Jaroslav Jindra, conseiller chef du Ministère des Affaires étrangères, conservée dans les archives du Musée National de Prague¹⁰, constitue l'un des témoignages les plus significatifs de l'insatisfaction du compositeur à l'égard de la vie musicale pragoise d'avant Munich. La lettre datée du 20 septembre 1936, Martinů l'a écrite sous le coup de la déception ressentie après

¹⁰ Voir note 4. L'héritage de J. Jindra est à l'heure actuelle conservé au dépôt des archives à Křinec sans avoir été catalogué.

l'échec de sa tentative d'obtenir le poste de professeur de composition au Conservatoire de Prague, après le départ de Josef Suk. Elle est intéressante précisément parce que c'est l'unique lettre (parmi les 1300 que comporte l'inventaire) qui contienne des plaintes amères du compositeur sur son triste sort.

Même dans les moments les plus difficiles de la vie, Martinů cachait ses sentiments profonds à ses proches. Or ici dans cette lettre, la conscience aiguë de l'injustice flagrante lui fait emprunter une attitude ferme et déterminée.

Je cite :

« Cher ami,

A ce qu'il me semble, chez nous c'est comme si on ne voulait pas que ceux qui savent (faire) quelque chose, puissent le mettre en pratique. On connaît le cas de Honzl, le cas tragique de Feverstein, et voici le mien qui se présente. Comme tu le sais sûrement déjà, pour ce qui est de la nomination du successeur de Suk, tout s'est passé autrement que ce qu'on pouvait imaginer. Il est difficile d'admettre que si peu de personnes chez nous aient compris les services de popularisation que je rends ici à l'étranger à notre art par mon propre travail. J'essaie d'éveiller l'intérêt des étrangers pour nos plus jeunes compositeurs et pour notre État qui est maintenant libre. Ces services - soit dit au passage - je les paie de ma propre santé. Et n'est-il pas absolument paradoxal que grâce à mes œuvres théâtrales, notre État gagne des centaines de milliers de couronnes et que moi-même, je sois obligé de me battre pour chaque sou et d'écrire dans des conditions pareilles de nouvelles œuvres grâce auxquelles ce sera encore l'État qui se remplira les poches. Je croyais que tous ces aspects seraient pris en considération au moment où il s'agirait non pas de me récompenser, mais d'évaluer l'œuvre que j'ai déjà accomplie pour me faciliter le travail que j'ai encore l'intention de réaliser. Il y en a encore beaucoup. Je me sens déçu, car j'ai l'impression qu'il n'y a encore personne pour s'intéresser à ce que je fais et à ma manière de le faire. Je considère que notre État n'est quand même pas pauvre au point de ne pas pouvoir prendre en charge l'unique musicien dont il dispose actuellement ».

Dans les années 1955-1959, une abondante correspondance fut échangée entre B. Martinů et Milošlav Bureš. C'est la famille de ce dernier qui me l'a rendue accessible. Elle témoigne d'un intense échange de points de vue entre les deux artistes sur les rapports du folklore à la poésie et à la musique, de même que sur différents aspects de leur travail en commun (*L'Éveil des Sources, La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre, Mikeš des Montagnes, La Romance des Pissenlits*). À cet égard, il est intéressant de mentionner l'idée que Martinů exprime dans sa lettre du 21 septembre 1955 : il envisageait de travailler avec Bureš à un opéra, à « quelque chose que nous pourrions appeler *La Nouvelle fiancée vendue* ». Comme il ressort de la lettre adressée à Bureš le 22 mai 1956, il songeait à un sujet tiré de Tchékov : « Vous n'aurez sûrement pas de problèmes à trouver ce texte de Tchékov, peut-être sous un titre différent. Moi-même, je me souviens l'avoir lu dans une traduction tchèque, il y a très très longtemps. Si vous ne le trouvez pas, je vous écrirai le synopsis moi-même et aussi comment je m'imagine la chose. Il s'agirait d'une adaptation très libre. De toute façon, cela ne presse pas vraiment, car je suis actuellement occupé à écrire un grand opéra ».

Son travail pour *La Passion grecque* et pour *Ariane* a fait provisoirement oublier à Martinů ce sujet comique. De quel sujet en fait devait-il s'agir ? Nous en apprenons quelques détails dans la dernière lettre de Bureš¹¹, envoyée le 20 avril 1959, c'est-à-dire pratiquement trois mois jour pour jour avant la mort du compositeur. À ce moment-là, Martinů était passionné par le thème d'Isaïe tiré de l'Ancien Testament. Mais l'envie d'écrire un petit opéra en un acte ne l'a pas quitté, comme le montre la suite de cette même lettre :

« J'ai une idée qui vous intéressera peut-être, à savoir d'un opéra en un acte d'une demi-heure à peu près. Ce serait une adaptation très libre d'une très courte nouvelle de Tchékov. Je ne sais pas jusqu'à quel point vous aimez Tchékov, mais cette histoire est intéressante et nous pourrions en faire quelque chose. Je pense qu'en tchèque cela s'appelle *La Calomnie* et si ça se peut vous la connaissez déjà. C'est l'histoire d'un professeur de calligraphie qui entre dans sa cuisine et se met à examiner un saumon. Il fait claquer sa langue au moment même où entre (apparaît) son voisin. Ce dernier interprète le claquement de langue comme un baiser et fait une plaisanterie au sujet d'une grosse cuisinière ; pour prévenir

¹¹ La correspondance de B. Martinů avec M. Bureš se trouve à l'heure actuelle au Musée municipal Bohuslav Martinů à Polička.

d'éventuelles calomnies, le professeur se met à donner des explications à tous les gens du village. Il s'étonne par la suite de voir que tout le monde soit au courant. Ceci n'est qu'un sketch, mais nous pourrions en faire une très belle comédie. Lisez cette nouvelle et faites-moi savoir, si ça vous intéresse. Je pense qu'il y aurait de très beaux vers à écrire, à partir de cette histoire. Je pourrais développer pour vous l'idée que je m'en fais... »

On pourrait encore mentionner toute une série d'autres exemples pour mieux illustrer les rapports amicaux que Martinů entretenait avec les écrivains, les musiciens, les compositeurs et les hommes de théâtre tchèques. Sa correspondance avec O. Sourek par exemple est des plus riches et des plus intéressantes. Je considère que cet exemple et d'autres encore mériteraient de faire l'objet d'une publication.

Cahier n° 20 – Septembre 1993

VIKTOR KALABIS À PARIS

Propos recueillis par Pierre VIDAL

L'école tchèque contemporaine reste encore à découvrir dans notre pays. Au moment où Viktor Kalabis¹, l'un de ses plus éminents représentants, fête son 70^{ème} anniversaire, un coin de voile se lève grâce au disque. Trois symphonies de ce compositeur viennent de paraître dans la série PRAGA du Chant du Monde, aux côtés d'ouvrages de Miloslav Kabeláč, Marek Kopelent et Jindři Feld. Nous avons rencontré Viktor Kalabis, de passage à Paris, accompagné de son épouse, la grande claveciniste Zuzana Růžicková.

Au moment où le public français peut écouter votre musique par le disque, n'est-il pas opportun d'en définir les sources ?

– Elles sont classiques : Bach, la première école viennoise, Brahms, Hindemith, Prokofiev, Stravinsky. Pour mon doctorat, j'ai étudié la question de savoir comment une génération pouvait être influencée par Stravinsky et Bartók tout en affirmant sa personnalité. Mais après 1948, ces compositeurs étaient considérés comme « dégénérés », on ne les jouait que lorsque des chefs étrangers venaient en Tchécoslovaquie. J'avais écrit un concerto en hommage à Stravinsky qui n'a pu être joué que dix-huit ans plus tard !

Jouait-on de la musique française ?

– En 1968, nous avons commencé à travailler avec Madame Salabert. Quand les Russes sont venus, ils ont annulé tous les contrats et Madame Salabert en a été tellement fâchée qu'elle n'a plus voulu louer du matériel de musique française dans les pays communistes. Serge Baudo était le seul chef qui possédait les partitions et venait les jouer à Prague.

Au cours de cette période si sombre, quelle influence receviez-vous du grand émigré Martinů ?

– Les communistes le rejetaient parce qu'il était émigré. Nous le considérions comme un dieu.

Avez-vous joué en France ?

– Manuel Rosenthal m'a invité à Paris en 1957 pour la présentation de mon *Concerto pour violoncelle* à l'Orchestre National avec Jacques Neilsz. Ce fut un événement inoubliable pour moi, mais je ne pouvais être ici en même temps que ma femme. Les autorités tchèques ne voulaient pas que nous leur échappions et j'ai dû retourner à Prague alors qu'elle allait jouer quelques jours plus tard à Paris !

Vos symphonies révèlent un climat de conflit. Contenaient-elles un programme secret ?

– Toutes mes symphonies sont attachées au sens de l'époque que j'ai vécue. La *Symphonie Pasis* de 1961 reflétait les menaces nées de la crise cubaine. La musique échappait plus facilement à la censure que la littérature, on pouvait aussi écrire des symphonies dramatiques sans titres, sans révéler de programme et

¹ Note lors de la réédition : Voir Cahier 54 de juillet 2007, l'article biographique consacré à V. Kalabis lors de son décès.

le public en saisissait tout à fait la portée. C'est le cas de ma *Troisième Symphonie*, de 1971, très sombre et tragique.

Pouviez-vous utiliser des textes de poètes d'époques anciennes correspondant à vos propres préoccupations, comme l'a fait, par exemple, Chostakovitch ?

– On ne l'a fait que jusqu'en 1968 où la censure est devenue tellement stricte qu'elle cherchait même si un texte de Shakespeare pouvait cacher quelque allégorie ! Dans ma *Première Symphonie*, j'ai cité le choral de Saint Venceslas, patron de la Bohême. Le chœur chante « Ora pro nobis... », ce qui a provoqué l'interdiction immédiate de l'œuvre.

Vous avez travaillé à l'O.S.A, pendant trente ans, organisation qu'on a pu comparer à la SACEM ?

– J'ai participé bénévolement à la commission. Nous aidions beaucoup de compositeurs mais les difficultés politiques que nous avons dû affronter sont pratiquement incompréhensibles aux Occidentaux. Pour les droits d'auteurs, c'est du modèle allemand que nous nous rapprochons le plus actuellement.

Comment fonctionne la Fondation Martinů que vous présidez ?

– Nous voulons créer un centre d'information permanent sur le compositeur à Prague. Les manuscrits sont au musée de Polička, tandis qu'un musicologue commande toutes les partitions éditées. Nous aurons bientôt une bibliothèque. Nous percevons les droits d'auteurs et les sommes recueillies sont redistribuées aux orchestres, aux opéras, aux solistes programmant Martinů. Nous aidons les festivals, le Printemps de Prague, donnons des prix. Le Printemps de Prague a son concours de la meilleure interprétation de Martinů et même les étrangers peuvent le recevoir. Nous allons traduire le livre de Guy Erismann sur le compositeur en tchèque et entreprendre une édition critique de l'œuvre. Il faut guider les artistes dans leur choix, établir une sélection dans un immense catalogue de quatre-cent-quarante numéros.

Cahier n° 28 – Février 1996

À LA DÉCOUVERTE DU PATRIMOINE DE BOHUSLAV MARTINŮ

Article d'Aleš Březina figurant dans la Partie I,
paru dans le bimensuel *Czech Music* 95 n° 5

Note de l'éditeur :

Cet article est une version réécrite d'un article à l'origine publié dans *Hudební Rozhledy*

Traduit de l'anglais par Gérard MARTIN

Information : Ouverture le 8 décembre 1995 à Prague du

CENTRE D'ÉTUDES INTERNATIONALES DE LA FONDATION MARTINŮ

La Fondation Martinů a ouvert son centre d'études internationales à Prague en décembre dernier et a voulu donner à l'évènement une grande solennité. G. Erismann et P.-E. Barbier étaient invités, mais faute de moyens de transports, n'ont pu s'y rendre.

Dans le programme du Festival Martinů qui a accompagné l'ouverture du Centre, Victor Kalabis, président de la Fondation, écrit : « Bohuslav Martinů est comme un astre brillant dans le ciel de la musique tchèque. Avec Smetana, Dvořák et Janáček, il appartient au trésor éclatant de l'identité culturelle nationale. Même si sa musique s'identifie au langage « des anciens » de la région bien-aimée Vysočina, elle est parfumée de l'âme tchèque et des chansons traditionnelles de Moravie. Dans ses compositions principales, nous trouvons encore quelque chose d'autre, c'est son regard cosmopolite qui lui a permis de ne pas tomber dans le folklore patriotique local.

Martinů n'est pas parti dans le monde « en trahissant sa patrie » comme disaient les esthètes de l'ancien régime, mais pour apprendre encore mieux à façonner ses « diamants » pour la plus grande beauté. Nous n'avons pas comme d'habitude une bonne conscience envers ce génie. La Fondation Bohuslav Martinů, créée par Madame Charlotte Martinů, a pour but et devoir de corriger ces injustices et de faire le maximum pour que l'œuvre de Martinů résonne, non seulement chez nous mais aussi à l'étranger où il doit être encore propagé.

Pour ce but, nous avons construit à Prague le Centre international d'études de la Fondation Bohuslav Martinů qui aidera à connaître, découvrir et reconnaître l'œuvre entière du compositeur, sa vie personnelle dans sa patrie et dans le monde entier. Nous voulons faire connaître progressivement à notre public l'œuvre de Martinů à travers des concerts à thèmes et des petits festivals. Cette année, notre travail commence par le Festival Bohuslav Martinů.

L'œuvre de Martinů est abordable et ouverte. Nous espérons qu'elle sera entièrement comprise non seulement par le cycle *L'Éveil des sources* mais aussi par les grandes compositions symphoniques.

Nous nous faisons un plaisir de donner les informations pratiques que nous a transmis le Centre : le Centre d'études de la Fondation Bohuslav Martinů à Prague a été institué à l'initiative du président du conseil d'administration de la Fondation Viktor Kalabis en 1995. Il siège au centre de Prague, place Kinský n° 3. Le Centre veut surtout assurer le service complet pour ceux qui s'intéressent à la vie et à l'œuvre de Martinů, parmi eux les musicologues, les interprètes de sa musique, et le grand public. Pour cette raison, nous avons créé une bibliothèque des partitions et de la littérature de musicologie ainsi que de vastes archives contenant entre autres des disques. Nous avons à la disposition des intéressés les copies des partitions des compositions de Martinů, la correspondance, les documents pour la recherche et la réception de ses œuvres (affiches, critiques, invitations, et pour les pièces scéniques en plus des costumes, les propositions de mise en scène etc.), photographies, vidéocassettes, films. Actuellement (1995), nous préparons une base de données informatiques qui servira à trouver rapidement les informations nécessaires.

À partir de 1996 nous allons publier les compositions de Martinů en édition critique. Chaque année nous pensons organiser une conférence s'orientant vers l'œuvre et vie du compositeur et ses contemporains. La première conférence aura lieu pendant le mois de mai 1996 au Centre d'études de la Fondation Bohuslav Martinů à Prague. Prochainement nous aimerions publier un répertoire Martinů avec les textes des exposés des conférences et aussi les livres non périodiques qui proposent au public des monographies sur sa vie et son œuvre. Le Centre d'études de la Fondation B. Martinů peut accueillir dix chercheurs.

Fondation Bohuslav Martinů
Besední 3
CZ 118 00 Prague 1
Tél : 420.257 320 075
email : martinů@login.cz

Directeur : Aleš Březina
Collaborateur scientifique : Kamila Hálová



**ATTENTION : depuis cette date, la Fondation et l'Institut Martinů ont déménagé :
Bořanovická 14 – 182 00 Praha 8 Kobylisy – tél. +422.573 131 04.**

Nous pouvons montrer, grâce à un exemplaire fourni par Sylvie Clopet (Institut français de Prague, Membre du Bureau du Mouvement Janáček) comment et avec quoi le Centre fonctionnera : « Quinze manuscrits originaux de Bohuslav Martinů, dont un inédit, viennent d'être retrouvés. Il s'agit de douze partitions d'importance qui dormaient dans les archives des Éditions Boosey & Hawkes à New York et de trois partitions découvertes en Suisse.

Depuis plusieurs années en effet, les proches de Martinů et les membres de la Fondation Martinů dirigée par le compositeur Viktor Kalabis étaient à la recherche de divers manuscrits, dont celui de *La Passion grecque*, de l'opéra *Juliette ou la clef des songes*, et du *Deuxième concerto pour violon et orchestre*.

Une surprise attendait les musicologues tchèques : la découverte dans la liste des œuvres retrouvées,

d'un manuscrit pour orchestre, complètement inconnu jusque là, nommé *Marche militaire*.

Au total, 20 kilos de partitions vont traverser l'Atlantique pendant les fêtes de Noël pour prendre place dans le nouveau Centre d'Études internationales de la Fondation Bohuslav Martinů, inauguré à Prague le 8 décembre dernier.

Cahier n° 29 – Juillet 1996

LA MUSIQUE TCHÈQUE EN FRANCE

Guy ERISMANN

Dans les relations culturelles de la France avec les Pays tchèques, la musique n'occupe pas une place enviable. Ce constat est inexplicable, la musique – exception faite pour la musique vocale – étant des arts sonores celui qui se joue le plus facilement des barrières linguistiques et bénéficie habituellement des attraits de l'exotisme.

Dans le passé, il faut remonter aux Luxembourg qui entretenaient avec la cour de France des liens quasi familiaux pour constater une relation réelle, et même profonde, entre les deux pays, relation liée en grande partie à la personne de Guillaume de Machaut et, par lui, aux influences de l'Ars Nova. Peu de temps après, ce que l'on appelle dans l'Europe catholique « l'hérésie hussite » tint la Bohême à l'écart des évolutions musicales étrangères. Plus tard, au temps de la Contre-Réforme, l'influence française fut très limitée, comparée à celle venue d'Italie et, plus tard, l'allemande. Tout juste cite-t-on l'attrait de Versailles et de ses musiques de chasse qu'importa Špork. Par contre, on ne peut tenir pour négligeable, au XIX^e siècle, l'éclatante mais brève visite de Berlin à Prague en 1846 et l'exemple de l'opéra français au moment où se décidait le sort de l'opéra national tchèque, contrepoids à la pression esthétique et culturelle allemande.

Dans un cadre plus général, en ce qui touche à l'éveil national, on n'oublie pas la portée de l'ère des Lumières et de la Révolution française dans l'élaboration de l'Europe des nationalités et la mise en valeur des cultures populaires grâce au rôle de Rousseau ajouté à celui de Herder. En sens inverse, l'influence en France de l'émigration tchèque à cette époque fut relative (Dusík, Rejcha...) comparée au rôle de Štamic et de Benda en Allemagne. Plus près de nous, et dans le même esprit, l'admiration des musiciens des Pays tchèques pour Saint-Saëns et son École Nationale de Musique (ENM), au lendemain de la guerre franco-prussienne de 1870, eut certainement un effet positif. Pourtant il est difficile de comparer l'impact de Saint-Saëns à celui de Rodin en 1902, ou d'Apollinaire, puisque aucun des compositeurs tchèques, ni Smetana, ni Dvořák, ni Janáček ne firent le voyage de France. À Paris, on faillit monter la *Fiancée vendue* du vivant de Smetana, ce qui le décida à remplacer les dialogues par des récitatifs. Saint-Saëns fit jouer une seule fois son premier *Quatuor*. Dvořák, qui se rendit si souvent à Londres, ne fit jamais escale à Paris ; on y joua sa *Neuvième Symphonie*. Quant à Janáček, il ne connut jamais la France alors qu'il se rendit à Londres à la demande de Rosa Newmarch et aux festivals de la Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC), notamment à Venise. Pourtant Romain Rolland et quelques autres avaient fait l'éloge du « plus jeune des compositeurs tchèques ». Sans doute, pour lui comme pour Smetana et Dvořák, aucune invitation n'était venue de France. Martinů, fort heureusement, n'attendit pas qu'on l'invita.

Ce passif important, peut-être explicable mais certainement pas excusable, comparé à la situation des Lettres et des Arts plastiques – le Groupe Mánes fonctionnait sur le plan international – ne fut pas convenablement résorbé sous la Première République, malgré des relations culturelles florissantes. En France, la musique n'a jamais été une priorité du monde culturel bien que les choses aient changé depuis une vingtaine d'années. Pourtant, entre les deux guerres, les échanges s'établirent dans un contexte politique très favorable, la France faisant figure de grande aînée et de marraine de la jeune République Tchécoslovaque, et Paris de métropole incontestable du monde des Arts. Les artistes pragois en bénéficièrent pleinement. Entre 1918 et 1938, une véritable colonie tchèque vivait à Paris, centre permanent d'échanges : Šima, Kupka, Tichý, Zrzavý, Toyen y retrouvaient Nezval, Seifert, Čapek, Teige, Štírký... En échange, Prague était un lieu favori des surréalistes français très attirés par le mouvement *Devětsil* aussi bien que par les linguistes Jakobson et Mukařovský. La musique, sans doute parce qu'elle ne véhiculait pas une

égale densité philosophique, restait en retrait. Pourtant nombre de compositeurs pragoïses furent attirés par Paris. À la suite de Martinů, qui vint à Paris comme boursier, admirateur de la culture française et de ses nouveaux compositeurs, Debussy, Roussel, d'autres musiciens et musicologues tchèques s'y rendirent fréquemment ; c'est le cas de K.B. Jiráček, J. Ježek, V. Kaprálek et sa fille V. Kaprálová, V. Holzkecht et les jeunes Rudolf Firkušný et Josef Páleníček. Grâce à la société de musique de chambre *Le Triton*, Paris put entendre assez fréquemment des œuvres nouvelles de compositeurs tchèques.

Telle était la situation quand le glas de Munich sonna à la fin du mois de septembre 1938. Depuis, la France fut certainement, de toutes les grandes puissances, celle qui entretint le moins de relations culturelles avec la Tchécoslovaquie. La courte période 1945/1948 souffrit encore des ressentiments provoqués par Munich. Martinů qui aurait pu, dans ce contexte, jouer un rôle efficace de conciliation ne se décidait pas à quitter les États-Unis, et le fit quand c'était trop tard. La 5^{ème} *Symphonie* composée pour la Philharmonie tchèque fut créée au Printemps de Prague, le 28 mai 1947 par Rafael Kubelík. Des relations se nouèrent ou se renouèrent à titre individuel ; ce fut le cas, par exemple, de Josef Páleníček, nostalgique de Paris, qui poursuivit après 1948 des relations, plus privées qu'officielles, mais l'impact resta obligatoirement limité. Grâce à lui, on eut à la radio la révélation des œuvres de Janáček et de Martinů. En dépit de certains efforts, la connaissance de la musique tchèque restait circonscrite à quelques grandes œuvres du répertoire : *Dances slaves*, *Symphonie du Nouveau Monde* et *Concerto en si mineur* pour violoncelle de Dvořák, Overture et danses de *La Fiancée vendue* et *La Moldau* (jamais nommée *Vltava* !) de Smetana. Le nom de Janáček, à peine révélé, fut vite oublié ; quant à Martinů, le « Tchèque de Paris » ou le « Parisien de Prague », son nom disparut complètement des affiches et devint totalement inconnu des jeunes générations, y compris chez les élèves du Conservatoire de Paris. La place faite à l'École de Vienne et au Domaine musical rejeta dans l'ombre les autres courants contemporains. Quant à Dvořák, il était devenu le compositeur des naïfs et des concierges. Seule la Radiodiffusion de service public empêcha le répertoire tchèque de sombrer dans l'oubli. Elle avait à sa disposition l'excellent répertoire édité par SUPRAPHON. Puis les lois du marché, de la mode et de la politique, empêchèrent cette firme d'être correctement distribuée malgré son prestige, la qualité de son répertoire et le haut niveau de sa production.

Curieusement, les efforts soutenus de la Radiodiffusion ne profiteront pas à Smetana et à Dvořák. Le répertoire de ces compositeurs ne fut pas élargi : aucun opéra, aucune œuvre de musique de chambre à laquelle les interprètes français ne s'intéressaient pas. On ignorait les noms de Fibich, de Foerster, Suk, Novák et à plus forte raison leurs cadets. Plus étonnant encore et, semble-t-il, à contre-courant, c'est Janáček qui sortit le premier de l'oubli. On entendit plusieurs fois sur les antennes la totalité de ses opéras quand on ignorait encore des opéras aussi populaires dans leur pays que *Rusalka* de Dvořák ou *Dalibor* et les *Deux veuves* de Smetana, sans parler de *Libuše*. Les deux *Quatuors* devinrent vite des œuvres favorites des mélomanes. En 1985 fut créé le Mouvement Janáček qui avait pour but de faire connaître, non seulement son œuvre, mais celle de tous les compositeurs de l'École tchèque. Il était surtout question, au beau milieu de la crise de la création musicale, d'attirer l'attention sur la véritable « nouveauté » de Janáček et d'en mettre à jour les raisons profondes qui apparaissent comme le fruit d'une véritable indépendance dans la recherche de la vérité, impliquant le rejet des dogmes, des écoles et des systèmes.

On peut imaginer le chemin parcouru. Quelques opéras, en province, avaient entre les années 60 et 80 représenté *Jenůfa* (Strasbourg, Lyon), *De la Maison des morts* (Nice) ou *L'Affaire Makropoulos* (Marseille) mais l'opéra de Paris afficha *Jenůfa* pour la première fois en 1980 seulement, hélas en français. Depuis les choses allèrent assez vite. En 1988, le gouvernement Tchécoslovaque d'alors, en accord avec le gouvernement Français, organisa une série de manifestations à l'occasion du 60^{ème} anniversaire de la mort du compositeur. L'Opéra de Paris, dirigé alors par Jean-Louis Martinoty, monta luxueusement *De la Maison des morts* et *Kátia Kabanová*, ce dernier opéra repris régulièrement depuis. Parallèlement, on entendit, de Martinů et de la nouvelle génération, la quasi totalité de la musique de chambre. L'impact sur le public et le monde musical fut décisif. Par contre, une opération semblable, au profit de Martinů, pour le centenaire de sa naissance, resta sans lendemain. Seul l'Opéra de Lyon monta *Les Trois Souhais*, mais le Mouvement Janáček organisa à Aix-en-Provence une série de concerts et de manifestations en l'honneur de Martinů.

Janáček est donc le principal bénéficiaire du nouveau regard porté en France sur la musique tchèque depuis la réanimation des échanges musicaux. On peut s'interroger sur cet engouement. La réponse pourrait être que Janáček correspond à un besoin et à un exemple, le besoin d'une musique à la fois vraie et neuve et l'exemple d'une éthique de compositeur permettant d'atteindre ce but. Où que l'on se tourne, on

constate les mêmes réactions : un comportement fait de surprise et de regret : pourquoi connaissons-nous si tard cette musique, pourquoi nous l'a-t-on cachée ?

L'Opéra de Strasbourg monta successivement *Les Excursions de Monsieur Brouček* et *L'Affaire Makropoulos* et présente cette année *De la Maison des morts*, œuvre que l'on verra également à Nice. L'Opéra de Lyon a représenté *Jenůfa* et *Monsieur Brouček*. En 1995, *La Petite Renarde rusée*, qui n'avait pas été vue à Paris depuis 1957, dans la version Felsenstein au Théâtre des Nations, connut une superbe production au Châtelet qui se prépare à présenter *Jenůfa*. Tous ces ouvrages sont donnés en langue originale, solution éminemment préférable, la pratique du surtitrage, aujourd'hui généralisée, réglant une fois pour toutes la question des traductions. Enfin, Radio France et son Orchestre National, ont créé, en concert, l'opéra le plus contesté de Janáček mais aussi le plus surprenant, *Osud*.

Cette embellie en faveur de la musique tchèque, dont bénéficia surtout Janáček, se concrétise cette année dans la saison de concerts publics organisés par Radio France. Il s'agit d'une saison consacrée à la musique slave dans laquelle la musique tchéco-morave occupe une large place. Pour la première fois, nous avons entendu ou entendrons des œuvres de Fibich, Suk et des œuvres totalement inconnues de notre public, de Smetana comme *Blaník*, et le cycle *Les Rêves*. Au programme également, la *Musique pour Prague* de Karel Husa ; quant à Martinů, il fait une percée non négligeable avec *Lidice*, les *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, le *Cantique des Trois lumières*, les trois *Madrigaux pour violon et alto* (H. 315) et le *Duo pour violon et violoncelle* (H. 371). Certes Martinů mériterait une action particulière compte tenu d'une inexplicable désaffection. Par contre Dvořák, avec onze œuvres, est statistiquement bien représenté. Les orchestres de Radio France exécuteront les *Cinquième*, *Septième*, *Huitième* et *Neuvième Symphonies* alors que les œuvres chorales et instrumentales seront interprétées par des artistes français, ce qui dénote un changement d'attitude. C'est encore Janáček que l'on entendra le plus, avec quinze ouvrages, parmi ceux dont le public français s'est enthousiasmé ces dernières années : les *Quatuors*, les pièces pour piano, la *Messe Glagolitique*. La surprise est venue d'un concert des chœurs de Radio France, que dirigera Lubomír Matl : les *Six Chants pour voix d'hommes*, *Ave Maria*, les *Chants de Hradčany* et les *Chants populaires de Hukvaldy* mais aussi *Notre Père (Otce náš)* et *L'Élégie pour la mort de ma fille Olga*.

Aussi brillante que soit cette suite de concerts, qui totalise quarante œuvres du répertoire tchèque en concerts publics, elle fait ressortir en même temps le retard accumulé. Peu de choses de Suk, notamment pas d'œuvres pour orchestre, point fort de la tradition tchèque. Rien de Novák, compositeur pourtant incontournable. Rien de Vycpálek, ni de Hába. Aucun compositeur représentant les courants d'entre les deux guerres comme Krejčí ou Křička. Aucune allusion au Théâtre libéré et à Ježek. Dans les périodes plus proches, on peut légitimement déplorer l'absence de noms comme Kopelent, Eben, Klusák, Luboš Fišer, Vostřák ou Schulhoff pour ne citer que les plus représentatifs. Les Français mélomanes regretteront toujours la sous-représentation de Martinů dont on attend en vain l'intégrale de l'œuvre symphonique et celle des quatuors, ou encore des exécutions à la scène ou au concert de son répertoire lyrique.

Que tant de choses restent à faire, loin de nous désespérer, décuple nos ambitions et notre désir d'entreprendre !

Orchestre National de France 28 mars et 4 avril 1996

LA CINQUIÈME SYMPHONIE DE MARTINŮ

Pierre VIDAL

Bohuslav Martinů, maître de l'orchestre moderne rencontra la chance par deux fois : de 1918 à 1923 lorsqu'il devint violoniste à la Philharmonie tchèque qui était dirigée par Václav Talich, puis en 1942, lorsque émigré aux États-Unis, il se lia avec Serge Koussevitzky qui lui commanda une symphonie pour l'Orchestre de Boston. Ce fut le début d'une remarquable série de compositions où il s'affirma comme l'un des grands symphonistes du milieu du siècle, auprès d'un Chostakovitch, d'un Vaughan Williams ou d'un Honegger. Mais qui disait symphonie ne disait plus classicisme selon le moule germanique de la forme

sonate, on le savait depuis longtemps. Depuis Jean Sibelius qui, dès le début du siècle, avait tourné le dos aux schémas préétablis pour adopter le principe de la croissance thématique, et depuis Carl Nielsen, adepte de la tonalité évolutive.

À vrai dire, la notion de croissance thématique a pris sa source dans les bribes de motifs du prélude de *Tristan et Isolde* de Wagner ; les thèmes consistants naissent d'un courant musical au lieu de le déterminer. Chez Martinů, la notion de développement classique avec opposition de thèmes devient secondaire, la tonalité est instable et l'unité assurée par la poussée d'ensemble. Dans sa *Cinquième Symphonie*, terminée à New York en 1946, Martinů laisse éclater sa joie d'avoir vu la guerre se terminer, mais, comme toujours, il pense à sa patrie lointaine et l'intarissable verve rythmique de l'ouvrage naît de l'esprit de la danse tchèque, tandis que la mise en valeur de nombreux pupitres relève de la technique du concerto grosso avec lequel l'auteur avait renoué depuis plusieurs années. L'originalité de l'écriture, son relief, ses élans magistraux, ont été mis en valeur avec un certain bonheur par Meir Minsky, chef visiblement amoureux de cette musique, et un Orchestre National qui s'est littéralement enflammé, comme si chaque pupitre s'enivrait de la partie si vivifiante que l'auteur lui avait confiée. Quant à l'accueil du public, il ne pouvait se tromper : des retrouvailles avec un répertoire enrichissant était saluées.

D'autres orchestres français feraient bien de s'inspirer de cette expérience pour renouveler leur répertoire. La *Sixième Symphonie* (New York 1951-1953) nous inspire de semblables réflexions. Celle que l'auteur voulait appeler « *Nouvelle Symphonie Fantastique* » reflète un autre état d'esprit que la précédente, de graves méditations sur la vie de l'homme moderne confronté au machinisme et à l'uniformité. De noirs et funestes coursiers, ceux-là même qui conduisent aux enfers (déjà présents chez Berlioz !) apparaissent au moins à deux reprises dans l'ouvrage. Envahie de bruissements et tournolements inquiétants, la cité moderne et dévorante se trouve stigmatisée dans le Finale par des effets instrumentaux de bruitage situés en dehors de toute notion humaine – comme l'avait fait Bartók également aux États-Unis dans le *Concerto pour Orchestre* de 1943. Le geste sobre, élégant, Charles Dutoit a sculpté les contours variés de l'ouvrage, veillant au bon déroulement et au bon enchaînement de séquences d'un discours fantasque, tout ce qui éclaire l'appellation finalement retenue des *Fantaisies Symphoniques*. Cordes soyeuses, vents précis, voilà ce qui convenait aux grandes plages mélodiques héritées de Dvořák, ainsi qu'à la religiosité apaisante du choral des ultimes mesures, symbole du refus par l'artiste d'un monde désaxé.

Cahier n° 32 – Juin 1997

BOHUSLAV MARTINŮ, sa vie, son œuvre 1890-1959

Jaroslav MIHULE

Le 8 décembre 1990, nous fêtons le centenaire du jour où, à Polička, une petite bourgade à cheval entre la Bohême et la Moravie, Bohuslav Martinů vint au monde : l'événement se produisit en haut de la tour de l'église St-Jacques où son père, haut perché au-dessus des toits des maisons, exerçait ses métiers de veilleur-gardien de la tour et de cordonnier qui n'assuraient à la famille qu'une maigre subsistance. Le fils Bohuslav deviendra compositeur et par son œuvre, il complétera la lignée des grands noms de l'histoire musicale tchèque où il côtoie, de nos jours, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák et Leoš Janáček. Le centenaire de la naissance - voilà un anniversaire qui a son importance, car l'éloignement temporel permet de mesurer à quel point un legs musical a été assimilé, ou au contraire oublié. Pour Martinů, c'est le premier cas qui s'est avéré : non seulement il appartient aux compositeurs tchèques les plus en vogue et ses compositions figurent le plus souvent au programme des soirées musicales, mais encore, il s'est imposé, d'une façon tout à fait éclatante, à l'échelle mondiale. Il ne serait peut-être pas faux de considérer sa musique, qui s'oriente consciemment vers les traditions tchèques, comme l'un des derniers éléments d'une évolution nationale qui remonte en ligne directe à Smetana même, son fondateur.

Les débuts

Élève, Bohuslav Martinů connut à l'école des résultats assez inégaux. Au Conservatoire de Prague, il préféra abandonner l'étude du violon pour continuer au département d'orgue où, alors, on enseignait aussi la composition, mais où il ne brilla pas non plus. En juin 1910, Martinů fut renvoyé « pour négligence incorrigible » et commença à s'instruire en autodidacte. Ébloui par le romantisme tardif et, ensuite, surtout par l'impressionnisme, il recopia de sa propre main la réduction pour piano de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy pour y apprendre les principes de ce langage musical qui l'envoûtait. Nous en trouvons l'écho dans les remarquables chants intitulés *Nipponari* (1912) pour voix de femmes et petit ensemble. Prisonnier de l'impressionnisme, il le resta jusqu'au début des années 1920, comme le prouve, par exemple, son *Premier Quatuor à cordes* dit « français » (1918).

Il entra à la Philharmonie tchèque où, sous la baguette du chef d'orchestre Václav Talich, il prit des leçons qu'il n'oubliera plus. Si, vers la fin de la Première guerre mondiale, il se présenta encore avec une cantate patriotique *Rhapsodie tchèque* (1918), la proclamation de la République Tchécoslovaque le vit tenter d'asseoir à nouveau son instruction en matière de composition sur une base professionnelle. Au Conservatoire de Prague, en homme déjà mûr déjà, il suit les cours de Josef Suk, élève de Dvorak. Or, cette fois-là non plus, il ne termina ses études : en automne 1923, nous le rencontrons à Paris où il débarque, titulaire d'une modeste bourse, pour rejoindre Albert Roussel, dont la symphonie *Poème de la forêt*, qu'il avait connue à la Philharmonie tchèque, en tant que troisième pupitre du second violon, l'avait ensorcelé. Il va sans dire que Martinů était attiré par Paris même, alors le centre de la culture européenne.

Les années 1920

Paris à l'époque n'était plus dominé par Claude Debussy. C'était le règne d'Igor Stravinsky, et Martinů comprit vite la situation. Il lui fallait se départir définitivement de sa jeunesse musicale, immature, indécise, désorientée. Son entrée en scène de l'après-guerre fut une réussite convaincante, en particulier sa composition pour orchestre *Half-time* (1924, dont l'inspiration a été fournie par le milieu du football), le *Deuxième Quatuor à cordes* (1925) et l'œuvre orchestrale *La Bagarre* (1926), symboliquement dédiée à Charles Lindbergh en l'honneur de sa traversée de l'Atlantique).

La France a beaucoup donné à ce Tchèque en vadrouille : ce fut d'abord sa rencontre avec Roussel, une rencontre mutuellement fructueuse. Martinů exprimerait un jour, dans une nécrologie, sa profonde reconnaissance (« C'était lui qui, avec une justesse et une précision qui lui étaient propres, m'a indiqué la voie à suivre ainsi que tout ce qu'il fallait rejeter ») ; quant à Roussel, on lui impute cette belle phrase : « Ma gloire, ce sera Martinů ». Ce fut aussi à Paris, sous le chapiteau du cirque Medrano, que Martinů s'éprit des beaux yeux d'une élégante Française, Charlotte Quennehen, qui devint sa compagne pour la vie. Elle dut partager les joies et les tribulations que l'artiste allait connaître, car il débutait pauvre, en vrai enfant de la Bohême.

La culture française fut pour Martinů un important contrepoids à la traditionnelle influence allemande dont sa Bohême natale restait tributaire depuis des siècles. L'esprit latin l'attirait irrésistiblement et ce ne fut pas un hasard si son séjour de boursier, prévu pour quelques mois, s'étira jusqu'à devenir une période importante de sa vie se prolongeant depuis 1923 jusqu'à la défaite de la France en 1940. Cet espace de près de deux décennies voit se renforcer les liens de Martinů aussi bien avec sa patrie lointaine qu'avec son nouveau pays adoptif. Voulant raffermir, à Paris, sa position de compositeur étranger, Martinů s'entoure d'un certain nombre d'éminents artistes français (dont Charles Munch, Pierre Fournier, Germaine Leroux et André Hovelin appartenaient à ses plus proches), il se frotte aux idées et aux textes de Georges Neveux, Georges Ribemont-Dessaignes, André Wurmser, pour en tirer une longue série d'opéras. Il se prend d'affection pour la philosophie humaniste de l'écrivain-aviateur Antoine de Saint-Exupéry au point de placer des extraits de *Citadelle* en exergue de ses *Paraboles*, œuvre symphonique de maturité. Il devait beaucoup à la France, mais il lui a beaucoup offert en retour. Dans quelques cas, il en a pris acte : Rouen présenta son dernier opéra *La Passion grecque*, Lyon vit *Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie*, œuvre de jeunesse, datant de 1929. Qu'il reste aux Français encore beaucoup à découvrir, cela va sans dire.

L'ascension de Martinů dans les années 1920 et 1930 s'effectue à la faveur de plusieurs personnalités parmi les chefs d'orchestre Serge Koussevitzki, captivé par la partition de *La bagarre*, décide de la réaliser à Boston, si bien que Martinů compte dès lors au nombre des compositeurs maison de cet orchestre. Les dédicaces de la *Première Symphonie* et de la *Troisième Symphonie*, créées pendant la Seconde guerre mondiale, en sont un témoignage éloquent. Charles Munch, lui aussi, était un des interprètes consacrés de

la musique de Martinů – c'est à lui que sont dédiées par exemple la *Sixième Symphonie (Fantaisies symphoniques)*, 1953, la dernière symphonie de Martinů) et *Les paraboles*, œuvre orchestrale datant de 1958. De même, Václav Talich, qui de toute sa vie, n'a jamais retiré sa faveur à l'ancien violoniste de la Philharmonie tchèque. Au Théâtre National de Prague, il réalisa son chef-d'œuvre en matière d'opéra - *Juliette ou la clef des songes* dont la beauté onirique et la perfection ont à jamais impressionné les spectateurs (1937; première représentation 16.3.1938). L'intérêt de Martinů n'a cessé de se partager entre la musique orchestrale, la musique de chambre et l'opéra. Il n'est pas de domaine auquel Martinů, dans son universalité, n'ait pas touché.

Les années 1930

Avec le temps, Martinů abandonne l'allure d'avant-garde de ses premières partitions parisiennes pour retrouver des tons moins provocants. L'époque s'acheminait vers une nouvelle guerre où le sort de la victime devait échoir à sa patrie. Aussi, l'attention de Martinů se tourne-t-elle de plus en plus intensément du côté de la Tchécoslovaquie. À Paris, il compose toute une série d'opéras et de ballets destinés aux théâtres tchèques. Ainsi, Prague et Brno se succédèrent rapidement dans la réalisation du ballet chanté *Špalíček* (L'Année tchèque ; première représentation 19.9.1933) ou des opéras *Les Jeux de Marie* (première représentation 23.2.1935). Pour la radio de Prague, il composa, l'un des premiers, un radio-opéra *La Comédie sur le pont* (réalisation 18.3.1937) qui connut, juste après la Seconde guerre, un nouveau succès inespéré en faisant, pour ainsi dire, le tour du monde.

À la fin des années 1930, Martinů se singularise par l'intérêt qu'il porte aux procédés traditionnels du concerto grosso baroque. Il fit alors la connaissance de Paul Sacher, chef d'orchestre et mécène suisse, et ce fut dans la propriété de ce dernier, alors que des charges de dynamite explosaient non loin de là sur la ligne Siegfried, que fut composé le *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales* (1938). Par là ont culminé les tendances que le *Concerto grosso* (1937), *Tre ricercari* (1938) et d'autres compositions « néobaroques » avaient déjà ébauchées. Il ne s'agissait toutefois nullement d'une fragile réminiscence ni d'un retour au passé lointain par peur du présent : l'artiste y élevait sa voix énergique pour protester contre la barbarie, contre les formes belliqueuses qui commençaient à se mettre en marche.

L'Exode

Après la chute de Paris, les Martinů, à l'instar des dizaines de milliers de réfugiés, se retrouvèrent dans le Midi de la France. Les tracasseries du voyage n'aboutirent à Aix-en-Provence, une gracieuse ville d'eau, que pour donner suite à un autre chemin de croix, bien connu celui-là, parce que mille fois décrit dans divers témoignages littéraires : obtenir de l'administration vichyssoise la permission de partir, obtenir un visa d'entrée pour les États-Unis et trouver une place sur l'un des derniers bateaux sur le point de quitter l'Europe en flammes. Qu'il y eût réussi, cela tenait, pour Bohuslav Martinů, du miracle. Ni dans cette période mouvementée, aussi étrange que cela pût sembler, Martinů ne cessa de travailler. À Aix fut composé la *Sinfonietta giocosa* pour piano et petit orchestre (1940). Pour Rudolf Firkušný il écrivit *Fantaisie et Toccata* (1940). Après un passage aventureux de la frontière, les Martinů traversèrent l'Espagne pour rejoindre leur havre de l'espoir - le Portugal. Enfin, ils quittèrent Lisbonne pour New York où, dans un milieu étranger et inconnu, Martinů dut tout recommencer à zéro. S'il mit peu de temps à s'imposer, le mérite en revint à ceux qui, le chef d'orchestre Koussevitzky en tête, avaient déjà introduit ses œuvres aux États-Unis. On assistait à la naissance d'un Martinů américain, caractérisé par une série de symphonies (n° 1 - 1942, n° 2 - 1943, n° 3 - 1944, n° 4 - 1945, n° 5 - 1946) qui eurent vite fait de lui assurer une brillante renommée. Pour Mischa Elman, il composa le *Concerto pour violon* en 1943. Il élargit considérablement la liste de ses compositions de musique de chambre.

Après sa dernière visite à Prague et à Polička en 1938, Martinů ne revit plus jamais sa patrie même si, artiste et homme, il lui est toujours resté fidèle. En 1979, toutefois, sa dépouille mortelle a quitté Schönenberg en Suisse pour être transférée, la veille du 20^{ème} anniversaire de son décès, au tombeau familial à Polička où elle repose aux côtés de celle de son épouse Charlotte qui y avait été déposée, selon ses propres vœux, le 8 décembre 1978. De nombreux admirateurs de son œuvre assistèrent à la cérémonie. La pierre tombale porte gravés, les mots tirés de son *Éveil des sources*: « Ici, je suis chez moi... ! ».

Martinů de l'après-guerre

La période allant de 1945 à 1959 (Martinů est mort d'un cancer à l'estomac le 28 août 1959, alors qu'il séjournait en Suisse chez Paul Sacher) est caractérisée par des œuvres où l'émotion et le souvenir nostalgique

gique du pays natal l'emportent. Tout en restant isolé de l'évolution que la Tchécoslovaquie a connue dans l'après-guerre, Martinů n'a jamais coupé ses attaches intimes avec sa patrie comme sa correspondance et le retour répété à l'inspiration tchèque le confirment (en particulier sa célèbre cantate de chambre *L'Éveil des sources* (1955).

Compositeur, Martinů revenait sans cesse aux chansons folkloriques tchèques et moraves. Il aimait leurs textes qu'il mettait, sous différentes formes, en musique, qu'il s'agit de menues chansons comme par exemple *Chansons sur une page* et *Chansons sur deux pages* (1942 et 1943) ou que cela soit sous forme de cantate comme *Kitice (Bouquet de fleurs)* (1937). Il a même su les traduire en polyphonie du type néo-renaissance (Les *Madrigaux tchèques* datent de 1939). Pour lui-même, il y trouvait une source extraordinaire du sentiment lyrique et de la tendresse humaine.

De l'œuvre de Martinů irradie sa confiance d'humaniste en l'homme, sa confiance aussi dans les valeurs inaliénables de la nature et dans les forces d'un monde authentique que sa musique nous laisse entrevoir sous tant d'aspects divers. Martinů est un compositeur qui reste d'actualité et qui le restera aussi longtemps que l'humanité se sentira paralysée par l'emprise de la technique, par la menace de la guerre, par le scepticisme. Son art musical nous fortifie et nous rend heureux – sans doute est-ce, au XX^e siècle, le plus beau message qu'un artiste puisse nous transmettre.

In Bohuslav Martinů, 1890-1959
Český Hudební Fond, Praha, 1990

LA MUSIQUE CHORALE DE MARTINŮ

Un étudiant américain (d'origine tchèque) du Colorado, qui a entrepris une étude sur la musique chorale de Martinů, a adressé, aux musicologues européens et américains ayant écrit sur le compositeur, un questionnaire. Les réponses lui permettront d'étayer son étude.

Guy Erismann a reçu ce questionnaire. Il nous a paru intéressant de le publier dans ce Cahier, avec bien sûr, les réponses apportées par G. Erismann

Q1 - Que signifie aujourd'hui la musique de Martinů par rapport à ce qu'elle signifiait il y a 50 ans? Je me réfère particulièrement à sa reconnaissance aux États-Unis. Pensez-vous que sa musique soit maintenant reconnue à sa juste valeur ?

G.E.: Il est certain que la musique de Martinů n'est pas reconnue aujourd'hui à sa juste valeur. Contrairement à ce qu'on pourrait penser, c'est sans doute en France que la musique de ce Tchèque de Paris ou ce Français de Prague rencontre le plus de résistance.

Q2 - Il y a bientôt 40 ans que Martinů est mort, et loin de sa terre natale, sa musique chorale reste virtuellement inconnue. Pourquoi ? Est-ce dû au fait qu'elle est difficilement accessible ? Y a-t-il d'autres raisons ? Pensez-vous que cela puisse changer ?

*G.E. C'est un peu normal que la musique chorale pâtisse plus qu'une autre de cet état de chose, pour des raisons avant tout linguistiques. Il est vrai que la dispersion des matériels décourage parfois mais depuis la disparition du rideau de fer, en cas de difficulté, il est possible de s'adresser au Centre d'Information musicale (Český hudební fond, Besední 3/5, 11000 Praha 1) ou à la Fondation Martinů. Ne pas oublier que Martinů a composé sur des textes anglais, notamment *Gilgamesh*, *Les Prophéties d'Isaïe* et *La Passion grecque*. Il est certain que les *Madrigaux* ou les *Cantates populaires sur les textes de Bures* sont plus*

déliçates à cause de leur couleur très « tchèque ».

Q3 - Croyez-vous que la musique chorale de Martinů a eu une influence sur les compositeurs du XX^e siècle ? Je pense non seulement à sa signification mais aussi à son aspect analytique.

G.E. Il est très délicat de répondre rapidement à cette question. Pour des raisons linguistiques, la musique chorale est plus identifiable que la musique instrumentale. Il existe chez d'autres compositeurs des œuvres chorales représentatives du caractère de leur nation mais Martinů a trouvé des formules ou des formes très originales qui les rendent assimilables partout mais très délicates à interpréter.

Q4 - Pourquoi est-il moins joué aux États-Unis qu'en Europe ? Aux États-Unis, il était un des compositeurs contemporains les plus joués.

G.E. Je ne crois pas que la musique de Martinů soit moins jouée aux États-Unis qu'en Europe, tout au moins qu'en France. Martinů fait partie de cette catégorie de compositeurs qui ne font pas du « modernisme » une nécessité ou une religion et qui se contentent d'être de leur temps et de l'exprimer sans éprouver le besoin de sortir de la tonalité. On peut expliquer la désaffection dont souffre Martinů et quelques autres par le succès très médiatique et souvent artificiel dont ont bénéficié l'École de Vienne et le sérialisme et les mouvements d'avant-garde entraînés par Boulez, Stockhausen dont on est maintenant fatigués. Martinů fera peut-être partie des compositeurs qui profiteront de ce reflux. Il y a dans l'opinion des vides à combler par des compositeurs comme Martinů. Il faut donc en profiter pour plaider sa cause et le faire connaître.

Q5 - Comment jugez-vous la musique chorale de Martinů comparée à sa musique symphonique et à sa musique de chambre ? Chacun sait qu'il se considérait comme du type « concerto grosso » et qu'il se sentait « à son aise » dans la composition de la musique de chambre. D'autre part, il a écrit au Dr Zouhar qu'il n'était pas sûr de lui quand il composait sa musique chorale et il a dit : « Je ne me considère pas comme un compositeur de musique chorale ». Dans quelle mesure Martinů est-il un compositeur de musique chorale ?

G.E. La question est délicate. À mon avis Martinů a réussi dans tous les genres. Certes, il a dit qu'il était du type « concerto grosso », qu'il regardait vers son pays aussi, mais il faut replacer ces remarques dans leur contexte psychologique et historique. Il venait de vivre une dizaine d'années dans le tourbillon parisien des années 1920 et cherchait une certaine stabilité. Il faut se souvenir aussi qu'il avait dit son admiration pour les madrigalistes anglais dont il admirait la mobilité et la couleur. Il est possible qu'il se soit senti particulièrement à l'aise dans la musique de chambre qui servait souvent d'exutoire, une sorte de jeu qui correspondait bien à son tempérament ludique. Il ne pouvait pas aborder la musique chorale de la même manière, ni psychologique, ni technique, ni intellectuelle. Un texte quel qu'il soit implique un engagement précis qui est autre que l'engagement musical seul.

Q6 - Croyez-vous que ce manque de confiance se perçoit dans certaines de ses œuvres chorales ? À part les cantates, les opéras, quelles œuvres chorales préférez-vous et pourquoi ?

G.E. Je garde personnellement un penchant pour les cantates populaires de Bureš à cause de leur authenticité et de leur humanité.

Q7 - De nombreux musicologues tchèques affirment que la musique chorale de Martinů s'adresse aux auditeurs tchèques en raison de leur caractère tchèque. Pensez-vous que ses œuvres chorales peuvent avoir le même impact émotionnel sur des auditeurs étrangers ? Également, la musique chorale de Martinů est-elle tchèque ou aussi cosmopolite ? Beaucoup de compositeurs dits nationalistes du XIX^e siècle et même du XX^e portent la marque de la pensée nationaliste politique de l'époque où elles ont été écrites. Cette sorte de musique appartient seulement à son temps et à son lieu d'origine. Est-il possible que les œuvres chorales de Martinů soient jugées par les générations futures comme œuvres locales ne pouvant s'adresser aux auditeurs étrangers .

G.E. Ce point rejoint le précédent. Sans parler de cosmopolitisme, certaines œuvres, comme les *Cantates* de Bureš, ou *Gilgamesh* qui s'imposent pour leur universalité et qu'on doit aborder en en connaissant le

sens comme on le fait pour un opéra. Dans ce cas on trouve des œuvres captivantes. Pour toutes les autres œuvres chorales ou vocales, tout dépend de l'engagement de celui qui écoute. Il en est de Martinů comme de toutes les œuvres chorales qu'on entend dans une langue différente, à commencer par les *Motets* ou les *Cantates* de Bach. Il faut que l'auditeur ait un minimum de capacité d'intelligence ! Il est bien difficile de prévoir l'avenir mais on peut considérer que Martinů est un « citoyen du monde » même s'il ne l'a jamais dit comme Stravinsky ou Bartók et les anciens. Il est évident qu'il ne s'est pas trouvé dans les mêmes conditions historiques et politiques que Smetana, Dvořák ou même Janáček. Autrefois ces compositeurs luttèrent avant tout sur le front culturel et linguistique. Après la Première Guerre mondiale et sous la Première République, la situation fut différente. La culture tchèque s'était affirmée dans tous les secteurs et les liens avec la France étaient profondément fraternels chez les peintres, les écrivains, les architectes... Martinů n'hésita pas à composer sur des textes français, plus tard anglais et italiens.

C'est seulement dans les années 1930, lorsqu'il eut atteint 40 ans qu'il eut une nostalgie de sa terre natale avec laquelle il était resté en contact constamment, où il se rendait en vacances tous les ans. Les accords de Munich, l'invasion par Hitler ont fait émerger chez lui des sentiments très forts de patriotisme. Son œuvre s'en est ressentie et nous a valu quelques chefs d'œuvre. Mais c'est tout l'œuvre entier de Martinů qui est marqué par ses origines qui lui ont donné une identité très nette puisque la musique de Martinů est toujours identifiable. On ne peut pas dire que Martinů fut un compositeur cosmopolite mais plutôt universel. Un compositeur est apprécié universellement grâce à ses particularismes provenant le plus souvent de ses origines.

Q8 - Les musicologues pensent que la musique de Martinů est tchèque. Qu'est-ce qui la fait tchèque ? (À moins que nous ne souhaitiez répondre de façon concise, ce qui est préférable en ce qui concerne Martinů, je pourrai utiliser avec votre accord des extraits de votre étude « Recherche sur la tchéquité en musique »).

G.E. J'ai en partie répondu ci-dessus à cette question mais vous pouvez utiliser l'article auquel vous faites allusion et dont je n'ai pas le souvenir. De toute façon vous posez une question à laquelle les Tchèques eux-mêmes ne savent pas répondre : ce qui fait que Martinů est Tchèque, sous-entendu : sa musique ? Martinů tchèque ? Martinů morave ? Sa musique présente certains traits qui rappellent une enfance rêveuse et joueuse dans le cadre particulier de la Vysočina natale qu'il adorait. De là viennent ses cantates populaires. Encore une fois, la musique vocale est directement identifiable mais Martinů sut recréer de toutes pièces un certain climat de coutumes, de jeux, d'une certaine mélancolie slave combinée avec un fort sentiment de la nature. Chez lui, ces sentiments sont habilement mêlés avec une poésie urbaine qu'il a apprise sur les pavés de Paris. En tout, Martinů fut un observateur de son temps, un amateur des choses de la vie.

Q9 - Pensez-vous qu'on puisse justifier que la musique chorale de Martinů (presque toujours considérée comme purement tchèque) ait été influencée par Debussy (charme, poétisme, sens de la couleur) ou peut-être par d'autres compositeurs étrangers ?

G.E. Dès sa jeunesse, Martinů qui fut élevé dans un milieu francophone et francophile, s'est tourné vers la France comme antidote à l'influence culturelle germanique dont le pays n'était pas encore purgé. Il admira Debussy d'abord, puis Roussel avec qui il vint travailler à Paris en 1923. Il existe des œuvres de jeunesse qui s'en ressentent comme les *Nipponari* de 1912 ou les *Trois Mélodrames* de 1913. On en trouve des traces dans certaines pièces pour piano ; plus tard dans son ballet *Ištar* (1921) et dans son *Quatuor à cordes n° 1*, baptisé « Quatuor français ». Ensuite, l'influence de Stravinski, du groupe des Six et des musiques à la mode franco-américaine l'emporte par mimétisme par rapport à Cocteau et aux surréalistes. On a constaté que Martinů a su « tchéquiser » ou tout au moins personnaliser les apports étrangers.

Q10 - Pensez-vous que ce que l'on appelle « la modulation morave » et « la cadence morave » fait la musique de Martinů davantage tchéco-morave ?

G.E. Objectivement, il est difficile de faire une différence sensible entre la tendance tchèque et la tendance morave sauf à considérer la prosodie quand il s'agit d'œuvres vocales. D'une manière générale, les Moraves sont plus spontanés, plus ouverts, moins conservateurs que les Tchèques. C'est vrai encore aujourd'hui. Alors on peut décréter que Martinů est Morave ce qui sera nié par les Tchèques ! Il a tous les

traits d'un Morave, poète et curieux. Vous savez que Polička, où il est né, est situé dans la Vysočina, superbe région qui sépare la Bohême de la Moravie. Alors ?

Q11 - Qu'est-ce qui vous attire le plus dans la musique de Martinů ?

G.E. M'attire le plus chez Martinů ? Le sens du naturel avant tout. Son goût pour les choses simples. Une philosophie de la vie assez épicurienne. Son don d'observation et son sens de la contemplation. La clarté de l'écriture qui va de pair avec la fraîcheur. Son engagement social et patriotique qui pour n'être pas toujours proclamé n'en est pas moins très fort. Disons un grand sens de la terre natale et de ses habitants.

Q12 - Tenteriez-vous de persuader un chef de chœur américain de programmer davantage d'œuvres chorales de Martinů. Quels seraient vos arguments pour défendre votre point de vue ?

G.E. Comme je l'ai fait tout au long de mes réponses, il faut mélanger les qualités d'écriture et les qualités humaines. En cela, il est un compositeur universel. Je pense aussi qu'il est fondamentalement populaire, qu'il sait combiner l'instinct et une pensée élevée. Cela nécessite une approche à la fois intellectuelle et émotionnelle qui est le secret du plaisir total. Martinů s'est amusé tout en étant un penseur cultivé. Rien n'est donc indifférent même si on peut lui reprocher d'avoir parfois trop bavardé, il a su élever ce bavardage au niveau de l'art.

LES SOURCES D'INSPIRATION DE L'ŒUVRE MUSICALE ET DRAMATIQUE DE BOHUSLAV MARTINŮ

Article de Václav Nosek inséré dans la Première Partie, 1. Opéras – p. 73.

NOUVELLES ENVOYÉES PAR BOHUSLAV MARTINŮ DE PARIS À PRAGUE OU PETITE RÉFLEXION SUR LA POÉTIQUE MUSICALE DU COMPOSITEUR TCHÈQUE

Jiří VYSLOUŽIL



Dès son arrivée à Paris, B. Martinů assume la fonction de correspondant de revues musicales et politico-culturelles tchèques¹.

Cette activité s'échelonne au cours des années 1924-1938 et elle se solde par plus de cinquante articles de diverse importance. Très peu ont été publiés dans la presse française. La plupart sont écrits en tchèque car destinés à Prague ou à Brno, et comportent d'ailleurs la mention : « destiné aux lecteurs tchèques ». Les textes des années trente sont pour la plupart, consacrés aux œuvres scéniques de Martinů, présentées à l'époque à Brno ou à Prague. Dans les textes des années vingt, par contre Martinů donne au lecteur tchèque d'amples informations sur la vie musicale de Paris. Compositeur, Martinů consacre la plus grande partie de ses premiers textes à la musique contemporaine, et plus particulièrement à la musique parisienne de l'époque. Il réfléchit sur les questions

¹ Les articles de Martinů ont été publiés en tchèque par M. Šafránek. Cf. *Bohuslav Martinů, Domov, hubba a svět. Demiky, zápisky, uvahy a články* (Le pays natal, la musique et le monde. Journaux, cahiers, réflexions et articles), Praha 1966, et *Dívadlo Bohuslava Martinů* (le théâtre de Bohuslav Martinů), Praha 1979.

essentiels de la musique et pose ainsi les fondements de sa poétique musicale qu'il considère, selon sa propre affirmation, comme partie intégrante du processus créateur d'un compositeur. Dans l'un de ses textes parisiens, Martinů déclare « *Je suis compositeur et j'entends garder ce rôle...je ne prends donc pas l'attitude d'un critique ou d'un juge ; je ne fais qu'écrire les réflexions qui ont trouvé l'expression dans ma musique, qui passent par ma tête avant de se transformer en sons* » (*Sur la musique et la tradition*, 1925)

Martinů devient ainsi écrivain musical non pas par intérêt professionnel d'un homme de lettres ou de théoricien musical, qui d'ailleurs aurait été au-dessus de sa formation ; il le devient par nécessité au moment où il sent le besoin d'exprimer – à lui-même et à ses contemporains tchèques – les principes de la poétique musicale qu'il considère comme justes. Ce qui l'a poussé à se consacrer au journalisme musical vient de son opposition à l'orientation stylistique d'une partie de la musique tchèque de l'époque – école de Prague – et de la critique musicale officielle pratiquée à Prague qui, de l'avis de Martinů, restaient emprisonnées dans le labyrinthe des influences de la métaphysique musicale allemande. Celle-ci continuait à perpétuer les idées qui ne correspondaient plus à la situation d'une nation moderne, à sa société et à sa culture. Par un culte exagéré de la tradition, la musique tchèque contemporaine ainsi que la critique musicale adoptaient une attitude d'indifférence, voire de franche hostilité, à l'égard des efforts généraux visant à une nouvelle poétique de l'art et à un style nouveau. L'esthétique et l'idéologie romantiques empêchaient le compositeur tchèque contemporain d'éprouver le plaisir de la musique, le sourire et l'énergie de la vie en insistant de façon exagérée sur différentes péripéties psychologiques et sur la métaphysique au détriment de la musique « pure » (*Critique de la musique contemporaine*, 1925). Grâce à sa vie artistique intense, Paris est, par contre, considéré par Martinů, surtout depuis la fameuse exécution du *Sacre du Printemps* de Stravinsky en 1913, comme la première place sur la carte de l'art moderne en Europe. Les expériences y sont vues d'un bon œil, les œuvres de compositeurs français, ainsi que celles de compositeurs parisiens d'autres nationalités, apportent d'innombrables idées nouvelles exprimées avec une personnalité parfaite.

Ces opinions ne trouvent pas un bon accueil à Prague. Cependant, Martinů ne s'en soucie guère et continue à envoyer ses nouvelles musicales de Paris. L'une d'entre elles commence par l'introduction suivante : « *Dans l'expression musicale contemporaine, la France occupe une place d'exception. C'est de Paris que sont parties les plus nombreuses impulsions, réflexions et compositions qui annoncent un style nouveau.* » (*La musique contemporaine en France*, 1925). Dans de nombreux autres articles, Martinů approfondit cette idée de base. Il la concrétise dans des commentaires perspicaces au sujet de la musique française contemporaine témoignant d'une orientation artistique très sûre et de connaissances bien détaillées dans ce domaine. C'est notamment Stravinsky et ses œuvres de sa période dite slave qui sont l'objet préféré de son admiration et de ses analyses détaillées. Dès la première année de son séjour parisien, Martinů publie au sujet de Stravinsky cinq vastes articles indépendants. Immédiatement après, c'est un exposé consacré aux compositeurs français ou naturalisés français. La plus grande admiration de Martinů va à Ravel pour « la forme raffinée » et pour « la justesse de l'expression » (*Maurice Ravel*, 1929), à Arthur Honegger qui, selon l'expression de Martinů « *traverse avec sûreté et avec une musicalité colossale les eaux dangereuses pour arriver à composer des œuvres d'une forme définitive et accusant une certaine stylisation de l'expression nouvelle* » (*Les courants actuels dans la musique française*, 1925) et puis bien entendu, à Albert Roussel à qui il est lié par un rapport personnel tout particulier. Dans la nécrologie qu'il lui consacra plus tard, il en parle dans les termes suivants : « *Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui et, en plus, son amitié m'apportait un réconfort constant. Je suis venu à lui pour chercher l'ordre, la transparence, la modération, le goût de la clarté, la justesse et la sensibilité de l'expression, c'est-à-dire les qualités propres à l'art français que j'avais admirées depuis toujours et que je désirais connaître le plus intimement possible. J'ai été son élève, et grâce à cela, je me sens un peu Français, et j'en tire de la fierté...* » (*La revue musicale XVIII-1937*, n° 178)

Dans les citations et dans les paraphrases des idées tirées des textes de Martinů, il y a des concepts, des caractéristiques ou autres faits, qui, à notre avis, peuvent devenir le point de départ de notre exposé sur la poétique musicale de ce compositeur. Ils concernent les phénomènes suivants :

L'œuvre musicale de Stravinsky,

La musique française,

Le romantisme, ou plutôt le néo-romantisme allemand.

Dans ses articles, Martinů emploie dans des contextes différents le concept de « musique pure » et celui de « métaphysique musicale ». Il s'agit là d'un couple de notions dont la polarité sous-tend ses opinions

sur la musique contemporaine. Le terme « musique pure » renvoie aux tendances vivantes du formalisme musical. Dans les articles écrits à Paris, Martinů souligne constamment le rôle de la perfection formelle en tant que condition principale de la beauté d'une œuvre musicale. La mesure dans laquelle un compositeur domine consciemment la forme musicale est indicatrice du niveau de son art de composition. Martinů considère que « *ce n'est pas une œuvre d'art que l'on jette sur le papier sous l'influence d'une impression, ce qui nous vient à l'idée, car tant de choses viennent continuellement à l'idée... il est plus difficile de ne pas écrire ce qui nous vient à l'idée, c'est-à-dire de ne donner à la composition que ce dont elle a besoin. Cela suppose la maîtrise de la forme, du style, de l'expression, du sentiment ; c'est le but auquel même les grands maîtres ne parviennent que lentement et au prix d'un grand travail* » (*Sur la musique contemporaine*, 1925). Selon Martinů, seuls Ravel et Roussel parmi les compositeurs français de l'époque, sont arrivés à ce but avec sûreté ; parmi les autres, surtout Stravinsky.

La poétique musicale de Busoni, formulée dans son *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (1917) très suivie à l'époque, présentait la forme musicale comme une valeur absolue, comme l'avait fait Hanslick quelques décennies auparavant. Cependant, ce n'est pas le cas d'Emmanuel Kant, bien qu'on ait l'habitude de le supposer, car il reconnaît la part de l'affection dans la beauté de l'artifice musical (page 53 de la *Critique du Jugement*, 1790). De même Martinů n'adopte pas la position du formalisme musical absolu, bien qu'il insiste sur l'importance de la forme musicale « pure ». La musique et la forme « pure » n'implique pas pour lui l'isolement de la vie et de ses manifestations. Martinů prend la défense de Stravinsky quand on accuse ce dernier de composer une musique « qui n'est que du jeu ». « *Non*, affirme-t-il, *c'est l'expression d'un homme qui aime la vie d'un amour non sophistiqué, simple et direct* ». La musique de Stravinsky « *se confond avec la vie et accepte toutes ses composantes avec la même attention. Elle n'évite rien de ce qui fait sentir une manifestation de la vie* » (*Igor Stravinsky*, 1924). La rupture qui eut lieu dans la musique après Debussy est expliquée par Martinů de la façon suivante : « *On peut dire que la réaction définitive s'était constituée avant la guerre et que, pendant la guerre, où l'art tout entier, ainsi que les efforts humains commencèrent à changer et à se transformer sous l'influence de nouvelles inventions importantes dans le domaine de la science et de la philosophie et sous celle des grands événements de portée universelle, cette réaction s'impose dans le monde entier. On ressentait partout l'aspiration à une expression nouvelle, à une nouvelle stylisation des idées, à une nouvelle démarche de la pensée humaine. L'impressionnisme raffiné aux caprices individualisés, à la veulerie souvent futile, ne suffisait plus. Il était devenu trop fragile pour les mains qui, pendant si longtemps avaient porté les armes. Aussi la jeune France se précipita-t-elle vers le pôle opposé qui était aussi éloigné que possible de l'ancienne tradition, qui anéantissait et détruisait tout ce que l'on avait si longtemps cultivé et qui, avec une certaine brutalité et méchanceté frôlant la caricature, poussait tout à l'extrême.* » (*Courants actuels de la musique française*, 1925). Nous avons choisi cette longue citation, parce qu'elle permet d'entrevoir la position de Martinů à l'égard de la poétique musicale du Groupe de Six à laquelle il emprunte « *le refus de l'impressionnisme et du romantisme, mais non son esthétique de cirque et de music-hall.* »

La poétique de la « musique pure » et de la forme, telle qu'elle est conçue par Martinů, pourrait être qualifiée au mieux comme une poétique de l'immanence musicale. Martinů cherche à sauvegarder ainsi la musicalité de la musique, de même que Braque cherchait à sauvegarder le caractère pictural de la peinture ; par ailleurs, Martinů se réclame de Braque en citant son opinion selon laquelle « *notre objectif n'est pas de présenter des réalités anecdotiques, mais de représenter des réalités picturales* ». Cependant la défense immanente de la « musique pure » ne se confond pas chez Martinů avec la reconnaissance de la légitimité autonome de la musique. Dans sa conception, « la présentation des réalités musicales » pour utiliser une modification du mot de Braque – est un acte psychologique intentionnel qui respecte scrupuleusement les règles du « jeu musical ». Et c'est la forme musicale qui est le centre d'attention exclusif de ce jeu, c'est la langue de l'artifice musical qui, grâce à la clarté structurale, est dépouillée des exagérations de l'expression romantique et de son symbolisme musical. L'intentionnalité signifie dans ce jeu musical la liaison de l'artifice à son objet ou à son idée, dont les différents aspects sont observés, vécus et transformés au moyen de la représentation musicale par le contenu de l'artifice purement musical se passe dans un contexte de vie, et non pas en dehors de ce contexte. Et ce contexte exprimé par les sons n'a pas, cependant, un caractère extra-musical, un terme tel que idée extra-musicale est dépourvu de sens.

Martinů est un homme aux penchants philosophiques. Dès les premiers temps, sa poétique est marquée par son goût de la philosophie. Lorsqu'il veut définir les causes des transformations de la musique après Debussy, il les examine en liaison avec « les découvertes de la science et de la philosophie ». Les noms des philosophes qui apparaissent dans ses textes parisiens appartiennent soit aux philosophes de la musique romantique, tels Schopenhauer ou Nietzsche, soit aux scientifiques, tels Freud ou Einstein. Même le

concept de musique pure, opposé à celui de métaphysique musicale comporte de la philosophie. Il n'est pas du tout synonyme du concept de musique absolue, comme on pourrait le supposer à première vue, mais il correspond à l'immanence musicale. La métaphysique musicale correspond, elle, à ce que l'on devrait chercher au-delà de la forme musicale (transcendance), ce que la forme musicale désigne en sa qualité de signe abstrait. Cependant, le concept de métaphysique musicale concerne aussi le caractère de la chose exprimée par la musique, au moyen de la forme musicale pure, le compositeur moderne découvre l'essence de l'homme vivant de son époque, dont la musique est l'expression (cf. l'apologie de Stravinsky, mentionnée ci-dessus). « *La métaphysique musicale par contre est marquée plutôt par l'attachement à l'univers romantique des héros surhumains des légendes germaniques, etc. En même temps, la métaphysique musicale correspond à la phraséologie idéologique qui fait dépendre ma musique des humeurs personnelles et de l'importance personnelle surestimée" et dégage le compositeur de la responsabilité pour la forme musicale pure.* (Sur la musique contemporaine, 1928). La métaphysique musicale met la musique sous la dépendance de la poésie, de la peinture et de la philosophie – concept hégélien de musique accompagnée – car, par ses propres moyens, la musique n'est pas capable d'exprimer de tels contenus : elle ne peut qu'exprimer en sons les propriétés structurales essentielles du sens interne d'une chose ou d'une idée. En termes de philosophie: le contenu d'un artifice musical immanent est le produit d'un acte psychique transcendantale consistant à donner une forme à un rapport – subjectivement vécu et intérieurement aperçu de façon intuitive – à l'égard de la réalité. Ce n'est que dans cette dimension qu'il est possible de considérer la musique dans une perspective sémiotique.

La poétique musicale du jeune Martinů ne représente pas, certes, une philosophie de la musique, ni une théorie esthétique de la musique, ni une sémiologie musicale. Il est évident, néanmoins qu'elle dégage la conception de la musique de l'emprise des considérations et des appréciations métaphysiques. Elle s'attache à l'analyse des propriétés essentielles de la forme musicale, propriétés que le compositeur y met et que seul le sujet percepteur peut faire revivre grâce à l'orientation de sa conscience musicale à l'artifice en question. Si l'on tient ceci présent à l'esprit, on ne peut pas admettre l'affinité de la poétique musicale de Martinů avec certaines théories philosophiques modernes : il s'agit de la phénoménologie husserlienne avec sa maxime intentionnelle selon laquelle « la conscience est toujours la conscience de quelque chose » (cf. en particulier l'ontologie de l'œuvre musicale selon Roman Ingarden) d'une part et de l'autre, de la philosophie reposant sur l'analyse logique de la langue, pratiquée dans le cercle de Ludwig Wittgenstein ; les deux se caractérisent, par ailleurs, par un net éloignement de toute métaphysique.

Nous avons rappelé dans l'introduction que Martinů considérait sa poétique musicale comme une partie intégrante du processus créateur et de son orientation stylistique. Le caractère de ses conceptions musicales est à la base de l'affinité qui l'unissait à la musique française et à Stravinsky. Martinů l'expliquait par la ressemblance du caractère et de la musicalité tchèques avec le naturel français et, pour Stravinsky, par le génie slave. Il considérait, par ailleurs, que la clarté latine des Français lui était propre à lui-même. Ainsi, dans le Paris multinational, Stravinsky confirmait Martinů dans sa conscience musicale nationale. Or, il s'agit là plutôt d'impulsions sur la voie vers une expression musicale personnelle dans l'œuvre musicale. Nous ne nous sommes pas proposé de juger, du point de vue de l'esthétique et de l'histoire, dans quelle mesure et dans quelle période la poétique musicale de Martinů des années vingt valait pour l'œuvre du compositeur. Nous n'avons pas analysé non plus les transformations qu'a subi cette poétique pendant le séjour de Martinů aux États-Unis (1940-1947) et qui sont consignées dans ses cahiers et ses journaux écrits en anglais et publiés en traduction tchèque par Miloš Šafránek. Ces cahiers et journaux nous présentent un Martinů différent, philosophiquement plus mûr et plus instruit. Le Martinů de cette période est un compositeur sensiblement différent du jeune musicien des années parisiennes.

PRÉSENTATION

Le présent numéro est entièrement consacré aux œuvres lyriques ultimes de Bohuslav Martinů que l'actualité a mis sous ses projecteurs. L'événement majeur a été la présentation d'*Ariane* à l'Opéra du Rhin de Strasbourg mais nous y avons rattaché *La Passion grecque*, la composition des deux ouvrages ayant été simultanées.

Nous avons pu réunir quelques études quasi inédites, prises dans le programme de l'Opéra du Rhin, que nous remercions très vivement pour en avoir permis la reproduction.

D'autres articles proviennent de source tchèque, via quelques fois une version anglaise. Nous disons toute notre gratitude non seulement aux auteurs, mais également aux membres de notre Mouvement Gérard Mugnier, Patrice Royer, Jiří Svoboda qui en ont assuré bénévolement la traduction.

Guy Erismann

LA DERNIÈRE ŒUVRE LYRIQUE DE MARTINŮ : *ARIANE*

Helena HAVLÍKOVÁ

Présentation d'*Ariane*

Dans ses œuvres scéniques, Bohuslav Martinů s'est laissé guider par ses instincts poétiques. Il n'éprouvait pas d'attirance envers les drames psychologiques : les opéras de Martinů sont une emphase théâtrale, un jeu à propos du monde, qui ne prétend pas à la réalité. Ils irradiant une attitude positive envers la vie, merveilleuse aussi bien dans ses préoccupations ordinaires que dans ses aspects amers. Son imposant catalogue d'ouvrages lyriques s'achève par le puissant message artistique de *La Passion Grecque* et *Ariane*, paraphrase d'un thème classique avec la catharsis de la réconciliation finale.

« Une œuvre d'art ne réside pas dans ce qui est inscrit sur le papier lorsque nous sommes saisis par une impression, par les idées qui surgissent à l'esprit, car de telles choses sont toujours nombreuses. Il est en revanche beaucoup plus difficile de ne pas écrire ce qui nous arrive, de ne donner à une composition que ce qui lui est vraiment nécessaire, c'est-à-dire maîtriser une situation, la forme, le style, l'expression, le sentiment. Et c'est le but que même les grands artistes n'atteignent que peu à peu, après des années de travail ». Martinů écrivit ceci en 1925, au début de sa carrière de compositeur. *Ariane*, son épilogue opératique, se hisse au sommet de sa création en accomplissant ses vœux.

D'une durée de 35 minutes, cet opéra en un acte s'appuie sur un livret de l'écrivain français Georges Neveux (qui fut aussi le librettiste de *Juliette*). Il révisa la rédaction de sa propre pièce *Le Pèlerinage de Thésée*. On dit qu'il s'inspira d'une expérience personnelle : alors qu'il nageait dans la mer, il aperçut, au bord de l'épuisement, son image reflétée au creux des vagues. La musique pour *Ariane* fut écrite à Schönenberg en un seul mois de 1958, un an avant la mort du compositeur, plongé dans le travail sur *La Passion grecque*. Si l'impulsion immédiate vint des percussionnistes de Bâle, une autre source d'inspiration fut la voix de Maria Callas, que Martinů admirait tant. Son souhait intime était la recherche de vérités confirmées par l'histoire. « Les artistes vivent une époque de confusion des valeurs, ce qui les incite à re-

chercher une expression qui renforce et souligne les valeurs humaines et artistiques ». Martinů ira jusqu'à suivre un enseignement qui lui permit d'écrire *Ariane*.

Cet opéra semble résumer les principales caractéristiques du compositeur: la profondeur philosophique des pensées et, en même temps, une simplicité naturelle pour les exprimer, la capacité d'harmoniser le tragique avec un gentil sourire, l'art de combiner la forme impersonnelle de l'opéra baroque divisé en sections avec un regard scrutateur sur les profonds sentiments humains.

Le thème du conflit entre l'amour et le devoir dans la mythologie grecque relative à Thésée fut le sujet d'une quarantaine d'œuvres musicales. L'approche qu'en ont eu Martinů et son librettiste est inhabituelle et captivante. Ils ne portent aucune accusation aux dieux, les fautes sont recherchées chez l'homme, leur Minotaure ne se sert d'aucune force physique pour combattre, mais ses armes sont les faiblesses de l'homme, sa psyché et son narcissisme. Parce que le Minotaure est une image inversée, il est l'alter ego de son ennemi. L'opéra débute avec une sinfonia et un prologue au cours duquel le gardien de la cité espionne un bateau avec sept hommes courageux à bord. *Ariane* est divisé en trois scènes, chacune d'elle précédée et suivie d'un nouveau d'une courte sinfonia. Thésée et sa bande arrivent à Knossos pour tuer le Minotaure. Ils apprennent du timbalier qui garde la ville que l'accélération des battements cardiaques rend perceptible l'approche du Minotaure. Thésée rencontre une jeune fille sous un mûrier. Elle aussi attend le Minotaure, elle l'aime, bien qu'elle ne connaisse que sa voix. Elle est certaine de le voir cette nuit. Elle supplie Thésée de partir. Thésée lui déclare son amour et le timbalier annonce son mariage à la fille du roi, Ariane. Les compagnons d'armes de Thésée sont contrariés parce que dans son amour pour Ariane, il a mis de côté ses devoirs. L'un du groupe, Burien, se dévoue pour combattre le Minotaure en un duel où il succombera. Thésée jure de venger sa mort et décide de tuer le Minotaure. Il découvre que celui-ci n'utilise pas sa force physique ni sa monstruosité. Son arme, c'est la connaissance de l'ego humain. Il prend l'image de son ennemi. Et qui oserait se tuer soi-même ? Thésée est résolu, et, en tuant le Minotaure, il tue son amour pour Ariane. Thésée s'éloigne avec ses hommes. Est-il heureux ? La lamentation d'Ariane est emplie de tristesse ; son âme est peinée par l'adieu. Mais il y a aussi la joie, car elle a connu l'amour véritable. Ariane est réconciliée.

Le langage musical d'*Ariane* est foncièrement tchèque, profond dans sa simplicité. Il est révélateur de la nostalgie de Martinů pour sa terre natale. « *Le qualificatif de compositeur français m'est resté, ce qui fut source de maints dilemmes, car je sens que mon mode d'expression émane du caractère pur et libre d'un tchèque* ». La lamentation finale d'Ariane, en particulier, culmine dans une beauté exceptionnelle, une dignité intérieure, et, enfin, une humilité face au monde. L'opéra, dans son ensemble, commence et finit tranquillement, innocemment, comme une simple chanson des contrées montagneuses tchécoslovaques.

Traduction Patrice Royer

Article paru dans

Les Nouvelles Musicales de Prague n° 3-4 / 93

./.

ARIANE À STRASBOURG

L'œuvre

Quand, au printemps 1958, Bohuslav Martinů (1890-1959) compose *Ariane*, il a en chantier depuis deux ans son grand opéra, qui sera le dernier, *La Passion grecque*, d'après le roman de Nikos Kazantzakis, *Le Christ recrucifié*. Il ne cache pas que cette *Passion*, dans laquelle il exprime tout son être philosophique et social, fondu dans un humanisme quasi romantique, lui donne « beaucoup de peine ». Contrairement à son habitude, Martinů y travaille longtemps, trois années, et éprouve le besoin de souffler quelque peu, sans pour autant cesser de composer.

Naissent ainsi, en marge de *La Passion grecque*, quelques œuvres de caractère très différent, parmi lesquelles les trois superbes *Paraboles*, dédiées à Charles Munch, inspirées, pour les deux premières, par Saint-Exupéry, et, pour la troisième, par Georges Neveux, le vieil ami des temps surréalistes, qui lui avait envoyé sa pièce, *Le Voyage de Thésée*, éditée par Julliard en 1946.

Le Martinů de *La Passion grecque* est tout entier dans le choix qu'il fait de ce texte, dont il apprécie l'énigmatique parabole du temps et du dédoublement, ramassée en trois répliques qu'il place en exergue de son tableau symphonique:

- Thésée : Mais qui es-tu ?
- L'Homme : Je suis le tambour de ville. C'est moi qui annonce les mariages et aussi les morts (acte II)
- Ariane : Je m'appelle Ariane, comment t'appelles-tu? (acte II)
- Bouroun : regardez Thésée, l'homme qui devait vaincre le Minotaure, le voici vaincu par une femme (acte III)

Telle est la cellule maîtresse qui va donner naissance à l'opéra en un acte, *Ariane*, pour se distraire de *La Passion grecque*. Il le compose immédiatement entre le 13 mai et le 15 juin, après avoir terminé les *Paraboles* et en s'étant mis à jour par rapport à une commande de l'Orchestre de Louisville (*Les Estampes*)

Lamento

Au soir de sa vie, physiquement très ébranlé, Martinů semble préoccupé par le temps, par le destin fuyant, tragiquement, poétiquement symbolisé par l'amante Ariane, perdue et devenue inaccessible. Dans son petit opéra, il donne une existence charnelle à ce mythe de l'amour rompu. Le temps marche et ne revient pas en arrière. Il s'est souvenu du si beau *Lamento d'Ariana* de Monteverdi, et l'on se tromperait à peine en disant que Martinů avait, lui aussi, pour objectif un lamento, troublante musique, indéfiniment prolongée par le silence.

À quoi, à qui, pouvait bien penser le compositeur, aux forces émoussées, mais toujours amateur de jeunes femmes ? A ses Ariane d'autrefois et, en même temps, à lui-même, Thésée, en quête d'autres Ariane désormais impossibles ? Que lit-il dans cette parabole antique ? Qu'y voit-il, rongé par un donjuanisme aimable et compatissant ?

La Juliette d'autrefois, intouchable, bonne pour les rêves (déjà Georges Neveux) ou Katerina, la prostituée, comme Marie-Madeleine de la rédemption (*La Passion grecque*) ? Ou encore Vítězslava des Trois Fontaines, si charnelle, si présente, plaie ouverte... ? Sans doute celle-là surtout, et quelques autres, qui ont occupé Bohuslav/Thésée, prince des arts, toujours à l'affût de la beauté. Curieusement, Georges Neveux fut mêlé à cette moisson depuis le début des années 1930, qui remplaça les turbulences surréalistes par un surréalisme authentiquement humain et tendrement onirique. Juliette engendra dans les rêves une sulfureuse Vítězslava, joyeuse, vive et brève, proie facile des démons de midi. Les rapports de Martinů et de Neveux, solidement noués avec *Juliette* – représenté à Prague, peu de temps avant les accords de Munich – furent interrompus par la guerre.

Dès que Martinů eut définitivement regagné l'Europe, s'établissant principalement à Nice, près de son ami le peintre Josef Šima, Neveux lui adressa une première pièce, *Plainte contre inconnu*, dont le caractère insolite et psychologique intrigua le compositeur. Celui-ci s'investit sérieusement dans ce projet, comme en témoigne sa correspondance avec Neveux. Après six semaines d'un immense travail d'adaptation et de réflexion, Martinů renonça, frustré lui-même, et gêné pour son ami.

Que Martinů se soit senti redevable vis-à-vis de Neveux est incontestable. Ce fut un coup manqué, qui demandait réparation. D'où ce double emprunt au *Voyage de Thésée*, pour la *Troisième Parabole* et pour l'opéra *Ariane*.

Amours impossibles

Martinů n'avait pu que lire *Le Voyage de Thésée*, la nouvelle pièce envoyée par son auteur, la création ayant eu lieu pendant la guerre, au Théâtre des Mathurins, dans une distribution éclatante¹. De cette pièce en quatre actes, il tira la valeur de quelques pages, soit le deuxième acte, un fragment du troisième et finissant sur le début du quatrième, quand se séparent les amants d'un jour et d'une nuit. Martinů isola donc ce qui lui tenait à cœur, avec une économie de texte peu commune.

Théâtralement, le raccourci est saisissant, mais il plane un doute sur ce qui voudrait être une démonstration psycho-physiologique. Est-ce le thème des amours impossibles ? L'opposition entre devoir et amour et, en ce cas, qu'est le devoir ? Quel genre de devoir, si ce n'est la volonté de poursuivre le destin fixé par soi-même à soi-même ? Autrement dit, une incompatibilité entre la passion amoureuse et ce qu'on croit être la grandeur du destin ? La femme-entrave comme manifestation d'une misogynie latente ? Ou, tout simplement, un exemple des embûches successives auxquelles se heurte l'amour dans ses tentatives d'épanouissement ?

Tout peut être supposé, mais si l'on se rapporte à la colère de Bouroun, compagnon de Thésée, on comprend la cruauté du dilemme : « Regardez Thésée, l'homme qui devait vaincre le Minotaure, le voici vaincu par une femme » (acte III de la pièce). Thésée répond par des actes : il tue le Minotaure, convole avec Ariane, l'aime la durée d'une nuit et d'un jour, et fait dresser la voile du navire pour le départ, le départ pour son destin d'homme. Ayant tué le Minotaure, il a détruit du même geste la part de lui-même vouée au bonheur possible avec Ariane.

Économie de moyens

Si l'on connaît un tant soit peu les ouvrages scéniques de Martinů, on a remarqué la singularité d'*Ariane*, on relève l'économie des moyens et une brièveté d'expression à laquelle Martinů ne nous a pas toujours habitués. Familier de l'art baroque, il n'a pas oublié que l'antiquité l'a largement nourri, notamment dans le domaine de l'opéra. Avec beaucoup de rigueur, il découpe son scénario en trois parties, chacune précédée par une brève sinfonia.

La première partie est un prologue, comportant un dialogue avec la mouette – qui scrute dans l'horizon l'arrivée de Thésée et de ses compagnons, parmi lesquels Bouroun, venus pour tuer le Minotaure –, la rencontre de Thésée et d'Ariane à la recherche du Minotaure, l'annonce par le vieil homme du prochain mariage d'Ariane avec l'étranger (Thésée). La deuxième partie relate la colère de Bouroun contre Thésée, la mort de Bouroun dans son combat contre le Minotaure, le face-à-face de Thésée et du Minotaure, puis la mort de ce dernier. La troisième partie est entièrement consacrée, après le départ de Thésée, à la plainte d'Ariane, d'une sublime féminité.

Le parti musical, dès la première sinfonia, installe une véritable distanciation par rapport à cette lointaine antiquité, dont on ne retiendra qu'une poétique de situation due en majeure partie au personnage d'Ariane, à son énigmatique sensualité, fruit musical qui va éclore totalement dans le monologue final, pur et sobrement orné, sculptural, qu'il aurait composé en pensant à Callas. La première sinfonia vaut pour toute l'œuvre, comme un lever de rideau sur l'ensoleillement du midi, un peu désinvolte, contrastant avec l'idée qu'on s'était faite par avance du drame d'Ariane et de Thésée. Plutôt qu'un rideau, il pourrait être question, avec cette page d'orchestre, d'un cadre doré, sans rapport avec le sujet du tableau, mais que l'usage a rendu familier. L'écoute de l'ouvrage est du même ordre que cette vision-là, un cadre léger autour d'un dramatique sujet.

L'action sera brève, presque synthétique, bien qu'elle englobe, au deuxième tableau, deux combats singuliers. Les dialogues, très ramassés, très explicites, d'une lenteur feinte, sont gros d'une réflexion philosophique : Martinů donne à tous ces mots, dans le style recitativo dont il usa toujours, une force limpide qu'il sublimerait dans sa lamentation d'Ariane.

¹ Maria Casarès (Ariane), Jean Marchat (Thésée), Marcel Herrand (Le Minotaure), Michel Auclair (Bouroun) ainsi que Daniel Ivernel, Jean-Marc Thibault, Habib Benglia et Charlotte Classis.

Au pays des rêves

Il est difficile de ne pas replacer Ariane, et l'ensemble des ouvrages lyriques de Martinů, dans l'histoire de l'opéra tchèque moderne, qui commença avec les premiers opéras de Smetana. On constate chez Martinů, comme chez Janáček, et la plupart des compositeurs de la même époque, un abandon de l'historicisme qui était de rigueur jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Auparavant, on n'imaginait pas d'opéras abordant d'autres thèmes que l'histoire de la nation et colportant ta langue maternelle, dont il fallait à tout prix assurer la promotion. Or, on constate chez Janáček un grand souci de ta tangué, mais peu de traces de cet historicisme qui fait place, en revanche, à un « historicisme social », bien que toute la vie du compositeur soit un constant manifeste patriotique.

Avec Martinů, le décalage est encore plus criant, malgré un attachement viscéral à la terre natale. Aucune œuvre, si ce n'est la *Rhapsodie tchèque* de 1919, due à l'enthousiasme suscité par l'indépendance, et les œuvres directement imprégnées par les événements de Munich et la Seconde Guerre mondiale, ne fait appel aux grands mythes nationaux, qu'ils soient légendaires ou historiques. Mieux encore, et c'est un signe des temps, le culte de la langue n'est plus la démarche obligée.

En la matière, pour s'en tenir aux opéras, Martinů fait preuve d'une singulière désinvolture. S'il prend soin de traduire le texte français de *Juliette* en tchèque, c'est sans doute parce que l'ouvrage est destiné au Théâtre national de Prague. Mais il compose sur les textes français de Ribemont-Dessaignes, sur le texte italien de Goldoni (pour *Mirandolina*), sur le texte anglais de *Gilgamesh* et, dans les dernières années, sur celui en français de Neveux, pour *Ariane*. Dans le cas de *La Passion grecque*, il met en musique, sur le sol français, une traduction anglaise d'un roman grec, pour un théâtre germanophone, celui de Zurich !

Qu'en conclure ? Rien, sinon constater le poids des événements, dont le plus évident fut le renoncement à vivre dans son pays, avec lequel il garda pourtant des contacts constants. Il s'était habitué depuis longtemps à vivre en conformité avec ses diverses terres d'asile, dont il partageait le quotidien. Il avait élargi l'horizon de ses sensations, sans que son être fût altéré, en quoi que ce soit, dans sa puissance originelle. Voilà pourquoi ce Tchèque authentique fit chanter des mots français à cette Ariane de rêve.

Que ce soit *Ariane* de Bohuslav Martinů ou *Le Château de Barbe-Bleue* de Béla Bartók, chacun de ces ouvrages exige un complément pour atteindre la durée d'une soirée théâtrale normale. L'idée de les unir dans une seule soirée n'est donc pas mauvaise, bien qu'un tel rapprochement ménage de forts contrastes. Peu d'œuvres sont en effet aussi dissemblables. Gabriele Otto, dramaturge des deux œuvres à Strasbourg, s'est employé, avec beaucoup d'application et d'observation, à justifier cette juxtaposition sans y parvenir réellement, puisqu'un fossé stylistique oppose irréductiblement les deux ouvrages, autant qu'étaient différents fondamentalement les tempéraments de Martinů et de Bartók. Certes, le jeu intellectuel de G. Otto est passionnant, mais il reste au niveau littéraire et philosophique. Musicalement, il est malgré tout intéressant de montrer que des thèmes très voisins peuvent être abordés et traités en musique, selon des accents profondément étrangers. Chacun peut ressentir à sa manière une telle confrontation de style, soit en rejeter l'arbitraire, soit prendre plaisir à ce jeu de contrastes.

Ce jeu est d'autant plus acceptable que l'on peut noter les points communs entre les deux allégories, car c'est bien d'allégories qu'il est question, toutes deux menées par une conduite symboliste (quoique tardive chez Martinů qui flirta avec le surréalisme), traitant de mariages éphémères, compromis « par un secret » (Gabriele Otto). Certes, mais les mobiles psychologiques enclos dans le secret n'ont rien de commun, sinon une misogynie assez ordinaire et d'essences opposées. Les deux héros sont pourtant de naissance princière et militaire, mais Thésée a tout du guerrier de passage que le remords n'étouffe pas. Le Duc Barbe-Bleue paraît tendre en comparaison, aimant, dépassé par les événements, incapable, malgré son amour pour Judith, de lui reconnaître le droit à la vérité, ou celui de la simple faiblesse d'être curieuse, ou encore celui de partager son passé d'homme. Ces données psychologiques sont à prendre en compte avant de juger chaque œuvre et leur représentation.

Martinů compose *Ariane* en mai et juin 1958, s'octroyant une pause dans la composition de *La Passion grecque* qui l'éprouvait beaucoup. Doit-on aux circonstances le choix d'un style musical qui nous éloigne à ce point de *La Passion Grecque* – le grand opéra – bien qu'on retrouve plus d'une fois une parenté mélodique entre les deux œuvres. À la forme la plus ouverte, libre, de *La Passion grecque*, succède une composition ordonnée qui rappelle son ancien penchant des années 1930 pour l'ordre du concerto grosso ; une sorte d'opéra en trois mouvements : 1 - arrivée de Thésée et rencontre d'Ariane ; 2 - Noces et mort du Minotaure ; 3 - Départ et abandon d'Ariane ; chacun de ces mouvements étant précédé d'une sinfonia baroque. La première sinfonia donne le ton, elle est légère, ensoleillée, et augure curieusement du drame mythologique et sanglant qui va suivre. Quelle est la signification de ce préambule instrumental dans la

pensée de Martinů ? Est-ce une volonté de distanciation ? Un regard détaché sur un acte banal de la vie (un fait divers) qui révèle les aspects de la nature humaine dont sont faites les choses de la vie, y compris chez les demi-dieux ? Il reste que ce décalage entre la musique et le sens est irréductible et on ne peut en faire le reproche ni à la dramaturge, ni au chef, ni au metteur en scène. Il est vrai que de tels porte-à-faux existaient couramment à l'époque baroque, jusqu'à Rossini qui faisait précéder ses opéras tragiques de ritournelles peu appropriées. Martinů a-t-il voulu jouer à fond le jeu baroque ?

En ne cherchant pas à rectifier le tir, Gabriele Otto et Dieter Kaegi ont peut-être eu raison, mais il est difficile de les suivre quand ils s'alignent sur la Sinfonia n° 1 pour introduire une Ariane (Laurence Janot), légère et court vêtue, dans une jupette bleue à cerceau. Elle fut vraiment charmante mais aux antipodes de ce que notre culture nous a laissé de la fille de Minos et de Pasiphaé. L'enchaînement des scènes se ressent de cette impression première puisque – et le texte peut y aider – on semble s'acheminer vers un jeu pervers de petite fille impertinente, un jeu qui aurait mal tourné. On pourrait le croire, pris par son charme, quand elle joue avec une grâce faussement naïve au jeu de croire, petite fille gracile, qu'elle pourrait se servir de ce fil comme d'une corde à sauter. La petite tour du décor l'en dissuade mais on l'eut volontiers admis !

Le dispositif scénique contraste sérieusement avec cette poupée Ariane. Il s'agit d'une construction noire et vraiment pas jolie. C'est sans doute comme cela qu'il faut imaginer le labyrinthe : du moins nous est-il imposé. L'action très contractée (il reste très peu de choses de la pièce de Georges Neveux) est concentrée autour de ce cube noir – noces, mort du Minotaure, désespoir d'Ariane. La mer est figurée par une sorte d'aquarium dans lequel la petite Ariane vient se noyer à l'issue de son grand air éprouvant, dans sa belle jupette bleue, alors que l'orchestre égrène son insouciant ritournelle. On le comprend, il y a dans cette œuvre, des intenses contradictions de style qui empêchent un metteur en scène d'adopter un franc parti. Sans doute faudrait-il des interprètes qui imposent leur personnalité et, en même temps, leur personnage. N'oublions pas que Martinů écoutait la voix charnue de la Callas ; or Laurence Janot est davantage Zerbinette qu'Ariane, malgré le charme étroit dont elle fait montre dans le long solo des adieux dont le style vocal, si séduisant, est plein d'embûches et de contradictions stylistiques. L'ensemble de la distribution, très homogène, est dominé par un Thésée viril (René Massis) qui manquait certainement de grandeur. Dans l'ensemble, vus de Strasbourg, nos ancêtres mythiques n'avaient guère plus de noblesse et d'élévation que les héros quotidiens de nos journaux. En résumé, malgré tout l'intérêt qui entoure cette initiative, force est de constater que le passage d'Ariane à la scène reste problématique.

L'autre couple de la soirée, formé par Barbe-Bleue et sa nouvelle épouse Judith, a hérité, en fait de château, du même cube noir recomposé pour la circonstance. Il est très exigü, coupé en un rez-de-chaussée et un étage. Le Duc Barbe-Bleue, en bas, peut contempler sa jeune épouse, au premier étage, grâce à un périscope, avant qu'elle ne le rejoigne, laissant clairement supposer que le Duc serait un peu voyeur ! Le sens de ce symbole, s'il existe, nous a échappé, comme celui de l'eau. Judith finira comme Ariane, dans un aquarium, heureusement plus volumineux. On pourra toujours justifier le mythe de l'eau, source de vie et arrêt de mort. Ce qu'on peut dire, c'est qu'il ne contrarie pas le sens et compense une dramaturgie poétiquement déficitaire. Le dispositif conserve malgré tout une certaine cohérence. On croit comprendre que les six premières portes ne s'ouvrent pas mais que Judith, grâce au plateau tournant, passe de salle en salle. La dernière scène ne manque pas de grandeur et de vraie poésie, voire de mystère ; l'apparition des trois premières femmes impressionne. La vision est belle.

On voit à la vérité que cette production, très problématique, est sauvée par le couple Judith-Barbe-Bleue. Nikita Storozhev, sans être idéal, a une belle présence et une forte expression en dépit d'une voix qui bouge un peu trop. Par contre, on ne peut rien reprocher à la Judith de Hedwig Fassbender, touchante et vaillante, à la voix égale et convaincante. Elle avait, elle, la carrure d'une authentique Ariane, celle de nos rêves. L'autre vainqueur de cette soirée fut Claude Schnitzler qui a magnifié la musique de Bartók, bien qu'il fut moins subtil avec Martinů. Son orchestre s'est montré riche, attentif, heureux de percer les amours étranges des Dieux. Le mérite de l'Opéra de Strasbourg est immense, d'avoir tenté une soirée à risques et de l'avoir presque parfaitement réussie. On en voudrait d'autres à cette image, capables de donner à la vie lyrique une signification contemporaine. Mention T.B. pour un programme de 142 pages, riche de textes souvent inédits, qui accompagnent le souvenir de cette soirée.

ARIANE À STRASBOURG

En 1958, au soir de sa vie, c'est en pleine composition de *La Passion grecque* que Bohuslav Martinů s'offrit une diversion en tirant lui-même un livret d'un acte de la pièce *Le Voyage de Thésée* de son ami Georges Neveux, l'inspireur, vingt ans plus tôt, de *Juliette*.

Hanté par la fuite du temps, subissant peut-être le ressac d'amours trop brièvement vécues, c'est d'un lyrisme nostalgique qu'il entoura son *Ariane*, variante du thème mythologique où « Thésée, l'homme qui devait vaincre le Minotaure, est vaincu par sa femme ». Mais la rupture entre les amants suit irrémédiablement la plénitude réalisée en une nuit unique, lorsque Ariane prononce la sentence : « Si les autres nuits ne doivent pas être les mêmes, je préfère te voir partir... »

Heureux mariage entre les procédés du baroque et la pudeur excessive qui guidait toujours le musicien, notamment dans le recitativo, la musique est d'une exceptionnelle fraîcheur. Véritable bijou qui attend encore sa grande traductrice, le lamento final est le fruit de l'admiration que Martinů vouait à Maria Callas (elle ne le chanta jamais) en même temps qu'un hommage à Monteverdi.

Au vu de la production de cet ouvrage, dont c'était la première audition en France, nous ne pensons pas que les interprètes de l'Opéra du Rhin aient entièrement trouvé le style qui lui convenait. En lui conférant un ton proche de l'opérette, sa profondeur dramatique semble leur avoir échappé. Ariane (Laurence Janot) a joué les adolescentes, trop distanciée par rapport à son entourage. Plus grave : le Thésée de René Massis ou le Minotaure de Jean-Louis Geigel. La réalisation scénique de Dieter Kaegi et Muriel Gerstner donnait dans une forme de cubisme et préféra, au blanc et au bleu éclatants des rivages grecs, le noir comme teinte fondamentale. Vous l'auriez deviné !

Ce noir est celui d'une maison pivotante retrouvée, comme pour souligner quelques similitudes philosophiques entre les deux œuvres, dans *Le Château de Barbe-Bleue* de Bartók. Judith et Barbe-Bleue y poursuivent leur impossible dialogue. Nicolas Storoyev campait un Barbe-Bleue imposant, énigmatique ; Judith a trouvé une interprète d'envergure en Hedwig Fassbender, très inspirée par la progression dramatique du rôle. On ne put qu'admirer l'art du chef Claude Schnitzler, surtout dans cette dernière œuvre dont il donna, avec un Orchestre philharmonique de Strasbourg des meilleurs jours, une lecture bouleversante d'émotion.

Article paru dans *La Lettre du Musicien*



Dessin de Martinů pour l'opéra envisagé *Les Soirées à Dikanka*

« JE RESPIRE UNE DERNIÈRE FOIS »

Propos sur *Ariane* de Martinů

Aleš Březina

Directeur de l'Institut Martinů, Prague - Avril 1997

Texte paru dans le programme de l'Opéra du Rhin

Bohuslav Martinů, compositeur tchèque, classique parmi les contemporains, a été l'un des seuls au XX^e siècle à ne pas exercer une autre situation lui garantissant une situation financière stable. Hormis quelques brefs engagements dans des universités américaines, conservatoires de musique et cours d'été, il ne pouvait compter que sur des commandes de compositions et les recettes de ses propres œuvres. Si on y ajoute son imagination féconde, c'est l'une des raisons principales de la naissance d'un œuvre particulièrement vaste comprenant 400 compositions, dont 14 opéras, 15 ballets, 12 cantates et oratorios, 6 symphonies et plus de 20 autres œuvres pour grand orchestre, de nombreuses œuvres concertantes et compositions de musique de chambre, lieder pour chœur, etc.

Les premières mélodies de Bohuslav Martinů étaient destinées à des femmes, car le compositeur les dédiait à ses amies de l'époque. Paradoxalement, parmi les œuvres de jeunesse, les compositions pour grand orchestre et les ballets ne trouvèrent pas preneur et n'eurent donc aucune chance d'être jouées. Par la suite, Martinů justifia leur existence en disant qu'il était autodidacte, sans aucune formation systématique à la composition, et qu'il avait voulu vaincre les nombreux problèmes techniques par une composition sauvage en quelque sorte. Cela ne vaut cependant que pour les œuvres de jeunesse de son séjour pragois, alors qu'il était totalement inconnu, ne maîtrisant qu'imparfaitement son métier. Dans sa période de maturité, c'est-à-dire à Paris où il vécut de 1923 à 1940, et plus particulièrement après sa subite installation comme compositeur aux États-Unis, il ne créa que rarement une œuvre sans motif extérieur évident. Acaparé par les représentations de ses œuvres ainsi que par de nombreuses commandes, encensé par la critique et distingué à deux reprises (1952 : *Comédie sur le pont*, meilleure représentation d'opéra à New York. 1956 : *La 6^{ème} Symphonie*, meilleure œuvre pour orchestre de la saison 1955), Bohuslav Martinů ne composait que pour des occasions ou interprètes précis. Par manque de temps, il dut même refuser des commandes importantes et prestigieuses. C'est ainsi qu'à l'époque de la création d'*Ariane*, le Vatican lui commanda une cantate religieuse sur un texte latin. Martinů refusa, bien que dans les années 1950, il ait composé huit cantates et oratorios, dont trois sur des textes religieux. Dans une lettre à sa famille, Martinů se justifia en disant : « Je n'en ai malheureusement pas le temps. » (17.9.1958).

À première vue, il peut donc sembler étonnant que quelques mois auparavant, il eût composé une pièce en un acte, sans commanditaire, et plus curieux encore, sans rechercher un usage, une possibilité de mise en scène, un éditeur même.

Ariane fut composée en mai et juin 1958, alors qu'il travaillait à sa *Passion grecque*, (1956-59). À ce moment-là, Martinů traversait une crise dans sa composition, dont il cherchait l'issue. L'échec de son projet prévoyant la création au Royal Opera House de Covent Garden, de *La Passion grecque*, achevée en janvier 1957, était responsable de sa mauvaise disposition d'esprit. Bien que prévu dans un premier temps et convoité par d'autres théâtres et chefs d'orchestre (Herbert von Karajan, Scala, Zurich, entre autres), cet opéra provisoirement accepté au programme de Covent Garden, fut finalement refusé. Motif du refus : c'était une œuvre forte, mais trop proche de l'oratorio du fait des nombreux récitatifs, non compensés par de « véritables » arias. Martinů se vit donc contraint, non seulement de modifier quelques passages isolés, mais toute la conception qui sous-tendait *La Passion grecque*. Pour échapper à ces difficultés, il composa un autre opéra pour pouvoir donner libre cours à sa puissante imagination mélodique, de manière quasi démonstrative.

Charlotte Martinů, l'épouse du compositeur cite dans ses mémoires une autre raison « officielle » de la création d'*Ariane*. Déjà du temps de ses études à Prague, Martinů admirait les grandes cantatrices. Selon Madame Martinů, c'était Maria Callas qui fascinait particulièrement le compositeur dans les années cinquante. Il possédait quelques-uns de ses enregistrements qu'il écoutait avec passion. Il est même possible qu'il l'ait entendue sur scène, car de septembre 1956 à septembre 1957, Martinů enseigna la composition à l'American Academy de Rome. C'est à cette époque que Maria Callas avait récolté ses plus grands succès sur les scènes italiennes. Malheureusement, ni la correspondance connue du compositeur, ni la littérature le concernant n'attestent cette hypothèse. Mais il est peu vraisemblable que Martinů, qui dans sa jeunesse

à Prague assistait presque chaque soir à une représentation d'opéra – il y entendit entre autres la première tchèque d'*Ariane à Naxos* de Richard Strauss et Hugo von Hofmannsthal – eut laissé passer la chance d'entendre sa cantatrice préférée. Même s'il n'en a pas été ainsi, on ne peut nier, et tout le monde en convient, que la grande cantatrice a exercé une influence indirecte sur la naissance de l'opéra *Ariane*, particulièrement sur la composition de l'aria finale de l'héroïne.

« Ce n'est ni une commande, ni l'idée d'un éditeur, ni dû à la rencontre avec une soprano coloratur »

Dans la correspondance avec ses frères et sœurs de Polička, Martinů mentionne une autre raison pour la naissance de cet opéra. Plongé dans son travail de composition, il leur écrit : « *J'ai beaucoup de travail, je veux participer au concours de Venise ; c'est pourquoi je compose un nouveau petit opéra, une pièce d'un acte...* » (lettre du 3 juin 1958). Trois mois plus tard, le 17 septembre de la même année, il écrit : « *J'envoie le nouvel opéra à Venise, pour le concours* ». Et pour finir, cette brève note sur *Ariane* dans sa correspondance du 29 septembre : « *Je ne sais rien de Venise, je vais écrire à Vanek (un ami de Martinů vivant à Rome) pour savoir qui fut l'interprète.* » On ne sait rien de plus, malheureusement, sur ce concours d'opéra à Venise ni sur ce qu'il advint d'*Ariane* dans cette ville. Le fait que Martinů qui d'ordinaire parle d'abondance et régulièrement de chacune de ses œuvres, ne cite cet opéra qu'à trois reprises, sans autres indications concrètes, n'évoquant même pas son nom, peut sembler étrange. On ne peut s'empêcher de penser qu'il y a en filigrane d'autres raisons, probablement d'ordre privé, ayant donné naissance à cet opéra.

Il n'est donc pas étonnant que Miloš Šafránek, ami intime de Martinů et son premier biographe, ait voulu connaître la raison secrète de la naissance subite d'*Ariane*. Le combat de Thésée contre soi-même et le chant final d'*Ariane* donnent à penser à Šafránek aussi qu'il y a des éléments de sa vie privée à l'arrière-plan. À la question directe de son ami, Martinů répondit dans une lettre du 17 août 1957 : « Ce n'est ni une commande, ni une idée de l'éditeur, ni dû à une rencontre avec une soprano coloratur. Il est en partie vrai que j'espérais ainsi me détacher de cette *Passion grecque* qui me fatiguait énormément, tant par sa problématique interne que son interférence sur le muscle abîmé de ma main droite... »

Ce n'est que quelques années après la mort du compositeur que Šafránek finit par poser la même question à Maja Sacher. Durant les deux dernières années de la vie du compositeur, elle et son mari Paul Sacher lui avaient donné l'hospitalité ; elle faisait partie de ses amis intimes. Sa réponse confirma son hypothèse. Elle écrivit : « Les dessous ont une dimension privée à laquelle nous ne devons pas toucher. » Avec le *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales*, les *Huit Madrigaux tchèques* (deux compositions de 1938), le 5^{ème} *Quatuor à cordes* (1939), et la 5^{ème} *Symphonie*, (1946), pour ne donner que quelques exemples importants de ses œuvres de maturité, *Ariane* fait partie des œuvres exceptionnelles de sa période créatrice : ce n'est pas son esthétique habituelle de la mesure qui distingue ces compositions, mais la vie privée du compositeur y joue un rôle essentiel.

« Vous savez bien dans quel monde nous vivons... »

C'est dans une des phases les plus difficiles de la vie de Martinů que naît son *Ariane*. Il était à la veille de ses 70 ans. Il ne s'était jamais entièrement remis des séquelles d'une fracture du crâne lors d'un grave accident en 1946. Son frère František qui vivait en Tchécoslovaquie fut atteint d'un cancer fatal. Il est possible qu'à l'été 1958 déjà, Martinů ait senti les premières atteintes de la maladie : un an plus tard seulement, lui aussi mourut d'un cancer de l'estomac. Comme il composait sans relâche, il fut en outre victime de la crampe de l'écrivain qui l'empêchait pratiquement d'écrire. Ce n'est que sur l'insistance de Maja Sacher qu'il consentit à faire soigner sa main par un médecin. Une lettre quasi illisible, écrite d'une main tremblante à son ami compositeur Marcel Mihalovici, atteste des difficultés inhérentes à sa maladie et de son humour à surmonter la situation. Il fait part à Mihalovici de ses problèmes et ajoute : « *Je vais commencer écrire la musique avec la main gauche, on va voir, peut-être j'arriverai aussi au dodécaophonisme scientifique* ».

L'humour était la seule chose qui l'aidât à jauger la situation politique désolante. Les années 1950 furent marquées par la guerre froide. Dans la patrie du compositeur régnait un régime totalitaire qui, après une brève période d'espoir (après la mort de Staline et de son alter ego tchèque Klement Gottwald en 1953), se durcit à nouveau. La répression sanglante du soulèvement populaire en Hongrie fut un choc pour Martinů également, parce qu'elle illustrait ce dont les communistes étaient capables dans les pays satellites de l'URSS.

Martinů, qui à cette époque avait déjà la nationalité américaine, fut confronté à de sérieuses difficultés dans son pays d'adoption, l'Amérique de l'ère McCarthy. Paradoxalement, on le soupçonna à cause de ses origines. Comme ses œuvres étaient de plus en plus jouées en Tchécoslovaquie, les autorités américaines devinrent méfiantes. Une lettre de Martinů à sa famille à Polička, datée de novembre 1956, l'atteste clairement : « *Un rédacteur du New York Times m'a demandé s'il était vrai que notre gouvernement essayait de m'attirer, qu'on me considérait comme étant le meilleur compositeur tchèque, et si je voulais retourner dans mon pays. Je lui ai donné une réponse prudente, car on ne sait jamais comment les journalistes arrangent les choses en fonction de leurs besoins ; je lui ai donc écrit que je n'avais pas été invité officiellement par le gouvernement, ce qui est vrai, mais que j'avais été invité par l'orchestre philharmonique (tchèque), dont j'étais membre, et qu'il n'y avait rien de particulier à ce qu'ils jouent mes œuvres, car ma musique est tchèque, ce que personne ne peut nier, n'est-ce pas ?* »

Mais la situation allait empirer. Lorsque Martinů voulut entreprendre en 1958 un voyage en Tchécoslovaquie où il n'avait plus mis les pieds depuis vingt ans, il fut confronté à des problèmes insurmontables. Le 4 mai 1958, il s'adressa à ses frères et sœurs en ces termes : « *J'ai de mauvaises nouvelles à vous communiquer au sujet de mon retour à la maison [...]. Mon retour à la maison est remis en question et je ne sais pas si je pourrai tenir ma promesse, bien que je sache que vous m'attendez, et vous savez combien je serais heureux de vous revoir. Vous savez aussi dans quel monde nous vivons aujourd'hui et combien nos souhaits et nos désirs dépendent de circonstances sur lesquelles nous n'avons aucun pouvoir et que je ne peux même pas évoquer par écrit. Je suis confronté à d'énormes difficultés qui ont pour moi des conséquences négatives et qui donnent à ma vie une orientation non conforme à mes souhaits. [...] Dans le monde d'aujourd'hui, nous ne sommes que des minuscules marionnettes...* »

Malgré une situation politique et psychologique catastrophique, Martinů est resté fidèle à son credo ; dans l'atmosphère pesante des années précédant la Seconde Guerre mondiale, il résume cela en ces termes dans une lettre à Vítězslava, une de ses élèves en composition : « *Les compositeurs du passé aussi ont vécu des moments difficiles, et pourtant ils nous ont transmis une belle image du monde et de leur vie. C'est ce qui me pousse à reprendre ma plume et à recommencer à griffonner ces notes minuscules.* »

Esthétique de la composition dans l'œuvre tardive de Bohuslav Martinů.

« C'est insuffisant au plan littéraire, mais si l'on se réfère à l'opéra, c'est O.K. »

C'est le *Voyage à Thésée*, un drame de l'écrivain Georges Neveux écrit en 1943 qui a servi de modèle à l'opéra en un acte de Martinů. Comme c'était déjà le cas dans *Juliette ou la clef des songes*, d'après la pièce du même nom et du même auteur, où le personnage clef n'est pas l'héroïne, mais Michel, le libraire amoureux d'elle, Martinů se concentre également dans *Ariane* sur le personnage masculin principal, Thésée. Comme l'atteste sa correspondance, le compositeur hésita entre *Thésée* et *Ariane* pour le titre de son opéra. En avril 1959, c'est-à-dire un an après l'achèvement de l'opéra, il l'intitule *Thésée* dans l'une de ses lettres à Šafránek, ajoutant : « *J'ignore encore, si je vais lui donner le nom de Thésée ou d'Ariane (dont il y a profusion).* » Dans le manuscrit original figurait à cette époque le titre *Ariane*, et ce depuis près d'un an !

Il y a des correspondances entre *Juliette* et *Ariane* autres que la paternité de Georges Neveux. Outre *Mirandolina* (une comédie d'après Carlo Goldoni), *Juliette ou la clef des songes* et *Ariane* sont les deux seuls opéras de Martinů comportant un nom de femme dans le titre et traitant sérieusement de l'amour. Comme nous l'avons laissé entendre par ailleurs, il y avait des parallèles importants entre les œuvres citées et la vie privée du compositeur. Mais la parenté des deux œuvres est bien plus profonde. De même que le Michel de *Juliette* est le seul personnage vraiment réel de l'opéra, les autres n'étant que le reflet de ses propres souhaits et désirs, le Thésée d'*Ariane*, aussi, est le seul à être réel et « crédible ». Tous les autres personnages sont des êtres « sans qualités » et sans passé. Comme dans *Juliette* déjà, ils peuvent changer d'identité – l'aubergiste du prologue d'*Ariane* est en même temps tambour de ville – car ils représentent de simples pierres de touche, comme dans les légendes antiques où le héros fait un voyage pour se retrouver soi-même. C'est pourquoi Ariane peut se passer de signes personnels distinctifs et Bouroun, l'ami de Thésée, n'a pas de traits caractéristiques. Aux yeux de Martinů et Neveux, sa présence ne sert qu'un seul objectif : rappeler Thésée à sa tâche primordiale qui est la mise à mort du Minotaure.

Martinů répugnait à donner à ses personnages une épaisseur psychologique, à l'instar de Richard Wagner dans ses opéras. L'instrumentation souligne cet aspect des choses. Déjà dans sa *Première Symphonie*, Martinů utilise une combinaison inhabituelle d'instruments, à l'effet « irréel ». La mélodie simple exécu-

tée par les violons et la flûte, est accompagnée par un xylophone et une harpe, le piano reprenant sur le même ton un schéma rythmique typique pour petits tambours. Cela donne l'illusion d'un orgue de Barbarie, d'une boîte à musique – et doit exprimer l'idée que tout cela n'est que du théâtre, une fiction. Martinů accroît encore l'effet de distanciation en utilisant des techniques de composition spéciales, couramment utilisées par Igor Stravinsky, comme le principe du « jeu de construction », les procédés de montage et le trivial côtoyant le sublime.

Le compositeur n'a cependant repris que quelques extraits des quatre actes de la pièce *Voyage de Thésée*, notamment du deuxième acte. En accord avec Georges Neveux, il a donné une orientation différente à l'œuvre. Dans une lettre à Miloš Šafránek, Martinů détaille les modifications essentielles en ces termes : « *Thésée retourne au Thésée du début - le lutteur – et quitte Ariane pour qu'elle puisse chanter son aria et être la dernière à quitter la scène. C'est insuffisant au plan littéraire, mais si l'on se réfère à l'opéra, c'est O.K.* » C'est une assertion importante qui atteste que Martinů se refusait à faire du théâtre réaliste. Au lieu de cela, il a élaboré une fiction théâtrale qui s'accorde avec son esthétique du théâtre musical telle qu'il l'a formulée dans les nombreux commentaires de ses œuvres scéniques.

Le passage cité dans cette lettre attire l'attention sur une caractéristique typique de beaucoup d'œuvres tardives de Martinů, dans lesquelles la logique causale semble secondaire et est remplacée par la logique surréaliste des rapports d'association libres. Ce faisant, Martinů donnait suite – consciemment ou non – à la requête de Tristan Tzara qui postulait le « penser non-dirigé » à la place du « penser dirigé », ajoutant : « C'est-à-dire le rêve ». Martinů présumait que la légende d'Ariane et de Thésée était connue de tous. Que le gardien du prologue de son opéra (comme dans la légende d'ailleurs) ne soit pas établi en Crète, là où vit le Minotaure et où se déroule toute l'action, mais dans l'île voisine de Naxos, ne le dérange donc nullement. C'est là que le roi attend impatiemment le retour de son fils de Crète. En d'autres termes, le gardien ne devait apparaître qu'au dénouement de la légende, après l'histoire du Minotaure, lorsque Thésée a déjà quitté Ariane et l'île de Crète. Par cette inversion, Martinů fait comprendre clairement que son histoire se déroule à une époque fictive, sans continuité temporelle logique.

Par cette particularité – et d'autres particularités encore – *Ariane* est le dernier tribut payé par le compositeur au surréalisme, qui l'a fortement influencé dans les années 1920 et 1930 surtout, à Paris. Outre *Juliette ou la clef des songes*, il composa trois autres opéras surréalistes d'après des livrets de Ribemont-Dessaignes, le directeur de publication de la célèbre revue surréaliste *Bifur*. Il faut mentionner dans ce contexte que parmi les meilleurs amis du compositeur figuraient les peintres surréalistes tchèques établis à Paris, tels que Josef Šima, Jan Zravý et Alen Diviš.

Le choix d'un thème mythologique - celui de Thésée et Ariane - comme sujet de sa pièce en un acte est à mettre en relation avec sa préférence marquée pour le surréalisme. Il est notoire que pour les surréalistes, la mythologie joue un rôle prédominant. Tout comme Freud avait étudié l'inconscient de l'individu, les surréalistes voulaient explorer l'inconscient collectif de la ville. À leurs yeux, les mythes canalisent les peurs individuelles – comme par exemple « l'angoisse de vivre » (Tristan Tzara) ou « le traumatisme de la naissance » (Otto Rank) – pour en faire des expériences collectives. La légende d'Ariane fascinait particulièrement les surréalistes. « Le fil d'Ariane du hasard qui oriente objectivement les destins guidait l'homme aveugle à travers ce labyrinthe » (Metken). L'idée du labyrinthe avait plusieurs significations : pour l'artiste, il représentait une allégorie de l'univers impénétrable, extérieur au monde « normal » et pourtant accessible à l'homme, mais très solipsiste par nature : « Avec le mythe, nous risquons, comme Thésée, d'être enfermés pour toujours dans un labyrinthe de cristal » (Michel Leiris, *Aurora*). La revue surréaliste éditée par Breton dans les années trente s'intitulait d'ailleurs *Le Minotaure*.

Ariane est à proprement parler une œuvre tardive, non seulement par rapport à l'époque de sa création, mais aussi par son esthétique. Elle est caractérisée par une simplicité magistrale, ainsi que par de nombreux éléments historiques censés évoquer le monde imaginaire de la légende antique. Nombre de voies parcourues par Martinů au cours de sa longue vie de compositeur, riche en évolutions stylistiques de toute sorte, semblent se recouper de façon géniale dans cet opéra. Les différentes caractéristiques stylistiques apparaissent pour partie simultanément à plusieurs niveaux, mais souvent elles ne sont que juxtaposées, comme des univers musicaux ayant une existence autonome parallèle. Dans ce deuxième cas, Martinů a travaillé sur des modèles de composition connus qu'il a variés et réinterprétés. Il a utilisé ce même procédé dans sa cantate *La montagne aux trois lumières* de 1954, dans laquelle la diversité des langages musicaux – où se côtoient son imagination fertile, l'évocation du chant populaire et le chant religieux – correspondait à l'hétérogénéité des textes. À maints égards, l'opéra *Ariane* créé un an avant la mort du compositeur représente une synthèse de l'œuvre globale de Bohuslav Martinů.

Par rapport aux créations tardives de Martinů, c'est son retour à la symétrie qui nous surprend dans *Ariane*. Il s'en était pourtant distancé, autant dans ses œuvres que dans ses témoignages écrits, dans lesquels il qualifie l'évolution de son travail de composition comme un chemin allant « de la symétrie à l'imagination ». Dans *Ariane*, ce retour est d'autant plus inattendu que Martinů a parlé de ses opéras des années 1930 comme d'une tentative d'échapper à la symétrie de ses concerti-grossi de l'époque. La volonté du compositeur d'aboutir à une structure symétrique apparaît à plusieurs niveaux : dans les trois tableaux (l'arrivée, le combat avec le Minotaure, le départ), comme dans les trois Sinfonia qui, elles aussi, sont nettement scindées en trois parties.

La véritable apothéose de l'opéra est l'aria finale. Rarement un compositeur du XXe siècle a tenté pareille aventure. L'aria de Martinů est une merveille qui – bien que le texte ne se compose que de quelques lignes – dure presque dix minutes, sans pour autant diminuer en intensité et en force d'expression. Elle est composée de strophes formant un tout. Contrairement à la musique des parties précédentes, elle est portée par des instruments à cordes. La mélodie descendante du lamento est marquée par ses soupirs, seules les paroles « Je respire (une dernière fois) » ont, comme il semble logique, une mélodie ascendante. Dans le court épilogue, Martinů cite encore une fois la musique de la Sinfonia n° 1 du début de l'œuvre. C'est le thème d'Ariane qui retentit encore à la fin du premier tableau sur les paroles : « Qui est la fille du roi ? C'est moi. Je m'appelle Ariane. »

L'opéra *Ariane* est sans doute une œuvre clé de Bohuslav Martinů et il n'est donc pas fortuit qu'elle soit une représentation syncrétique de toute son œuvre. Les dernières paroles de l'aria finale : « Je respire une dernière fois », ainsi que le dernier mot de l'opéra – « Adieu »- seront les mots d'adieu de Martinů âgé de 68 ans, emporté un an plus tard par un cancer. C'est un adieu symbolique à toute la beauté qu'il a connue dans sa vie de compositeur et d'homme.

ARIANE ET LE RÉALISME MAGIQUE

Jaroslav MIHULE

Avril 1997 Texte paru dans le programme de l'Opéra du Rhin
Jaroslav Mihule est ambassadeur de la République tchèque à La Haye, Vice-Recteur de l'Université Charles de Prague, auteur de plusieurs communications et ouvrages sur Martinů, Dvořák et Janáček.

« *Il faut que tu te voies mourir pour savoir que tu vis encore.* »

Bohuslav Martinů compte parmi les compositeurs dont le besoin vital aura été d'écrire sans cesse de la musique. L'œuvre de sa vie est extraordinairement riche et compte plus de quatre-cents titres de compositions. Celui qui a la chance de les connaître de près se rend vite compte que dans celles-ci Martinů lui tend en se tournant vers lui plusieurs visages différents. Il n'est pas nécessaire d'avoir recours à de profondes analyses pour qu'il soit évident que, « dans l'œuvre de sa vie, nous sommes en présence d'une polymorphie stylistique. Parmi ses compositions orchestrales, prenons ainsi par exemple en les alignant l'une après l'autre des œuvres telles que *La Bagarre* (« En souvenir de l'atterrissage de Lindbergh au Bourget » - 1926), *Double Concerto* (1938), *Fantaisies symphoniques* (1953), *Les Paraboles* (1958). Ce qui différencie ces œuvres n'est pas seulement la conséquence du mûrissement de l'auteur et l'évolution plus ou moins logique de sa technique de composition, il s'agit plutôt d'intentions communicatives différentes.

Ceci est également valable pour la création de musique d'opéra de Martinů où s'ouvrent devant le spectateur et l'auditeur plusieurs approches stylistiques. Choisissons ainsi sur les quatre les plus connus : *La Comédie sur le pont* (1935), *Juliette ou la clef des songes* (1937), *Ariane* (1958) et *La Passion grecque* (1959). Chacune de ces œuvres semble offrir un monde différent par rapport à l'autre et dans lequel s'appliquent d'autres règles du jeu quant à sa mise en musique et son retentissement, son ethos.

La caractéristique qui se propose pour l'un de ces mondes est contenue dans l'appellation de cet essai : le réalisme magique.

La littérature et les arts plastiques connaissent cette notion. Elle croît à la base des sentiments vitaux

pour lesquels la réalité éprouvée est quelque chose de banal et qui n'est pas digne de confiance. Derrière ce monde banal, il y a des choses qui impriment à la vie une vision intuitive, le pressentiment de l'existence de miracles ainsi que des vues sur l'avenir. Martinů avait sans doute pressenti son existence depuis sa jeunesse, depuis ses premières rencontres avec le symbolisme littéraire. Il trouve son inspiration chez Maurice Maeterlinck (*Essai de mouvement symbolique selon la mort de Tintagile*, 1910) – c'est d'ailleurs à cette époque qu'il recopiait une réduction pour piano de l'opéra de Debussy *Pelléas et Mélisande* (encore une fois Maeterlinck !). Il devait déclarer un jour que : « Debussy était la plus grande révélation de sa vie ». Et comme par une sorte d'envoûtement, il se laisse de temps à autre emporter par la poésie confuse dissimulée sous un symbole magique : symbole sans connotation évidente ouvrant la voie de mondes transcendants, de rêves interférant avec la réalité. Cette réalité qui interfère avec l'imagination onirique. C'est comme par enchantement qu'il saisit l'imagination trouvée chez Georges Neveux dans *Juliette ou la clef des songes*. Le compositeur a découvert son sujet et le sujet, son compositeur. « Tout le spectacle, (c'est-à-dire son opéra *Juliette* d'après le sujet de Neveux) est une lutte désespérée à la recherche de quelque chose de stable à quoi on pourrait s'accrocher : le concert, la mémoire, la conscience à tout instant ébranlée, transposée dans une situation tragique où Michel – le personnage principal de l'opéra – combat pour garder sa raison. S'il se laisse aller, il restera dans ce monde sans mémoire.

Le monde de *Juliette* vient d'être défini. Il est sans mémoire, sans temps, un monde où on reste pour toujours, mais un monde empreint du charme incroyablement fascinant de la musique de Martinů. Il s'agit d'un courant symphonique que l'on pourrait appeler néo-impressionnisme. Georges Neveux et Bohuslav Martinů ont remarquablement campé ici un personnage rappelant l'exclusivité éloquente du tableau du peintre belge Paul Delvaux *La ville inquiète* à propos duquel Ivo Pondeliček, historien tchèque d'art, écrit d'une manière qui vaut aussi pour l'opéra *Juliette* mais encore plus pour *Ariane* de Martinů : « Un homme impeccablement habillé se promène ici comme un somnambule dans une ville d'hommes nus, au milieu des constructions antiques et de leurs habitants nus, lui-même est un étranger habillé, un absurde étranger camusien dans un monde également absurde. Une telle situation échappe à toute universalité, elle est proprement exceptionnelle. L'inquiétude traduite par le titre du tableau éclate dans l'homme habillé en noir : la ville elle-même est sombre et immobile. L'inquiétude est son ébahissement, son angoisse, ce sont aussi ses sentiments amers de l'absurdité, de l'aliénation sociale, de l'inconvenance. Et tout à coup, ces sentiments deviennent nôtres de même qu'en lisant *Le procès* ou *Le château* de Kafka, les sentiments de vanité et de déshéritement se font nôtres. Subitement, ce sentiment que nous ressentons nous intéresse davantage que le sens propre de l'image, autrement dit : le sentiment est la signification propre de l'image. Le glissement du sentiment à la place de l'illusion est la définition des courants modernes de la peinture imaginative ».

Ajoutons : l'effort conscient déployé par Martinů dans la création imaginative d'opéras va dans le sens d'un glissement de l'expérience esthétique à la place de l'illusion. Dans les opéras sur des sujets de Georges Neveux, comme ailleurs. Après *Juliette*, Martinů entreprend *Plainte contre inconnu* de Neveux (1953), dont il ne reste qu'une ébauche, tandis que l'opéra en un acte *Ariane* d'après la pièce de Georges Neveux *Le voyage de Thésée* (1958), fut mené à bonne fin. Son modèle historique clairement indiqué est en fait le type d'une monodie baroque, avec Sinfonia obligatoire au début, avec un grand air d'*Ariane* à roulade, avec des nuances affectives monteverdienne dans l'expression musicale et dans l'arrangement numérique de l'œuvre.

C'est ainsi qu'est donc formulé musicalement l'arrière-plan du monde d'*Ariane*, à la place de la scène impressionniste – le néo-baroque qui semble se dresser à l'emplacement des constructions antiques avec leur intemporalité. Les premiers notes de l'ouverture (Sinfonia), parlent déjà de l'éternité cosmique dans une tonalité rudimentaire en majeur, avec quelque chose qui se dissimule sous le rythme mécanique de ce premier motif ouvrant la tragédie, dans un courant mélodique limpide mesurant ici le temps antique, courant dans lequel est peut-être aussi ancrée la nécessité fatale – « ananké » grecque cachée au fond de l'ensemble de l'histoire. Elle réapparaît logiquement avec les derniers mouvements de l'opéra ; ce qui devait se passer, s'est passé. Le motif devient donc un geste magique ouvrant et clôturant la scène ; la cérémonie est accomplie. Ce qui nous attend, c'est le retour à l'ordinaire.

Néanmoins, dans ce mode de l'Antiquité déformé en « réalisme magique », sont exposés des êtres vivants, dont le for intérieur apparaît devant nous à l'arrière-plan des formules qui ont traversé la culture européenne en tant que modèles éternels : *Ariane*, *Électre*, *Œdipe*, *Minotaure*, *Thésée*. Rappelons-nous ainsi l'inoubliable *Antigone* de Jean Anouilh qui, après la Seconde Guerre mondiale avait passionné l'Europe entière – y compris Prague. Martinů n'avait pu connaître sa mise en scène (il avait été pour la dernière fois dans sa ville natale en 1938), mais Anouilh l'attirait et il avait même envisagé de créer un opéra

selon *Le bal des voleurs*. La vitalité des modèles antiques est valable pour toutes les périodes de l'histoire européenne. En 1937, Pablo Picasso avait réalisé un dessin au crayon intitulé *Fin d'un monstre* et Paul Éluard se servit de ce motif pour ce poème inspiré par ce dessin.

Fin d'un monstre
Il faut que tu te voies mourir pour savoir que tu vis encore
La mer est si haute et ton cœur bien bas
Fils de la terre mangeurs de fleurs fruit
de la cendre

Dans la poitrine les ténèbres pour toujours couvrent le ciel
Soleils lâche la corde les murs
ne dansent plus
Soleil laisse aux oiseaux des voies
impénétrables

Sur le dessin de Picasso, Ariane tend un miroir au Minotaure qui est transpercé par une flèche - d'amour ?

Prenez une phrase isolée de son contexte et exposez-la en tant que symbole –inscription : « La mer est si haute et ton cœur si bas ». Et la poésie est née. Le fragment est un énoncé qui, pour une âme sensible, a la force de la transcendance vers l'Inconnu. En composant son triptyque orchestral *Les paraboles*, Martinů fit précéder à la dernière partie un collage d'Ariane de Neveux en tant qu'épigraphe dans le même but, c'est-à-dire d'interpeller l'homme inconnu, d'interpeller l'Inconnu.

Thésée: *Mais qui es-tu ?*

L'Homme: *Je suis le tambour de ville.*

C'est moi qui annonce les mariages et aussi les morts.

Ariane: *Je m'appelle Ariane, comment t'appelles-tu ?*

Bouroun : *Regardez Thésée, l'homme qui devait vaincre le Minotaure,*
le voici vaincu par une femme.

Dans son opéra, Martinů marque un arrêt du courant musical sur une phrase clé afin de lui imprimer un contexte magique : « Je savais qu'il te ressemblait », dit Ariane sur un ton significatif. Ici, la musique figure de nouveau dans le rôle d'un commentateur quasi-absent, elle ne crie pas les horreurs comme l'Electra de Richard Strauss. Nous ne sommes pas entraînés dans des combats affectifs sur la scène, quoi qu'ils s'adressent à nous.

Pourquoi tous ces gestes, gestes magiques ancrés dans l'éternité survivante des archétypes antiques ?

Sans doute pour que nous soit tendu le miroir d'Ariane dans lequel apparaîtra notre sosie, né des forces ténébreuses de notre inconscient à propos duquel Jung supposait qu'il était habité par des êtres animaux, des minotaures de tous genres, ainsi que la terreur héritée de nos aïeux ? Reconnait-on le subconscient de l'humanité dans le cryptogramme du passé ?

Peut-être pour que nous découvriions que, dans l'amour envers la femme, l'homme est pour lui-même un Minotaure mythique – que ce qui le détourne de l'accomplissement de son devoir suprême de sa mission –c'est son mauvais alter ego animal que réveille Ariane en le tirant de son sommeil ? Neveux offre sa propre réponse mais nous ne saurions pas entendre aussi la voix du compositeur qui a trouvé son interprétation originale par l'intermédiaire de la musique.

L'humanisme universel de Bohuslav Martinů se dirige peut-être ailleurs : vers une catharsis moderne avec laquelle Ariane fait ses adieux à la fin de l'opéra. S'il ne reste plus de l'Ariane de Monteverdi qu'un fragment génial, *Lasciate mi morire*, par conséquent c'est comme si le compositeur tchèque s'était saisi en toute piété de ce fragment en le parachevant et en l'imaginant à sa façon. Il a réussi à trouver l'expression adéquate pour la quiétude qui prédomine dans ce morceau lyrique. Cette quiétude qui dans l'air final d'Ariane agit avec la force purificatrice du feu d'Héraclite.

LA PASSION GRECQUE

Martinů musicien universel

Pierre Vidal

Déjà publié dans nos Cahiers à l'occasion du centenaire de la naissance de Bohuslav Martinů en 1990, le texte qui fait suite, concernant *La Passion Grecque* et notre entretien avec Eleni Kazantzákis au Groupe des Sept, nous inspire ces quelques réflexions.

Sept ans se sont écoulés depuis les manifestations du centenaire en France, sept années au cours desquelles la position de Martinů n'a guère progressé dans notre pays. Même imparfaite, la production d'*Ariane* de l'Opéra du Rhin, commentée par ailleurs dans ce Cahier, - scène qui monta *La Passion grecque* en 1990 - donnera-t-elle le signal d'un renouveau scénique de l'auteur ? *Juliette ou la clef des songes*, qu'un metteur en scène français sollicite pour la monter a estimé démodée, serait-elle en même temps coûteuse par sa distribution ? Il est permis de rester dubitatif, car souvent la question financière ne résiste pas devant la volonté d'entreprendre et il existe toujours une manière d'adapter un ouvrage à la sensibilité du jour sans en déformer le sens. En ce qui concerne en tout cas Paris, il est infiniment regrettable que ce digne et beau fruit de la collaboration entre un grand musicien étranger vivant en ses murs et un auteur dramatique français n'ait jamais pu accéder à ses scènes.

Un second point de réflexion touche à l'art tchèque soumis, au cours des premières décennies de ce siècle, aux influences venues des quatre points cardinaux ; un art qui abolissait la hiérarchie entre les genres et mariait les formes occidentales avec la spiritualité orientale. Au milieu de tant de mouvements artistiques apparut notre musicien, bien situé dans ces perspectives, créateurs de ballets modernes et d'un théâtre musical incluant le surréalisme et les procédés du cinéma. Il s'ensuivit chez lui une rupture avec le post-romantisme ainsi qu'une conception nouvelle des rapports texte-musique refusant l'abondance du commentaire orchestral et le dramatisme à la Wagner, au profit de la demi-teinte. Il demeure ainsi moins conventionnel, plus naturel que les auteurs de « grand opéra ». Sa réserve expressive et sa poésie dénotent l'influence debussyste subie dès sa jeunesse – cycle mélodique *Nipponari* (1912), ballet *Nuit* (1913). Dans *Juliette*, comme dans *Pelléas et Mélisande*, le personnage principal vient d'un ailleurs indéfini et la musique s'en ressent, notamment par son onirisme.

Nos dernières remarques porteront sur la production du compositeur au cours de ses dernières années de vie, parmi les grands classiques du XX^e siècle bénéficiant d'une position privilégiée. Leur privilège est d'être venus au monde avant la fin du XIX^e siècle et de ne s'être jamais coupés des traditions tout en bénéficiant d'acquis modernes leur permettant de toucher la sensibilité de leurs contemporains. Le dernier Martinů a travaillé dans une époque qui vit quelques ultimes colorations héritées du post-romantisme et des raffinements impressionnistes. Cela va du Strauss des quatre derniers Lieder (1948) à la magie orchestrale des *Forêts de l'Amazone* de Villa-Lobos (1958) en passant par Vaughan-Williams qui, à plus de quatre-vingts ans, pare ses ultimes symphonies de trouvailles instrumentales originales. La palette de Martinů ne cessait de s'enrichir elle aussi. Et s'il est demeuré tchèque dans l'âme jusqu'au bout, comme en témoignent ses cantates populaires de la période 1945-59, son processus de cellules thématiques, ses formes rhapsodiques distinguaient sa personnalité, un lyrisme pur marquait ses compositions au moment où il fréquentait l'Italie et vivait à Nice. Les élans enivrants marquant *Les Fresques de Piero della Francesca* peuvent, par certains côtés, évoquer Richard Strauss. Lorsqu'il travaillait à cette partition sur les hauteurs du Mont Boron, il avait la joie de contempler toute la journée la course du soleil au-dessus de la Baie des Anges. On pense à Strauss s'inspirant pour la lumineuse *Daphné* à Taormina. De plus, les finesses harmoniques développées à partir de *Juliette* (1937), feraient partie d'une sorte d'impressionnisme personnel.

C'est à propos des *Paraboles* (1958) qu'a été évoqué le réveil chez le musicien de l'influence de Debussy à travers *Jeux*, création prophétique s'il en fut au XX^e siècle (1913, l'année du *Sacre* !) *Jeux* avait marqué l'avènement d'une forme musicale où les idées se renouvellent constamment, écartant toute symétrie architecturale. C'est également une affaire de timbres. Consciemment ou non, Martinů se rattache à cette conception, essentiellement dans la seconde de ses trois *Paraboles*, celle du jardin, où il prend comme prétexte le texte de Saint-Exupéry évoquant la succession perpétuelle des saisons pour renouveler son discours, tandis que la richesse des timbres est également à souligner. Nous ne poursuivrons pas plus avant le jeu des comparaisons, toute création promise à une reconnaissance universelle se présentant

comme un charroi où le legs du passé se mêle à l'évolution personnelle de l'artiste, à la technique et au langage qu'il a forgés. Essentiellement libre, spontané, l'art de Martinů forme une topographie confondante dans son ampleur, ses formes, à l'image des océans dont les plus infimes composantes remontent aux plus petits cours d'eau. N'appartient-il pas à quelques auteurs d'avoir été les « rassembleurs » de leur époque ? Le XX^e siècle aura ainsi produit des musiciens encyclopédiques et humanistes dans les messages desquels les foules se reconnaissent aujourd'hui : Mahler, Janáček ou Chostakovitch. Nous n'hésiterons pas à ajouter le nom de Martinů. Il mourut pour ainsi dire la plume à la main, la tête pleine de projets, et ses dernières compositions sont d'une portée considérable pour vérifier combien son art si poétique, si épanoui, a pu se trouver fertilisé par son insatiable curiosité littéraire. Aux rhapsodies orchestrales, aux concertos, cantates, aux nombreuses œuvres de chambre, s'ajoutèrent des compositions dramatiques inspirées par le monde antique comme *L'Épopée de Gilgamesh* (1955) *Ariane* (1958) d'après Georges Neveux, *La Prophétie d'Isaïe* (1959) et celles inspirées par des auteurs aussi divers que Tolstoï (*De quoi vivent les hommes*, 1952), Gogol (*Le Mariage*, 1952), Goldoni (*Mirandolina*, 1954), enfin Kazantzákis (*La Passion Grecque*), objet des lignes qui vont suivre.

« COMME DEUX PETITS RUISSEAUX DE SANG... »

Quelques observations au sujet de la collaboration de B. Martinů avec N. Kazantzákis

Aleš BŘEZINA

Extrait des Nouvelles musicales de Prague

Traduction Jiří Svoboda (Lyon)

L'idée de déracinement joue un rôle central dans les arts du XX^e siècle. Beaucoup de changements sociaux violents de caractère global parmi lesquels il faut tout d'abord citer ceux dus à l'existence des régimes totalitaires, ont privé un certain nombre d'artistes de la possibilité de vivre et travailler dans leur pays. À la fin de ce siècle qui leur fut spécialement propice, les régimes totalitaires se sont écroulés. Les fêtes bachiques post totalitaires caractérisées par une quantité d'événements uniques dans les deux sens de ce mot, se termine lentement et rien ne porte à croire que les concerts gratuits des Rolling Stones à Prague puissent bientôt se répéter. Cette période contemporaine pourrait être appelée la période de la normalisation post totalitaire sans tenir compte de la connotation négative liée avec ce mot. À la différence de la première période bachique, la normalisation post totalitaire se caractérise par des manifestations discrètes, moins spectaculaires orientées vers une certaine homogénéité. Une de ces manifestations a été la rencontre en juillet de la Société Nikos Kazantzákis et la Société Bohuslav Martinů.

Qu'est-ce qui lie ces deux grandes personnalités de la culture européennes du XX^e siècle ? Dans les années 1950, Martinů commença à rechercher un livret pour son prochain opéra. Ce compositeur tchèque à cette époque déjà âgé de plus de soixante ans, avait l'intention de parvenir à l'aboutissement de son travail : réformer toutes les formes du théâtre musical tchèque. Pour lui le summum était le drame musical. Lors de sa recherche, il tomba sur le célèbre roman *Alexis Zorba* de Nikos Kazantzákis. Il en fut tellement impressionné qu'il se décida d'aller rencontrer Kazantzákis à Antibes pour lui demander son accord en vue d'une adaptation. Kazantzákis l'amena à renoncer à ce projet en lui démontrant qu'il était impossible de construire tout un opéra seulement sur deux personnes. Au lieu de *Zorba*, il proposa au compositeur un autre de ses romans *Le Christ recrucifié* qui, entre autres, traite du sort des émigrés dans un pays étranger. Martinů, qui dans les années 1950 devait savoir qu'en tant que citoyen américain vivant depuis 1953 surtout en France, Italie et plus tard en Suisse – et surtout comme humaniste convaincu et partisan des principes démocratiques – il ne pourrait jamais rentrer dans son pays, accepta le projet de Kazantzákis. On peut supposer à juste titre que Martinů, à côté de sa grande admiration pour toute l'œuvre de l'écrivain grec, en lisant le roman qu'il voulait mettre en musique ait été séduit par la ressemblance qu'il y trouvait avec son propre sort.

Martinů, évidemment, ne mit pas en musique le roman entier parce que l'opéra deviendrait trop vaste. Il ne choisit que quelques aspects et ainsi, avec l'accord de Kazantzákis, le message en fut sensiblement modifié. Même si l'action de son opéra, par son titre déjà, fut placée en Grèce, Martinů omit complètement le problème nationaliste des relations entre les Turcs et les Grecs, fortement marqué dans le roman, et il mit l'accent sur les problèmes éthiques et sociaux. En comparaison avec le roman critique au sujet de problèmes sociaux Martinů accentua l'harmonisation de contrastes, « le sacrifice de l'individu pour le bien de tous ». Contre le côté héroïque de la révolte, il accentua l'atmosphère lyrique des jeux de la Passion. (cf. R. Dostálová). Les contradictions sociales, l'un des sujets principaux du roman, n'ont pas été complètement omises par Martinů non plus. Lui-même définit le sujet de son opéra par les mots suivants : « *Comme deux petits ruisseaux de sang, deux grands sujets illustrent l'œuvre : l'héritage humain de vertus chrétiennes et le devoir de l'homme envers l'humanité. Ceux qui marchent avec un grand espoir dans l'avenir de l'humanité entière trouvent le chemin barré par ceux qui refusent de renoncer à l'égoïsme. Chaque homme se dirige pas à pas vers ce qu'il doit faire : le mal ou le bien. Ces forces souterraines explosent pour les balayer tous et emporter vers la culmination dévastatrice.* »

L'œuvre, l'un des plus grands opéras du XX^e siècle, traitant de sujets chrétiens, a eu un sort compliqué. Tous d'abord le compositeur lui-même la remania profondément, ce qui n'était pas dans ses habitudes. Ensuite, le grand intérêt de Herbert von Karajan qui voulait en faire la création, diminua et même la représentation que voulait réaliser Rafael Kubelík, chef d'orchestre de l'Opera Royal de Covent Garden, n'a pas eu lieu – vu le conflit britanno-cypriote, le sujet de la Passion Grecque » était devenu inopportun. La création n'eut lieu que deux années après le décès du compositeur sous la baguette de Paul Sacher (à Zürich) chez lequel Martinů avait composé la plus grande partie de l'opéra.

La collaboration de Bohuslav Martinů avec Nikos Kazantzákis sur l'opéra *La Passion Grecque* a inspiré une manifestation qui a eu lieu au début de juin 1996. Dans le musée B. Martinů à Polička, sa ville natale, Iša Popelka, directeur des archives les plus importantes au monde d'autographes et de correspondances a adressé la parole aux invités. Le président de l'Association des amis de Kazantzákis à Genève, M. Stasiankis, Mme Saklabani, directrice du musée Kazantzákis à Myrtia (Crète) et l'initiateur de la fondation de ce musée, M. Anemonyanis, entre autres éditeurs de la correspondance de Martinů avec Kazantzákis en grec, ont dans leur discours accentué l'importance de la collaboration mutuelle avec les institutions tchèques s'occupant de la vie et de l'œuvre de B. Martinů. Dans le musée archéologique à Litomyšl les personnages cités et leurs hôtes, Mme Martha Elefteriadu, présidente de la Fondation Filhelenia et Mme Ruzena Dostálová (département de byzantologie et de grec moderne à la Faculté de Lettres à Prague) ont ouvert une exposition sur les deux artistes amis. Les jours suivants ont eu lieu un petit colloque à la Faculté de Lettres et une excursion à Boží Dar (près de Karlovy Vary) où on allait inaugurer une plaque commémorative en l'honneur de Kazantzákis qui avait séjourné dans cette commune au début des années 1920. À cause du manque de temps, les invités n'ont pu assister à la représentation de *La Passion grecque* au théâtre municipal de Plzeň.

DOCUMENTS

Les documents qui suivent ont paru dans la *Cause tchécoslovaque*, publication parisienne en langue tchèque destinée aux ressortissants tchécoslovaques résidant en France.

Ils sont écrits par B. Martinů qui avait mis à Paris sa plume au service de ses compatriotes.

Dans *Bonjour à la Patrie* (4 novembre 1939) Martinů évoque la composition de sa *Messe militaire* qu'il appelait alors *Messe champêtre*.

Dans ce même numéro de novembre 1939, il affiche sa solidarité avec ses compatriotes sous les drapeaux pour lesquels il a conçu cette œuvre.

On remarquera les quelques lignes soulignant l'interdiction de Martinů dans son pays (23 février 1940) et dans ce même numéro on soulignera le grand succès de Martinů en Suisse à propos du *Double Concerto* dont on sait que la composition est liée aux funestes accords de Munich.

Documents traduits par Gérard Mugnier

Article de B. Martinů le 4 novembre 1939 dans la *Cause tchécoslovaque* à Prague
(envoyé de Paris)

Bonjour à la Patrie

Bohuslav Martinů

De l'époque où nous pouvions revenir librement à Prague reste un souvenir que je voudrais à nouveau évoquer et renouveler pour vous tous.

C'est cet instant de l'attente joyeuse quand nous nous rapprochions de la frontière et la sensation d'un bonheur doux et silencieux quand nous jetions un coup d'œil depuis le train sur la route de Cheb et que nous sentions que nous étions chez nous. Que tout est changé et différent, proche et soudé avec nous ! Désormais tous cela est perdu et actuellement il ne s'agit pas du retour, d'autres tâches nous attendent, des tâches dures et graves. Mais malgré tout cela, nous tous, dans nos souvenirs, dans nos désirs, nous retournons à la maison vers ceux qui y sont restés, vers les champs dans lesquels nous étions heureux et vers tout ce qui nous a fait vivre. L'artiste, et particulièrement le musicien, a toujours l'occasion non seulement de parler de sa nation au monde entier mais aussi de retourner à travers son œuvre à la maison ; il salue et encourage ceux qui attendent des nouvelles de ce que nous faisons ici. L'artiste peut retourner chez lui par l'intermédiaire de son âme et de son œuvre. Moi aussi je veux revenir là d'où finalement je ne suis jamais parti, là, où nous avons tous laissé notre cœur et toute notre âme malgré la séparation avec notre patrie.

Mais pour les sons, pour la musique et pour l'amour envers la patrie ni l'espace ni même la plus grande distance ne sont des obstacles. J'enverrai à la maison de nombreuses salutations de ma part et de la vôtre.

L'une d'elle est la *Messe champêtre* sur laquelle justement je travaille en m'inspirant des poèmes de J. Mucha. Pour tout vous avouer, il ne s'agit pas tout à fait d'une messe mais d'une sorte de prière pour la patrie et la nostalgie du pays natal que je traduis en musique pour nous tous. Parce que nous n'avons ni cathédrale, ni église ni rien d'autre, nous nous sommes retrouvés dans un champ, comme des travailleurs, comme des soldats, dans un champ où partout – au-dessus de nous, autour de nous – il y a un large espace dans lequel les gens se comprennent mieux, où il sont toujours davantage des êtres humains que n'importe où ailleurs. C'est une prière écrite pour un chœur d'hommes, accompagnée de trompettes et de tambours, de sonorités militaires et de marche de tambourins ; malgré tout cela, cette prière reste calme, pleine d'espoir et totalement confiante dans l'avenir. Je mentionne quelques échantillons du texte :

« Notre Père, tourne ton regard vers les foules,
qui d'une main priante a saisi l'arme
pour arracher du pain par le sang pour ses enfants
Oh! Mon Seigneur, pardonne notre pauvreté

*Les mains écorchées jusqu'au sang,
La boue des tranchées,
Les visages amaigris,
Les fronts noirs et la paume des mains vide,
devant la marche de la cathédrale.
Oh! Mon Seigneur, elle est si lourde la tâche
que tu as donnée pour but aux yeux affamés,
lourde comme une croix.*

Toute la composition acquiert progressivement un caractère plus dramatique et se termine par l'hymne d'un chœur d'hommes. C'est une composition qui aura certainement une valeur de propagande, mais – pour moi-même et dans sa naissance comme dans son intention – elle est écrite pour nous ici et pour les nôtres à la maison.

Et comme credo artistique j'enchaînerais avec la citation d'une critique française de Menestrel, après la présentation parisienne de cette année de mes *Ricercari*. Le critique constate le caractère tchèque de la composition et termine : « Les acclamations montèrent spontanées à celui qui est aujourd'hui un exilé et qui vient de prouver admirablement de quelle manière peut s'affirmer l'énergie de vivre ». Je donne cette citation avec la pleine conscience qu'elle est valable pour nous tous.

Martinů interdit à Prague (Martinů v Praze zakazan)

Les œuvres du plus grand compositeur tchèque vivant, Bohuslav Martinů, sont depuis le début de cette année interdites d'interprétation dans le Protectorat. Ceci parce qu'il demeure à Paris et parce que – comme l'affirme un arrêté – il n'est pas revenu pour le 25 janvier 1940 à Prague.

Les grands succès de B. Martinů en Suisse. (Velké úspěchy B. Martinů ve Švýcarsku)

La semaine dernière a eu lieu à Bâle le Festival international de musique qui, malgré l'époque mouvementée et comme seule entreprise de cette nature, a obtenu un grand écho dans le monde culturel. Les plus grands noms y étaient représentés : Arthur Honegger, Igor Stravinski, Béla Bartók et Bohuslav Martinů avec son *Double Concerto*.

Mais ce qui pour nous a le plus d'importance, c'est le succès spontané et triomphal de notre compositeur sorti vainqueur du concours et placé loin devant les autres.

À la fin du concert, Arthur Honegger en personne est allé féliciter le compositeur. Il l'a embrassé pendant que la salle bondée ne cessait de rappeler l'auteur.

Toute la presse parle avec une profonde sympathie du dramatisme et de la gravité de l'œuvre prenant sa source et ayant un rapport direct avec le destin de la nation.

La Suisse - 12 février 1940.

« Bohuslav Martinů est sans aucun doute la découverte parmi les plus grand auteurs de notre époque et son *Double Concerto* est sensationnel. Nous y trouvons une fantaisie extraordinaire, un dynamisme irrésistible et un sens immense de construction, les éléments par lesquels l'auteur tchèque a obtenu un succès tout simplement triomphal. »

Basler Nachrichten - 12 février 1940

« Vers la fin il y eut un sentiment de pleine émotion dramatique par le *Double Concerto* de Bohuslav Martinů. Nous savons que le Tchèque Smetana écrivit sa musique comme un brillant patriote et nous sentons la même intensité dans la participation aux événements de sa propre nation chez son compatriote moderne. »

Basler Volksblatt - 12 février 1940

« L'œuvre de la plus puissante vitalité et de persuasion a fait monter cette soirée à la plus haute tension. Dans cette œuvre née en 1938, l'impression particulièrement profonde est créée par les moments élégiaques de la deuxième phrase où se reflète la douleur du destin de la patrie du compositeur. Mais la nation ayant de tels fils ne disparaîtra pas ! Nous félicitons et remercions sincèrement Bohuslav Martinů pour son succès. »

« Semaine de la musique tchèque et de chansons à nos soldats »

19 avril 1940

Pour les fêtes de Noël a lieu l'opération « Livres pour nos soldats ». Elle a remporté un beau résultat et nous remercions tous les compatriotes qui ont exprimé ainsi leur compréhension pour les besoins culturels de nos soldats. Ne restons pas seulement avec cette action mais cherchons et pensons à tout ce qui pourrait rendre plus gaies l'éducation et la responsabilité de la vie des militaires.

Nous disons « chaque tchèque est musicien » et nous pouvons ajouter « chaque slovaque est chanteur ». La musique et la chanson sont des éléments qui nous appartiennent pleinement et elles créent une partie de notre vie. Nous avons, parmi nos soldats des chœurs, nous avons de bons musiciens et le désir de chanter, de faire de la musique. Nos garçons partent pour les manœuvres et en reviennent en chantant, les rues des villes où se trouvent les régiments résonnent de chansons tchèques et slovaques. Elles apportent l'animation bien de chez nous dans ces lieux tant éloignés de notre patrie. Aidez ce désir de la musique et de la mélodie, soutenez notre action pour laquelle nous avons choisi la première semaine du mois de mai.

C'est déjà une tradition car le mois de mai était le mois du cycle des compositions de notre plus populaire musicien, B. Smetana.

Parmi nos garçons il y a bon nombre de musiciens qui sacrifieraient bien des choses pour avoir un instrument de musique, un violon, un accordéon, une mandoline, une trompette, un instrument pour qu'ils puissent apporter une chanson tchèque dans le sud lointain, un instrument dont le ton se joindrait aux souvenirs de la patrie et de ceux qui y sont restés.

Regardez, cherchez dans votre appartement si vous avez un instrument que vous puissiez leur envoyer. Cherchez les partitions qui contiennent de la musique tchèque et nos chansons ; nous aurons besoin de tout.

Ensuite, il y aura des milliers de soldats, bien que ne jouant d'aucun instrument de musique, ils aimeront la musique et ils l'écouteront sans cesse. Combien de moments de bonheur et de joie nous leur offririons en leur envoyant des gramophones et des disques, beaucoup mais vraiment beaucoup de disques, car jamais il n'y en aura assez. Si vous en possédez, envoyez-les leurs. Et si vous possédez des gramophones offrez-les leur également. Peut-être que vous ne vous en servez pas souvent et qu'auprès de nos soldats ils ne vont pas s'ennuyer une seule heure. Faites leur cadeau de la mélodie, de la joie, de la beauté de la musique, de la beauté de notre chanson dont ils ont besoin, tous ces garçons si loin.

Faites leur cadeau dans cette « semaine de la musique et de la chanson » de tous les instruments de musique, de partitions, de gramophones, de disques, de radios et vous leur ferez le plus grand plaisir.

B. MARTINŮ

Informations de Londres

FESTIVITÉS MARTINŮ

Un large éclairage sur la musique de Bohuslav Martinů va être projeté au cours de cette saison. À Londres, au cours du week-end des 16-17-18 janvier, l'orchestre symphonique de la BBC montera un grand festival au Barbican Centre, soit sept concerts dédiés au compositeur, de la musique de chambre à l'opéra (*La Passion Grecque*), en passant par les mélodies, cantates, œuvres de chambre, symphonies.

La sélection des œuvres a bénéficié des conseils éclairés d'un grand expert en la matière, Jiří Bělohlávek, principal chef invité de l'orchestre symphonique de la BBC, qui dirigera trois de ces concerts. En outre, Opera North va monter *Julietta*, d'après *Juliette ou la clef des songes* de Georges Neveux, en collaboration avec Opera Zuid qui fera tourner l'ouvrage en Hollande au mois de février.

À Prague, le Festival annuel Martinů, fondé en 1996, qui se déroulera à la mi-décembre, sera clôturé par un concert de l'orchestre philharmonique tchèque dirigé par Charles Mackerras.

Transmis par Pierre Vidal 29-9-1997

Cahier n° 34 – Mars 1998

L'HISTORICISME DANS LA MUSIQUE TCHÈQUE

DE LA FIN DU XIX^E SIÈCLE JUSQUE MARTINŮ COMPRIS

Guy ERISMANN

Résumé

En France, les observateurs de la musique tchèque ont été particulièrement sensibles à la part prise par les musiciens et compositeurs au renouveau national à l'égal des poètes et des peintres, et peut-être mieux dans certains cas. Ils ont pratiqué un historicisme militant qui est illustré principalement par l'épopée du Théâtre National jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

À partir de cette époque, parallèlement à une raréfaction relative de l'opéra, l'historicisme « du passé » accuse un repli au profit d'une prise en compte des interrogations de la société contemporaine et de ses enjeux socio-politiques. Leoš Janáček en est l'illustration bien qu'il restât intransigeant sur la question linguistique. On assiste, en réalité, à une sorte d'actualisation de l'historicisme, c'est-à-dire au passage du patriotisme ancestral à un « historicisme du temps présent ». D'une certaine manière, certains compositeurs tchèques sont des historiens du temps présent.

C'est le cas de Bohuslav Martinů. Sa vie et son œuvre au fil des années, décrivent ce que fut son temps, un temps particulièrement bousculé par deux guerres meurtrières et décisives du sort des nations. Martinů fut historien de trois manières, soit qu'il donnât une image directe et vivante des aspirations des peuples, de leurs tentations et de leurs divertissements – c'est en gros, la période parisienne – soit que des événements historico-géopolitiques l'aient directement inspiré – exemple : le *Double Concerto*, la *Messe militaire*, les *Symphonies*-, soit enfin qu'il traduisît les angoisses existentielles communes aux hommes de tous les temps et qui resurgissent au nôtre – songeons à *Gilgamesh*, aux *Paraboles*, à la *Passion grecque*.

Ce que j'ai à dire sur ce vaste sujet se réduit à une longue interrogation à l'adresse de nos collègues tchèques. Je voudrais d'abord exposer l'idée que nous nous faisons de l'évolution de la musique dans leur pays au cours du XIX^e siècle et après, par exemple, comment s'effectua l'entrée de l'École tchèque dans notre ère moderne soumise à tant de pressions.

Jusqu'ici, nous autres Français, nous n'avons cessé de nous intéresser à la Renaissance nationale en Bohême et en Moravie, au rôle des Éveilleurs, jusqu'à la fascination, tant ce parcours nous paraît singulier, par son dynamisme, ses avatars, ses avancées et ses reculs, sans doute parce que le XIX^e siècle français, en comparaison, ne présente pas la même caractéristique, autrement dit, la même passion. Par exemple, le combat de Smetana nous intéresse plus que sa musique et l'épopée du Théâtre national est avant tout ressenti comme un phénomène unique, d'une osmose politico-musicale exemplaire, plus politique que musicale. À tort ou à raison, nous voyons dans la musique tchèque, une victoire nationale des Kantors sur un classicisme cosmopolite et sur un romantisme allemand envahissant.

On reste étonné de la place occupée par l'historicisme dans la formation de l'opéra national tchèque, nous qui ne comptons dans notre répertoire aucune grande œuvre sur Vercingétorix, Clovis ou Jeanne d'Arc, sur Henri de Navarre et la reine Margot, Claude de France et François 1^{er}, ni sur Agnès Sorel - la Dame de Beauté - ni sur le Roi soleil, si sur Bonaparte, ni sur la Grande Révolution Française pourtant fertile en figures emblématiques Si ce n'est le contre exemple du Dialogue des Carmélites de Francis Poulenc ou, pour un autre temps, Les Huguenots. Pas de grandes fresques populaires ou paysannes, ou illustrant l'esprit français, si ce n'est la romantique Manon ou l'occitane Mireille. Il y a donc, dans la musique tchèque, un historicisme militant qui contribua certainement à dégager un ton très caractéristique, tirant de l'histoire les traits particuliers de ce peuple - slave occidental- génialement mêlés aux beautés des paysages de Bohême. D'où un panthéisme fondamental que les artistes ont combiné instinctivement à l'historicisme patriotique.

Smetana avait vite découvert que ce penchant naturel et généreux conduisait à une impasse esthétique et qu'il fallait organiser la sortie de l'historicisme et du folklorisme tout en reconnaissant les mérites. Il montra lui-même le chemin, composant *Les Deux Veuves* après *Libuse* et avant de donner pour toujours le ton tchèque avec *Má Vlast*. Il pensait déjà ce que Bartók exprimera plus tard en dénonçant le « racisme musical » : « le nationalisme musical, dans un premier temps, a contribué à enrichir les sciences de la musique, mais l'hypernationalisme lui fait perdre mille fois ce que le premier a pu lui apporter » (citation de mémoire).

Il reste vrai qu'un double danger pouvait mettre en péril la musique tchèque à la fin du XIX^e siècle : soit un hypernationalisme sclérosant, soit un cosmopolitisme stérilisant sous l'influence des modes nouvelles venant de l'étranger. Une multitude de courants sollicitaient alors la création : la Sécession viennoise, le vérisme italien, le réalisme russe et l'exemple français alliant un nationalisme vengeur à une faiblesse wagnérienne, les survivances du romantisme mâtinées de fortes poussées symbolistes et déjà impressionnistes. Comment, dans ce flux contradictoire la musique tchèque devait-elle tirer son épingle du jeu ?

Une réponse exemplaire est donnée par Leoš Janáček. Né au beau milieu du XIX^e siècle, il deviendra le compositeur tchèque le plus important du XX^e. Honorant et contestant l'héritage, il sera un novateur type, sujet de méditation pour tous, accomplissant une transition originale entre le romantisme de sa jeunesse et la modernité de notre temps.

Il semble bien que sa méthode le place hors du temps, que sa vérité s'impose aujourd'hui encore comme exprimant fondamentalement - et pas seulement en empruntant leurs signes extérieurs - les éternels problèmes de la nature humaine. Son réalisme n'est pas celui des « circonstances » mais celui du cœur et de l'âme. Il unit dans sa création, à l'image des grands romanciers, l'éternel et le présent particulier. S'agissant de Janáček, cela est aujourd'hui bien connu.

Connaissant bien son patriotisme et son attachement aux valeurs ethniques, à ses origines slaves et à la langue maternelle, demandons-nous comment il a intégré dans son œuvre l'historicisme hérité des patriotes du XX^e siècle, le siècle de la Renaissance. Son œuvre, à l'image de sa conscience, est pétrie d'historicisme mais Janáček s'est refusé à l'enfermer dans la description du passé, fut-il exaltant. Il transposa son ardeur patriotique sur le temps présent mais n'est-ce pas aussi de l'histoire ? Il donne aux choses de la vie, aux événements sociaux, l'épaisseur de l'histoire. En ce sens, Janáček, colle à son temps et ne s'en détache pas au profit du plaisir gratuit d'une reconstitution de sentiments anciens ou le risque est grand de travestir la vérité. Au contraire, il dit ce que les sentiments anciens sont devenus au contact de l'histoire présente. Le meilleur exemple est donné par la *Messe glagolitique*, à travers laquelle la Grande Moravie s'impose pour lui comme une donnée culturelle contemporaine, dans son importance linguistique. On constate en se référant à cette glorieuse époque, par esprit de comparaison, alors que Dvořák avait composé son oratorio *Sainte Ludmila*, que Janáček écrit sa *Messe glagolitique*. Nous avons là deux manières de célébrer l'origine slave de la nation. La seule faiblesse d'historicisme que Janáček s'est ac-

cordée est l'évocation de la bataille de Vitkor dans *Les Excursions de Monsieur Brouček*, mais encore faut-il remarquer que les allusions musicales directes sont celles qui avaient traversé les âges et s'imposaient, dans le contexte de la Première Guerre mondiale par leur immédiate actualité. Encore que l'humour en était le moteur principal.

L'essentiel de l'œuvre de Janáček est marqué d'un « historicisme social » prenant à témoin, directement les problèmes de la société contemporaine selon les nouveaux réalistes tchèques (Preissova), russes (Tchekhov) et français (Zola), avec un penchant pour le mouvement féministe. C'est ainsi qu'il faut comprendre *Jenůfa* et *Osud*, plus tard le *Journal d'un disparu* et *Kátia Kabanová*, sans oublier le *Premier Quatuor* inspiré par la *Sonate à Kreutzer*. La justice sociale sera le mobile des *Chœurs sur les poèmes silésiens* de Petr Bezruč ; la sagesse va inspirer *La Petite Renarde rusée*, *Le Fou errant* et *L'Affaire Makropoulos* ; la mansuétude sociale se trouvera dans *De la Maison des morts*.

On pourrait multiplier les exemples à propos de la *Sonate pour violon et piano* jusqu'aux *Chœurs féminins* de 1916, les *Chansons de Hradcany* qui célèbrent les vestiges du passé, témoignages familiaux qui, en pleine guerre, se rattachent à la cohésion nationale. Aucune œuvre qui ne s'inscrive dans la sensibilité de notre temps, soit directement - comme la *Sonate pour piano*, - soit allusivement, et qui ne soit, d'une manière ou d'une autre, un moment d'histoire, l'histoire la plus fondamentale et la plus immédiate, celle de la sensibilité. L'historicisme de Janáček tient avant tout dans le regard porté sur notre temps, sur les manifestations les plus simples qui se rattachent à une manifestation humaniste. On remarque qu'avec Janáček la musique dont l'évolution a toujours été décalée par rapport à la pensée et le domaine littéraire, comble son retard. Il est possible de voir dans ce phénomène l'influence de la critique moderne, principalement celle d'un Šalda.

Jusqu'à Janáček l'historicisme s'était traduit par le choix de thèmes nationaux – souvent populaires – qui ne pouvaient mieux s'exprimer que dans l'opéra, par l'affirmation de la langue tchèque encore mal traitée par le pouvoir habsbourgeois. Mais, curieusement, au tournant du siècle, en même temps que tremblait l'effervescence provoquée par l'ouverture du Théâtre national tchèque et la constitution de son répertoire, l'historicisme, jusque là très en vogue, et même obligé, correspondant à un regain de nationalisme, accusa un certain recul, comme l'opéra lui-même. Les compositeurs les plus en vue comme Novák et Suk ne seront pas des compositeurs d'opéras. Suk n'en écrira aucun et Novák quatre seulement, à partir de 1915. Il avait déjà 45 ans. *La Lanterne*, son opéra le plus célèbre, date de 1923 et utilise, en s'inspirant de Jirasek, un historicisme mythologique, tel que l'allusion au Blaník, à l'ondin maléfique, au génie des bois, au tilleul tutélaire qui lui assurera la ferveur populaire. Reconnaissons que ces attributs mythologiques servent de support poétique à une revendication paysanne – l'abolition du servage, avaient quelque chose de suranné à l'époque de *Kátia Kabanová*, de *La Petite Renarde rusée* et de *Věc Makropoulos* !

On relève rarement que l'avènement de la Première République tchécoslovaque et la fin de la Grande Guerre ont donné naissance à une autre forme d'historicisme dont les artisans principaux furent le *Théâtre libéré* ! et Jaroslav Ježek, Werich et Voskovec, le *Théâtre D* de Burian et un certain nombre de compositeurs aux fortes personnalités dont les plus célèbres furent Erwin Schulhoff, Viktor Ullmann et Bohuslav Martinů. La notion d'historicisme est étendue ici à la création musicale en rapport avec les événements de l'histoire contemporaine.

Dans cette période pleine de promesse, l'historicisme en musique prend une consistance très différente. L'histoire apportait la liberté et l'indépendance. L'interdépendance engendra naturellement des certitudes culturelles et linguistiques avec de nouvelles possibilités d'échanges et de connaissances. Avec le prestige incontesté de Rilke, de Kafka, de Franz Werfel et de Max Brod, la République tchèque des Lettres et des Arts pouvait assumer son bilinguisme représenté par des compositeurs comme Schulhoff et Ullmann, et plus tard d'autres compositeurs de Terezín, qui en dépit de leur particularisme linguistique se considéraient comme des patriotes tchèques à part entière, ce qui ne fut pas contesté. Sans parler d'historicisme proprement dit, on trouve chez les compositeurs cités, des traces de mouvements nationaux et sociaux de l'époque sans oublier de noter que l'avant-garde musicale comme dans les arts plastiques et les lettres s'identifiait généralement à l'avant-garde politique, souvent en liaison avec le surréalisme français ou le constructivisme russe post-révolutionnaire. Enfin le péril pressenti avec la montée du nazisme en Allemagne inspira directement le Théâtre Libéré comme la vision optimiste du paradis soviétique a ébloui Schulhoff.

Dans leurs œuvres, les allusions au passé historique ou mythiques sont devenues très rares, l'historicisme épousait le présent, le présent très politique. Il arriva, à partir de Munich et pendant la Deuxième Guerre, que certains réveillèrent quelques mythes ancestraux, dans le souvenir de Smetana,

mais le compositeur qui, à lui seul, depuis Janáček, résume le mieux cette époque dans la durée et la diversité, dans ses espérances et dans ses drames, est certainement Bohuslav Martinů. Sa vie et sa carrière recouvrent les deux grandes guerres, bien avant et bien au-delà, suffisamment pour en porter témoignage – Martinů témoigne donc, bien qu’il semblât habiter dans le royaume des rêves depuis sa plus petite enfance. Mais qui a nourri ses rêves ? Des sentiments et des impressions très concrets, en liaison avec la poésie si particulière de sa Vysočina natale, les lignes ondoyantes de ses prairies et de ses forêts contemplées du haut de la tour de l’église saint Jacques de Polička où il vit le jour. Dans cette petite ville des Reines de Bohême bien des choses parlaient des mythes et de l’histoire. La musique de Dvořák ressemblait à tout cela, Dvořák disparut quand Martinů avait 14 ans. Il se situa rapidement dans cette généalogie et grandit, choyé au cœur d’une famille francophile qui le protégea contre l’hégémonie de la culture germanique. Puis vint Prague, la ville d’histoire, ce livre de pierre avec pour signet la Vltava. Et la guerre vint qui ne pouvait qu’aviver le réflexe antigermanique. La musique de Debussy servit de décor sonore à son enthousiasme secret où se mêlaient Rodin et Apollinaire, les peintres et les poètes symbolistes tchèques et tous les artistes du groupement Mánés tournés vers la France.

La formation du jeune Martinů est faite de cet amalgame composite, favorisant l’ouverture à toutes choses et où, manifestement l’histoire façonna les consciences. On ne trouve pas dans les nombreuses œuvres de jeunesse de Martinů de traces d’historicisme, mais simplement des clins d’œil esthétiques ou des formules empreintes de mimétisme en dépit d’une déjà forte personnalité. Il faudra attendre 1918 pour que Martinů nous donne une *Rhapsodie tchèque*, cantate patriotique d’un souffle dvorakien, qui montre que les *Psaumes* et les grands poètes nationaux – en l’occurrence Jaroslav Vrchlický – où les vieux textes fondateurs – *le Cantique de Saint Venceslas* – n’avaient pas déserté sa conscience de jeune compositeur, tourné pourtant vers les nouveautés étrangères.

On aura beau jeu de dire que cela fut sans lendemain et qu’une fois à Paris, ce jeune homme en liberté se laissa griser par les mythes des années folles. Mais n’est-ce pas sa manière de vivre l’histoire, les temps nouveaux, la lumière après la nuit, le surréalisme après le rêve, le rêve des rêves en somme, si différent aussi de ce que laissait supposer sa silhouette efflanquée et gauche de jeune paysan endimanché. Vivre l’histoire en patriote, n’était-ce pas de faire jeu égal dans l’Occident des Lumières avec de jeunes confrères, se divertissant comme eux au contact de la frivolité, des nouvelles techniques et des nouveaux rythmes, jusqu’à ce qu’un autre éblouissement, celui de la Vysočina, un moment dissipé, le touche à nouveau. L’historicisme qui touche Martinů – associé aux souvenirs baroques chers aux Tchèques, si curieusement – est celui du sol légué par l’histoire qui elle-même, crûment et violemment, s’imposera en 1938 à travers le drame de Munich pour ne plus vraiment quitter le compositeur, du *Double Concerto* et de la *Messe militaire* aux fresques comme *Gilgamesh* et aux petites *Cantates* sublimes de Bureš.

Quand on parle d’historicisme, dans le sens donné au début de cet exposé, c’est à dire celui évoqué au XIX^e siècle, lors de l’épopée du Théâtre National, on déduit qu’avec le temps, Martinů ne pouvait se contenter de le concevoir au premier degré. Cette idée est devenue un sentiment enfoui, secret, qui se traduit dans la manière d’être et de fertiliser la création, par un « programme privé », selon sa propre expression, fruit d’une culture musicale et patriotique où se conjuguent dans une alchimie personnelle, l’histoire et le sol. À propos du *Double Concerto* de 1938, Martinů s’en est expliqué à sa façon :

« Le temps s’est arrêté, tout disparaît, les pensées ne trouvent nulle part écho, ni soutien [...]. Les dernières lueurs de n’importe quelle espérance semblent englouties par l’abîme. L’inutilité et la vanité de toute action s’introduisent dans la conscience. Tout ce que j’ai, pendant ma vie, poursuivi, écrit, fait, pensé, tout cela semble inutile. Mais une autre valeur s’affirme plus clairement, une valeur à laquelle on pensait peu auparavant, qui était considérée comme naturelle, comme donnée mais dont on commence à comprendre le prix, maintenant qu’on le pers : la conscience de la liberté ». Martinů a encore remarquablement parlé de la « conviction humaine et artistique, ce qui est pour ainsi dire la même chose ». Il fait plus qu’esquisser le programme de son œuvre : « Maintenant, quand je regarde la partition, cet assemblage de notes minuscules, j’ai l’impression que les événements tragiques [...] que cette atmosphère, est germée dans ces pages et même, j’ai l’impression que j’ai ressenti les événements à venir, le danger qui a menacé mon pays et que j’ai voulu me dégager de cette oppression, me défendre par mon travail et lutter contre cette menace qui devait tourmenter chaque artiste et chaque homme dans ses convictions les plus profondes. Mais les événements suivaient leur cour et j’ai continué cette œuvre dans l’angoisse et dans l’attente des nouvelles qui devenaient à chaque minute plus tragique et plus désespérés. »

Nous avons dans ce texte une rare confession d’artiste exposant un programme musical privé mais qui par sa dimension et son sens rejoint le drame collectif. Le programme n’est pas une description des évé-

nements mais l'homme lui-même face aux événements. C'est l'historicisme de l'humain ; pourrait-on le nier sous prétexte que Martinů s'intéressa à la misère des guerres si proches de nous, plutôt qu'à Libuše ou Jan Hus ? Ils sont simplement présents comme symbole de la patrie au cours des guerres d'aujourd'hui.

On constate, par comparaison avec Janáček et ses prédécesseurs, que l'historicisme a changé de sens, de motivations, en même temps que l'histoire en abordant les temps modernes a changé de visage. Avec Janáček, l'historicisme c'était l'histoire au sens politique, plus la langue. Chez Martinů, la politique est toujours en vigueur, y compris dans son acceptation patriotique, mais les événements se sont manifestés différemment. La vie de Janáček a recouvert tout le règne de François Joseph et douze années encore après lui. Il a vécu les heures chaudes du combat culturel et linguistique, les événements se succédant d'année en année, l'Empereur soufflant le chaud et le froid, provoquant crise après crise, y compris dans le camp des patriotes.

Martinů n'a connu que la phase ultime et triomphante de cette lutte, y compris sur la question linguistique. L'indépendance venue, après l'euphorie, l'histoire devait réserver à la République des chocs d'une autre nature ; guerre et oppression. Autant, en son époque, Janáček, tempérament bouillant et iconoclaste, devait être intransigeant dans le domaine linguistique, autant Martinů, sur cette question se construisit avec une totale distanciation, voire une apparente indifférence. Pour Martinů, la République tchécoslovaque existait avec sa langue officielle, le tchèque. Il pouvait donc être libéral sur ce sujet, et il le fut, se pliant aux circonstances et aux opportunités. Il composa en français, en latin, en anglais. Dans son idée, c'était une victoire patriotique et culturelle que de donner le spectacle d'un compositeur tchèque pouvant s'accorder la licence et afficher sa capacité de mettre sa musique sur les autres langues à l'égal du tchèque, la langue de Jan Hus.

En résumé, avec ces deux figures de proue de la musique tchèque du XX^e siècle, l'historicisme a véritablement connu une mutation. Il s'applique au présent, suit l'évolution des sociétés à une époque où il n'est plus possible de séparer l'histoire du social et des problèmes existentiels de nos contemporains. Rien n'empêche cependant aujourd'hui encore, le créateur de prendre l'histoire à témoin.

UN LIVRE ... UN DISQUE

Pour ce printemps 1998 nous arrivent en même temps, comme s'il y avait eu concertation, deux messages... un livre, un disque. Tous deux de même veine, la poésie tchèque. Ils nous arrivent dans leur beauté, leur légèreté, leur côté primesautier qui n'occulte pas leur profondeur. Ils témoignent du sens profond de la vie, de la nature, qui s'offrent à nous à condition de savoir regarder, pour comprendre et aimer...

Le livre : *Un Poète parle aux enfants* est un recueil de poèmes de František Halas. (Éditions Romarin).

Le disque : *Paris Spring of 1932* est consacré à Bohuslav Martinů.

František Halas a écrit ces poèmes pour ses deux petits garçons et Suzanne Renaud, poète et épouse de Bohuslav Reynek les a traduits pour ses nièces. C'est certainement ce vécu qui laisse transparaître tout l'amour donne et donne à l'ouvrage ce côté si attachant. Les illustrations ont été choisies parmi les œuvres de l'artiste tchèque Josef Čapek, œuvres également destinées aux enfants.

Toutes ces pièces sont présentées avec en regard le texte original dans les deux langues tchèque et française.

Le disque *Paris Spring of 1932* de Bohuslav Martinů a été enregistré par le Quatuor Kocian chez Praga. Nous reproduisons ici la fiche du disque établie par Praga.

Pour commander l'ouvrage¹ :

Romarin - Les amis de Suzanne Renaud et Bohuslav Reynek

Siège social : Bibliothèque municipale de Grenoble

12 boulevard Maréchal Lyautey

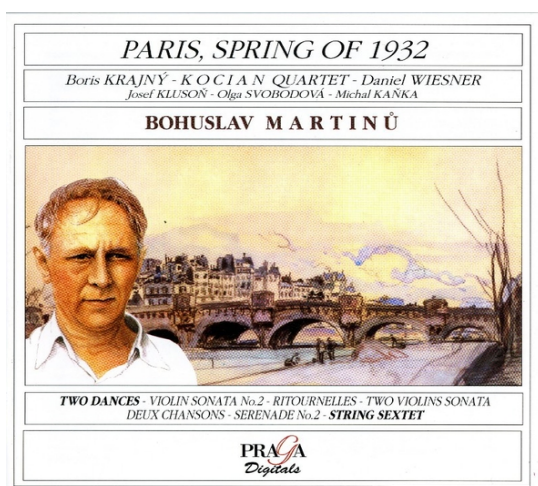
¹ Coordonnées de janvier 2014

Information : asso.romarin@gmail.com

Bon de commande :

<http://auzimour.com/elements/pdf/> Avec le bouquet de chefs d'œuvre du printemps 1932, Bohuš se voit considéré comme le musicien tchécoslovaque le plus original de l'École de Paris. L'ambiance de la capitale lui a permis de conjuguer modernisme de style et racines bohèmes, celles de son enfance comme celles héritées de... Mozart.

« Špaliček » est le diminutif de 'špalek' qui signifie bloc de bois, souche même, celle-ci évoquée dans l'expression populaire 'spáti jako špalek' (dormir comme une souche). Au figuré, il signifie gros bouquin, almanach, par extension « L'Année tchèque ». Il est également le titre d'un recueil de textes et dessins illustrant dictons, proverbes, contes et chansons populaires, dû à Mikoláš Aleš (1852-1913). Sous ce titre, Martinů débute des janvier 1931 une cantate avec grand orchestre partant alors de La Légende de Ste Dorothee. En rentrant à l'automne de Polička, il poursuit son travail en empruntant à des contes célèbres (Cendrillon, Le Chat botté, L'Ondin, Le Petit Loup...) ou plus spécifiquement tchèques (Les Sept Corbeaux, La Besace enchantée...) la matière de cette suite de jeux, chants et incantations populaires. Bohuš en effectue une réduction pour piano dont il isole deux Danses qui animent le récit de Cendrillon, une valse-ritournelle et une polka de noces, aussi simples de facture qu'exemptes de toute marque du temps. Ces deux miniatures ne seront finalement publiées qu'en 1950 et sont enregistrées ici en première mondiale.



Le **Quatuor Kocian**, constitué en 1972, est formé de **Pavel Hůla** (1^{er} violon), élève de Mme Hlounová, lauréat du concours Kocian et du « Concertino Praga » de la Radio tchèque, **Jan Odstrčil** (2^{ème} violon), élève de Jiří Novák, le premier violon du Quatuor Smetana, **Zbyněk Padourek** (alto), élève du professeur Jaroslav Motlík, et **Václav Bernásek** (violoncelle), pupille de K.P. et M. Sádlo. L'ensemble poursuit une grande carrière internationale et a inauguré sa collaboration avec Praga Digital en acceptant d'enregistrer en première mondiale l'intégrale de l'œuvre du quatuor à cordes de Paul Hindemith (PRD 250 113-115, Diapason d'Or, Prix Charles Cros 1997) à l'occasion du centenaire du compositeur ainsi que l'intégrale de la musique de chambre de Hans **Hans Krása** (PRAGA 250 106).

Le pianiste tchèque **Boris Krajný** (né en 1945) a été l'élève, à l'Académie de Prague (AMU) de František Maxian puis d'Ivan Moravec. Depuis 1972, suite aux prix obtenus au Concours Reine Elisabeth de Belgique et à Senigallia en 1972, il mène une carrière internationale se faisant l'interprète aussi bien de la musique tchèque d'aujourd'hui que de la musique française, en particulier celle de la première partie du XX^e siècle, allant de Debussy à Poulenc, en passant par Roussel et Honegger.

DEUX CHAPITRES SUR LA POÉTIQUE MUSICALE DE BOHUSLAV MARTINŮ

L'article de Jiří Vysloužil nous est parvenu directement de Brno, traduit en français par les soins de la faculté de Philosophie à laquelle nous exprimons notre gratitude. Nous le publions tel quel en soulignant son importance pour une meilleure connaissance de la personnalité de Martinů. Dans la seconde partie de son étude le musicologue cite un certain nombre de personnalités du monde scientifique et philosophique qui ne nous sont pas toujours familières mais qui montrent l'étendue et la qualité de la curiosité du compositeur et le niveau de sa culture, acquise par lui-même. On se souviendra, par exemple, qu'il fréquente Einstein. Le savant était musicien amateur (violon), faisait de la musique de chambre avec Robert Casadesus ; Martinů lui dédia ses Cinq Madrigaux – Stances en 1943, que le physicien exécuta. Martinů dit de lui, qu'il « nous apportait pas seulement une nouvelle physique mais aussi certaines manières de penser ».

Pour résumer le niveau de culture du musicien, Vysloužil a raison d'insister sur les deux pôles qui influencèrent Martinů, la Gestaltpsychologie d'Ehrensfield et la phénoménologie de Husserl. Nous invitons nos lecteurs à se référer, eux aussi à ces courants pour aborder l'œuvre de Martinů et déchiffrer sa double personnalité.

À propos des essais et critiques musicales parisiens

Dès son arrivée à Paris, Bohuslav Martinů assume la fonction de correspondant de revues musicales et politico-culturelles tchèques. Cette activité s'échelonne le long des années 1924-1938 et elle se solde par plus de 50 articles d'étendue diverse. Très peu ont été publiés dans la presse française. La plupart sont écrits en tchèque pour être envoyés à Prague (ou à Brno) avec la mention : destinés aux lecteurs tchèques. Les textes des années 1930 sont consacrés pour la plupart aux œuvres scéniques de Martinů, présentées à l'époque à Brno ou à Prague. Dans les textes des années 1920, par contre, Martinů donne au lecteur tchèque d'amples informations sur la vie musicale de Paris. Compositeur, Martinů consacre la plus grande partie de ses premiers textes à la musique contemporaine, et plus particulièrement à la musique parisienne de l'époque. Il réfléchit sur les questions essentielles de la musique et pose ainsi les fondations de sa poétique musicale qu'il considère, selon sa propre affirmation, comme une partie intégrante du processus créateur d'un compositeur. Dans l'un de ses textes parisiens, Martinů déclare : « Je suis compositeur et j'entends garder ce rôle... Je ne prends pas l'attitude d'un critique ou d'un juge ; je ne fais qu'écrire les réflexions qui ont trouvé l'expression dans ma musique, qui me passent par la tête avant de se transformer en tons » (*Sur la musique et la tradition*, 1925).

Martinů devient ainsi écrivain musical, non pas par intérêt professionnel d'un homme de lettres ou de théoricien musical qui, d'ailleurs, aurait été au-dessus de sa formation ; il le devient par nécessité, au moment où il sent le besoin d'expliquer - à lui-même et à ses contemporains tchèques - les principes de poétique musicale qu'il considère comme justes. L'impulsion de sa décision de se consacrer au journalisme musical vient de son opposition à l'orientation stylistique d'une partie de la musique tchèque de l'époque (école de Prague) et de la critique musicale officielle pratiquée à Prague qui, de l'avis de Martinů restaient emprisonnées dans le labyrinthe des influences de la métaphysique musicale allemande. Celle-ci continue à perpétuer les idées qui ne correspondent plus à la situation d'une nation moderne, à sa société et à sa culture. Grâce au culte exagéré de la tradition, la musique tchèque contemporaine, ainsi que la critique musicale, adopte une attitude d'indifférence, sinon de franche hostilité, vis-à-vis des efforts généraux visant à une nouvelle poétique de l'art et à un style nouveau.

L'esthétique et l'idéologie romantiques empêchent le compositeur tchèque contemporain d'éprouver « le plaisir de la musique, le sourire et l'énergie de la vie en insistant de façon exagérée sur différentes péripéties psychologiques et sur la métaphysique au détriment de la musique pure » (*Critique de la musique contemporaine*, 1925). Grâce à sa vie artistique intense, Paris est, par contre, considérée par

Martinů, surtout depuis la fameuse exécution du *Sacre du printemps* de Stravinsky en 1913, comme la première place sur la carte de l'art moderne en Europe : les expériences y sont vues d'un bon œil, les œuvres de compositeurs français, ainsi que celles de compositeurs parisiens d'autres nationalités, apportent d'innombrables idées nouvelles exprimées avec un professionnalisme parfait.

Ces opinions ne trouvent pas un bon accueil à Prague. Cependant, Martinů ne s'en soucie guère et continue à envoyer ses nouvelles musicales de Paris. L'une d'entre elles commence par l'introduction suivante : « *Dans l'expression musicale contemporaine, la France occupe une place d'exception. C'est de Paris que sont parties les plus nombreuses impulsions, réflexions et compositions qui annoncent un style nouveau* » (*La musique contemporaine en France*, 1925). Dans de nombreux autres articles, Martinů approfondit cette idée de base. Il la concrétise dans des commentaires perspicaces au sujet de la musique française contemporaine témoignant d'une orientation artistique très sûre et de connaissances bien détaillées dans ce domaine. C'est notamment Stravinsky et les œuvres de sa prétendue période slave qui sont l'objet préféré de son admiration et de ses analyses détaillées. Dès la première année de son séjour parisien, Martinů publie au sujet de Stravinsky cinq vastes articles indépendants. Immédiatement après c'est un exposé consacré aux compositeurs français ou naturalisés français. La plus grande admiration de Martinů va à Ravel pour « *la forme pure* » et pour « *la justesse de l'expression* » (*Maurice Ravel*, 1929), à Arthur Honegger qui, selon l'expression de Martinů, « *traverse avec sûreté et avec une musicalité colossale les eaux dangereuses pour arriver à composer des œuvres d'une forme définitive et accusant une certaine stylisation de l'expression nouvelle* » (*Les courants actuels dans la musique française*, 1925) et puis, bien entendu, à Albert Roussel à qui il est lié par un rapport personnel tout particulier. Dans la nécrologie qu'il lui consacra plus tard, il en parle dans les termes suivants : « *Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui et, en plus, son amitié m'apportait un réconfort constant. Je suis venu à lui pour chercher l'ordre, la transparence, la modération, le goût de la clarté, la justesse et la sensibilité de l'expression, c'est à dire les qualités propres à l'art français que j'avais admiré depuis toujours et que je désirais connaître le plus intimement possible... J'ai été son élève et, grâce à cela, je me sens un peu Français et j'en tire de la fierté...* » (*Albert Roussel*, 1937).

Dans les citations et dans les paraphrases des idées tirées des textes de Martinů, il y a des concepts, des caractéristiques ou autres faits qui, à notre avis, peuvent devenir le point de départ de notre exposé sur la poétique musicale de ce compositeur. Il concerne les phénomènes suivants :

- . l'œuvre musicale de Stravinsky,
- . la musique française,
- . le romantisme, ou plutôt de néoromantisme allemand.

Dans ses articles, Martinů emploie dans des contextes différents le concept de « *musique pure* » et celui de « *métaphysique musicale* ». Il s'agit là d'un couple de concepts dont la polarité sous-tend ses opinions sur la musique contemporaine.

Le terme « *musique pure* » renvoie aux tendances vivantes du formalisme musical. Dans les articles écrits à Paris, Martinů souligne constamment le rôle de la perfection formelle en tant que condition principale de la beauté d'une œuvre musicale. La mesure dans laquelle un compositeur domine consciemment la forme musicale est indicatrice du niveau de son art de composition. Martinů considère que « *n'est pas une œuvre d'art ce que l'on jette sur le papier sous l'influence d'une impression, ce qui nous vient à l'idée, car tant de choses viennent continuellement à l'idée... Il est plus difficile de ne pas écrire ce qui nous vient à l'idée, c'est-à-dire de ne donner à la composition que ce dont elle a besoin. Cela suppose la maîtrise de la forme, du style, de l'expression, du sentiment ; c'est le but auquel même les grands maîtres ne parviennent que lentement et au prix d'un grand travail* » (*Sur la musique contemporaine*, 1925). De l'avis de Martinů, parmi les compositeurs français de l'époque, seuls Ravel et Roussel sont arrivés à ce but avec sûreté, parmi les autres surtout Stravinsky.

La poétique musicale de Ferruccio Busoni, formulée dans son *Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst* (1917) et très suivie à l'époque, présentait la forme musicale comme une valeur absolue, comme l'avait fait Eduard Hanslick quelques décennies auparavant. Cependant, ce n'est pas le cas d'Emmanuel Kant, bien que l'on ait l'habitude de le supposer, car il reconnaît la part de l'affection dans la beauté de l'artefact musical (par. 53 de la *Critique de Jugement*, 1790). De même Martinů n'adopte pas la position du formalisme musical absolu, bien qu'il insiste sur l'importance de la forme musicale « *pure* ». La musique et la forme « *pure* » n'impliquent pas pour lui l'isolement de la vie et de ses manifestations. Martinů prend la défense de Stravinsky quand on accuse ce dernier de composer une musique qui « *n'est que du jeu* ». « *Non - affirme-t-il - c'est l'expression d'un homme qui aime la vie d'un amour non sophistiqué, simple et*

direct ». La musique de Stravinsky « se confond avec la vie et accepte toutes ses composantes avec la même attention. Elle n'évite rien de ce qui fait sentir une manifestation de la vie » (Igor Stravinsky, 1924). La rupture qui eut lieu dans la musique après Debussy est expliquée par Martinů de la façon suivante: « On peut dire que la réaction définitive s'était constituée avant la guerre et que, pendant la guerre, où l'art tout entier, ainsi que tous les efforts humains commencèrent à changer et à se transformer sous l'influence de nouvelles inventions importantes dans le domaine de la science et de la philosophie et sous celle des grands événements de portée universelle, cette réaction s'imposa dans le monde entier. On ressentait partout l'aspiration à une expression nouvelle, à une nouvelle stylisation des idées, à une nouvelle démarche de la pensée humaine. L'impressionnisme raffiné, aux caprices individualisés, à la veulerie souvent futile ne suffisait plus. Il est devenu trop fragile pour les mains qui, pendant si longtemps, avaient porté les armes. Aussi la jeune France se précipita-t-elle vers le pôle opposé qui était aussi éloigné que possible de l'ancienne tradition, qui anéantissait et détruisait tout ce que l'on avait si longtemps cultivé et qui, avec une certaine brutalité et méchanceté frôlant la caricature, poussait tout à l'extrême » (*Courants actuels de la musique française*, 1925). Nous avons choisi cette longue citation, parce qu'elle permet d'entrevoir la position de Martinů vis-à-vis de la poétique musicale du groupe des Six à laquelle il emprunte le refus de l'impressionnisme et du romantisme, mais non pas son « esthétique de cirque et de music-hall ».

La poétique de la « *musique pure* » et de la forme, telle qu'elle est conçue par Martinů, pourrait être qualifiée au mieux comme une poétique de l'immanence musicale. Martinů cherche à sauvegarder ainsi la musicalité de la musique, de même que Braque cherchait à sauvegarder le caractère spirituel de la peinture ; par ailleurs, Martinů se réclame de Braque en citant son opinion selon laquelle « *notre objet n'est pas de représenter des réalités anecdotiques, mais de présenter des réalités picturales* ». Cependant, la défense de l'immanence de la « *musique pure* » ne se confond pas chez Martinů avec la reconnaissance de la légitimité autonome de la musique. Dans sa conception, « *la présentation des réalités musicales* » - pour paraphraser un mot de Braque - est un acte psychique intentionnel qui respecte scrupuleusement les règles du « *jeu* » musical. Et c'est la forme musicale qui est le centre d'attention exclusif de ce « *jeu* », c'est « *la langue* » de l'artefact musical qui, grâce à sa clarté structurale, est dépouillée des exagérations de l'expression romantique et de son symbolisme musical. L'intentionnalité signifie la liaison de l'artefact à son objet ou à son idée, dont les différents aspects sont observés, vécus et transformés au moyen de la représentation musicale par le sujet qu'est le compositeur. Cela veut dire que tout ce qui fait le contenu de l'artefact « *purement musical* » se passe dans un contexte de vie et non pas en dehors de ce contexte. Et ce contexte exprimé par les tons n'a pas, cependant, un caractère extra-musical (un terme tel que « *idée extra-musicale* » est dépourvu de sens).

Martinů est un homme aux penchants philosophiques. Dès le premier temps, sa poétique est marquée par son goût de philosopher. Lorsqu'il veut définir les causes des transformations de la musique après Debussy, il les examine en liaison avec « *les découvertes de la science et de la philosophie* ». Les noms des philosophes qui apparaissent dans ses textes parisiens appartiennent soit aux philosophes de la musique romantique, tels que Schopenhauer ou Nietzsche, soit aux scientifiques, tels que Freud ou Einstein. Même le concept de « *musique pure* », opposé à celui de « *métaphysique musicale* », comporte de la philosophie. Il n'est pas du tout synonyme du concept de « *musique absolue* », comme on pourrait le supposer à première vue, mais il correspond à l'immanence musicale.

La « *métaphysique musicale* » correspond, elle, à ce que l'on devrait chercher au-delà de la forme musicale (transcendance), ce que la forme musicale désigne en sa qualité de signe abstrait. Cependant, le concept de « *métaphysique musicale* » concerne aussi le caractère de la « *chose* » exprimée par la musique. Au moyen de la forme musicale « *pure* », le compositeur moderne découvre l'essence de l'homme vivant de son époque, dont la musique est l'expression (cf. l'apologie de Stravinsky, mentionnée ci-dessus). La « *métaphysique musicale* » par contre est marquée plutôt par l'attachement à l'univers romantique des héros surhumains des légendes germaniques, etc. En même temps, la « *métaphysique musicale* » correspond à la « *phraséologie idéologique* » qui fait dépendre la musique « *des humeurs personnelles et de l'importance personnelle surestimée* » et dégage le compositeur de la responsabilité pour la forme musicale « *pure* » (*Sur la musique contemporaine*, 1928). La « *métaphysique musicale* » met la musique sous la dépendance de la poésie, de la peinture et de la philosophie (concept hégélien de « *musique d'accompagnement* »), car, par ses propres moyens, la musique n'est pas capable d'exprimer de tels contenus : elle ne peut qu'exprimer en tout les propriétés structurales essentielles du sens interne d'une chose ou d'une idée. En termes de philosophie, le contenu d'un artefact musical immanent est le produit d'un acte psychique transcendantal consistant à donner une forme à un rapport - subjectivement vécu et

intérieurement aperçu de façon intuitive - vis-à-vis de la réalité. Ce n'est que dans cette dimension qu'il est possible de considérer la musique dans une perspective sémiotique.

La poétique musicale du Martinů des années 1920 ne représente pas une philosophie de la musique, ni une théorie esthétique de la musique, ni une sémiologie musicale. Il est évident, néanmoins, qu'elle dégage la conception de la musique de l'emprise des considérations et des appréciations métaphysiques. Elle s'attache à l'analyse des qualités essentielles de la forme musicale, qualités que le compositeur y met et que seul le sujet percepteur peut faire revivre grâce à l'orientation de sa conscience musicale à l'artefact en question. Si l'on tient ceci présent à l'esprit, on ne peut pas admettre l'affinité de la poétique musicale de Martinů avec certaines théories philosophiques modernes : il s'agit de la phénoménologie husserlienne avec sa maxime intentionnelle selon laquelle « la conscience est toujours la conscience de quelque chose » (cf. en particulier, l'ontologie de l'œuvre musicale selon Roman Ingarden).

Nous avons rappelé dans l'introduction que Martinů considérait sa poétique musicale comme une partie intégrante du processus créateur et de son orientation stylistique. Le caractère de ses conceptions musicales est à la base de l'affinité qui l'unissait avec la musique française et avec Stravinsky. Martinů l'expliquait par la ressemblance du caractère et de la musicalité tchèques avec le naturel français et, pour Stravinsky, par le génie slave. Il considérait, par ailleurs, que la « clarté latine » des Français lui était propre à lui-même. Ainsi, dans le Paris multinational, Stravinsky confirmait Martinů dans sa conscience musicale nationale.

Les journaux et carnets américains²

Dans la deuxième partie des réflexions sur la poétique musicale de Martinů, nous ne présentons qu'un résumé - avec la documentation indispensable - de l'analyse détaillée des « journaux et carnets américains » que Martinů écrivit pour lui-même en anglais pendant son séjour américain dans les années 1943-1947.

Mais tout d'abord, pourquoi avoir analysé ces textes ?

a) Il s'agit d'un texte relativement étendu (100 pages imprimées environ) qui n'était pas destiné à la publication et qui renferme l'exposé d'une nouvelle phase de la poétique musicale de Martinů, phase qualitativement très différente de celle qui est présentée par les essais et les critiques musicales datant de la période parisienne du compositeur.

b) « Les journaux et carnets américains », associés aux essais et critiques parisiennes, démentent la fausse conception de la « musicalité tchèque » comme une créativité de dimension purement musicale que l'on avait appliqué à Dvořák pour la transférer par la suite à Martinů.

Voici, à titre d'exemple, l'une des caractéristiques de ce genre : « *Malgré toute la modernité de leur langage musical souvent contrapuntique, les œuvres de Martinů ne sauraient cacher leurs origines enracinées dans la musicalité joyeuse de la tradition de Dvořák* » (Brockhaus-Riemann, Musik-Lexikon, II, 1979).

Dans ses « journaux et carnets américains », Martinů parle de sa « philosophie privée » du sujet humain, c'est-à-dire de sa faculté de juger, grâce au sens commun et à la base de l'observation et de l'expérience empirique, donc sans formation philosophique spéciale, différents phénomènes et la substance de l'être. Martinů distingue ce discernement de la culture dispensée par la science et par la philosophie (esthétique), dont les thèses lui paraissent souvent très confuses, à la différence de celles de la « philosophie privée ». Martinů se réfère ici à la « culture » musicale de spécialistes de la théorie et de l'esthétique de la musique. Il respecte à bon droit la « philosophie privée » de Dvořák et, quant à lui-même, il peut prétendre que, grâce à son extraction populaire, à la richesse de son expérience de la vie et de l'art et à l'examen analytique de sa propre création musicale et de celle d'autres compositeurs, il en possédait une au point d'en être comblé.

Cependant, dès les premières manifestations publiques de Martinů sa « philosophie privée » accuse, à la différence de celle de Dvořák, un caractère beaucoup plus extensif et aussi plus profond en fin de

² Les articles, journaux et carnets de Martinů ont été publiés en tchèque par Miloš Šafránek dans : *Bohuslav Martinů, Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články* [Le pays natal, la musique et le monde. Journaux, carnets, réflexions et articles], Praha 1966 et *Divadlo Bohuslava Martinů* [Le Théâtre de Bohuslav Martinů], Praha 1979.

compte. Cela ce voit à sa faculté de donner une expression verbale à des idées simples et complexes reposant sur la connaissance, la lecture et même sur l'étude d'ouvrages philosophiques et scientifiques. Ce caractère cultivé de la « philosophie privée » de Martinů, est évident dans le style et dans le contenu des « essais et critiques musicales parisiennes » où les noms de compositeurs et les caractéristiques du style et de la forme de leurs œuvres côtoient le noms de philosophes et de savants, tels Schopenhauer, Nietzsche, Freud et Einstein entre autres. Il y a lieu de supposer que ce ne seront pas là les seules autorités du monde de la science et de la philosophie que Martinů connaissait dès cette époque. À en croire Šafránek qui en parle dans l'une des notes concernant le « journaux et carnets américains », Martinů aurait connu, au moment de son séjour parisien, des travaux sémiologiques (Šafránek n'indique pas lesquels). Les noms cités et l'emploi de certains termes philosophiques (notamment celui de « métaphysique ») ne représentent pas seulement autant d'étiquettes dans le texte de ce littérateur musical autodidacte qui, dans l'ambiance cultivée du Paris artistique de l'entre-deux-guerres, achève sa formation intellectuelle ; ils attestent son entrée sur le terrain de la réflexion philosophique de la musique. Dans ses textes parisiens, Martinů prend - plutôt intuitivement - une attitude qui le situe du côté des philosophes et savants modernes qui refusent, de même que lui-même, la métaphysique allemande et l'interprétation psychologisante du monde. De l'avis de Martinů, la métaphysique et l'interprétation psychologique subjective de la musique surchargent l'esthétique musicale d'une « phraséologie idéologique », la soumettent à « des états d'esprit personnels » et, en exaltant l'importance de la personne du compositeur, délivrent celui-ci de la responsabilité dans la façon de composer son œuvre. Il s'agit dans une « composition musicale » de sauvegarder ou non, le principe d'immanence, indispensable à tout acte musical vraiment créateur.

Dans les « essais et critiques musicales parisiennes », l'attention de Martinů est centrée sur le compositeur et son œuvre. Dans les « journaux et carnets américains », la musique en tant qu'acte empirique cède le pas aux problèmes généraux de théorie et de philosophie de la musique. Les noms des autorités citées dans le texte et dans les notes témoignent d'une volonté passionnée de consolidation et d'approfondissement de la culture philosophique et théorique. Martinů qui, en tant que compositeur et commentateur critique de la scène musicale parisienne des années vingt, avait élaboré sa vision musicale du monde, sa « philosophie privée » de la musique, veut vérifier et enrichir cette vision par le dialogue avec la science et la philosophie modernes. Ses textes comportent trente-cinq noms d'autorités de la science et de la philosophie de l'époque : il se tourne vers les travaux pragois de la Gestaltpsychologie allemande de l'Ehrenfels (Köhler, Koffka, Wertheimer). Il revient à la psychanalyse de S. Freud et de C. S. Jung, etc. Ses notes de lecture comportent des mentions concrètes de l'œuvre posthume de Ch. S. Pierce, père spirituel de la sémiotique (Collected Papers), des critiques de la *Psychology of Music* du sémioticien C. E. Seashore ; il s'intéresse aussi à l'œuvre du sémioticien Ch. Morris, élève de R. Carnap qui, avant la guerre, avait été professeur à Prague. En dehors d'Einstein, il est intéressé par les théories de M. Planck. Sa curiosité va même aux physiciens d'orientation néopositiviste et logique, tels Bringman, Maxwell, B. Riemann, N. I. Lobachevsky, ce qui est assez surprenant chez un musicien qui se destine exclusivement à la composition. Il peine à lire même les travaux sur la physique et sur la mathématique moderne, sans oublier les travaux d'anthropologie et d'histoire culturelle (Köhler, Benedict, Hausser, etc.). Quant à l'histoire et à l'esthétique de la musique (dans son aspect axiologique), il se fie à son propre discernement, à ses facultés analytiques et à sa vaste connaissance des œuvres musicales.

La pensée musicale de Martinů est, dorénavant, centrée sur trois groupes de problèmes autour desquels il élabore sa « philosophie privée » de la musique :

a) Le premier groupe repose sur la réflexion analytique de sa propre œuvre de compositeur et de ses principes de composition avec l'élimination de tout élément externe, de tout ce qui n'appartient pas à l'immanence musicale (il s'agit donc d'une réduction). Cette autoréflexion analytique rappelle l'analyse phénoménologique de la subjectivité de la conscience humaine. Dans le cas du compositeur, il s'agit de la conscience créatrice musicale que Martinů oriente intentionnellement vers « quelque chose », vers une « chose déterminée », pour reprendre la maxime de la phénoménologie husserlienne. Cependant, Martinů dit à ce sujet ce qui suit : « *Chaque œuvre est née a un moment donné, dans les conditions données de l'état d'esprit du compositeur, dans les conditions données de son environnement, donc dans un temps donné et dans un espace donné.* » (en résumé, on a ici la somme des notions et termes anthropologiques et philosophiques dont nous ne pouvons pas entreprendre l'analyse à cause de la brièveté de notre texte). « *Mais, ajoute Martinů, il y a de nombreuses composantes que nous ne connaissons jamais.* »

b) L'essence de la musique ne peut être expliquée ni à partir des positions métaphysiques, ni à partir de l'ancienne psychologie associative et élémentaire. Martinů se laisse guider aussi par la théorie de la Gestaltpsychologie musicale moderne (école d'Ehrenfels) en affirmant que l'essence de la musique n'est

pas une addition pure et simple des composantes de l'œuvre musicale, mais leur interdépendance réciproque dans le cadre de la totalité d'une « forme », donc dans le cadre d'une entité que l'esthétique moderne, ainsi que d'autres sciences, appelle « structure » (ce terme ne figure pas dans la terminologie de Martinů qui s'arrête, quant à lui, au terme de « forme » que, toutefois, il n'entend pas de façon statique et descriptive).

c) Cependant, Martinů ne se contente pas de cette conception structuraliste. Il désire appréhender l'essence de l'œuvre musicale en entrant dans les profondeurs de l'être. Ce désir lui est inspiré sans doute aussi par la physique moderne et par la formulation philosophique de sa vision du monde physique, par sa conception dynamique du monde qui, pour le physicien philosophe moderne, laisse entrevoir un ordre qui n'est pas saisissable par les moyens exacts derrière les entités connaissables au moyen de la logique ou de l'empirie. Dans sa « philosophie privée » de la musique, Martinů n'hésite pas à emprunter à la physique moderne le terme de « champ » qui à un moment donné, lui paraît beaucoup plus efficace que le terme de « forme » ou de « structure ». Martinů en dit : « *En parlant de la forme, de l'exécution, des détails, le compositeur ne perd jamais de vue la totalité de l'œuvre. La structure, l'aspect rythmique, harmonique, etc., tout est soumis à la même direction, tout entre dans le même ordre, dans le même « champ » si l'on veut se risquer dans la sphère de la physique moderne* ».

Pour la physique moderne et pour la vision du monde qui est la sienne, l'importance de la notion de « champ » réside dans le fait qu'elle implique la reconnaissance du rôle de l'interaction mutuelle des composantes, du mouvement. De nombreux physiciens et mathématiciens que Martinů connaissait entrevoient même la nécessité de vérifier « les prédicats des choses établis par observation », donc par empirisme et par réflexion logique, et ils ont recours à l'analyse sémantique critique de leurs énoncés, c'est-à-dire à la philosophie analytique, à la sémantique du langage initiée par Carnap (parmi d'autres). Martinů subit également cette influence, et cela probablement par l'intermédiaire des travaux de Morris et de Pierce.

Une des gloses dans les « journaux et carnets américains » porte le titre de « problème sémiotique » : elle ne concerne pas directement la musique, mais il n'y a pas de doute que Martinů réfléchissait aux problèmes de la sémiotique musicale.

Les *Essais et critiques musicales parisiennes* et les *Journaux et carnets américains* nous ont incité à soumettre à l'analyse la « philosophie de la musique » de Martinů. À notre avis, il n'est pas possible de séparer Martinů compositeur de Martinů « esthéticien ». Si Martinů n'avait pas été compositeur sa « philosophie de la musique » n'aurait pas pu se constituer dans la forme qu'elle a prise dans ses textes. D'autre part, il est légitime de savoir si l'œuvre musicale de Martinů nourrie sans aucun doute par sa fameuse « musicalité » tant glorifiée, aurait pu naître dans la forme qu'elle a si le compositeur n'avait cultivé sa « philosophie de la musique ». La musique de Martinů et sa « philosophie de la musique » constituent l'unité de sa personnalité et de son œuvre. J'ai la conviction que tous ceux qui s'occupent de quelque aspect que ce soit de l'œuvre et de la vie de Martinů devraient prendre en considération ce caractère bipolaire de sa personnalité. Et je crois que ce sont en particulier les musicologues qui devraient adopter cette attitude complexe pour aborder l'œuvre et la vie de Martinů, qu'ils devraient être un peu plus philosophes, et pas de stricts analystes, quelque éblouissant et moderne que soit leur équipement technique.

À Maastricht

LA JULIETTE DE MARTINÛ REMPORTE TOUS LES SUFRAGES

Charles PRAGER

Une récente production de Opéra North, fondation lyrique anglaise alliée pour la circonstance à Opéra Zuid, compagnie lyrique itinérante, a conféré à la cité néerlandaise un nouveau titre de gloire, celui-là plus unanime, en tirant d'un sommeil de plus de 20 ans une *Juliette* jusque-là injustement oubliée. On se souvient – ou l'on apprendra – que cet opéra, un des plus beaux musicalement, sinon le plus original par son livret, composé par MartinÛ en 1938, n'avait pas été représenté depuis la première française en 1976.

Vraisemblablement rebutés par la singularité de l'intrigue qui emprunte aux thèmes les plus chers du surréalisme – l'œuvre est directement inspirée de l'ouvrage de Georges Neveux *Juliette ou la clef des songes* –, aucun metteur en scène, aucune maison d'opéra ne s'étaient aventurés à reprendre cet ouvrage qui occupe pourtant une position centrale dans la production opératique de MartinÛ. L'initiative néerlandaise n'en est que plus louable d'autant que le résultat se révèle particulièrement réussi et probant comme en ont jugé les critiques musicaux qui ont effectué, en février 1998, le déplacement sur les bords paisibles de la Meuse.

S'agissant du metteur en scène David Poutney, Guy Erismann dans *Opéra International* se plaît à souligner son travail « *en tout point exemplaire, d'une rare et fine intelligence dans la création de cet univers tendre, onirique, constitué d'énigmes pittoresques* » et recelant « *de très intelligentes et délicates idées qui aident à découvrir l'œuvre* ».

Marc Vignal dans *Le Monde de la Musique* attribue d'ailleurs le succès de la représentation à la mise en scène « *intelligente, fermement située dans le temps (les années 1930) et mêlant astucieusement les différents plans grâce, notamment, à divers jeux de miroirs* », ce que relève également Harry Halbreich dans *Crescendo* qui précise que « *le propos du metteur en scène a été servi parfaitement par le décor de Stefanos Lazaridis dont le plan incliné avec un jeu de miroirs crée un espace de rêve en contrepoint fidèle à l'espace "réel" de la pièce* » et permettant, selon Pierre Vidal dans *La lettre du Musicien* que « *les mouvements perdent toute logique à la faveur du rêve* ». À propos du décor encore, Guy Erismann note « *le climat Art Déco qui correspond à l'époque de la composition* ».

S'agissant de l'interprétation tant vocale qu'instrumentale, Guy Erismann estime la « *troupe homogène avec une Juliette de rêve* » (Catherine Dubosc) et un orchestre (l'Orchestre Symphonique de la province du Limbourg dont Maastricht est la capitale, et que dirige Martin André, un chef anglais) *absolument remarquable, sans la moindre défaillance de détail, mettant merveilleusement en valeur le lyrisme, l'humour et les couleurs d'une partition qui reste le meilleur portrait contrasté du musicien* ». Pierre Vidal, quant à lui, met l'accent sur « *la direction (de Martin André) qui a mis en valeur les détails attachants d'une instrumentation inventive où les élans lyriques et temps forts (sont) annonceurs des futures symphonies de l'auteur* ». Harry Halbreich se dit « *émerveillé par la prestation de l'orchestre et la direction admirable de son jeune chef* » tout en regrettant pour cette distribution internationale du meilleur niveau « *une faiblesse (à l'exception de Catherine Dubosc) de la diction française* », reproche que ne partagent pas Pierre Vidal « *des chanteurs dans l'ensemble assez bien formés à la diction française* » ni Marc Vignal pour qui « *l'œuvre est chantée (très clairement) en français* ».

Cette « *magnifique leçon* » pour Guy Erismann, cet « *éclatant succès* » pour Marc Vignal, ce « *spectacle exemplaire* » pour Harry Halbreich, inciteront-ils quelques directeurs de salles françaises d'opéra, à programmer et faire (re)découvrir pour le plaisir des mélomanes cette partition qui reste le meilleur portrait contrasté de MartinÛ ? Souhaitons-le avec force.

HOMMAGE À MARTINŮ AU CENTRE TCHÈQUE DE PARIS

Il y a quarante ans disparaissait Bohuslav Martinů, le plus grand compositeur tchèque du vingtième siècle qui fut, dans sa jeunesse, contemporain de l'incomparable Leoš Janáček. Son destin fut intimement lié à la France où il se rendit en 1923, la quitta sous la pression des événements en janvier 1941 pour la retrouver une première fois en 1948 et définitivement en 1953. Il symbolise par sa musique la richesse d'une relation culturelle franco-tchèque illustrée par d'autres artistes qui furent généralement ses amis parmi lesquels les peintres Šima, Zrzavý, Toyen, Štirský ou les poètes et hommes de lettres, Nezval, Čapek, Weiner et Seifert.

Au carrefour d'influences croisées, du symbolisme et de l'impressionnisme, de Debussy et de Stravinsky, de la France surréaliste et de l'Amérique des outrances, il sut faire surgir un art personnel, fruit des conquêtes des temps nouveaux, et des traditions indestructibles, des rêves comme des observations concrètes. Fidèle aux impressions de sa jeunesse, sensible aux événements, son imaginaire spontané et insatiable donna naissance à une abondance d'œuvres contrastées, traversées par un évident souci de renouvellement des genres, empruntant au passé ordre et discipline mais s'ouvrant largement au naturel de l'inspiration, cédant parfois au jeu des circonstances, dans le choix des instruments et des sons aussi bien que dans celui des sujets abordés, du pittoresque ou du grotesque au dramatique. C'est le cas du *Double Concerto*, des *Symphonies* de guerre ou de la *Passion grecque*.

À l'initiative du *Mouvement Janáček*, le Centre tchèque, en collaboration avec la Fondation Martinů (Prague) et de la SACEM (Paris) présente une série de manifestations autour d'une exposition sur la vie et l'œuvre de Bohuslav Martinů dont l'environnement musical et culturel se révèle riche d'enseignements et de souvenirs. Des exposés illustreront cette exposition rehaussée par un programme audiovisuel totalement inédit en France, portant sur la vie (*Retour d'exil*) ou ses œuvres destinées à la scène (*Larmes de couteau*, *Le raid merveilleux*, *Juliette ou la clef des songes*).

Le programme des concerts présentera un florilège de la musique de chambre de Martinů de 1925 (*Deuxième Quatuor*) à 1958 (*Duo pour violon et violoncelle*) avec, en miroir, des œuvres de compositeurs tchèques (Pavel Haas, Jan Novák) et français (Darius Milhaud, Maurice Ravel). Deux œuvres célèbres d'Antonín Dvořák (*Quatuor à cordes op. 105*, *Trio Dumky*) marqueront au plaisir de tous, l'héritage dvorakien de Martinů. Nous insisterons particulièrement sur le *Quatuor n° 3* de Pavel Haas (1899-1944), compositeur au destin tragique, contemporain de Martinů et disciple de Janáček et sur la *Sonata Tribus* de Jan Novák (1921-1984) seul disciple de Martinů aux États-Unis. Ces deux œuvres seront présentées pour la première fois en France.

Les interprètes

Le **Quatuor Nostic** se produira pour la première fois à Paris. Il tient son nom du célèbre mécène du XVIII^e siècle à qui Prague doit le théâtre qui portait son nom et où fut célébré le *Don Giovanni* de Mozart avant de devenir le Théâtre des États. Le Quatuor Nostic, créé en 1994, réunissant quatre étudiants de la Faculté de Musique de Prague, représenta la République tchèque en 1997 aux Journées de la musique tchèque à Kyoto (Japon) et obtint en 1998 le premier prix au Concours international de Crémone (Italie) et le premier prix de la meilleure interprétation d'un quatuor de Bohuslav Martinů au Printemps de Prague. Il est composé de Petr Bernášek (premier violon), Martin Kos (deuxième violon), Pavel Hořejší (alto) et Petr Šporcl (violoncelle).

Le **Trio des Iscles** (violon, violoncelle, piano) doit son nom à un lieu de Haute-Provence, les Iscles, où les trois musiciens aiment se retrouver pour travailler et réfléchir au sens de leur mission. Ensemble ils ont affronté les prestigieux concours internationaux réservés à la musique de chambre : Colmar, Florence, Trapani, Graz. Ils ont aussi remporté le premier Grand Prix international Mozart de Toronto. Le violoniste Pierre-Olivier Queyras, premier prix du Conservatoire supérieur de musique de Lyon et de l'École supérieure de Fribourg-en-Brigau, a reçu également les enseignements de Tibor Varga, Menahem Pressier, János Starker, Maurice Bourgues et Marie-Annick Nicolas. Il se consacre notamment à l'ensemble de musique de chambre FA en compagnie de la violoncelliste Véronique Martin avec laquelle il collabore

au sein du Trio des Iscles. Celle-ci, premier prix du Conservatoire national supérieure de musique de Paris, y a suivi des cours de perfectionnement de musique de chambre dans les classes de Bruno Pasquier et de Pierre Penassou et a obtenu un prix spécial au Concours de musique de chambre de Budapest. Le pianiste François Daudet, premier prix à l'unanimité au Conservatoire national de musique de Paris et diplômé d'honneur de l'École normale de musique de Paris, se consacre entièrement à la musique de chambre. La Fondation de France lui a décerné en 1991 le prix Charles Oulmont pour l'ensemble de ses activités musicales.

Le **Trio Salomé** (flûte, violoncelle, piano) est animé par la flûtiste Clara Nováková de réputation mondiale. Elle est aujourd'hui flûte solo de l'Ensemble orchestral de Paris. Fille du compositeur tchèque Jan Novák, disciple unique de Martinů, elle garantit aux interprétations des compositeurs tchèques une fidélité authentique qu'elle sait faire partager à ses collègues Hélène Dautry, violoncelliste et Yukari Bertocchi-Hamada, pianiste. Pour l'exécution de ce programme, le Trio Salomé s'est adjoint la violoniste Marie-France Pouillot.

PROGRAMME

Lundi 22 novembre

- Vernissage de l'exposition sur la vie et l'œuvre de Bohuslav Martinů et signature de livres.

Mardi 23 novembre

- Journée consacrée à l'œuvre théâtrale de Martinů, notamment à la version originelle de la *Passion grecque*. Exposés et projections audiovisuelles.

<i>Retour d'exil</i>	documentaire de 1998
<i>Larmes de couteau</i>	opéra (1928)
<i>Le Raid merveilleux</i>	ballet (1927)
<i>Juliette ou la clef des songes</i>	opéra (1937)

- Exposés d'Aleš Bržina, secrétaire général de la Fondation Martinů ; Eva Kleinitz, directrice artistique du festival de Bregenz ; Guy Erismann, biographe de Martinů.

Mardi 23 novembre

- Concert du Quatuor Nostic
Bohuslav Martinů *Quatuor à cordes n° 2*
Darius Milhaud *Quatuor à cordes n° 6*
Pavel Haas *Quatuor à cordes n° 3* (pour la première fois en France)

Vendredi 25 novembre

- Concert du Quatuor Nostic
Maurice Ravel *Quatuor à cordes*
Bohuslav Martinů *Sérénade pour deux violons et alto*
Antonín Dvořák *Quatuor à cordes opus 105*

Lundi 29 novembre

- Concert du Trio Salomé et Marie-France Pouillot, violon
Jan Novák *Sonata Tribus* (pour la première fois en France)
Bohuslav Martinů *Duo pour violon et violoncelle n° 2*
Madrigal – Sonate pour flûte, violon et piano
Sonate pour flûte et piano
Trio pour flûte, violoncelle et piano

Mardi 30 novembre

- Concert du Trio des Iscles
Bohuslav Martinů *Bergerettes*
Trio n° 1 « Cinq pièces brèves »
Trio n° 3
Antonín Dvořák *Trio « Dumky »*

COLLOQUE DE BREGENZ

Guy ERISMANN

Il s'est tenu à Bregenz un important colloque international sur Martinů à l'occasion de la création de la version originelle de *La Passion grecque* destinée primitivement au Covent Garden de Londres.

On trouvera ci-après l'original de la liste des participants à ce colloque ainsi que les premières impressions confiées par Guy Erismann à l'organe de l'association de la Presse Musicale Internationale (PMI) à Bregenz.

L'intervention du président du *Mouvement Janáček* au cours de ce colloque (« Martinů, *Juliette* et le Surréalisme) sera publiée dans notre prochain numéro des Cahiers (n° 40) accompagnée de textes provenant de la même source et dus à des intervenants étrangers.

En revanche, nous publions de notre président le texte lu à Bregenz à titre préparatoire sur la place de « Martinů au cœur de la musique tchèque ».

À Bregenz

Le Bregenzer Festspiele 1999 nous réserve une fameuse surprise qu'on pourrait qualifier d'événement. Il faut se souvenir que Bohuslav Martinů composa son ultime opéra, *La Passion grecque*, dans les années 1956/58 sur une traduction anglaise du roman de Nikos Kazantzákis, *Le Christ recrucifié*. Mais qui n'a pas oublié qu'il le destinait au Covent Garden de Londres ? Or, l'opéra sera créé à Zurich, sous la direction de Paul Sacher, le 9 juin 1961, sans Martinů, disparu le 28 août 1959.

Les travaux du jeune musicologue Alès Brězina permettent aujourd'hui de connaître un épisode brûlant de la vie du compositeur qui relie le renoncement de Covent Garden à la mort de Martinů et au-delà, à la création zurichoise de l'ouvrage. Se basant notamment sur la partition piano-chant établie pour Londres, Alès Brězina nota des différences notoires avec l'œuvre créée à Zurich, la seule connue avant l'événement de Bregenz. Après de patientes recherches dans les archives de la Fondation Sacher à Bâle, des théâtres de Covent Garden et de Zurich, les Éditions Universal, de diverses sources privées, le tenace chercheur mit à jour une correspondance révélatrice et réussit à reconstituer la version londonienne de *La Passion grecque*, dite aujourd'hui « première version » dont les éléments avaient été dispersés.

Établir une comparaison détaillée et exhaustive entre les deux versions ferait l'objet d'un inventaire minutieux, mot contre mot, note contre note, comme le firent, non seulement Alès Brězina mais les musicologues Jan Smaczny de Belfast et l'Américano-allemande Sieglind Bruhn qui ont eu accès aux deux partitions. Outre les différences touchant au texte et à la composition musicale, on note une évolution dans la manière de concevoir un opéra qui entraîne une altération de la psychologie des personnages. Certaines modifications sautent aux yeux comme la suppression de l'important rôle de récitant, la transformation du rôle de Nikolios qui n'est plus travesti et un traitement différent de la scène finale, ce qui modifiait implicitement la dramaturgie de l'ouvrage et d'une manière générale sa physionomie.

Martinů a toujours tenu à se démarquer, dès qu'il aborda la scène, des schémas hérités du passé, que ce soit dans ses ballets ou dans son théâtre. Le sens parabolique du roman de Kazantzákis lui en donnait une nouvelle occasion, souhaitant donner à cet opéra, plus qu'une logique scénique, une force dénudée, le rapprochant de l'oratorio. Pour lui, la scène était moins celle du théâtre que celle du cœur et de l'imaginaire. Cette position fut jugée inacceptable par la direction du Covent Garden. Loin de montrer de l'hostilité envers le compositeur, les censeurs pensaient surtout à éviter à Martinů une erreur de stratégie vis-à-vis du public comme de la critique, alors qu'il paraissait pour la première fois sur la grande scène anglaise. Enfin, il semble que le sujet ne semblait pas mobilisateur - une histoire gréco-turque, socio-politico religieuse - ou un peu provocante. Ils incitèrent Martinů à revoir son œuvre afin de la rendre plus conforme aux habitudes. À la décharge des censeurs britanniques, précisons que ce point de vue était partagé aussi bien par la direction des éditions Universal et par celle du Théâtre de Zurich où Martinů n'avait pourtant que des amis. Ces tergiversations ajoutées au mauvais état de santé de Martinů, expliquent la longueur des délais qui priveront le compositeur de voir son opéra représenté.

Outre l'intérêt biographique que constitue cet épisode, très émouvant dans cet ultime contexte, il éclaire, exemple à l'appui, l'histoire du théâtre musical qui, depuis un demi-siècle se cherchait tout en restant à la marge de l'opéra traditionnel. Stravinski lui-même en est un exemple vivant. Martinů, toute sa

vie, sur ce chemin, s'est montré à la pointe de l'innovation. Il fit preuve dans ce domaine, autant par culture que par instinct, d'une grande sûreté de jugement et d'une prescience qui lui ouvraient les portes de formes nouvelles, non-conformistes, dans le respect des traditions toujours renouvelées et actualisées, et de la sensibilité de ses contemporains mûrie à l'épreuve du temps.

Cette version originale de *La Passion grecque* montée pour la première fois à Bregenz, se révèle supérieure et plus efficace que celle qui nous avait été donnée de connaître et qu'on baptise déjà « deuxième version » ou « version de Zurich ». Cette version première ne pouvait que rendre plus délicate la réalisation scénique qui se situe à mi-chemin — ce fut le cas pour *Juliette* - entre le réalisme socio-politique du récit et le rêve mystique qui devient le vrai moteur théâtral. Cette mission fut confiée à David Poutney à qui, décidément, Martinů réussit bien (ah ! Sa *Juliette* de Maastricht !) ici secondé par Stefanos Lazaridis dont les décors et le dispositif scénique ont permis de traduire avec acuité, l'ambiguïté de la conception voulue par Martinů. Le travail de Poutney fut efficace, juste, inventif autant que respectueux mais il est difficile d'évaluer, avec une seule vision, la part « ajoutée » par le metteur en scène à la métamorphose que constitue cette version jusqu'alors inconnue.

La partie musicale était bien assurée par Ulf Schirmer qui dirigeait l'orchestre symphonique de Vienne, le chœur de chambre de Moscou, le chœur d'enfants de Bregenz et une distribution très homogène. Christopher Ventris était un Manolios émouvant, habité, mais on retiendra surtout Nina Stemme (Katerina) et Anat Efraty (Lenio), les deux femmes qui se partagèrent le cœur terrestre de Manolios, dans un fascinant face à face. Cette *Passion grecque* a été produite en collaboration avec le Royal Opéra House Covent Garden, ce qui est une juste réparation.

Pour en revenir à l'essentiel, il faudra bien reparler de cette nouvelle (et première) *Passion grecque*.

Martinů, au cœur de la musique tchèque

Nous sommes réunis sur les bords du lac de Constance à propos de l'ultime opéra de Bohuslav Martinů, *La Passion grecque*. On pourrait immédiatement poser la question suivante : qu'y a-t-il d'authentiquement tchèque dans cet opéra composé en France d'après un roman grec, dans une traduction en anglais et destiné à un théâtre suisse d'expression allemande. Réponse : il reste Martinů lui-même, tchèque véritable, mais on constate que cinq, voire six nations, se penchaient ensemble sur le berceau d'un des plus populaires opéras du XX^e siècle. On en déduit que Martinů dépasse largement les préoccupations ethniques pour atteindre l'universalisme. Le cas n'est pas unique. Pour rester dans la musique tchèque, on citerait la *Neuvième Symphonie*, « *Du Nouveau Monde* » que je tiens pour la plus tchèque des symphonies de Dvořák, bien qu'écrite en Amérique, et utilisant des thèmes ou des tournures locales. La question n'est plus posée aujourd'hui sur l'état civil de cette symphonie qui rejoint les plus belles de Beethoven, la *Neuvième* surtout, au panthéon des musiques universelles et humanistes.



Arrêtons-nous sur le cas de *La Passion grecque*, opéra d'un compositeur tchèque. Peut-on imaginer, à peine un siècle plus tôt, un Smetana ou un Dvořák ou un Fibich, négliger le sol, la langue, la culture du pays, pour réaliser un tel salmigondis ethnique et linguistique que les puristes de la tchéquité à cette époque auraient vite fait de dénoncer. Et que dire alors de Janáček ! Avec Martinů, on était préparé à ces transgressions puisque, depuis ses 33 ans, il vivait hors du pays et composait aussi bien sur les textes français, anglais, italiens ou latins. Que s'était-il donc passé ? C'est l'histoire qui répond à cette question. Au sortir d'un XX^e siècle marqué par les revendications patriotiques, voire nationalistes, Martinů très influencé par la culture française, en tant qu'antidote de la pression germanique, prend naturellement la mesure des événements européens qui accouchèrent de la première république tchécoslovaque. Naissance logique mais presque inespérée qui remisait au rang des souvenirs les prétentions hégémoniques habsbourgeoises qui s'étaient développées durant trois siècles. La guerre de la culture et celle de la langue trouvaient un terme dans une paix des frontières et de la souveraineté. L'engagement des artistes dans la nouvelle Europe des nations prenait un sens différent. Ils se battaient davantage pour la place de la nation dans le grand concert international plus que pour une identité désormais affirmée et reconnue. Il s'agissait maintenant d'assurer une présence au sein de l'Europe nouvelle en montrant ce que l'on savait faire dans tous les domaines, y compris en musique, au besoin dans toutes les langues. La langue maternelle qui fut

longtemps le premier objectif patriotique, ne pouvait devenir une entrave au progrès et au rayonnement du pays nouveau. La liberté servait de caution à toutes les aventures esthétiques dans lesquelles les artistes tchèques affirmaient leur originalité créatrice, s'abreuvant à toutes les fontaines esthétiques parmi lesquelles l'héritage du passé gardait tout son pouvoir. Mais sous quelle forme ?

Les héritiers de Dvořák, comme Novák et Suk, s'effaçaient devant de nouvelles audaces, celles imprévisibles du vieux Janáček, celles plus cérébrales et aventureuses d'Alois Hába, celles, impertinentes, des musiciens du Théâtre Libéré, Jaroslav Ježek, ou du Théâtre D d'Emil František Burian. Martinů, depuis la France, faisait figure de nouveau venu, comme Schulhoff et Ullmann, du même âge, subissant eux aussi l'attrait des nouvelles sensations occidentales, y apportant une composante allemande, rappelant ainsi que le pays de Kafka, de Rilke et de Max Brod restait, en dépit du patriotisme tchèque de ces gloires littéraires, tel que l'histoire l'avait façonné, une nation bilingue et biculturelle.

Sur ce thème l'histoire ne cessa d'écarteler les Pays de la Couronne de Saint-Venceslas, les pays du royaume de Bohême, tels que les avaient fait prospérer Přemysl Otakar II au XIII^e siècle et Charles IV au XIV^e siècle, celui-ci fondant l'Université de Prague, jetant un nouveau pont sur la Vltava, construisant la Nouvelle Ville, inaugurant la « Voie Royale ».

Aujourd'hui, nous sommes à Bregenz, au bord d'un lac magnifique. À l'autre bout de ce lac, il y a Constance qui fut le théâtre d'un fameux concile qui brûla Jan Hus, trahi par Sigismond. C'est un événement marquant de l'histoire des Pays tchèques, une blessure incurable, dont les traces dans les arts, la culture, la linguistique, seront particulièrement vives au XIX^e siècle au point que ce rappel des faits fera trembler le pouvoir habsbourgeois. Il deviendra un des thèmes favoris des Éveilleurs, parmi eux des poètes et des musiciens. Comment cela fut-il possible ? La Réforme prêchée par Jan Hus, célébrant à travers la pureté religieuse, la justice sociale et la culture nationale, préconisait aussi l'emploi de la langue tchèque dans les prières et les offices dans le but de contrer le latin devenue langue universitaire et l'allemand qui se répandait par suite de l'envahissement des colons allemands depuis le XIII^e siècle. Hus et ses partisans ont donc joué un grand rôle dans la défense de la langue, notamment par la généralisation des cantiques en langue vernaculaire rassemblés dans le fameux *Cantionnaire de Jistebnice*. C'est un genre nouveau qui se faisait jour, le cantique hussite, matrice des chants de masse dont le plus célèbre sera repris par la plupart des compositeurs au XIX^e siècle, de Smetana à Janáček.

Musiques

- Cantique : *O Constance*
- Smetana : *Les Trois Cavaliers*
- Cantique : *Nous qui sommes les combattants de Dieu*

Il est intéressant d'examiner rapidement les événements qui ont marqué l'histoire de la musique tchèque en deçà et au-delà de la réforme hussite.

Le premier en date est extrêmement symbolique, capital dans la formation ethnique de la Bohême et de la Moravie. Il tourne autour de la christianisation occidentale et orientale au moment où existait le puissant empire de Grande Moravie, autour du baptême des princes tchèques, Ludmila et Bořivoj à Velehrad, la capitale, autour de l'effondrement de cet empire et du grand schisme d'orient de 1054. Cette période fut marquée par l'affrontement de deux pôles religieux, Byzance et Rome, comportant la coexistence, puis l'opposition, de deux cultures, de deux langues, de deux rituels donc de deux musiques rituelles. L'affrontement s'est soldé par une rupture - le schisme - et le triomphe de l'église catholique romaine dont la domination était fortement affirmée depuis la création de l'évêché de Prague en 973. On ne peut sous-estimer l'importance de cette époque dans l'histoire qui nous préoccupe, une époque qui atteste de l'origine slave des pays tchèques et tout à la fois leur basculement dans la sphère occidentale de l'Europe. Cette double identité explique la dualité de la Couronne de Bohême, que par sectarisme on aurait tort de nier, et, sans doute, le caractère exotique d'une musique - reflet d'un peuple slave - qui subit les influences extrême-occidentales.

Dans une histoire longue, ces influences occidentales, dominées par les langues allemande et latine, ont pesé lourd sur le destin de la culture tchèque, la première représentant l'opresseur politique, la seconde, l'église triomphante et violente, faisant peu de cas des origines slaves du peuple qui occupait ces

contrées. Charles IV, souverain de la branche des Luxembourg, empereur du Saint-Empire romain germanique, dans sa grande sagesse et en dépit de ses origines, n'oubliait pas qu'il était aussi le roi d'une Bohême slave. Il n'ignorait pas l'origine de ses sujets qui furent autrefois ceux de la Grande Moravie. Il savait que le premier texte littéraire et musical que l'on put recenser est le fameux cantique *Hospodine pomiluj ny*. Le souverain a scellé officiellement ce témoignage unique en incorporant le cantique aux cérémonies de couronnement et en confiant au monastère de Sázava l'enseignement de la liturgie slave afin que celle-ci ne tombât pas dans l'oubli.

Musiques

- Janáček : *Hospodine pomiluj ny*
- Janáček : *Messe glagolitique*

À la fin du XIX^e siècle, Dvořák écrivant, à la demande des Anglais, un oratorio national relata, non seulement la conversion et le baptême de Ludmila et Bořivoj mais, par opportunité ou opportunisme, soucieux sans doute de concilier les deux liturgies musicales et les deux tendances politiques, fit coexister dans la même séquence le *Hospodine pomiluj ny* slave et orthodoxe avec le *Kyrie eleison* de la liturgie catholique romaine. Cet oratorio a pour titre *Sainte Ludmila*.

Musique

- Dvořák : *Sainte Ludmila*

Malgré tout, au siècle de Charles IV, si la Bohême paraissait dans toute sa grandeur historique et linguistique, elle était sur les plans profanes et religieux totalement occidentalisée. De France, avec Guillaume de Machaut, venait l'Ars Nova concurrençant l'influence de Minnesingers, fort en cour chez les derniers Přemyslides. C'est sur ce terrain, au déclin du royaume, à la mort du grand empereur, que se greffa la réforme hussite, au sein même de l'université qu'il avait fondé en 1348, dont Jan Hus était devenu le recteur et dans laquelle la musique avait toute sa place.

On a pris la mesure de l'importance occupée par les grandes secousses politico-religieuses dans l'évolution de l'art musical. Je résume : le grand schisme précipitant l'occidentalisation, et la réforme hussite suscitant une radicalisation des positions patriotiques et culturelles, les guerres hussites soldées par un compromis, l'arrivée sur le trône de l'empire et de la Bohême du premier Habsbourg, Ferdinand, en 1526, suivi de Maximilien et de Rodolphe II, qui ouvrit sur une période de gloire où la musique savante était totalement européanisée. On en a pour preuve la composition de la cour de Rodolphe dans laquelle on ne comptera qu'un seul Tchèque célèbre, Christophe Harant de Polžice qui mourra décapité après la défaite de Tchèques protestants face aux troupes impériales lors de la fameuse bataille de la Montagne Blanche. Certes, la vie musicale fut glorieuse sous le règne de Rodolphe II, mais cette gloire fut davantage celle de la cour que de la nation tchèque qui avait politiquement disparu.

Une nouvelle fois, c'est un événement politico-idéologique et religieux qui pèsera à partir de ce moment sur la musique tchèque. Alors que le cœur de l'Europe s'engageait dans la terrible Guerre de Trente Ans, la musique en Bohême devait connaître un sort contradictoire et, en définitive, positif. Ce sont les prémisses de l'ère baroque avec Adam Michna d'Otradovice en Bohême et de Pavel Josef Vejvanovský, en Moravie. De mon point de vue, c'est la véritable naissance de la musique tchèque, celle qui a trouvé son originalité, non pas à la cour cosmopolite, mais en province, au creux des campagnes. Les malheurs de la guerre et de la germanisation, allant de pair avec la conversion forcée et la répression (il y avait au début du XVII^e siècle 90 % de protestants) fit naître la génération des Kantors à une époque où l'école et l'église, fruit de la politique de la Compagnie de Jésus, se retrouvaient sur le terrain musical. Malgré une méfiance réciproque, voire une hostilité, un art national devait se forger.

En dépit des drames de l'époque et des traces laissées par la guerre, la musique devait fleurir, s'épanouir chez les baroques au point qu'on connaîtra au XVIII^e siècle un surnombre d'artistes musiciens qui submergeront l'Europe jusqu'en Russie. L'histoire de cette émigration est bien connue. La Bohême deviendra, comme on l'a dit, grâce aux Kantors, le conservatoire de toute l'Europe. Ce mouvement musical

se fonda à la fin du XVIII^e siècle dans celui des Éveilleurs. Il serait juste de dire, je le pense personnellement, que tous les musiciens du XIX^e siècle, à commencer par Smetana et Dvořák, sont issus de l'école des Kantors. Si on examine bien la situation, on pourrait en dire autant de Janáček, Suk et Martinů.

Revenons justement à Martinů. Il sort directement du XIX^e siècle. À regarder de près son arbre généalogique, on constate que son destin fut aussi marqué par deux grandes secousses politico-historiques : 1848 et 1914. 1848 que connurent directement ses grands prédécesseurs et qui radicalisa et accéléra une lutte permanente sur le front culturel et 1914 qui orienta sa carrière. Il en sera de même de la Deuxième Guerre mondiale qu'il vécut pleinement. *La Passion grecque* est postérieure à cette guerre. Pourtant, Martinů ne s'est pas nourri d'histoire, ou très peu, comme ce fut le cas chez Smetana et autres musiciens du XIX^e siècle pour qui l'historicisme tenait lieu de tradition, laquelle tradition accompagnait le travail des collecteurs. Ni Janáček ni Martinů n'ont composé l'équivalent de *Dalibor* ou de *Libuše*.

On compare rarement Janáček et Martinů ; on ne s'y risque pas, leurs tempéraments étant trop opposés. Mais, chacun à sa façon a rompu avec l'histoire passée pour s'intéresser à l'histoire contemporaine, aux faits sociaux, aux faits divers, dans leur crudité. À ce sujet, Janáček est un modèle grâce à un langage qu'il a mis longtemps à élaborer. Martinů, plus jeune, a agi tout autrement, il était ouvert sur l'extérieur et son intelligence ultra sensible, lutine et ludique était prête à accueillir tous les scintillements du monde - c'est la période parisienne. À croire qu'il s'en est lassé, puisqu'à 40 ans, il éprouva le besoin de renouer avec la tradition, non pas au sens direct, mais pour s'en nourrir et lui tailler un habillage neuf. Il s'intéressa non pas aux légendes mythologiques mais aux histoires populaires pour en extraire l'universalisme et les raconter en un langage moderne qui est malgré tout simple et naturel. Dès le début des années trente, ce furent les *Česká říkadla* (1930 et 1931) *La Légende de Sainte-Dorothée* (1931) *Les Chemises de nocces* (1932) le grand ballet *Špalíček* (1931/32) *Les Quatre Chants de Marie* et *Les Jeux de Marie* (1934).

Il ne faut pas perdre de vue : Martinů bien que pragmatique ne quitte pas le pays des rêves, c'est son royaume. Il faut savoir que son art réside dans ce paradoxe. Il trace son plan de carrière en essayant, selon le mot de son biographe et ami Miloš Šafařík, de « combler les vides de l'opéra tchèque » où dominaient presque exclusivement les sujets historiques et les scènes de la vie campagnarde avec les dangers que pouvait présenter cette orientation dans le domaine de l'esthétique. Il sait aussi que le public populaire tchèque aime le théâtre et que le théâtre est une des voies qui mènent à la musique. Qui dit théâtre, dit aussi ballet et opéra. On dénombre chez Martinů seize ou dix-sept opéras et quatorze ballets. On pourrait ajouter une bonne dizaine de cantates très proches du théâtre quant à l'expression lyrique et la conduite vocale.

Martinů vécut dans un temps où les compositeurs méfiants envers l'opéra parvenu au terme de son histoire, essayaient différentes formes de théâtre musical. À ce propos on relèvera le parallélisme des expériences multiples et variées tentées par Stravinski et Martinů. Dans ce contexte, le respect de la tradition et les leçons qu'on peut en tirer, sont surtout d'ordre psychologique, et cet ordre psychologique engendre la forme de l'œuvre.

Martinů ne se fie pas à une technique d'écriture, il recherche des traces originelles situées bien au-delà d'une tradition autoreproduite mais sur laquelle le temps a pesé. Il s'intéresse aux rapports qui pouvaient exister entre ces œuvres du passé et le peuple dans le but de trouver à sa propre époque des rapports analogues. Dans des œuvres comme *De quoi les Hommes vivent-ils ?* ou *Les Jeux de Marie*, renaît le souvenir des jeux liturgiques tels qu'on en connaissait au temps des bénédictines du couvent de Saint-Georges à Hradčany où on célébrait Ludmila. Martinů a une manière de rêver le passé afin que se révèle ce qui est impérissable, éternel et universel, populaire au sens fort du mot, c'est-à-dire la relation véritable du créateur avec ses contemporains. Chez ce surréaliste sans pareil, le rêve est le véritable révélateur de la vérité une et universelle. Il prend d'ailleurs bien soin de se démarquer du sentiment religieux et de tout dogmatisme, ce qui n'est pas sa préoccupation. Il considère le sentiment religieux comme réducteur, une donnée folklorique, certes non négligeable, mais conventionnelle par rapport à la pensée populaire universelle.

Ce qui vient d'être dit est applicable aux petites cantates de Burš, poète de Polička dans lesquelles Martinů fait revivre des légendes anciennes avec un tact musical qui force l'admiration surtout quand on sait qu'elles furent composées en quelques jours. Ce n'est pas le cas de *La Passion grecque* qui a donné au compositeur beaucoup de mal jusqu'à ce qu'il trouve la forme adéquate, transformant un drame concret et cruel en une fable imagée d'une large portée, non pas religieuse mais sociale, dans laquelle le rêve est capital comme transposition des grands concepts du bien et du mal, de la justice et de la duplicité. La parabole - mot très martinuïen - est plus forte que le sermon, l'homme en conscience plus persuasif que dieu. Si le compositeur hésita si longtemps dans son travail, s'arrêtant, y revenant, pour encore s'arrêter, c'est

que le sujet était d'une actualité et d'un réalisme oppressants. Le scénario ne s'inscrivait ni dans son style, ni dans sa méthode de création alors que Martinů partageait avec enthousiasme la portée du roman de Kazantzákis. Il lui fallut le temps de couler son tempérament dans le drame en inventant sa propre dramaturgie. Il y réussit en mêlant le jeu et le rêve qui sont les deux composantes fondamentales de son originalité et de sa sensibilité. Il parvint dans son opéra à transcender la réalité par le jeu et le rêve, habillant le tout de références musicales populaires, c'est-à-dire acceptables par tous, fonctionnant sur la mémoire individuelle et collective, aussi bien le chant liturgique, la psalmodie, le mélòs, l'expression vocale qui tourne souvent au *parlando*, comme dans *Juliette*, ne dédaignant pas quelques allusions triviales. Tout devient intemporel et de ce fait d'une portée multipliée grâce à une miraculeuse et très personnelle métamorphose, avec des moyens simples, jouant sur les sonorités surprenantes par leur familiarité, qui touchent immédiatement sans altérer la compréhension.

Musique

- Martinů : *Légende de la fumée sur les champs de pommes de terre*

Partant de ces données, il est possible de placer Martinů dans une généalogie de la musique tchèque. On sait, par exemple, et pour nous résumer, qu'il fut sensible aux formes anciennes : polyphonies liturgiques ou profanes, jeux liturgiques du Moyen Âge et début de l'ère baroque celle qui fit fleurir musicalement le culte marial et le culte pascal. L'adéquation est totale puisque aussi bien chez les baroques que chez lui, on assiste à une laïcisation des sujets. Ces histoires de Jésus sont des histoires de société ramenées à une simplicité du quotidien. Marie est d'abord la femme, mère d'un fils qui s'appelle Jésus. Si on lui laisse le nom de Vierge Marie, si on lui impute des miracles, l'artiste oublie totalement la foi catholique, pour accéder par là au fantastique et au merveilleux populaire qui entourent les légendes. Il construit des rapports sociaux sur la foi en l'homme, l'homme représentant une humanité que le Christ revisite en permanence avec des habits d'homme, ceux de l'humble et du persécuté. À ce titre son agnostisme mystique qui s'exprime par le rêve rejoint la religiosité panthéiste de Dvůřák qui est fondamentalement celle de l'amour et de la nature, dans leur contradiction si bien exprimée dans son opéra *Rusalka*. C'est à cela qu'il s'apparente le mieux, mais les antécédents culturels et musicaux, il faut les chercher chez les Kantors qui ignoraient le problème esthétique, la pensée et le sens devant toucher par une forme naturellement contemporaine et accessible.

Mais comment situer Martinů dans son temps, c'est-à-dire tout au long d'un bon demi-siècle écartelé. On est étonné de la variété de tendances qu'offre la musique tchèque pendant le temps que vécut Martinů (1890-1959), tendances ayant toutes marqué leur temps. Il y eut les héritiers directs de Dvůřák, Novák et Suk qui occupèrent le terrain dans un mélange de romantisme finissant et d'impressionnisme, jusqu'à ce que le vieux Janáček, à partir de la création de *Jenůfa* à Prague (1916) jusqu'à sa mort (1928), s'imposât. Pendant ce temps trois courants principaux se partageaient la curiosité des observateurs et du public : Martinů lui-même et quelques autres, l'irrévérence du Théâtre Libéré et du Théâtre D, la recherche enfin, symbolisée par Alois Hába. Ces trois courants, y compris Janáček, avaient presque totalement répudié l'historicisme dès le début du siècle et s'étaient ouvert aux exemples occidentaux, spécialement français. Les conséquences de la grande guerre ne pouvaient qu'accélérer et amplifier ce phénomène. Martinů en est l'exemple, subissant l'influence globale de Paris, où l'actualité musicale était partagée entre Stravinski, le Groupe des Six, le Jazz et ses dérivés. Un autre compositeur d'envergure peut être placé en parallèle à Martinů, c'est Erwin Schulhoff. Celui-ci, personnalité dynamique et singulière, subit les mêmes influences que Martinů mais par l'intermédiaire de Berlin. Son nom, associé à quelques autres, rappelle l'existence d'une minorité de culture et de langue germaniques. Janáček marqua quelques compositeurs dont le plus renommé fut Pavel Haas (1899-1944) qui mourut à Auschwitz en octobre 1944 avec d'autres musiciens qui avaient séjourné à Terezín.

Le deuxième courant, encore plus singulier, fut celui du Théâtre Libéré où brillait un jeune compositeur marginal et vif argent, Jaroslav Ježek (1906-1942) célèbre pour la musique, très influencée par le jazz, composée pour les revues satiriques du théâtre. On placera ici les activités du Théâtre D qu'anima un compositeur et homme de théâtre multiforme, Emil František Burian. À l'opposé, le troisième courant, représenté par un compositeur à la pointe de l'avant-garde formelle, Alois Hába dont le monde entier suivait les œuvres, notamment ses *Quatuors*, qu'on ne peut taxer de formalisme stérile, Hába restant lié aux sources populaires.

Ainsi, l'arbre généalogique où se situe Martinů semble bien planté. À la base les jeux liturgiques et le théâtre du Moyen Âge puis l'Ars Nova, les cantiques hussites prolongés par les Frères Bohêmes, les premiers baroques, l'art des Kantors préparant la venue des Éveilleurs collecteurs ouvrant le siècle de Smetana et de Dvořák à qui sont redevables Janáček et Martinů, deux rameaux majeurs d'un même arbre. Martinů lui-même se diversifie, représentant à lui seul plusieurs voies de la musique tchèque. Cela nous vaut dans chaque branche de cet arbre un langage original, facilement identifiable, synthèse des composants authentiques de son inspiration qui reste une des plus excitantes de la voie tchèque de la musique.

Enquête du Hartwick College de New York sur l'œuvre chorale de Bohuslav Martinů

Pour cette étude, Jirka Kratochvil, directeur des activités chorales du Hartwick College (Oneonta, État de New York, États-Unis), a consulté des éminents spécialistes de Martinů. Douze questions leur ont été soumises sur des points précis. Ce questionnaire n'a pas été conçu pour affirmer les idées de l'auteur : certains points de vue le contredisent, d'autres le confortent.

D'après lui, bien des idées exprimées ici enrichiront utilement les futures études sur la musique chorale de Martinů.

Voici les spécialistes invités à la discussion¹ :

Graham Melville-Mason (GMM) - Professeur anglais, président de la Société Dvořák pour la musique tchèque et slovaque en Grande-Bretagne, grand partisan de la musique de Martinů dans ce pays. Manager du Festival International de musique d'Édimbourg, qui célèbre le centenaire de Martinů avec une ampleur qu'aucun autre pays n'a atteint.

Karel Husa (KH) - L'un des plus importants compositeurs américains (né tchèque), grand amoureux de la musique de Martinů.

Jan Kapusta (JK) - Musicologue tchèque, auteur d'études sur Martinů et la musique tchèque, ancien directeur du musée Bohuslav Martinů de Polička, membre du directoire de la fondation Bohuslav Martinů.

Zdeněk Zouhar (ZZ) - Directeur d'une chorale tchèque, musicologue et compositeur. Auteur de quelques études sur la musique chorale de Martinů, et de l'étude la plus détaillée (non publiée) sur la musique chorale du compositeur. Martinů lui a dédié plusieurs œuvres et a échangé avec lui une volumineuse correspondance.

Jaroslav Mihule (JM) - Musicologue tchèque, l'un des spécialistes de Martinů les plus réputés en République tchèque. Auteur d'études variées et de livres sur Martinů. Actuellement ambassadeur de la République tchèque aux Pays-Bas.

Jaroslav Smolka (JS) - Professeur tchèque, président du département de la théorie de la musique et de l'Académie de musique à Prague, auteur d'études diverses sur Martinů.

1 - *Que représente la musique de Martinů aujourd'hui par rapport à il y a un demi-siècle ? Pensez-vous que sa musique soit reconnue à sa juste valeur, spécialement aux États-Unis ?*

GMM : Il est plus populaire en Grande-Bretagne qu'en France et aux États-Unis, où il a vécu plus longtemps. Je connais assez mal sa situation aux États-Unis, mais je sais que les concerts et radiodiffusions sont plutôt rares. En fait, sans l'aide fervente de Firkušný dans les dernières années, Martinů aurait été encore moins joué.

Pour ce qui concerne la Grande-Bretagne, l'intérêt croissant depuis les années 1950 se consolide. Aussi bien *Juliette* que *La Passion grecque* ont été mis en scène par l'English National Opera et le Welsh National Opera. Le chef d'orchestre Vilém Tausky, que connut Martinů à Brno et à Paris, et qui s'installe à Londres après la guerre, joue Martinů dès les années 40 et fut le premier à conduire le cycle symphonique complet (les cinq premières existantes) pour célébrer son soixantième anniversaire. Plus tard, V. Talich,

¹ NdT : J'ai parfois résumé les réponses. Par ailleurs, les propos de Guy Erismann, qui ont fait l'objet d'une publication séparée dans le Cahier n° 32 ne sont pas repris.

K. Ančerl, K. Šejna, W. Süsskind, Ch. Mackerras et aujourd'hui J. Bělohlávek sont parmi ceux qui incluent Martinů à leurs programmes anglais. Plusieurs quatuors à cordes britanniques jouent Martinů et le Quatuor Delme a dans son répertoire le cycle entier. Les organisateurs de concerts demandent souvent un quatuor de Martinů aux ensembles tchèques régulièrement en tournée. Les sonates, particulièrement celles pour violoncelle et flûte, sont jouées par les artistes britanniques, comme le sont la plupart des trios. En 1990, le Festival International d'Édimbourg fut un « Festival Martinů » pour marquer le centenaire. En 1998, la BBC, qui diffuse régulièrement sa musique, tiendra un petit festival Martinů, sous l'égide de Jiří Bělohlávek, principal chef invité de l'orchestre.

KH : Je connais la musique de Martinů depuis cinquante ans et ai toujours cru qu'elle serait reconnue en Europe, mais aussi ici, aux États-Unis. Le problème majeur venait de la difficulté d'obtenir la musique. Les enregistrements et les publications (surtout grâce à Supraphon) sont venus tout résoudre.

JK : La musique de Martinů n'a jamais été d'avant-garde. Elle fut enrichie par la pensée musicale parisienne de l'époque et par la sensibilité poétique. Martinů suivait la tradition tchèque mais fut aussi un compositeur cosmopolite parce qu'il a représenté en musique les problèmes clef du genre humain de notre siècle. Il était concerné par les questions et les valeurs de l'humanité. Ses préoccupations ne sont pas qu'esthétiques ; mais son art vit et parle. Si sa musique n'a pas pleinement la place qu'elle mérite, c'est une question de temps. Il ne faut pas s'en inquiéter. Aux États-Unis comme en Europe, il revient déjà en force.

JM : Nous connaissons les doutes de Martin Eden quant à sa « célébrité ». Que l'œuvre ait été créée, voilà le plus important. Tant pis si certains sont assez sots d'attendre Mendelssohn pour découvrir Bach.

JS : Martinů a connu une grande vogue pendant sa vie, et, comme pour toute l'avant-garde de l'entre-deux-guerres, sa cote a baissé.

Pour moi, il ne tient pas la même place que Stravinsky, Prokofiev et Schoenberg, mais vient juste après, et sa musique vit dans nos mémoires, comme celle de Milhaud, et peut-être Hindemith.

L'œuvre de Martinů est perçue comme la plus importante parmi celle de tous ses contemporains tchèques. Elle éclipse un innovateur comme Alois Hába, qui est cité dans les livres, mais dont la musique est peu jouée.

2 - Voilà 40 ans que Martinů est mort, et hors de son pays, sa musique chorale demeure presque inconnue. Pourquoi ? Est-ce dû au fait que les partitions ne sont pas facilement accessibles, ou est-ce pour d'autres raisons ? Pensez-vous que cela puisse changer ?

GMM : La musique chorale de Martinů n'est pas bien connue en Angleterre. Ce n'est pas tant un problème de partitions que l'absence d'œuvres pour grand effectif choral, qui attirent les ensembles britanniques traditionnels.

KH : La musique chorale est un problème en général. Aux États-Unis, les chefs de chœurs ne s'intéressent pas à la nouvelle musique. Ils pensent que les chanteurs, souvent amateurs, ne sont pas compétents et leur donnent des œuvres du passé. À cause de cela, nous entendons les mêmes choses à chaque saison.

ZZ : Bien que certaines œuvres de Martinů furent publiées à l'étranger, et parfois dans des traductions anglaises ou allemandes, elles ne sont pas couramment disponibles. Il faut encourager leur diffusion pendant les festivals, par exemple.

JM : Pour son association avec des textes tchèques et une réalité tchèque, la musique chorale de Martinů reste attachée à sa patrie. Mais ses œuvres cosmopolites (*La Messe militaire*, *Le Mont des Trois Lumières*, *Gilgamesh*), ont trouvé un chemin hors de leurs frontières.

JS : C'est une tâche très difficile de trouver un équivalent à ce fleuve de poésie dans d'autres langues. La musique est intimement liée aux textes. Non seulement de par sa signification globale, mais aussi de par les mots pris individuellement, et l'extraordinaire résonance de la poésie populaire.

3 - Pensez-vous, si l'on considère son importance et son aspect technique, que la musique chorale de Martinů soit l'équivalent de celle d'autres compositeurs de notre siècle ?

GMM : Je pense à deux Tchèques, Feld et Korte, à qui il aurait enseigné s'il était rentré au pays après 1945. En Angleterre, le Morave Antonín Tucapský, qui s'est installé en 1975, montre quelques affinités, mais ses œuvres sont surtout religieuses.

KH : Je pense que la *Messe militaire* est une grande œuvre, belle, humaine, l'un des chefs d'œuvre de toute la musique.

JK : Depuis Křížkovský, Smetana, Janáček, jusqu'à Lukáš, la musique chorale tchèque tire sa spécificité du fait qu'elle est une réaction à la vie sociale et une réponse aux besoins patriotiques.

ZZ : Peut-être, d'autres œuvres similaires de Carl Off.

JM : Ses cantates me font penser à Honegger, ses œuvres *a capella* à Hindemith. Mais Martinů est un phénomène à part.

JS : La vaste majorité des œuvres de Martinů appartient à un style « néofolklorique ». On peut lui rapprocher le Stravinsky des *Noces*, de *Mavra*, Bartók et d'autres comme les *Říkadla* de Janáček. Martinů, comme eux, a choisi une expression économe. Il fit aussi un riche usage de la modalité, que l'on rencontre dans les chansons populaires moraves. J'ai trouvé des similitudes chez Francis Poulenc, le ballet chanté *Harnasie* de Karol Szymanowski, et aussi chez d'autres jeunes compositeurs hongrois, ayant écouté Béla Bartók. Mais si l'on doit jeter un regard vers ce qui a précédé le style choral de Martinů, alors, il faut se tourner vers Antonín Dvořák, en particulier ses *Duos moraves*.

4 - Pourquoi Martinů est-il moins joué aux États-Unis qu'en Europe, alors qu'il fut l'un des contemporains les plus joués ?

KH : La propagation de la musique de Martinů est à mettre au crédit des firmes tchèques qui ont, après sa mort, passé outre l'interdit dont il fut victime. Les partitions, les disques, l'action de la Fondation Martinů de Prague, l'ont fait connaître à travers l'Europe, jusqu'à l'URSS. Pour ce qui est des États-Unis, on n'y joue pas beaucoup de musique moderne en général. La totalité de sa musique n'est acceptée qu'en République tchèque.

JK : Pour sa survie, toute musique a besoin d'un climat propice (concerts, partitions, disques, promotions...) Martinů, qui a vécu dans plusieurs pays, n'a pas eu cette chance (regardons, par exemple, le nouvel opéra italien du XIX^e siècle). Les exceptions tchèques furent Dvořák (avec l'éditeur Simrock) et dans une moindre mesure Janáček (Universal Wien). Sans média, pas de musique. Le monde est ailleurs maintenant et il en va ainsi de la musique. Il faut la chercher et l'aider.

5 - Comment évaluez-vous la musique chorale de Martinů par rapport à sa musique symphonique et sa musique de chambre ? Il est bien connu qu'il se considérait comme un « compositeur de concerto grosso » et qu'il se sentait « chez lui » avec la musique de chambre. Peu confiant, il disait : « Je ne me considère pas comme un compositeur de musique pour chœurs ». Qu'en pensez-vous ?

GMM : La musique chorale de Martinů ne dégage pas la même aisance que son écriture orchestrale, ni le même dramatisme vocal et instrumental que dans ses opéras. Dvořák eut l'occasion d'écrire pour de larges chœurs, dans un style différent. Mais malgré une expérience chorale limitée, Martinů eut une compréhension instinctive des traditions chorales moraves masculines et féminines.

KH : Je ne sais pas pourquoi il a dit cela, sinon qu'il savait écrire avec virtuosité pour les instruments. Il a été violoniste à la Philharmonie tchèque, mais écrivait extrêmement bien pour les voix. Je crois que c'est l'expression de la modestie.

JK : Bien qu'il prétendit le contraire, Martinů fut un compositeur pour chœurs. Il en a composé plus qu'il n'en avait l'intention. Il ne se sentait pas en pleine confiance parce que l'illustration de la poésie populaire ne lui permettait pas d'exprimer son imagination instrumentale intime. Avec ses opéras, c'était différent. Il n'était plus inspiré seulement par un texte, mais par une histoire dans son entier. Les chœurs, hormis ceux dont il a lui-même choisi le texte, ne lui ont pas permis la libre recherche des espaces de rêves sonores de son subconscient humain et artistique.

JM : Ses œuvres symphoniques sont supérieures. Pourtant, les *Madrigaux tchèques* sont une synthèse unique des modèles populaires basés sur un principe polyphonique proche de la Renaissance et qui vise un langage harmonique original. Cette polyphonie lyrique est très nouvelle et beaucoup de jeunes compositeurs l'ont suivie.

6 - Pensez-vous que ce manque de confiance se reflète dans sa musique chorale ? Hormis les cantates, ballets et opéras, quelles sont vos œuvres favorites et pourquoi ?

GMM : À mon avis, ce manque de confiance n'est pas plus décelable dans ses œuvres chorales que dans sa musique instrumentale. Pour ce qui est des petites formations, j'aime particulièrement les *Dictons tchèques* (*Česká říkada*, 1931) et les *Madrigaux tchèques* (*České madrigaly*, 1939) pour leur « tchéquité ». Dans les *Madrigaux tchèques* de 1959, il y a un bouleversant lien à la patrie malgré un si long isolement. Les *Trois chœurs de femmes* (*Tři písně posvátné*, 1952) ont également une découpe d'une grande beauté.

KH : Sans tout connaître, j'ai toujours été impressionné par l'écriture vocale de *Juliette*, ainsi que par le chœur d'hommes de la *Messe militaire*.

JK : Les *Madrigaux tchèques* de 1939 sont l'une de ses expressions les plus profondes.

JM : Pourquoi manquerait-il de confiance ? Mes favorites sont les *Madrigaux tchèques* de 1939 pour l'harmonie parfaite entre texte et polyphonie, ainsi que les *Madrigaux* de 1959, confession d'une vie.

JS : Sa simplicité élémentaire donne souvent une couleur strictement populaire et devient l'expression de l'attachement à son pays, le reflet de ses souvenirs. Cependant, le climat final de la *Messe militaire* ou du *Mémorial de Lidice* n'est pas d'inspiration populaire. C'est le cas de toutes ses dernières œuvres.

Un autre point à signaler est que pendant son séjour américain aussi bien qu'à son retour en Europe, il n'a pas coopéré avec des ensembles de chœurs locaux. Il cherchait l'inspiration chez lui, en ses souvenirs des années 1920. Ses chœurs ne sont pas très populaires aux États-Unis, parce qu'ils ont été écrits en pensant à la tradition chorale amateur tchèque, qui n'ont pas les mêmes techniques que les ensembles des universités américaines, mais qui vivent avec depuis l'enfance.

Mes chœurs favoris ne sont pas les plus simples, mais ceux dont l'inspiration populaire est liée à une grande maîtrise technique de la composition : ce sont les *Madrigaux tchèques* et les *Madrigaux*.

7- Beaucoup de musicologues tchèques pensent que la musique chorale de Martinů émeut les auditeurs tchèques pour son caractère tchèque. Mais cette musique n'est-elle pas cosmopolite, et ne peut-elle pas avoir le même impact sur les auditeurs non tchèques ? Une grande part de la musique dite nationaliste fut marquée par la pensée politique de son époque, et appartient uniquement à un lieu et à un instant d'origine. Les œuvres vocales de Martinů pourraient-elles à l'avenir être jugées comme « locales », incapables de toucher un public étranger ?

GMM : À l'évidence, *Gilgamesh* et la *Messe militaire* n'ont pas uniquement des connotations tchèques. Les plus fortes œuvres chorales de Martinů prendront leur place dans la future appréciation de la musique du 20^e siècle, comme Martinů trouvera sa place, y compris à l'étranger.

KH : Dans les universités américaines, on chante Bartók, Debussy et les musiciens russes. Ils aiment le côté tchèque de Dvořák. La langue tchèque, le sentiment tchèque ou les sentiments politiques ne sont pas une limite pour la musique.

JK : Ce qui restera dans Martinů, c'est d'abord le contenu émotionnel.

ZZ : La couleur nationale particulière de Stravinsky, Bartók, Verdi ou Falla ne dérange pas, mais constitue un élément rafraîchissant.

JS : La tchéquité de Martinů n'a rien d'un mysticisme inaccessible. Elle est le fruit de son expérience personnelle, de l'héritage de Smetana et Dvořák. Le plus important, c'est le lien avec le folklore tchécomorave, son sens méticuleux de la déclamation de la langue tchèque, sa participation à la vie et à la culture tchèque et les autres inspirations de sa terre tchèque : sa relation avec Zrzavý, Nezval, ainsi que l'illusion érotique de Vitězslava Kaprálova.

La musique est polysémantique : chacun peut l'écouter, la comprendre et en être inspiré. Beaucoup de moments, chez Martinů, sont universels. Cependant, sa musique chorale a ses spécificités et ses désavantages qui limitent son chemin vers les musiciens américains.

8 - Qu'est-ce qui est tchèque dans la musique de Martinů ?

KH : Nous prenons tous avec nous une part de l'endroit où nous sommes nés. Quand nous bougeons, nous adoptons et respirons la nouvelle part d'un monde. Martinů est tchèque, mais aussi français dans une

certaine mesure. Il a absorbé la France pendant de nombreuses années à cause de son épouse, son amour pour la musique française, Roussel, ses amis, et, après tout, c'était un milieu magnifique avant guerre. Pour des raisons qui lui sont personnelles, il ne s'est pas plu en Amérique. Il ne parlait pas souvent anglais, il n'est pas resté longtemps, il n'y a pas pris ses racines.

JK : La nationalité ne fait pas partie de la qualité structurelle d'une création artistique. Elle est une attribution sociale extérieure et idéologique.

JM : Sa tchéquité tient à son appartenance à un milieu culturel et politique, aux liens entre le compositeur, son œuvre, son environnement. Elle n'est pas donnée par l'utilisation de danses tchèques comme la « trasak » ou d'autres signes extérieurs. C'est la phénoménologie de son appartenance à cette région socioculturelle, partie d'un monde tchèque naturel.

9 - Est-il concevable que la musique chorale tchèque de Martinů ait été influencée par Debussy (charme, poésie, sens de la couleur), ou peut-être d'autres modèles non tchèques ?

GMM : Après les chœurs de jeunesse sur des textes lituaniens et la *Rhapsodie tchèque*, on peut déceler l'influence des années parisiennes dans les œuvres chorales plus tardives, et celle de Debussy, Prokofiev et Stravinsky en certains passages. Mais les œuvres, comme celles des années 1950, années de retour aux racines tchèques, sont du Martinů.

KH : Je ne suis pas sûr que Martinů ait été influencé par Debussy, Ravel et Roussel, de même que Smetana a été influencé par la musique allemande.

JK : Sa musique chorale n'a pas été influencée par Debussy mais par la polyphonie de la Renaissance et la musique populaire tchèque. Cependant, le charme, la poésie et le sens de la couleur sont des qualités très très importantes qu'il n'a trouvés qu'en France.

ZZ : Les œuvres chorales de Martinů ne sont pas influencées par Debussy. Dans les dictons tchèques, composés à Paris, il trouve une expression tchèque qui culmine dans *Špalíček*. Stravinsky a pris le même chemin avec *Les Noces*, composées aussi à Paris dans les années 1920.

JS : Je ne crois pas à une influence de Debussy. Certes, quand son professeur au conservatoire de Prague, Josef Suk, lui demanda comment il souhaitait composer, il répondit sans hésiter : « Comme Debussy ». Ses œuvres, jusqu'en 1923, sont presque des imitations. À Paris, il choisit Albert Roussel comme professeur, par admiration du *Poème de la forêt*, œuvre purement impressionniste. Mais il fit aussi la connaissance de Stravinsky, du groupe des Six du jazz, de Gershwin, changea de style et ne revint jamais à Debussy.

10 - Êtes-vous d'accord pour dire que la « modulation morave » et la « cadence morave » rend la musique de Martinů plutôt tchéco-morave ?

KH : Je trouve la musique morave très attirante. Elle possède une liberté harmonique et mélodique, des intervalles inhabituels, elle est très rhapsodique, élégiaque, poétique et humaine. Je comprends l'amour que Martinů lui portait.

JK : La modulation morave est une progression modale de la voix, dans laquelle la ligne mélodique se déplace sur une septième myxolydienne. C'est typique de la musique populaire morave et Janáček en a fait un usage remarquable, dont Martinů a adopté le principe.

JS : Par « cadence morave », je suppose que vous entendez la progression cadentielle que Janáček a utilisée à la fin de *Taras Bulba*. Martinů en a fait un fréquent usage à partir de *Juliette*, parfois en abondantes successions et en centres de tonalités variées. Contrairement à la « modulation morave », la « cadence morave » ne se rencontre pas dans la musique populaire, morave ou autre. Cette progression harmonique est une partie de l'arsenal harmonique de la première moitié du XX^e siècle. La musique morave utilise d'autres cadences, l'archaïque « cadence phrygienne » (de *ré* mineur à *mi* majeur), ou le deuxième degré de la lydienne vers la tonique.

11 - Qu'est-ce qui vous attire le plus dans la musique de Martinů ?

GMM : Sa fraîcheur, son traitement du rythme, l'orchestration, un sens essentiel du propos, un mouve-

ment qui avance... , ainsi que sa « tchéquité ».

KH : La sincérité, le profonde beauté des mouvements lents, le motorisme des mouvements rapides, une orchestration virtuose et la musicalité d'une grande compétence.

JK : L'authenticité, le pouvoir spirituel et émotionnel.

ZZ : Son architecture et son instrumentation.

JM : Son polymorphisme. Le Martinů d'époques différentes avec des inclinations stylistiques différentes. Le souffle de sa pensée. Il fut un compositeur qui percevait une culture du monde comme une complexité dont la déterminante est un respect humaniste des vertus de l'esprit humain. Comme dit la Bible, *spiritus flat ubi valt*, l'esprit va où il veut : de *Gilgamesh* aux *Jeux de Marie*.

JS : Je suis attiré par un ensemble plutôt que par des composantes individuelles. En même temps, je préfère ses innovations plutôt que les œuvres avec une expression traditionnelle et sentimentale. « Mon » Martinů, c'est celui du *Double Concerto*. Mais sans l'autre, Martinů n'est pas complet.

12 - Si vous deviez convaincre un chef de chœurs américain de jouer plus de Martinů, quels seraient vos arguments ?

KH : C'est une musique universelle, profondément sentie. Sincère, avec l'âme d'un homme qui aimait le pays où il est né, mais qui a vécu au dehors le plus clair de sa vie, qui se souciait peu d'être riche, qui aimait composer, qui aimait la nature et la liberté.

ZZ : Je leur dirais ceci : ces œuvres sont de purs joyaux si proches de nous que nous n'en savons pas assez. Essayez d'étudier, par exemple, les *Cinq Madrigaux tchèques* (pour chœur mixte), et vous verrez que vous ne pouvez pas résister, et que vous voudrez donner plus d'ouvrages de cet auteur.

COLLOQUE MARTINŮ À BRUXELLES EUROPALIA 1998

Le souvenir de Prague (décembre 1997) était encore très proche quand la Presse Musicale Internationale, (P.M.I.), en collaboration avec la Fondation Martinů et l'Institut Français, avait entrepris, grâce au **Colloque** annuel de la Fondation Martinů, de favoriser la connaissance d'un musicien tchèque, Bohuslav Martinů, profondément lié à la France. En 1998, la Fondation Martinů décida de décentraliser son colloque et d'accepter la collaboration d'Europalia dont le thème était centré sur la culture tchèque.

Le Conservatoire flamand de Bruxelles accueillait donc cette nouvelle rencontre placée sous le signe de Martinů, étendue aux quatre grands compositeurs tchèques, sous le titre : « Les racines musicales de Smetana, Dvořák, Janáček et Martinů ». Il réunissait des personnalités belges (Harry Halbreich et Karel Van Eycken) et tchèques (Jaroslav Mihule, Jarmila Gabrielová, Aleš Březina et Ivan Štrauss). Notre confrère, Guy Erismann, faisait exception, invité en tant que biographe français des quatre compositeurs.

Le colloque, qui s'est déroulé sur une seule journée (8 décembre), a permis de mettre en valeur l'originalité et la vitalité de l'école tchèque, face à l'hégémonie de l'école et de la musicologie allemandes, cela depuis l'époque baroque jusqu'au XX^e siècle. Le colloque fut illustré par deux remarquables concerts dont celui du soir, donné par la Philharmonie tchèque dirigée par Libor Pešek, a honoré les quatre grands compositeurs et dont on a surtout retenu *Les Fresques de Piero della Francesca* de Martinů et *Taras Bulba* de Janáček. Le concert de midi, monté par le conservatoire avec de jeunes interprètes de grande classe, était un hommage à Martinů. Ce fut un bain de fraîcheur mettant bien en lumière l'art du compositeur, rigoureux et spontané, exigeant et ludique. Mention spéciale à la jeune flûtiste, Barbara Deleu, qui dans la foulée a su interpréter avec intelligence le *Sextuor* pour instruments à vent et piano de 1929, le *Trio* pour flûte, violoncelle et piano de 1943 et la *Sonate* pour flûte et piano de 1945. Tant de richesses ignorées ou négligées ne peuvent qu'alimenter notre amertume devant l'indifférence de la plupart des décideurs musicaux.

Nous reproduisons ci-après l'intervention de Guy Erismann qui avait choisi de rechercher les sources secrètes de la personnalité de Bedřich Smetana.

Note ajoutée lors de la réédition 2013

EUROPALIA Česká Republika 1998

Voir : www.europalia.eu (dont est extrait le programme ci-dessous :

Sous le Haut Patronage du Président de la République tchèque et de Sa Majesté le Roi des Belges. 166 événements : 6 expositions, 106 concerts et ballets, 50 représentations théâtrales, 3 colloques, une rétrospective cinématographique et a été suivi par 176.491 visiteurs et spectateurs. L'exposition centrale, « Prague Art Nouveau. Métamorphoses d'un style » était l'une des manifestations les plus importantes jamais consacrée à l'art tchèque du début de ce siècle. « L'art gothique tardif en Bohême, Moravie et Silésie 1400-1550 » a offert un riche aperçu de la production artistique du gothique tardif issue des trois régions historiques qui forment l'actuelle République tchèque. D'autres expositions étaient consacrées aux Bijoux de Bohême, František Kupka ou la naissance de l'abstraction, František Drtikol, Josef Sudek, Prague en couleur. Aquarelles et gravures du XIX^e siècle ». Le programme musical présentait de nombreux concerts de musique baroque et contemporaine. Les œuvres de quatre grands compositeurs tchèques, Janáček, Dvořák, Smetana et Martinů ont été jouées abondamment. Grâce aux frères Forman, les fameux marionnettistes tchèques, le volet théâtral a présenté beaucoup d'originalité. Avec leur « Baraque » et « l'Opéra Baroque », un monde magique s'est ouvert au public. Pour la danse, un hommage exceptionnel a été rendu à Jiri Kylián, chorégraphe tchèque de réputation internationale, qui anime depuis 20 ans le Nederlands Dans Theater. Le spectacle de J. Kylian donné à la Monnaie a laissé aux nombreux spectateurs enthousiastes, une impression inoubliable.

Cahier n° 40 – Septembre 2000

FESTIVAL MARTINŮ DE BREGENZ DU 22 AU 30 NOVEMBRE 1999

Intervention d'Aleš Březina à propos de la première version de *La Passion grecque* de Martinů

On lira ci-dessous l'intervention d'Aleš Březina, musicologue et secrétaire général de la Fondation Martinů, auteur de la « reconstruction » de la version originale de La Passion grecque, version destinée au Royal Opera de Covent Garden à Londres. Nous avons amélioré la traduction française tout en respectant les tournures d'origine, notamment dans les citations de Martinů.

Rappelons qu'il existe deux versions très sensiblement différentes, la première version (Covent Garden), non représentée et dispersée, et la seconde version (Zurich) dont la création eut lieu le 3 mars 1962. Grâce au travail d'Aleš Březina, la première version dite « Covent Garden », fidèle à la pensée de Martinů a pu être représentée au Festival de Bregenz en juillet 1999. Aleš Březina relate le cheminement de cet opéra, de Londres à Zurich. Au cours de son exposé, il signale les différentes sources de la première version reconstituée : Fondation Paul Sacher (Bâle), Musée Martinů (Polička), les archives du Royal Opera House Covent Garden (Londres), et les éditions Universal Wien. Il rend également hommage à Sir Charles Mackerras qui a travaillé sur le texte anglais souvent imprécis autant que sur les fragments de la partition.

Genèse de *La Passion grecque*

Bohuslav Martinů écrivit à son ami et mécène Paul Sacher le 17 septembre 1955 : « Préparez votre machine à écrire, je voudrais écrire le livret de mon nouvel opéra ». Le compositeur demanda un peu plus tard à Sacher de lui procurer les partitions d'opéras de Monteverdi et Purcell (la carte postale n'est pas datée, selon la remarque du destinataire, il l'a reçue le 3 août 1956). Dans un autre manuscrit, les titres complémentaires des opéras trouvés par Sacher pour Martinů étaient ajoutés : « Monteverdi : *Orfeo*, *Poppee*, Purcell : *Fairy Queen* ». Quand Martinů annonça la création de son quinzième opéra, il était déjà mondialement connu comme compositeur et auteur de plus de 400 œuvres. Après avoir cherché long-

temps, il trouva en effet le sujet tragique souhaité dans le roman de Nikos Kazantzákis *Le Christ crucifié*.

En 1956 en demandant une contribution financière à la Fondation Guggenheim pour la composition de *La Passion grecque*, Martinů décrit l'opéra proposé de la manière suivante : « J'ai l'intention d'écrire un opéra dont le titre sera *La Passion grecque* inspiré de l'œuvre de Nikos Kazantzákis. Cela demandera deux années de travail pour avoir le plaisir de parvenir à la page finale de la partition. Après m'être installé à Paris (1926) j'avais créé un plan pour la composition des opéras. J'ai commencé avec les formes simples des textes folkloriques et des légendes et plus tard je les ai approfondis pour arriver à l'opéra moderne *Juliette* (1937). Les formes qui ont précédé *Juliette* comprennent l'opéra-ballet *L'Année tchèque* (*Špalíček*, 1934), *Les Jeux de Marie* (1935) dans le style commedia dell'arte, *Le Théâtre du faubourg* (*Divadlo za branou*, 1937), *La Comédie sur le pont* (1935), *Le Mariage* et *Est-ce ainsi que les hommes vivent* (1952). J'ai terminé dans les années 53/54 la comédie *La Locandiera* (*Mirandolina*). Je me sens maintenant préparé pour franchir un autre pas qui est beaucoup plus difficile et exigeant, c'est la tragédie musicale. J'ai trouvé le texte que je cherchais depuis très longtemps. C'est un sujet de tragédie contemporaine qui se déroule dans une petite ville grecque. J'eus le plaisir et l'honneur de rencontrer Monsieur Kazantzákis dans le sud de la France et nous avons travaillé une année entière à l'adaptation de cette fantastique nouvelle, pleine d'action, en forme d'opéra. Il y a eu beaucoup de changements, mais le livret est maintenant définitif. »

« Aujourd'hui, l'artiste poursuit son chemin avec une intention à la fois d'affirmer les valeurs et de chercher l'ordre et le système dans lequel ces valeurs humaines et artistiques sont protégées et assurées. C'est le cas de la nouvelle de M. Kazantzákis et c'est pourquoi je l'ai choisie pour mon opéra tragique. J'aurais besoin d'une aide financière pour effectuer cette tâche car les tantièmes payés ne seront pas suffisants et ne me permettront pas de travailler sur une composition de cette taille. J'aurais besoin de tout mon temps pour me consacrer entièrement à l'achèvement de cette œuvre et je vous serais reconnaissant pour toute aide complémentaire. La description abrégée du livret n'apporterait pas une image correcte. Je préférerais le résumé général afin de pouvoir exprimer la sensation de cette tragédie humaine et éternelle. »

L'intrigue commence au moment où le prêtre Grigoris rassemble les aînés de Lycovrissi et choisit parmi les villageois les personnages du Christ et des Apôtres pour le jeu de la Passion. Le sentiment profond de paix dans lequel le petit village demeurerait confortablement est soudain troublé par un choc. Comme le doigt de Dieu le demande, le spectacle de la lutte, celui des réfugiés du village renvoyés et abandonnés, se déplace à travers la place du village, les réfugiés mendiant et demandant asile. Ils sont repoussés avec colère et forcés de chercher refuge dans les montagnes, d'apaiser leur faim avec des herbes sauvages et leur cœur avec la prière continue. Mais les Saints envoyés vont auprès des réfugiés anxieux, guidés par l'esprit ardent du Père Fotis, prêtre et dirigeant exceptionnel des réfugiés. De jour en jour, la vie de ces hommes s'éteint progressivement jusqu'à leur entière disparition ; la force de leur combat et leur rôle dans la *Passion* commencent à transformer leur esprit pour atteindre une nouvelle maturité. Manolios, le berger rêveur passe à travers un terrible combat vers l'amour pour le Christ. Le colporteur naïf mais joueur oublie son vol mesquin, la *veuve* lubrique Catherine (Marie-Madeleine) paye cher sa nouvelle croyance et le sauvage Judas est absorbé par son destin. Nous reconnaissons chaque homme et chaque femme dans les variations de leur caractère, toujours brûlant de vie et d'une énergie passionnée de sorte qu'ils peuvent à la fin atteindre leurs buts. Nous vivons avec eux l'expérience de l'été chaud et joyeux de la récolte, de la sauvage liaison amoureuse en plein air entre Nikolio et Lenio, de la bataille désespérée entre les réfugiés et les villageois et la mort tragique de Manolios le guide-Christ.

Les deux grands sujets coulent comme de fins filets de sang : l'héritage de la vertu chrétienne de l'homme d'une part, et son devoir d'humanité d'autre part. Ceux qui, dans ce grand affrontement choisissent la voie de l'amour universel, se retrouvent bloqués par ceux qui refusent de renoncer à leur égoïsme. Chaque homme et chaque femme retournent peu à peu vers leur destin qui est de faire le bien ou le mal. Les forces fantastiques et effervescentes cachées explosent, emportant tout dans une éruption destructrice.

Il apparaît immédiatement que le contenu de la nouvelle – le destin des réfugiés dans la société indifférente et égoïste – signifie beaucoup plus pour Martinů que le texte destiné à être mis en musique. Depuis février 1948, il se trouva lui aussi sans abri, pris entre les deux fronts de la guerre froide. A l'époque

du McCarthysme aux États-Unis, le compositeur tchèque fut suspecté à cause de son origine et en Tchécoslovaquie communiste, Martinů était considéré comme citoyen américain, catalogué « renégat », « traître » et « serviteur de la réaction ». Le compositeur fut très franc sur ce sujet dans une lettre à Sacher datée du 4 juillet 1957, décrivant en deux pages sa recherche désespérée d'un asile.

Martinů informa Miloš Šafránek dans une lettre du 3 novembre 1955 qu'il venait définitivement de terminer le livret de l'opéra *La Passion grecque*. Il le fit parvenir à Nikos Kazantzákis pour connaître son opinion. Il eut d'ailleurs l'occasion de le rencontrer personnellement. Kazantzákis, d'habitude très critique, lui répondit le 29 novembre : « [...] J'ai lu votre livret avec une grande attention et je trouve qu'il est transparent et modeste. Je n'ai besoin d'aucune modification. Vous-même vous savez mieux ce qui peut être utile pour votre musique et, dans l'opéra, la musique est prioritaire ». Le fait que le roman comprenait 500 pages fut le principal problème pour le compositeur. Il le mentionne souvent dans la correspondance. Il l'écrivit à son ami et biographe Šafránek, le 21 août 1956 : « Le travail progresse très lentement avec d'extrêmes difficultés, d'excellents mouvements musicaux, mais le texte demande plus de considération qu'un opéra normal à cause de sa qualité ». Dans la lettre suivante du 8 août 1957, Martinů est encore plus spécifique : « Je travaille sur l'opéra mais la tâche n'est pas aisée. Il y a tellement de dialogues de qualité qu'il est difficile d'en supprimer pour que le livret soit clair même pour les idiots et cela est très loin de la musique ».

Il est important de souligner ici que Martinů expose les faits qui ont été décisifs dans son choix délibéré. Bien que la musique soit très importante pour lui, il est obligé de compter avec la nature du texte. Le même 17 août 1957, juste avant la fin de la première version, il écrivit à Šafránek : « Travailler sur le livret a été le plus difficile [...] avec un matériel si complexe [...] ». Cependant un mois plus tard il ajoute : « Oui, ce sont les difficultés que nous pouvons rencontrer dans chaque opéra moderne où le parler est la chose la plus importante ». Et, il put enfin informer Šafránek le 15 juin 1957 : « *La Passion grecque* est définitivement terminée, maintenant j'attends seulement sa représentation ».

En préparant la première au Royal Opera de Covent Garden

Au moment où *La Passion grecque* fut composée, plusieurs scènes d'opéra s'y étaient intéressés grâce aux activités d'Alfred Schlee, directeur des éditions Universal à Vienne avec lequel Martinů conclut un accord pour la publication de l'opéra. Herbert von Karajan manifesta un grand intérêt pour les trois opéras où il dirigeait : la Scala de Milan, le Staatsoper de Vienne et le Festival de Salzbourg. Rafael Kubelík voulut l'avoir pour Covent Garden où à cette époque il était directeur musical. L'intérêt de l'opéra de Zurich, où en fin de compte fut présentée la première de la seconde version, se manifesta grâce à des personnes tels que Paul Sacher, Hans Erismann et Maria Stader. Martinů mentionne dans une lettre à Paul Sacher, datée du 17 février 1957 les quelques possibilités pour la première de son opéra : il existe un grand intérêt pour mon opéra de la part de Karajan, de la Scala et de Kubelík de Londres qui lui aussi est très attiré. De ces trois, ce fut Rafael Kubelík dont le projet était le plus concret. D'après ce que nous savons, la première référence écrite sur *La Passion grecque*, apparaît à Covent Garden dans une communication intérieure datée du 9 mai 1957. Kubelík écrit à ce propos à Lord Harewood, membre du conseil d'administration et directeur du Royal Opera House Covent Garden : « Hier j'ai déjeuné avec Maurice Johnstone (depuis 1953 chef de la programmation musicale à la SSC) et nous avons discuté de l'opéra de Martinů. Il paraît être très intéressé et a parlé d'une possibilité de diffuser la première à la SSC et puis aussi de partager avec Covent Garden les frais nécessaires à la première mondiale (...). Mon idée serait de présenter l'opéra pendant le Festival de juillet 1958 ».

Heureusement le Conseil d'administration ainsi que les comités de Covent Garden autorisaient les discussions sur *La Passion grecque*. Nous pouvons lire dans le rapport du 12 juin 1957 : « M. Kubelík nous a informé que M. Martinů avait écrit un nouvel opéra d'après le roman *La Passion grecque*. Il a vu la partition et elle lui paraît excellente, écrite dans un style grand et tragique. Elle ne sera pas spécialement difficile pour les chanteurs, mais il y a beaucoup de travail de chœur dans cet opéra qui exige en plus sept décors différents. L'opéra Royal profiterait de cette occasion pour présenter en première mondiale cet opéra ».

1. La réaction générale sur la proposition de Kubelík fut positive. Il fut précisé que la première représentation de cet opéra serait idéale si Kubelík la dirigeait. En fait il était à l'origine de la première production au Covent Garden qui aurait pu avoir lieu en automne 1958. Il semble qu'il n'existe pas actuellement un autre opéra nouveau à mettre en compétition. Après discussion, le comité décida de recommander au Conseil d'administration la continuation des négociations pour que la première mondiale de l'opéra de Martinů ait lieu au Royal Opera House.

2. Cependant à peine trois mois après ce début prometteur, Martinů écrit à Šafránek dans la lettre datée du 2 août 1957 : « [...] Cela n'a pas marché avec Covent Garden, nous ne sommes pas parvenus à un accord et *La Passion grecque* sera probablement présentée pour la première fois au Festival de Zurich en juin ». Quelle était la raison de ce changement soudain dans les plans du Covent Garden ? La réponse se trouve dans les archives du théâtre.

3. Le 17 juin 1957, six jours après la réunion mentionnée ci-dessus, l'idée de la première était encore considérée assez positivement. « M. Webster (administrateur général de Covent Garden de 1945 à 1970) dit que si le Conseil d'administration acceptait la recommandation du comité, la première de l'opéra de Martinů ouvrirait la saison 1958/59 ». Mais plus loin nous pouvons lire : « Sir Arthur Bliss (compositeur et membre du Conseil d'administration de Covent Garden) suggéra que pour maintenir de bonnes relations avec le monde musical il serait convenable de soumettre la partition à un ou deux musiciens compétents avant que l'annonce soit faite ». Suite à la suggestion de Sir Arthur Bliss, le Conseil d'administration nomma deux experts, MM. Sackville-West et Endric Cundell pour évaluer l'opéra.

4. Néanmoins, trois opinions et non deux sont retenues dans les archives du Royal Opera House. M. Sackville-West n'a pas donné son opinion « j'en ignore la raison » et en plus de Cundell, John Denison et le professeur Anthony Lewis ont commenté l'opéra de Martinů.

Le professeur Anthony Lewis s'exprime le plus distinctement de tous. Le musicologue, organisateur, chef d'orchestre et compositeur occasionnel (élève de Nadia Boulanger, entre autres) dit dans son commentaire sur l'opéra *La Passion grecque* qu'il lui manque des passages lyriques ainsi qu'une caractéristique musicale distincte pour les différents personnages. Lewis continue de citer sans enthousiasme certaines qualités, toujours accompagnées de critiques absurdes (par exemple que les auditeurs anglais ne pourront comprendre les détails de la hiérarchie religieuse dans une province grecque - ce qui est naturellement sans aucun rapport avec l'intrigue) et il conclut son rapport par les mots suivants : « naturellement l'avis du directeur musical (Kubelík) pèsera dans l'évaluation de ce travail pour la future représentation à Covent Garden, d'autant plus qu'il existe une relation étroite entre lui et le compositeur. En respectant la rigueur financière existante et les possibilités limitées pour les nouvelles productions à Covent Garden, quelqu'un peut se demander pourquoi la priorité n'a pas été attribuée à d'autres opéras tchèques plus intéressants et aux œuvres jamais entendues à Londres telles que *Dalibor* de Smetana ou *La petite Renarde russe* de Janáček. Je dois vous assurer qu'il existe aussi beaucoup de demandes de compositeurs contemporains d'opéras peu présentés ».

Le chef d'orchestre Endric Cundell a trouvé le livret peu intéressant et la musique « trop improvisée et non mémorisable ». Les passages paraissant faibles devraient être compensés par une production plus adroite. Le fait que Cundell, après une telle critique, optât pour un incompréhensible et à peine crédible « oui, pour la représentation à Covent Garden » pouvait être lié au fait que Kubelík soutenait *La Passion grecque*. Finalement, ce fut John Denison, joueur de cor de chasse, organisateur et directeur musical de l'Art Council depuis 1948 qui trouva le livret faible et jugea le chœur bon. Le sujet de l'opéra peut susciter l'intérêt du public en général, cependant il pourra avec difficulté intéresser les spectateurs inconditionnels et intellectuels de Covent Garden. S'il n'y a pas d'autres œuvres musicales disponibles pour le moment, Covent Garden peut la jouer, mais une première mondiale n'est pas désirable.

Alors, il n'est donc pas surprenant de trouver la phrase diplomatique suivante datant du 10 juillet 1957 : « Après avoir considéré plusieurs rapports sur l'opéra de Martinů dont nous avons discuté lors de la dernière réunion du comité, nous décidons de ne pas présenter devant le Conseil d'administration la suggestion de la première représentation de cet opéra au Royal Opera House ». Ce point de vue a été soumis par le sous-conseil d'administration, comme cela apparaît dans le compte rendu de la réunion du 16 juillet 1957. La réaction de M. Kubelík se trouve dans ce rapport : « M. Kubelík dit qu'il trouvait la critique de l'opéra de Martinů très juste, mais il croit toujours en cet opéra et pense que les défauts apparents font sa force pour offrir de nouvelles méthodes afin de surmonter les problèmes bien connus. Il est dommage que le rapport ne dise rien sur la réaction immédiate des membres du C.A. à la déclaration de

Kubelík, car elle diffère fondamentalement des opinions des trois autres experts. Au lieu de cela on trouve une remarque laconique : « Le Conseil d'administration, en acceptant l'avis du comité, dit que Covent Garden ne peut tenter une première mondiale, mais il envisage la représentation de l'œuvre dans un avenir proche ». La réaction de Martinů à ces mauvaises nouvelles a déjà été mentionnée. Elle est tout à fait évidente dans la lettre à Šafránek du 2 août 1957 où il précise qu'il n'avait pas l'intention de faire des changements. De la même façon que Kubelík, il était convaincu que sa solution était bonne. Il avoua que la pression venait à cette époque de différents côtés, de Zurich (Hans Erismann) et de Vienne (Schlee) et il lui fallut encore deux années pour terminer la seconde version, la version de Zurich.

Caractéristiques de la première version

Le livret fut adapté par le compositeur lui-même d'après la traduction en anglais de *Le Christ crucifié* faite par Jonathan Griffin. Le plus grand problème était en fait la façon de condenser le texte pour qu'il rentre dans les dimensions d'un opéra de deux heures. Cela demandait la réduction du grand nombre de personnages et de leur biographie individuelle (à la place de la description détaillée de l'histoire du village, Martinů les caractérise brièvement à travers une situation typique) ; il passe particulièrement à côté d'un des sujets principaux et omniprésents de ce roman riche en motifs : les relations dramatiques de la Crète et de la Turquie, ce qui n'est pas sans liaison avec l'histoire qui nous est contée. La plus grande attention fut attachée à la transformation des traits principaux des gens ordinaires vers des individus ayant la capacité d'avoir leur propre pitié et, d'autre part, la menace d'être excommuniés ou assassinés.

La musique de cette version originale est caractérisée par la fragmentation et l'alternance rapide des quatre motifs principaux qui se reproduisent dans l'opéra entier, créant une vraie mosaïque : le thème de la croix, le thème du *Kyrie eleison*, le thème de l'amour désintéressé, le thème du mariage.

La deuxième version de *La Passion grecque* fut recomposée dans sa totalité pour la plupart des passages sur un texte identique (...). Il existe cependant une différence de base entre les deux versions, particulièrement dans le respect de la structure musicale, la dramaturgie, la logique intérieure du développement et la présentation des personnages principaux. La musique de la première version est beaucoup plus dramatique et l'usage des motifs caractéristiques est plus conséquent. On peut dire que la première version contient une espèce spécifique de récitatifs qui valorise sa qualité mélodique. Bohuslav Martinů a séparé le manuscrit original de la première version en plusieurs parties individuelles, écrites comme la deuxième version sur papiers libres et transparents. Il n'a utilisé que quelques feuillets pour la deuxième version, il les a numérotés avec une nouvelle numérotation, il en a donné à beaucoup d'amis, aux institutions où il en a gardé pour lui-même. Il a donc été nécessaire de rassembler la première version provenant de sources différentes. Pourtant la correspondance entre la partition originale et la reconstruction que j'ai effectuée est authentique. De plus avec le nombre d'arguments paléographiques tout est confirmé par la première version de la partition manuscrite, version incorporée en 1957 à la publication d'Universal Editions de Vienne (arrangée par Karl-Heinz Fussl). Cette version existe encore dans les archives d'Universal Editions à Vienne et est identique à celle que j'ai reconstruite.

La révision du texte de la première version a été effectuée par Sir Charles Mackerras. Cette procédure était nécessaire car même si l'opéra n'a jamais été présenté au public ni publié, il y a dans le texte original anglais beaucoup de fautes grammaticales, certains passages étant à la limite de la compréhension. Les fautes de grammaire furent corrigées sans commentaire. Dans les cas où ce n'était pas évident, nous avons adopté la solution la plus naturelle du point de vue de la perspective grammaticale de l'anglais. Il s'agit spécialement des parties vocales comme dans *Ossia* où le texte original est préservé. Dans ce sens-là, il existe un libre choix entre la version originale et celle revue et corrigée avec la possibilité de créer une nouvelle variante.

Lettre (dactylographiée) de B. Martinů à N. Kazantzákis datée du 15 novembre 1955 (graphie respectée)

Dear Mr. Kazantzákis ;

Je vous ai envoyé une copie de la dernière version de libretto. Le 3^{me} et 4^{me} act est beaucoup changé et j'attendrai votre opinion si cela vous satisfait. Je pense que cela fait maintenant tout ce que je pouvais dégager de votre livre dans ce temps limité de l'opéra et qu'il y a un développement logique et clair. Je vais retravailler le commencement, parce que il faut beaucoup raccourcir le text pour avoir assez de place pour la musique. Je pense que vous accepterez la solution pour le dernier act, au point de vue scénique it will be very powerful et dramatique avec la musique. En tout cas, j'attendrai votre décision et vos conseils. Je travail le premier act, mais je n'ai pas assez de temps ici, comme j'en avais à Nice. Surtout que j'ai perdu pas mal de temps à chercher un appartement que je n'ai pas trouvé, alors je suis encore pour le moment à l'hôtel et j'aurai un appartement depuis le 15 décembre seulement. La vie est bien fatigante ici et je regret la Côte et la tranquillité là bas.

Je vous ai envoyé aussi coupure du New York Times avec l'annonce de mon opéra. Je voudrais tellement oublier tout et de ne rien faire d'autre que travailler l'opéra, je l'aime de plus en plus et pendant que j'ai changé le libretto je me suis encore beaucoup plus approché de votre roman et je me réjouis quand je pourrais travailler sans s'occuper d'autres choses et de ne penser qu'à ça. Nous allons revenir à France en May, nous avons déjà notre réservation sur le bateau et j'espère de vous apporter une grande partie finie. E vous demande de me donner vos nouvelles quand vous aurait regardé le libretto et aussi des nouvelles de vous. Je regarde chaque jour le bookstore pour trouver de nouveau roman.

Je vous envoie à vous et à Madame mes meilleurs pensés. Jusque Décembre 15, je suis à Great Northern Hotel, 118 West 57 Street, New York NY. Après le 15, mon adresse est 108 East 60 Street.

Réponse (manuscrite) de Nikos Kazantzákis du 27 novembre 1955.

J'ai lu votre libretto avec attention. Il est très clair, très sobre, dépouillé de beaucoup de belles choses qui pourraient cependant l'alourdir. Oui, il faut faire encore plus court les dialogues: peu de paroles, beaucoup de musique. Vous êtes d'une race qui comprend profondément l'Orient – âpre, tendre, doux et brutal – et je suis sûr que vous ferez un opéra magnifique; j'en suis heureux. Je n'ai rien, je ne dois rien changer. Vous savez mieux que tous ce qu'il sert à votre musique. Dans un opéra la musique avant tout: et je n'oublie pas que les opéras de Mozart ont des libretti ridicules.

Entre temps, le grand cinéaste américain Jules Dassin est en train de tourner un film sur « Christ ». Il est allé en Yougoslavie, Grèce, Crête, Corse pour choisir le décor qui lui convient. C'est très bien pour la publicité aussi de l'opéra.

Au mois de janvier ou février, les éditeurs de New York Simon & Schuster vont publier un nouveau roman de moi, j'espère que vous l'aimerez.

Ma femme et moi pensons souvent à vous avec une sincère amitié, et nous Vous souhaitons le jour de votre anniversaire le 8 décembre, bonheur et élan créateur.

Bien à vous cher ami,

N. Kazantzákis

Devant la désaffection dont souffre Martinů, on ne sait trop derrière quel prétexte on pourrait cacher sa honte. L'oubli est proportionnel à l'immensité de son catalogue qui compte quatre cents numéros environ, plus ou moins importants. On sait par exemple que sa musique de chambre est foisonnante et que sa musique d'orchestre est forte de six symphonies, de cinq concertos pour piano, de deux pour violon, de deux pour violoncelle et près de vingt œuvres concertantes pour divers instruments ou formations de diverses cantates et oratorios sans compter les inclassables. Mais que sait-on de sa musique pour le théâtre, que ce soit les ballets et la musique lyrique où il fit preuve d'un renouvellement créatif assez extraordinaire. Par dix-huit fois le mot « opéra » figure à son catalogue et dix-sept fois le mot « ballet », depuis un *De Profundis* de 1910 - il avait vingt ans - d'après le décadent Polonais Przybyszewsky qui figure parmi ses lectures d'adolescent avec Strinberg et Tetmajer, Maeterlinck et Victor Hugo. Autant dire que la scène a hanté l'imagination de Martinů depuis ses vingt ans. On parlait déjà, au temps de sa jeunesse, de Richard Strauss et de Debussy, celui de *Pelléas*, sans compter Wagner, Verdi, et tout récemment Puccini, de la naissance de l'opéra russe, de l'opéra comique français de Massenet et de la *Louise* de Charpentier ; enfin, à Prague même et à Brno, de l'opéra tchèque qui occupa une telle place dans la renaissance nationale et des récents déboires de *Jenufá* de Janáček. Certes, la fièvre opératique du XIX^e siècle était retombée et, après Wagner, on pouvait s'interroger sur le devenir d'un genre qui semblait avoir été exploité jusqu'à la corde. C'est bien vrai mais les compositeurs, soit par culture soit par instinct, restaient hantés par le théâtre qui depuis les anciens Grecs ne se concevait pas sans musique. On a connu des résurgences singulières non formalisées dans les comédies-ballets et les opéras-ballets français au XVII^e et XVIII^e siècles avant que le mariage théâtral texte/musique ne soit monopolisé par ce qu'on appelle l'opéra.

Au soir du XIX^e siècle, les formes craquèrent sous la pression de Wagner et de son contraire, c'est-à-dire le besoin de réalisme. Les rapports texte/musique se posèrent à nouveau et l'on vit apparaître des livrets en prose aussi bien chez Richard Strauss que chez Janáček. La voie était ainsi ouverte à de nouveaux horizons, à une plus grande liberté de forme. Parallèlement le ballet, au cours du XIX^e siècle, depuis *Gisèle*, ensuite à travers les grands ballets d'action de Delibes (*Coppelia*) et surtout de Tchaïkovski (*Le Lac des cygnes*, *La Belle au bois dormant*, *Casse-Noisette*) prenait la forme d'un théâtre musical. Serge de Diaghilev exploita cette veine avec les fameux Ballets Russes. Stravinsky lui doit certainement l'occasion de poursuivre une recherche personnelle dont il sut génialement profiter avec *Renard*, *Le Chant du rossignol*, et plus tard *Noces* et *L'Histoire de soldat* qui montraient, chacun dans un genre différent, une combinaison originale, efficace, de théâtre parlé, du théâtre chanté, du geste, de la poésie, de la technique et de la musique.

On peut sans effort établir dans ce domaine un parallèle entre Stravinsky et Martinů. La carrière de Stravinsky est jalonnée d'œuvres théâtrales très ouvertes ajoutant à celles déjà citées le mélodrame ou la pantomime (*Perséphone*), l'oratorio scénique (*Œdipe Rex*) et divers ballets (avec récitant ou chœur) pour aboutir en fin de parcours à un retour à la forme chantée proche de l'opéra du XVIII^e siècle avec *Rake's Progress*. Martinů sera certainement plus prolifique, d'une certaine manière plus inventif appliquant au théâtre musical quelle que soit l'étiquette, ballet ou opéra, les ressources techniques nouvelles des arts de la scène (lumière, projection, cinématographe) mariant ceci d'une manière très organique à la musique et au chant. Si on s'attache enfin à l'aspect sonore et musical, on remarque des styles musicaux disparates et une grande souplesse dans la vocalité, navigant du parlé au chanté en passant par le parlé/chanté. On doit cela à sa jeunesse et à son ouverture d'esprit qui font que par jeu spontané il intègre toutes les nouveautés techniques comme toutes les trouvailles esthétiques, l'impressionnisme et l'expressionnisme, le goût pour l'ineffable et l'imaginaire ainsi que le besoin de cerner le pittoresque et la réalité des choses. Il se complet dans des formes ouvertes parce que lui-même est ouvert à toutes les émotions pourvu qu'elles soient vraies.

À cet égard la période dite « parisienne » est la plus intéressante parce que Martinů fut aidé par ses fréquentations surréalistes qui libèrent ce qu'il y avait en lui de fantaisie, de facultés enfouies, d'amuser, de surprendre, de trouver. De plus il était conscient d'être au seuil d'une nouvelle époque où il était facile de tomber dans la vénération du progrès et de tous les exploits qu'ils soient sportifs ou techniques. C'est entre 1925 et 1930 que l'on trouve chez Martinů les expériences les plus surprenantes, par la forme mais aussi par les sujets après le grand ballet impressionniste *Istar* (1921) et celui, très au goût du jour *Qui est le puissant au monde ?* (1922) qui tourne le dos au précédent et semble inspiré d'un dessin animé sur le

monde miniaturisé des souris. Dans ses ballets suivants, *La Révolte* (1925) et *Le papillon qui tapait du pied* (1926), Martinů ne quitte pas l'univers enchanté tout en expérimentant des formes nouvelles et en puisant dans des textes littéraires. Dans *La Révolte*, il interpelle le monde de la musique : « *Faiseurs de musique, que faites-vous ?* » Il faut y voir la révolte des notes (de musique) devant la frilosité des musiciens emprisonnés dans les clichés et méconnaissant les phénomènes évolutifs de la société. Dans ce ballet, on danse, on parle, on chante, on met en mouvement une nouvelle gestuelle. Dans *Le papillon qui tapait du pied*, on rencontre une excellente synthèse, comme dans *La Révolte*, un compromis entre le ballet, la pantomime et le mélodrame. La musique est d'un impressionnisme oriental qui nous paraît aujourd'hui un peu sage ou un peu convenu mais Martinů y introduit le parlé et le chanté ainsi que les chœurs. Manifestement Martinů, dans ses ballets, tient à se rapprocher du théâtre et tend à un théâtre total. Pas plus *La Révolte* que *Le Papillon* n'ont vu la scène du vivant de Martinů pour des raisons matérielles en ce qui concerne le premier, et pour le second tout simplement parce qu'il ne s'était pas soucié d'obtenir les droits de l'éditeur de Rudyard Kipling.

Deux ballets se partagent l'année 1927 : *Le Raid merveilleux* et *Revue de cuisine* sans compter un troisième en projet qui ne sera pas composé, *L'Appel du monde*. *Revue de cuisine*, inspiré par le jazz imitant le style « dixieland », récupère tango et charleston dans une formation en sextuor (clarinette, basson, trompette, violon, violoncelle et piano). Les censeurs se rendirent vite compte que Martinů excellait dans cette restitution, plus fidèlement que certains autres compositeurs comme Stravinsky ou Copland. *Revue de cuisine* dont l'argument portait également comme titre *La Tentation de Sainte-Marmite* est une partition relativement connue ; en revanche, *Le Raid merveilleux*, ballet sans personnage, donc ouvert aux techniques scéniques nouvelles comme les lumières et les projections incluses dans le décor et dans l'action, est bien oublié.

L'année 1927 vit aussi la naissance du premier opéra de Martinů, *Le soldat et la danseuse* pour lequel il collabora avec J.L. Budín alias Jan Löwenbach, écrivain attaché au Groupe allemand de Prague. Le livret était tiré du *Pseudolus* de Plaute. Pour son premier essai, Martinů ne manqua pas d'audace mettant en scène Molière à côté de Plaute dans une sorte d'opérette composée de musiques à la mode issues du jazz, du music-hall et du cabaret. La fréquentation de cet ancêtre de notre Scapin marqua certainement moins Martinů que celle d'un représentant du mouvement dada, Georges Ribemont-Dessaignes, le seul mélomane du mouvement surréaliste. L'entente entre les deux artistes relevait de la connivence dans l'exploration du subconscient, de l'inconscient, de l'imaginaire. Les situations absurdes imaginées par le poète servirent de révélateur à la fantaisie du musicien, homme timide et réservé mais doté d'une imagination riche qui ne demandait qu'à s'épanouir dans l'extériorisation de rêves débridés. C'est ainsi qu'il faut entendre les deux opéras qui sont le fruit de leur collaboration, l'opéra très bref *Larmes de couteau* et celui, très développé *Les Trois souhaits ou les vicissitudes de la vie*. Hormis le sens psychanalytique de ces deux ouvrages, on s'attache également à la complexité de leur dramaturgie. Le premier répondait à une commande du Festival de musique contemporaine de Baden-Baden consacré à la musique pour la radio. *Larmes de couteau* serait donc le premier opéra radiophonique avec *Vol au-dessus de l'océan* appelé initialement *Le Vol de Lindbergh*¹ de Kurt Weill composé à la même occasion. La pochade dadaïste de Martinů fut repoussée par le jury respectant la tradition qui voulait qu'au théâtre on ne montre pas une corde de pendu et encore moins le pendu lui-même. L'ouvrage *Les Trois souhaits* témoigne d'une plus grande ambition que *Larmes de couteau* qui serait aussi le premier opéra-jazz. Le jazz n'est pas absent non plus de la seconde collaboration avec Ribemont-Dessaignes mais les deux artistes se révélaient avides d'expériences, notamment et principalement dans le domaine scénique. Ils baptisèrent l'œuvre nouvelle « opéra-film », le sujet reposant sur le tournage d'un film, ce qui donne l'occasion d'un mélange de fiction et de réalité, les situations surréalistes du scénario nécessitant une grande invention dramaturgique. On comprend pourquoi cet ouvrage complexe ne sera représenté qu'après la mort de Martinů le 16 juin 1971 au Théâtre National de Prague. La première partie de l'époque parisienne de Martinů, en ce qui concerne le théâtre, s'achèvera par le ballet composé sur un scénario d'André Cœuroy, intitulé *Échec au roi*, sorte de ballet-jazz avec récitant et voix d'alto, bien que le jazz en question soit réduit à quelques figures de danses : valse-boston, blues, fox-trot, slow ... noyés dans une partition qui se veut avant tout pittoresque, imagée et gestuelle.

La seconde partie de l'époque parisienne de Martinů se présenterait comme une rupture si le compositeur ne poursuivait pas son chemin dans la recherche et l'innovation. La rupture vient de ce que Martinů, l'âge venant - il a 40 ans en 1930 - renonça aux valeurs basées sur l'instant fugitif, le pittoresque, les émotions sensorielles, les élans physiques, les manifestations de progrès technique comme celles de la per-

¹ La décision de Kurt Weill de modifier le titre fut motivée par les positions pro-nazies de Lindbergh.

formance. Martinů semble se détacher de ses émotions fortes, plus physiologiques qu'intérieures. Il prend maintenant son plaisir à cerner les problèmes humains et quoi de plus naturel et de plus logique à la fois, indispensable aussi, d'en appeler à ce qui est le plus cher, le plus sûr, le plus porteur de vérité existentielle : la terre natale. Quoi de plus sécurisant et de plus profitable, pour celui qui fut à l'écoute des appels extérieurs et de certaines relations plus ou moins superficielles, d'en sélectionner les effets positifs et d'opter, toute réflexion faite, pour certains « savoir-faire » comme le concerto grosso ou la polyphonie anglaise ancienne. Il cédera à ce confort nouveau dans sa musique instrumentale. En revanche, il ne renoncera pas à ce qui fait le sel de la création, c'est-à-dire la recherche de formes nouvelles et la liberté qui n'a d'autre contrôle que sa propre volonté de créateur. Dans son théâtre, ballet et opéra, il s'approchera toujours d'une vision globale du sens et de la forme, vision qui est celle de son imaginaire et de son inusable faculté de rêve. Dès 1931, il s'attaqua sous forme de court ballet à *La Légende de Sainte-Dorothee* d'après des poésies moraves très populaires. Il approfondira sa recherche dans une forme plus ample avec un ballet de long métrage intitulé *Špaliček* (L'Année tchèque) en 1932 qui combine chœurs et danses. Indépendamment de la forme, on constate un retour évident à l'enfance qui était en germe dans *La Légende de Sainte-Dorothee*, renouant ainsi avec sa première tentative chorégraphique de 1917, *Koleda*, ce qui permet de rappeler que cette quête dans le domaine du théâtre n'était pas nouvelle. Mais tout bien réfléchi, Martinů, bénéficiant maintenant du recul, considère que la musique populaire morave lui offre une variété de rythmes et une vitalité qui vaut largement en richesse et en surprise ce qu'il avait découvert chez les jazzmen. Au-delà de la musique elle-même, l'art populaire, ses coutumes, ses jeux, ses contes, ses dits, fournissent un matériau d'une originalité inégalée. Ce ballet est un théâtre total où textes, gestes, chants et danses constituent un tissu dramaturgique riche de surprises enchanteresses et familières.

S'étant rendu à Prague pour la création de *Špaliček* en septembre 1933, Martinů resta au pays jusqu'en janvier 1934 à Prague dans l'univers des artistes ou dans sa famille à Polička. Les retrouvailles se concrétisaient d'autant mieux qu'il avait dans ses cartons un court opéra *Mariken de Nimègue* sur un texte d'Henri Ghéon et que les liens avec son compatriote, le poète Vítězslav Nezval, étaient plus solides que jamais. Celui-ci adapta la parabole *Les Vierges sages et les vierges folles*, tirée de Saint-Mathieu et que l'on connut sous forme de jeu liturgique au XII^e siècle. Ce sera le prologue de cet opéra hors normes en quatre parties : *Les Jeux de Marie* ou *Les Miracles de Notre-Dame* d'une construction symétrique, c'est-à-dire deux courtes actions musicales introduisant deux opéras d'une structure dramatique plus subtile dans lesquels Martinů poursuit son expérience du théâtre musical qu'il veut en rupture avec l'opéra traditionnel dont il dénonça avec force les perversions et la sclérose. Non seulement il poursuit en renouvelant ses sources, en imposant des conceptions personnelles et en appelant à la collaboration de poètes nouveaux comme Ghéon ou ses contemporains tchèques, Vítězslav Nezval, Vilém Závada et le grand aîné le symboliste Julius Zeyer.

Les deux prologues sont *Les Vierges sages et les vierges folles* et *La Nativité* (ce dernier sur des textes populaires empruntés aux recueils de Susil et Erben) précédant les deux opéras proprement dit, *Mariken de Nimègue* et *Sœur Pascaline*. C'est dans *Mariken* que Martinů conjugue divers procédés comme la création d'un rôle de récitant/commentateur et le doublement des deux personnages principaux, Mariken et le Diable par des danseurs et utilisant le théâtre dans le théâtre. Cette répartition dramaturgique offre un chant varié à l'inspiration musicale, la musique étant en même temps, dans ce foisonnement de circonstances et de situations, active et décorative. Avec tact, Martinů, sans copier ni imiter, réinvente une tonalité médiévale. *Sœur Pascaline* bien que de structure différente mérite également une observation minutieuse. Le compositeur français Pierre-Octave Ferroud, relevait à l'époque les qualités de dramaturge de Martinů qu'il qualifiait d'« empirisme organisateur ». La formule est excellente car elle définit une conception du réalisme qui concilie la réalité et l'art. Ainsi peut-on parler d'objectivité artistique ou expressive, se traduisant par l'économie et la précision. En cela Martinů rejoint les poètes tchèques depuis les dits populaires jusqu'aux contemporains, à commencer par Nezval.

Ces qualités sont celles qu'on retrouvera dans ses œuvres à venir, dans les charmantes pochades que sont les opéras radiophoniques de 1935, *La Comédie sur le pont* et *La Voix de la forêt* et surtout dans son opéra « surréaliste », *Juliette ou la clef des songes*. Martinů y atteint des sommets dans le domaine de sa propre auto-psychobiographie mais surtout par l'invention d'une musique sans faiblesse, organiquement soudée à l'espace imaginaire que fabrique les rêves et l'inconscient. Autant une poésie ineffable accompagne l'amour impossible de Juliette et de Michel, autant l'année même (1937), il boucle une farce surréaliste, savoureuse et grivoise, *Alexandre Bis* sorte de vaudeville poético-burlesque très français. C'est par cette œuvre que prend fin la période parisienne de Martinů dans le domaine du théâtre. Il est important de signaler toutefois qu'à la même époque, il écrivit *Kytice* (Bouquet de fleurs), sorte de cantate en huit par-

ties construite sur des textes empruntés aux vieux collecteurs Čelakovský, Erben, Sušil qui se présente comme un théâtre statique mais combien vivant et mouvementé qu'on pourrait associer aux recherches sur le théâtre musical comme ce sera le cas avec *Gilgamesh* et les petites cantates si pleines d'images qu'il composera sur des textes très astucieux du poète de Polička, Miroslav Bureš, à la fin de sa vie.

Martinů ne retournera au théâtre qu'en 1948 aux États-Unis à la faveur d'une commande de la compagnie de Martha Graham pour laquelle il composa une sorte de théâtre musical pour trois danseurs, deux récitants – *Œdipe et le Sphinx* – un chœur parlé et une petite formation instrumentale forte d'une imposante panoplie de percussions mexicaines. Le titre et le texte de Robert Fitzgerald sont en anglais : *The Strangler - A rite of passage* – (autrement dit, L'Étrangleur). On doit avouer que ces formules furent quelquefois expérimentées par Milhaud et Honegger, mais surtout par Stravinsky dans *Œdipus Rex* et *Perséphone*. *Œdipe et le Sphinx* est un sujet qui lui allait comme un gant, un monde antique baignant dans la mythologie. Considérons toutefois que le véritable retour au théâtre date de 1952 qui mit au jour deux œuvres courtes, totalement différentes, l'une inspirée des *Contes pour le peuple* de Tolstoï : *De quoi les hommes vivent-ils ?*, l'autre de Gogol, *Le Mariage*. Le premier est une parabole qui préfigure les cantates de Bureš et *La Passion grecque*, le second est plein d'un humour caustique, gai et piquant, se délectant des pièges de la conjugalité comme il le fit quinze ans plus tôt avec *Alexandre Bis*.

L'attention se porte davantage sur la forme adoptée par Martinů dans le court opéra *De quoi les hommes vivent-ils ?* qui mérite mieux le nom de théâtre en musique que celui d'opéra. Manifestement Martinů adapte la forme au sujet, à son caractère et à la portée qu'il en attend. Nous sommes là dans le domaine de la parabole et Martinů revient à une petite forme : un seul acte, sept personnages dont deux rôles parlés dont un, celui du récitant peut être psalmodié, un petit orchestre de trente-sept musiciens et un petit chœur. Malgré la précision de l'argument Martinů pense que « l'action doit être suggérée plutôt que jouée ». Cet ouvrage rare est un pont entre *Les Jeux de Marie* et les cantates de Bureš qui mène à *La Passion grecque*, un pont également au-dessus des siècles reliant les jeux liturgiques et les modestes pastorales baroques jusqu'aux recherches de notre temps.

Incontestablement Martinů privilégie de rôle de la musique et du texte, supports et moteurs associés de la pensée faisant passer au second plan les aspects scéniques. On pourrait reprocher à l'auteur sa conception statique d'une œuvre théâtrale mais c'est au bénéfice de la pensée qu'il agit ainsi comme il le fera dans *La Passion grecque* ou en adoptant délibérément la forme cantate comme *Gilgamesh*, les *Cantates* de Bureš, etc. Cette forme n'en traduit pas moins le mouvement, celui du sens qui souvent se trouve animé par les choses essentielles de la vie qui en sont le support. Le grand opéra suivant, *Mirandolina* d'après Goldoni (*La Locandiera*) répond à une urgence vis-à-vis de la Fondation Guggenheim à laquelle il était redevable. Bien que Martinů attachât une importance relative à cet ouvrage pourtant créé de son vivant au Théâtre National de Prague le 17 mai 1959 – composé en quatre mois, il en profita pour se livrer à un exercice de style se pliant à composer sur le texte italien original et dans l'esprit de la commedia dell'arte, ce qu'il fit vingt ans plus tôt dans *Divadlo za branou* (le Théâtre du faubourg) en 1936.

Martinů revient vite à des préoccupations plus graves avec *La Passion grecque* qu'il destina au Covent Garden de Londres. Il utilisa la traduction anglaise du roman de Nikos Kazantzákis, le seul texte qu'il eut sous la main et se mit au travail avec l'assentiment du romancier grec et avança douloureusement. Il dut résoudre des équations délicates dans la pratique comme dans la théorie. Dans un texte analytique qui date de 1941, il dénonça le « dramatisme et le dynamisme musicaux [...] le pathétisme souvent creux et vide » et s'interrogea sur la manière, en musique, de traiter de la réalité. L'opposition en terme d'esthétique entre réalité et réalisme se pose ici dans un sujet à connotation sociale mais le cadre de la parabole lui offre la solution. La réalité sociale lui parvient par un parallèle mystique fait de foi naïve, de rêve et de magie. Son théâtre est fait de cette étoffe de sorte que l'œuvre atteint son but à travers un théâtre musical d'un type authentiquement direct où l'actualité se fait Évangile et l'Évangile renvoie à son tour l'actualité. Ce aller et retour revient à trancher miraculeusement la question du réalisme au théâtre. La position de Martinů ne fut pas comprise à l'époque par la direction de Covent Garden, guère plus par Universal, avec réticence par le théâtre de Zurich. En fin de compte, la création ne se fit pas à Londres sous la direction de Rafael Kubelík mais à Zurich sous la baguette de Paul Sacher deux ans après la mort de Martinů et après que celui-ci ait remis péniblement son ouvrage sur le chantier opérant parfois des transformations profondes qui rendirent l'opéra plus conforme aux normes conventionnelles. Le Festival de Bregenz donna en juillet 1999 la version originelle primitivement destinée à Covent Garden dans laquelle Martinů restait fidèle à son esprit de recherche.

Tout en s'activant aux transformations de *La Passion grecque*, Martinů composa selon un découpage très elliptique des fragments de la pièce de Georges Neveux, *Le Voyage de Thésée*. Il accomplissait là une

sorte de devoir de réparation envers l'homme de lettres dont il avait abandonné en 1953 le livret tire d'une autre de ses pièces, *Plainte contre inconnu*. C'est *Ariane*, un court opéra qui semble conçu pour amener un grand air qu'il aurait bien placé dans le gosier de Maria Meneghini-Callas qu'il avait entendu à la radio. Là encore c'est la puissance expressive qui l'inspire, une « voix-vérité ». L'étrange raccourci du livret semble exister pour annoncer la dramatique solitude d'Ariane. Toutefois le vrai testament de Martinů, après l'oratorio *Gilgamesh*, sera *La Passion grecque* qui n'efface pas pour autant un autre sommet du rêve, *Juliette*. L'amour et la mort se partagent les sommets d'un univers autant rêvé que vécu.

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES

Opéra en trois actes d'après la pièce de Georges Neveux

Guy ERISMANN

Un soir de 1930, il y eut scandale au Théâtre de l'Avenue à Paris. On y représentait pour la première fois une pièce d'un jeune auteur qui se réclamait du surréalisme. Il se fit chahuter violemment et les interprètes tout autant, à commencer par Falconetti. L'auteur s'appelait Georges Neveux, Falconetti jouait Juliette et la pièce avait pour titre *Juliette ou la Clé des songes*. Elle fut montée à Prague deux ans après, dans une mise en scène de Jin Frejka, l'un des maîtres les plus en vue du théâtre d'avant-garde. Ainsi, à ce niveau, comme à celui de la poésie et des arts plastiques, les relations entre Prague et Paris étaient plus que solides, elles étaient fraternelles. Le Mouvement surréaliste en constituait le ferment. Ces temps heureux furent vite oubliés dès 1938.

Bohuslav Martinů, malgré sa réserve naturelle et sa timidité était, sans le savoir, un fleuron, certes moins tapageur que les Breton, Éluard, Peret, Aragon... moins révolutionnaire que Teige, Toyen, Štírký... mais proche de Seifert, Nezval, Biebl et autres et des peintres Šíma et Zrzavý. Le musicien, parisien depuis 1923, se situait dans un monde plus secret, à la marge du surréalisme où l'on cultivait le songe un peu à la manière de Cocteau et de ceux qui pouvaient « *habiter dans les songes comme dans une chambre d'hôtel* » (Cocteau). Avec eux, on comprenait la portée poétique d'un surréalisme qui correspondait à sa définition c'est-à-dire le reflet véridique et impalpable de la réalité à la manière d'un miroir.

Martinů était venu à Paris pour trois mois en tant que boursier mais il n'y resta « que » 17 ans, traqué par la guerre. Jeune, il était coiffé de Debussy mais il vint à Paris par admiration pour Roussel... et peut-être avant tout pour vivre la vie de Paris sans laquelle un artiste n'est jamais totalement accompli. La capitale « lumière » le surprit de mille feux divergents dont il sut distinguer les éclats concentrés et dispersés à la fois. Amusé et fasciné, il en opéra vite la synthèse, le plus naturellement du monde. L'expression est de Georges Neveux en réponse à des questions sur les rapports de ce compositeur tchécomorave - né à Polička, le 8 décembre 1890, sur les hauts plateaux qui séparent la Bohême de la Moravie - avec le Paris turbulent d'après guerre. « *Comment avait-il pu s'y faire ?* » dit Neveux, « *je ne sais pas très bien... le plus simplement du monde... comme un grand enfant qu'il était, avec gentillesse et réserve, un grand esprit d'observation... Ce monde flattait son goût pour l'anticonformisme et son besoin de rêve. Bohuslav écoutait et triait... Il était un grand rêveur* ».

Chacun admirait sa culture en se demandant d'où il la tenait, enviait sa capacité d'assimilation et la façon dont il opérait, presque instinctivement la synthèse des arts. La vie parisienne lui offrait son foisonnement d'émotions musicales ; par ses compositeurs d'abord : Debussy, Ravel, Roussel, Satie, Dukas mais autant par les plus jeunes, ses contemporains, ceux du Groupe des Six ceux qui formeront l'École de Paris, ses intimes, et enfin les musiciens qui graviteront autour du Triton. L'époque enfin, offrait des émotions nouvelles : la vitesse, le sport, l'aviation, le gigantisme sans compter les émotions esthétiques issues du cubisme, du futurisme, du constructivisme, et les nouveaux moyens de communication et de production comme le cinéma, la radio, ainsi que certaines musiques importées qui étaient devenues les véritables signes du temps quotidien comme les nouvelles formes de danse, le jazz... À Paris, mieux qu'ailleurs, on pratiquait le culte de la femme et généralement celui du corps. La femme était présente dans les élucubrations érotiques et oniriques du surréalisme. Paris était décidément le lieu de rencontres intellectuelles et artistiques dans lesquelles l'Exposition des Arts Décoratifs prenait le relais de l'Art Nouveau qui marqua tant les artistes du pays de Martinů. Les Ballets Russes enfin, et Stravinsky donnaient l'exemple de la fu-

sion des arts qui, aux yeux de Martinů, offrait des solutions multiples au nécessaire renouvellement de l'opéra.

Bohuslav Martinů devint spectateur, observateur et acteur de son temps, sachant parsemer son œuvre immense et diverse de clins d'œil à ces modes fugitives qui restent cependant comme le folklore d'un Paris qu'il aimait, avant tout celui des petits bistrotts, des quais de la Seine, des bouquinistes, des grands boulevards et de Montparnasse.

Sa première grande collaboration avec la France se fit par l'intermédiaire de Georges Ribemont-Dessaignes, cynique et aimable dadaïste qui lui fournit les livrets de deux ouvrages très insolites, « surréalistes », l'un court en 1928, *Larmes de couteau* et l'autre, un long métrage, l'opéra-film, *Les Trois Souhais* ou *Les Vicissitudes de la vie* en 1929. Burlesque, fantaisie, humour, impertinence, onirisme sont les mots qui peuvent désigner ces deux ouvrages qui s'apparentent davantage à la comédie musicale qu'à l'opéra bouffe proprement dit. Martinů avait en effet, vis-à-vis de l'opéra du siècle dernier, tant sur le plan des sujets que sur celui de l'expression vocale, une position de retrait, pour ne pas dire de rejet. Cela explique que les formes très ouvertes expérimentées par les Ballets Russes, l'orientaient vers des formes marginales où le théâtre primait souvent sur la musique. Son esprit d'indépendance renforcera sa marginalité de sorte qu'il restera toujours à la frange de l'opéra comme il resta à celle du surréalisme. Martinů, c'est Martinů en dépit des chocs ou influences qu'il a lui-même avoués : Debussy, Roussel, le madrigal anglais, le jazz, le concerto grosso et les sources populaires. *Les Jeux de Marie* ou *Les Miracles de Notre-Dame* de 1934 le maintiendront en dehors de l'opéra traditionnel en puisant esprit et forme dans les Jeux Liturgiques d'autrefois. On y dénote, à la suite de son ballet *Spalíček*, une volonté d'être populaire, direct et moderne, de parler clair en toute poésie, faculté qu'il partage avec tous les poètes de sa génération. Cette préoccupation deviendra une constante qu'attiseront les dramatiques événements de 1938 et la guerre.

Juliette peut-être considérée comme le sommet d'une époque, la première époque parisienne bien qu'il ne quittât notre pays qu'au début de 1941. Mais la première de *Juliette*, au printemps de 1938 fait déjà partie d'une autre période, celle de Munich, marquée par le puissant et bouleversant *Double Concerto*. Dès lors, pendant toute sa vie Martinů continuera à être le compositeur des délices, mais une gravité indécible emplira les grands chefs d'œuvre des vingt dernières années sur lesquelles pèseront les horreurs de la guerre, la nostalgie du pays natal et les crises intimes.

Juliette constitue incontestablement une figure mythique, voire mystique : la femme dans sa jeunesse et sa beauté, peut-être un rêve inaccessible. Si le rêve, en tant que facteur dramatique et de dynamique musicale, emplit ses œuvres précédentes, avec *Juliette* ou *la Clé des songes*, nous y entrons complètement. Il faut savoir que nous pénétrons en même temps dans le domaine de l'ambiguïté, du flou, de l'inconnu, de l'inexpliqué... C'était trop demander aux spectateurs de la pièce pour qui le signifiant des mots appliqué à des situations rêvées devait créer une insupportable incongruité. La coexistence de deux mondes, celui des mots et celui de l'intemporel, fût-il de fantaisie, heurtait le rationalisme primaire des petits et grands bourgeois d'alors. Neveux amenait son public aux limites extrêmes de l'incommunicabilité. Mais cela, est précisément, tout le sujet de *Juliette*.

Martinů comprit vite ce que la musique pouvait apporter à l'expression du songe. À sa suite, Neveux allait le découvrir. Remarquons avant tout que le compositeur, d'origine modeste, avait acquis une grande somme de culture et qu'il était armé d'une véritable réflexion sur les ressorts psychologiques appliqués au théâtre, ce dont avait déjà témoigné Georges Ribemont-Dessaignes.

G. Neveux raconte qu'un jour il reçut un pneumatique de Martinů qui écrivait : « *J'ai relu il n'y a pas si longtemps votre pièce. Je ne sais comment cela s'est fait mais je m'aperçois que j'ai déjà mis le premier acte en musique. Si vous venez ce soir je vous le jouerai au piano* ». Neveux s'appretait à répondre favorablement à une demande analogue de Kurt Weill mais il se rendit quand même à l'invitation du tchèque dont Darius Milhaud lui avait dit le plus grand bien. Il écouta Martinů lui chanter par cœur le premier acte. L'auteur oublia Kurt Weill et constata que la musique de Bohuslav « *apportait une dimension nouvelle que je n'avais pas entrevue* ». Il ajoute : « *la rencontre avait été courte mais la sympathie immédiate. Il aimait les surréalistes. De mon côté, j'étais sensible à sa musique qui se développe toujours sur plusieurs plans : la joie sur fond de mélancolie, l'ironie sur fond de tendresse* ». Neveux précise encore : « *J'avais retrouvé ma pièce et pourtant j'avais l'impression, de l'entendre pour la première fois... avec cette émotion et cette profondeur que seule la musique peut exprimer au-delà des mots* ».

Je crois que Neveux a bien dit les choses. En effet, la musique peut rendre concrète une situation complètement fictive car elle est, en soi, un langage de l'imaginaire, un code de l'âme. Nous verrons au fur et à

mesure de l'écoute, comment Martinů conduit musicalement et vocalement le théâtre, se contentant parfois du piano qui devient l'instrument de la mémoire, oscillant tout au long entre l'expression parlée - pour les propos strictement explicatifs- et le chant, mais adoptant le plus souvent un dialogue mi-chanté mi-parlé au gré des situations, allant de l'un à l'autre avec souplesse et naturel - toujours le naturel la musique proposant son voile de rêve éveillé, son décor pittoresque précis et de nulle part, soulignant les transports heureux ou malheureux du destin.

L'opéra se présente en trois actes. La version proposée ici est due à Bronislaw Horowicz qui l'élabora spécialement pour la création française de l'ouvrage sur les antennes de la Radiodiffusion d'État le 26 novembre 1962. Elle est très habilement conçue, proche de Neveux et de Martinů. À notre époque où il est de bon ton, le plus souvent à juste titre, de n'accepter les ouvrages étrangers que dans leur langue d'origine, nous sommes sûrs d'honorer la mémoire du compositeur qui de son vivant travailla à une version française en 1939 et à la fin de sa vie. Il eut certainement réalisé son projet si la possibilité de présenter son œuvre à Paris s'était présentée. Le thème de l'incommunicabilité conduit donc le théâtre. Il repose sur l'absence totale de mémoire, ce qui met en valeur la nécessité existentielle du passé, des souvenirs et, au-delà de racines. Cela étant posé, l'opéra se déroule dans un climat pittoresque, riche de fantaisie et de poésie grâce à la présence de personnages fortement typés. Mais une indicible émotion enveloppe la totalité de l'allégorie. L'indicible, c'est la femme, Juliette, qui n'existe vraiment que par une chanson. Elle est l'objet du rêve et la raison de l'éveil. Les souvenirs que l'on cherche et qui font défaut sont avant tout ceux de l'amour.

LARMES DE COUTEAU

Opéra radiophonique - Livret de Georges Ribemont-Dessaignes

Guy ERISMANN

Fixé à Paris, Martinů s'intéressa vivement au jazz. En même temps son tempérament imaginaire fut séduit par les aspects magiques et fantaisistes du surréalisme, bien que les intellectuels français qui s'en réclamaient étaient bien différents des surréalistes tchèques comme Nezval et Šima, bien plus proches, naturellement, de Martinů. Dans l'euphorie de l'après guerre Martinů semblait prêt à expérimenter tous les vagabondages intellectuels et se prit de curiosité pour toutes les formes de progrès qui s'offraient aux artistes comme aux arts de la scène. À Paris, Martinů ne fréquenta intimement, à cette époque, qu'un seul surréaliste, le seul qui partageait sa fibre musicale, Georges Ribemont-Dessaignes. Celui-ci était très apprécié sur les bords de la Vltava où il connut de près les animateurs du Théâtre Libéré où l'on joua son *Serin muet* en même temps que le Studio Art et Action montait *Le Bourreau du Pérou* et *Sanatorium* dans des décors et costumes de Šima. On devine qu'il existait une complicité franco-tchèque dans le culte de la fantaisie, de l'humour, de l'imaginaire et de la recherche. Quand la radio de Baden-Baden instaura un festival de musique spécialement consacré à la radio, Bohuslav Martinů fut un des heureux bénéficiaires d'une commande. Il se mit au travail sur une pochade en forme de pastiche d'opéra, très marquée par le jazz et la comédie musicale. Il s'allia à Georges Ribemont-Dessaignes qui lui proposa un livret très burlesque contant l'histoire d'amour d'une jeune fille avec un pendu, symbolisant en réalité l'émancipation absolue dans la poursuite de l'impossible et du dérisoire. Mais le plaisir n'est-il pas dans la poursuite ? Le sujet de *Larmes de couteau* n'a d'autre cohérence que les hasards du rêve qui sont, selon une autre formule, les divagations de l'inconscient. C'est ce que nous dit Jean-Louis Poitevin* dans un texte écrit après la projection de la version télévisuelle de l'ouvrage : « *Larmes de couteau* semble à première vue un texte dépourvu de logique, comme la plupart des autres textes dada. Cependant, ces associations libres d'images ou de situations semblant répondre à la seule loi du hasard, ces personnages tenant des propos tout droit sortis d'un rêve forment un monde qui, quoique ne relevant pas de la logique rationnelle censée gouverner le monde diurne, obéit à une logique interne particulière ».

En effet, les libertés prises par les dadaïstes pour écrire leurs textes ou composer leurs œuvres plastiques ne sont pas le fruit d'un aveuglement mais bien le résultat réglé d'une analyse. Refuser d'écrire comme les Symbolistes, comme Chateaubriand ou comme Zola, cela signifiait surtout avoir compris que

* Jean-Louis Poitevin est directeur de l'Institut Français de Stuttgart

des formes convenues d'expression sont en fait des obstacles à la découverte de nouveaux territoires. L'exercice de la liberté ne fut pas, pour les dadaïstes, immotivé.

Larmes de couteau montre bien comment s'articulent à la fois la critique de l'ordre établi, ici des formes du désir et des conditions de l'appariement des corps, la découverte d'un continent inexploré, ici le monde des rêves et de l'inconscient, et le renouvellement de l'invention poétique.

C'est le cœur du paradoxe de l'univers dada qui se donne ici à lire. Les images poétiques sont à la fois le résultat et le moyen par lequel une nouvelle facette du monde devient sensible. Elles sont à la fois le marteau qui permet de casser les vitres de l'ordre établi et les vis qui permettent de faire tenir ensemble des données nouvelles et apparemment hétérogènes. Les images et les situations apparemment absurdes présentes dans ce texte répondent en fait à la logique associationniste de l'inconscient.

Ce que Ribemont-Dessaignes par son texte et Martinů par sa musique ont bien su montrer, c'est que l'inconscient articule des données mythiques et des données concrètes et que le langage, celui des mots comme celui de la musique, est la puissance qui permet à la fois d'échapper aux prisons des convenances et de partir à la découverte des continents inconnus que recèle l'humain. Tout, dans l'œuvre de Martinů se résout par la magie et le don prêté à l'auditeur de s'aventurer au-delà des limites du rationnel, là où l'esprit connaît une liberté débridée pour rejoindre plus sûrement le réel. N'est-ce pas ce qu'il faut entendre par surréalisme ?

LE RAID MERVEILLEUX

Ballet mécanique sans personnages

Aleš BŘEZINA

Dans sa recherche d'une forme théâtrale pure et d'une apparence moderne, Martinů a croisé des formes anciennes presque oubliées : le théâtre baroque populaire et ses mystères, les jeux et les coutumes, la commedia dell'arte, etc. Il a également expérimenté l'utilisation de nouveaux médias - radio, télévision, cinéma. Le meilleur exemple en est l'opéra *Les Trois Souhais* qui, indépendamment de l'évolution de la comédie musicale, annonçait l'apparition de ces nouveaux langages. L'opéra est né de la coopération de Martinů avec l'un des fondateurs du mouvement dada, Georges Ribemont-Dessaignes, avec lequel il avait déjà écrit son précédent opéra, *Larmes de couteau*. Cet homme était également à l'origine de la plus courageuse tentative de Martinů : une représentation théâtrale sans acteurs, le spectacle - l'élément visuel - reposant sur des mouvements de coulisses et de décors. Georges Ribemont-Dessaignes écrivait à Bohuslav Martinů dans une lettre du 15 août 1928 : « *J'ai appris que Madame Bérizta a enfin son théâtre. Vous aurez donc vraisemblablement de quoi faire avec elle* ». Cette information intéressa probablement Martinů, d'autant plus que la direction du festival de musique contemporaine de Baden-Baden refusa son opéra commandé, *Larmes de Couteau*. Il espérait qu'il pourrait le faire jouer dans ce théâtre. Il composa en plus une pièce expérimentale sans personnages, *Le Raid merveilleux*. Mais la scène expérimentale de Madame Bérizta n'exista que peu de temps. Elle fit faillite au bout de deux ans et la partition du *Raid merveilleux* disparut avec la liquidation du théâtre.

La partition réapparut de nombreuses années plus tard à la Bibliothèque d'État de Berlin. Il est presque certain que le manuscrit a été apporté à Berlin par le compositeur lui-même, avec la partition de l'opéra *Les Trois Souhais* dont il discuta la réalisation avec plusieurs personnalités de la vie musicale berlinoise, entre autres, Klemperer, Kleiber ou Tietjen. Dans une lettre du 26 juin 1930 adressée à ses parents à Polička, Martinů écrivit qu'il « *a arrangé beaucoup de choses* » à Berlin, même si la mise en scène des *Trois Souhais* était à ce moment improbable. L'intérêt pour son opéra-film était malgré tout suffisant pour que la partition aille de théâtre en théâtre pour revenir à l'auteur, sans jamais avoir été montée. Le manuscrit du *Raid merveilleux*, quant à lui, resta à Berlin.

Le sujet de cette œuvre étonnante a été puisé par Martinů, comme il le fit souvent, dans les événements de la vie quotidienne. Le 8 mai 1927, les pilotes français Nungesser et Coli prirent leur envol pour la traversée de l'Atlantique Nord. Leur tentative s'acheva tragiquement en plein océan. C'est justement à ces pilotes morts en mer, bien vite oubliés, quand 13 jours plus tard (les 20 et 21 mai 1927) Charles A. Lindbergh réussit la traversée en sens inverse de New York à Paris, que Martinů rendit hommage dans

cette œuvre originale. Celle-ci ne voulait pas être un monument aux pilotes disparus tragiquement, mais un hommage au courage de l'homme, au désir de se surpasser, à la conquête du savoir et à la force de la volonté humaine qui n'hésite pas devant les risques extrêmes. D'ailleurs, Martinů dédia son œuvre précédente pour grand orchestre, *La Bagarre*, à Lindbergh vainqueur de l'Atlantique.

La forme musicale du *Raid merveilleux* est celle d'une composition cyclique en cinq mouvements, particulièrement concise, dans laquelle l'ouverture et le final se rejoignent au niveau du thème comme du contenu : le sens et le message. Toute la composition repose sur le principe du contraste. Les deuxième et quatrième mouvements se développent dans un tempo très soutenu en adéquation avec la situation dramatique laissant aux mouvements impairs un caractère méditatif. Dans ces parties calmes, Martinů maîtrisa magistralement la polyphonie qui culmine, en particulier dans le dernier mouvement après des tentions harmoniques compliquées, dans un accord de quinte très pure avant que chaque voix retrouve sa place dans la polyphonie. C'est une réminiscence musicale évoquant un ciel de printemps dans sa région natale, la Vysočina, lorsque le soleil perce furtivement les sombres nuages. Au contraire les mouvements pairs qui rappellent le bruit des moteurs d'avion, sont dominés par des rythmes syncopés qui donnent à l'œuvre, non seulement une impression de modernité mais aussi une tension dramatique inhabituelle. Dans le quatrième et avant dernier mouvement, où Martinů a mis en valeur son sens du rythme, se distingue le motif du signal de détresse SOS sur fond de transcription musicale de la mer déchaînée. Martinů a réussi à utiliser ce motif, qui est une forme rythmique irrégulière, dans six variations. Par sa confrontation avec une surface métrique régulière, il est parvenu à une escalade inouïe de la tension dramatique. La septième variation, lorsque le signal est joué sur trois niveaux, évoque le sentiment de la catastrophe imminente. La représentation scénique telle que l'imaginait Martinů a été conservée par quelques dessins. Il s'agit d'une conception cinématique des symboles artistiques de l'action : L'oiseau - symbole du vol ; l'hélice - symbole de la technique ; les cartes - symbole des paysages vus d'avion ; les affiches - symbole des moyens de communication, et la mer ... *Le Raid merveilleux* est une œuvre unique, symbiose de l'imaginaire et du réalisme.

Vítězslava Kaprálová

Guy ERISMANN

Elle ne vécut que sa jeunesse. Elle disparut quand d'habitude on commence à vivre. Cette Morave, née à Brno en 1915, succomba à un mal incurable - Montpellier en juin 1940, au terme de l'Exode. Son parcours musical fut fulgurant et étonna pourtant le monde musical à Prague et à Paris, laissant le souvenir d'une enfant-femme, délurée, agitée, aventureuse, impertinente, musicienne concentrée, menant la double vie de compositeur et de chef d'orchestre.

Fille d'un compositeur lui-même célèbre, Václav Kaprál (1889-1947), contemporain et ami de Martinů, sa carrière se dessina dès l'enfance. À l'âge de neuf ans elle composait déjà. Elle entra au Conservatoire de Brno à quinze ans pour étudier la composition avec Vilém Petrželka et la direction d'orchestre avec Zdeněk Chalabala, tous deux, comme son propre père, disciples de Leoš Janáček. Sans doute, elle connut le vieux lion de Brno et lui qui aimait tant la jeunesse, il eut aimé compter parmi ses élèves une gamine aussi douée dont il connaissait bien le père. À vingt ans, elle rejoignit le Conservatoire de Prague où elle travailla avec le vénérable compositeur Vítězslav Novák et Václav Talich pour la direction d'orchestre, un Talich qui éclaira la vie musicale tchèque par son talent et sa culture de la musique contemporaine. À Prague, elle rencontra le plus grand compositeur tchèque d'alors, Bohuslav Martinů, établi en France depuis 1923, qui venait de terminer son grand opéra *Juliette ou la clef des songes* que le Théâtre National se préparait à monter.

Martinů incita sa jeune amie à étudier à Paris et organisa sa venue. Elle s'y installa en octobre 1937, étudiant avec Nadia Boulanger et Charles Münch mais surtout avec Martinů lui-même. Elle vécut auprès de lui dans une véritable collaboration musicale et amoureuse. Les trois années qui lui restaient à vivre suffirent à la propulser dans les sphères les plus hautes de la vie parisienne. Ce fut peut-être suffisant mais

pas assez malgré tout pour que son souvenir s'installât dans le monde hostile de la guerre et dans celui, perturbé, de l'après-guerre.

De sa liaison amoureuse avec Martinů, se manifestait une fièvre musicale partagée et une certaine émulation artistique comme dans les *Tre Ricercari* du maître composés pour le Festival de Venise et dont ils discutèrent beaucoup comme de leurs « chers Ricercari ». L'idylle était sérieuse mais sans avenir. Le maître composa pour elle le superbe *Cinquième Quatuor* et associa son nom à sa *Juliette*, fille conquise et perdue, devenue inaccessible. Ils vécurent ensemble la création de son opéra à Prague suivie de la fête des Sokols et des dernières vacances au pays, les rêveries et les badinages au paradis natal de la Vysočina, à Tři Studně (Les Trois Fontaines).

La jeune fille n'était pas arrivée à Paris les mains vides. Elle avait dans ses cartons un *Quatuor à cordes* composé à vingt ans, superbe, qui sent bon la Moravie de Janáček et bien dans la ligne de Martinů, composition mûre, inspirée, qui devrait être au répertoire de tous les quatuors. Elle avait aussi terminé une surprenante *Sinfonietta militaire* avant son arrivée à Paris. Audace, provocation, affirmation féministe mais aussi reflet du temps où la résistance antifasciste se précisait à Prague. En réalité, l'œuvre n'a de militaire qu'une thématique altière mais elle est surtout débordante de vie, d'inventivité et de vigueur poétique. L'œuvre fut créée à Prague, en présence du Président de la République, en novembre 1937, dirigée par Vítězslavá elle-même. Elle frappa la critique puisqu'on la retint pour l'œuvre à soumettre au Festival de la Société de Musique Contemporaine (SIMC) à Londres l'année suivante (1938). Elle dirigeait l'orchestre. Martinů était là.

Vítězslavá Kaprálová était manifestement bien intégrée à la vie musicale parisienne. Le 2 juin de la même année 1938, elle dirigea le *Concerto pour clavecin et orchestre* de son ami Martinů lors d'un gala de musique tchèque organisé par l'Association Internationale des Écrivains pour la défense de la culture. Sa réputation dépassait donc les limites de l'École Normale où elle étudiait et de la colonie tchèque de Paris qui comprenait les jeunes pianistes Josef Páleníček et Rudolf Firkušný, le violoniste Alexandre Ploček et certains autres artistes qui gravitaient autour de la Société musicale Le Triton mais aussi les peintres Šima, Kupka, Diviš, Tichý, Kundera et tous les artistes d'avant-garde qui voyageaient beaucoup entre Paris et Prague comme Toyen, Štirský, Nezval, le fils du peintre Alfons Mucha, Jiří, ou encore le propre père de Vítězslavá, Václav Kaprál que l'on joua au Triton.

De ces événements, nous Français, nous gardons un souvenir ému teinté d'une véritable nostalgie, celle d'une fraternité culturelle franco-tchèque mais pour avoir vécu si peu, le souvenir de la petite Vítka s'estompa, ne perçant qu'à travers Martinů, lui-même incroyablement oublié. Pourtant, Vítka, diable de petite femme, habitée par les muses et l'amour, faisait figure d'égérie, séductrice née dans une cour de garçons. La tendresse violente qui l'unissait à Martinů, la belle et courte histoire de deux êtres qu'unissaient la musique et un certain goût de l'aventure, un grand garçon dégingandé dominant de 25 ans cette frimousse de chef en queue de pie, tout cela l'histoire faillit l'oublier. Elle l'appelait « Špaliček » du nom de légende de son ballet si populaire ; il l'a nommait « Písnička », c'est-à-dire « chansonnette ». Ils s'écrivaient, surtout lui, truffant ses lettres de dessins d'enfants. Malade et sans avenir avec un Martinů lié par le mariage, elle finit par épouser Jiří Mucha, un poète de son âge, en avril 1940. En juin, ils partirent tous les deux sur les routes de l'exode, lui en uniforme de la Légion Tchèque, elle dans la souffrance, jusqu'à Montpellier où elle mourut.

Un disque (Studio Matouš) vient nous rappeler cette histoire musicale et originale, unique en son genre. On trouve sur ce disque la *Sinfonietta militaire* (1936-37), le *Quatuor à cordes* (1935-36), *Préludes d'avril* (1937), quatre pièces pour piano subtiles comme du Janáček, une forte page vocale, hommage à Prague, sur un poème de Nezval intitulé *Sbohem a šáteček* (*L'Adieu au foulard*, 1937), une œuvre fortement marquée par Martinů datant de leur idylle parisienne, *Partita pour piano et orchestre à cordes* (1938-39) et l'ultime composition *Ritornell*, la seule pièce pour violoncelle et piano qu'elle eut le temps de terminer sur les deux qu'elle envisageait. Figurent également sur ce disque deux courtes mélodies, l'une de Martinů de 1937, l'autre de Vítězslavá de 1938, comme un diptyque d'amour en miniature : *Amour de Noël*.

MARTINŮ, JULIETTE ET LE SURREALISME

Guy ERISMANN

Nous sommes réunis à propos de la création de la version originelle de *La Passion Grecque* mais les organisateurs de cette manifestation m'ont demandé de parler de l'autre grand opéra de Bohuslav Martinů, *Juliette ou la Clef des Songes* composé en 1937 et créé en 1938, vingt ans exactement avant *La Passion grecque*. Avec *Juliette*, opéra d'après Georges Neveux, à cette époque taxé de surréalisme, nous nous situons aux antipodes du roman de Kazantzákis, *Le Christ recrucifié*. Les deux opéras sont du même compositeur tchèque, mais s'agit-il bien du même créateur ? Qui est ce compositeur capable d'écrire, pour s'en tenir à l'opéra, *Juliette* et *La Passion grecque*, *Larmes de Couteau*, *Les Trois Souhaits*, sur des textes dadaïstes de Georges Ribemont-Dessaignes et *Les Jeux de Marie* qui plongent dans la tradition la plus ancienne, ou encore des pochades comme *Alexandre Bis* et *La Comédie sur le pont* en même temps que la pénétrante parabole *C'est ainsi que vivent les hommes* ?

Oui, c'est bien le même homme, le même créateur qui sut, avec un égal naturel, rire de la vie et disséquer la société, être le chantre du passé et de la tradition et en même temps rendre hommage aux richesses et aux surprises de la civilisation moderne en adhérant à ses provocations. Oui, c'est le même citoyen du monde qui sut regarder de tous les côtés, capable de mordre de plaisir ou de douleur avec une même générosité et une même spontanéité, au théâtre de la vie.

Qui était-il ce compositeur que l'on a dit, dans son âge mûr, marqué par le surréalisme ?



Qui était-il quand il débarqua à Paris pour travailler, découvrir, s'épanouir en se frottant à des choses si nouvelles qui auraient dû lui paraître si peu naturelles, du moins si loin de la nature, si loin de Polička et des Trois Fontaines, campagne idyllique, si loin de Prague aussi, ville des contrastes, tentée par le modernisme mais pourtant, musicalement, si conservatrice ?

En 1923 donc, Bohuslav Martinů, bénéficiant d'une bourse, arrivait à Paris, pétri des contradictions pragoises, pour travailler avec Albert Roussel. Cette vérité incontestable est à l'origine d'une idée reçue et d'un malentendu : Bohuslav Martinů, jeune compositeur tchèque, à la recherche d'une identité musicale, serait venu à Paris pour recevoir les leçons d'un grand maître. Ce qui peut y avoir de vrai dans cette formule occulte une vérité non moins forte et certainement plus fondamentale, à savoir que, né en 1890, le jeune compositeur avait déjà 33 ans et un catalogue de compositions que l'on évalue à 140 numéros. Il n'était donc plus l'adolescent en quête de modèles mais au contraire un créateur capable d'affronter toutes les turbulences esthétiques de l'après-guerre et de les dominer. La manière rapide, déterminée, efficace et silencieuse avec laquelle il sut s'intégrer à la vie parisienne, tout en restant à la marge, étonne encore de la part de cet homme décrit comme un être fragile, maladroit, au comportement provincial. Pourtant, si on remarque dans sa silhouette, les stigmates d'un terrien attaché au sol natal, s'il fait preuve de réserve et de timidité, là encore la vérité est tout autre. En cette contradiction réside sa force. Loin d'être replié sur lui-même ou complexé par les turbulences parisiennes, il est ouvert et volontaire sachant assimiler et assouvir son propre émerveillement et le cultiver, s'étant de lui-même et depuis longtemps affranchi du conservatisme pragois, de la sclérose de l'enseignement officiel et des modèles les plus prestigieux. Il était libre pour l'aventure - la sienne. Il refuse ce qui ne correspond pas à son instinct et à son naturel. Cet instinct, ce naturel, sont faits d'intelligence, d'ouverture, de curiosité. Cet instinct à son âge avait déjà dépassé le stade de la fécondation, il avait produit ses fruits.

Dans les œuvres qu'il avait composées, il s'était démarqué des compositeurs tchèques les plus célèbres du moment, Vítězslav Novák et Josef Suk. Vis-à-vis du premier, il était sur ses gardes. S'il ne répudiait pas sa musique, il conservait certainement le mauvais souvenir d'un professeur qui avait contribué à son exclusion du Conservatoire pour "négligence incorrigible". Du second, Josef Suk, il appréciait l'héritage dvořákien, la générosité, le charisme et le talent d'orchestrateur.

Avant la première guerre mondiale, Martinů avait à son catalogue des œuvres déjà très significatives telles que les sept chants de *Nipponari* (1912), les *Trois Mélodrames* sur des textes français (1913), le ballet *Noc (La Nuit)*, 1914), une quantité appréciable de pièces pour piano dont celles qu'il réunira et augmentera sous le titre *Loutky (Marionnettes)*. Ces compositions montrent que le jeune Martinů de 24 ans avait secoué la tutelle de ses aînés et ouvert ses dons de créateur à des sollicitations nouvelles, Debussy par exemple. Entre 1914 et 1923, date de son arrivée à Paris, il avait enrichi son catalogue d'œuvres émancipées comme *La ballade au bord de la mer*, inspirée par un tableau du symboliste Arnold Böcklin, les *Nuits magiques* sur des textes chinois, puis, pour célébrer la patrie renaissante, la fameuse *Rhapsodie tchèque*. Une fois la paix définitivement retrouvée, avant de se fixer à Paris, il donna un nouveau quatuor à cordes dit *Quatuor Français*, de nouvelles et nombreuses pièces pour piano, des mélodies, deux grands ballets qui devaient être représentés sur la scène des théâtres nationaux de Prague et de Brno: *Istar* (1924), très impressionniste, et *Qui est le plus puissant au monde* (1925), utilisant dans un style très personnel les danses populaires de toujours et celles à la mode du moment. Enfin, à son arrivée à Paris, il pouvait montrer à Roussel son premier *Trio à cordes*.

Si ce Martinů de 33 ans, battant pour la première fois le pavé de Paris, avait encore dit-on des allures provinciales, il avançait avec certitude, assurant son destin, armé d'une culture déjà immense, acquise par le travail personnel, l'observation silencieuse, la lecture, la fréquentation d'amis aussi curieux que lui de la vie et de l'art. Il rêvait la vie, illuminé par cette culture où la tradition nationale irriguait les ressources vastes et surprenantes d'un monde en évolution, tout droit sorti de quatre ans de guerre, un monde un peu fou, voire frivole, brûlant tout sur l'autel du progrès et de la nouveauté. Il fréquentait les peintres car il aimait cet univers du fantastique par l'image, à commencer par ses compatriotes, Max Švabinský ou Jan Zrzavý (son exact contemporain, né en 1890) comme lui exclu de l'art officiel, c'est-à-dire de l'École des Arts Décoratifs de Prague. Il le retrouva à Paris fréquentant les cercles surréalistes. Ils ne se quittèrent qu'à la guerre. A Paris, il eut également comme ami très proche Josef Šima, son compatriote, il connut Kupka, parisien depuis longtemps. Bientôt, autour des peintres et des poètes s'organisa une véritable colonie tchèque où s'agglomérèrent quelques célébrités fixées à Paris où s'y rendant à l'occasion de nombreux va et vient. On verra Nezval et Seifert, Richard Weiner, attaché à l'équipe du "Grand Jeu", Štiřský et Toyen, Teige et Jakobson. Au sein de ce groupe, tout en habitant Paris, Martinů baignait dans l'élément tchèque. Il bénéficiait des contorsions surréalistes parisiennes tout en restant lié aux activités pragoises du Groupe Devětsil où l'on était pas en reste d'impertinence. Bientôt allait se manifester le Théâtre Libéré dans lequel Martinů aurait pu jouer un rôle comme Jaroslav Jeřek ou comme Burian en son Théâtre Dada. Bref, Martinů gardait toujours un pied à Prague par les Tchèques de Paris, mais il était aussi à Prague même où il ne cessa d'aller jusqu'en 1938.

S'il noua des liens avec des surréalistes français, c'est par l'intermédiaire de ses relations tchèques comme Šima et Weiner. On dit que Milhaud aussi le recommanda à Georges Ribemont-Dessaignes, le seul surréaliste français, héritier de Dada, fréquentable par un musicien, les autres, disciples du "Pape" André Breton, méprisant la musique et le clamant bien haut, disant par exemple que la musique était un appauvrissement de l'esprit. Ribemont-Dessaignes faisait exception, lui-même mélomane averti. L'accord entre les deux personnages se fit naturellement en dépit de l'esprit acide de Ribemont-Dessaignes qui admira rapidement le sens inné du théâtre et l'invention que manifestait ce compositeur venu de Prague. Martinů révélait un aspect de son caractère proche de ses homologues pragois qui au Théâtre Libéré ou au Théâtre D. cultivaient un art du spectacle répondant à des conceptions nouvelles, synthèse du cirque, du cinéma, du music-hall que fécondaient les techniques de la scène en pleine évolution. Martinů à Paris, par la force de son tempérament était l'ambassadeur de cet art là, tchèque avant tout, et non un copieur ou un imitateur de la mode parisienne comme on l'a cru longtemps. Il y avait en lui, tout au plus, une osmose de deux sensibilités. On peut affirmer, par exemple, que des œuvres comme *Larmes de Couteau* ou *Les Trois souhaits*, bien que composées sur des textes français de Georges Ribemont-Dessaignes, sont des manifestations de l'art tchèque de cette époque. On peut en dire autant de certains ballets de ce temps-là.

Cette osmose de deux sensibilités se réalisa d'autant plus facilement que Ribemont-Dessaignes, comme Philippe Soupault et quelques autres, entretenaient des liens étroits avec le Théâtre Libéré incontestablement tourné vers la France sous la bannière d'Apollinaire. Ribemont-Dessaignes était à l'affiche du Théâtre Libéré où l'on créa sa pièce *Le Serin muet*, en même temps que Nezval, alors que le Théâtre D. fut inauguré par *Les Mariés de la Tour Eiffel* de Jean Cocteau. Dans cette connivence permanente et enrichissante, Martinů restait incontestablement un artiste de culture et d'expression tchèques. Le séjour parisien ressemblait peu à un véritable exil, ni physique ni mental, le lien Paris Prague constituant un axe amical, culturel, esthétique voire philosophique.

C'est sur ce point que je voudrais insister. Bohuslav Martinů est un représentant du surréalisme tchèque très différent du surréalisme parisien, aussi différent que le sont un Šima et un Nezval cités ici à titre d'exemple. Il n'y a rien de Breton chez lui, ni chez eux, ce qui peut s'expliquer par le fait que le surréalisme tchèque contrairement au surréalisme parisien ne répudiait pas la musique. Mieux encore, la musique, dans son essence même est un langage surréaliste, nourri de sensations concrètes mais de texture impalpable. Contredisant Breton, la musique n'est pas un appauvrissement de l'esprit, mais l'esprit même. Martinů était proche de Nezval et de Šima, de Seifert et de Zrzavý pour qui le rêve, la satire, l'humour étaient des manifestations surréelles par excellence et en même temps spontanées. Ils avaient le don de déchiffrer la poésie inscrite dans toutes les choses de la vie, de les magnifier, de faire de l'art avec les phénomènes les plus simples et les plus réalistes.

Il faut absolument compléter cette réflexion par une autre sur la situation socio-politique de l'époque, différente dans les deux nations. Le surréalisme français correspondant à une révolte contre les marchands de canons et la guerre qui étaient leur fonds de commerce. Les intellectuels tchèques de la même époque ne pouvaient être dans le même esprit vis-à-vis de la guerre qui venait de se terminer, ils adoptaient une autre posture puisque cette guerre venait d'apporter à leur mythique patrie une souveraineté inespérée. Pour les Français d'après guerre, le surréalisme correspondait à un "mal-être" alors que pour les Tchèques il s'agissait d'un "bien-être" de se retrouver enfin, après trois siècles, dans le confort moral et mobilisateur d'une nation à part entière, même si l'analyse politique en révélait la fragilité et les limites. À cette époque, le surréalisme tchèque ne pouvait être qu'un surréalisme heureux et ludique, basé sur une appréciation positive des événements qui venaient de se dérouler, une interprétation de l'époque, familière, poétique, débouchant souvent sur l'humour et la cocasserie ce qui n'excluait pas une lucidité tragique face aux développements de l'histoire comme le montre l'activité satirique et grinçante du Théâtre Libéré.

Pour Martinů le temps était encore celui de l'éblouissement, de l'exploitation des découvertes et du rejet des formes révolues, à l'élaboration de formes nouvelles en rupture avec les habitudes sclérosées, ce qui ne signifiait pas un rejet de la tradition authentique. Martinů en donne une preuve dans ses premiers ballets parisiens, *On tourne* et *Le Raid merveilleux* dans lesquels il sollicite les techniques nouvelles de la scène et du cinématographe en toute liberté. La "Révolution" était davantage celle du spectacle que de la musique, une manière de concrétiser et de moderniser les rapports entre la musique et le public. En un mot, la recherche d'une nouvelle communication. Pour Martinů, la musique ne devait pas nécessairement passer par une remise en cause de son écriture, mais être apte à se couler dans les nouveaux modes de communication que sont le théâtre, les techniques de la scène, le cinématographe, la radio, la télévision. Dans ces domaines, il devancera tout le monde. Sa détermination, son goût pour la satire et la critique poussé jusqu'à l'absurde -qu'il dissimulait derrière une timidité quasi légendaire - paraîtront dès ses premiers opéras, en rupture avec les modèles les plus récents, tchèques, français ou germaniques. Ce fut *Le Soldat et la Danseuse*, d'après Plaute, et ses deux collaborations avec Georges Ribemont-Dessaignes : *Larmes de couteau* et *Les Trois souhaits ou Les Vicissitudes de la vie*. Dans ces deux dernières œuvres, on est en présence d'un théâtre de l'absurde dont les ingrédients proviennent directement du réel. Les drames du réel, les travers pitoyables de la société sont transformée en vagabondages surréels, celui de l'esprit. En cela nous sommes bien au-delà du surréalisme, il s'agit de l'art.

C'est en se plaçant dans cette perspective qu'il convient d'apprécier le langage musical de Martinů lors de ses débuts à Paris, très détaché maintenant du Roussel du *Poème de la forêt* qui servit, en partie du moins, de prétexte à la bourse qui l'amena à Paris en 1923. Il saisira immédiatement ce qu'il y a de plus communicatif, les musiques populaires urbaines comme le jazz, le music-hall, la musique des danses à la mode. C'est sa manière d'intégrer le réalisme musical social, c'est-à-dire la fréquentation des musiques largement partagées, aux rythmes jeunes et divertissants. Ces musiques vont donner corps à son "surréalisme". Lui, par nature si sensible au fonds populaire des campagnes, va donc y joindre le folklore des rues, des théâtres irrévérencieux, celui des bals et du cirque. Ainsi, le jazz, si éloigné de ses propres racines, devient un témoignage d'époque, la voix d'une société et non une école d'écriture et de composition, plutôt un comportement musical et une mise en perspective sociale de la musique. Nous sommes donc loin d'un ésotérisme surréaliste. Ce comportement paraît directement dans cette première époque parisienne quand le compositeur tenait à ressembler à son temps par des signes ostensibles comme dans le ballet *Revue de cuisine* ou encore dans *Les Trois esquisses de danses modernes*.

Avec l'âge, Martinů ne tarda pas à relativiser cette importance accordée aux modèles directement tirés de la vie ordinaire et à l'air du temps qui était celui de la frivolité d'après-guerre. Pendant ce temps à Prague, ses compères du Théâtre Libéré et du Théâtre D., c'est-à-dire Ježek et Burian, avec l'intention de plaire et d'éduquer le public, proposèrent des musiques illustrant directement des charges sociales et poli-

tiques. Martinů, dès 1925, avait exprimé une personnalité forte et différente avec le *Deuxième quatuor à cordes*, se démarquant de Stravinski, avec la mystérieuse et aérienne partition du *Raid merveilleux* dictée pourtant par un sujet d'actualité, les si spontanées *Cinq pièces brèves pour trio avec piano* sans compter le *Premier concerto pour violoncelle* qui traduit son intérêt pour le "concerto grosso", ou encore des œuvres telles que *Half Time* ou *La Bagarre*, témoignages du temps et fruit d'un orchestrateur de grand métier.

Une question se pose enfin à l'aube des Années Trente : que reste-t-il du surréalisme de Martinů alors qu'il se prend d'intérêt pour le concerto grosso et pour la musique populaire de son pays, de ses coutumes, de son histoire, de ses légendes, de son fonds littéraire. Qu'y a-t-il de commun entre le Martinů des *Trois Souhais* et celui du *Double Concerto* de 1938, des *Symphonies* de guerre, de *La Passion grecque*. Y aurait-il deux Martinů ? Certainement pas, mais les temps changent, ils s'accélèrent, ils dramatisent. L'homme Martinů autant que l'artiste, sensible et cultivé, le ressent quotidiennement. Il suit le temps, l'observe, saisit l'essentiel. Autrefois, il faisait danser avec le jazz, il savait s'inspirer du football, de l'aviation, des progrès matériels de toutes sortes. Le monde se transformant, la peur s'installant, il en appellera à d'autres valeurs, à des traditions renouvelées pour épouser les nouveaux événements, ceux de la vie privée et ceux du pays. Face au temps qui bouleverse le quotidien, il reste cet artiste amusé et réfléchi, rêveur et pragmatique. Cela nous vaut un catalogue riche et varié mais encore une fois que reste-t-il du surréalisme des années folles ? Est-ce un hasard si ce surréalisme-là s'est éteint en 1938 avec une pochade absurde et exquise comme *Alexandre Bis* et ce qu'on pourrait définir comme un conte philosophique *Juliette ou la Clef des Songes*. Plus tard, Martinů optera pour un genre qui lui va comme un gant, la parabole, qu'il avait inaugurée avec *Les Jeux de Marie*. C'est le cas de *La Passion grecque*, mais aussi des Cantates de Bureš, de *Gilgamesh* et des *Prophéties d'Isaïe*.

Pourtant, l'opéra *Juliette ou la Clef des songes* est présenté comme le chef d'œuvre surréaliste de Martinů, et cela à cause de l'auteur de la pièce Georges Neveux, lui-même classé à cette époque parmi les surréalistes. La pièce qui avait été représentée en 1930 au Théâtre de l'Avenue avec Falconnetti dans le rôle de Juliette provoqua un scandale. Elle fut montée à Prague par Jiří Frejka qui sévissait dans la mouvance du Théâtre Libéré. Martinů en fut-il influencé ? Toujours est-il que cette Juliette est bien plus proche de Nezval que de Breton et même de Neveux. Les surréalistes tchèques s'emparèrent du chef d'œuvre de leur compatriote parisien. Certes, *Juliette* fut créé au Théâtre National qui n'était pas le temple de l'avant-garde mais la mise en scène avait été confiée à Jindřich Honzl considéré comme surréaliste, venant tout droit du Théâtre Libéré où il avait mis en scène Jarry, Apollinaire, Breton, Soupault, Ribemont-Dessaignes ; les décors étaient signés František Muzika ami de Martinů et représentant du mouvement surréaliste tchèque. Le surréalisme tchèque est vraiment la facette poétique du rêve mais de ce qu'on pourrait appeler "le rêve éveillé" qui caractérise bien Bohuslav Martinů.

L'histoire de Juliette est la mise en scène du rêve et qui pourrait prétendre que le rêve ne fait pas partie de la vie. Le rêve, tranche de vie, échappant à la conscience est parfaitement réel. Son invraisemblance, l'enchevêtrement d'anecdotes impossibles, de faits imprévisibles, empruntant de multiples cheminements, sont manifestement vécus par le cerveau. Michel à la recherche de Juliette, c'est Martinů lui-même, bardé de fantasmes, somnambule, à la recherche de.. la femme inaccessible, objet d'une obsession bien réelle chez Martinů, sorte de prémonition qui aurait pour nom Vitka (Vítězslava Kaprálová) désormais inséparable de Bohuš. Car les rêves ont un sens, un objet, un nom. *Juliette*, opéra du rêve, de la poésie, c'est-à-dire de la femme est le chef d'œuvre de Martinů, le plus accompli, c'est-à-dire le plus représentatif d'un homme et d'un musicien au stade le plus élevé de son âge entre l'adolescent incorrigible et le philosophe de l'amour. L'habillage musical de ce conte philosophique ne se discute pas. Il a la transparence et la légèreté du rêve. Il est le décor du vagabondage de l'esprit, l'accompagnement de la pensée comme l'est l'écriture vocale qui se maintient entre le chant et le parler, le rêve et le réel. Martinů, avec Juliette, donne au mot surréalisme une exacte et très personnelle valeur, une valeur tchèque.

« ...une certaine illusion de la première version... »

ESSAI SUR LES DEUX VERSIONS DE *MARIKEN DE NIMÈGUE* DE BOHUSLAV MARTINŮ

Ivana RENTSCH

Le 10 juillet 1934 Bohuslav Martinů termina son opéra tchèque *Les jeux de Marie* à Paris. L'existence d'une première version française de la deuxième partie des *Jeux de Marie* appelée *Mariken de Nimègue* n'est pas très connue. Cette première version contient beaucoup de différences musicales par rapport à la deuxième version tchèque. Martinů commença l'adaptation musicale de *Mariken de Nimègue* en mai 1933 et la termina en juillet, soit une année avant l'achèvement des *Jeux de Marie* tchèques. C'est Martinů lui-même qui transcrivit l'original à l'encre noire et qui signa à la fin de la partition Paris 28 / juillet, B. Martinů. Le manuscrit contient 174 pages mais seules 169 sont écrites. Les quatre pages vides couvrant 32 mesures ainsi que la numérotation des pages écrites au crayon fin sont de Martinů. Aujourd'hui le manuscrit se trouve à la Paul Sacher-Stiftung à Bâle.

En partant des remarques de Martinů concernant l'opéra, il est certain qu'il conçut les *Jeux de Marie* pour un public tchèque et choisit également la langue tchèque. La question se pose donc de savoir pourquoi Martinů fit en premier une adaptation musicale française qui n'a jamais été exécutée ni publiée.

Le fait que Martinů n'eut pas encore reçu la traduction tchèque de *Mariken de Nimègue* de Zavada, le décida à commencer l'adaptation musicale en langue française, en prévoyant de remplacer le français par le tchèque. Cela pourrait être une réponse plausible. Les rares remarques dans la littérature secondaire parlant de la version française partent de cette hypothèse. Martinů lui-même évoqua cette hypothèse dans une lettre qu'il adressa à Šafránek peu de temps avant sa mort, le 22 mars 1959, alors qu'il venait de redécouvrir la pièce en un acte alors oubliée. Après un intervalle de 25 ans, Martinů y décrit son œuvre : « *L'opéra était apparemment déjà achevé avant que l'adaptation de Zavada me parvienne. Le texte est une adaptation de Ghéon par Zavada qui a visiblement complètement changé lorsque j'ai voulu écrire le texte sous les notes* ». Après une courte comparaison entre les deux versions, Martinů continue : *tout est donc la faute de Zavada et de son magnifique texte tchèque.*

Même si Martinů part personnellement de cette hypothèse, l'existence de l'original n'en est pas toujours expliquée. Vu les difficultés financières de Martinů, il serait également possible que la perspective éventuelle d'une exécution en France le poussa à mettre au propre *Mariken de Nimègue* en français. Celle-ci serait donc en premier lieu une pièce autonome en un acte et non pas une version provisoire de la deuxième partie des *Jeux de Marie*. En s'appuyant sur la correspondance de Martinů, sur la comparaison entre les deux versions, les critiques des sources du manuscrit français des recherches pourront être entreprises. De ce fait les recherches concernant l'origine de la pièce, en grande partie inconnue, seraient susceptibles d'avancer.

Le libretto de *Mariken de Nimègue* est une adaptation libre du miracle flamand du XV^e siècle, *Mariken van Nieumeghen* par Henri Ghéon. Les deux versions de *Mariken de Nimègue* sont basées sur la même histoire, et les dialogues des deux versions correspondent dans les première, deuxième, quatrième et cinquième scènes. Par contre dans la troisième scène, celle du *Cabaret de l'Arbre d'Or*, on remarque plusieurs différences. Premièrement, la troisième scène de la version française est nettement plus courte et ne montre pas l'ironie subtile de la scène des ivrognes comme dans la version tchèque de Zavada. Ce dernier retarde le double meurtre commis à *l'Arbre d'Or* et donc aussi le triomphe du diable. L'action dans la version française se passe de manière plus directe, de ce fait, le suspense diminue.

Les deux libretti retiennent les mêmes passages de texte et contiennent des coupures identiques. On trouve également les mêmes directives scéniques dans les deux partitions, ce qui permet de dire, avec une grande certitude, que Zavada eut accès au libretto français lors de sa mise en scène.

Le libretto tchèque est basé principalement sur des rimes finales couplées, par contre le libretto français est écrit en prose. Ghéon, dans ses dialogues n'utilise que peu de rimes finales, et celles utilisées oc-

casionnellement sont sous forme d'assonance. Seule la partie de l'orateur, du meneur de jeu, est soumise à des rimes. En général, ses monologues sont marqués par des rimes finales couplées. Dans son arrangement Zavada a donc repris les vers du meneur de jeu de Ghéon pour tout le texte.

La partition originale de la version française de Martinů est pleine de fautes d'orthographe qui ne peuvent pas toutes avoir été faites en recopiant la version de Ghéon. Il est donc fort probable que Martinů a travaillé le texte de Ghéon. Vu la disparition du libretto écrit par Ghéon, le rôle exact de celui-ci reste inconnu. Le fait qu'à l'époque, Ghéon soit connu à Paris comme expert en théâtre religieux du Moyen Âge, semble avoir incité Martinů à travailler avec lui. *Mariken* est la seule collaboration entre les deux hommes, sur laquelle on ne connaît aucune correspondance. Martinů et Ghéon habitant Paris, il est fort probable que les discussions concernant le libretto eurent lieu de vive voix. Seul Šafránek parla dans *Divadlo Bohuslava Martinů* de la relation qu'entretenaient Martinů et Ghéon, tout en faisant remarquer que c'est lui-même qui, en 1933 leur fit faire connaissance. Par la suite, Ghéon aurait, sur l'invitation de Martinů, Rédigé le libretto de *Mariken*.

Martinů travailla avec Ghéon uniquement pour *Mariken*, et non pas pour d'autres parties de l'opéra. L'association avec un librettiste français uniquement pour *Mariken de Nimègue* rendait plausible l'idée de jouer cette partie en France comme un opéra en un acte.

L'auteur Vilém Zavada, le librettiste de la *Mariken* tchèque, ne mentionna jamais dans les œuvres posthumes de Martinů de correspondances concernant les *Jeux de Marie*. Par contre dans les œuvres posthumes de Vítězslav Nezval, librettiste de la première partie des *Jeux de Marie, les vierges sages et les vierges folles*, se trouvent douze pages, malheureusement non datées, d'une correspondance de Martinů, d'une grande importance concernant *Les jeux de Marie*. La seule feuille sur laquelle se trouve au recto une formule s'adressant à *mon cher ami Nezval* se termine au verso par *mes cordiales salutations, votre B. Martinů, 172 rue des Vanves, P. 14*. Il s'agit ici sans aucun doute d'une lettre complète. Martinů demande à Nezval de terminer le libretto du premier acte aussi vite que possible et de le lui faire parvenir avant le 15 août. Si jamais Nezval devait trouver l'idée de Martinů *inconcevable ou trop exigeante* celui-ci le prie de bien vouloir renvoyer les documents à Honzl qui les transmettrait à une autre personne ou bien Nezval pourrait lui-même les remettre à quelqu'un pour les terminer.

Puisqu'en août 1934 *Les Jeux de Marie* étaient terminés depuis longtemps, Martinů devait avoir écrit cette lettre avant le 15 août 1933 mais pas avant novembre 1932, date à laquelle les Martinů avaient emménagé à la rue de Vanves. La lettre a donc été écrite entre novembre 1932 et août 1933. Bien que la version française de *Mariken de Nimègue* date de cette période-là, Martinů ne la mentionne pas. Les dix pages suivantes allant manifestement ensemble, la question se pose de savoir si ces cinq feuilles sont une annexe à la lettre mentionnée plus haut ou se rapportent à une autre lettre. Sur quatre pages Martinů fait une esquisse de l'action de la *panny moudré a panny posetilé*, donc de la première partie des *Jeux de Marie*. Sur deux autres feuilles il exprime ses idées.

Les quatre dernières pages sont les plus intéressantes en ce qui concerne *Mariken de Nimègue*. Martinů nota de la même manière qu'il le fit pour la première partie, l'action de *Mariken*. L'action esquissée est différente dans les deux versions musicales, surtout vers la fin, dans plusieurs points importants. Dans ce schéma, *le jeu de Mascarón* et donc la quatrième scène manquent complètement. Comparativement aux deux libretti, il n'y a pas de force extérieure qui pousse Mariken à rompre avec le diable. (Esquisse p. 3) La séparation de Mariken et du diable suit la scène des ivrognes de l'auberge. Sous le point 10 est indiqué : *Mariken reste seule sur scène et ce n'est que maintenant !!! l'éveil, la répulsion passionnée envers le diable. (Ici s'offre la possibilité de doubler le rôle sur la scène par des chants passionnés et par la danse.)* Le 11^{ème} point traite de la bataille à laquelle Mariken doit se livrer ; elle penche entre le bien, représenté par le chœur de femmes et le mal représenté par le diable. Arrivé au point 12, Mariken se décide finalement pour le bien. Restée seule en scène, elle chante une chanson douce, comme une prière. (Esquisse p. 4) Point 13 : *la scène se termine. (Différents effets de lumière possible. Lumières depuis le haut et l'arrière, Mariken regarde le mur arrière et s'agenouille sur l'estrade) – Les deux chœurs chantent doucement, chant joyeux couvert dans le rythme* (donné). Effectivement, le dernier chœur, l'alléluia, est basé dans les deux versions sur le même mode rythmique.

Le jeu de Mascarón, nouvellement introduit dans le libretto devient la force extérieure qui pousse Mariken à rompre avec le diable. Même la fin initiale connut un changement total avec la célébration d'une Mariken qui s'autoconvertit. Ce changement est encore accentué par la vengeance du diable qui assassine l'héroïne et la laisse mourir d'une mort lente. Le libretto se consacre donc à l'action réelle et renonce à la représentation de la vie intérieure. Le changement correspond effectivement à l'exigence maintes fois

répétée par Martinů, de ne pas introduire de psychologie dans l'action ; ceci est souvent répété dans des articles sur les *Jeux de Marie*.

C'est grâce à l'abrégé de l'action qu'on s'aperçoit que Martinů avait déjà prévu d'insérer un récitant dans la pièce. Le moment propice des apparitions sur scène était fixé dès le début contrairement à celui des déclarations. Comme le prouve l'endroit spécifique dans le manuscrit de la partition française, Martinů mit longtemps à décider de la manière par laquelle le narrateur devait ouvrir cette pièce en un acte. Le texte du meneur de jeu est mentionné sur une feuille collée ultérieurement. On sait que ceci fut postérieur parce que les déchirures d'une des feuilles collées sont identiques à celles de la feuille unique de la page 41/42. Au début Martinů avait donc prévu de commencer l'acte avec Mariken perdue dans la forêt. Ceci correspond au point 2 (Esquisse p.1) de l'abrégé de l'action. Récitant : - *L'action commence soudainement sans introduction préparatoire. (Avec le chœur)*. Lorsque Martinů écrivit la *Mariken française*, il renonça d'abord à un texte d'introduction par le récitant probablement pour garantir la soudaineté de l'action. Il introduisit le récitant comme prévu au début, au détriment de cette soudaineté.

En ce qui concerne les fortes différences de contenu, dans la dernière partie du texte, Martinů doit avoir écrit l'abrégé de l'action avant le début de l'adaptation musicale de la version française de *Mariken de Nimègue* en mai 1933. Il est même probable que Martinů fit cette esquisse avant de rencontrer Ghéon en 1933 et de lui confier la composition du libretto. Il n'avait pas encore prévu Zavada pour la version tchèque, du fait que l'esquisse de Mariken se trouve dans les œuvres posthumes de Nezval. Sinon celui-ci les lui aurait sans doute fait parvenir.

Les six pages de l'abrégé de l'action du premier acte et les quatre pages concernant Mariken vont ensemble. Ceci veut-il dire également que Martinů prévoyait dès le début de créer une suite cyclique de différentes pièces en un acte ? Le tchèque était déjà fixé comme langue du libretto, vu que Martinů avait déjà demandé une traduction du premier acte à Nezval en 1933. Il avait donc planifié dès le début, même avant l'adaptation musicale du libretto français, d'utiliser la *Mariken de Nimègue* comme partie d'un opéra cyclique tchèque.

Lors de la comparaison directe des deux versions de Mariken, on remarque des différences dans la composition de l'orchestre. Dans la lettre de 1959, citée ci-dessus, Martinů écrit : *Elle a une durée de 45 minutes. L'orchestre est composé de 3 hautbois, 3 clarinettes, 2 trompettes, 2 trombones, d'une batterie, d'un piano et d'instruments à corde. Funny. Et pourtant la version tchèque utilise un grand orchestre avec piano*. Comparée à la première version, la deuxième ne compte plus que deux bois. Une formation d'orchestre comme celle de la *Mariken* française ne se trouve dans aucune autre composition de Martinů. En supprimant les flûtes, les bassons et les cors, il cherchait probablement à accentuer la position intermédiaire. Ceci se remarque aux instruments à cordes qui se distinguent par la revalorisation des altos et par les violons disposés plutôt bas. Pour la deuxième version il rejeta cette idée en faveur d'un orchestre plus grand et plus conventionnel. C'est ainsi que la *Mariken* tchèque s'adapte à la composition de l'orchestre des *Jeux de Marie*.

Les deux ouvertures sont identiques à quelques détails près. Dans la deuxième version, ce sont les flûtes qui reprennent la partie du premier hautbois ainsi que celle de la première clarinette et donc la conduite des voix des bois. Les cors sont pour la plupart en parallèle avec la troisième clarinette. Les bassons se tiennent tour à tour étroitement aux instruments à corde bas et aux bois bas. Comme prévu presque rien ne change pour les instruments à cordes. Une mesure ajoutée dans la deuxième version à la mesure 74 provoque une grande différence entre les deux ouvertures. Les instruments à cordes répètent le cours motif trois fois et non plus deux. Ce passage d'instruments à cordes est plus accentué grâce à l'allongement et souligne la modification caractéristique du changement tutti d'instruments à cordes.

Étonnamment, l'ouverture est exactement la même que celle de la première version, écrit Martinů en 1959. Ceci est effectivement étonnant car l'ouverture anticipe les motifs principaux de la pièce en un acte qui suit. Comme Martinů a repris cette ouverture plus ou moins inchangée, les changements de motifs de la version tchèque n'ont pas été pris en considération au dépens de la solidarité thématique entre l'ouverture et la pièce en un acte. Le fait remarquable dans l'original de la première version est que l'ouverture ici nommée *Preludio* semble autonome et terminée en elle-même. La partition de l'ouverture est écrite sur six feuilles dont la page titre est très sale. L'impression d'un nouveau départ se montre sous la forme d'une deuxième page titre. De plus la numérotation des pages, sans doute de Martinů, recommence au numéro 1 lors de la première entrée. Martinů composa d'abord les cinq entrées de *Mariken de Nimègue* et ne décida que plus tard d'y ajouter l'ouverture. C'est grâce à celle-ci que *Mariken* devient un opéra complet.

Curieusement, Martinů réadapta complètement la deuxième entrée, qui dans la version tchèque est la danse du diable avec Mariken, chose impressionnante vu que la danse elle-même est purement instrumentale. Ce n'est que dans la dernière partie de la deuxième entrée que les chanteurs reprennent les rôles principaux des danseurs. Dans les deux versions, l'entrée est en deux parties. La première s'arrête subitement avec point d'orgue sur le point culminant du forte, par une pause longue d'une mesure qui s'enchaîne avec l'aria de Mariken. La danse de la première version est en fait un crescendo qui s'étend sur 271 mesures. Le tempo augmente progressivement et la densité croissante de l'instrumentation prend toujours plus un caractère de percussion. La dernière augmentation commence avec le *Vivo* à la mesure 254, avec l'accélération du tempo. C'est à ce moment que le chœur d'hommes placé dans l'orchestre lance son appel à la manière d'ostinato : *Mariken !* Le chœur commence en alternance avec l'orchestre qui débouche rapidement dans un tutti continu ? Parallèlement le chœur d'hommes passe du chant au parler-chanter rythmique en fortissimo.

La version française de la deuxième entrée avec ses 370 mesures est bien plus courte que la version tchèque de 468 mesures. Si on tient compte des coupures effectuées par le chef d'orchestre Balatka et par Martinů après la première des *Jeux de Marie* on peut dire que les deux versions ont plus ou moins la même longueur. Les pages vides inscrites dans l'autographe des *Jeux de Marie* ne portent cependant pas l'écriture de Martinů.

La raison de la nouvelle adaptation musicale de Martinů pour la danse instrumentale, doit être, vu l'absence de texte, purement instrumentale. Il est possible que le crescendo écrit en toutes notes ne lui convienne pas, vu qu'il atteint ses limites au plus tard dès l'augmentation des cris du chœur d'hommes. La version tchèque par contre trouve son point culminant dans la conduite parallèle de tous les instruments y compris les vocalises du chœur. Dans la première version l'augmentation de tous les éléments amène au traitement percussif de l'orchestre. La deuxième version est aussi marquée par une augmentation, mais qui est réunie par une réduction des motifs sur une seule ligne de mélodies lentes. Par les mouvements gracieux qui semblent presque statiques résulte une deuxième augmentation, qui dépasse l'effet de percussion de la version française. Du fait que la version tchèque de la troisième entrée ne correspond ni dans la longueur du texte, ni dans la suite des rôles au libretto français, Martinů ne pouvait en aucun cas reprendre la musique de la première version. Il refusa d'adapter la version française existante au texte tchèque et créa donc une nouvelle adaptation musicale pour cette entrée. Par contre les deux dernières entrées sont pratiquement identiques dans les deux versions. En 1959 Martinů écrit : *Ce n'est que dans la deuxième partie, dans laquelle les mélodies sont libres et longues qu'elles sont restées ; l'adaptation du texte étant probablement plus facile.*

Dans la partition de la pièce en un acte, sauf dans l'ouverture, se trouve à plusieurs endroits des inscriptions faites au crayon, ajoutées plus tard. Trois traductions en tchèque que Martinů avait tracé directement au-dessus du mot spécifique français, proviennent indiscutablement de lui. Ces trois traductions concernent des directives de scène qui se rapportent toutes aux rôles dansés. Dans la partition, en plus des inscriptions faites par Martinů, on trouve des notes d'au moins trois autres personnes. Sur les dix premières pages de la quatrième entrée se trouvent dix traductions de mots isolés en tchèque. Sur ces dix pages, chaque mot français moins courant est traduit en tchèque. Dans la partition on ne trouve, ni avant ni après, d'inscriptions de cette même écriture.

Dans la première entrée et sur cinq pages des deux dernières entrées, des notes supplémentaires en français ont été ajoutées, des notes qui ne peuvent pas provenir de Martinů. Les notes de la première entrée ne portent pas la même écriture que celle de la quatrième. Curieusement les notes ont été ajoutées en tant que corrections de l'orthographe, plutôt par hasard que de manière systématique puisque même sur les pages qui portent beaucoup de corrections, ils restent plusieurs fautes non corrigées. Parallèlement des passages de texte français ont été reportés de manière identique, l'écriture étant probablement indéchiffrable.

Pour qui Martinů traduisait-il sporadiquement des directives scéniques en tchèque ? Comme ces traductions s'appliquent à la deuxième entrée et donc à la danse du diable avec Mariken, elles pourraient être en relation directe avec cette danse. Dans ce cas Martinů pourrait avoir fait ces traductions pour un chorégraphe tchèque, éventuellement Gabzdyl, ou pour l'interprète du rôle de danse de Mariken, Zora Šemberová. Il ne reste que deux lettres connues que Martinů écrivit à Šemberová concernant la danseuse, elles ont été publiées dans le *Divadlo Bohuslava Martinů* de Šafránek. Ces deux lettres ont été écrites à Paris et sont datées du 25 mai 1934 et du 29 août 1934. Il n'existe aucune indication concernant une version française. Martinů ayant à ce moment-là déjà terminé la version tchèque de *Mariken*, on suppose que

la correspondance s'applique à la deuxième version.

Pendant la composition de *Jeux de Marie*, Martinů était souvent en contact avec Ivo Vana-Psota, danseur des *Ballets Russes de Monte-Carlo* et ultérieurement chorégraphe. Les Ballets Russes avaient prévu une collaboration avec Martinů. Il semble peu probable que quelqu'un a pris en considération une représentation de *Mariken* par les Ballets Russes ; la partie danse de cette pièce en un acte étant trop restreinte. C'est aussi sous cet aspect qu'il faut regarder la lettre non datée de Martinů à Vana-Psota écrite au plus tôt en été 1934. Ici Martinů parle des *Jeux de Marie* comme étant une nouvelle forme d'opéra dans laquelle la pantomime et le ballet sont joués en même temps que l'opéra. Le renvoi aux *Jeux de Marie* semble être plutôt une indication sur sa propre façon de composer qu'une proposition pour une adaptation pour les Ballets Russes.

Les inscriptions en français dans le manuscrit peuvent être attribuées à une représentation planifiée de la version française. Dans sa lettre écrite à Paris le 3 décembre 1936 à sa famille à Polička, Martinů mentionne une demande des organisateurs de l'Exposition Mondiale de Paris de 1937. Il écrit : *ils m'ont aussi prié de leur donner Mariken comme spectacle pour l'exposition, mais ils n'ont pas un si grand orchestre, je dois donc essayer de m'arranger*. On ne sait pas exactement de laquelle des deux versions il s'agissait. Comme la version française de *Mariken* a été écrite pour un petit orchestre, il se peut très bien que ce fut d'elle dont il est question, les inscriptions en français écrites au crayon pourraient donc s'y référer. Elles auraient alors été rajoutées au moins trois ans après l'achèvement de la partition. L'Exposition Mondiale de 1937 ne peut donc en aucun cas avoir décidé Martinů à écrire la *Mariken de Nimègue* déjà écrite en 1933. Comme on peut le voir dans le résumé d'action dans l'annexe de la lettre de Martinů, il avait déjà décidé d'insérer la *Mariken* tchèque dans les *Jeux de Marie* avant l'adaptation musicale du libretto français. La motivation pour une version française ne pouvait donc provenir que d'une perspective de représentation en France. Les difficultés financières de Martinů ainsi que l'ouverture écrite ultérieurement de même que les instructions plus récentes dans le manuscrit portent à le croire. Dans la version tchèque Martinů procéda très librement avec la version française. Il réadapta complètement trois des cinq entrées, alors que les deux dernières restèrent semblables. La version tchèque reprend la composition de l'orchestre des *Jeux de Marie*, donc un orchestre plus étoffé. La différence entre les deux versions va bien au-delà de la seule adaptation de la musique au libretto tchèque. Ce que Martinů écrit dans sa lettre du 22 mars 1959 à Šafránek concernant l'aria de la *Mariken* tchèque dans la deuxième entrée peut aussi s'appliquer partiellement à *Mariken de Nimègue* : *une certaine illusion de la première version mais tout est changé et avec un grand orchestre*.

Cahier n° 43 – Novembre 2001

Opéra d'État de Prague

LE SOLDAT ET LA DANSEUSE

Bohuslav Martinů

Guy ERISMANN

Roman Janál (Simon) Jiřina Přivratská (Malina) Robert Sicho (Kalidorus), Oldřich Kříž (Pseudolus), Pavel Klečka (Bambula) Anna Janotová (Fenicie), Jana Sýkorová (Aloisie) Jan Ondráček (Harpax) Tomáš Černý, Jana Mařiková...

Vojtěch Spurný (dm), David Poutney et Nicola Raab (ms), Duncan Hayler (dc), Regina Hofmanová (choreg)

Représentation du 15 décembre 2000 (création)

C'est le premier opéra de Bohuslav Martinů. Il a été composé entre 1926 et 1927 à Paris où le compo-

siteur s'était installé à l'automne 1923. Bien que très réservé, il s'était relativement bien intégré à la société parisienne et fréquentait les surréalistes. *Le Soldat et la danseuse* est une œuvre qu'on pourrait qualifier, selon une formule désormais célèbre, de théâtre abracadabrante. Rien n'est plus fou. On ne sera pas étonné d'apprendre que ce premier opéra précède de quelques mois *Larmes de couteau* et *Les Trois souhaits*, œuvres dues à la collaboration de l'un des humoristes français les plus en vue du surréalisme, Georges Ribemont-Dessaignes. On constate donc que si Martinů s'est aisément fondu dans la société parisienne, il était arrivé de sa Bohême natale porteur d'un humour personnel très spécifique qui le rendait réceptif aux découvertes du moment. Il était en même temps armé de la bonne humeur qui régnait à Prague au lendemain de la guerre et d'un surréalisme tout à fait tchèque. Les dates comptent. En ce temps-là se mettait en place, dans le sillage du *Brave soldat Švejk*, un théâtre d'avant-garde, effronté, volontairement tourné vers Paris dont *Bubu de Montparnasse*, dû à cet artiste multiforme qu'était E.F. Burian, compositeur, acteur, chanteur, poète, metteur en scène et inventeur de nouvelles formes théâtrales. *Le Soldat et la danseuse* est à l'image de ce personnage. On trouve chez Martinů le même souci de faire bouger les limites dans lesquelles était enfermé le théâtre musical, contraint au moule de l'opéra.

Martinů ne manquait pas d'audace et, pour une première œuvre de théâtre musical, voulut frapper fort, prouver, se révolter, provoquer, faire renaître d'autres traditions et faire éclater les formes. Il y a de tout dans *Le Soldat et la danseuse*. Il y traite de l'antiquité sur les modèles combinés de *Phi-Phi* de Christiné et de *La Belle Hélène* d'Offenbach. Il utilise toutes les ressources que la mode de l'époque propulsait: danses modernes, jazz et le style débridé de la revue de music-hall. Les auteurs instaurent d'entrée le théâtre dans le théâtre, imaginant une mise en scène du *Pseudolus* de Plaute. Martinů se moque de l'opéra, parodie mais sait aussi s'exprimer dans son langage de cœur, néoclassique, très personnel, celui de *Juliette* dont la poésie et l'ineffable beauté affleure déjà, par anticipation.

La représentation confirme que Martinů était un prodigieux homme de théâtre. Il fut hanté par les problèmes de l'opéra et préférait raisonner en terme de théâtre musical. On peut voir à la base de ses réflexions l'influence des Ballets Russes. Il aborda le théâtre musical sous ses diverses formes, à commencer par le ballet. Sa trajectoire, depuis *Le Soldat et la danseuse* (1926/27) jusqu'à *La Passion grecque* (1959) est émaillée d'expériences contrastées où son imagination fut souvent sollicitée par l'évolution de la technique du théâtre. On doit s'émerveiller devant la succession de quatorze œuvres de théâtre musical, sans compter les ballets, où après les œuvres parisiennes du début (*Le Soldat et la danseuse*, *Larmes de couteau*, *Les Trois souhaits*) naissent des opéras radiophoniques (*La Comédie sur le pont*, *La Voix de la forêt*), des mystères comme *Les Jeux de Marie* au souffle médiéval, et le vagabondage surréaliste de *Juliette*, les œuvres télévisuelles telles que *Le Mariage* ou *C'est ainsi que les hommes vivent* ou encore le style trépidant de la commedia dell'arte de *Divadlo za branou* et de *Mirandolina* et enfin le retour conjoint au surréalisme et au baroque avec l'ultime *Ariane*.

En France, on connaît mal le théâtre de Martinů. On se réfugie derrière la renommée des symphonies qu'on ne joue guère plus que ses opéras et, dans ce domaine, on en reste à *Juliette* et à *La Passion grecque* en omettant de les monter. La période parisienne est également ignorée et, dans les trois œuvres de ce temps-là, *Le Soldat et la danseuse* est le titre qu'on a totalement oublié. Mais cette œuvre se rapporte-t-elle vraiment à la période parisienne sinon qu'elle fut composée à Paris ? Martinů a concocté son œuvre dans son pays avec Jan Löwenbach (1880-1972), juriste et écrivain rattaché au groupe allemand de Prague et qui se fit appeler J.L. Budin. On ne raconte pas l'intrigue que Budin a emprunté au *Pseudolus* de Plaute, personnage dans lequel on croit voir l'ancêtre de notre Scapin, ce qui explique que l'œuvre de Budín - Martinů met en scène un dialogue entre Molière et Plaute. Pourtant nous sommes loin du modèle antique dans cette version moderne de *La Fiancée vendue*. On y trouve la truculence du vaudeville et le débridé de la commedia dell'arte. Cette liberté repose avant tout sur l'humour tchèque qui caractérise Martinů dont Paris ne l'avait pas dépouillé. L'enfant de Polička offre un bouquet de musiques à la convenance des situations et de son goût pour le rire et la satire. En comparaison, l'humour des *Aventures du Roi Paule* d'Arthur Honegger, par exemple, semble convenu, compassé et retenu. Chez Martinů, l'absurde en tant que manifestation surréaliste fait véritablement le pont entre le réel et son expression artistique savamment incontrôlée, sorte de liberté vagabonde en tant que dynamique créatrice.

Ce premier opéra a été rarement représenté et seulement en pays tchèque. Depuis la création à Brno le 5 mai 1928, on ne le monta que deux fois, à Olomouc en 1966 et à Ostrava en 1990 pour le centenaire du compositeur. La création à Prague est donc un événement dont l'anglais David Poutney s'est vu confier la réalisation en collaboration avec Nicola Raab. Ils ont magnifiquement exploré et exploité les méandres des situations burlesques et les cocasseries de la partition. Poutney est décidément un homme à qui Martinů réussit autant qu'il réussit à Martinů. Après une miraculeuse *Juliette* à Maastricht et la création de la

version originelle de *La Passion grecque* à Bregenz, il se joue des difficultés que présente cette « revue » de Martinů et les retourne à son avantage. Il enlève cette soirée folle avec un entrain admirable, dope tout son monde avec maestria, nous conduit de surprise en surprise. Il dispose d'une distribution sans faille qui satisfait les innombrables rôles, grands et moins grands, petits et plus petits encore mais qui ont tous leur importance. Tout cela fait une soirée truculente et déroutante par plaisir au cours de laquelle on s'émerveille devant la fantaisie des costumes et des décors conçus par Duncan Hayler et les prouesses des ensembles réglés par la remarquable chorégraphe Regina Hofmanová. Il fallait toute la capacité d'adaptation et d'invention du chef Vojtěch Spurný pour nous entraîner dans cette course au plaisir. On est fou, on se précipite, on se perd et on se retrouve au terme d'une soirée comme on en vit peu. Le chef a puisé son expérience au cours d'une carrière déjà bien remplie, de Peri à Mozart, de Purcell à Rossini, de Smetana à Zemlinsky... et à Martinů, comme si celui-ci dans sa fantaisie et son immense culture musicale devait à tous, sachant tout recréer, ce qui n'est pas la moindre leçon de cette épatante soirée.

LA MUSIQUE TCHÈQUE DANS LA SAISON DE RADIO-FRANCE 2001-2002

Guy ERISMANN

Dans les temps anciens, les exégètes de la Couronne de Bohême, regrettaient que l'on accordât moins de place aux Tchèques dans la vie que dans l'histoire. On peut transcrire cet aphorisme très facilement quand il s'agit, aujourd'hui, de la connaissance de la musique tchèque. On constate que celle-ci bénéficie d'une cote d'amour incontestable, liée à l'idée qu'on se fait d'une ethnie placée au centre de l'histoire et du cœur géographique de l'Europe, mais dont on connaît très peu d'œuvres et de compositeurs. Ceux-ci sont au nombre de quatre, couvrant un siècle, de 1860 à 1960. Ce sont Smetana, Dvořák, Janáček et Martinů. Quant aux œuvres elles mêmes, on les compterait sur les doigts de nos deux mains. Dvořák, longtemps considéré comme le plus populaire d'entre eux, grâce à une ou deux, voire trois symphonies sur neuf, un *Concerto pour violoncelle et orchestre*, un quatuor à cordes sur quatorze, quelques *Danses slaves* et un seul opéra sur dix, le très populaire, *Rusalka*, donné à Marseille pour trois représentations au début des années 1980, ce Dvořák si tchèque, est aujourd'hui dépassé par Leoš Janáček, encore inconnu il y a seulement quinze ans. Les scènes françaises montent régulièrement ses opéras, ses deux quatuors à cordes et la *Messe* insolitement *glagolitique*, soulèvent l'enthousiasme général. Comptons sur l'année 2002, officiellement année de la culture tchèque en France, pour redonner à la musique de ce pays, de Smetana à Kopelent, une place équitable, sans oublier ce qu'il faut encore connaître des musiques du passé, du Moyen-Âge à l'école baroque.

Dans cette attente, la saison symphonique 2001/2002 de Radio-France propose quelques pages connues et inconnues de ce florilège. Antonín Dvořák, d'abord. Le *Concerto pour violon et orchestre en la mineur* (CONCERT DU 27 SEPTEMBRE 2001) fait partie de la période « slave » du compositeur inaugurée dans l'euphorie des *Danses slaves* et des *Rhapsodies*. Composé à l'intention du célèbre violoniste Joseph Joachim en 1879, il ne fut pourtant créé que le 14 octobre 1883 par un violoniste tchèque d'une nouvelle lignée, František Ondříček. Cette œuvre trouva difficilement sa place parmi les grandes œuvres du répertoire romantique qui occupaient généralement les grands virtuoses. De nos jours, c'est surtout David Oištrakh qui lui donna le lustre qu'il mérite, faisant ressortir son originalité à travers des formules populaires de danses tchèques comme le *furiant*, la douceur de la *dumka*, très caractéristique de Dvořák, ou encore l'imitation des musettes tchèques.

La *Sixième Symphonie en ré majeur* opus 60 (CONCERT DU 23 MAI 2002) suit de près le *Concerto pour violon et orchestre*. Composée en 1880, elle fut créée avant le concerto le 25 mars 1881 sous la direction d'Adolf Čech qui sera l'interprète fidèle de Dvořák. Celui-ci était parvenu à une vraie notoriété, de sorte que cette *Sixième Symphonie* fut la première éditée et porta longtemps le n° 1. Elle est spécialement représentative de la période slave de Dvořák par sa couleur et sa rusticité. Il y plaça par exemple un *Furiant* en guise de scherzo. Dédiée au chef d'orchestre Hans Richter, qui lui en fit la commande, celui-ci la dirigea d'abord à Londres, elle fut ainsi avec le fameux *Stabat Mater*, à l'origine de la prodigieuse carrière de Dvořák à Londres. Il sera bientôt redevable à l'Angleterre, de ses deux prochaines symphonies et de ses grands oratorios, *Les Chemises de noces* et *Sainte Ludmila*.

La *Neuvième Symphonie en mi mineur* opus 95 dite *Du Nouveau Monde* (CONCERTS DES 11 ET 12 AVRIL 2002) passe pour être le sommet de l'art symphonique d'Antonín Dvořák. Elle témoigne en même temps du degré de notoriété qu'avait atteint ce petit paysan de Bohême promis au métier de boucher. Sa réputation était telle dans le monde anglo-saxon, grâce à ses succès répétés en Angleterre, qu'une femme de haute réputation lui proposa le poste de directeur du Conservatoire de New-York. Elle avait pour ambition de créer une « musique américaine » comme Dvořák sut si bien, en dépit de l'environnement germanique, faire prospérer l'héritage de Smetana et consolider une école spécifique, reflet du peuple tchèque et de son histoire. Dvořák ne put apprendre à ses élèves américains que l'art d'être vrai, indépendant et sans compromission et certainement pas celui de copier. À peine arrivé à New-York, le compositeur tchèque s'intéressa avant tout à l'art populaire des gens les plus simples composé de légendes indiennes, de chants noirs des plantations et de chansons urbaines. Sans jamais copier, il s'en inspira, et s'il fit un chef-d'œuvre, ce ne fut certainement pas ce qu'on attendait de lui. Sa symphonie eut beau véhiculer des images aussi authentiques, et utiliser des traits musicaux spécifiques, c'est un tableau profondément tchèque qu'il venait de peindre en livrant la plus véridique symphonie tchèque. C'est une leçon toujours valable que proposa Dvořák aux musiciens américains et à travers aux musiciens de tous les pays.

Dvořák eut un élève célèbre qui devint également son gendre, Josef Suk (1874-1935). À l'étranger, pour les connaisseurs, il fut surtout renommé en tant qu'animateur du fameux Quatuor Bohémien ou Quatuor tchèque qui parcourut le monde entier. Le compositeur est célèbre dans son pays et profondément aimé. On lui doit des chefs d'œuvre de musique de chambre et des œuvres pour orchestre, dignes de son maître, comme *Asrael* et *Praga*. Moins connu est ce *Scherzo fantastique en sol mineur* opus 25 (CONCERT DU 23 MAI 2002) composé en 1903 et créé le 18 avril 1905. Il préfigure les plus belles œuvres citées plus haut tout en restant très proche de la *Fantaisie pour violon et orchestre* opus 24, relevant de la même esthétique, et que nous avons entendue lors d'un concert de Radio-France, il y a quelques années. Comme Dvořák, Suk était un homme de la campagne, élevé dans la musique sur les bancs de l'école, comme autrefois selon la tradition des kantors. Pas plus que Dvořák, la fréquentation du monde et les tournées n'ont entamé la robustesse de ce musicien qui célèbre l'histoire, la terre et l'amour de la nature.

Leoš Janáček est également issu d'une famille de kantors. Il fait figure, encore aujourd'hui, dans le paysage musical tchèque et mondial, de compositeur « moderne ». On oublie que ce toujours jeune compositeur du XX^e siècle est né au milieu du XIX^e siècle (1854). Il eut la patience de chercher sa propre voie qui fut celle de l'indépendance et de la vérité, une éthique qui sert encore de leçon aux générations du XXI^e siècle. C'est dans cette perspective qu'il faut replacer le triomphe tant attendu à Prague, en 1916, de son opéra *Jenůfa*, triomphe qui allait bientôt se confondre pour lui avec la chute de l'empire des Habsbourg et la souveraineté retrouvée des Pays de la Couronne de Bohême au sein de la Première république Tchécoslovaque, le 28 octobre 1918. Le vieux compositeur morave allait alors devancer les compositeurs des générations plus jeunes, par la nouveauté de ses opéras, de ses deux quatuors et de quelques autres chefs d'œuvre. Sa *Messe glagolitique* (CONCERT DU 20 NOVEMBRE 2001), composée en 1926, prend place dans cette lignée. Sollicité par le clergé local pour la composition d'une messe, il répondit par un ouvrage inattendu qui ressemble davantage à un oratorio profane qu'à la messe escomptée. Le temple qui sert de cadre à cette fresque n'est pas une église ordinaire qui « sent la mort » mais la voûte du ciel parée des richesses de la nature, pour une religion panthéiste. Janáček, dans ces années encore proches de l'indépendance retrouvée, au lieu du latin, utilisa la langue slavonne, affirmant ses convictions slaves, le culte de la langue des origines telle qu'elle fut fixée par les prédicateurs d'orient, Cyrille et Méthode. Il faut donc entendre cette *Messe glagolitique* comme un acte de foi dans la nature et la patrie, celle de Jan Hus.

Alors que le toujours jeune Leoš Janáček composait cette *Messe glagolitique* et, la même année, sa célèbre *Sinfonietta*, un nouveau compositeur tchèque, Bohuslav Martinů, découvrait Paris et ses lumières, celles qu'il était venu chercher, comme Roussel et Stravinski, mais d'autres encore comme autant de surprises qui tombaient du ciel des années folles, le jazz, la comédie musicale, la chanson des rues, le cabaret et toutes les formes de spectacle. Il assimilait également la totalité des impressions que lui procurèrent les nouveautés du moment, techniques et autres, comme la mode, les arts du spectacle, la vitesse, le gigantisme made in USA, le sport, en même temps que les impertinences du surréalisme. La musique du ballet *La Revue de cuisine* (CONCERT DU 1ER DÉCEMBRE 2001) composée en 1927, dont on entendra pour la première fois la version intégrale, utilisait des formules jazziques et les danses modernes. Martinů composa avec beaucoup de liberté et la volonté d'intégrer ces musiques, non comme des recettes à succès, mais comme des éléments du folklore actuel et citadin, facteur de réalisme pour un sujet on ne peut plus surréaliste.

La *Première Symphonie* de Bohuslav Martinů (CONCERT DU 18 AVRIL 2002) s'inscrit dans un contexte

très différent. Ayant quitté Paris devant la progression des troupes allemandes, Bohuslav Martinů et sa femme Charlotte se retrouvèrent à Aix-en-Provence dans l'attente d'un visa pour les États-Unis où ils arrivèrent enfin au début de l'année 1941. Le célèbre chef d'orchestre Serge Koussevitzki, qui le connaissait déjà, fut un de ses plus sûrs soutiens dans cette Amérique où le compositeur tchèque, en dépit de certaines relations françaises et tchèques, se sentait isolé. Martinů entreprit la composition d'une symphonie qu'il dédia à la mémoire de Nathalie Koussevitzki. C'est la première d'une série de cinq symphonies « de guerre », une par an, jusqu'en 1946. Celle-ci elle pleine des préoccupations du moment, très habitée par le souvenir du pays en grande souffrance et du peuple qui n'en cultive pas moins ses qualités de courage, de gaieté et d'espoir. La symphonie n'était pas terminée quand lui parvint la terrible nouvelle du massacre de Lidice, ce qui explique la gravité insoutenable du *largo* précédant un final qui préfigure malgré tout la victoire finale.

Bohuslav Martinů dont il reste tant à découvrir dans cette France, qui fut pourtant si longtemps sa patrie d'adoption, est encore aujourd'hui, en même temps que Janáček, un élément de réflexion et un exemple d'indépendance pour les générations confrontées aux nouvelles techniques, générations dont il faudra bien, sans trop tarder, faire la connaissance.

Cahier n° 44 – Juin 2002

Hana ROBOTKOVÁ

LE SURREALISME DANS L'ŒUVRE DE BOHUSLAV MARTINŮ ET SON ABOUTISSEMENT DANS L'OPÉRA *ARIANE*

Directeur de recherches : Monsieur Michel Fischer, maître de conférences

Maîtrise de musicologie

UFR de musicologie

Université Paris IV Sorbonne

Septembre 2000

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos

Introduction

Comment les échanges historiques et culturels entre le pays tchèque et la France influencèrent Bohuslav Martinů

I.1. L'histoire des relations politiques et culturelles entre la France et les pays tchèques

I.2. La position de Bohuslav Martinů dans la colonie artistique tchèque à Paris entre les deux guerres mondiales

I.3. Les différences entre le surréalisme français et le surréalisme tchèque

Bohuslav Martinů et le théâtre

II.1.1 L'esthétique théâtrale de Bohuslav Martinů

II.1.2 Le livre

II.2 La musique :

a) Le chant

b) L'orchestre

II.3. La forme

II.4. La mise en scène

II.2. Le rôle de la mythologie antique dans l'œuvre dramatique de Bohuslav Martinů

II.3. La collaboration et la compréhension exceptionnelles de Bohuslav Martinů et Georges Neveux

II.3.1. Leur rencontre et leur amitié

II.3.2. Le monde dramatique de Georges Neveux et son adaptation par Bohuslav Martinů

II.3.3. Le motif de la dualité chez Georges Neveux et chez Bohuslav Martinů

III. *Ariane* – l'historique du sujet, le mythe revu et enrichi par Bohuslav Martinů

III.1. Le thème d'Ariane de l'antiquité à nos jours

III.2. *L'Ariane* de Bohuslav Martinů comme héritière de *Arianna* de Claudio Monteverdi

III.3. Quelques éléments d'analyse musicale de l'opéra

Conclusion

Bibliographie

Tableau des exemples musicaux

Index

Introduction

La personnalité de Bohuslav Martinů tient une place éminente dans l'histoire de la musique tchèque. Tout en restant pendant sa vie un fils fidèle de son pays, il a réussi à incorporer sa création dans le contexte de la culture européenne. Dans son œuvre très vaste, inspirée par les styles de toutes les époques et par de nombreux courants contemporains, il parvient à une synthèse bien que dans certains domaines, surtout dans le théâtre, il paraisse comme un artiste vraiment révolutionnaire. Ses écrits (sa correspondance, ses articles et ses journaux) démontrent et illustrent le développement de ses opinions et sa recherche persévérante de nouvelles formes.

Le premier chapitre de ce mémoire, s'appuyant sur la littérature historique et biographique et sur les écrits du compositeur, traite de l'orientation de Bohuslav Martinů vers la France, pays qui joua un rôle essentiel dans sa vie personnelle et artistique. Elle lui permit de se libérer de l'influence de la culture allemande, qu'il sentait étrangère à sa nature, et l'aïda à trouver son propre langage. Les relations politico-culturelles entre la France et les pays tchèques ont une longue tradition. Elles se développèrent intensivement surtout pendant les trois premières décennies du XX^e siècle dans le domaine des Beaux-arts et de la littérature mais Martinů fut le premier compositeur moderne qui tourna son attention vers la musique française. Entre les deux guerres mondiales, grâce à ses contacts avec la colonie artistique tchèque à Paris, il entra en liaison étroite avec d'autres artistes et courants contemporains. Initié par des poètes tchèques, il se rapprocha du surréalisme dont certaines idées (par exemple l'importance de l'inconscient dans la création, le jeu, l'humour) lui étaient naturellement proches. Par son attitude et sa collaboration avec les surréalistes tchèques et français, il fait partie des rares compositeurs grâce auxquels on peut réellement parler du surréalisme dans la musique.

Dans le deuxième chapitre, le résumé de l'œuvre dramatique de Bohuslav Martinů introduit à l'analyse de sa conception du théâtre. Pour cela, on se fonde surtout sur les articles et conférences écrits par le

compositeur lui-même ainsi que sur ses œuvres. On se rapproche ainsi de l'opéra *Ariane*. Celui-ci que Martinů commença comme sa dernière œuvre dramatique est inspiré par une pièce de théâtre d'un écrivain surréaliste français, Georges Neveux. *Ariane* constitue une véritable synthèse des idées et des efforts de Martinů dans ce domaine. Une grande partie du chapitre sur le théâtre est alors consacrée à la collaboration exceptionnelle de Bohuslav Martinů avec Georges Neveux et au travail de librettiste que le compositeur faisait lui-même et que l'on peut juger en étudiant les trois versions existantes du livret d'*Ariane*.

Le dernier chapitre situe *Ariane* par rapport aux autres œuvres traitant le même sujet, surtout l'opéra de Claudio Monteverdi dont il s'inspira ouvertement. Cette comparaison de styles est suivie par une analyse des éléments musicaux les plus remarquables. Elle démontre la richesse d'invention de cet opéra de petite dimension.

Dans *Ariane*, le surréalisme de Bohuslav Martinů atteint son point culminant. Il ne se manifeste ni comme une doctrine ni comme une influence extérieure mais est l'image de "l'état d'être" du compositeur qui réussit à l'exprimer de manière idéale grâce à la compréhension de Georges Neveux. Dans l'année où l'on commémore le cent dixième anniversaire de la naissance de Bohuslav Martinů et le centième anniversaire de la naissance de Georges Neveux, on voudrait contribuer par ce mémoire à la célébration de la collaboration de ces deux artistes.

1.2. La position de Bohuslav Martinů dans la colonie artistique tchèque à Paris entre les deux guerres mondiales

Dans les années 1920 et 1930, Paris devint le vrai centre artistique de l'Europe occidentale, d'une part grâce à sa propre tradition mais aussi, d'autre part, grâce aux jeunes artistes originaires de différents pays, créant les activités très diverses. L'atmosphère dans laquelle Martinů arrive au mois d'octobre 1923 est pleine d'événements un peu confus mais source d'inspiration. Martinů, âgé de 33 ans, avait déjà composé plus de cent pièces dont au moins trente reconnues (par exemple l'*Heure bleue* et la *Rhapsodie tchèque* avaient été jouées par la Philharmonie tchèque tandis que le ballet *Istar* était en cours de création au Théâtre National de Prague), il sentait néanmoins que tout cela n'était qu'un début, Paris devait lui apporter une nouvelle dimension.

Martinů est devenu immédiatement l'élève d'Albert Roussel qui dira plus tard : « *Mon chef-d'œuvre, ce sera Martinů ...* »¹ Leur relation était plutôt celle de collègues que celle de professeur et d'élève. C'était la première fois que Martinů trouvait un vrai conseiller, en ce qui concerne la composition il restait (excepté une courte période d'étude chez Josef Suk) toujours autodidacte. Plus tard, il écrira dans la nécrologie de son maître : « *Il a réussi à introduire l'ordre dans mes idées et je ne sais même pas comment il l'a fait. J'ai trouvé chez lui tout ce que j'ai cherché à Paris et en plus l'amitié qui était un grand réconfort pour moi. Je suis venu chercher l'ordre, la limpidité, le goût et l'expression claire, les qualités de l'art français que j'ai toujours admiré et voulait connaître. J'étais son élève et grâce à cela, je me sens être un peu Français et j'en suis fier. J'espère qu'un jour, j'aurais la chance de transmettre son message chez nous où il est tellement admiré.* »²

La première année à Paris ne fut pas facile (du point de vue matériel et spirituel). Certaines manifestations artistiques le choquaient – leur caractère de provocation ne correspondait pas à sa conception de la mission de l'artiste et de la création. Le désir de nouveautés à tout prix lui fut étrange. Il l'exprime dans un « bilan » en 1935 : « *Bien que je sois venu à Paris en 1923 en plein combat très avant-gardiste, jamais, je n'ai perdu un seul instant ma ligne de conduite et jamais, je n'ai accepté complètement instinctivement pour mien quelque chose que je n'aurais pas pu utiliser à ma manière. Je n'étais jamais avant-gardiste, mon développement fut graduel et assez difficile.* »³ Au début, Martinů composait peu mais lisait beaucoup, fréquentait le théâtre et les expositions. Sa largeur d'esprit fut étonnante : « *...il connaît tout ce qu'il y a de nouveau aussi bien dans le marché des livres, qu'au théâtre et dans les expositions et ce sans que personne puisse l'y voir, et personne ne peut dire si tout ce que Martinů sait ne lui est apparu en songe, si subtiles sont ses antennes.* »⁴ Il commença à s'exprimer par l'écriture. Ses jugements originaux et profonds, mais souvent aussi résolument critiques, sont conservés dans ses articles publiés dans divers

¹ ERISMANN, Guy, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*, Arles, Actes Sud, 1990, p.65.

² MARTINŮ, Bohuslav, "Albert Roussel", *La Revue Musicale* XVIII, 1937/178, p. 32.

³ MARTINŮ, Bohuslav, *Domov, hudba a svět*, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1966, p. 329.

"*Přestože jsem přišel do velmi avantgardních bojů tady v r. 1923, nikdy jsem ani na okamžik neztratil svou linii a nikdy jsem nepřijal za své (zcela instinktivně), co jsem skutečně nemohl po svém způsobu využít. Nebyl jsem nikdy avantgardistou. Ovšem, můj vyvin byl velmi pomalý a dosti nesnadný.*"

⁴ FERROUD Pierre-Octave, "B. Martinů", *La revue Musicale*, XVII, 1936/170, p.13.

journaux tchèques. Grâce à eux, on peut suivre et comprendre sa recherche : « *Je reconnais seulement (deux fois souligné par Martinů) une 'belle' expression, ce que l'on peut appeler 'la beauté'. Parmi mes compositeurs préférés Mozart et Debussy, Mozart est et sera toujours à la première place, lui avec qui je luttais le plus en m'efforçant de me rapprocher de cette perfection et de cet équilibre, naturel, organique et aussi fondamental. Parmi nos compositeurs, mon inclination allait plutôt à Dvořák et au jeune Suk. Je n'aimais pas Bach, seulement ces derniers temps, il m'a complètement enthousiasmé. J'aime Brahms que je n'aimais pas auparavant et au contraire, Mahler a cessé de me plaire totalement. A Paris, c'est surtout Stravinsky et aucun autre compositeur. Le courant comme Milhaud et Poulenc m'est absolument répugnant. J'apprécie Honegger et Hindemith comme des musiciens, bien que je ne les comprenne pas toujours.* »⁵

Martinů bientôt devint membre du cercle des Tchèques venus à Paris avec les mêmes intentions artistiques. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle, Paris était surtout une ville de peintres. Les échanges extraordinaires se développant entre les plasticiens tchèques et français depuis le début du XX^e siècle provoquèrent une véritable 'invasion' des plasticiens tchèques en France. L'influence française dans la culture tchèque atteint une intensité sans précédent. Le gouvernement de la jeune Tchécoslovaquie considérait la France comme son plus grand partenaire et soutenait selon ses possibilités les artistes tchèques à Paris. Dès le début, les rencontres presque quotidiennes avec ses amis devinrent pour Martinů une nécessité. Pendant son séjour à Paris, il était en rapport étroit avec au moins une vingtaine de peintres importants. En séjournant alternativement à Paris et à Prague, les artistes du cercle autour de Martinů représentent un changement important dans le développement de l'art tchèque. Les peintres ne cherchent plus leur inspiration dans la vie de tous les jours, leur art est né 'du dedans', du rêve, de la pensée, du désir.

Dans la famille de Martinů, il existait un don pour les arts plastiques. Son frère aîné, ne pouvant pas étudier à l'Académie des beaux-arts pour des raisons financières, devint restaurateur de fresques anciennes. A partir de 1906, l'année de son arrivée au Conservatoire de Prague, bien qu'à l'école primaire il fût un élève au-dessous de la moyenne en dessin, Bohuslav dessinait souvent et avec plaisir. Dans ses articles, ses lettres et parfois même dans ses œuvres musicales, on trouve une quantité de dessins et de caricatures qui sont malhabiles mais qui expriment bien son talent d'observateur, sa façon d'être, son sens de l'humour, qui font partie de sa personnalité artistique. Ces dessins vite faits et un peu naïfs, représentaient un moyen d'expression important pour lui, ils montrent aussi son besoin de s'exprimer par d'autres moyens que par la musique. Bohuslav Martinů est sans aucun doute un type de compositeur visuel – ses idées musicales sont très liées aux inspirations des beaux-arts même s'il ne le signale pas à l'auditeur directement. Dans une de ses lettres, on trouve la phrase suivante : « *Je vois la musique, je la sens, je la touche.* »⁶

Le plus proche des témoins des premières années de Martinů à Paris fut certainement le peintre Jan Zrzavý (1890-1977) : « *Martinů et moi, nous sommes venus à Paris presque en même temps, lui est venu à peu près un mois plus tôt. Et parce que nous habitons l'un près de l'autre, à Batignolles, nous nous rencontrons souvent.* »⁷ Leur rapprochement fut créé par l'extrême ressemblance de leur destins. Les deux sont nés la même année dans deux petites villes des 'Hauteurs tchécomoraves', région dure et pauvre mais si particulière que celui qui y passe une partie de sa vie ne peut jamais l'oublier. Pendant longtemps, les deux cherchaient leur expression seuls et, ne pouvant pas réussir leur formation académique à Prague (Zrzavý fut chassé de l'École des Arts décoratifs pour sa 'peinture trop sauvage'⁸, Martinů du Conservatoire pour sa 'négligence incorrigible'), le trouvèrent finalement à Paris. Mais ce qui les rapproche essentiellement, c'est surtout leur amour profond de la patrie, la capacité de garder le caractère tchèque de leur art malgré toutes les influences par lesquelles ils devaient passer. Aujourd'hui on peut deviner la compréhension existant entre les deux artistes en regardant les caricatures du peintre dessinées par le musicien mais surtout le portrait du musicien peint par Zrzavý en 1924.

⁵ MARTINŮ, Bohuslav, *Domov, hudba a svet*, Praha, SHV, 1966, p.329. "Uznávám jenom (pozn.: dvakrát potvrzeno B.M.) 'krásný' projev, to čemu lze říci 'la beauté'. Z mých oblíbených autorů je a vždy byl na prvním místě Mozart, s ním jsem vlastně podnikal největší boje ve snaze přiblížit se té dokonalosti a tomu vyvážení, přirozenému a organickému i obsahovému. Z dalších autorů je to stále Debussy, z našich se kloním spíše ke Dvořákovi a mladému Sukovi. Bacha jsem neměl rád, až v poslední době mne úplně uchvátil. Mám rád Brahmsa, kterého jsem nemel dříve rád, a naopak přestal se mi úplně líbit Mahler. Z Paříže je to Stravinsky a z ostatních nikdo. Směr jako Milhaud, Poulenc je mi úplně protivný. Honeggera a Hindemitha si velmi vážím jako hudebníků, přestože jim ne vždy rozumím. Novák se mi nelíbí a nikdy nelíbil. Janáček nesmírně líbí."

⁶ ibidem, p.30.

⁷ Půlhodinka zrcadla kultury s Janem Zrzavým, la Radio tchèque, 15.2.1963, "S Martinů my jsme přišli skoro stejně do Paříže, von přišel asi vo mesic dřív. A poněvadž jsme bydleli blízko sebe na Batignolles, tak jsme se stýkali hodně..."

⁸ ibidem, "příliš divoke malování".

Ce portrait était dessiné pendant la période de la vie de Zrzavý où il a déjà dépassé sa fascination provoquée par l'impressionnisme français, l'expressionnisme allemand et le cubisme. Malgré le mécontentement de Zrzavý (« *Ce portrait est une très mauvaise chose, j'en ai honte... Je ne suis pas du tout portraitiste...* »⁹), on sent comment il réussit à traduire l'expression intérieure du compositeur. C'est un portrait plus psychologique que physique. Zrzavý nous montre un visage mince et presque transparent, un être doux et énigmatique.

Dans l'art de ces deux amis, on trouve la même simplicité dans le bon sens, et la même profondeur. Bien que leurs chemins se soient séparés plus tard, leur art, après avoir mûri dans le monde, reste limpide et vraiment tchèque. Malheureusement, lors de leur longues discussions sur la création artistique, personne n'était présent pour nous révéler leur contenu. On peut seulement comparer leurs opinions, enregistrées beaucoup plus tard, au moment, où ils ne pouvaient plus être en contact.

Jan Zrzavý fut aussi présent dans les moments décisifs : « *Martinů subissait probablement à cette époque une crise artistique. Il était confus, embarrassé, il n'était pas sûr si, ce qu'il voulait et faisait, était le bon chemin. Il s'intéressait surtout à Stravinsky, il me semble qu'il était trop sous son influence, contre sa volonté, et il ne pouvait pas s'en détacher.* »¹⁰ Martinů qui n'avait pas l'occasion d'entendre la musique de Stravinsky à Prague, fut vraiment enthousiasmé par son génie et il prit officiellement fait et cause pour lui contre la critique pragoise. Mais ses articles témoignent de sa capacité à rester lui-même. Dans la pièce pour orchestre *Half-Time* (1924), il trouve son style caractérisé par les rythmes changeants, l'emploi de fragments de motifs au lieu de thèmes prolongés, le tissu polyphonique et un penchant pour la musique de jazz et de boîte de nuit qui était populaire à Paris à cette époque.

Bientôt après son arrivée à Paris, Martinů entra en contact avec František Kupka (1871-1957) qu'il connaissait déjà à Prague. C'est probablement lui qui du groupe parisien des peintres tchèques réussit le mieux à se faire connaître mondialement. Aujourd'hui, il est célébré surtout comme l'un des pionniers de l'abstraction mais lorsqu'il s'engagea dans cette voie, il avait déjà passé la quarantaine et avait une importante œuvre symboliste derrière lui. Depuis l'époque de ses études à Prague chez František Sequens, il était persuadé que l'art devait s'attacher aux questions poétiques et philosophiques et découvrit la correspondance entre la peinture et la musique. En 1895, Kupka partit pour Paris où il devait subir l'influence de Forain, Ensor et Toulouse Lautrec. Avec des moyens déjà maîtrisés, il produit dès lors des œuvres fort diverses, allant d'une satire politique au mystère symboliste et dans ce domaine même, le ton est très varié ; on y trouve des traits de naturalisme et d'ironie. C'est probablement son penchant pour l'ésotérisme et sa passion pour la musique, stimulés par l'initiative Futuriste qui causèrent le tournant décisif vers l'abstraction. En 1910, Kupka épousa une Française – Eugénie Straub et s'installa définitivement en banlieue de Paris. En étudiant les physiques, la biologie et les sciences occultes, il devint un vrai polyglotte et polygraphe. Il voulut pousser l'intuition à l'extrême par la volonté, déduire les formes des tableaux des processus chimiques du corps, trouver l'univers dans l'individu humain. Dans une de ses lettres, on peut lire : « *Il me semble inutile de peindre les arbres si les gens peuvent en voir de beaucoup plus beaux sur leur chemin à l'exposition. Je peins maintenant les Notions, les Synthèses, les Accords... mais je le fais seulement pour moi-même, je ne veux pas le montrer.* »¹¹ Il ne veut pas peindre les arbres 'autrement' comme le disait Matisse, il ne veut pas les peindre du tout.

Plus tard, Martinů rencontra aussi le peintre Josef Šíma (1891-1971), installé à Paris depuis 1921, avec qui il restera en contact pendant toute sa vie. Après ses débuts constructivistes, Šíma entra en rapports intimes avec les poètes surréalistes, surtout Pierre Jean Jouve (1884-1974) et Georges Ribemont-Dessaignes (1887-1976), et commença à chercher une nouvelle conception poétique du tableau. Il peint les paysages chimériques et son imagination lui ouvre une voie d'accès aux mythes. Pour Martinů, Šíma fut la personnalité décisive sur son chemin vers le surréalisme. Par son intermédiaire, le compositeur connaîtra les surréalistes français mais aussi les membres du groupe poétique tchèque *Devětsil*, surtout Vítězslav Nezval (1900-1958) et Jaroslav Seifert (1901-1986), les futurs représentants du *poétisme*, courant tchèque prenant sa source dans le surréalisme français.

En 1931, Martinů épousa une Française, Charlotte Quenehen mais ses liens avec le groupe tchèque ne

⁹ ibidem. "Ten portret je hrozně špatná věc, ja se za to stydím. Ja portretista vubec nejsem... A vztah k jeho práci hudební, nevím, co jsem slyšel, většinou se mi to líbilo, mám na desce na gramofonový 5. symfonii, a teď tomu to teprve začínám číst, je to hodně český."

¹⁰ ibidem. "Martinů procházel pravděpodobně v té době nějakou uměleckou krizí. Byl neklidný zmatený, nebyl si jist, jestli je jeho cesta správná. Zajímal se o Stravinského, byl hodně pod jeho vlivem a nemohl se z toho dostat."

¹¹ LAMAC, Miroslav, *František Kupka*, Praha, Odeon, 1984, p. 24. "Zdá se mi zbytečné malovat stromy, jestliže lidé mohou vidět mnohem krásnější cestou na výstavu. Maluji teď Pojmy, Syntézy, Akordy..., ale dělám to jen sám pro sebe. Nechci to ukazovat."

s'affaiblirent point. Le couple Martinů habitait à l'époque rue de Vanves, dans une des maisons en bois entourées de petits jardins où vivaient et travaillaient plusieurs artistes – Jan Zrzavý avec deux autres peintres tchécoslovaques František Tichý (1896-1961) et János Bednár, le poète italien Antonio Aniante, le sculpteur américain Yourlet. Sa femme se rappelle : « ...Et le soir, à l'heure d'arroser les jardins, mon mari et ses amis semblaient former en ce cœur de Paris un groupe solidaire de paysans tchèques. »¹²

Dans cette atmosphère où la poésie, la musique et les beaux-arts étaient en contact permanent, la conception de théâtre de Martinů se développait intensément. František Muzika (1900-1974), peintre et un des meilleurs décorateurs tchèques, venait souvent à Paris et se lia d'amitié avec le compositeur. En 1937 Martinů finit *Juliette*, opéra représentant un des sommets de sa création, le premier opéra composé sur un livret tiré d'une pièce de théâtre de Georges Neveux. František Muzika a trouvé dans cet opéra un monde très proche de sa propre sensibilité. Il pouvait mettre en valeur sa fantaisie et créer une vraie atmosphère de rêve. Les éléments réels reçoivent un nouveau sens – ils deviennent des symboles ouvrant l'âme du spectateur, son subconscient. La sensibilité de chaque homme est différente parce qu'elle s'appuie sur des expériences différentes mais aussi des souvenirs, des impressions, des amours et des désirs. La scène de Muzika donnait à chacun la possibilité de chercher ses propres fantômes, sa propre vie. Le rideau, composé comme un tableau surréaliste, montrait l'œil magique, le symbole du regard intérieur, regardant vers le rêve et l'inconscient. Le visage de Juliette, montré plus tard restait suffisamment anonyme pour que chacun puisse imaginer l'objet de son désir. Muzika a réussi à créer une scène pleine de symboles, d'ombres mystérieuses, la scène dans laquelle on entre comme dans un rêve.

Après la première de *Juliette*, Martinů fit une rencontre importante, Vítězlava Kaprálová (1915-1940), fille du compositeur tchèque Václav Kaprál (1886-1952). Elle arriva à Paris avec une petite bourse d'études et devint son élève. À l'âge de 22 ans, elle avait déjà une réputation de compositrice et chef d'orchestre de talent surtout grâce à ses œuvres *Les Préludes d'avril* pour piano et *Symphonie militaire* pour orchestre. Avec elle, Martinů fit la connaissance de la nouvelle génération des artistes tchèques, étudiants à Paris. Les pianistes Rudolf Firkušný (1903-1994) et Josef Páleníček (1914-1991), élèves d'Alfred Cortot lui resteront fidèles ainsi qu'à son œuvre pendant toute leur vie ; le peintre Rudolf Kundera (1911) peignit un autre portrait célèbre du compositeur, Jiří Mucha (1915-1994), écrivain, futur mari de Vítězlava nous transmet fidèlement l'atmosphère heureuse bien que parfois compliquée qui régnait dans la colonie artistique tchèque dans son livre *Les Amours étranges*. Vítka (comme on l'appelait) admirait son maître et restait une élève attentive, passionnée et en même temps indépendante. Pour Martinů, elle était son inspiration, sa conseillère, son premier critique, sa Juliette et plus tard peut-être aussi son Ariane.

L'année 1938 mit fin à ces échanges. Les nazis représentaient un grand danger pour les Tchèques qui devinrent officiellement les citoyens du Protectorat allemand après l'Accord de Munich et pouvaient être alors considérés comme émigrants. Martinů prévoit la catastrophe dans son *Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et cymbales*. Il combine la sensibilité néobaroque (forme du concerto grosso) avec un sentiment d'angoisse, comme s'il voulait se défendre lui-même par la création contre la violence qui devait profondément toucher chaque artiste et chaque homme. Martinů s'enfuit au dernier moment en Amérique, certains artistes se sauvèrent dans le sud de la France ou partirent également à l'étranger. Vítězlava Kaprálová mourut après une courte maladie à Montpellier. Jamais plus, Martinů ne retrouva sa 'famille' artistique tchèque.

I.3. Les différences entre le surréalisme français et le surréalisme tchèque

Le surréalisme se développa à Paris dans les années 20 comme un courant artistique et surtout poétique. Superficiellement, il se manifestait souvent comme un snobisme intellectuel ou une simple plaisanterie des littérateurs qui voulaient étonner à tout prix. Dans le fond, le but de ce mouvement surpassait la littérature. Les surréalistes s'efforçaient de libérer l'homme des contraintes d'une civilisation trop utilitaire et considéraient alors nécessaire de tourner le dos à l'intelligence, en cherchant des sources d'énergie jusqu'ici inconnues et inexploitées. Du point de vue philosophique, le surréalisme repose sur la foi en une réalité supérieure de certaines formes d'associations, en la toute-puissance du rêve et du jeu libre de la pensée. Les surréalistes s'appuyaient sur la doctrine psychanalytique de Sigmund Freud dont la rationalisation de l'inconscient permit d'expliquer un des aspects de leurs expériences. Ils voulaient aller plus loin : le poète, après avoir plongé dans la profondeur de son être, devrait effectuer la synthèse de la surréalité avec la réalité, cela veut dire essayer d'influencer la réalité de sorte qu'elle corresponde à ses aspirations.

André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Max Ernest, Roger Vi-

¹² MARTINŮ, Charlotte, *Ma vie avec Bohuslav Martinů*, Praha, Orbis, 1979, p.29.

trac et d'autres commencèrent une recherche méthodique en 1921. En 1924, ils fondèrent le *Bureau de recherches surréalistes* et publièrent le premier *Manifeste du surréalisme* où on peut lire la définition suivante : « *Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.* »¹³ Pour Breton, cette recherche n'était pas une métaphysique expérimentale mais un moyen de créer une œuvre positive, d'influencer concrètement le monde. Malheureusement, son désir de régner changea le surréalisme en un mouvement exclusif, un groupe fermé et instable. Dans les années 1925-26, le surréalisme parisien fut déjà divisé en deux ailes. Les surréalistes entourant et admirant André Breton, par exemple Eluard et Aragon, se réunissaient régulièrement au café Cyrano sur la rive droite, leurs collègues plus libres avec Robert Desnos à la tête se rencontraient sur la rive gauche à la Coupole. Breton fut un chef sévère, inflexible. Il jugeait sérieusement le passé ainsi que l'avenir des membres qui étaient obligés de tout lui raconter. Sur la rive gauche, l'atmosphère était plus humaine, plus libre, Desnos donnait au groupe son sens mais n'essayait pas de le gouverner.

L'esprit inquisiteur de Breton força plusieurs membres à quitter officiellement le mouvement ; le surréalisme pourtant étendait son influence. Une résonance particulièrement riche et spécifique fut éveillée en Tchécoslovaquie auprès des membres de l'association littéraire *Devětsil* fondée en 1920 par les poètes Jaroslav Seifert (1901-1981) et Karel Teige (1900-1951). Ces artistes mettaient l'accent sur le modernisme esthétique mais aussi sur la vue politique objective. Une grande partie de leur pensée fut consacrée à leur nouvel État. Leur intérêt littéraire oscillait entre l'avant-garde française et russe. Ensemble avec d'autres écrivains, Konstantin Biebl (1898-1951), Vítězslav Nezval (1900-1958), et metteurs en scène, Jindřich Honzl et Jiří Frejka, les membres de *Devětsil* se déclaraient partisans du *poétisme*, courant important dans la poésie tchèque dans les années vingt et trente. Les 'poétistes' rêvaient du monde qui rit et embaume, du monde dans lequel l'art est une manière de vie. Ils remplaçaient la logique aride par l'associativité, l'activité ludique spontanée et l'imagination. Selon Nezval, un des plus fréquents visiteurs de Paris, le *poétisme* est une façon de regarder le monde de sorte qu'il soit poème.

L'orientation pro française du groupe s'intensifia grâce à la visite de Seifert et Teige à Paris en 1922 au cours de laquelle ils furent guidés par le peintre Josef Šíma. Grâce à lui, ils purent entrer en contact avec les surréalistes français, surtout avec Georges Ribemont-Dessaignes. Ce poète, dessinateur et compositeur aux racines dadaïstes appartenait au groupe des meilleurs amis du peintre tchèque à Paris. Il soutint Šíma à ses débuts dans la vie artistique par le poids de plusieurs articles et n'hésita pas à le défendre lors de sa rupture avec André Breton. Il montra une confiance dans son talent en l'invitant à participer à la création de ses œuvres et en échange, Šíma organisait les représentations des pièces du poète français à Prague. Les œuvres de Ribemont-Dessaignes influencèrent considérablement l'avant-garde théâtrale tchèque. La première de la pièce *Le Serin muet* mis en scène par Jindřich Honzl au *Théâtre libéré* montra à cette jeune scène pragoise le chemin qu'elle continuerait à suivre pendant toute son existence. Ribemont-Dessaignes écrit dans un article : « *Je pense qu'à Prague, j'ai trouvé le plus de sympathies et j'en suis très fier.* »¹⁴ Bientôt, un autre surréaliste français, Georges Neveux, trouvera à Prague les mêmes sympathies. Sa pièce *Juliette ou la Clef des Songes* sera réalisée par Jiří Frejka, Jindřich Honzl et František Muzika.

Georges Ribemont-Dessaignes et Georges Neveux, deux auteurs de théâtre français qui inspirèrent de manière importante Bohuslav Martinů, n'appartenaient pas au noyau du groupe surréaliste parisien. Ils appréciaient l'écriture automatique, le rêve, l'humour burlesque et absurde mais ne pouvaient pas accepter la philosophie absolutiste de Breton. Malgré toutes les manifestations officielles, le surréalisme fut assez convulsif. Sous prétexte de changer le monde, les plus fanatiques de ses représentants voulaient tout casser. La guerre qu'ils venaient de vivre représentait pour eux l'abomination, le comble de l'horreur et d'inutilité. Une autre guerre commençait au Maroc, ce qui ne pouvait que démontrer une fois encore l'absurdité de la société. L'idée de la transformation de la réalité sur un plan supérieur, proche aussi des surréalistes tchèques, se mélange avec le côté nihiliste de la doctrine de Breton.

Les artistes tchèques venaient à Paris chercher la lumière. La guerre eut pour eux un résultat positif - elle leur donna la possibilité de créer leur propre État indépendant, ils voulaient construire et pas détruire. Ils admiraient Apollinaire, Aragon, Éluard, Soupault et même l'esprit démoniaque de Breton (en 1935, ils l'accueillirent à Prague) mais ils ne pouvaient pas les suivre aveuglement sur le chemin de la négation du talent et de l'art. Ils gardaient leur poésie pleine d'espoir et d'optimisme qui mélange le réalisme souriant

¹³ DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000, p. 7.

¹⁴ RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges, *Ma coopération avec B. Martinů*, *Pestrý tyden*, 4.1.1930.

avec une utopie tendre. Ils ne proclament pas la guerre à la réalité - le quotidien est pour eux formé du même matériel que le rêve et le fantasque. Ils restent en réalité très proches de l'intention authentique du mouvement surréaliste constitué à Paris en 1924.

En réfléchissant sur la relation de Bohuslav Martinů avec le surréalisme, on doit se poser la question de savoir si ce courant existe ou non dans la musique. Ludvík Kundera, spécialiste tchèque éminent pour le dadaïsme et le surréalisme songe : « *En ce qui concerne la relation entre le surréalisme et la musique, il faut probablement dire qu'elle est nulle. Souvent on l'explique sous forme d'anecdote par le fait qu'André Breton, tête du surréalisme français et mondial, n'avait pas du tout d'oreille ; simplement, il ne la comprenait pas, et c'est pourquoi aucun surréalisme musical mondial n'existe.* »¹⁵ Pourquoi Breton méprisait-il la musique de telle manière ? La musique n'était pas pour lui une expression de l'intelligence ou de l'esprit mais un phénomène uniquement sensuel, dicté par le simple instinct. La musique n'est-elle pas dans sa substance même 'un automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée...' et son 'jeu désintéressé' ?¹⁶ Cette définition convient si parfaitement qu'elle confirme non seulement la relation entre la musique et le surréalisme mais éveille le sentiment que c'est justement dans la musique que le surréalisme existe dans sa forme la plus pure.

L'arrivée de Bohuslav Martinů à Paris en 1923 ne fut pas le résultat d'un hasard mais d'une attirance qu'il ressentait depuis longtemps envers cette ville. Paris représentait pour lui un havre de réflexion, de formation et de maturation. Martinů restait à son âge de 33 ans toujours étudiant et presque exclusivement autodidacte mais en même temps, il était déjà un homme adulte avec un caractère personnel et des buts clairs. Son anticonformisme clairvoyant le protégeait vis-à-vis des cercles artistiques mondains et lui permettait de créer son propre territoire personnel et artistique. Ses compatriotes ainsi qu'un groupe de compositeurs étrangers (Conrad Beck, Marcel Mihálovici, Tibor Harsanyi, Alexandre Tcherepnine, Alexandre Tansman, Alexandre Spitzmuller) réunis sous le nom de l'École de Paris, entourèrent son existence. Ce cercle d'amis fidèles lui servait de filtre pour pouvoir pénétrer profondément dans la vie parisienne sans être obligé d'en partager les excès.

Avant son arrivée à Paris, Martinů suivait certainement avec sympathie les activités du groupe *Devětsil* mais il ne semble pas qu'il y participât. Sa réserve naturelle l'invitait plutôt à la recherche indépendante. Comme un artiste profondément tchèque il ne pouvait pas s'engager dans le mouvement du surréalisme français, il s'en approcha néanmoins grâce à Josef Šíma avec qui il fit connaissance aussitôt après son arrivée en France. Les deux artistes avaient beaucoup de choses en commun. Pendant le temps où ils furent éloignés de leur patrie, ils affinèrent de manière exceptionnelle leur sensibilité pour leurs racines et leurs valeurs traditionnelles et grâce à leur transformation dans le langage artistique moderne, ils réussirent à intégrer le folklore tchèque dans le contexte de la culture européenne.

Šíma fut probablement l'initiateur de la rencontre de Bohuslav Martinů avec Georges Ribemont-Dessaignes. Leurs premiers contacts commencèrent à l'époque où Martinů savourait pleinement l'atmosphère de Paris avec son folklore, ses couleurs, ses sons et ses odeurs. Il admirait les automobiles, les avions, les bateaux à vapeur, la Tour Eiffel, la cinématographie, les music-halls. Tous ces mythes modernes, accompagnés d'une nouvelle musique, symbolisaient une toute nouvelle liberté et développaient son propre surréalisme. Dans son attitude, on peut voir une sensualité saine proche de l'hédonisme, un des aspects typique du poétisme qu'on trouve dans les poèmes de Seifert inspirés par Apollinaire et réunis dans le recueil *Sur les ondes de T.S.F.* Martinů exprimait l'atmosphère du sport et de l'aviation dans ses pièces orchestrales *Half-Time* (1924) et *La Bagarre* (1926) et commençait à s'intéresser aux nouvelles formes théâtrales utilisant des techniques de lumières et de projection.

La coopération avec Georges Ribemont-Dessaignes permit à Martinů d'employer son sens du jeu et de l'humour, des images poétiques inquiétantes et provocantes. La première œuvre commune, une pièce en un acte *Larmes de couteau* est à première vue une fable folle où la femme est une 'colonie tropicale' que l'homme explore. En réalité cette histoire de l'amour d'une jeune fille et d'un pendu symbolise l'émancipation totale de la réalisation des choses impossibles et ridicules. Martinů se laisse inspirer par le jazz, de même que son collègue Jaroslav Ježek (le seul compositeur faisant officiellement partie du groupe surréaliste tchèque) dans le *Théâtre libéré*. L'opéra *Larmes de couteau*, commandé pour le festival de la musique contemporaine à Baden-Baden consacré à la musique radiophonique, est avec *Le Vol de Lindbergh* de

¹⁵ ZUPKOVÁ, Lenka, *B. Martinů a česká umělecká kolonie v Paříži*, Brno, JAMU, 1994. "Pokud jde o vztah surrealismu k hudbě je asi nutno říci, že je nulový. Často se to anekdoticky vysvětluje tím, že A Breton, hlava surrealismu francouzského i světového, absolutně neměl sluch, prostě neměl pro hudbu porozumení, a proto také žádný světový hudební surrealismus neexistuje."

¹⁶ DUPLESSIS, Yvonne, *Le surréalisme*, Paris, Presse Universitaire de France, 2000, p. 7.

Kurt Weill le premier opéra radiophonique.

Les Trois souhaits ou les Vicissitudes de la vie est un opéra-film en trois actes, composé en 1928. Les aspects psychanalytiques y sont encore plus marqués que dans le précédent burlesque *Larmes de couteau*. Cette année-là, les surréalistes célébraient le cinquantième anniversaire des travaux de Charcot sur l'hystérie et intégraient avec enthousiasme ses résultats dans leurs essais. Dans *Les Trois Souhaits*, l'hystérie est aussi abondamment présente. Le plongeon du spectateur dans le rêve est renforcé par l'utilisation de la cinématographie - on ne participe pas à la projection du film mais à son tournage. Le rêve est alors créé par tous les moyens qui assurent son caractère mythique - le studio, la caméra, les acteurs, la maquilleuse et le vocabulaire approprié. Le sujet du film, un conte absurde, un rêve ou, si l'on veut, une allégorie, permet au spectateur d'embrasser la 'trinité' des personnages : l'acteur sur la scène, l'acteur sur l'écran lors de la projection et le héros de l'histoire de la pièce. L'effet de l'illusion est augmenté de telle manière qu'il mène jusqu'au sentiment de l'imaginaire absolu. Le style contemporain de la musique donne au spectacle le mouvement et la sensation de crédibilité. Le surréalisme se mélange naturellement avec le réalisme. *La Semaine de la bienfaisance*, le troisième opéra de Bohuslav Martinů composé sur un texte de Georges Ribemont-Dessaignes resta inachevé.

Au début des années trente, les contacts entre les surréalistes tchèques et français devinrent de plus en plus vivants. Bohuslav Martinů se rapprocha surtout de Vítězslav Nezval qui travailla sur plusieurs textes pour ses opéras (par exemple les *Jeux de Marie*, *La voix de la Forêt*). En 1933, Nezval rendit visite au couple Martinů avec Jindřich Honzl dans leur modeste appartement de la rue de Vanves, laissa un poème prouvant que le surréalisme était proche des deux artistes et qu'il était présent dans leur discussion :

« *J'aime les objets mélangés /
Ils ont leur charme /
À Plaisance j'ai trouvé une maisonnette /
Entourée d'un jardin / La fenêtre abritée par un ombrage /
Monsieur Martinů y habite depuis une année /
Et cette dame qui va à notre rencontre /
A une douceur que je n'en ai pas vu de pareille /
Il y a aussi une inscription sur la porte /
Je donne en langue grecque des cours de chants surréalistes. »¹⁷*

À la fin des années 1930, les dissensions commençaient à apparaître dans le groupe des surréalistes français et tchèques. Les membres furent divisés par leur attitude différente vis-à-vis du parti communiste, les provocations fascistes rendaient l'atmosphère de plus en plus tendue. Nezval se sépara du groupe en 1938 pour se joindre au mouvement antifasciste des communistes tchèques.

En 1936, Bohuslav Martinů commença la première œuvre inspirée par le surréaliste Georges Neveux. Il trouva dans sa pièce *Juliette ou la Clef des songes* son propre monde.¹⁸ Grâce à ses collaborateurs surréalistes Jindřich Honzl – metteur en scène – et František Muzika – décorateur –, il réussit à le représenter sur scène dans toutes ses nuances et toutes ses composantes. Martinů avait travaillé avec Honzl déjà deux ans auparavant à la représentation radiophonique d'*Œdipe*, pièce de Théâtre d'André Gide. La conception psychanalytique du mythe créée par le metteur en scène convenait parfaitement au compositeur qui était déjà à ce moment, quelques mois avant la naissance de *Juliette*, plongé dans l'atmosphère du rêve surréaliste. Honzl réalisait les œuvres de sorte qu'elles ne soient pas limitées à une seule interprétation mais qu'elles donnent à chacun la possibilité de « chercher dans la direction de ses désirs et de sa vie. »¹⁹ František Muzika adopta la même attitude. Ses symboles scéniques ouvrent les trésors de 'l'intérieur' du spectateur, c'est-à-dire son inconscient.

Après *Juliette*, Martinů ne quitta pas tout de suite le monde où la réalité pénètre sans cesse la surréalité. De Georges Neveux et son surréalisme inquiétant, il se tourne, plutôt par hasard, vers André Wurmser, vers sa conception différente, charmante et piquante. Dans ses souvenirs, Wurmser décrit le début de la

¹⁷ NEZVAL, Vítězslav, *Sbohem a šáteček*, Praha, František Borový, 1946, p. 32.

¹⁸ Voir chapitre II.

¹⁹ HONZL, Jindřich, *Poznámky k Juliette*, Národní a stavovské divadlo, XV, 1937-38/8, p.4-5. "možnost hledat ve směru jeho touhy a jeho života."

coopération :

« En 1936, un diplomate de la République tchécoslovaque (...) me demande de recevoir un compositeur tchèque (...) qui devait composer, pour être joué à Paris pendant l'Exposition de 1937, un opéra dont il me parlerait lui-même. C'est ainsi que je reçus un couple charmant : lui, grand, beau, les cheveux blancs quoiqu'il fût jeune encore, elle qui lui servait d'interprète, délicieuse. Les premiers propos échangés créèrent la sympathie : 'Je cherche, me dit Bohuslav Martinů, le livret d'un opéra-bouffe en un acte, s'il était possible d'y faire chanter un chat, ma joie serait à son comble...' »²⁰

Wurmser lui offrit un livret dans lequel Martinů peut faire chanter un tableau et composer un vaudeville poético-burlesque, très français *Alexandre bis*. A l'aide de la division d'un des personnages, l'opéra décrit les soucis conjugaux et les renversements imprévisibles de la sexualité humaine. Ce n'est ni pour la première ni pour la dernière fois qu'on trouve chez Martinů le motif de la dualité d'une personnalité.²¹

Il est certainement inutile de se poser la question de savoir si Bohuslav Martinů se soumit au surréalisme des artistes susmentionnés. Il n'était pas habitué à se soumettre à qui que ce fût, Martinů observait, jugeait et acceptait ou refusait. Sa sensibilité aux molécules invisibles et mystérieuses qui donnent le goût et la couleur à la vie lui permettait de percevoir le parfum de son époque sans qu'il soit obligé de laisser lier son inspiration par des groupes et leurs manifestes. Bohuslav Martinů est surréaliste par son type artistique, surréaliste dont le rêve est éveillé et actif. Chez lui, le surréalisme n'est ni une doctrine ni une politique ni une philosophie et ni même une esthétique mais un état constant. L'aspect ludique de ses pièces instrumentales, surtout des mouvements rapides dans le style néobaroque peut rappeler 'l'écriture automatique' qui se soucie peu de la réalité ou du programme. Le plus souvent, cette musique transmet, de même que le rêve, la nature de l'homme, dans le cas de Martinů d'un homme intérieurement joyeux, spontané, taquin et dégaillé.

II.3.1. Leur rencontre et leur amitié

La première rencontre de Bohuslav Martinů et Georges Neveux eut lieu probablement au début des années 1930, tôt après la première de *Juliette* à Paris. Miloš Šafránek, à l'époque ambassadeur de la Tchécoslovaquie à Paris et ami des époux Martinů, plus tard le premier biographe du compositeur, était voisin de Neveux et voyait l'écrivain presque quotidiennement.

Les deux artistes avaient en plus un autre ami commun, le peintre Josef Šíma qui déjà en 1922 peignait un portrait de la belle-mère de Neveux. Selon son propre témoignage le dramaturge rencontra le compositeur dans l'appartement de Šafránek dont le théâtre de marionnettes inspira la première réflexion sur une coopération possible.

Neveux décrit après trente ans son impression dans ses notes manuscrites qu'on peut lire dans le Fonds Georges Neveux à la SACD. Elles sont esquissées négligemment comme si Neveux avait voulu seulement garder le souvenir pour lui-même :

« C'est un peu avant la guerre que j'ai rencontré pour la première fois Bohuslav Martinů. Martinů était déjà célèbre. Darius Milhaud me parlait souvent de lui comme l'un des grands musiciens de notre temps. Je m'attendais à un personnage glorieux et je fus tout surpris de me trouver devant l'homme le plus intellectuellement modeste que j'aie jamais rencontré. Très mince, ce qui frappait d'abord en lui c'est sa voix. Une voix un peu lente, un peu chantante qui avait gardé, malgré tant d'années passées à Paris, malgré son mariage avec une Française, cet accent de Bohême qui a tant de charme. Un regard tantôt mi-rêveur, tantôt mi-malicieux suivant qu'il vous regardait ou qu'il pensait à autre chose. Entre nous la sympathie a été immédiate. »²²

De la sympathie, éveillée si spontanément, intensément et en même temps durablement, un fruit précieux commençait à mûrir. Noële Neveux, fille de l'écrivain confirme que la rencontre de Georges Neveux avec Martinů faisait partie des événements les plus importants de la vie de son père. Quelle était en effet la personnalité de Georges Neveux ? Mort en 1982, cet auteur d'une dizaine de pièces de théâtre (très discutées à l'époque), de deux recueils de poèmes, d'un nombre d'adaptations pour la radio, le cinéma et la télévision, membre du groupe des surréalistes et personnage actif dans la vie littéraire parisienne est presque totalement oublié à ce jour. Même dans les dictionnaires spécialisés du théâtre les plus détaillés,

²⁰ WURMSER, André, *Fidèlement vôtre*, Paris, Grasset, 1979, p.46.

²¹ voir chapitre II.3.3.

²² NEVEUX, Georges, *Bohuslav Martinů*, notes manuscrites, Société des Auteurs et de Compositeurs dramatiques Paris, Fonds Georges Neveux.

on n'y trouve qu'un bref paragraphe le concernant. Neveux refusa toujours d'écrire son autobiographie, demande qui lui avait été faite à maintes reprises. Sa destinée personnelle et artistique ne fut pas facile. Heureusement, des documents manuscrits (la correspondance, le journal, les entretiens enregistrés par Noële Neveux et Jacques Chancel) sont conservés.

Dans l'interview préparée pour l'émission *Radioscopie* de Jacques Chancel en 1971, Georges Neveux rectifie pour la première fois l'information concernant le lieu de sa naissance. Tandis que toutes les sources indiquent la ville de Poltava en Ukraine, l'auteur lui-même explique :

*« Je suis un enfant trouvé. Je suis né en réalité en France, 1, rue Gambetta à Boulogne-sur-Seine. Tout ce qu'on raconte est faux. Mon acte de naissance porte en effet : 'Il a été trouvé sur les marches de l'église de l'Intercession de la Vierge un enfant de sexe masculin âgé de quelques semaines. »*²³

A cause du divorce récent de la mère, les parents de Georges Neveux n'avaient pas eu le droit de se marier (l'Église orthodoxe ordonne après le divorce sept ans de pénitence). La mère était d'origine franco-russe et appartenait à la famille aisée du maire de Poltava et son père était officier français.

Georges Neveux fut mis au monde secrètement en 1900 (la date exacte reste inconnue pour l'écrivain lui-même). Après un court passage par l'Ukraine, de retour en France il fut élevé par une nourrice dans l'ignorance totale de son origine :

*« Je n'ai connu personne, j'ai vécu dans la solitude la plus absolue, dans une espèce de demi-souterrain, où je voyais passer les pieds des gens dans la rue et j'avais un jardin solitaire devant moi de l'autre côté, jusqu'à l'âge de sept ans et demi. Jusqu'à sept ans et demi, je n'ai vu personne. Je ne savais pas que les enfants avaient des parents, c'est une découverte que j'ai faite à sept ans et qui m'a beaucoup surpris. Je ne connaissais que le ménage des paysans chez lesquels nous étions, qui m'aimaient beaucoup et dont j'ai gardé un souvenir très ému, et ma nourrice que j'ai adorée. Cette femme était pour moi tout l'univers jusqu'à l'âge de sept ans. »*²⁴

On souligne ici ce fait parce que Neveux lui-même le considérait comme essentiel pour le développement de sa personnalité:

*« Ces circonstances ont influencé toute ma vie. Je ne peux pas m'expliquer sur les choses que j'ai faites ou que j'ai dites sans revenir à ce départ dans la vie, à ce départ étrange qui m'a hanté, qui m'a formé ou plutôt déformé au départ... Cette enfance a, comment dirais-je, oblitéré toute ma vie. Je l'ai eu comme une espèce de surimpression d'étrangeté sur les choses à partir de là. Rien n'a jamais été tout à fait naturel pour moi du fait que j'ai vécu dans la solitude absolue et que le monde que j'ai découvert à l'âge de sept ans était pour moi quelque chose d'étonnant dont l'état résonne encore en moi. Tout ce que j'ai écrit, je l'ai écrit par étonnement. Le sentiment d'étrangeté rayonne dans tout ce que j'ai pu écrire, le goût de la vie, cette explosion de vie que j'ai ressentie à l'âge de sept ans ou sept ans et demi, a continué à m'accompagner, à influencer tous mes actes et à s'inscrire dans tout ce que j'ai pu produire de bon ou de mauvais. »*²⁵

Les premières sept années de Bohuslav Martinů dans la tour de l'église de Polička (lui aussi vivait retiré du monde, bien qu'entouré de sa famille aimante) furent beaucoup plus idylliques, néanmoins, il juge également ces années comme essentielles pour sa vie et sa création :

*« Beaucoup de fois j'ai réfléchi à l'influence qu'avait eue ce séjour dans la tour sur mon travail de composition musicale. Dans ma chambre, j'ai toujours, depuis le début de mon séjour à Paris, une petite carte postale avec la vue de la tour sur la place de Polička. Mais aussi dans mon souvenir, il y a toujours cette vue et encore beaucoup d'autres. Il y en avait un grand nombre, de chaque côté de la galerie, sur toutes les directions la vue changeait. Étant complètement isolé du monde, comme dans un phare, je n'avais rien d'autre à faire que d'enregistrer dans ma mémoire les images diverses que je pouvais voir de la tour (...) Mais dans toutes ces images le côté spatial et formel prédominait et il est logique que cela m'ait beaucoup influencé ; je vivais si parfaitement isolé du monde, en effet j'ai passé toute mon enfance parmi ces événements spatiaux qui en réalité ne sont pas des événements mais ont pour moi d'une grande importance. On y trouve là les raisons qui expliquent pourquoi mon regard était si différent et pourquoi aussi mon expression musicale prit une forme inhabituelle. »*²⁶

Après le mariage des parents, Neveux fut accepté par la famille et passa son enfance entre Poltava où

²³ CHANCEL, Jacques, *Interview avec Georges Neveux, Radioscopie*, 1971.

²⁴ NEVEUX, Noële, *Entretiens avec mon père*, archives privées de N. Neveux.

²⁵ Ibidem.

²⁶ MARTINŮ, Bohuslav, *Domov, hudba a svět*, Státní hudební vydavatelství, 1966, p.306.

sa mère possédait de vastes territoires, et Nice où les familles russes aisées avaient coutume de passer l'hiver. De même que Martinů, Neveux fut un lecteur passionné. Dans la famille, on parlait, bien sûr le français mais Neveux, supportant mal la tension causée par le comportement de sa mère 'romanesque', s'échappait souvent chez les domestiques russes grâce à quoi lui resta une connaissance partielle du russe et surtout l'amour du folklore, de la littérature et la musique slaves. Plus tard, il trouva dans ces racines un des éléments principaux de sa relation envers Bohuslav Martinů :

« Il y avait chez lui un mélange curieux d'éléments contradictoires : la joie et la tristesse, la générosité envers les autres et l'ironie envers lui-même. Et ce mélange est typiquement tchèque, typiquement slave (...). Peut-être y avait il entre nous une affinité liée à nos origines. Ma mère était russe et par conséquent ma moitié slave rejoignit Martinů, fils de la Bohême. »²⁷

Après le bac, Georges Neveux partit à Paris pour étudier le droit. En 1917, sa famille perdit ses biens ; il subvient alors tout seul à ses besoins assez difficilement – il donne des cours privés, travaille comme journaliste, écrit les poèmes et commence à s'intéresser au théâtre – à l'âge de 18 ans, il se présente pour la première fois comme auteur d'une pièce au Théâtre du Grand Guignol à Montmartre. Il fait la connaissance du poète Paul Fort : *« ...avec ses copains poètes, on passait des nuits ensemble dans les rues de Paris en chantant et disant des poèmes. C'était pour moi quelque chose de merveilleux, une espèce de libération. »²⁸* Après avoir terminé son service militaire en Allemagne, il décida d'accepter un poste de secrétaire à Nice et s'y trouve au moment où Martinů arrive à Paris en novembre 1923.

Tandis que Martinů commence à trouver ses repères parmi les nombreux courants artistiques, entouré de ses compatriotes, lui, rencontre tout à fait par hasard le groupe des surréalistes à Nice. D'abord, il fait la connaissance de Malkin et Masson, plus tard de Desnos et Breton. Le surréalisme était à l'époque, en 1925, un mouvement nouveau - le premier Manifeste parut seulement quelques mois avant l'arrivée des surréalistes à Nice. Cela paraît étonnant (l'atmosphère de cette ville bourgeoise liée toujours au monde d'avant-guerre, devait être loin de l'esprit surréaliste) que le groupe de Breton s'y installa et resta suffisamment longtemps pour que Georges Neveux puisse être, après un examen, admis parmi ses membres. »

« Mes contacts avec les surréalistes étaient maladroits. Ils étaient tout de même des êtres pour moi d'une autre planète, qui avaient fait une révolution intérieure, une révolution psychologique, littéraire, sociale, politique que je n'avais pas, moi atteint. Je me sentais très novice devant eux. Et pourtant Breton a été pour moi un ami, enfin, j'exagère un peu, car on n'est pas l'ami de Breton, on est avec lui dans un état de transpoétique (...) mais l'amitié au sens simple du mot, c'est impossible avec Breton mais enfin c'était très bien, nous avons eu de longues conversations (...) Ils avaient une aisance dans la vie qui était toute nouvelle pour moi. Une aisance qui me déconcertait et qui me remplissait d'admiration (...) Après avoir été reçu par eux, j'ai vu avec joie mon nom inscrit dans la grande feuille de leur manifeste (...) Ce manifeste a été mon acte de naissance moralement. Je devenais un être nouveau. »²⁹

Georges Neveux partit pour Paris, quitta pour toujours le métier de juriste et retourna au journalisme. L'absolutisme de Breton lui étant étranger, il penche vers le surréalisme de la rive gauche - Robert Desnos devint un de ses meilleurs amis :

« ...l'atmosphère des surréalistes de la rive gauche, moins nombreux, mais plus gais, moins sévères me plaisait énormément. J'y trouvais une espèce de liberté d'expression, de vie, il n'y avait pas les mêmes interdits, on n'était pas obligé d'avoir les mêmes ennemis, les mêmes amis, lire les mêmes livres, de décider de prendre une telle position tous ensemble. On était ensemble des êtres beaucoup plus humains, beaucoup plus près de la vie quotidienne (...) Alors que les surréalistes de la rive droite s'enfermaient dans des interminables querelles d'école, des querelles qui n'avaient aucun sens ni aucun but. Ils étaient profondément révolutionnaires mais un peu dans le vague. »³⁰

La conception tendre, souriante et rêveuse du surréalisme de Georges Neveux ne perdait pas le contact avec la vie et grâce à cela elle fut proche de Bohuslav Martinů et aussi du public tchèque. En étudiant les sources, on peut voir que Neveux fut davantage compris et apprécié à Prague que dans n'importe quel autre pays, y compris sa patrie.

Georges Neveux se distinguait des 'véritables' surréalistes français entre autre par sa relation avec la musique. Il adorait la musique - sa discothèque, actuellement chez Noële Neveux, est merveilleusement

²⁷ NEVEUX, Georges, *Bohuslav Martinů*, notes manuscrites, Société des Auteurs et de Compositeurs dramatiques Paris, Fonds Georges Neveux.

²⁸ NEVEUX, Noële, *Entretiens avec mon père*, archives privées de N. Neveux.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

riche (en écrivant les pièces et les scénarios il écoutait toujours des enregistrements). Un des meilleurs amis de Neveux fut le compositeur Maurice Juvet, outre Bohuslav Martinů, l'écrivain collaborait aussi avec Kurt Weill et Henri Dutilleul.

À partir de 1920, le milieu théâtral parisien enregistra de grands changements. À cette époque, le théâtre de boulevard était ridiculement démodé, dans le style de Labiche. Le Vieux Colombier, fondé par Jacques Copeau sur la rive gauche représentait un nouveau type - les pièces furent écrites par de vrais écrivains et non pas par des 'producteurs des pièces de théâtre' comme auparavant. Les décors étaient pratiquement inexistantes. L'atmosphère intelligente attirait même les gens qui jusqu'à ce moment méprisaient le théâtre. Copeau fut bientôt suivi par d'autres, par exemple Antonin Artaud qui fonda un théâtre vraiment marginal dans lequel aucun de ses spectacles fous n'eut plus de deux reprises. Les novateurs proclamaient : « Vous dormez. Réveillez-vous. » Les surréalistes à l'origine refusaient le théâtre, de même qu'au début ils détestaient la littérature en général. Néanmoins, plus tard, quelques-uns s'y sont réalisés. Ils considéraient Pirandello comme leur modèle. Selon l'avis de Georges Neveux c'était lui qui initia la transition du réalisme au théâtre de l'imaginaire de Jean Giraudoux et Jean Anouilh.

Après l'année 1927, Georges Neveux se trouva au centre même des événements quand il devint pour quatre ans le secrétaire du théâtre Louis Juvet. Il travaillait comme rédacteur en chef de la revue *Entracte*, s'occupait des relations avec la presse et jugeait toutes les pièces que les auteurs présentaient à Juvet. A l'époque, Neveux attendait déjà la première de sa pièce de théâtre *Mauvaise étoile* dont le titre fut plus tard changé en *Soleils à vendre* et qui sera finalement joué sous le nom *Juliette ou la Clef de songes*. L'œuvre mûrissait probablement dans l'esprit de l'auteur depuis longtemps. Neveux voit l'origine de son inspiration dans l'événement qui l'avait profondément blessé à l'âge de 14 ans. Après plusieurs années il rencontra sa nourrice avec qui il passa son enfance et qui fut obligée de quitter sa famille dans les circonstances assez dramatiques. La femme qui représentait le seul être aimant pour lui ne le reconnut pas. Neveux tomba malade après cette expérience et l'horreur qu'il ressentit en apprenant que la personne aimée avait pu l'oublier se projeta dans le sujet de *Juliette*. A partir de son achèvement en 1927, *Juliette* éveillait l'admiration des directeurs de divers théâtres mais sa première promise par Gaston Baty fut toujours remise à cause de la peur de l'incompréhension du public qui signifiait une perte financière. « Juliette était un rêve et les rêves épouvantaient les directeurs. »³¹

Un renversement excitant vint seulement en 1930 grâce à l'actrice Mademoiselle Falconetti qui, après une lecture accidentelle, décida de représenter l'œuvre dans son théâtre sans délai malgré le fait que le rôle de Juliette ne lui permettait pas de mettre en valeur son talent.

« Falconetti était une actrice qui avait une carrière courte mais éblouissante. Un être un peu loufoque mais génial. Elle m'a toujours évoqué les grandes actrices du XIX^e siècle. J'avais l'impression quand je la voyais, que j'étais en face de ces actrices un peu folles qui ont des jours où elles sont sensationnelles et les jours où elles sont lamentables sur la scène, qui ont des caprices subits, qui ne jouent pas quand elles sont de mauvaise humeur, qui ont une vie absolument du genre du bohème riche avec des caprices. Exactement comme les grandes actrices dont on nous parle dans la légende. »³²

Falconetti, entourée d'un groupe d'anciens disciples de Copeau, présenta en tout trente spectacles de *Juliette*, spectacles pleins de combats excités et des manifestations scandaleuses. Le public se divisa dès le début en deux camps antagonistes qui manifestaient leurs opinions avec beaucoup de bruit pendant les spectacles. A l'occasion de la publication de *Juliette*, Neveux écrit à l'initiatrice de la première :

« Ma chère Falconetti, vous souvenez-vous des soirées de Juliette, de cette Juliette que vous avez reçue en une heure et montée en un mois contre vents et marées, grâce à vos camarades et à mon ami Alberto Cavalcanti ? Il y avait souvent dans la salle deux partis qui s'interpellaient. Parfois on interrompait la représentation et un comédien, retirant sa perruque, réclamait le calme des uns et des autres. Un jour le médecin de service lui-même s'en mêla : mais c'était pour protester contre le spectacle. On crut à un intermède (...) Mais des amis inconnus se révélaient de toutes parts. Des jeunes gens, des groupes d'étudiants vous écrivaient, vous applaudissaient. »³³

Georges Neveux dans une certaine mesure prévoyait une compréhension difficile de son œuvre. Pour cette raison, il ajouta à l'histoire principale de deux actes un troisième, situé au *Bureau central des rêves* et expliquant ce qui précédait. La conclusion réelle resta néanmoins pour lui le départ de Michel sur le bateau et dans l'édition de *Juliette*, il exprime le désir que le troisième acte soit joué séparément, comme

³¹ NEVEUX, Noëlle, *Entretiens avec mon père*, archives privées de N. Neveux.

³² Ibidem.

³³ NEVEUX, Georges, *Théâtre I*, Paris, René Julliard 1943, p. 113.

une pièce indépendante.

Plusieurs critiques, par exemple Lugué-Poe, écrivirent sur *Juliette* des articles enthousiastes, les autres parlaient d'une œuvre corrompue, insensée et dangereuse pour l'esprit français. Dans le foyer de son théâtre, Falconetti fit installer deux registres - un 'pour' et l'autre 'contre' la pièce où les spectateurs pouvaient noter leurs impressions. Les deux se remplissaient après chaque représentation par des remarques les plus contradictoires. Aujourd'hui, on s'étonne de la surprise et de l'incompréhension du public. *Juliette* fut représentée à une époque qui connaissait déjà les spectacles dadaïstes et surréalistes, fous et provocateurs dont les scènes manquaient de continuité logique. Le théâtre surréaliste est dans le fond discontinu - l'histoire saute d'un endroit à l'autre, d'une idée à l'autre sans aucune liaison ou relation évidentes. L'originalité de la pièce de Georges Neveux repose justement sur son exceptionnelle logique. Dès le début, on se trouve dans un rêve qui a lieu dans un monde où tous les gens ont perdu leur mémoire. L'absurdité du sujet est organisée. Dans le cadre de l'absurdité, la logique existe. Neveux l'explique : « *Mon tempérament me pousse à chercher des sujets où l'absurde est dans la base mais la logique est dans le traitement de cette base.* »³⁴

Juliette se trouve alors assez isolée dans la création théâtrale de l'époque et causa alors un scandale mais aussi un grand intérêt qu'on pourrait peut-être même considérer comme un succès. (Plus tard il fut confirmé dans la coopération avec Bohuslav Martinů et aussi, deux ans après la première parisienne, lors des représentations à Prague mises en scène par Jiří Frejka et puis, comme film créé par Marcel Carné avec Gérard Philippe dans le rôle de Michel.) Malheureusement, son auteur, déçu perdit courage, constata que sa place n'était pas au théâtre et après avoir fondé une famille, se concentra (entre autres pour des raisons financières) sur l'écriture des scénarios pour les films à succès. Évidemment, cet emploi lui apporta peu de plaisir et le temps fut pour lui d'une certaine manière perdu.

Bohuslav Martinů participa probablement grâce à Šafránek à un des spectacles scandaleux de *Juliette* en 1930 et s'enthousiasma pour la pièce surtout après l'avoir vu dans les Cahiers Bravo, achetés lors de ses expéditions bouquinistes. A ce moment, il était préoccupé par *Les Jeux de Marie* et aussitôt après par *La Voix de la Forêt*, *La Comédie sur le pont* et *Le Théâtre du faubourg*. Il restait plongé dans le monde du théâtre tchèque et *Juliette* dut attendre. La première fois qu'il mentionna son projet ce fut en avril 1935 où il projeta de la mettre en musique comme un ballet. Étonnement, Neveux ne se doutait pas de ces projets parce que lui-même confirme qu'après leur première rencontre, Martinů ne reprit pas contact pendant une longue période.

Après ce long silence, Martinů écrivit une lettre. Georges Neveux raconte :

« *Et puis, un beau jour, je reçus un mot qui me disait à peu près ceci : 'J'ai relu il n'y a pas longtemps votre pièce Juliette ou la Clé des songes, je ne sais pas comment ça c'est fait, je me suis mis au piano et je m'aperçois que j'ai déjà mis le premier acte en musique. Si vous venez ce soir je vous le jouerai. J'espère que vous ne serez pas fâché.' Je retrouvais le ton malicieux de Martinů qui me disait des choses graves avec une légèreté, mais en me rendant chez lui, je me sens plein de sentiments contradictoires, à la fois ravi et ennuyé. Ravi parce qu'un musicien que j'admirais me prouvait qu'il aimait ma pièce, ennuyé à l'idée que cette pièce devenu opéra prendrait un autre visage ce qui est toujours désagréable pour un auteur, si belle que soit la musique.*

Martinů se mit tout de suite au piano et me fit asseoir à côté de lui tandis que sa femme Charlotte nous versait du vin blanc (puisque'on boit du vin blanc dans cette pièce, dit-elle en riant). Pour la première fois de ma vie j'étais vraiment entré dans un univers mystérieux que dans ma pièce je n'avais fait qu'entrevoir. Martinů avait évidemment aimé ma pièce, mais il l'avait tellement dépassée en grâce et en profondeur qu'il en avait tiré un chef-d'œuvre musical. Grâce à l'envoûtement de sa musique il avait transmis une émotion et un sens du mystère que les mots à eux seuls ne peuvent jamais exprimer tout à fait. Oui, j'étais bouleversé.

Martinů à qui je disais mon émerveillement, m'écoutait avec un sourire gêné. Il était d'une telle délicatesse et même disons le, d'une modestie si sincère qu'il ne savait pas comment répondre à mon enthousiasme. Et puis nous sommes descendus tous les trois et dans le petit bar (...) nous avons bu à Juliette devenue Julietta et à notre amitié. »³⁵

Georges Neveux, rassuré, répondit immédiatement par la négative à Kurt Weill qui venait de lui de-

³⁴ NEVEUX, Noëlle, *Entretiens avec mon père*, archives privées de N. Neveux

³⁵ NEVEUX, Georges, *Bohuslav Martinů*, notes manuscrites, Société des Auteurs et de Compositeurs dramatiques Paris, Fonds Georges Neveux.

mander son accord pour la mise en musique de sa pièce. À partir de ce moment Martinů et Neveux vivaient ensemble le destin de leur *Juliette*. La première avait lieu au Théâtre National de Prague le 16 mars 1938 dans une atmosphère lourde à l'approche de la guerre. Les provocations fascistes s'intensifiaient, les intellectuels insistaient de plus en plus auprès de la conscience internationale et les artistes tchèques séjournant à Paris voulaient retourner définitivement chez eux. Le train dans lequel Georges Neveux, invité à la première de *Juliette* à Prague, prit place était vide. Malgré ces ombres, le spectacle fut beau. Les meilleurs artistes pragois s'étaient réunis et participaient : Václav Talich comme chef d'orchestre, Jindřich Honzl metteur en scène, František Muzika décorateur. Exactement comme le désirait Bohuslav Martinů qui, déçu par la précédente représentation des *Jeux de Marie*, ne voulait rien risquer cette fois et fut prêt à mettre l'opéra en scène lui-même s'il n'avait pas pu persuader Honzl de coopérer.

Martinů commença à songer sérieusement à son retour en Bohême, comme le prouve sa correspondance avec Talich. Avec son aide, il fait le nécessaire pour obtenir un poste de professeur au Conservatoire de Prague. Les événements qui suivirent interrompirent immédiatement ses efforts. Talich dirigea encore cinq reprises de *Juliette* au Théâtre National. Après la guerre, la situation changea et la nouvelle mise en scène dut attendre jusqu'à 1963.

La guerre sépara aussi Georges Neveux et Bohuslav Martinů. Martinů dut fuir pour sauver sa vie aux États-Unis. Neveux entra d'abord dans l'armée et après sa démobilisation se retira avec sa famille dans le Sud de la France (les manifestes antifascistes qu'il avait signés juste avant la guerre le forçaient à être prudent). Ils trouvèrent refuge dans la maison de leur parent Aldous Huxley séjournant en Amérique. Durant de longs mois, Neveux fit la connaissance de la personnalité de cet écrivain anglais, homme extraordinaire, à travers textes et écrits. Il se préparait alors pour un nouvel essai théâtral.

En 1942, Neveux acheva la pièce avec un sujet antique *Le Voyage de Thésée*. Pourquoi un sujet antique ? Neveux explique :

« Parce que dans cette pièce il y avait tout de même des allusions à l'actualité. Et les personnages mythologiques pouvaient dire des paroles que des personnages en veston ne pouvaient pas dire. Parce qu'il y avait tout de même une censure, nous étions sous la coupe des Allemands et si on voulait avoir une pièce jouée à cette époque-là, on ne pouvait pas avoir une pièce en veston. Les gens en veston, ils auraient été obligés de parler des événements ou alors ils auraient été absolument absurdes. »³⁶

Un grand nombre d'écrivains français avaient pendant l'Occupation la même opinion et se réfugiaient en s'inspirant de l'antiquité.

Après l'occupation du Sud de la France par les Allemands, Neveux retourna à Paris et la première de sa nouvelle pièce eut lieu le 23 septembre 1943 au Théâtre des Mathurins dans une mise en scène de son ami Marcel Herrand. Cette fois, on ne pouvait pas douter du succès : *Thésée* fut joué plus de 200 fois et en 1944 reçut de la SACD le Grand Prix du Théâtre. Les critiques collaborant avec les occupants protestèrent parce qu'ils pressentirent l'esprit de la résistance : les Athénées venant tuer le Minotaure débarquaient en Crète et à l'époque de guerre le mot 'débarquement' réveillait l'attention de la censure et des collaborationnistes. Il y avait aussi le combat entre Thésée et Minotaure et il semblait impossible de ne pas faire un lien avec la lutte entre De Gaulle et Hitler. Neveux décrit l'atmosphère :

« On était tellement sous la tension, la tension de cette occupation qu'on voyait en toute circonstance des sous-entendus. Et il y avait dans la salle des gens qui applaudissaient trop fort et je me rappelle que Marcel Herrand m'a téléphoné un jour en me disant : 'Tu sais, si on applaudit si fort que ça, nous allons tous aller en taule'. »³⁷

Thésée eut après la guerre beaucoup de reprises mais selon Georges Neveux, perdit un peu de son intérêt. Néanmoins, les représentations fréquentes et l'intérêt de Bohuslav Martinů quinze ans plus tard témoignent du fait que, grâce à son niveau psychanalytique, l'idée de la pièce n'est pas limitée par le temps. En étudiant les archives de Georges Neveux, on remarque que l'auteur lui-même se contredit. Immédiatement après la deuxième guerre mondiale, il avoua le sens allégorique, plus tard, il le nia :

« La mythologie n'est pas seulement un langage chiffré utile pour communiquer avec le public aux époques d'oppression, elle est aussi un langage universel valable pour toutes les époques. Il y a dans certains mythes une accumulation d'énergie si énorme qu'ils agissent encore sur nous aujourd'hui. »³⁸

³⁶ NEVEUX, Noëlle, *Entretiens avec mon père*, archives privées de N. Neveux.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Ibidem.

Bohuslav Martinů n'avait dans son asile américain aucune nouvelle privée de l'Europe. Le 23 août 1945, il répond alors avec beaucoup d'enthousiasme à la première lettre d'après-guerre de son ami Neveux. Il offre une aide matérielle et essaie de le persuader tout de suite d'une nouvelle collaboration :

« Vous savez, que pour mon livret je n'aurai pas besoin de toute la pièce, telle qu'elle est dans votre imagination, cela vous ferait moins du travail et peut-être vous pourriez plus tard la réaliser pour le vrai théâtre ; pour ma musique suffirait beaucoup moins de texte, ce serait une comédie musicale assez légère, claire, et pas longue. Je sais que ce n'est pas intéressant pour vous ce genre de travail mais on ne sait jamais, peut-être si vous y pensez, les idées vont revenir un peu à Aix-en-Provence et un jour la comédie sera écrite. »³⁹

Juliette occupait les pensées du compositeur pendant toute la guerre ; jusqu'à la fin de sa vie il la considérait comme sa meilleure œuvre et ne cessait pas d'espérer en de nouvelles représentations et aussi en de nouvelles œuvres en collaboration avec Georges Neveux. Il s'intéresse à *Thésée* et demande un exemplaire. L'hésitation de Martinů à retourner en Europe et un accident grave retardèrent les contacts de quelques mois.

La première pièce que Neveux écrivit après la guerre fut la *Plainte contre inconnu* dans laquelle il exprima l'horreur, la misère, l'angoisse et l'espoir des années de l'Occupation. La protestation des gens malheureux, renonçant à la vie impressionna le public dans des pays très divers :

« Cette pièce a des résonances que le simple récit de l'action ne peut pas donner, je crois du moins (...) Elle a été jouée en Allemagne. A cette époque-là, l'Allemagne sortait de la guerre. Le traducteur me disait : 'Vous savez, votre pièce a beaucoup de succès chez nous car c'est indirectement l'histoire du peuple allemand qui proteste contre le malheur qui vient de lui arriver.' Le directeur du théâtre israélien est venu me trouver, après avoir joué la pièce à Jérusalem. 'Vous savez, me dit-il, vous avez décrit là indirectement le malheur du peuple juif qui a tant souffert pendant cette guerre et qui proteste contre Dieu, c'est au fond du livre de Job de la Bible'. Et cela a été joué aussi en Italie, au Piccolo Teatro où le directeur d'alors qui était Paolo Gracy est venu me trouver à Paris, il m'a dit : 'Vous savez, c'est une pièce qui va admirablement à l'Italie. Nous protestons, nous aussi, nous avons été malheureux et injustement malheureux, nous avons été entraînés par cet horrible Mussolini dans le fascisme et maintenant nous en souffrons et nous protestons contre ce qui nous est arrivé.' Tous ces pays, je m'en suis aperçu, étaient pleins de gens qui protestaient contre le destin. Et cette petite protestation particulière que je décrivais dans la pièce, résonnait dans tout ce public-là. »⁴⁰

Elle résonnait aussi dans Bohuslav Martinů. Le 10 août et le 14 septembre 1953, il écrit déjà au dramaturge pour l'informer des coupures dans le texte, des changements dans le décor, du rideau et de la scène. Pourtant, le 7 décembre de la même année, il renonce. Étant donné que cette lettre ne fut jamais publiée et que la décision de Martinů restait jusqu'ici voilée de mystère, je la cite en entier :

« Je me suis arrêté de travailler pour le moment et je vais vous dire pourquoi. J'ai fini le 1^e acte et je vois que ce n'est pas cela, ce n'est pas ce que je voulais et je ne suis pas content, pas du tout. Je vois maintenant que la pièce serait perdue comme opéra dans le grand théâtre. Je devais enlever beaucoup de choses, à mon grand regret, raccourcir à cause de temps, la musique prolonge tellement alors il ne restera que le squelette. J'aime pas cela. Mais ce qui est très important et je le vois maintenant, même avec la musique c'est une pièce pour le petit théâtre avec le chambre orchestra, dans le grand théâtre on ne saisirez on ne comprendrez le texte chanté, beaucoup serait perdu et comme il y a très peu d'action, nous pourrions manquer complètement le but. Je suis bien malheureux parce que j'aime beaucoup cette pièce et j'avais des idées je pourrais vraiment faire quelque chose avec mais après avoir fini le 1^e acte j'ai des doutes pour la réussite. L'opéra est tellement drôle comme forme et il n'y a rien à faire, il faut accepter certaines conventions. Maintenant je ne peux pas continuer parce que je suis bien confus, je vais y réfléchir quelle sera la chance de la faire pour le petit théâtre en tout cas je dois la mettre à côté pour le moment. J'espère que vous ne m'en voulez pas, j'en suis bien malheureux, la pièce m'a vraiment touché, enfin je ne me rends pas jusqu'à je trouverai la vraie solution... »⁴¹

Néanmoins, finalement Martinů quitta la *Plainte contre inconnu* définitivement. Il tenta *Les Possédés* de Dostoïevski mais de nouveau sans succès, puis pensa quelque temps à un sujet de Labiche et à la fin choisit *La Locandiera* de Goldoni qu'il acheva au printemps 1954 sous le titre de *Mirandolina*. Et la re-

³⁹ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Georges Neveux des années 1953, 1958, 1959*, Fonds Georges Neveux, SACD, Paris. On présente les textes écrit par Martinů en français en version originale.

⁴⁰ NEVEUX, Noëlle, *Entretiens avec mon père*, archives privées de N. Neveux.,

⁴¹ Ibidem.

cherche d'un nouveau livret recommença. Martinů rêvait d'une pièce dont l'histoire aurait lieu en Slovaquie, d'une pièce populaire et vivante mais ne trouvait rien qui correspondait à cette image. En 1954, il entra en contact avec l'écrivain grec Nikos Kazantzákis dont *Alexis Zorba* captiva son attention. Ensemble, ils choisissent un autre roman, *Le Christ recrucifié* et en 1956, Martinů commence la composition. La correspondance riche entre les deux artistes témoigne de leur engouement extrême et montre aussi les difficultés que le compositeur rencontrait en retravaillant cette œuvre littéraire avec une quantité de personnages et de scènes de masse en un livret. Aucun des opéras précédents ne lui demanda tant d'effort et de temps. Parallèlement, il créa un grand nombre d'autres pièces.

Pendant plusieurs années, Martinů se préparait à écrire une œuvre qui rendrait hommage à Antoine de Saint-Exupéry. Il l'appréciait comme écrivain et philosophe et surtout comme personnalité dans laquelle le côté technique et artistique de la civilisation s'unifiaient harmonieusement. Pour ses *Paraboles* le compositeur choisit quelques phrases qu'il avait trouvées dans *Citadelle*, le dernier livre de Saint-Exupéry, exprimant la vie de l'homme. Le sujet de la première partie, *Parabole du sculpteur* est la transformation qu'inévitablement l'homme vit en regardant une œuvre d'art créée il y a de nombreuses années. La *Parabole du jardinier* exprime le désir humain de chercher et de continuer. La dernière phrase citée devait être l'idée suivante : « *Dans le désert, la dernière porte de la dernière maison s'ouvre vers l'inconnu.* » mais finalement l'inspiration de la troisième *Parabole* naquit d'une hallucination : Pendant une nuit à Schönberg en Suisse, où il séjourna chez ses amis Sacher, Martinů entendit passer sous sa fenêtre deux tambours. Pour cette impression qui était en parfaite harmonie avec son propre programme inconscient, il ne pouvait pas trouver de modèle chez Saint-Exupéry. Il se souvint du tambour de la pièce *Le Voyage de Thésée* de Georges Neveux et forma la troisième *Parabole* de ses trois extraits :

Thésée : Mais qui es-tu ?

L'Homme : Je suis le tambour de ville. C'est moi qui annonce les mariages et aussi les morts.
(2^e acte)

Ariane : Je m'appelle Ariane, comment t'appelles-tu ? (2^e acte)

Bourg : Regardez Thésée, l'homme qui devait vaincre le Minotaure, le voici vaincu par une femme. (3^e acte)⁴²

Martinů n'hésita pas à modifier son plan original – le sens de la troisième partie n'est pas une parabole mais un symbole résumant les idées qui viennent à l'esprit de l'homme surtout à la fin de sa vie : l'art, la vie et la mort, l'amour. Le tambour, le destin, mesure le temps donné à l'homme pour l'amour et l'art. Il ne s'agit pas ici d'une vraie musique à programme. Le texte nourrit la méditation du compositeur, l'aide à développer ses capacités créatrices, libère le jeu du hasard, facilite la transmission de la fascination de l'auteur. On ne trouvera pas une liaison concrète entre les citations et la musique elle-même. L'utilisation du thème *Douce nuit* et de la mélodie orientale jouée par le hautbois n'est pas justifiée par le sens des mots. Le texte est lié à la musique uniquement par les chaînes de l'imagination. Les *Paraboles* sont un exemple parfait du mode de travail de Bohuslav Martinů - le hasard sert à son sens d'observateur et l'inconscient joue le rôle principal. Le monde de Georges Neveux réveillait les sources associatives de sa personnalité. Le 13 avril 1958, il écrit à Miloš Šafránek :

« ...Chaque phrase de Georges est pour moi si attirante que je désirerais mettre tous ses textes en musique. Je voudrais encore travailler avec lui. »⁴³

Le 21 mai 1958, trois mois après l'achèvement des *Paraboles*, Martinů annonce joyeusement à Georges Neveux :

« Me voilà encore revenu comme le Fantôme de l'Opéra et je dois vous annoncer une triste nouvelle, que j'ai encore mutilé un de vos beaux textes. Cette fois la victime est Thésée et son voyage. Je vous prie de ne pas vous fâcher et de me donner votre permission pour prendre ce texte pour un nouvel opéra. »⁴⁴

De même que dans le cas de *Juliette*, Martinů se trouvait en ce moment déjà à mi-chemin (dans la lettre à Miloš Šafránek du 7 septembre 1958, il avoue qu'il avait le livre depuis 4 ans) et se préparait à envoyer l'opéra dans un concours anonyme à Venise dont le lauréat devait voir son opéra joué à la Scala.

⁴² NEVEUX, Georges: *Théâtre I*, Paris, René Julliard 1943.

⁴³ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Miloš Šafránek des années , 1958- 1959*, Musée de Polička.

⁴⁴ NEVEUX, Georges, *Correspondance avec Bohuslav Martinů, autographes des années 1953, 1958 et 1959*, Musée Bohuslav Martinů, Polička.

Georges neveux répond le 24 mai dans le même esprit :

« Cher Bohuslav, Quelle joie ! Mon Thésée est tout fier de devenir vôtre. Et moi je me sens tout ému à l'idée que je vais me trouver un petit peu mêlé à une œuvre que j'aime d'avance puisqu'elle est de vous. Quant à mon texte, prenez, enlevez, faites en ce que vous voulez, il est à vous. »⁴⁵

Le 25 juin Martinů déclare l'opéra achevé et discute avec son ami les droits d'auteur. La réponse de Neveux montre leur compréhension parfaite même dans les questions pratiques :

« Pour le pourcentage, faites comme vous voudrez. Je vous propose ceci : 2/3 pour la musique -1/3 pour le livret. Mais bien entendu nous partageons ce dernier tiers (puisque l'adaptation est de vous). Donc ça donnerait 5/6 pour vous - 1/6 pour moi. »⁴⁶

Charlotte Martinů indiquera plus tard dans la biographie de son mari que l'inspiration principale d'*Ariane* (c'est ainsi que le compositeur surnomma la version musicale de *Thésée* de Neveux) était la voix de Maria Callas qu'il entendit un jour à la radio. Dans sa correspondance avec Miloš Šafránek, Martinů déconsidère un peu son nouvel opéra en parlant de lui comme d'une 'légère comédie' sans relation avec les *Paraboles* philosophiques⁴⁷. Šafránek posa la question concernant l'origine d'*Ariane* plusieurs fois, probablement ne croyant pas qu'elle fut créée seulement juste en passant, pour se reposer. Martinů nia toutes les spéculations et il semble qu'il n'ait eu aucune envie d'en dire plus.

« Il ne s'agit ni de commande ni d'idée d'un éditeur, ni d'enchantement par une colorature, partiellement il est vrai que je l'ai écrit pour sortir pour un moment de la *Passion grecque* qui m'a beaucoup fatiguée par son problème intérieur et aussi par le fait qu'à cause de mon muscle blessé dans la main droite, l'écriture du score et du sketch continue lentement... »⁴⁸

Ariane ne fut joué que le 22 mars 1961 à Gelsenkirchen, deux ans après la mort du compositeur (sous la direction de Ljubomír Romanský). Il est alors difficile de juger quel succès elle aurait eu de son vivant. Sa forme parfaite mais courte fait penser plutôt à une cantate et à côté du grand opéra *La Passion grecque*, il reste un peu dans l'ombre. Le silence discret du compositeur donne à penser qu'il cache un secret dans son for intérieur. Quelques années après la mort de Bohuslav Martinů, Maja Sacher⁴⁹ confirme cette supposition : « Les dessous ont une dimension privée à laquelle nous ne devrions pas toucher. »⁵⁰ Par sa conception de l'amour, *Ariane* crée un pendant parfait de *Juliette*.

À la différence des autres œuvres qui cessaient d'intéresser Martinů aussitôt après leur achèvement, *Juliette* était toujours présente dans sa vie. Pendant la période de travail sur *Ariane* (du 13 mai au 15 juin 1957), il apparut un nouvel espoir de représentation. On préparait sa traduction en allemand et plusieurs théâtres en Allemagne montraient leur intérêt. Dans sa carte pour le nouvel an 1959, Martinů annonce à Georges Neveux sa première à Wiesbaden le 26 janvier. La mise en scène allemande de *Juliette* à la représentation de laquelle Martinů assista malgré son état de santé inquiétant, surprit le compositeur et la critique. Le 6 février, le compositeur écrit à Neveux : « ...il faut absolument que vous voyiez ce spectacle qui vous fera dresser les cheveux sur la tête (...) Je me demande toujours quel opéra j'ai écrit, si celui de Prague ou de Wiesbaden, il y en a deux tout a fait différents. »⁵¹ La *Juliette* de Wiesbaden n'était pas exactement celle que Martinů avait dans son imagination mais elle l'impressionna beaucoup et éveilla des espoirs pour une autre représentation. Le rêve des deux artistes fut sa première à l'Opéra de Paris (ils commencèrent alors des négociations concernant sa traduction en français⁵²). Dans sa dernière lettre le 16 mars, cinq mois avant sa mort, Martinů mentionne de nouveau ce désir et aussi ses projets de représentation d'*Ariane*, « cette œuvre que j'aime beaucoup, plus le texte que la musique »⁵³ Finalement, il attire Neveux dans une nouvelle collaboration. Jusqu'aux derniers moments de sa vie Martinů travaillait sur

⁴⁵ NEVEUX, Georges, *Bohuslav Martinů*, notes manuscrites, Société des Auteurs et de Compositeurs dramatiques Paris, Fonds Georges Neveux.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Miloš Šafránek des années , 1958- 1959*, Musée de Polička, le 26 avril 1959.

⁴⁸ Ibidem. "Není to ani objednávka ani nápad nakladatele, ani jsem nepotkal nějakou koloratuře, částečně je pravda abych se dostal trochu z Pasjí, které mne hodně unavily, jak vnitřním problémem tak i tím že vzhledem k mému pochroumanému svalu u pravé ruce, psaní scoru i sketche mi jde moc pomalu..."

⁴⁹ Maja SACHER - femme du musicien Paul Sacher, témoin proche des derniers mois de la vie du compositeur.

⁵⁰ BŘEZINA, Aleš, "Je respire une dernière fois", Programme de l'Opéra du Rhin, Strasbourg, p. 42.

⁵¹ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Georges Neveux des années 1953, 1958, 1959*, Fonds Georges Neveux, SACD, Paris.

⁵² Originellement, Martinů créa le livret en tchèque selon la pièce de G. Neveux (voir chapitre II.3.2).

⁵³ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Georges Neveux des années 1953, 1958, 1959*, Fonds Georges Neveux, SACD, Paris.

l'adaptation de *Juliette* pour sa représentation en langue française.

II.3.2. *Plainte contre inconnu*

Plainte contre inconnu, pièce en un acte de toute la soirée, montre une autre face du génie de Neveux. L'histoire plus factuelle, a lieu vers l'année 1910 en Russie. Des personnes croyantes frappées par le malheur se réunissent chez un procureur pour déposer une plainte contre Dieu. Chacun d'entre eux a une raison différente de se plaindre mais tous ensemble se préparent à se suicider. Si le sujet est réaliste, l'idée de la plainte contre Dieu, est absurde. Les personnages font une déposition, expliquant leurs malheurs afin que le procureur puisse les enregistrer. Les plaintes étaient les suivantes : la première concerne un homme qui gagna une grande somme à la loterie mais qui ne peut pas en profiter parce que trop habitué à la misère et la faim. Puis, un jeune couple fut involontairement séparé par la guerre russo-japonaise et quand les deux mariés se retrouvèrent, ils comprirent que cet éloignement avait détruit leur amour. Ils décident de mourir parce qu'ils ne peuvent plus ni s'aimer ni vivre ensemble. La troisième concerne un homme qui à travers une crise sentimentale comprit qu'il n'était qu'un outrecuidant et ne peut plus se supporter. Puis d'autres plaintes avec d'autres problèmes.

Le procureur semble être un homme 'heureux' – riche, équilibré et élégant. Cet homme qui ne pense qu'à son confort est dégoûté par le récit de la vie déchirée de ces gens. Il leur raconte sa vie, leur explique comment il est facile et simple de côtoyer les gens qui souffrent sans souffrir soi-même. Mais à la fin de son récit, il est frappé de stupeur – au fur et à mesure, il commence à sentir le vide absolu de son existence. Il comprend alors que s'il n'a jamais souffert et n'a jamais pu exister. Le groupe des gens désespérés venus chez lui pour finir leur vie, devant son désarroi commence à s'unir et retrouver la force de vivre. Ils partent heureux et décident de continuer leur vie en communauté. Le procureur reste seul avec la conscience de ne plus être jeune et de n'avoir pas jusqu'à ce jour vécu mais simplement fait semblant. Il prend alors son revolver et tire. Derrière le caractère comique des personnages, Martinů sentit les idées tragiques et profondes.

Il essaya de retravailler la pièce qui à l'origine était en un acte, en trois actes. Dans sa lettre du 10 août 1953 à Neveux, il décrit son projet en détail. Il choisit de terminer le premier acte par la première question du procureur ce qui devait augmenter le caractère dramatique de la situation, puis le second au moment où ce dernier comprend que sa vie a été en réalité un grand vide, la conclusion restant la même. La pièce est en général constituée de dialogues. Pour donner plus de mouvement à l'opéra qui se déroule dans l'appartement du procureur, Martinů propose d'utiliser des éclairages particuliers, soit par exemple éclairer le procureur pendant son monologue tandis que les autres acteurs restés dans l'ombre donnent leur répliques. L'opéra commence dans l'après-midi et finit avec le lever du soleil (tandis que la pièce de Neveux se termine à minuit).

« *C'est un peu tiré par les cheveux mais cela ferait bien pour la musique et pour la sensation du retour à la vie.* » La scène où une des personnes prépare le poison reste toute entière dans l'ombre et après la lumière rentre graduellement : « *J'ai raccourci un peu la nuit, c'est vrai, mais la vie passe si vite quelquefois, qu'on se rend pas compte et le soleil se lève déjà.* »⁵⁴

Le fragment de l'opéra contient seulement 73 pages de la partition d'orchestre - l'ouverture et trois tableaux. Le manuscrit a malheureusement aujourd'hui disparu, de même qu'un cahier contenant les notes du compositeur concernant le travail sur le livret mentionné par Šafránek. Au Musée Bohuslav Martinů à Polička, on peut trouver seulement quelques feuilles d'esquisses illisibles. L'enregistrement du fragment de l'opéra à la Radio tchèque de Brno donne une image générale du niveau musical de l'opéra. Martinů s'inquiétait surtout que l'opéra devienne trop pathétique, que les traits de comédie disparaissent. Certes, déjà dans l'ouverture, il crée une atmosphère dramatique et tragique. Le son d'orchestre est soutenu par le choral chantant sur la voyelle *a*, l'auditeur est transporté en Russie, lieu où se déroule l'histoire. Cela est immédiatement confirmé par la citation de la chanson des bateliers de la Volga *Ei, uchniem*. L'image d'une vie dure et du malheur est estompée par les dialogues banals et comiques, par leur passion ou sentimentalité exagérée. En écoutant la musique, on doit constater que Martinů réussit à garder la rythmique et l'intelligibilité de manière exceptionnelle. Elle fonctionne soit comme un élément dramatisant, soit poétisant. On peut seulement regretter qu'il n'en soit conservé que 25 minutes.

Bohuslav Martinů tira une leçon de l'échec de la *Plainte contre inconnu* et dès le début de son travail sur l'opéra *Ariane* d'après la pièce de théâtre de Georges Neveux le *Voyage de Thésée*, il choisit une toute

⁵⁴ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Georges Neveux des années 1953, 1958, 1959*, Fonds Georges Neveux, SACD, Paris.

autre approche. Il renonça au grand orchestre, à l'idée de créer un grand opéra et se concentra seulement sur une partie de la pièce, sur un de ses thèmes.

Georges Neveux aborda dans sa pièce plusieurs idées qui sont parmi les plus importantes de l'humanité ; chacune pourrait être développée séparément. En quatre actes, il décrit toute l'expédition de Thésée en Crète, y compris les événements la précédant et la suivant. Le premier acte représente les angoisses du roi Égée qui commence à perdre les rênes de son pouvoir et souffre aussi de sa relation avec son fils disparu, fils qu'il avait rejeté de peur qu'il ne le tue. Arrive le moment où Égée doit résoudre la situation, comme chaque printemps, Athènes doit remplir ses engagements envers la Crète en préparant sept garçons au combat avec le Minotaure. A ce moment, le fils royal Thésée apparaît et décide de diriger l'expédition accompagné de six garçons courageux. Le conflit entre le fils et le père, étudié par Sigmund Freud, y est exprimé de manière exceptionnellement convaincante.

Le deuxième acte, après un court monologue prononcé devant le rideau par un gardien athénien, a lieu en Crète. En discutant avec le tambour de la ville les combattants apprennent que le labyrinthe en soi n'existe pas, le labyrinthe est la ville. Le Minotaure n'est pas un taureau au corps humain, il prend la forme de l'ennemi, ennemi auquel on s'attendrait le moins, il s'annonce par un battement du cœur de l'adversaire sur lequel il se jette quand celui-ci est tout seul. Ensuite, les combattants se séparent et vaquent à leurs occupations. En allant abattre un arbre, Thésée rencontre Ariane, leur longue conversation contient un grand nombre d'informations mystérieuses concernant l'amoureux d'Ariane, le Minotaure. La jeune fille déclare :

*« Je suis la seule à l'aimer, la seule à l'attendre, le soir, la seule à le consoler quelquefois. Et c'est pour cela que je n'aimerai jamais que lui. »*⁵⁵

Néanmoins, l'amour pour l'étranger commence à naître dans son âme, amour partagé par Thésée. Ariane supplie le Minotaure de renoncer au combat :

*« Mais toi, puisque je ne pourrai jamais te voir qu'en rêve, donne-moi plutôt, toi-même et librement, à celui qui, dans mon rêve, déjà te ressemble. C'est toi que j'épouserai en l'épousant. Je te demande de renoncer pour toujours au combat avec les sept garçons. Et de me permettre de quitter cette ville et de suivre cet étranger dans son pays. »*⁵⁶

Le tambour de ville annonce le mariage de la fille du roi avec un étranger de passage.

Le troisième acte s'ouvre sur une discussion agitée des camarades de Thésée. Ils sont contents d'avoir sauvé leur vie mais leur promesse non respectée les empêche de s'amuser. Le Minotaure vit toujours ! Bouroun, un des héros athéniens meurt pendant le combat et une ombre apparaît entre les nouveaux mariés. Thésée jure de venger son compagnon de combat et essaie d'oublier Ariane afin de retrouver le Thésée d'antan, fort et décidé. Le Minotaure arrive sous les traits de Thésée. A l'épouvante de Thésée, il répond : *« Tu appelais en même temps Thésée et Minotaure. Les voici ensemble, et dans le même corps (...) Tu seras tué cette nuit par l'homme heureux que tu es devenu. »* La scène où Thésée fait des efforts pour oser tuer son double est certainement un des moments les plus impressionnants de la pièce. Neveux avoue : *« Moi-même quand je l'écrivais, j'avais l'impression de me tuer moi-même. »* Thésée décide malgré l'avertissement du Minotaure : *« Tu payeras ta victoire, et d'un bon prix. Des pensées, des actes, des gestes inattendus vont jaillir de toi et t'épouvanter toi-même. L'être que tu aimes le plus au monde, tu le perdras. Maintenant tu es libre de te sauver, ou de me tuer. »* Le dernier cri du Minotaure est pour Ariane.

Dans le quatrième acte, on retourne sur le bateau. Ariane insiste pour partir rapidement, alors que Thésée hésite. Il lui rappelle la condition de sa victoire, c'est-à-dire la perte d'un être aimé. Ariane, décidée à ne pas renoncer à son mari, menace de recourir à la force mais finalement elle se soumet : *« Même si je dois mourir vite, je mourrai heureuse, car celui que j'aurai aimé, c'est toi, Thésée, et non un autre. Adieu. »* On retourne à Athènes où le roi Égée désespérément attend le bateau de son fils. Les relations entre les combattants se compliquent et s'enveniment, seule la proximité de la terre les empêche de se battre. À la pensée du retour, des angoisses s'éveillent. Quels devoirs les attendent dans leur patrie ? Ils sont accueillis par une triste nouvelle, le roi Égée est mort. Le complexe d'Œdipe de Thésée et son désir inconscient de devenir roi furent accomplis par personne interposée ; en effet Arbias monta sur le bateau une voile noire ce qui signifiait l'échec de l'expédition et provoqua le suicide du Roi. Arbias prit cette initiative pour assurer à Athènes un Roi jeune et innocent.

« Et si, plus tard, des hommes assemblés écoutent l'histoire de Thésée et de ses compagnons, qu'ils

⁵⁵ NEVEUX, Georges : *Théâtre I*, Paris, René Julliard, 1943.

⁵⁶ Ibidem.

oublent leur dur voyage, qu'ils ouvrent, comme nous, les yeux sur une ville qui grandit. O Soleil, rends-leur l'eau fraîche et l'olivier. »

Un compositeur trouverait dans cette pièce une source pour plusieurs sujets d'opéra. Bohuslav Martinů choisit instinctivement (il ne vit jamais la pièce au théâtre) les parties qui impressionnaient le plus le public et qui furent aussi les plus adaptables à la mise en musique. Les changements qu'il effectua ici sont beaucoup plus importants que dans les deux opéras précédents sur les textes de Georges Neveux. Surtout, il réussit à attirer l'attention du spectateur vers Ariane comme personnage principal. On pourrait supposer qu'il s'agissait de l'intention primaire mais en étudiant les différentes versions du livret, on doit constater que Martinů changea le titre de *Thésée* à *Ariane* seulement dans la dernière phase de son travail. Il réduit le nombre des personnages de seize à six (les camarades de Thésée, excepté Bouroun, interviennent dans l'opéra seulement dans le chœur).

Il semble que Martinů choisit les scènes très vite et spontanément : le livret commence par un *Prologue* devant le rideau, début du deuxième acte dans la pièce (comme un appel de la Muse connue des œuvres de Homère). La discussion avec le tambour est réduite, de même que le dialogue entre Thésée et Ariane mais Martinů développe leur rencontre au niveau musical de sorte qu'elle devient considérablement plus longue et surtout plus importante. Le troisième acte est composé de nombreux récits alors que dans l'opéra seul l'épisode de Bouroun occupe l'espace essentiel avec le combat de Thésée avec le Minotaure. De même que Neveux, Martinů finit par la phrase prononcée par Ariane : « *Je savais bien qu'il te ressemblait.* » Tout le quatrième acte est formé par le lamento d'Ariane.

Déjà dans la première version du livret que l'on connaît, Martinů prit les bonnes décisions concernant le thème et la structure. Plus tard, il dut supprimer encore plusieurs passages. La pièce de Neveux est pleine de symboles et le choix fut difficile. Martinů renonça par exemple au labyrinthe, peut-être après une longue réflexion (dans la première version du livret on le trouve encore). Chez Neveux, le labyrinthe représente toute la ville, c'est un motif très important qui, déjà avant le commencement du combat, annonce que Thésée est en train d'entreprendre un voyage 'intérieur'. L'opéra pose des questions auxquelles seul le spectateur lui-même peut répondre. Les détails subtils du texte de Neveux sont remplacés par la musique ce qui donne à l'œuvre des bases fixes et en même temps laisse l'espace à la fantaisie. Le compositeur avoue : « *Du point de vue de la littérature, c'est insuffisant mais dans l'opéra, c'est OK.* »⁵⁷ Cette phrase est une preuve importante de son refus du théâtre réaliste. Martinů crée une fiction théâtrale où la logique courante est remplacée par la logique surréaliste des associations libres. L'Ariane de l'opéra dépasse l'Ariane de la pièce de théâtre par sa capacité de compréhension instinctive et absolue. Tandis que Thésée reste dans le monde de la réalité, Ariane et sa sensibilité exacerbée peut discerner beaucoup plus.

Les trois versions du livret démontrent le travail détaillé du compositeur sur le texte.⁵⁸ Les subtiles modifications linguistiques qu'il effectuait en relation avec la musique prouvent la maîtrise exceptionnelle que Martinů avait de la langue française.

II.3.3. Le motif de la dualité chez Georges Neveux et chez Bohuslav Martinů

Le Minotaure, monstre au corps humain et à la tête de taureau était le fils de Pasiphaé, la femme du roi de Crète. Minos fit construire pour lui le Labyrinthe et le nourrissait régulièrement avec des garçons et des filles amenés d'Athènes. Dans la symbolique de la mythologie grecque, le Minotaure représente la perversité de Minos et, en général, l'amour coupable et la convoitise occultés dans le labyrinthe de l'inconscient.

Georges Neveux explique de manière surprenante l'invincibilité du monstre - il se présente toujours sous les traits de son adversaire. Qui oserait lutter contre soi-même? Thésée gagne parce qu'il comprend que le Minotaure est son Moi heureux, amoureux et il est prêt à le sacrifier. (« *Je sais maintenant que tu es le Thésée du soir des noces.* ») Il tue son amour et en même temps le rêve sentimental d'Ariane représenté par l'invisible Minotaure. Thésée, combattant décide de détruire ce qui lui est étranger.

La lutte de Thésée avec le Minotaure fait partie des moments les plus dramatiques de la mythologie grecque. Étonnamment, avant, elle ne fut jamais utilisée au théâtre. Georges Neveux réussit à créer une pièce palpitante et psychologique en même temps. Le héros part en voyage pour se trouver lui-même. De même que dans *Juliette*, les autres personnages, y compris Ariane, font partie du monde de son imagination, ils l'accompagnent sur son chemin. On pourrait définir le théâtre de Georges Neveux comme la lutte

⁵⁷ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Miloš Šafránek des années, 1958- 1959*, Musée de Polička, le 26 avril 1959. "Literárně je to nedostacující, ale operně je to OK."

⁵⁸ Voir exemple musical numéro 1 - autographe de la deuxième version du livret.

du conscient avec l'inconscient. Le 17 septembre 1958, Martinů écrit à son biographe Šafránek :

« On trouve ici l'éternel problème de Georges, le rôle du double, le dédoublement de la personnalité (il a écrit une autre pièce sur ce thème). À l'opéra, il est impossible de l'exprimer. »⁵⁹

'L'autre pièce' sur le dédoublement d'une personne, que Martinů mentionne, est sans aucune doute *Le Système deux* que Georges Neveux termina en 1955. C'est certainement la plus comique de ses œuvres, on n'y trouve pas de trace de l'héroïsme de Thésée. Le mari de Pauline, Charlemagne, attrape une maladie bizarre – il se dédouble. Face à son propre visage, il est forcé de réfléchir sur sa vie. Au début, les deux Charlemagne essaient de persuader l'autre de partir ; finalement ils annoncent un duel pendant lequel on découvre leur différence de caractère. Le nouveau Charlemagne, courageux et fort, part à l'aventure et son double gentil et timide suit tous ses actes par télépathie. Pauline se trouve dans la situation où elle est trompée par l'un de ses maris tandis que l'autre reste à ses côtés et l'assure de son amour. La femme, fâchée, trouve une solution :

« *Moi aussi, j'ai attrapé la maladie* » annoncent deux Paulines, parfaitement ressemblantes. Cette version comique de Thésée finit par un compromis et la morale suivante : « *Pour réussir, il faut devenir double. Si on pouvait réussir d'être en même temps le fou et le sage, on pourrait devenir les maîtres du monde.* »

Le motif du double n'est pas nouveau dans l'histoire de la littérature. On le trouve fréquemment dans les œuvres de l'époque romantique et ultérieurement – chez Hoffmann, Dostoïevski, Essenine, Stevenson, Wilde. Neveux s'intéressait, comme tous les surréalistes à la psychanalyse (le témoignage de sa fille le confirme) mais il ne la pratiqua jamais lui-même. L'intérêt de Bohuslav Martinů pour cette technique psychothérapique est certain. Depuis ses jeunes années, il lisait les auteurs qui examinaient les profondeurs du psychisme humain. Déjà en 1912, il copia dans son cahier la citation suivante extraite d'un livre sur Przybyszewski : « *La source de la vie spirituelle est cachée sous le seuil de la conscience.* » Selon le témoignage de Šafránek, il lisait non seulement les livres essentiels de Freud mais aussi ceux de Carl Gustav Jung et d'Otto Rank. De cet auteur particulièrement, il appréciait le livre *L'Art et l'artiste*. Il adhérait à l'idée que ce qui est irrationnel dans la vie est au définitif naturel. Certes, Martinů n'avait pas besoin de lire Freud pour se rendre compte de l'existence du conscient et de l'inconscient. Il développait lui-même des théories indépendamment des opinions extérieures qu'il étudiait simplement pour se rassurer.

Pendant toute sa vie, Martinů fut intéressé par la dualité et le conflit qu'elle génère. Cela apparaît dans son œuvre à maintes reprises avec une intensité différente. La première fois, on le trouve dans le ballet *L'Ombre*, composé en 1916, quelques 40 ans avant *Ariane* : Une fille joue le soir dans un vieux parc. Quand elle se penche au-dessus de la fontaine pour y retirer son ballon, elle remarque son reflet dans l'eau. « *Elle danse devant lui et subitement l'image sort de l'eau. La fille a peur, s'enfuit mais ensuite, elle aime le jeu, imite la danse de son ombre, le tempo augmente et se change en un tourbillon sauvage et fou. La fille est surpassée par son ombre, fatiguée, elle s'évanouit sur la scène. A ce moment entre un personnage noir - la mort. L'ombre s'approche d'elle en dansant, la fille la voit et veut la sauver mais trop tard ! La personne noire la couvre déjà de son manteau. La fille tombe en même temps.* »⁶⁰ Pour des raisons techniques, le ballet ne put être jamais représenté (l'auteur n'avait pas encore assez d'expérience) mais son sujet mérite qu'on s'y intéresse déjà.

Pendant la période 'surréaliste' de sa création, Martinů revient au même motif et ne le quitte presque plus. Excepté *Mirandolina* d'après Goldoni, on peut trouver des personnages qui ne sont pas maîtres de leur destinée dans presque tous ses opéras. Ils ont leur double mystérieux qui sort plus ou moins de sa cachette et qui souvent dépasse la personne réelle par le courage et le pouvoir. Par exemple dans le deuxième opéra sur le livret de Georges Ribemont-Dessaignes *Les Trois Souhais* (1929), les acteurs du film devraient, après être sortis du studio, dans le troisième acte, réintégrer leur vie quotidienne mais en fait ils restent dans leur rôle fictif qui devient réalité.

Le plus souvent chez Martinů, le motif d'un personnage double apparaît dans les opéras à l'atmosphère

⁵⁹ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Miloš Šafránek des années 1958-1959*, Musée de Polička, le 26 avril 1959. "Zde ovšem přichází v úvahu ten starý problém Georges to jest úloha dvojníka, zdvojení osobnosti (napsal o tom i jinou hru). To ovšem v opeře nelze vyložit."

⁶⁰ ŠAFRÁNEK, Miloš, *Divadlo Bohuslava Martinů*, Praha, Supraphon, 1979, p. 120. "Tanci před ním, ale najednou vystupuje její obraz z vody. Děvče se poleká a utíká, ale za chvíli se jí začíná tato hra líbit a napodobí tance svého stínu, tempo tance se stává rychlejší, až přechází v prudky, šílený kolotoč. Děvče je překonáno svým stínem, vravora unaveno a klesá vpředu scény. V tom okamžiku se vzadu objeví tři černé postavy, y nichž prostřední je největší - smrt. Stín pokračuje v šíleném tanci a točí se přímo k prostřední postavě. Děvče to vidí, chce stín zachránit, vyskakuje že země, aby jej zadrželo. Ale je pozdě! Stín dotancil až k černé postavě a tato jej zakryje svým platem. V této chvíli padá i děvče."

onirique, mais il peut être aussi lié aux procédés du théâtre médiéval, par exemple dans la *Sœur Pascaline des Jeux de Marie* (1934). L'âme innocente de la religieuse sort de son corps et part pour suivre l'amour 'éros'. Le spectateur choisit s'il veut comprendre l'aventure de Pascaline comme un simple rêve ou comme un combat réel des deux composantes de sa personnalité.

Le héros de *Juliette*, ainsi que les autres visiteurs du *Bureau central des rêves* mènent aussi une double vie. Le Michel réel, dormant est présent tout le temps mais on n'apprend rien sur sa vie quotidienne. Son rêve n'est plus ni 'le gardien du sommeil' ni une simple 'réalisation d'un désir refoulé' mais il s'empare de lui et rend sa conscience impuissante.

Dans l'opéra *Alexandre bis* (1937) d'après le sujet d'André Wurmser, le dédoublement apparaît dans sa forme la plus concrète. Alexandre se déguise pour prendre l'aspect de son cousin afin de vérifier la fidélité de sa femme. Ce projet l'amène à une situation où il devient jaloux de lui-même – sa femme, jusqu'ici parfaite commence à comprendre les plaisirs de l'infidélité avec le faux Alexandre II. L'aspect comique est rendu par Alexandre III présent sur scène 'encadré' tel un tableau grandeur nature qui regarde et commente la situation.

Presque trente ans après *Les Trois souhaits* où Martinů traita pour la première fois le thème de l'acteur qui continue à interpréter son rôle dans la vie privée, il y revient sous une forme beaucoup plus sérieuse dans son opéra *La Passion grecque* (1959). Dans un village, on prépare un spectacle traditionnel biblique où les acteurs sont de simples paysans. Les rôles qui leur sont attribués changent complètement leur caractère, dirigent leurs actes, leur vie et les mène jusqu'à l'assassinat de l'acteur interprétant le rôle du Christ.

Le Voyage de Thésée est le dernier sujet d'opéra que Martinů choisit. Il pensait certainement aussi à son long voyage à la découverte de lui-même, au voyage qui commença par la danse de la fille avec l'ombre et s'acheva par le combat victorieux de Thésée sur le Minotaure. Victorieux chez Neveux, ce combat est rempli de doutes chez Martinů.

IV.2. Ariane de Bohuslav Martinů comme héritière d'Arianna de Claudio Monteverdi

Arianna naquit pendant les toutes premières années où l'opéra fut créé, et ce après le premier opéra de Claudio Monteverdi, *Orfeo*. Celui-ci fut composé en 1607, un an plus tard, *Arianna* avec son célèbre *Lamento*. Monteverdi écrivit cet opéra très rapidement, au prix d'un effort psychique extrême, dans des moments douloureux, après la mort de sa femme bien-aimée, suite à une commande du duc de Mantoue, son employeur. La première représentation eut lieu le 28 mai 1608 avec deux autres œuvres (*Ballo delle Ingrate* et *Idropica*), *Arianna* occupait alors un tiers de la soirée. En un acte, il était probablement beaucoup plus court que son prédécesseur *Orfeo*. Le *Lamento* que Monteverdi considérait comme le moment clé de son œuvre, formait la sixième des huit scènes. On supposait la partition disparue pendant le pillage de Mantoue en 1630 mais il semble que l'œuvre fut encore une fois représentée à Venise en 1639. Heureusement le *Lamento* existait déjà séparément à ce moment dans plusieurs éditions et copies manuscrites. Le compositeur lui-même le retravailla et l'inclut dans son sixième recueil de madrigaux déjà en 1614.

La forme de *lamento* apparut probablement d'abord dans le drame grec, puis se développa dans les œuvres des poètes latins, par la suite la littérature européenne s'en inspira. Elle exprimait dès le début des états de tension émotionnelle exceptionnelle ce qui créa sa rhétorique expressive particulière. Elle fleurissait surtout au XVI^e siècle, à cette époque on désignait comme *lamento* aussi certaines espèces de madrigaux. Dès le début du XVII^e siècle, le *lamento* joue un grand rôle surtout dans l'opéra. Les librettistes et les compositeurs se rendaient compte de sa force et de son importance exceptionnelle, ils s'efforçaient de fixer sa forme. Les textes, dont le rythme et la mesure étaient clairement segmentés étaient mis en musique de manière très libre en utilisant les séquences, des dissonances et dans le refrain, des répétitions des vers les plus émotionnels. Pendant le XVII^e siècle, la popularité de la forme augmenta considérablement, dans certains opéras, on peut même trouver quatre *lamentos* placés dans des différents actes.

Le *Lamento d'Arianna* de Monteverdi était pour la plupart des compositeurs un modèle inégalable. Le compositeur atteint une force de l'émotion si pénétrante qu'il semble impossible de la surmonter. Arianna qui donna à Thésée son cœur et les conseils pour vaincre le Minotaure, est abandonnée sur l'île de Naxos, exposée au froid, à la faim et aux animaux sauvages. Elle exprime son désespoir, son désir de mourir, puis aussi sa fierté blessée, ses plaintes, sa haine contre le Thésée ingrat pour qui elle ressent néanmoins toujours une tendresse inexplicable. Le texte en vers de Rinuccini est très riche. Les pensées d'Ariane volent vers ses parents en Crète et de nouveau à Naxos.

Monteverdi laisse parler au maximum le texte sans supprimer son individualité. Les courbes mélodiques montantes et descendantes respectent le caractère des figures rhétoriques : les soupirs sont exprimés par des intervalles descendants plus grands, surtout par les quarts justes et augmentées, les changements d'expression par des degrés ascendants. Le *Lamento* est composé dans une forme ouverte qui contient sept séquences de longueur inégale, l'unité est conservée par les répétitions de l'exclamation 'Lasciate mi morire'⁶¹ et le douloureux 'O Teseo, O Teseo mio.' Monteverdi exprime les contrastes atroces, contenus dans le texte, par des changements de tonalités (il passe en effet d'une modalité excessivement chromatisée à la tonalité qui n'est pas encore complètement codifiée), et aussi par un emploi révolutionnaire des dissonances. Il est étonnant que de tels procédés de composition si nouveaux aient pu atteindre immédiatement la compréhension et obtenir le succès auprès du public.

Il est tout à fait évident que Bohuslav Martinů s'inspira de Monteverdi. Pendant ses séjours en Italie, après son retour des États-Unis, il eut la possibilité de faire la connaissance de la musique monteverdienne en détail. On sait aussi que pendant sa composition d'Ariane, il étudia dans la bibliothèque de Paul Sacher à Schönfeld et annota une partition d'orchestre de l'opéra *Le Couronnement de Poppée*. La lettre du 17 septembre à Miloš Šafránek confirme que le *lamento* final⁶² fut une des idées primaires essentielles. C'était 'l'impulsion primaire purement abstraite dans son inconscient - alors le choix'.⁶³ Martinů écrit : « Thésée retourne au Thésée combattant, et laisse tomber Ariane, seulement pour qu'elle puisse chanter l'aria et rester la dernière sur la scène. Du point de vue de la littérature, c'est insuffisant mais à l'opéra, c'est OK. »⁶⁴ Le passage cité montre de nouveau comment la logique causale cède surtout dans ses œuvres tardives à la logique surréaliste des associations libres. Martinů suppose que tout le monde connaît la légende, que certaines parties de l'histoire soient transposées dans d'autres endroits, ne le gêne pas. Il nous montre clairement que le lieu et le temps sont fictifs, sans connexions logiques.

L'invention mélodique, la profondeur, la virtuosité et la conception formelle de l'aria d'Ariane de Bohuslav Martinů représentent dans l'opéra du XX^e siècle une exception absolue. En comparaison de Monteverdi, le *lamento* de Martinů est plus simple dans l'expression et la structure, et ce déjà par la simplicité du texte.⁶⁵ La décision de rester est prise par Ariane elle-même. Elle comprend que la personnalité de Thésée a subi des changements essentiels et elle veut garder le souvenir de l'amour dans sa forme absolue, parfaite. Le texte du *Lamento* est dans la pièce uniquement une réponse faite en quelques lignes à la question de Thésée : « Tu es libre. Tu hésites ? » Martinů utilisa cette réponse (naturellement sans vers) presque textuellement et créa une aria de 10 minutes ce qui représente presque un quart de la durée de l'opéra.

Sa forme est claire, régulière – A,B,A,C, coda. Les parties sont contrastantes et nettement séparées. La partie A – lyrique, évoque le passé, dans les parties B et C, dans un tempo plus rapide et avec la mesure changée de 3/4 à 3/8 et 4/4, Ariane imagine l'avenir. Dans les moments les plus dramatiques, Martinů écrivit une musique pleine de virtuosité. Dans la partie B, il utilise la colorature, la partie C⁶⁶ avec la mesure 4/4 et le rythme 'pointillé' confirme la décision : « Je vais chercher un rocher où pas un bateau ne passe. » De même que Monteverdi, Martinů respecte parfaitement la nature du texte - par exemple en utilisant la quarte augmentée sur les mots « Je respire... » dans la ligne mélodique qui en général descend. À la différence des autres parties de l'opéra, c'est surtout la section des instruments à cordes qui gouverne.

Dans l'aria de Martinů, on ne trouvera pas les émotions violentes de Monteverdi. Chez Martinů, elle impressionne l'auditeur surtout par son calme convaincant. Dans son 'adieu' Ariane n'éveille pas en lui le sentiment de désespoir malgré le fait qu'il sait que c'est aussi l'adieu du compositeur. À la fin, il cite le motif de la première *sinfonia*, cette fois par le carillon comme si lui-même voulait nous convaincre que la vie est un théâtre joyeux même dans des moments tragiques.

⁶¹ 'Laissez-moi mourir.'

⁶² Voir exemple musical numéro 6.

⁶³ MARTINŮ, Bohuslav, *Domov, hudba a svět*, Praha, SHN, 1966, p.128. "čistě abstraktní primární popud v jeho podvědomí - tedy volba".

⁶⁴ MARTINŮ, Bohuslav, *Correspondance avec Miloš Šafránek des années, 1958-1959*, Musée de Polička. "Thésée se jen vrátí k prvnímu Thésée, bojovníku a laisse tomber Ariane, jen aby mohla si zapívat tu Arii a zůstala poslední na scéně. Leterarně je to ovšem nedostacující ale operně je to OK."

⁶⁵ Voir exemple musical numéro 1.

⁶⁶ Voir exemple musical numéro 7.

Conclusion

En étudiant la création tardive de Bohuslav Martinů, on remarque que la plupart des pièces furent composées dans un but précis ou pour un interprète en particulier, souvent même à sa demande directe. Faute de temps, Martinů dut parfois refuser des commandes prestigieuses. Au moment où il travaillait sur *Ariane*, le Vatican lui demanda une cantate sur un texte en latin mais Martinů se refusa malgré le fait qu'il avait déjà de l'expérience ; dans les années cinquante, il avait déjà composé plusieurs cantates de cette espèce. Dans la lettre à ses parents, il explique qu'il n'avait pas le temps. Il est alors étonnant que seulement quelques semaines auparavant, il ait décidé de composer l'*Ariane*, opéra pour lequel il n'avait ni éditeur, ni espoir de représentation. On croit que, avec *Le Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbale* (1938), *Les Madrigaux tchèques* (1939) et le *Cinquième quatuor à cordes* (1946), *Ariane* appartient aux œuvres exceptionnelles dans lesquelles ni les revendications extérieures ni sa conception esthétique ne jouent le rôle principal, seule sa propre vie privée en est l'initiatrice.

À l'époque de la composition d'*Ariane*, Martinů passait par une crise provoquée surtout par les multiples refus de son opéra *La Passion Grecque* (au Royal Opera House, à Covent Garden, à l'opéra de Zurich, à la Scala et aussi par Herbert von Karajan). La raison exprimée du refus fut la forme proche de l'oratorio avec peu de 'vraies' arias. Martinů fut donc obligé de retravailler toute l'œuvre. Pour échapper à ces difficultés, il compose *Ariane* où il développe son art de la mélodie de manière presque démonstrative.

Martinů vivait aussi des moments difficiles personnellement. Son frère František meurt d'un cancer et le compositeur sentait peut-être déjà en lui-même les premiers symptômes de la maladie dont il devait mourir un an plus tard. Les crampes dans la main gauche lui rendaient l'écriture difficile. La situation politique dans les années cinquante était triste, sa position de citoyen américain célébré dans un des pays du bloc socialiste lui causait souvent des problèmes. Malgré cela, il restait fidèle à son credo qu'il confia avant la deuxième guerre mondiale à Vítězslava Kaprálová : « *Les compositeurs dans le passé aussi traversaient des moments difficiles et pourtant, ils nous ont transmis une belle image du monde et de leur vie. Cela me pousse de reprendre le crayon et de continuer à griffonner les petites notes.* »

Ariane est une œuvre suprême non seulement par sa position temporelle dans la vie de Bohuslav Martinů mais surtout par son programme esthétique. Elle est caractérisée par une simplicité magistrale. Il semble que tous les chemins, que Martinů traversa pendant sa vie riche en transformations de style, s'y rejoignent. Les styles divers y apparaissent ensemble, souvent sont juxtaposés indépendamment comme s'il existait plusieurs mondes dans le cadre d'un seul opéra. Martinů utilise des modèles de composition connus, les varie et les réinterprète. *Ariane* représente, un an avant sa mort, la synthèse générale de toute son œuvre. Elle est la représentation syncrétique de son chemin qu'on essaya tout au long de ce mémoire d'exprimer. Les derniers mots de l'opéra « Je respire la dernière fois – Adieu » sont aussi les mots du compositeur qui quitte à travers eux le monde du théâtre.

À propos de

L'ÉVEIL DES SOURCES

Tomáš HEJZLAR

En 1990 la publicité musicale se souviendra du centième anniversaire de la naissance de Bohuslav Martinů - de l'un des personnages éminents de la musique du vingtième siècle. C'est avec la sensation mixte de l'orgueil national et de l'humilité que nous regardons l'œuvre léguée de la vie créatrice entière de l'artiste dont la carrière s'est achevée en 1959.

À l'approche du trentième anniversaire de la mort du maître et du centième anniversaire de sa naissance, la Société Musicale tchèque à Prague veut célébrer les deux anniversaires par son acte éditorial tout en s'efforçant d'adresser la parole au grand public des admirateurs de ce classique de notre époque.

Jusqu'à présent le fac-similé du manuscrit du compositeur n'a jamais été publié dans sa version complète. La décision de la Société Bohuslav Martinů, section de la Société Musicale de Prague, de publier cette œuvre fut motivée avant tout par la popularité de cette cantate dans les rangs les plus étendus des auditeurs sans distinction d'âge.

La cantate fut composée sur le texte du poète Miloslav Bureš (1909 Polička - 1968 Prague), compatriote du compositeur. Les motifs centraux du compositeur Martinů et du librettiste Bureš sont l'amour de la patrie, l'arrière-plan humaniste et les liens sentimentaux avec les traditions culturelles nationales. Depuis déjà plus de trente ans *L'Ouverture des sources* se fraye son chemin vers les auditeurs avec succès. Il s'agit d'une œuvre simple sans somptuosité mais d'autant plus sincère. Il sort des sources littéraires et musicales les plus pures qui avaient jadis inspiré d'autres génies de la musique tchèque : Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, etc.

On sent dans la cantate *L'Ouverture des sources* les liens des générations qui viennent et qui passent, mais qui se transmettent, comme on peut l'entendre dans le solo final du baryton, la clef lourde symbolique, la clef de la patrie.

Nous avons reçu le message des mots de M. Bureš et des sons de Bohuslav Martinů avec la sensation des certitudes de vie pour les confier tôt ou tard aux générations futures. Une de ces clefs symboliques peut être aussi l'acte éditorial de la Société Bohuslav Martinů, section de la Société Musicale de Prague. Cet acte éditorial a pu se réaliser grâce à l'aide et à la compréhension généreuse de la part du ministère de la Culture de la République tchèque, du Fonds Musical tchèque, du Mémorial de Bohuslav Martinů de Polička, de la Maison d'Édition Musicale Supraphon, de la Société Musicale tchèque et d'autres institutions et individualités.

Le propre fac-similé du manuscrit de Bohuslav Martinů est accompagné des exposés du président, fondateur de la Société Bohuslav Martinů, section de la Société Musicale de Prague, le professeur Václav Holzknecht et du propagateur dévoué de l'œuvre de Bohuslav Martinů, Zdeněk Zouhar. Le peintre Jaroslav Serych, admirateur sincère de l'œuvre du compositeur, accompagne la cantate de neuf illustrations originales. Elles représentent la fiction de l'artiste à l'égard de cette œuvre. Le fac-similé sera publié par les soins de l'art graphique des établissements d'imprimerie de la Moravie, usine 44, à Bruntal sous la direction de Mme Ivana Jandová.

« *C'est à l'aide des sources que je reviens chez moi* » écrivit jadis le compositeur de l'étranger. Nous pouvons vraiment être heureux que son retour ne fût pas seulement un geste symbolique. La musique de cette cantate et toutes les autres compositions, grandes et petites, ont déjà trouvé leurs admirateurs parmi les musiciens et auditeurs. Soyons heureux de ce fait tellement favorable...

BOHUSLAV MARTINŮ, BREF SURVOL BIOGRAPHIQUE

Václav HOLZKNECHT

Bohuslav Martinů, le deuxième compositeur tchèque contemporain de renommée mondiale après Leoš Janáček, a dû suivre l'évolution la plus pittoresque de l'existence artistique et humaine que l'on puisse imaginer. Né le 8 décembre 1890, fils d'un cordonnier et gardien de la tour d'une petite ville aux confins de la Bohême et de la Moravie, il apprit le violon auprès du couturier de la ville, réussit à parvenir au conservatoire où il échoua régulièrement à tous les examens ; après un examen de repêchage, il passa enfin un examen d'État qui l'autorisa à être reçu violoniste supplémentaire à la Philharmonie tchèque. Il vivait péniblement mais composait beaucoup, privé malheureusement de la conduite d'un grand maître. Ce n'est qu'après avoir obtenu en 1923, à l'âge de 33 ans, une bourse à Paris pour travailler auprès d'Albert Roussel que sa vie prit un nouveau tournant. Il prit un envol audacieux comme un papillon sort de sa chrysalide. Martinů supportait patiemment une vie matérielle difficile mais finalement couronnée de succès. Avec la même patience, il continua à affronter une carrière semée d'embûches de toutes sortes car il était en apparence un homme peu résolu et plutôt passif, mais la musique signifiait tout pour lui et c'est pour elle qu'il était prêt à tout risquer au cours de sa vie agitée.

Le contact avec l'ambiance parisienne de l'époque et l'atmosphère de la vie moderne causa un changement total du jour au lendemain. Il prit conscience de lui-même, de ses qualités et commença à s'exprimer d'une manière nouvelle. À Prague, le romantisme tardif ne correspondant plus à l'époque moderne s'acheminait vers sa fin. La ville se développait lentement – plutôt par son aspect extérieur que dans sa vie intérieure – pour devenir la métropole tchécoslovaque tandis que Paris, grande ville aux traditions anciennes a pu assimiler d'un seul coup toutes les formes nouvelles d'après-guerre et unir ces deux éléments avec succès. Paris jaillissait d'énergie et d'initiative dans tous les domaines de l'art, rejetant provisoirement le passé et ses représentants, y compris Wagner et Debussy. Un monde nouveau naissait qui attirait unanimement tous les créateurs. Martinů assimila à merveille ce rythme impétueux. Il se sentait dans son élément et participa à la création de l'art du vingtième siècle.

Ayant conscience de son retard, il se jeta dans la musique comme un fauve sur sa proie. Il subit les influences de l'époque et c'est bien naturel que quelques-unes de ses œuvres portent la marque de cette période et l'empreinte par exemple des idées de Cocteau. Les inspirations sportives de *Half Time* (Mi-Temps) ou de la *Bagarre*, les rythmes de jazz du ballet *La Revue de cuisine* ou de l'opéra *Les Trois souhaits* étaient le signe de son intégration au nouveau milieu culturel d'ou sortit son opéra *Juliette*, œuvre tissée de réalité et de rêves représentant le sommet du genre. Mais Martinů ne perdit jamais son originalité. Les habitués du Triton parisien subissaient volontiers le charme slave de ses nouveautés. Sa patrie ne cessait de vivre dans son âme, plus fortement encore quand son retour devint difficile. Elle apparaissait avec insistance dans sa musique en écho à la chaleureuse nostalgie de Dvořák.

Martinů était un esprit avide de savoir. Il avançait avec une facilité surprenante dont témoigne le nombre de ses œuvres. Citons au moins ses six symphonies, 12 œuvres scéniques, 14 ballets, plus de 40 œuvres vocales, sept quatuors à cordes, six quintettes, trois sextuors, quatre trios avec piano, trois sonates pour violon et piano, 55 compositions pour piano et nombre d'œuvres pour divers instruments. Malgré cette quantité il n'a jamais perdu ses qualités de grand maître. Parfois chagriné, il retouchait une œuvre jusqu'à ce qu'il en fût content. Par contre, il était capable quelquefois d'oublier ses compositions plus anciennes de sorte qu'il restait étonné à la lecture de son manuscrit et demandait : « *c'est vrai que ce soit mon œuvre ?* », comme autrefois Schubert.

Involontairement séparé de sa patrie pendant la Deuxième guerre mondiale, son *Double Concerto* exprime une protestation passionnée contre les événements de 1938, quand sa ville natale même fut prise par les nazis. Son œuvre *Lidice* exprime son deuil pour les victimes du génocide allemand. Dans son opéra *La Passion grecque* d'après le livre de Nikos Kazantzákis, il épouse la cause des pauvres opprimés par l'égoïsme brutal des riches. Dans sa patrie, il est aimé surtout pour ses œuvres dans lesquelles l'intonation tchèque résonne très clairement comme dans son *Spalíček* (musique basée sur les chansons populaires moraves), dans *L'Éveil des sources*, dans les *Polkas* pour piano ou dans sa 6^{ème} *Symphonie*. Là il parle le langage de son pays, de son plateau tchécomorave bien aimé où il voulait revenir mais n'y réussit pas de son vivant.

Il est mort en Suisse le 28 août 1959, après avoir été soigné affectueusement par la famille Sacher. Sa

dépouille mortelle a été solennellement transférée en Tchécoslovaquie vingt ans après et déposée dans le tombeau de la famille Martinů à Polička le 27 août 1979, six mois après le transfert du corps de sa femme dévouée Charlotte qui l'a soutenu toute sa vie. Elle même a exprimé le vœu qu'ils reposent ensemble dans la ville natale de Bohuš.

Nous sommes heureux que Martinů repose chez nous et que sa musique soit devenue le bien du peuple tout entier. Ce grand compositeur, fils fidèle du peuple le mérite pleinement. Il est l'orgueil de notre culture et de celle du monde entier.

SOUVENIRS SUR *L'ÉVEIL DES SOURCES* PAR SON CRÉATEUR, LE COMPOSITEUR ET CHEF D'ORCHESTRE ZDENĚK ZOUHAR

À l'été de 1955, le compositeur Bohuslav Martinů vivait déjà depuis deux ans à Nice avec son épouse Charlotte, d'abord chez son ami le peintre Josef Šima au n° 94 du Chemin de Brancolar, à la maison « Point-Clair » où il avait vécu déjà avant la guerre. De fin septembre 1954 à fin juillet 1955, il vivait à Nice mais à une autre adresse, au n° 17bis du Mont Boron, dans une « isba » attenante à la villa « Beau Site » qui faisait partie de l'ensemble résidentiel ayant appartenu à l'écrivain Victorien Sardoux.

C'est là, dans cette maison assez extravagante, que devait naître l'œuvre de Bohuslav Martinů, déjà légendaire, *L'Éveil des sources*. Précédemment, le compositeur y avait déjà créé *La Montagne des trois lumières*, la *Sonate pour piano*, *Gilgamesh*, *Les Fresques de Piero della Francesca*, le *Concerto pour hautbois*. *L'Éveil des sources* est la dernière œuvre de Martinů composée pendant ce séjour-là. Deux semaines plus tard, le compositeur et son épouse partirent successivement pour l'Italie, la Suisse, la France (pas à Nice), de nouveau la Suisse, puis pour Paris et de là pour New York où ils vécurent pendant toute l'Occupation depuis 1941 jusqu'à 1953. Le retour en Europe fut définitif au printemps de 1956.

Imaginons les vacances à Nice en 1955. La maison sur le mont Boron évoquait dans l'esprit du compositeur l'image du « nid d'aigles » ; mais l'entrée coté rue évoque plutôt une charpente bien que le bois soit une imitation en béton. Son atelier musical lui assurait néanmoins le silence nécessaire pour son travail de créateur et les terrasses et le jardin vers la mer une « belle vue ». C'est justement dans ce lieu qui devait lui rappeler les hauts-plateaux du pays natal (la *Vysočina*) que notre grand artiste a composé l'œuvre qui chante les hauteurs tchéco-moraves avec le plus de grâce et de ferveur. Il n'a jamais manqué de les choyer car dans ce domaine il n'y a pas de frontières.

En 1955, ma correspondance avec Martinů durait déjà depuis six ans. Notre amitié avait commencé à New York quand Martinů a loué mes *Chansons d'amour* et continuait, par exemple en 1954, quand il composa à ma demande le cycle charmant *Primevère* que j'ai immédiatement monté à Brno. De plus, Martinů m'a lié définitivement à cette œuvre composée à Nice dans la villa « Point-Clair », par une double dédicace. À cette époque, il lui fallait conquérir sa place au soleil dans son propre pays et il en était conscient. Il n'est donc pas surprenant qu'il m'ait écrit dans une de ses lettres :

Cher ami, j'ai reçu un poème formidable de Miloslav Bureš, natif de Polička, sur la coutume d'ouvrir les sources chez nous, dans les hauteurs tchéco-moraves. Le poème m'a enchanté et je me suis mis tout de suite au piano. Et je pense que si vous y intéressez nous pourrions arranger la première de cette œuvre à Polička...(Nice, 6 juillet 1955).

Dix jours plus tard une autre lettre de Martinů m'est parvenue de Nice :

Je vous envoie en même temps deux copies de L'Ouverture des sources et j'aimerais bien que la première ait lieu à Polička. Passez, s.v.p. une copie à Polička quand vous n'en n'aurez plus besoin...

À sa sœur et à son frère à Polička, il a écrit au sujet des *Sources* : ...*C'est notre pays, sur les petites reines, sur le nettoyage des sources au printemps... mon plan est que les Brnois en pourraient faire la première mondiale à Polička...* Un peu plus tard, Martinů écrivit à sa famille à Polička... *Cette nouvelle composition s'appelle L'Ouverture des sources... Je vais en envoyer une copie à Brno ces jours-ci ... Et au poète Miloslav Bureš à Prague :... Votre poème des Sources m'a profondément touché non seulement*

parce que vous aimez la Vysočina mais aussi parce qu'il est beau. Il a évoqué beaucoup de souvenirs très chers. Naturellement, je vais composer de la musique sur lui ... Voilà ma proposition : Les Brnois me veulent célébrer l'année prochaine et nous pourrions donner la première mondiale à Polička...

Le compositeur reçut le poème manuscrit, assez compréhensible, le 2 juillet 1955 bien que celui-ci existât déjà depuis un an, écrit sur la Vysočina, près de Sykovec, à proximité de Tři Studne où il vécut pendant les vacances fatales de 1938, dernier séjour dans son pays. Il y vécut des moments heureux en compagnie de sa « petite chanson », son élève favorite, Vítězslava Kaprálová (Vitka) qui, selon les propres mots de Martinů, *apportait le printemps dans tous les endroits où elle se présentait ...*

Outre ces souvenirs s'ajoutait l'attraction de pouvoir faire renaître les cérémonies rituelles des enfants du nettoyage des puits dans la Vysočina tchéco-morave. Quel paradoxe que ces coutumes viennent de la région de Litomyšl et non de la Vysočina ! Le poète Miloslav Bureš a cité dans son œuvre la poésie folklorique de ces cérémonies enfantines - par exemple : *Petite Reine, Chère petite reine ...ou ... À cette époque de mai ...ou encore Des Pouvoirs méchants, Je chasse, etc.* - Malgré ces paradoxes, l'efficacité du texte est indiscutable, renforcée par le credo final de l'amour de la patrie et du désir de revenir chez soi refusé à Martinů par le destin, car hélas, il ne reviendra que vingt ans après sa mort...

Malgré l'efficacité du texte, Martinů n'a utilisé que les trois-cinquièmes de l'œuvre intitulée *Chanson de la source aux rubis* et qu'il a modifiés. Quelques passages ont été confiés au récitant de sorte que la moitié du poème environ fut mis en musique.

Pendant trois jours, Martinů réfléchissait au texte poétique qu'il avait reçu mais dès le 5 juillet, il commença à écrire. Une semaine plus tard précisément, le 12 juillet, il a pu écrire à sa famille à Polička:... *J'ai achevé ces Puits et je vais en envoyer une copie à Brno.* Effectivement, le 16 juillet une copie a été envoyée à Brno et une autre à Prague à Miloslav Bureš.

Notre Association des Chanteurs OPUS, l'un des meilleurs chœurs, s'est tout de suite chargée des matériels musicaux et nous avons commencé à étudier l'œuvre après les vacances. La première était prévue pour le 8 décembre de 1955 à l'occasion du 65^{ème} anniversaire du compositeur, à Polička, comme il l'avait souhaité. Malheureusement, il y eut des difficultés techniques à Polička qui ont retardé la première. Elle eut lieu le 7 janvier 1956 pour le concert solennel inaugural à 20 heures des Journées de la Culture dans la salle de la Maison Josef Kajetan Tyl où Martinů lui-même avait joué autrefois le *Prélude pour piano*. La salle était pleine à craquer. Outre *L'Ouverture des sources* et des compositions de Smetana et de Dvořák, on entendit d'autres compositions de Martinů en création : *Chant de Pâques, Trois Légendes, Cinq Madrigaux tchèques, Primevère* ainsi qu'un choix de *Polkas pour piano*. (...) Après les applaudissements interminables, je fis venir sur l'estrade le poète Miloslav Bureš pour qu'il rende hommage à cette composition par laquelle Bohuslav Martinů est revenu symboliquement chez lui et dans laquelle il a célébré sa patrie d'une manière magnifique. Parmi les critiques, ces mots de Monsieur I. Poledniák :

La cantate de Bohuslav Martinů eut sa première mondiale à Polička selon le vœu du compositeur. Le concert a fait salle comble à la Maison J.K. Tyl, le public a rendu un hommage frénétique à l'œuvre du compositeur. La première fut dirigée avec une totale intelligence par M. Zdeněk Zouhar dont le rapport chaleureux à l'œuvre de Bohuslav Martinů se trouve une nouvelle fois confirmée...

Le 29 janvier 1956, à l'issue de la première, Bohuslav Martinů m'a écrit de New York : *Cher ami, je viens finalement de recevoir des nouvelles de Polička de la présentation des Sources et je veux vous remercier de votre amour et vos soins consacrés à cette œuvre et je vous prie de remercier de ma part tout le chœur et tous les solistes qui ont coopéré et mes remerciements avant tout à vous-même. D'après ce que l'on m'a fait part la soirée a dû être belle et je regrette de ne pas avoir pu être avec vous. Espérons qu'une fois cela se réalisera ...*

Avant la création à Polička, le club des compositeurs de Prague donna une avant-première de la cantate avec la participation des Chœurs Kühn. Bohuslav Martinů, dans une lettre du 15 décembre 1955 a désigné cette exécution comme avant-première ce qu'il redit dans une autre lettre du 29 janvier 1956 :... *En ce qui concerne cette avant-première à Prague, j'en étais surpris, car j'avais expressément demandé la première à Polička...* de sorte que Miloslav Bureš a désigné la présentation à Prague comme une avant-première.

La partition a été publiée vers la fin de l'année 1956. Bohuslav Martinů a envoyé de Rome un exemplaire à Zdeněk Zouhar avec la dédicace suivante : *A mon cher ami Zdeněk Zouhar pour commémorer la vraie première à Polička. - B. Martinů - Roma 1957.* Le 8 avril 1956, j'ai dirigé la première de la *Cantate* à Brno en même temps que la création des *Trois Chants sacrés* (pour chœur de femmes et violon, 1952). Le concert a profondément marqué le public dans une salle encore pleine. Le professeur J. Veselka, notre premier chef de chœur, a écrit à ce sujet : *Je reviens au concert des nouvelles œuvres vocales de Martinů*

pour confirmer chaleureusement le mérite de l'Association OPUS et de son chef de chœur enthousiaste Zdeněk Zouhar. L'admiration de l'œuvre de Martinů a laissé des traces dans toute la soirée qui a atteint un niveau de travail et d'efficacité, précisément dans la cantate magique de L'Ouverture des sources...

La cantate a été publiée plusieurs fois, enregistrée sur disque, fréquemment filmée et chorégraphiée. Elle figure régulièrement dans les programmes de radio et de télévision. Elle est devenue une des œuvres les plus populaires de Martinů. Elle nous rappelle l'union de notre grand compositeur avec la région de son enfance, de ses élans ultérieurs et finalement de son repos dans la terre de son pays natal. À cause de cela, nous tous ne cesserons d'aimer cette œuvre magique de Bohuslav Martinů.

Zdeněk ZOUHAR

Cahier n° 46 – Juin 2003

MARTINŮ EST-IL SURRÉALISTE ?

Contribution de Guy Erismann
au Colloque Musique tchèque et Culture française

Colloque organisé par l'Observatoire Musical Français
et le Centre Interdisciplinaire d'Études Centre-Européennes
en collaboration avec le Centre tchèque de Paris

La première représentation de *Juliette ou la clef des songes*, opéra de Bohuslav Martinů, compositeur tchèque résidant en France depuis 1923, eut lieu au Théâtre National de Prague le 16 mars 1938. Le compositeur avait mis son opéra en chantier le 17 mai 1936 et le termina le 24 janvier 1937. Il faut interroger ces dates pour comprendre la place que tient dans la carrière de Martinů cet opéra « surréaliste » et l'importance relative qu'il faut attribuer à ce qualificatif.

Martinů et Paris

Il faut savoir qu'en 1936, Martinů avait abandonné depuis plusieurs années un certain parisianisme dont il avait nourri ses œuvres de scène, opéras ou comédies musicales et ballets. Ce parisianisme d'après guerre n'était pas spécifiquement français mais relevait d'un certain cosmopolitisme frivole qui soufflait d'Amérique mais dont on ne peut sous-évaluer les apports musicaux, notamment à travers le jazz considéré par Martinů comme un nouveau folklore urbain. C'était une mutation sociale autant qu'une évolution esthétique, allant de pair. Martinů qui venait de sa Vysočina¹ natale s'en était lui aussi amusé et nourri, bien qu'il fut d'un naturel effacé et timide, toujours réservé vis-à-vis des faiseurs et défaiseurs de mode mais y prenant goût sans qu'il oubliât qu'il était venu à Paris pour recevoir les leçons d'Albert Roussel. Il était déjà à cette époque un musicien accompli qui ne demandait qu'à progresser, non seulement dans la musique mais dans la culture du monde. Quel lieu mieux désigné que ce Paris, Ville Lumière, creuset de toutes les curiosités, refuge de toutes les audaces artistiques, capitale des années folles, ville des vainqueurs qui avait apporté au peuple tchèque la souveraineté et la liberté. Bien des artistes pragois y faisaient pèlerinage aussi bien les peintres que les poètes, tous disposés à paraître et à échanger, dignes compagnons de Šima, de Kupka, de Muchá ou des frères Čapek, cela dans le sillage de Rodin et d'Apollinaire. Pourtant en tant que musicien, Bohuslav Martinů était le seul mais, bien que jeune encore – 33 ans – il avait acquis toutes ces cultures partagées qu'il tenait à la fois d'Antonín Dvořák disparu en 1904 et de Claude Debussy mort en 1918. On pouvait s'attendre à ce que cet être émerveillé se soit rapidement francisé. Non, il accumulait émotions et enseignements sur tous les fronts sans la moindre compromission, vivant chichement, protégé par ses amis tchèques de Paris où ils l'avaient précédé comme les peintres Josef Šima ou Jan Zrzavý et gardant le contact avec l'avant-garde littéraire de Prague qui était en liaison permanente avec Paris, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert et les autres dont Richard Weiner associé à la

¹ Vysočina, chaîne vallonnée des hauts plateaux tchéco-moraves à la jonction de la Bohême et de la Moravie.

revue *Le Grand Jeu*².

Solidement établi en France et ayant pris femme à Paris, Martinů restait par le cœur et l'état civil, citoyen de la jeune République tchécoslovaque. Il faisait chaque année le voyage de Prague et se rendait pour les vacances en famille dans sa petite ville natale de Polička. À Prague, il fréquentait le Théâtre Libéré auquel il aurait pu sans peine s'associer. Il restait avant tout un compositeur tchèque honoré dans son pays. Le Théâtre National de Prague représenta son grand et si impressionniste ballet *Istar* le 11 septembre 1924. Le Théâtre National de Brno affichait le 31 janvier 1925 son ballet jazzé *Qui est le plus puissant au monde ?* au même programme que *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel ou *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček dont l'étoile montait irrésistiblement. En 1928, le 5 mai, le même théâtre de Brno représentait son premier opéra, *Le Soldat et la danseuse*, revue musicale très débridée mêlant plaisamment sur le ton burlesque Molière et Plaute, alors qu'il ne réussit jamais à faire représenter à Paris une de ses œuvres théâtrales, un ballet par exemple. En 1924, il fit scandale à Prague quant Václav Talich créa *Half-Time* mais l'œuvre sera sélectionnée pour représenter la Tchécoslovaquie au festival de la Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) et Berlin le consacra grand compositeur en révélant son *Deuxième Quatuor à cordes*, le tirant en quelque sorte de la mouvance parisienne sous la bannière de laquelle on le tenait alors. Enfin, Serge Koussevitzki emportait à Boston son œuvre pour orchestre *La Bagarre* qu'il créa dès 1927. La bannière parisienne comportait également les milieux franco-tchèques d'alors, plus ou moins classés sous le signe du surréalisme. S'il est question de musique, cette référence n'était certainement pas directement celle d'André Breton, réputé pour son allergie à la musique mais plutôt celle dont étaient porteurs les jeunes poètes tchèques, très gauchisant eux aussi, comme le cher Vítězslav Nezval, Jiří Wolker, Konstantin Biebl, Jindřich Hořejší ou Jaroslav Seifert, tous issus du mouvement pragois Devětsil et du poétisme fondé par Karel Teige, autant de courants d'avant-garde qui regardaient vers Paris, pôle d'attraction, ce qui ne faisait qu'exacerber leur vigoureux tchéquisme au lieu de se laisser absorber par ce creuset cosmopolite.

Martinů et Prague

On ne peut donc comprendre Bohuslav Martinů sans l'associer à ce que fut l'avant-garde littéraire tchèque de cette époque, celle incarnée par le mouvement Devětsil, nom qui désigne en tchèque le tussilage et signifie étymologiquement « neuf forces », sorte de cénacle qui rassemblait plusieurs branches d'activités artistiques et intellectuelles. Cette initiative née de la guerre et grandissant avec la jeune république, fit place en 1924 à un mouvement nouveau, le « poétisme » qui revendiquait « l'art de perdre son temps » selon le mot de son fondateur, Karel Teige, réclamant une poésie « *légère, espiègle, fantasque, folichonne, non héroïque* » qui serait surtout « *un carnaval excentrique, une arlequinade des sentiments et des notions, un rouleau de film ivre, un kaléidoscope miraculeux* ». [...] *La beauté de la poésie*, dit encore Teige, *sans intentions, sans grandes phrases, sans préméditation, sans apostolat. Un jeu de belles paroles, une combinaison de notions, un tissu d'images, voire sans paroles. Il y faut un esprit libre, un esprit de jongleur qui ne veut pas appliquer la poésie à des formules rationalistes ni l'infecter d'idéologie ; les clowns, les danseurs, les acrobates et les touristes sont des poètes modernes plutôt que les philosophes et les pédagogues* ». Martinů appartient à cette filière mentale et les œuvres de la première moitié de sa période parisienne consacrées à la scène répondent mot pour mot aux préceptes de Teige. Intéressants aussi sont les propos du surréaliste Nezval, grand francophone et francophile, qui était devenu un des maîtres à penser du « poétisme » : « [...] *Nous cherchions la beauté par les sens et c'est en eux que nous trouvions la vérité suprême, une vérité courte et changeante, mais une vérité. Ainsi, le subconscient pénètre de plus en plus dans notre poésie. Parmi les poètes du passé, nous préférons ceux qui en ont dévoilé le plus : Rimbaud, génie intransigeant, et Apollinaire, poète dont les vers sont remplis du fluide du XX^e siècle. Nous ne sommes partis ni du surréalisme ni du freudisme...* »

Toujours à la rencontre du naturel, du ludique voire du grotesque joints à l'onirisme, aux jeux de l'esprit et au rêve, Martinů se trouvait à la jonction de cette création poétique nourrie de rébellion transposée et même tchéquisée par les Pragois d'avant-garde. Apollinaire allait devenir la grande référence franco-tchèque de cette époque et le reste encore.³

² *Le Grand Jeu* : Revue d'avant-garde qui ne connut que trois numéros (1928-29-30). Dans le groupe d'animateurs, on trouvait René Daumal, Roger Vaillant, Robert-Gilbert Lecomte auxquels se joignirent Léon-Pierre Quint, Philippe Soupault et Georges Ribemont-Dessaignes. Le peintre Josef Šima, grand ami de Martinů, en faisait également partie.

³ Si on veut se faire une idée du climat culturel et d'amitié qui unissait les artistes français et tchèques, on peut lire dans Josef Seifert les pages intitulées *Mademoiselle Toyen* dans *Toutes les beautés du monde* (Belfond 1991, traduction Milena Braud).

La mutation

Quand Martinů collabora avec Georges Ribemont-Dessaignes, il était fort de sa tchèque et il avait à faire au très rare, sinon le seul, des surréalistes français qui avouait être sensible à la musique et l'appréciait. C'est Darius Milhaud qui les mit en contact mais on remarquera que le compositeur tchèque traduisit dans sa langue les livrets français de cet héritier d'Apollinaire. Il s'agit de *Larmes de couteau* (1928) et *Les Trois Souhais ou les vicissitudes de la vie* (1929) qui ne seront jamais représentés en France – ce dernier le sera à Prague le 16 juin 1971 au Théâtre National, après la mort du compositeur. L'un et l'autre de ces ouvrages se réclamaient d'un surréalisme de l'absurde et utilisaient les recettes de l'époque, à commencer par le jazz et, quant à la scène, les dernières découvertes de l'électricité, des éclairages et du truquage ainsi que le cinématographe devenu sonore. Il n'était pas encore question de *Juliette*. Celle-ci surgira alors qu'on ne l'attendait pas.

Entre temps, Martinů avait pratiquement tourné une page, comme s'il avait rompu avec ce Paris qui l'avait ébloui et dont il découvrait peut-être qu'il ne lui apprendrait plus rien et dont la superficialité, un peu ou souvent mondaine et snob, devenait encombrante. Le Martinů du *Deuxième Quatuor* prenait donc le dessus. Il s'intéressa à des recettes plongeant dans le passé, facteur d'ordre comme le concerto grosso, les polyphonies anglaises qui ouvraient sur la liberté de forme et se tourna en même temps vers les ressources musicales et émotionnelles de sa Vysočina natale. Le changement ne se fit pas attendre. Bien qu'il fut solidement ancré à Paris, le Théâtre National de Prague montait le 19 septembre 1933, bientôt suivi par Brno le 25 novembre, *Špalíček*, ballet de longue durée en trois actes avec chœurs mixtes, chœurs d'enfants et solistes reprenant des contes populaires dont la fameuse *Légende de Sainte Dorothee*. Là, plus de traces de jazz comme dans ses œuvres scéniques précédentes, mais une utilisation stylisée des rythmes et tournures populaires. Le succès en terre tchèque devait se confirmer dès 1935, le 23 février à Brno et le 6 février 1936 à Prague, par les représentations d'un opéra atypique, en quatre parties, *Les Jeux de Marie*, utilisant des auteurs tchèques comme Nezval et Zeyer, un auteur français, Henri Ghéon, ainsi que des textes populaires tirés des recueils de Sušil et d'Erben et qui semblait être relié aux jeux liturgiques des XII^e et XIII^e siècles. Simultanément, la radio de Prague créait deux petits opéras radiophoniques dont elle lui avait passé commande, *La Voix de la forêt* et *La Comédie sur le pont*, et le Théâtre National de Brno, le 29 septembre 1936 montait un nouvel ouvrage, *Le Théâtre du Faubourg (Divadlo za branou)* d'une tchèque métissée de commedia dell'arte, de Debureau et de Molière. C'est dans ce contexte prodigieux, émaillé de dizaines d'œuvres de genres très variés, que Martinů mit en musique *Juliette ou la clef des songes* d'après la pièce de Georges Neveux.

La genèse de *Juliette ou la clef des songes*

Pourquoi cet opéra alors que le compositeur semblait vivre une union solide avec les institutions de son pays, sur la base d'œuvres d'inspiration tchèque ? Le hasard sans doute car il ne semblait pas connaître Georges Neveux, autrement que par le truchement de Ribemont-Dessaignes et de Darius Milhaud. Le choix est en soi une indication sur le caractère du compositeur tchèque, sur son aptitude à bien maîtriser la langue française, sur son attirance renouvelée vers une littérature impertinente et provocante. La pièce de Neveux avait fait scandale au Théâtre de l'Avenue à Paris le 7 mars 1930, le public fut déconcerté, l'auteur et les acteurs maltraités, à commencer par Falconetti qui tenait le rôle de Juliette. Ce chahut fut une bonne réclame auprès des milieux pragois du théâtre, de sorte que la pièce fut montée à Prague assez rapidement dans une mise en scène de Jiří Frejka, un des maîtres du théâtre d'avant-garde comme le Théâtre Libéré, habitué à monter des pièces françaises non conformistes de Vildrac, Cocteau, Ribemont-Dessaignes aussi bien que des turbulents Tchèques comme Nezval. Le musicien relut la pièce dans un numéro de la revue *Cahiers Bravo* trouvée sur les quais à Paris et ainsi germa l'idée audacieuse d'en tirer un opéra, probablement au cours de l'année 1934.

Ayant terminé les *Jeux de Marie*, Martinů avait promis un nouvel opéra à son ami le chef d'orchestre Václav Talich qui cumulait les postes de chef au Théâtre National et à la Philharmonie tchèque. Georges Neveux raconte : « Un jour je reçus de lui un pneumatique dans lequel il faisait semblant de me demander l'autorisation de mettre *Juliette* en musique. J'ai relu, disait-il, il n'y a pas si longtemps votre pièce. Je ne sais comment ça s'est fait mais je m'aperçois que j'ai mis le premier acte en musique. J'espère que vous ne serez pas fâché. Si vous venez ce soir, je vous le jouerai au piano ». Neveux se rendit à l'invitation du musicien n'ayant pas le courage de lui dire que sa pièce n'était plus disponible puisque promise à Kurt Weill. « À minuit, raconta encore l'écrivain, je descendais l'escalier de la maison près du parc Montsouris profondément ému. Je ne suis réellement entré dans l'univers de *Juliette* qu'à cet instant-là – pour la première

fois de ma vie. Martinů manifestement aimait *Juliette* et il a rendu plus intense son charme et sa profondeur. Il en a fait un chef-d'œuvre – et moi j'en étais franchement ébloui. Le lendemain j'ai écrit à l'agent américain de Kurt Weill qu'il y a eu un malentendu et que ma pièce n'était plus disponible... »

L'œuvre

Telle est la genèse de l'œuvre. Le reste est du ressort de la création théâtrale et du mystère personnel. Martinů ajusta lui-même les scènes de ces trois actes. Elles sont comme les rêves, à la fois floues et précises. Les personnages, deux douzaines environ, incisifs comme des caricatures, font avancer ce rêve absurde, aident à définir la psychologie des deux héros, Juliette et Michel, susceptibles de hanter le subconscient d'un poète. Le poète, c'est Bohuslav Martinů lui-même, fragile et fort, qui s'identifie au personnage de Michel à la recherche d'une femme autrefois connue, probablement rêvée, dont il ne subsiste que quelques vers d'une chanson simplement accompagnée au piano.

*Mes amours elles sont parties
Cette nuit sous la grande voile
Reviendront-elles des colonies
Comme revient la belle étoile.*

Cette femme, Juliette, il la retrouve au pays de l'étrange, celui des gens sans mémoire, mais elle se moque de lui, il la tue alors qu'elle lui échappait encore. Morte cette fois ? Non, il la cherche toujours comme dans le cercle permanent d'un rêve dont la fin sans cesse se dérobe. Cette Juliette qu'il voudrait idéale, il la poursuit toujours, au-delà de la mort au bureau des rêves perdus où se retrouvent tant d'hommes qui comme lui cherchent leur Juliette, femme idéale. Cela pourrait faire penser au prince dans l'opéra de Dvořák qui croit tenir en Rusalka la femme de ses rêves mais elle le déçoit par son mutisme et sa froideur. Il croit s'en affranchir mais repart à sa recherche jusque dans la mort.

Inutile de dire que ce monde sans mémoire, privé de souvenirs, accompagne l'odyssée de Juliette et de Michel d'une suite d'incongruités qui peuvent faire le miel des metteurs en scène mais toutes les fantaisies scéniques ne peuvent emplir l'espace mental, sentimental et fantastique tout occupé du mythe de la femme, femme d'une beauté imprécise mais forcément réelle, car elle est alimentée par la force du désir. Toute la partition, fut-elle liée occasionnellement à un moment pittoresque ou anecdotique, est au service de cette vision, celle d'un monde dont la femme est le centre naturel. Le rêve est bien le seul lieu où pouvait se dérouler cette quête de l'éternel féminin, un rêve où se bousculent toutes les choses de la vie dans leur grotesque et dans leur tragique, aussi dans leur grâce. Martinů était bien le compositeur de la situation.

Portrait d'un artiste

Ce qui surprend d'abord les observateurs et admirateurs de Bohuslav Martinů, de sa vie d'homme et d'artiste, c'est la surprise. Comment ce grand jeune homme de Polička a-t-il pu si facilement s'acclimater au turbulent Paris et à ses excès de toutes sortes ? Georges Neveux se souvient et raconte comment lors des réunions d'artistes, quand les conversations allaient bon train, il se tenait le plus souvent debout, à l'écart, silencieux, appuyé contre le mur. Son grand corps, long et mince, était légèrement plié, dans une position si typique que ses amis tchèques utilisaient le mot un peu désinvolte et imagé de « flinta » qui signifie vieux fusil. Interrogé vingt ans après la mort de son ami, Neveux dit simplement qu'il n'y a que le mot « rêve » pour le définir. Puis il parle de *Juliette* : « Comment cela s'est-il produit ? Je ne sais pas très bien... le plus simplement du monde... comme un grand enfant qu'il était, avec gentillesse et réserve, avec un grand esprit d'observation... ce monde flattait son goût pour l'anticonformisme et son besoin de rêve. Bohuslav écoutait et triait... Il était un grand rêveur... [...] J'étais sensible à sa musique qui se développe toujours sur plusieurs plans : la joie sur fond de mélancolie, l'ironie sur fond de tendresse. »

Au cours de sa longue aventure parisienne (1923-1940), Martinů est resté le rêveur de Polička qu'il était tout enfant, né tout au haut de la tour de l'église Saint-Jacques, ou plus tard étudiant à Prague, rêvant dans l'île Kampa, au bord de la Vltava, presque sous le pont Charles, à sa future destinée, rêveur au point d'être licencié du Conservatoire pour « négligence incorrigible ». En dépit de son caractère indépendant, la mixité dans la capitale où se retrouvaient des artistes du monde entier, notamment les Tchèques, ne fut

certainement pas négligeable et explique sans doute une certaine originalité de son comportement et de son enrichissement culturel. On se laisse abuser pourtant par les mots et les modes si on tente d'expliquer l'interaction franco-tchèque à cette époque en la réduisant aux seules relations surréalistes. Ce serait oublier un des plus importants écrivains tchèques francophone, Karel Čapek, traducteur des poètes français, et son frère Josef. Alors ? Surréalistes ? On en parle beaucoup sans se soucier vraiment au sens qu'il faut accorder à ce mot d'une intrinsèque imprécision qui sert à couvrir un groupe d'homme au nom d'une idéologie elle-même très floue, se signalant par une tendance à l'anticonformisme à la fois rude, féroce, irrévérencieux et quelquefois burlesque. On oublie trop que celui qui inventa le mot, Guillaume Apollinaire⁴, se retrouverait mal dans le monde surréaliste de Breton alors qu'on relève immédiatement sa parenté avec Vítězslav Nezval, l'ami de Bohuslav Martinů. On néglige de dire ou on ignore que le frottement des artistes tchèques aux émotions surréalistes parisiennes ne fit qu'accuser les traits nationaux des Pragoïses et la différence des deux courants surréalistes tchèques et français.

Un compositeur apollinarien

Bohuslav Martinů n'a pas connu Guillaume Apollinaire. Avant d'être à Paris, il ne pouvait avoir eu connaissance du fameux poème *Zone*, le premier de la suite *Alcools* ni de son récit si touchant et si pittoresque, *Le Passant de Prague*, tous deux inspirés par son unique voyage à Prague en 1902, coïncidant à quelques mois près avec celui de Rodin, de son exposition dans les jardins Kinský et de son voyage en Moravie avec Alfons Mucha, événements dont il a certainement entendu parlé. En revanche, il est facile d'imaginer, après l'issue heureuse de la guerre, l'orgueil des Tchèques devant cet hommage à leur ville par le grand poète français. Apollinaire prenait place doublement au panthéon tchèque des amis français. Sans aucun doute, sur le chemin de la découverte de cette nouvelle idole, le curieux Martinů a-t-il lu le texte de la conférence, *L'Esprit nouveau et ses poètes*, que prononça Apollinaire au Vieux Colombier en 1918, peu de temps avant sa mort, et publié par le Mercure de France. Martinů lui-même aurait pu le signer : « *C'est par la surprise, par la place importante qu'il fait à la surprise, que l'Esprit nouveau se distingue de tous les mouvements artistiques qui l'ont précédé. Il n'est pas, il ne saurait être un esthétisme, il est l'ennemi des formules et du snobisme. Il ne veut pas être une école mais un des grands courants de la littérature englobant toutes les écoles depuis le symbolisme et le naturisme. Il lutte pour le rétablissement de l'esprit d'initiative, pour la claire compréhension de son temps et pour ouvrir des vues nouvelles sur l'univers intérieur et extérieur qui ne soit pas inférieures à celles que les savants de toutes catégories découvrent chaque jour et dont ils tirent des merveilles.* » Une simple adaptation de ces idées au domaine musical nous donne un portrait véridique du compositeur Bohuslav Martinů que l'on pourrait retrouver au détour d'une conférence prononcée par André Breton à Prague en 1935 quand il cite Hegel parlant de l'art et de la poésie qui « *créent à dessein, en tant qu'ils s'adressent aux sens ou à l'imagination, un monde d'ombres, de fantômes, de représentations fictives et l'on ne peut pour cela les accuser d'impuissance comme incapable de produire autre chose que des formes vides de réalité.* » Ombres, fantômes, représentations fictives, nous ne sommes pas loin en 1935 de *Juliette ou la clef des songes*.

L'esprit d'Apollinaire ne quittait pas Martinů. En 1930, il avait mis en musique trois de ses poèmes (*La Neige blanche, Adieu, Les Saltimbanques*) traduits par son ami Nezval et en 1932, directement sur le texte français, *Automne malade*. Guillaume Apollinaire était l'emblème de *L'Esprit nouveau*, celui qui tournait le dos à tous les esthétismes et convenait si bien aux aspirations des artistes pragoïses qui s'en imprégnaient pour faire lever leur propre originalité. C'est le cas de jeunes poètes, tous contemporains de Martinů comme Biebl, Wolker, Hořejší ou Seifert. Le souffle du poète français avait aussi touché le musicien.

Le surréalisme de Martinů

On a bien compris que le surréalisme de Martinů se limitait au domaine du rêve selon Martinů lui-même ou au non-conformisme selon Neveux, à la surprise selon Apollinaire sans qu'il soit question d'implication idéologique. Si on tient vraiment à cerner les contours du surréalisme de Martinů – puisque la question est souvent posée, pourquoi l'esquiver ? – ils tiennent dans les traits de la famille des surréalistes tchèques, les peintres avant tout dont le plus grand est certainement Josef Šima mais il faut penser aussi à Alen Diviš et Jan Zrzavý ou František Tichý qui se trouvent être des amis proches, comme lui établis à Paris, et les poètes dont le plus présent est son ami Nezval qui se trouve être un mélomane prati-

⁴ Apollinaire aurait utilisé ce mot pour la première fois dans le programme du ballet "réaliste" *Parade* de Cocteau, Satie, Picasso et Massine.

quant et un grand musicien amateur et se réclamant le plus de l'esprit d'Apollinaire. Dans *Les Amantes*, Nezval interpelle des femmes désirables :

*Comme avec des extases, on pourrait composer de vous un arc-en-ciel ;
L'une à peine disparue, en voilà une autre qui s'éloigne ...
Il voudrait en composer une tricolore
- les yeux, les lèvres, la chevelure -
mais à la fin, de la tricolore, il ne reste qu'une écharpe noire
un lambeau déchiré :
comme l'une est passée, comme l'autre est passée,
toi aussi, tu passeras*

Que reste-t-il ? Une écharpe : ce qui restait à Michel de Juliette. Coïncidence. On n'oublie pas non plus *L'Inconnue de la Seine*. Le poète interroge une jeune fille inanimée, morte sans doute, qui sourit d'une manière étrange, indécryptable :

*Ô ! morte inconnue, sœur des étoiles et de la poussière,
Ô ! sourire tombé comme une goutte dans nos affres,
dis ce que tu as vu dans ce moment qui glace ?*

Parlerait-il comme à une Juliette de Paris ? Avec Nezval, nous nous rapprochons de *Juliette* et non du surréalisme, plutôt de cet Esprit nouveau d'Apollinaire. Les surréalistes doctrinaires furent des amis de rencontre plus ou moins fréquentés par Martinů qu'une bonne fée mit sur sa route pour faire éclore, comme sous l'effet d'un électrochoc, sa propension au rêve qu'accompagnait un goût très tchèque, à la manière du *Brave Soldat Švejk*, pour la plaisanterie, le grotesque, la dérision et la provocation qui fleurissait à cette époque sur les planches du Théâtre Libéré. Martinů s'est inscrit naturellement dans cette tradition active d'une manière à la fois innocente et consciente, sans se soucier d'un possible embrigadement, ce qui eût été contraire à sa nature. Le surréalisme de Breton, ce n'était pas son affaire et si on veut établir une parenté avec certains Français, ceux-là, comme Ribemont-Dessaignes, Neveux ou Soupault, restèrent aussi des marginaux. Ils furent bien les seuls à n'être pas fermés à la musique ce qui explique l'attrance de Martinů et certaines œuvres, fruit de sa collaboration avec Ribemont-Dessaignes par exemple. *Larmes de couteau* et *Les Trois Souhais*, sont bien plus proches du Cocteau des *Mariés de la Tour Eiffel* ou de l'Apollinaire des *Mamelles de Tirésias*, deux pochades qu'on joua à Prague à cette époque au Théâtre Libéré en même temps que des plaisanteries de Nezval comme *Télégramme sur roue*. Faut-il enfin rappeler que le premier opéra de Martinů commencé en 1926, *Le Soldat et la danseuse*, était une farce qui mettait en scène Plaute et Molière sur un livret de J.L. Budín, pseudonyme de Jan Löwenbach, écrivain rattaché au groupe allemand de Prague. L'esprit pragois existait bien, parfois synthèse de deux ethnies tchèque et allemande, teintée d'une composante juive, comme en avait décidé l'histoire. L'esprit pragois unissait les différences.

Identification

Dans cette mixité où fleurissait la poésie, c'est toujours Nezval, le surréaliste tchèque, qui illustre le mieux le compagnonnage du musicien avec son temps et son pays. Un commentateur de l'époque et non des moindres, Hanuš Jelínek, disait alors à propos de la comédie de Nezval, *Les Amants du kiosque*, que « la prose se mêle aux vers comme le rêve et la fantaisie à la réalité. C'est une blquette imprégnée de gracieuse fantaisie, de frivolité souriante et d'une poésie surréaliste qui est souvent de la poésie tout court. C'est léger et spirituel, papillotant et pirouettant. C'est du Banville transporté dans notre époque d'électricité, de jazz et de T.S.F. » Portrait de Nezval, aussi portrait de Martinů. Au moment où celui-ci avait bouclé *Les Jeux de Marie* et commençait sa très tchèque cantate d'après Erben, *Kytice* ou *Le Bouquet de fleurs*, le recours à une pièce surréaliste parisienne, aurait-il suffi, quand on est Martinů de Polička, c'est-à-dire un tchéco-morave enraciné, pour faire de *Juliette* un opéra surréaliste français ? On sait bien que non. Ce qu'on trouve d'une manière aveuglante dans cette *Juliette*, c'est le portrait véridique de ce rêveur permanent capable, selon le mot de Cocteau, « d'entrer dans les rêves comme dans une chambre d'hôtel ». On y trouve la parure de son écriture si transparente, naturelle et aérienne. On peut dire qu'il tient cela des conseils de Roussel mais il reste incontestable qu'il a « tchéquisé » aussi bien cet héritage musical que le contenu de la pièce. C'est aussi l'héritier de Dvořák qui façonne cet orchestre. C'est le Martinů

de la Vysočina qui, tout au long de cette partition, rêve de Juliette et non pas le Georges Neveux de Paris. Si le dramaturge français, avec sa bonhomie légendaire, dit avoir trouvé sa pièce agréablement transformée dans l'opéra de son ami Martinů, c'est bien que le compositeur s'y était totalement investi et y habitait corps et âme. De ce point de vue, *Juliette* est une démonstration d'identification. Toutes les tentatives de classification et tous les « isme » possibles ne prévaudront pas contre cette évidence. Ainsi on ne trouvera pas plus de surréalisme français chez Martinů, chez Nezval ou Seifert, chez Šima ou Toyen qu'on ne trouva autrefois d'américanisme chez Antonín Dvořák quand il chanta le « Nouveau Monde ». Jamais Dvořák, l'illustre devancier, ne fut plus tchèque que dans les circonstances américaines ; jamais Martinů ne fut plus tchèque que lorsqu'il rêva à cette Juliette de Paris, d'ailleurs ou de nulle part. Elle était plus certainement, comme aurait dit le poète, une introuvable *Passante de Prague*.

ALEXANDRE BIS ET LARMES DE COUTEAU

de Bohuslav Martinů

Guy ERISMANN

ALEXANDRE BIS

Création à Paris - Théâtre de l'Athénée - Louis Jouvet - 12 décembre 2002

Fabiola-Josée Gonzalez Moreno (Armande), James Bobby (Alexandre), Pawel Lawreszuk (le portrait), Somona Ivas (Philomène), Marco Ales Dos Santos (Oscar), Groupe d'enfants.

Orchestre Ostinato, Jean-Luc Tingaud (dm), Mathew Jocelyn (ms), Caroline Roques (chorég.), Alain Lagarde (d.cost.), Stéphanie Daniel (lum)

Ce fut une heureuse surprise que ces créations à Paris, y compris pour ceux qui avaient goûté cette production de l'Atelier du Rhin en l'an 2000. Elle nous est présentée dans toute sa fraîcheur mais avec une distribution différente puisée également parmi les stagiaires des Jeunes Voix du Rhin. Les deux œuvres étaient inconnues du public, à quelques exceptions près, pourtant elles appartiennent toutes les deux à la période parisienne du compositeur. La première rappelle la rencontre initiale de Martinů avec cet héritier du dadaïsme qu'était Georges Ribemont-Dessaignes qui lui proposa un livret très surréaliste, mélangeant sur le mode burlesque, le subconscient et la critique sociale, une quête d'absolu (l'amour pour un pendu) et une volonté d'émancipation féminine qui se heurtent aux sombres et incontrôlables réalités de la vie symbolisées par l'omniprésence d'un personnage diabolique, Monsieur Satan soi-même. Une mère au tempérament inquiétant et hystérique veut absolument marier sa fille Éléonore à ce personnage alors que la pure et non moins hystérique Éléonore ne jure que par son beau pendu. Celui-ci n'est autre que ce Monsieur Satan. Voulant rendre son pendu jaloux, elle tente de séduire un cycliste de passage qui lui aussi se révèle être Satan.

L'histoire est piquante mais l'habillage musical de Martinů, établi à Paris depuis l'automne 1923, est un splendide témoignage des influences qu'il trouva dans notre capitale au lendemain de la Première Guerre mondiale, dans cette période qu'on appela "les années folles". Le compositeur s'adonna à ce plaisir sans cesser d'être un authentique représentant de la jeune école tchèque. A Prague même, les militants de Devetsil et les tenants du Théâtre Libéré cédèrent aux mêmes influences de ce que Martinů baptisait le "folklore moderne et urbain" issu du monde du jazz et de ses dérivés. C'est la marque indéniable de cet opéra de poche destiné primitivement au Festival de Baden Baden consacré aux musiques pour la radio dont les caractéristiques étaient à l'époque basée sur une instrumentation radiogénique. Mais on ne peut oublier que Martinů, à cette époque, s'était déjà affirmé comme compositeur sur un d'autres registres, à Berlin par son *Deuxième Quatuor à cordes*, à Prague par son scandaleux *Halftime* présenté par Václav Talich en hommage au football et à Boston où Koussevitzki créa son œuvre pour orchestre *La Bagarre*, dédiée à l'aviation. C'est donc un compositeur de 38 ans, totalement aguerri, qui livra ce petit chef d'œuvre d'humour et de modernisme maîtrisé.

LARMES DE COUTEAU

Daphné Touchais (Éléonore), Ruxandra Barac (la mère), James Bobby (Satan), Michael Marchetti (le joueur de banjo), Marco Alves Dos Santos (l'homme-chien), Groupe d'enfants.

Presque dix années séparent *Alexandre Bis* de *Larmes de couteau*. L'œuvre avait été commandée pour l'Exposition Internationale de Paris en 1937 mais pas plus que la précédente et aucune autre à l'époque ne fut représentée en France. Le Théâtre de l'Athénée nous en présenta l'autre soir la première à Paris, reprenant la belle production de l'Atelier Lyrique du Rhin créée à Colmar en 2002. Nous avions à faire à un surréalisme moins cérébral que dans le petit opéra précédent. On pense plutôt à Labiche ou à Feydeau dans ce scénario mettant en lumière les débats psychanalytiques au sein d'un couple de petits bourgeois. On y trouve la même franchise de ton mais les « emprunts » stylistiques sont différents et en appellent à une culture musicale innée et libre où se mêlent la mode parisienne, le pastiche d'opéras, un petit air baroque par moment, et des citations savoureuses : « la belle demoiselle » de Gounod ou la chanson « Quand l'amour meurt » qui sert de morale à l'histoire, une morale que le tableau parlant et chantant détaille avec délectation : « Jamais deux sans trois. Amants, soyez prudents, maris soyez subtils ! » Il n'est inutile de rappeler que le compositeur avait demandé à André Wurmser un livret où un chat chanterait. N'ayant pas cela dans ses cartons, l'écrivain proposa une histoire dans laquelle un tableau à l'huile chanterait. Cela fit l'affaire de Martinů qui composa d'une plume alerte ce petit opéra dans lequel on voit un mari changeant d'aspect pour éprouver la fidélité de son épouse sous les yeux de son propre portrait, à la fois témoin, victime et commentateur. Ce qui devait arriver arriva : ne sachant choisir entre son Alexandre de mari et son double, l'épouse « fidèle » travaillée par un désir d'aventure choisira un vague cousin de son mari qui passait par là.

La grande réussite de ce double spectacle tient en ce que sa fantaisie est merveilleusement servie par la mise en scène de Matthiew Jocelyn et les décors d'Alain Lagarde auxquels ils faut adjoindre les lumières de Stéphanie Daniel. Dans *Larmes de couteau*, l'univers de l'étrange fut parfaitement composé et animé avec un sens constant du renouvellement et du questionnement et de la poésie du grotesque. Cela ressort d'une belle maîtrise de la scène et des effets sans qu'on ait à déplorer la moindre surcharge. La même habileté se retrouve dans *Alexandre Bis* avec une belle économie de moyens et de mouvements. De bonnes idées surgissent à tout propos ; quant au tableau chantant, l'illusion est parfaitement réussie et convaincante. On marche, on y croit ! Une seule ombre au tableau : un déficit vocal d'ensemble ce qui est explicable pour des jeunes chanteurs travaillant en atelier, parfois couvert par un orchestre un peu trop débridé. Se pose dans des œuvres de ce type la clarté du texte dont l'importance est primordiale. Hélas, les chanteurs stagiaires des Jeunes Voix du Rhin sont tous étrangers à une exception près dont la diction fut également défaillante. Tous étrangers ? C'est une question qu'on se pose. Pourquoi ? On a voulu éviter le surtitrage qui pourtant s'imposait mais il est vrai que la configuration de théâtre ne s'y prêtait guère... mais cette salle de première, pourtant peu préparée à ce genre de spectacle, était heureuse et le montra. La surprise peut-être, l'inattendu, le plaisir de découvrir ce qu'on a jusqu'ici caché ? En cela réside le plus grand succès de cette soirée consacrée à Martinů, le compositeur de tous les plaisirs.

Revue de Presse

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES

Opéra en trois actes (1938) de Bohuslav Martinů (1890-1959), adaptation française d'après la pièce originale de Georges Neveux par Bronislav Horovicz

**Nouvelle production de l'Opéra National de Paris au Palais Garnier
du 6 au 27 novembre 2002**

Geneviève CHADUTEAU

« Bohuslav Martinů est à l'honneur à l'Opéra de Paris » titre *Diapason* constatant que la pièce de Georges Neveux, *Juliette ou la clef songes* a été bien oubliée, comme son auteur, ainsi que l'opéra de Bo-

huslav Martinů créé en tchèque à Prague le 16 mars 1938. La pièce de G. Neveux fit scandale lors de sa création en 1930, malgré l'interprétation de Renée Falconetti, la Jeanne d'Arc de Carl Dreyer. Transposée à l'écran par Marcel Carné en 1951, le film avec Suzanne Cloutier dans Juliette, la présence de Gérard Philippe et la musique de Joseph Kosma fut jugé médiocre. Quant à l'œuvre de Martinů, elle fut jouée en version concert à la salle Gaveau en 1962 et conservée grâce aux archives de l'INA et au disque (version française dirigée par Charles Bruck avec Andrée Esposito dans le rôle titre). L'opéra fut donné en version française à Angers en 1970 et à Rouen en 1976 (voir l'*Avant-Scène Opéra* consacré à *Juliette*). Soixante-quatre ans se sont donc écoulés avant l'arrivée de *Juliette* de Martinů sur la scène de l'Opéra de Paris ; ainsi beaucoup d'articles saluent cette initiative, dans le cadre de « Bohemia magica », avec beaucoup d'enthousiasme : « le plus beau fruit de cette symbiose franco-tchèque » dit L'Express ; « un témoignage emblématique de l'éclectisme et de l'insouciance du milieu musical des années 30 » ; «...l'étrange, poétique et très belle *Juliette* ». Mundoclassico.com.

Le choix de la version française est bonne pour *Le Figaro*, très judicieusement choisie (*Luxemburger Wort*), sans commentaire pour la plupart des journaux, sauf *L'Express*, *Le Figaro Magazine*, *Libération*, *Scènes magazine* qui font des réserves et *Classica* qui parle de prosodie boiteuse du texte français. Pour la partition musicale et le texte parlé, on note des remarques sur les coupures dans l'acte I (15 minutes sur 2 h 30 (*La Croix*, *La Montagne*) ; «... des coupes assez importantes dans les actes I et III, non seulement dans le texte parlé mais aussi, et c'est plus grave, dans cette très belle musique. Des retraits de passages mélancoliques (et notamment dans les interventions d'accordéon) déséquilibrent l'acte I et en font un prologue plutôt sec alors que l'original donne d'emblée le ton général de l'œuvre... » (*Le Monde*) ; *Juliette* « chantée en français dans une version légèrement écourtée et assez éloignée de celle que Martinů a adaptée lui-même de l'original tchèque » (*Le Monde de la Musique*) ; « les coupes opérées par la direction artistique, en particulier des passages à l'accordéon... coupes d'autant plus difficiles à justifier que le décor est un immense accordéon... » (*Le Figaro Magazine*).

La mise en scène britannique de Richard Jones avec son décorateur Anthony McDonald s'ouvre et se ferme sur un décor d'accordéon géant qui va suggérer, la ville au premier acte, une forêt et un port au deuxième et le bureau des rêves au dernier. Ce choix évoque une réplique qui figure dès l'acte I de la pièce de Georges Neveux et qui disparaît dans l'adaptation de Bronislav Horowitz : « Nous n'avons pas tout oublié, pas tout perdu. Il y a des souvenirs dans mon accordéon et quand je le presse, je les vois qui sortent ».

Dans l'ensemble de la presse française, anglaise, espagnole, italienne, la mise en scène et les décors ont été bien accueillis et appréciés sauf par *Télérama* : « Cette *Juliette* porte donc les costumes de son temps, les années trente... peut-être pourra-t-on la transposer dans une forêt plus poétique... les lignes raides de l'immense accordéon ... que le décorateur bascule en tous sens pour structurer les trois actes ne se fondent pas avec ce flou ». *Le Figaro* dans un autre style écrit : « Avec un accordéon géant en guise de décor unique et pléonastique, et avec la tignasse rouge vif dont est affublée l'héroïne, ce n'est plus *Juliette* de B. Martinů, mais ...Yvette Horner ou la clef des songes ». Oublions et parcourons divers écrits : la mise en scène « astucieuse et limpide est pleine de poésie » (*Le Monde*), elle « a su retrouver le chemin à la fois féérique et effrayant qui nous conduit au cœur de cette œuvre » (*Le Canard enchaîné*). « Ce dépaysement total est dû aussi à la mise en scène de Richard Jones pleine d'idées et de trouvailles » (*La Lettre du musicien*). L'accordéon « souffle à Anthony McDonald l'idée d'un décor bourré de surprises évoquant le réalisme poétique de René Clair de *Sous les toits de Paris*, onirique et léger. Richard Jones y inscrit une mise en scène sobre et sans fard, teintée d'un humour discret : une vraie réussite » (*Les Échos*). Même qualificatif pour Forum Opéra : « Réussite tout d'abord d'une mise en scène raffinée » ; et encore : « On ne peut donc que louer les partis pris du metteur en scène qui a su avec une économie de moyens déconcertante, des décors et un éclairage efficaces, traduire les univers oniriques de Neveux et Martinů ». Mais à l'opposé on peut lire ceci : « Sans empêcher de découvrir la partition, la production scénique demeure en deçà des voies inouïes ouvertes par Martinů et par Neveux... Et pourtant Richard Jones pouvait s'appuyer sur un plasticien de rêve : les décors conçus par Anthony McDonald filent la métaphore de l'accordéon, lequel est perçu dans toutes ses dispositions spatiales... Ces décors ne sont pas seulement beaux à couper le souffle ; ils sont un écrin pour les chanteurs... » (*Opéra*). Tout cela est astucieux, visuellement beau et parcouru de personnages farfelus, très BD, parfaitement animés par le metteur en scène » (*La Croix*). Pour l'AFP et l'Agence italienne de Presse « le spectacle fait penser à un film noir et blanc, à la photographie de Man Ray et au théâtre européen d'entre les deux guerres marqué par l'expressionnisme et le surréalisme ». La presse espagnole renchérit : « performance géniale de Richard Jones, vrai exemple de nouveauté dans le respect absolu du texte et de la musique » (Internet) et la presse an-

glaise est très élogieuse : « Je doute qu'aucune production puisse égaler l'imagination visuelle et le brio loufoque que Richard Jones et Anthony McDonald ont inventé pour leur première mise en scène à Paris, au palais Garnier », (*Opéra*). Je conclus avec *Le Canard enchaîné* : « La mise en scène de cette production... a su trouver le chemin à la fois féérique et effrayant qui nous conduit au cœur de cette œuvre. »

En guise de transition entre la mise en scène et les interprètes, je citerai *La Lettre du Musicien* : « Richard Jones sait donner à chaque protagoniste sa personnalité, pour nous restituer ce monde sans mémoire où chacun essaie d'attirer l'étranger qui passe pour lui voler ses souvenirs » et le *Luxemburg Wort* : « La production a été confiée à une équipe britannique Richard Jones et Anthony McDonald... sans manquer de mérites ceux-ci ont peut-être insuffisamment exploité la veine surréaliste de l'ouvrage... Le metteur en scène a bien dirigé une excellente équipe de chanteurs qui sont aussi de bons acteurs... Les deux interprètes principaux ont le physique et l'âge de leurs rôles de jeunes premiers. À 23 ans, la soprano française Alexia Cousin a une voix ample et souple, son interprétation est sensible. Le ténor américain William Burden est remarquable en Michel, avec une voix lumineuse et vaillante, et une diction française quasi parfaite ». Très bonne distribution pour *Le Monde*, irréprochable (*Scènes magazine*) qualités exceptionnelles des nombreux seconds rôles (www.concertclassic.com). « La distribution en majorité francophone, grâce à sa prosodie soignée, donne à entendre les dialogues de cet opéra où les personnages doivent tantôt parler tantôt chanter » (AFP). L'ensemble de la presse est unanime en ce qui concerne la distribution : sans faille pour *Le Canard enchaîné*, de belle tenue (*Le Figaro Magazine*).

Les débuts d'Alicia Cousin à l'Opéra de Paris sont prometteurs, sa jeunesse et sa facilité vocale amènent quelques remarques dans l'idée de préserver sa voix : « La très jeune Alexia Cousin a tout le charme de Juliette ; il lui reste à discipliner encore sa voix large et brillante et exceptionnellement puissante » (*Les Échos*). « Aigus un peu verts lorsqu'ils montent en puissance dans le haut du registre. (*La Montagne*) « Si son timbre se durcit un peu quand elle chante forte, elle habite l'héroïne avec une grâce et un dynamisme séduisant » (*La Croix*). « Alicia Cousin s'en tire bien, et son timbre séduisant fait oublier sa tendance à forcer sa voix » (*Télérama*) Pour le reste des articles, ce ne sont que des éloges : « aussi impressionnante qu'envoûtante » (www.concertclassic.com) ; « Elle est la voix qu'on attend et son timbre fait merveille, soyeux et puissant, ample et coloré, dans une partition de « parler-chanter » très délicats » (*Le Parisien*) « Plus réelle que rêvée, elle est ici en pleine voix » (*La Lettre du Musicien*). « La voix est ample et souple, et l'interprétation sensible » (*Luxemburg Wort*). Enfin « Alexia Cousin domine une écriture vocale certes sans difficulté réelle et largement à la mesure de ses amples moyens, et captive de bout en bout, installant un personnage qui flotte sans jamais se poser ». (*Opéra*).

À part *Le Monde* : « beau physique, bon musicien, mais voix commune », réflexions un peu sèches, l'unanimité de toute la presse européenne se fait autour du ténor américain William Burden, dans le rôle de Michel : quelques adjectifs rencontrés dans les articles : excellent, magnifique, *superb*, *extraordinario*, fameux, merveilleux, lyrique, touchant .. et les éloges suivent : « exemplaire d'émotion et de technique maîtrisée » (AFP). « Très engagé dans un rôle écrasant... la diction est parfaite, le timbre solide, la voix juste, il sait donner du poids à son personnage » (www.radionotredame.com) « Fameux ténor, compose un Michel éloquent » (*Libération*) « Très convaincant dans son vacillement hagard entre rêve et réalité » (*La Lettre du Musicien*). « Face à un orchestre parfois trop présent il domine l'œuvre (Le Figaro Magazine) ». « Ce beau ténor à l'enthousiasme vrai et parfait comédien joue le jeu » (*La Montagne*). William Burden est sensationnel, vocalement, (timbre généreux et touchant) (*La Croix*). Que dire de plus ?

Parmi la distribution, certains chanteurs sont aussi remarquables par la presse, notamment : « Deux vétérans dominent la soirée, la soprano, Michèle Lagrange et Alain Vernhes qui font honneur à la prosodie française... le baryton Laurent Naouri met la vaillance de son timbre et tout son talent d'acteur au service de trois personnages. Le ténor Ivan Matiakh, les barytons Christian Tréguier et Yves Bisson ne sont pas moins irréprochables » (*Le Figaro*). Michèle Lagrange est à l'honneur : « impayable chiromancienne » (concertonet.com, *La Croix*, *Les Échos*) « comme toujours emporte tout sur son passage » (*Télérama*) et encore : « La cerise sur le gâteau » (*Le Canard enchaîné*). « Ivan Matiakh se faufile avec humour et beaucoup d'aisance » (*Le Canard enchaîné*). En résumé « Toute la distribution est d'ailleurs à louer » (*La Lettre du Musicien*).

La direction de Marc Albrecht à la tête de l'orchestre de l'Opéra est très diversement appréciée allant de la déception à la satisfaction avec autant de vigueur dans les deux cas : « La seule fausse note du spectacle constitue la direction certes claire mais désespérément routinière de Marc Albrecht à la tête d'un orchestre de l'Opéra aussi insipide que désengagé » (www.concertclassic.com). « Si l'orchestre de l'Opéra galvanisé par Marc Albrecht, semble parfois découvrir l'œuvre d'où quelques imprécisions... la distribu-

tion est sans reproche » (*La Croix*). « L'orchestre ne restitue pas la vitalité et la transparence de l'œuvre de Martinů, chef médiocre, (*Le Monde*) L'orchestre : « couvre les voix », (*ANSA, Forum Opéra, Le Figaro, Libération, Opéra*) « orchestre trop présent » (*Le Figaro Magazine*) », « direction trop lisse » (*Le Monde de la Musique*) ; Marc Albrecht a trop conforté l'orchestre dans le souci du beau son, au détriment des rythmes heurtés et des aspérités harmoniques, discursives et timbriques dont fourmille la partition (Opéra).

Mais pour d'autres, « Marc Albrecht la dirige avec chaleur et générosité aux risques d'atténuer la magie. Joliment coloré, l'orchestre pourrait nuancer davantage, choisir d'être troublant plutôt que trop lumineux » (*Les Échos*). Marc Albrecht frappe les esprits par la qualité de sa direction cursive, aérée, incisive. (*concertonet.com*) « Un jeune chef qui fait 'rêver' l'orchestre » (*Télérama*). Pour *l'International Herald Tribune*, Marc Albrecht est un « solid conductor ». « Superb » pour *The Wall Street Journal Europe*. Aussi : « la direction de Marc Albrecht maintient quant à elle un juste équilibre entre cocasse et tragique, rêve et réalité, qui fait la singularité de l'œuvre de Martinů » (*AFP*). Enfin, « La direction fouillée musicale de Marc Albrecht révèle les trésors d'une musique oscillant entre déclamation debussyste et un lyrisme personnel qui ne manque pas de souffle » (*Scènes magazine*).

Pour conclure cette longue revue de Presse de *Juliette ou la clef des songes* qui montre la diversité des ressentis musicaux, vocaux et visuels, j'ajouterai quelques mots sur l'article paru dans *Hospodarské Noviny* que j'ai pu découvrir grâce à l'obligeance de Zdenka Subrová que je remercie vivement. Ce journal invite à aller voir le spectacle, le jugeant aussi réussi que celui de Bregenz, mais réalisé dans un tout autre esprit. La mise en scène n'est pas « fiévreuse » mais plutôt d'une douceur poétique pleine de charme et de compréhension empruntée d'un lyrisme français indéniable par rapport à la présentation de Bregenz plus sombre, mystérieuse et kafkaïenne. L'orchestre sous la direction de Marc Albrecht s'harmonise à la mise en scène avec des accents plutôt doux, lyriques et joyeux, parfois plus expressifs et tendres. Juliette est parfaitement chantée par Alicia Cousin, interprète « idéale, pleine de charme, un peu insouciant, présumptueuse et très féminine ». William Burden « ténor idéal dans le rôle de Michel », de grande qualité lyrique avec une présence en scène, faite de « gestes incertains, de mimiques » du personnage entre rêve et réalité.





Juliette ou la Clef des Songes

de Bohuslav Martinů

Préface de la version française originale.

Lorsqu'on apprit en 1936 que Martinů avait l'intention de composer un opéra d'après *Juliette ou la Clef des Songes* de Georges Neveux, il reçut du Théâtre National de Prague une offre de monter l'ouvrage dans les meilleures conditions, dirigé par son ami et ardent défenseur Václav Talich. Aussi, bien qu'il eût rédigé quelques esquisses préliminaires en français, il décida de composer son œuvre sur des paroles tchèques, qu'il adapta très fidèlement à partir de l'original français, ne supprimant qu'une scène peu importante du troisième Acte et en limitant les coupures au minimum. Mais bientôt, il désira assurer à son opéra une diffusion plus vaste, au-delà des frontières de son pays, surtout après que celui-ci eut été occupé par l'Allemagne nazie et sa musique bannie. Après tout, c'était une pièce française, dont l'action se déroulait dans une France de rêve, et son opéra était la plus exquise symbiose des cultures tchèque et française. Une version en français était donc un premier choix évident, et en avril 1939 (un mois après la fin de la Tchécoslovaquie libre), Martinů adapta trois fragments revenant au texte original de Neveux : la scène 3 du second Acte, la scène 5 et une partie de la scène 6 du même, enfin la scène finale de l'œuvre (scène 8 du troisième Acte), soit quelque 39 minutes de musique sur un total de 146. Ces trois fragments furent radiodiffusés à Paris la même année. L'autographe de la réduction piano-chant est déposée à présent au PBM (Musée Martinů à Polička) au nom de la Fondation Martinů de Prague (NBM) sous la cote Ac 246.

À la fin de sa vie, Martinů décida d'adapter l'œuvre entière en français et entreprit cette tâche en juillet 1959, alité et déjà trop malade pour composer. Jusqu'il y a peu, on croyait qu'il n'avait plus pu compléter son travail.

Au printemps 2002, sur le point d'achever l'édition revue et considérablement augmentée de mon premier livre sur le compositeur, publié dès 1968, je me rendis à Polička pour y vérifier encore une fois

toutes les sources, y compris beaucoup de matériaux nouveaux provenant du legs de Charlotte, la veuve du compositeur, décédée en 1978. J'y fus récompensé par une découverte majeure. Sous la cote PM Af.248-1/3, il y avait une copie manuscrite par Karel Šolc de la réduction piano-chant de Juliette, avec l'autographe de Martinů pratiquement complet de la version française. Cette réduction avait certainement été achevée à temps pour les répétitions de la création de 1938, et la version française complète ajoutée en 1959. Martinů avait choisi la partition de Šolc plutôt que l'édition imprimée de Melantrich car elle offrait beaucoup plus d'espace (431 pages au lieu d'un format bien plus grand). Bien sûr, le texte français des trois fragments de 1939 n'y figurait pas, mais autrement presque tout y était. Les paroles étaient complètes, à l'exception de quelques répétitions de mots dans l'ensemble au début de la scène 8 du dernier Acte. Dans la scène 4 de ce même Acte, il a fallu «recomposer» une brève ligne de chant non accompagné et ici, tout comme dans les scènes 3 et 7 du troisième Acte, le compositeur avait indiqué «parlé», bien que les paroles s'adaptaient sans difficultés à la ligne vocale tchèque. Il se sentait visiblement trop pressé par le temps pour élaborer la version chantée qu'il aurait certainement complétée plus tard, mais il voulait à tout prix arriver au but : il est difficile d'imaginer qu'un passage chanté en tchèque aurait été parlé en français. Deux courts endroits seulement (pages 152 et 296 dans la présente édition) avaient trop de paroles pour la musique existante. Enfin, pour la scène 13 du deuxième Acte, Martinů n'a pas indiqué de rythmes pour les paroles françaises, mais ici aussi ils ont pu être adaptés sans problèmes à la ligne tchèque.

Ailleurs, les valeurs rythmiques pour la prosodie française sont toujours indiquées par le compositeur dans sa graphie menue, mais claire, bien que l'écriture au crayon soit parfois plutôt pâle. Cependant, cette prosodie est souvent incorrecte, à cause de sa maîtrise imparfaite de la langue

française. Il l'aurait certainement encore peaufinée s'il avait vécu, mais cette remarque s'applique même aux trois fragments de 1939, bien que selon Milos Šafránek ils furent exécutés à l'époque. Dans certains cas évidents, je n'ai pas mentionné mes corrections, mais ailleurs elles figurent toujours dans les Notes éditoriales ci-après. Elles concernent essentiellement des différences d'accentuation impliquant des changements dans les valeurs rythmiques et surtout des déplacements par rapport à la barre de mesure tenant compte des particularités de la langue française, avec ses nombreuses anacrouses et désinences féminines. L'original de Martinů est imprimé en petites notes au-dessus du texte principal, qui utilise mes suggestions comme version pratique pour l'exécution. Je n'ai conservé les élisions que dans les répliques du Bagnard, proches de l'argot, et dans quelques rares autres exceptions. Par ailleurs, je n'ai pratiquement dû modifier aucune hauteur.

Jusqu'ici, les exécutions de Juliette en français ont toujours été basées sur l'adaptation de Bronislaw Horowicz, qui n'a pas connu le travail de Martinů et qui souvent ne tient pas compte du texte de Georges Neveux et s'en écarte parfois considérablement. À présent que la version du compositeur lui-même a été enfin rétablie et éditée, elle devrait définitivement remplacer celle de Horowicz et s'imposer comme la version française authentique du chef-d'œuvre du maître tchèque.

Harry Halbreich,
Námešť nad Oslavou, Juin 2004

Centre tchèque de Bruxelles, 30 avril 2002

À PROPOS DE L'EXPOSITION DE DANIELLE DOUCET SUR BOHUSLAV MARTINŮ

Guy ERISMANN



Lorsque j'ai pris connaissance des tableaux de Danielle Doucet, je me suis mis à rêver, à la manière de Martinů. Celui-ci était un grand rêveur, doux et têtu, un authentique surréaliste, au sens exact du mot. Lui-même aimait la peinture et il aurait pu devenir peintre, comme ses amis Zrzavý, Šima ou Diviš. Regardant les toiles qu'il vous a inspirées, chère Danielle Doucet, son portrait a surgi devant moi et instinctivement s'est opéré dans mon subconscient un véritable et naturel transfert. Son regard est devenu celui de Danielle Doucet et les compositions plastiques de celle-ci, le décalque de l'esprit de Bohuslav Martinů. Ce fut chez moi immédiat. Comment expliquer cette capillarité ?

Ci-contre : *Le Jazz*, collages et techniques mixtes.

C'est que Danielle Doucet est aussi une surréaliste dans le sens où l'entendent les rêveurs, notamment quand on parle de Martinů. Votre esprit, Danielle Doucet, absorbe les rêves de l'autre car ils sont faits d'une même étoffe, et votre art à l'un comme à l'autre concrétise les rêves. Cela explique que le style du peintre et celui du musicien restent indéfinissables, si l'on s'en tient au vocabulaire hasardeux, savamment employé. Leur art n'est ni abstrait ni réaliste, il exprime ce vagabondage de l'esprit en des signes sonores – la musique – et visuels – la peinture – qui en fin de compte se confondent. Rien ne ressemble plus à la sensation du toucher que cette réalité de l'esprit que l'on pourrait croire distante. Là est le secret de l'art qui sait rendre palpable, mieux que l'imitation ou la copie, la vérité secrètement vécue. C'est un surréalisme dont Martinů s'est imprégné à Paris, tempéré par la poésie tendre qui vient d'une enfance bohémienne.

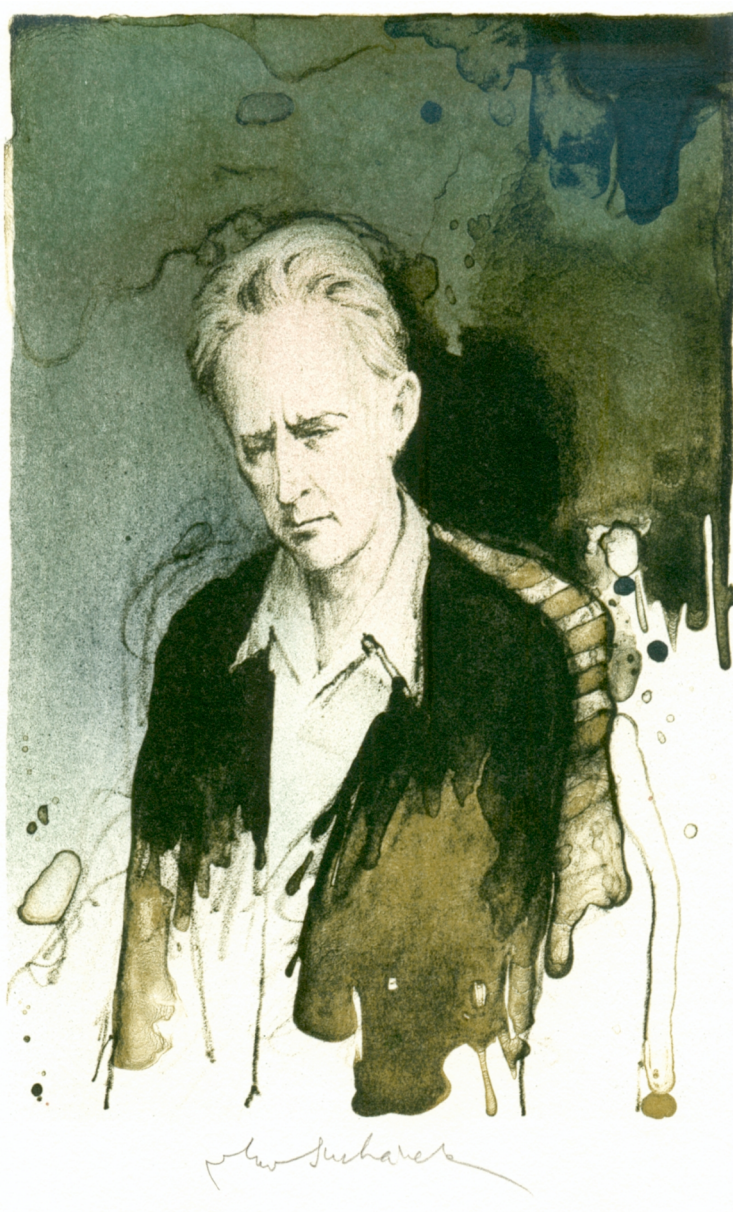
Vous dites que votre inspiration, en l'occurrence, vient de la musique que vous aimez, celle de là-bas, du pays de Dvořák le Tchèque, de Martinů le Tchéco-Morave, et de Janáček le Morave, surtout celle de leur théâtre. Rien ne nous étonne dans cette rencontre des disciplines. On retrouve, à scruter vos œuvres, Danielle Doucet cette osmose franco-tchèque et cette illusion théâtrale à laquelle nous ont habituée les artistes tchèques d'entre les Deux Guerres et que les mots ne peuvent définir. Est-ce bien nécessaire ? Vous nous apprenez votre école et l'on sait aujourd'hui qu'elle peut en cacher une autre.

Voilà ce que m'inspire l'exposition qui s'ouvre devant vous. Vous y goûterez concrètement – j'insiste sur le mot – les divagations de l'esprit, les vagabondages de la fantaisie et une certaine vérité de l'âme et des sens. Vous y trouverez, au gré des notes de musique répandues par le musicien, à travers, chère Danielle Doucet, vos dessins aventureux et de vos couleurs martinůiennes, voguant sur l'océan des bleus, des roses de la jouissance et des ors de l'illusion, tous les plaisirs de l'art.

BOHUSLAV MARTINŮ, LES VICISSITUDES DE LA VIE POUR UNE MUSIQUE LUMINEUSE

Notre membre Karel Van Eycken, ingénieur et compositeur, est un fin connaisseur et admirateur de Bohuslav Martinů depuis des décennies. En 1990, pour le centenaire de la naissance du compositeur, il a publié une plaquette biographique hors commerce en néerlandais dont nous vous livrons ici la traduction. Une lithographie originale du peintre tchèque **Vladimír Suchánek** accompagne la plaquette. Lorsque nous avons contacté le peintre pour lui demander l'autorisation et le coût des droits de reproduction, il s'est exclamé : « Pour Martinů ? Je ferais n'importe quoi. Je vous accorde l'autorisation, gratuitement. » Qu'il en soit ici encore remercié !

I Arezzo, Italie 1989



Lithographie de Vladimír Suchánek

Nous sommes là à admirer les fresques de Piero della Francesca (vers 1420-1492) qui ornent le chœur de l'église des Franciscains. Les fresques décrivent dans une succession de retables la légende de la Sainte Croix en commençant par la mort d'Adam qui planta l'arbre de la charité dont la croissance se développera jusqu'à l'époque du roi Salomon 5.500 ans plus tard. Salomon choisit cet arbre gigantesque pour son temple mais l'arbre ne convenait nulle part. La reine de Saba prédit que l'arbre servirait à construire la croix du Christ, sur quoi Salomon se hâta de le faire enterrer. Cependant, vers les années 30, les Juifs retrouvèrent le bois et la prophétie s'accomplit. Plus tard, la croix sera encore une fois déterrée sur les indications de Judas. On trouva pourtant trois croix à cet endroit. Un mort attaché à l'une des croix ressuscita, indication que l'on se trouvait en présence de la vraie croix. Après bien d'autres vicissitudes, la croix revint à Jérusalem.

Cette légende jouissait au Moyen Âge d'une grande popularité et ses nombreux rebondissements se prêtaient à merveille à la représentation picturale. La fresque de Piero della Francesca est remarquable. Della Francesca, précurseur de la peinture italienne du Quattrocento, y apporta son sens du décor et de la perspective. Le vif réalisme se mélange à la simplicité, au calme, à l'humanité. Les personnages puissants et hauts en couleur sont peints d'après modèle, conférant à l'ensemble pictural une force impressionnante.

Rubens, lors d'un de ses voyages en Italie, ne manqua pas d'aller regarder ces fresques qui suscitent de nos jours encore une intense admiration. Martinů, au début de 1955, voyageait en Italie pour se détendre après la composition de son grand oratorio *Gilgamesh*. Destination la Toscane et l'Ombrie, région de Goldoni dont Martinů avait choisi *La Locandiera* pour écrire un nouvel opéra, *Mirandolina*. Les fresques de Piero della Francesca à Assise et Sansepolcro firent une profonde impression sur Martinů au point qu'il revint plusieurs fois les regarder pour, enfin, s'en inspirer et composer une suite orchestrale de dix-huit minutes, *Les Fresques de Piero della Francesca*.

S'agit-il d'une pièce descriptive ? Toute réponse revient à décrire cette musique ! C'est la première composition orchestrale après la magistrale *Sixième Symphonie*. Son titre, *Suite*, est très précis dans son choix, car le caractère de l'œuvre ne correspond pas à la désignation d'une symphonie et le type de composition 'concerto pour orchestre' a une signification beaucoup plus abstraite. *Les Fresques* restent en effet liées à des images mais sans les décrire. Elles traduisent des sensations, des états d'âme qui se font jour en regardant les peintures d'un grand maître dans une église italienne.

La suite commence par une « visite de la reine de Saba au roi Salomon ». Une atmosphère festive est suggérée par cette visite à la fois officielle et d'agrément. On fait de la musique, tout un chacun est à la joie, la nature a revêtu ses plus beaux atours. Ce que suggèrent ces instants, ce sentiment de bonheur, c'est précisément la musique de Martinů. La pièce est construite avec un premier mouvement de type symphonique de forme A B A, en trois parties, où le deuxième fragment A après la partie médiane B est une reprise avec variation de la première. Le deuxième mouvement se rapporte au « rêve de Constantin » et revêt une forme totalement différente, c'est une fantaisie où les idées toutes liées entre elles s'enchaînent en un flux implacable. L'orchestration est raffinée et colorée. Le mouvement final reprend l'atmosphère de l'ensemble des fresques avec des détails piquants où les scènes de combats sont clairement évoquées. Fantaisie au tempo plus rapide, ce dernier mouvement a une structure plus ample où la continuité est bien perceptible.

Écrite en un seul jaillissement, cette musique de Martinů s'inscrit dans une période où le compositeur rend hommage à l'impressionnisme. La luxuriance de l'orchestration, les accents délicats, le lyrisme large, tout concourt à en faire l'une des œuvres les plus accomplies de Martinů. Les années ont passé, l'œuvre est toujours aussi remarquable et attachante. Elle a été écrite à Nice entre le 20 février et le 13 avril 1955 ; elle est dédiée au chef Rafael Kubelík qui l'a créée le 26 août 1956 avec l'Orchestre Philharmonique de Vienne. Malheureusement, cette première, insuffisamment répétée pour une œuvre d'architecture moderne, ne fut pas particulièrement brillante. Deux ans et demi plus tard, la Philharmonie tchèque, sous la direction de Karel Ančerl, donna une nouvelle première. Bien répétée et superbement interprétée, ce fut un succès grandiose. *Les Fresques de Piero della Francesca* restent l'une des œuvres orchestrales les plus jouées de Martinů.

II Polička, 1^{er} décembre 1890

Ferdinand Martinů écrit dans son journal : « Aujourd'hui, la cigogne nous a apporté un petit garçon, il a été baptisé le 11 décembre 1890 Bohuslav Jan. » Ce n'est pas un événement de portée mondiale même si le lieu de naissance est pour le moins inhabituel : tout en haut de la tour de l'église Saint-Jacques à Polička. Ferdinand est gardien de tour au service de la ville avec mission d'observer en permanence les alentours à cause du risque d'incendie. Comme activité complémentaire, il est cordonnier. La famille Martinů habite ainsi dans un logis carré juste sous la flèche du clocher : 183 marches à gravir pour arriver en haut. Elle restera là jusqu'en 1902. Ferdinand a un aide, surnommé le petit père Stodola par Bohuslav, qui dort entre les cloches. Il devait y faire particulièrement froid l'hiver !

Comment imaginer qu'un musicien de génie avait vu le jour dans un clocher d'église ? La musique montait-elle jusque là-haut ? Apparemment oui, car le petit père Stodola fredonnait toute la journée un répertoire populaire, ritournelles et comptines, incroyablement vaste. Le son de l'orgue et du chœur arrivait aussi sous le clocher. Tout cela semble avoir eu son importance dans le développement musical de Bohuslav enfant dont l'univers est cependant à la fois bien limité dans la tour et très large par la vue sur la ville et sur les environs à des kilomètres à la ronde, une douce campagne entre la Bohême et la Moravie : la Vysočina. Cette vision lui restera inoubliable jusque dans ses moindres détails et participera certainement à son grand amour pour sa patrie.

A sept ans, lors de la foire annuelle de Polička, il reçoit son premier violon et commence à fréquenter l'école, ce qui signifie dégringoler et regimber les 183 marches du clocher, descendre sur terre et aperce-

voir d'autres humains. A huit ans, il attrape la diphtérie et l'on craint beaucoup pour sa survie. A l'école, il est loin d'être brillant mais les leçons de violon sont particulièrement fructueuses. Il lit la musique et joue plus facilement qu'il n'écrit.

Son premier professeur de musique, Černovský, auquel Martinů vouera toujours une grande reconnaissance, est un pédagogue averti qui joue pratiquement de tous les instruments et les enseigne à la jeunesse. Il met ces enfants très vite en situation de pratiquer un instrument avec satisfaction. Rapidement, Martinů reçoit une place dans le quatuor animé par Černovský et dans le petit orchestre de chambre de Polička. Homme très perspicace, Černovský détecte très tôt le talent de Martinů et c'est lui qui le pousse à s'attaquer à la composition. Il ne reste rien de ces premières pages, peut-être était-ce des notations d'improvisation pour le violon. Mais on peut imaginer qu'elles portaient déjà les germes de futurs chefs d'œuvre.

Dans le quatuor, Martinů devient vite premier violon et à quinze ans, il joue en soliste. A Polička, on pense de plus en plus à une carrière de virtuose pour lui. Un autre enfant de la région, Jan Kubelík, père de Rafael, l'avait précédé.

Une décision difficile doit alors être prise. Bohuslav est plutôt fragile de constitution et la région n'offre guère que des emplois manuels. Malgré son ardeur à la lecture, les résultats scolaires sont plutôt décevants et ne lui ouvriraient certainement pas un emploi administratif. Par contre, en musique, il fait preuve des plus grandes dispositions. Contact est pris avec le conservatoire de Prague ; de généreux donateurs couvrent les frais de voyage et d'inscription, et Bohuslav réussit l'examen d'entrée. En 1907, il débarque à Prague et doit prendre son avenir en main. Prague à cette époque bouillonne d'un tas de choses nouvelles. Fenêtre ouverte sur l'Europe, elle se taille un nom dans le monde des arts. En 1907, il y a même une exposition Van Gogh ! L'opéra, surtout les œuvres de Smetana et Dvořák, s'y donnait à un haut niveau de qualité, les courants wagnériens et debussystes s'y livraient les mêmes combats qu'ailleurs. Quant à la musique de chambre, par tradition très importante dans la vie artistique pragoise, elle fleurissait partout.

Martinů, tout juste âgé de 16 ans, a déjà parfaitement conscience de ce qu'il veut devenir et ce n'est pas violoniste virtuose. Il absorbe tout ce que Prague peut lui offrir et la matière artistique ne manque pas. Mais il le fait à sa manière, ne manquant aucun concert, aucun opéra ou représentation théâtrale accessible. Ce faisant, il néglige un peu ses études au conservatoire et, après s'être joint sans autorisation à un orchestre amateur, il est exclu de la vénérable institution en même temps que vingt-huit autres élèves. Protestations et réintégration des étudiants « indisciplinés » qui sont à partir de ce moment-là traités durement. A la fin de l'année, Bohuslav est recalé mais, à Polička, on admet de lui laisser recommencer sa première année, car on mise beaucoup sur lui avec l'espoir de voir naître un nouveau Kubelík.

C'est à cette époque que Martinů fait la connaissance de Stanislav Novák. Une rencontre cruciale qui se traduira par une amitié indéfectible. Ils habitèrent ensemble à Prague de 1908 à 1923 jusqu'à ce que Bohuslav quitte la Bohême pour Paris. Dans la classe de violon, Martinů n'est guère heureux de ce qu'il considère comme un obstacle à ses objectifs. Les ennuis recommencent et après quelques mois, il quitte la classe de violon pour celle d'orgue et de composition. Dvořák et Janáček avaient étudié là ! C'était bien le seul cours où l'on apprenait comment composer de la musique. Il se trouve enfin à sa place et s'y consacre avec enthousiasme.

Mais l'art de Martinů avait à se développer au départ de sensations personnelles et non de règles déterminées au préalable. C'est ce caractère intuitif qui particularise l'autodidacte qu'il a toujours été. Il ne peut en être autrement pour lui sinon les leçons reçues tourment court. Il a déclaré plus tard cette chose étonnante : « A l'école, je ne comprenais pas très bien ce qui était permis ou interdit dans le contrepoint. » Cette tournure d'esprit ne peut aboutir qu'à son exclusion définitive du conservatoire le 4 juin 1910 pour « comportement incorrigible ».

A Polička, la déception est immense. Les parents de Bohuslav font cependant tout ce qu'ils peuvent pour qu'il puisse rester et subsister à Prague, car les généreux donateurs s'éclipsent et les parents n'étaient guère riches. Martinů est toutefois en possession de ce qui lui est le plus cher : la liberté. Il se lance à corps perdu dans l'étude autodidacte et même dans la composition. Il aborde avec grand intérêt la musique de Richard Strauss. Il assiste à une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy : c'est le choc révélateur dont il a besoin et qui lui montre la voie pour s'affranchir des strictes contraintes de l'harmonie et de l'esclavage du contrepoint. Mais il lui faut aussi survivre et pour gagner sa vie, il s'inscrit à un examen d'État de violon dans l'idée de devenir professeur de musique dans une école secondaire. Occupé à

un tas de choses autres que la préparation, c'est un échec. Il est déclaré incompétent pour l'enseignement. L'attestation est signée par Vítězslav Novák, le même homme qui recommanda Martinů pour une master classe au conservatoire à la fin des années 1930. L'année suivante, il se représente et réussit de justesse. Il doit cependant attendre 1916 avant de pouvoir utiliser son diplôme.

La première guerre mondiale bat son plein. Martinů en est encore à sa formation. Il est, heureusement pour lui, déclaré inapte au service militaire de sorte que ses moyens de subsistances lui restent intacts. La période de guerre ne freine pas ses activités ; il donne des cours privés de violon et de piano et fait même un intérim à Polička parce que le titulaire de l'orgue avait été enrôlé. Agacé des moqueries des villageois le traitant de cabochard, il retourne à Prague conscient de ce que sa situation est sur la corde raide. Grâce à la guerre en quelque sorte, il obtient un poste de deuxième violon à la Philharmonie tchèque qui lui permet de joindre les deux bouts.

La fin de la guerre est marquée pour Martinů par un événement particulier : la première exécution de sa cantate pour soli, chœur, orchestre et orgue de 1918, *Rhapsodie tchèque*. La reprise se fait en présence du tout nouveau président de la République tchécoslovaque, T. G. Masaryk. Martinů devient soudainement un compositeur connu. Peu après, il part en tournée avec la Philharmonie tchèque à Paris et Londres. Il n'aurait pas dû être du voyage, mais Stanislav Novák, devenu entre temps premier violon de l'orchestre, a certainement donné un coup de pouce. Martinů découvre Paris et emballé, décide d'y revenir plus tard. Au retour à Prague, il est nommé à son poste de deuxième violon. Il y reste trois ans et y apprend bien plus que dans n'importe quelle école. Il entend la réalité du travail détaillé sur les partitions. Sa méthode intuitive fonctionne à merveille. Une amitié se noue avec Václav Talich qui durera jusqu'à la mort de ce dernier. Entre les deux guerres, Talich mettra chaque saison une nouvelle œuvre de Martinů à son programme. Pendant ses années à la Philharmonie, Martinů compose sans désespérer. Même si ces œuvres témoignent qu'il cherche encore sa voie, leur qualité compositionnelle ne cesse de s'améliorer. Sur les conseils de V. Novák, Bohuslav suit une master classe de Josef Suk, revenant ainsi au conservatoire dix ans après son exclusion. Il n'y pas fait de progrès - on pouvait s'y attendre - il ne fait pas ce qui lui est demandé et quitte la formation avant la fin. Et pourtant, Martinů a beaucoup de respect pour Suk et leurs discussions vont toujours vers un accord. Suk ne pouvait lui apprendre à composer, Martinů n'avait pas d'affinités pour la théorie.

Les madrigalistes anglais sont pour Martinů une nouvelle découverte d'importance. Les *English Singers* donnent un concert à Prague en 1922. Martinů est extrêmement sensible à cette musique qui repose sur une conduite libre des voix sans se soumettre aux rudes lois du contrepoint. Il découvre aussi la musique d'Albert Roussel chez qui il perçoit une nouveauté qu'il n'avait pas trouvée chez Debussy. Brûlant de rencontrer Roussel, il rêve de se rendre à Paris. Le temps de régler les questions administratives, après avoir soumis de nombreuses compositions et avoir dû beaucoup discuter, le ministère accorde à Martinů une aide financière lui autorisant un séjour de trois mois dans la capitale française.

III Paris, octobre 1923

La valise à la main, Martinů descend le boulevard Saint-Michel jusqu'à la Seine. À peine débarqué du train, il se met en quête d'un logement pas trop cher et aboutit fatigué dans un obscur hôtel rue des Ours qu'il quitte dès le lendemain pour trouver un peu mieux rue Lechapelais. Le hasard veut que tout à côté habite un autre Tchèque, le peintre Jan Zrzavý. Ces deux compatriotes deviennent vite amis. La bourse de Martinů est bien peu de chose pour un séjour de trois mois, et l'on sait qu'il restera dix-sept ans. Il est invité à loger chez des amis tchèques. Bohuslav réalise bientôt ce qu'est la vie d'artiste sans ressources ; il s'en sort mais on ne sait trop comment. Comme il avait autrefois assimilé Prague, le voici confronté à une nouvelle métropole combien tourbillonnante ! Paris à cette époque n'en a que pour Igor Stravinsky. Le succès de ce génie est alors en bonne partie dû à Serge de Diaghilev et ses Ballets Russes qui font fureur entre autres avec *Le Sacre du Printemps* après le gigantesque scandale que l'on sait.

Le chef d'orchestre américain Serge Koussevitsky organisait à l'époque une semaine annuelle de création d'œuvres nouvelles. Tous les compositeurs importants de la première moitié du 20^{ème} siècle y furent joués. Ils venaient à Paris pour écouter leurs œuvres et en profitaient pour faire un petit séjour. Les Américains avaient d'ailleurs fondé une école dont la directrice n'était autre que Nadia Boulanger. Parmi les compositeurs français, le Groupe des Six (Auric, Tailleferre, Milhaud, Poulenc, Durey et Honegger) est bien représenté. Martinů considère que leur réaction au romantisme et à l'impressionnisme est trop violente, caricaturale, à la recherche du sensationnel et de l'effet immédiat. Pour honorer le contrat assorti à

sa bourse, Martinů écrit des commentaires sur les concerts pour publication à Prague. C'est ainsi que l'on connaît ses conceptions.

Peu de temps après son arrivée, Martinů rencontre Albert Roussel (1869-1937). Les deux hommes sympathisent et cette amitié aura un effet bénéfique réciproque sur leurs œuvres, même si Martinů ne comprend pas encore un traître mot de ce que lui dit Roussel – il apprendra très vite le français à sa manière intuitive habituelle. Martinů lui joue quelques-unes de ses compositions que Roussel commente. Ce dernier lui conseille d'écrire des œuvres chorales avec application du contrepoint, ce que Martinů comprend parfaitement mais n'en fait rien. Roussel en réalité ne lui donne pas des leçons, ce sont plutôt des discussions et des échanges d'idées musicales. Bohuslav est absolument enchanté de ces contacts avec le maître français. Il écrira plus tard : « Roussel m'a guidé avec sa modestie, sa bonté et sa noblesse, tout autant qu'avec son ironie fine et amicale, de telle façon que cela s'est toujours passé presque sans que je m'en aperçoive. Il m'a laissé le temps de réfléchir et d'évoluer par moi-même. Quand je considère maintenant tout ce qu'il m'a appris, j'en reste tout étonné. Ce qu'il y avait en moi d'inconscient, de caché, d'inconnu, il l'a pressenti et me l'a révélé, me l'a confirmé et cela d'une manière toujours amicale et presque tendre. Tout ce que je suis venu chercher à Paris, c'était la clarté, l'ordre, la mesure, le goût et l'expression directe, exacte et sensible, les qualités de l'art français que j'ai toujours admiré et que j'ai voulu connaître plus intimement. Comme un grand artiste, il possédait toutes ces qualités que magnanime, simple et naturel il m'a fait partager ses grands trésors. » Roussel avait aussi beaucoup d'admiration pour Martinů au point de déclarer un jour lors d'une fête : « Martinů, ce sera ma gloire ! »

Malgré les soucis pécuniaires, Bohuslav retourne à Polička pour les vacances, après neuf mois de séjour à Paris. A peine le temps de souffler qu'il se remet à composer et c'est une pièce inattendue pour orchestre appelée *Half-Time*. C'est aussi un pas important dans son œuvre et une chance pour Martinů, car Talich la met à son programme et en donne la première le 7 décembre 1924, très rapidement après sa composition. Elle suscite un scandale, pas aussi violent toutefois que celui bien connu provoqué par Stravinsky. Dans la salle, partisans et détracteurs s'invectivent, ces derniers accusant Martinů d'avoir plagié Stravinsky. Martinů quant à lui est déjà reparti à Paris, mais il réagit à la campagne de presse par un article vigoureux. Bien vite cependant, il a la satisfaction d'apprendre que la Société internationale de Musique contemporaine de Zürich a sélectionné *Half-Time* pour son Festival qui cette année-là a lieu à... Prague (1925). *Half Time* et des œuvres de V. Novák et Rudolf Karel représenteront la Tchécoslovaquie.

En 1926, Martinů emménage dans un petit logement rue Delambre dans le quartier Montparnasse. Il étudie et compose sans répit. Il découvre le concerto grosso par les pièces d'Arcangelo Corelli et se sent de plus en plus attiré par cette forme qu'il adoptera dans plusieurs compositions créant pour lui-même une forme très personnelle de néo-classicisme.

Le premier chef-d'œuvre de Martinů voit le jour en 1926 : *La Bagarre* est un allegro pour orchestre de neuf minutes. Ce que Martinů avait semé avec *Half-Time*, il en récolte les fruits. *La Bagarre* apporte à Bohuslav la gloire internationale. Koussevitsky avait accueilli un « très jeune » compositeur qui lui demandait de parcourir sa partition. Dès la première page, Koussevitsky sent qu'il a à faire à une œuvre achevée. La poursuite de la lecture le confirme dans son impression et il dit à Martinů son enthousiasme. Koussevitsky dirige la première de *La Bagarre* le 18 novembre 1927. Appréciée dans les concerts pragois, *La Bagarre* sera, à partir de 1928, très souvent inscrit dans les programmes.

À Paris, Martinů réside toujours rue Delambre et en dépit du succès de *La Bagarre* et du scandale de *Half-Time*, sa situation financière reste précaire. Et pourtant, son rituel quotidien est pratiquement immuable : la matinée, il compose et sur le coup de deux heures, il part se promener quel que soit le temps, flânant le long des quais et mettant de l'ordre dans ses pensées. Le soir, rendez-vous avec les amis au Café du Dôme à Montparnasse. Trois autres compositeurs y participent, Marcel Mihalovici, un Roumain naturalisé Français et marié à la pianiste Monique Haas, Tibor Harsányi, un Hongrois élève de Bartók et Kodály, Conrad Beck, un Suisse élève de Honegger. Ensemble, ils projettent de s'appeler le 'Groupe des Quatre'.

Une autre amitié se noue vers la même époque. Bohuslav rencontre Charlotte Quennehen. Leur première rencontre n'est pas banale. Lors d'une représentation de cirque, Charlotte et une amie avaient remarqué 'un beau jeune homme' assis quelques rangs plus haut. A l'entracte, le jeune homme avait glissé sa carte dans la main de la jeune fille. Le farouche Bohuslav avait surmonté sa timidité pour faire le premier pas. Elle lui écrit ensuite un billet pour un rendez-vous dans un cinéma. Bohuslav y vient accablé d'une terrible rage de dents. « Mademoiselle, vous plairait-il de venir chez moi ? » C'est ainsi que Charlotte devient la compagne de Bohuslav.

Charlotte Quennehen vient d'une famille campagnarde de Picardie. Elle travaille dans un atelier de couture parisien et ne connaît ni de près ni de loin le monde des artistes qui d'ailleurs ne l'attire pas spécialement. Sa rencontre avec Martinů va changer du tout au tout son univers. Le terne travail à l'atelier toute la semaine alterne avec les week-ends où fleurissent les arts. Et en outre, elle est sous le charme de la manière maladroite dont son ami tchèque parle – mal – le français. Il lui joue au piano des musiques dont elle n'a jamais entendu les accents, comme si c'était un magicien.

Martinů est un compositeur productif et, la célébrité venant, il commence à pouvoir vivre de sa musique. Les éditeurs comme Leduc, Schott et Eschig lui demandent des pièces.

Le jazz a aussi fait son entrée dans la capitale française. Grande découverte pour beaucoup, dont Martinů, c'est un genre dont il faut tenir compte dans la vie musicale. Comme à l'accoutumée, Martinů absorbe très rapidement ce nouveau langage. Du début de 1927, avec *Trois esquisses de danses modernes* pour piano (blues, tango, charleston) jusqu'à 1930, les pages inspirées par le jazz coulent comme de source de sa plume. Mais la source s'arrête tout aussi vite. Le ballet *Échec au Roi* daté du 17 février 1930 est la dernière œuvre dans cette veine. En trois années à peine, ce sont pas moins d'une quinzaine de compositions allant de pièces pour piano à un opéra, dont la plus connue et intéressante du point de vue musical est certainement le ballet pour sextuor *La Revue de Cuisine*.

Martinů réalise très vite que le jazz n'est pas son avenir et l'euphorie retombe. Il reprend sa plume plus personnelle et dès lors, sa ligne compositionnelle s'appuyant sur la tradition sera sa vraie voie. Sa vie privée devient aussi plus stable, facteur favorable pour l'éclosion des grandes œuvres à venir. A la fin de l'été 1929, Bohuslav et Charlotte se rendent à Polička où elle est reçue avec tiédeur, car elle a peu à offrir – pas de dot et surtout, elle est très « étrangère ». La mère de Bohuslav rêvait d'une autre union pour son fils. Et pourtant, le 21 mars 1931, premier jour du printemps, Bohuslav Martinů et Charlotte Quennehen se marient à la mairie du 2^{ème} arrondissement de Paris. La vie du couple allait son bonhomme de chemin : Charlotte travaillait et Bohuslav composait sans relâche. Martinů absorbait tout ce qui lui tombait sous la main comme littérature et le soir, ils recevaient des amis ou allaient en visite. Les journées étaient ainsi bien pleines.

Ils séjournèrent rue Mandar pendant quatre ans puis déménagèrent rue de Vanves. Dans le jardin d'une grande propriété en pleine ville, ils habitaient dans une petite maison en bois qui leur sembla paradisiaque par rapport à leur logement précédent. Jan Zrzavý était de la bande d'artistes qui vivaient là. A charge de chacun d'entretenir une partie du jardin, ce qui plaisait beaucoup à Bohuslav. Si l'été, la maisonnette de bois était assez agréable, elle était impossible à chauffer l'hiver, au point que Charlotte contracta une double pneumonie pour laquelle elle dû être hospitalisée. Il s'en suivit un nouveau déménagement à Malakoff au 7^{ème} étage sans ascenseur ni chauffage.

Entre le début de l'année 1930 et la fin de 1939, Martinů composa pas moins de 93 œuvres couvrant pratiquement tous les genres musicaux. La plupart furent écrites à Paris, mais il n'arrêtait pas de travailler lorsqu'il se rendait en vacances à Polička.

Le prix Elisabeth Sprague-Coolidge remporté en 1932 pour son sextuor fut le signe d'une vraie reconnaissance. Une anecdote illustre combien Martinů pouvait à l'occasion être distrait. Un télégramme – en anglais – lui annonça le prix ; il n'y prêta pas beaucoup d'attention. Mais le violoniste Dushkin, qui venait lui rendre visite, voyant le télégramme lui demanda ce qu'il en était et Martinů de répondre qu'il pensait que c'était une plaisanterie d'amis. Dushkin lui dit au contraire que c'était un vrai télégramme venant de Washington et ce n'est qu'avec peine qu'il réussit à convaincre Martinů qu'il allait bientôt recevoir mille dollars. Mille dollars étaient pour Martinů une vraie fortune. Il peut s'acheter un piano – un Pleyel. Et les commandes commencent aussi à arriver, comme le *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* composé pour le Quatuor Pro Arte. Il écrit aussi le *Concerto pour clavecin* pour Marcelle de Lacour, le *Concerto pour flûte, violon et orchestre* pour Marcel Moÿse et Blanche Honegger, le *Train Hanté* pour Marguerite Long... la liste est longue. En dehors des œuvres de commandes qu'il s'attache à travailler avec une extrême minutie et dont plusieurs sont de vrais chefs d'œuvre, cette période parisienne est encore riche de nombreuses autres pièces dont *Cinq pièces brèves* pour trio à clavier suivies du *Premier concerto pour violoncelle*. La *Sérénade pour orchestre de chambre* dédiée à Albert Roussel est une petite merveille tout comme la *Partita pour orchestre à cordes*, et il faut souligner aussi le ballet *Špalíček* de 1932 et les *Inventions* de 1934 qui pétillent d'originalité tandis que l'opéra *La Comédie sur le Pont* en un acte éclate de fraîcheur musicale. Deux autres opéras essentiels de Martinů datent aussi de cette période : *Les Jeux de Marie* (1934) et surtout *Juliette ou la Clef des songes* (1937). Enfin, parmi les compositions qui ont magnifiquement traversé le temps, de 1937 datent la cantate *Kytice* et le *Concerto grosso* pour deux pianos

et orchestre de chambre ainsi que de 1938 le *Cinquième quatuor à cordes*. Toutes ces œuvres précèdent une commande d'importance majeure demandée par Paul Sacher pour son Orchestre à cordes de Bâle. En 1938, au retour des dernières vacances qu'il put passer à Polička, il se mit à écrire à Vieux-Moulin près de Compiègne, dans la maison des parents de Charlotte, les premières esquisses d'une composition qui assure toujours sa célébrité et qu'il terminera chez Paul Sacher à Schönenberg : le *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales*.

Revenons sur les circonstances très particulières qui entourent cette œuvre. Martinů était décidé à rentrer définitivement en Tchécoslovaquie après en avoir terminé la composition. Cependant, les bruits de bottes étaient déjà perceptibles. C'est la toile de fond du *Double Concerto*. La dernière note en fut écrite le 29 septembre 1938, jour des Accords de Munich. La première eut lieu comme prévu le 9 février 1940, Arthur Honegger y assistait.

IV Vieux Moulin, septembre 1939

Ces jours-là étaient chargés de tension et d'angoisse pour l'avenir. La guerre avait d'ailleurs déjà commencé. Pour Martinů, l'occupation de la Tchécoslovaquie était un drame et la vie d'une certaine façon insouciante à Paris avait changé du tout au tout. Même si les amis étaient toujours présents, l'atmosphère chaleureuse avait viré au sombre. Et le couple Martinů déménage encore pour aller habiter rue des Marronniers. Heureusement, l'ambassade tchécoslovaque nomme Bohuslav Martinů au poste d'attaché culturel par intérim, ce qui lui apporte quelques finances.

A Noël 1939, l'ambiance n'est pas vraiment joyeuse. Miloš Šafránek, l'ami de toujours, part pour les États-Unis et il est question que Charlotte et Bohuslav l'y rejoignent. Les amis français quant à eux plaident pour qu'ils restent en France où l'intérêt pour ses œuvres est grandissant, arguant que cela fait seize ans que Martinů y est arrivé.

Avec l'invasion de la France et les bombardements de Paris, il devient de plus en plus évident qu'il va falloir quitter la capitale. Désarmé par cette situation si lointaine de toute musique, Martinů est de peu d'efficacité mais il y a le jeune Rudolf Firkušný qui se révèle pragmatique et qui, le 10 juin leur téléphone de partir immédiatement vers le Sud sauf vers Nevers qui a été bombardée. Le lendemain, valises à la main, ils se rendent à pied à la gare d'Austerlitz après avoir encore eu un contact avec leur ami Charles Munch qui leur promet de trouver un abri chez lui à Villefavard. L'Exode avait jeté tout Paris sur les routes. Obtenir un billet de train signifiait faire la queue de manière interminable. Enfin, ils trouvent de la place vers Limoges. La nuit est passée sur les bancs du quai de La Souterraine. En autobus et enfin à pied, ils arrivent chez Charles Munch où ils passent une autre nuit. Un hébergement provisoire est trouvé à Rancon. Tous ces événements fatiguent énormément Bohuslav ; c'est Charlotte qui a du courage pour deux. Le 17 juillet l'errance reprend pour aboutir à Aix-en-Provence où ils demeurent quelques temps. Comment sont-ils parvenus à trouver les ressources pour vivre dans ces circonstances, cela reste un mystère ; Bohuslav avait déjà de l'expérience dans ce domaine, aussi bien à Prague qu'à Paris, mais Charlotte se faisait beaucoup de soucis.

Dans l'adversité, les amis sont indispensables. Paul Sacher vint à leur aide et en remerciement, Martinů écrivit la magnifique *Sonata da camera* pour violoncelle et orchestre, dédiée à Henri Honegger, premier violoncelliste de l'Orchestre de la Suisse Romande dirigé par Ernest Ansermet. Toujours par reconnaissance, Martinů composa pour R. Firkušný *Fantaisie et Toccata* pour piano. Quant à la *Sinfonietta giocosa*, elle vit le jour entre Aix et Marseille lors des longs et fréquents trajets vers le consulat tchécoslovaque de Marseille. Martinů savait y faire pour ne pas perdre de temps !

De bonnes nouvelles arrivèrent alors de New York, le visa américain avait été obtenu grâce à l'intervention de Šafránek qui, entre-temps était devenu chargé d'affaire tchécoslovaque. Le billet de traversée fut payé par Paul Sacher, mais il fallait encore atteindre Lisbonne d'où le bateau partait à Noël, ce qui se révéla impossible en raison des mille formalités de visa de sortie, différentes pour Charlotte et pour Bohuslav. Dans le Midi, il faisait froid et Martinů qui composait toujours, écrivait ses partitions avec des gants.

Loin d'être au bout de leurs peines, les Martinů ne purent partir que le 8 janvier 1941 de Marseille en direction de l'Espagne. A Barcelone, où ils arrivèrent le 9 janvier, la grippe sévissait et après encore une nuit sans sommeil, ils arrivèrent à Madrid où il neigeait, mais purent repartir immédiatement pour Lisbonne. Là, l'attente dura encore. Martinů n'aspirait qu'au repos, à avoir un piano et du papier à musique, toutes choses impossibles à Lisbonne. Enfin, à la fin de mars 1941, après leur dixième anniversaire de

mariage, c'est l'embarquement à bord de l'Exeter pour l'Amérique. Adieu l'Europe.

V New York, 31 mars 1941

Sur le quai de New York attendaient Miloš Šafránek et quelques amis tchèques. Les photos révèlent les traits tirés du couple Martinů marqué par les épreuves de leur exode européen. Bohuslav est amaigri et Charlotte, en proie au mal de mer pendant la traversée, n'est guère plus vaillante. Il leur faudra du temps pour se refaire une santé. Mais l'accueil est extrêmement chaleureux. On les installe dans un hôtel de la 57^{ème} Rue dont les frais sont payés par un mécène canadien. Les artistes européens réfugiés invités à des réceptions nouent rapidement des connaissances.

New York a un effet écrasant sur ces nouveaux arrivants par ses dimensions formidables et presque surhumaines. Pour Martinů, l'adaptation n'est pas facile. Heureusement, deux mois après leur arrivée, ils peuvent, toujours grâce à Šafránek, prendre un mois de « vacances » à Pleasantville puis trois mois à Edgartown où ils louent une petite maison – avec un piano – près de la mer. Dès cet instant, Martinů se remet à l'ouvrage et répond à la commande de Paul Sacher en composant le *Concerto da camera* pour violon et orchestre. Martinů entremêle écriture et promenade dans les bois, natation dans la mer et apprentissage d'une nouvelle langue, l'anglais. Composer était une nécessité vitale et pas uniquement parce qu'il n'avait pu emporter d'Europe que quatre partitions : le *Double Concerto*, la *Sinfonietta giocosa*, le *Deuxième Concerto pour piano* et le *Concerto grosso*. Très peu somme toute pour un compositeur qui doit absolument gagner sa vie en faisant jouer ses œuvres. Serge Koussevitsky et George Szell lui seront d'une grande aide dans ces préparations. Le *Concerto da camera* destiné à Paul Sacher, première œuvre écrite sur le sol américain connaîtra sa première le 31 janvier 1942, mais à Bâle. Après le séjour à Edgartown, le retour à New York est trop difficile et les Martinů s'installent dans une maison à Jamaica dans Long Island que leur a trouvé Frank Rybka, un ami tchèque qui fut l'élève de Janáček.

Le 14 novembre 1941, sept mois et demi après l'arrivée aux États-Unis, l'Orchestre symphonique de Boston sur la direction de Koussevitsky donne une formidable exécution du *Concerto grosso*. Les Américains n'avaient pas oublié l'interprétation de *La Bagarre* quelque quatorze ans plus tôt. Le succès est magnifique et ouvre d'autres portes à Martinů. Ainsi, deux mois plus tard, c'est au tour de New York d'acclamer le *Concerto grosso*. Enthousiaste, Koussevitsky commande à Martinů une nouvelle œuvre orchestrale dont ce dernier choisira lui-même la forme. Martinů a 52 ans et il compose sa première symphonie.

La création de cette œuvre a lieu le 13 avril 1943. Tant le public que la critique sont enthousiastes et lorsqu'en 1946 la première en est donnée en Europe par Ernest Ansermet et l'Orchestre de la Suisse Romande, la réaction est identique. De nombreuses autres exécutions suivront avec autant de succès.

Alors même que Martinů achève cette *Première Symphonie*, les germes de la deuxième sont déjà présents, tant le compositeur fourmille d'idées. Moins de deux mois suffisent pour terminer la *Deuxième Symphonie* dont la création est réalisée à Cleveland en 1943 encore. Le 31 décembre de cette même année, elle est donnée au Carnegie Hall. En quelque sorte, Martinů est devenu un compositeur américain à succès.

L'hiver 1943 les Martinů se réinstallent à New York. L'été suivant, ce sera ailleurs. Ces années n'ont rien de particulier dans la vie quotidienne du compositeur qui travaille toujours avec frénésie et dont les œuvres sont de plus en plus reconnues. Ainsi, entre cette première symphonie de 1942 et l'année 1946, il compose pas moins de cinq symphonies et une abondance de concertos et de pièces de musique de chambre de haute qualité. Et tandis que Bohuslav compose, Charlotte travaille à plein temps dans la confection. Cependant, à la demande de Koussevitsky, en plus de la composition, Martinů accepte de donner des cours d'été dès juillet 1942 à Berkshire, et cela malgré sa faible maîtrise de l'anglais. Parmi ses collègues, il y a là Aaron Copland, et les exécutions sont dirigées par Leonard Bernstein.

En 1944, le jour de la libération de Paris, on sable le champagne. Il est maintenant temps de penser au retour en Europe, mais compte tenu du chaos qui y règne encore, le départ est souvent postposé. Et Martinů a encore des engagements d'enseignant à remplir à la Mannes School of Music. Au début de 1945, il envoie un télégramme à Stanislav Novák pour lui annoncer son retour, mais malheureusement, ce dernier meurt le 20 juillet. Martinů ne l'aura donc jamais revu. Une autre mauvaise nouvelle lui parvient de Polička : il apprend que sa mère est décédée en mars 1944. Enfin, en mai 1946, la date du retour est enfin fixée, mais c'est oublier que Martinů ne pouvait rien refuser à Koussevitsky qui lui a demandé d'assurer encore une fois les cours d'été à Berkshire. Et comme il était à ce moment-là en pleine composition de sa

Cinquième Symphonie, le voyage de retour est une nouvelle fois différé. Charlotte, soucieuse de revoir sa famille, fera toutefois le voyage avant lui.

Pendant ce cours d'été, Martinů réside à Great Barrington. Le matin ont lieu les leçons ; l'après-midi, il compose. La *Cinquième Symphonie* est achevée rapidement et le compositeur entame une nouvelle œuvre destinée à Paul Sacher, *Toccata e due Canzoni*.

Tandis que Charlotte a la joie de vivre quelque temps en famille à Vieux-Moulins, un événement dramatique va se dérouler à Great Barrington. Un soir, Martinů se rend sur un grand balcon sans éclairage et, à l'endroit où il croit qu'il y a un escalier, c'est le vide – pas même une rambarde. Il tombe sur un sol dur, se casse quelques côtes et pire, a une fracture du crâne sans compter une atteinte au système nerveux central. La cuisinière, encore présente, entend le bruit, accourt et trouve Martinů ensanglanté. Mais il sera sauvé grâce à une rapide intervention. Il est transporté d'urgence à l'hôpital où il reste deux jours inconscient. A compter de ce 25 juillet 1946, il restera cinq semaines aux soins intensifs suivis de longs mois de convalescence. Tous ses amis le soutiennent et l'encouragent. Rudolf Firkušný arrivé très rapidement, prévient Charlotte qui sans attendre fait ses valises. Mais se rendre aux États-Unis à cette époque d'après guerre n'est pas facile et ce n'est que début novembre qu'elle peut enfin prendre le bateau. Entre temps, la santé de Bohuslav s'est rétablie et il accueille Charlotte en compagnie de son ami Rybka sur le quai. Une forte tension a dû régner à cet instant.

Une longue période d'inactivité a toujours une répercussion profonde sur le comportement humain, ses pensées et son évolution. On s'adapte différemment à son environnement, on relativise et on apprécie les choses selon d'autres critères. Chez Martinů, les conséquences du choc subi influenceront profondément sa musique qui n'en deviendra que plus personnelle.

Vers le milieu de novembre, il peut se remettre à la composition. L'œuvre entreprise pour Paul Sacher et laissée en suspension doit être rapidement achevée. Martinů s'inquiète de ce que l'on pourrait sentir une cassure dans l'écriture, mais heureusement et à son habitude, la pièce était déjà complète dans son esprit dès le départ et son talent fait le reste. Néanmoins, l'année 1947 se révèle assez maigre en nouvelles compositions, quelques pièces de musique de chambre tout au plus malgré son ardent désir à recouvrer tous ses moyens et sa santé. Il ne peut d'ailleurs pas assister à la première pragoise de sa *Cinquième Symphonie*. Charlotte le remplacera.

Voilà où l'on en est en juin 1948. Martinů, devenu entre temps citoyen américain, retourne enfin en Europe. Première étape, Vieux-Moulin et la famille de Charlotte. Puis, Bâle chez Paul Sacher et enfin Paris. Là, il prend contact avec la représentation tchécoslovaque pour un voyage à Prague. Apparemment, le ministère tchèque de l'enseignement lui aurait envoyé une invitation, mais les formalités traînent si longtemps que Martinů retourne à New York avant même que cela se concrétise. Le nouveau régime communiste à Prague ne lui plaît pas du tout. De difficultés en difficultés, Martinů ne reverra jamais sa patrie.

De retour aux États-Unis, Martinů mène à nouveau une vie intense, il donne des cours et compose ; Charlotte retravaille dans la confection. En 1949, les Martinů font un voyage et plus spécialement en Italie. Les vacances se passent à Saint-Tropez. 1950 et 1951 sont deux années passées aux États-Unis. Si la vie quotidienne n'a pas beaucoup changé, la notoriété et le succès de compositeur ne cessent de croître. Les commandes affluent et le rythme de travail redevient intense. Le *Troisième concerto pour piano* date de 1948 et pendant les cinq années qui vont suivre, le catalogue de Martinů s'enrichit d'une trentaine d'œuvres dont la *Symphonie concertante*, *Trois Danses tchèques* pour deux pianos, la *Sinfonietta La Jolla* et le *Deuxième trio avec piano*, l'*Intermezzo pour orchestre* et le *Concerto pour deux violons et orchestre* (1950), puis le *Troisième trio avec piano* (1951), la *Rhapsodie-concerto pour alto et orchestre*, la *Troisième sonate pour violoncelle* et le *Concerto pour violon, piano et orchestre* (1952), œuvres qui toutes précèdent la *Sixième Symphonie*.

Les vacances en Europe ne font que renforcer la nostalgie du pays. La décision de quitter définitivement l'Amérique est prise à l'époque de la composition de cette *Sixième Symphonie*. En mai 1953, les Martinů s'installent avenue Mozart à Paris.

VI Bruxelles, juin 1953

La Reine Elisabeth de Belgique invite Martinů à siéger au jury du concours qui porte désormais son nom. En 1953, c'est le tour du concours de composition. Le jury compte aussi, entre autres, Nadia Boulanger, Frank Martin et Victor Legley. La tâche est ardue car il faut faire des choix parmi les quatre cent

trente neuf pièces soumises. Le prix est remporté par le Polonais Michal Spisak*. Après Bruxelles, Martinů se rend aux Pays-Bas à l'invitation des « Die Haeghse Sanghers ». Il passe ensuite des vacances en Bretagne et à Vieux-Moulin. De là, le couple va s'installer à Nice. L'année 1954 est marquée par un nouvel opéra, *Mirandolina* d'après Goldoni. A Antibes, Martinů rencontre par hasard Nikos Kazantzákis dont il avait lu *Zorba le Grec*, livre qui l'avait fortement impressionné. Mais il sentait bien que tirer un opéra de cet écrit n'était guère faisable. Kazantzákis lui conseille un autre de ses romans *Le Christ recrucifié*. Martinů en réalise lui-même le livret au départ de la traduction anglaise. Ce sera *La Passion grecque*, opéra qu'il remettra très souvent sur le métier jusqu'en 1959. Pendant cette période encore, il voyage en Italie dont il rapportera les fortes *Fresques de Piero della Francesca*.

En octobre 1956, les Martinů s'envolent une dernière fois pour les États-Unis, où Bohuslav avait des cours à donner une fois par semaine au Curtiss Institute à Philadelphie. C'est l'ami Rybka qui les emmène à Jamaica mais là, le calme est insuffisant pour composer et ils sont alors accueillis chez la claveciniste Sylvia Marlow. Aux États-Unis, le succès de Martinů va toujours grandissant. La *Sixième Symphonie* est primée 'meilleure œuvre de l'année 1956'. La *Sixième Symphonie* est une composition à part dans l'œuvre de Martinů. A l'origine, il voulait la nommer *Symphonie Fantastique* mais c'est finalement *Fantaisies Symphoniques* qu'il retient. Cette symphonie est aujourd'hui largement reconnue comme l'un de ses chefs d'œuvre. Après l'Amérique, le retour en Europe se fait en Italie où il a obtenu une mission d'un an à Rome auprès de l'Académie américaine de musique. La liberté d'enseignement dont il y jouit lui permet de composer intensément au point qu'il en attrape des crampes sérieuses à la main droite. En mai 1957, Martinů reçoit la visite d'un compatriote de Polička, Miroslav Bureš dont il avait mis des textes en musique dans la cantate *L'Éveil des Sources* tout imprégnée de la nostalgie du pays.

Le départ de Rome intervient en octobre 1958. Les Martinů sont alors accueillis à Schönenberg dans une maison en pleine nature située sur le domaine des Sacher qui la leur propose comme résidence à titre définitif. Cette période est aussi celle où il écrit ce délicieux opéra en un acte *Ariane*, et *Les Paraboles* puis *Estampes* (1958) et il enrichit le répertoire des concertos avec son *Concerto pour hautbois* et les *Quatrième et Cinquième concertos pour piano* ainsi que la puissante cantate *Gilgamesh*.

Pour la première fois de leur vie, les Martinů ont un vrai chez eux, c'est aussi la fin des soucis matériels et surtout, le calme propice à la composition. Des escapades à Royan et à Nice tiendront lieu de vacances.

Malheureusement, ces temps de bonheur seront brefs. Lors d'un dîner chez Mihalovici pour les soixante ans de celui-ci, Bohuslav a un malaise. Le médecin préconise le retour à Nice. Là, son état ne s'améliore pas. Des radiographies révèlent un ulcère à l'estomac qu'il faut opérer d'urgence. Maja Sacher organise le retour en Suisse pour l'opération qui a lieu le 7 novembre 1958. Après trois semaines d'hôpital, Martinů vient se reposer chez les Sacher. Son rétablissement semble satisfaisant au point qu'il se rend à Wiesbaden pour assister à une représentation de *Juliette*. Et les commandes continuent : le chef Walter Hendl demande une nouvelle symphonie et la Reine Elisabeth un concerto pour son Concours. Aucune de ces œuvres ne verra le jour. S'il se rétablit effectivement un peu, Bohuslav reste très affaibli. Sentait-il qu'il lui restait peu de temps alors qu'il avait encore « plein de musique en tête » ? Il fait des projets dont celui de retourner à Nice où le climat lui convient tant. Et le voilà parti en train pour Genève puis en autocar via Gap vers Nice. Dans le Midi, Martinů semble revivre mais l'euphorie est de courte durée. Son estomac le fait de plus en plus souffrir. Il ne parvient presque plus à s'alimenter. Il retourne en Suisse pour se faire soigner au sanatorium de Liestal près des Sacher. Il est alimenté par sonde. Début juillet 1959, il revient à Schönenberg où une infirmière prendra soin de lui mais il doit bientôt être réhospitalisé. Ce sera alité qu'il va accepter de se marier religieusement avec Charlotte, des instants chargés d'émotion. Vers la fin, une inflammation pulmonaire va se déclarer qui l'emportera le 28 août.

Bohuslav Martinů sera enterré sur le domaine de Paul Sacher à Schönenberg. Vingt ans plus tard, après le décès de Charlotte en 1979, selon les dispositions testamentaires, leurs restes seront transférés à Polička lors d'une cérémonie nationale.

(traduction Gauthier Coussement)

LA DÉCOUVERTE DU *TRIO À CORDES N° 1* H.136

Eva VELICKÁ

Il n'est finalement pas surprenant que certaines partitions originales de Martinů aient été perdues si l'on considère sa production considérable (plus de quatre cents numéros) et également le nombre de pays où il a vécu. Lorsqu'il n'existe aucune copie, ou aucune trace publiée, nous n'apprenons l'existence de ces pièces perdues que grâce à des sources de seconde main, comme des lettres, programmes de concerts, critiques, ou d'autres documents. C'est exactement le cas du *Trio à cordes n° 1*, jusqu'ici considéré comme perdu à jamais. Nous ne pouvions qu'imaginer comment sonnait, cette œuvre, la première pièce composée par Martinů à Paris, grâce à quelques critiques qui ont survécu.

Comme on le voit, la possibilité de découvrir quelque chose de nouveau de Martinů n'obéit à aucune loi. Même en sachant cela, ce fut une énorme surprise pour moi-même et pour tout le monde à l'Institut Bohuslav Martinů, lorsque, après une longue correspondance avec la Danish Royal Library de Copenhague, nous avons reçu une copie du manuscrit autographe du *Trio* perdu. Le fait que l'œuvre soit demeurée durant des décennies dans un endroit inconnu et, depuis 1978, classée dans les archives d'une bibliothèque danoise sans que personne ne le sache, illustre parfaitement le destin unique et étrange de beaucoup d'œuvres de Martinů.

Regardons un instant l'histoire de cette pièce intéressante, une histoire qui se termine bien. Martinů arrive à Paris à l'automne 1923 pour étudier avec le compositeur français Albert Roussel. Ce qui devait être un court voyage d'études à Paris se transforma en séjour de dix-sept années, ce qui fait que la vie et l'œuvre de Martinů sont étroitement liées à la capitale française, une ville qui, dans les années 1920 attirait les meilleurs artistes du monde entier, et où nombre de tendances et de mouvements naquirent et cohabitèrent. Le *Trio à cordes n° 1*, pour violon, alto et violoncelle est la première pièce composée à Paris. Ceci nous donne une occasion passionnante d'observer si l'arrivée de Martinů à Paris a eu un effet immédiat sur son style de composition. Dans une lettre du 17 décembre 1923, Martinů écrit à son ami le violoniste Stanislav Novák : « J'ai deux mouvements du *Trio* et je commence le dernier. Roussel l'aime, bien qu'il secoue la tête de temps en temps ». Le *Trio* fut achevé en janvier 1924 et probablement exécuté à Paris deux fois au cours de cette même année. Il n'y a malheureusement aucune critique de ces deux exécutions. Vers le début de 1925, Martinů envoya le *Trio* en Tchécoslovaquie, comme nous l'apprenons par d'autres lettres de Martinů à Novák. En février 1925, le *Trio* fut créé à Prague par le Quatuor Ondříček lors de la septième soirée de la Société de Musique Moderne ; ensuite les sources montrent la disparition de l'œuvre. Nous ignorons ce qu'il en advint et comment elle quitta la Tchécoslovaquie. Ce n'est qu'il y a quelques mois, lorsque le manuscrit original fut retrouvé, que l'on put reprendre l'histoire de cette pièce. De nombreux articles ont paru et la première moderne eut lieu lors des Journées Martinů à Prague le 4 décembre 2005, par le Quatuor Zemlinsky.

Alors, à quoi ressemble vraiment l'œuvre ? Réserve-t-elle des surprises ? Il est probable que Martinů n'en n'avait pas une très haute opinion. Dans une lettre à Stanislav Novák en 1925, il écrit : « Je pense que je devrais faire quelques changements ; j'ai décidé que le dernier mouvement n'est pas très bon, car le thème est trop exposé ». Dans une autre lettre, il va plus loin dans le détail : « En ce qui concerne le *Trio*, je pense que c'est une chose qui manque de concentration, car c'est la première que j'ai écrite à Paris, alors que je n'étais pas vraiment installé ; ceci dit, c'est toujours le cas aujourd'hui, mais à l'époque les choses n'étaient pas en ordre. En ce qui concerne le ton, je pense qu'il sonne bien, mais je ne l'ai pas écrit pour cela. Il sonne bien car il est clair et pur, mais par ailleurs c'est une œuvre entièrement thématique. Je ne peux pas empêcher les autres de me reprocher toujours le beau son. Bien sûr si je compare à ce qui se produit au pays, cela sonne réellement bien ».

Après la première à Prague, deux critiques de la presse tchèque qui ont survécu, confirment d'une certaine manière les craintes de Martinů : « Le *Trio pour violon, alto et violoncelle* donne une image beaucoup plus douce du compositeur B. Martinů, que les traits rudes que nous avons connus avec *Half-Time*. Le *Trio* tend à distraire l'auditeur plutôt que de l'émouvoir. Il démontre une grande imagination musicale qui prouve l'inclinaison occidentale de son créateur. Le Quatuor Ondříček devrait vraiment le redonner » (Listy hudební matice 25 février 1925). La critique de Hudební rozhledy (15 février 1925) exprimait l'opinion suivante : « La dernière soirée proposée par la Société de Musique Moderne nous a révélé le rafraîchissant *Trio pour violon, alto, violoncelle* de Martinů, qui a incrusté avec enthousiasme ses couleurs dans le socle de la musique moderne la plus extrême (sonnant plus comme Hindemith que

comme Stravinsky). Cependant, il nous surprend par la richesse de sa créativité et la maîtrise de la composition, avec quelques moments inexplicablement ratés. Par exemple, au second mouvement le sommet de la pièce avec sa forme audacieuse et sa profondeur mélodique, vers la fin, soudain l'impression laissée par ce climax est complètement gâchée par une interminable répétition, musicalement illogique et terne. Enfin le troisième mouvement est beaucoup plus faible que les deux premiers ».

Les opinions contradictoires et ambiguës des critiques tchèques montrent que la pièce appartenait au style nouveau, moderne, que les critiques tchèques ne comprenaient pas toujours, ou ne voyaient pas positivement, et qui traduisait une influence parisienne. Cette œuvre brève en trois mouvements est sans aucun doute un précurseur direct et original des œuvres de musique de chambre majeures du 20^{ème} siècle. En dépit des doutes de la critique et des craintes de l'auteur, le *Trio* montre une grande expertise dans la technique de composition (nombreux passages polyphoniques), ainsi qu'une connaissance exacte de l'utilisation efficace des instruments à cordes (Martinů était lui-même violoniste). Le dernier mouvement, vif, basé sur un rythme net, comme nous en avons l'habitude avec Martinů, donne un grand contraste avec les deux premiers reposant plus sur le son et la couleur.

Les sonorités fraîches et le tempo allègre de cette pièce attirera sans doute beaucoup d'interprètes qui, espérons-le, l'intégreront dans leur répertoire régulier de musique de chambre. Ainsi, je ne peux qu'informer tous ceux qui seraient intéressés, que le *Trio* est édité par Editio Bärenheiter Prague.

L'enregistrement hors commerce de l'œuvre en CD des Journées Martinů 2005 a été adressé aux membres de l'International Martinu Circle.

QUAND LA MUSIQUE SE FAIT AVENTURE

Karine LETHIEC
Directrice de l'Ensemble Calliopée

C'est par ma famille tchèque, mes nombreux voyages à Prague, en Bohême et en Moravie, jusqu'à la tour de l'église de Polička où grandit Martinů, que s'est développée en moi une véritable passion pour la culture et la musique tchèques. Cette passion s'est d'ailleurs concrétisée par la résidence de l'Ensemble Calliopée au Centre tchèque à Paris. Aussi, lorsque j'ouvris pour la première fois la toute fraîche édition du *Trio n° 1* H. 136 de Martinů et que les notes jaillirent dans ma tête, je sus très vite qu'il s'agissait d'un chef-d'œuvre, sans doute le premier chef-d'œuvre de Martinů. J'entrevis alors les lueurs d'une aventure musicale hors du commun. J'appelai Harry Halbreich, l'auteur du catalogue Martinů. Sans hésitation, il s'investit lui aussi dans l'aventure, en écoutant nos répétitions et en illuminant de ses connaissances notre volonté de servir au mieux ce nouveau texte.

Le premier concert à Paris, le 17 janvier 2008, au conservatoire de la rue de Madrid, à quelques rues du studio où vivait Martinů lorsqu'il écrivit son Trio, fut une grande émotion et rapidement des personnalités, musiciens et musicologues, professionnels ou amateurs passionnés, nous encouragèrent à poursuivre notre aventure.

Peu à peu un nouveau projet naquit. D'abord l'enregistrement d'un CD en première mondiale [en diffusion commerciale] et un film retraçant l'histoire de cette découverte, réalisé par notre ami de grand talent Olivier Segard qui avait suivi les premières notes de la partition derrière sa caméra. Jean-Paul Combet, directeur d'Alpha Productions s'enthousiasma pour cette idée et programma la sortie d'un double album pour mars 2009 qui fêtera le cinquantenaire de la mort de Martinů. Puis en contrepoint, naquit l'idée d'une tournée de concerts et un important projet pédagogique, notamment au conservatoire de Paris dans le cadre de notre résidence, prolongeant cette aventure faite de générosité et d'enthousiasme. L'enregistrement a eu lieu dans la magnifique Ferme de Villefavard dans l'Yonne, dont l'acoustique est reconnue comme excellente. Lieu symbolique, Villefavard avait accueilli Bohuslav et Charlotte Martinů en 1940, qui séjournèrent brièvement chez Charles Munch pendant leur fuite vers le Midi puis les États-Unis.

De la disparition à la recréation

Le 5 février 1925, Martinů écrit à Stanislav Novák « *S'il te plaît, occupe-toi aussi des partitions, histoire qu'on ne les égare pas quelque part, je n'ai ni esquisse, ni copie.* » C'est peut-être précisément ceci qui a fait que l'œuvre n'a jamais été éditée et que, pendant toute la décennie suivante, elle n'a pas été exécutée, car la seule version existante que Martinů avait envoyée à Prague s'est perdue. Nous savons seulement avec certitude que le manuscrit a été acquis en 1978 chez un bouquiniste allemand par la bibliothèque royale danoise de Copenhague.

Le *Trio à cordes* H.136, premier chef-d'œuvre de Martinů

Il fut composé entre novembre 1923 et janvier 1924 et constitue la première œuvre que Bohuslav Martinů écrivit à Paris. Après un an de silence de la part de ce jeune compositeur, la nouvelle partition marque un tournant dans son travail, premier jalon de tout son style parisien. L'œuvre est donc le départ d'une évolution qui donnera en 1925 le *Deuxième Quatuor* H.150 considéré jusqu'à la découverte du *Trio* comme le premier chef-d'œuvre accompli ; on est donc amené à nuancer cette position car même s'il est de dimension plus restreinte, le *Trio* est déjà est déjà une belle réussite tout à fait accomplie. L'œuvre est en trois mouvements, avec un premier mouvement d'expression lyrique soutenue ; le finale, avec son thème de musique populaire est plus basé sur un caractère rythmique caractéristique. Dans l'andante central, le *Trio* atteint un grand sommet musical. L'œuvre témoigne d'une parfaite maîtrise de l'écriture polyphonique à trois voix.

CHARLOTTE MARTINŮ (1894-1978) UN CŒUR FIDÈLE

Patrice Chevy

Paris Salle Gaveau - novembre 1972

Ma passion pour la musique de Martinů remonte à mes années d'adolescence... À 20 ans, en 1971, étudiant à Paris, je connaissais de sa musique tous les enregistrements disponibles à Paris et à Londres. C'était une découverte unique dans ma vie de mélomane. Je n'avais jamais entendu aucune de ses œuvres en concert. Aussi, lorsque les « Amis de la Musique de Chambre » mirent à leur programme en novembre 1972, le 3^{ème} *Quatuor* H.183, je me suis précipité à Gaveau.

À l'entracte, j'entendis quelqu'un dire « c'est Madame Martinů » ; surpris, car j'ignorais qu'elle était encore de ce monde, je me précipitai vers cette belle dame à la magnifique chevelure de neige, pour me présenter et lui dire mon amour de la musique de Martinů. Elle en a été enchantée, et m'a aussitôt invité à la visiter à Vieux-Moulin. Ma première visite ne tarda pas !

Durant six ans, Charlotte devint comme je lui disais « ma troisième grand-mère »...

Visites à Vieux-Moulin

J'ai bien souvent rendu visite à la petite maison de Vieux-Moulin près de Compiègne héritée de sa tante Angèle, où tous les deux séjournèrent souvent après la guerre¹.

Lors de ma première visite, elle me dit: « vous êtes aussi grand que lui ! » ; ce qui était très exact: 1,86 m ! Que d'émotions, avec autour de moi tous ces objets familiers de Martinů. Il y avait surtout cette grande armoire, remplie de partitions, de bandes audio, de disques, c'était l'île aux trésors...²

Durant des heures, nous parlions, nous écoutions – en particulier les derniers enregistrements Supraphon, qui n'étaient pas disponibles en France, que Charlotte m'obtenaient dès parution - mais aussi de

¹ Je ne suis pas sûr de quelle maison il s'agit ; sans doute pas celle de sa mère, donc probablement la maison d'Angèle Quennehen.

² Depuis la mort de Charlotte Martinů, tout est à Polička.

vieilles bandes sonores révélant des chefs d'œuvre pas encore enregistrés, comme celle du concert du Festival de Vienne en 1959 avec *Gilgamesh* H. 351 dirigé par Paul Sacher ; malgré le son, cette exécution dégage une force incroyable digne de cette œuvre unique.³

Charlotte me fit présent d'objets personnels de Bohuslav, comme le petit plateau où il posait ses crayons, des esquisses aussi (dont l'Institut Martinů a maintenant copie).



Le plus beau de ses présents est le manuscrit de *Písničky na jednu stránku* (*Chansons sur une page*) H. 294, New York 1943.

J'ai pu l'aider à écrire avec ma petite écriture les légendes sur ses albums de photos, une occasion de revivre avec elle beaucoup d'épisodes de leur existence hors du commun. Nous passions des heures dans son jardin, qu'elle aimait tant.

Elle ne voulait pas être photographiée, ce qui me prive d'images directes de ces moments d'exception.⁴

Le plus souvent nous terminions l'après-midi par un bon dîner, que son état de santé (elle souffrait beaucoup d'un ulcère à l'estomac) lui interdisait après quelques années de partager. Ce dîner réunissait aussi son petit-neveu, Alain Bécourt, qui fut pour elle un incomparable secours dans ses dernières années, et en particulier la conduisit partout où elle le voulait !

J'ai eu un grand bonheur de revoir Alain à Prague au Festival Martinů fin 2003.

Le curé de Vieux-Moulin, le Père Verbrugge, qui était aussi un archéologue réputé, était de ces dîners. Il n'était pas mélomane, mais il m'avait demandé d'enregistrer une bande pour diffuser de la musique de Martinů en permanence dans son église.

Concerts – Grandes Occasions

J'ai pu assister à des concerts avec Charlotte Martinů⁵ ; malheureusement, la musique de notre compositeur était bien rare en France, et je dois dire que cela n'a guère changé, malgré les actions, en particulier, de notre cher Guy Erismann, auteur en 1990 de la première, et merveilleuse biographie en français.⁶

En 1990, le centenaire Martinů a donné lieu à un renouveau appréciable, mais insuffisant pour lui redonner la place de compositeur majeur du 20^{ème} siècle.

Deux souvenirs mémorables :

A Rouen, où *La Passion Grecque* H. 372 a été donnée en première française en mars 1973, premier opéra de Martinů que je voyais sur scène !⁷ De plus, Eleni Kazantzákis était là aussi.

Le second date d'août, quand Charlotte, conduite par son neveu, fit son pèlerinage annuel à Schönenberg, la propriété des Sacher près de Bâle ; je vivais en Alsace à cette époque, et je rejoignis Charlotte et son neveu directement chez les Sacher. Ma vieille 2CV se gara auprès des Rolls Royce ; Paul Sacher nous accueillit avec une grande gentillesse ; l'atmosphère était plus tendue avec Maja Sacher. Charlotte venait de décider le transfert du corps de Bohuslav à Polička après son propre décès. Martinů était inhumé dans le parc de Schönenberg et Maja ne voulait pas accepter cette décision.⁸

La maison des Sacher contenait une des plus extraordinaires collections de peintures du XX^e siècle imaginables. Allant d'une pièce à l'autre, je rencontrai... Rostropovitch ! Il paraissait si heureux de voir Charlotte : il me dit avoir joué les sonates souvent pour lui-même (hélas, ni en concert, ni pour le disque). Il me demanda s'il existait un concerto inédit (il est vrai que le *Concerto n° 2* H.302, n'était réapparu que

³ En 1974, j'ai apporté la partition au chef d'orchestre Antonio de Almeida ; malheureusement, il n'a pas donné suite pour une exécution.

⁴ Cependant, elle m'a donné deux belles photos prises lors d'un concert à Prague où elle est telle que je l'ai connue.

⁵ Le compositeur Henri DUTILLEUX assistait à la plupart des concerts où Martinů était au programme.

⁶ Guy ERISMANN, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*, Actes Sud, 1990.

⁷ Paris a attendu avril 1990 la première de *La Passion grecque* !

⁸ La question du retour du corps de Martinů est devenue l'obsession et le cauchemar de ses dernières années. Elle y voyait l'accomplissement de la réconciliation de Martinů avec sa patrie ; on l'accusa d'être favorable aux communistes, ce qui était insensé. Il ne faut pas nier que le gouvernement de Tchécoslovaquie fit un argument politique de ce retour.

9 ans auparavant) ; on imagine bien sûr la notoriété qu'il aurait pu donner à Martinů, mais il est évident que Saša Večtomov méritait une si belle révélation. Le même soir, nous étions à Lucerne, où Firkušný jouait *Fantaisie et Toccata* H.281 ; Kubelík, était là, entourant Charlotte de son affection. Journée unique dans mes souvenirs !

Charlotte et Bohuř

Bohuslav et Charlotte Quennehen se rencontrèrent à Paris, au Cirque Medrano, en 1926 ; ils avaient 36 et 32 ans, c'est-à-dire qu'ils n'étaient plus des jeunes gens..., même si Martinů était en quelque sorte un étudiant ! Et qu'il se comportait comme tel, avec un grand désir d'apprendre, et de respirer l'air de Paris. Ils ont vécu ensemble 33 ans, et ce ne fut certainement pas toujours facile.

Ses amis on demandé à Charlotte d'en faire un petit livre⁹, une tâche qui l'épuisa ; elle raconte avec sa grande simplicité les difficultés de leur vie, en particulier au début de la guerre. Mais depuis le début de leur vie commune, ils ont eu 6 adresses différentes à Paris, parfois d'un grand inconfort.

Charlotte a travaillé comme couturière jusqu'aux années américaines, au début des années 1950.

Ceci a sans nul doute permis à Martinů de se consacrer totalement à la composition, sans être obligé d'enseigner ou de jouer. Aussi, nous lui devons beaucoup de reconnaissance d'avoir permis la naissance de tant de chefs d'œuvre ; elle lui a aussi créé un environnement sans souci quotidien, idéal pour la création. Martinů, comme un compositeur baroque (ou Haydn), composait comme une source perpétuelle, mais il avait besoin de paix et de consécration.

Qu'avaient-ils en commun ?

Si l'on lit les mémoires de Charlotte, on pourrait imaginer une entente « fusionnelle » ; par exemple, un profond amour de la nature, une grande simplicité dans la conduite et la façon de vivre. Simplicité de la vie, simplicité de la musique.¹⁰ Les honneurs officiels ne les intéressaient pas, et Charlotte ne les acceptait que comme reconnaissance du génie de Bohuslav, elle était si fière de lui... Ses Mémoires ne mentionnent évidemment pas les tempêtes de leur vie commune. Elle n'y fit jamais allusion dans nos tête-à-tête, même si probablement à l'époque, je ne les aurais pas comprises !



Certes, Martinů était un homme simple, mais il y avait un aspect très différent de sa personnalité ; le rêveur était un insatiable lecteur, très proche des philosophes, compagnon des tendances avancées de la littérature, de la peinture, et de la musique ! Quand on sait qui furent ses amis, les livrets qui l'inspirèrent, on peut le comprendre. Rien de tout cela n'était accessible à Charlotte. Musicalement, elle ne connaissait rien. Martinů le dit avec humour : lorsqu'ils se sont connus, elle ignorait le nom de Wagner. Son amour pour la musique de Martinů n'était que le reflet de son amour pour l'homme, et est devenu sa raison de vivre unique à sa mort.

Il était sans doute impossible d'éviter les crises.

Deux crises sont bien connues : la première est son grand amour pour son élève très douée, Vítězslava Kaprálová, à Paris de 1937 à 1939. Lorsque celle-ci admit que leur relation était sans avenir, elle décida d'unir son destin à l'écrivain Jiří Mucha¹¹ ; ils se marièrent en avril 1940, elle était déjà très malade de la tuberculose, et mourut quelques semaines plus tard, si jeune : elle avait 25 ans.

La seconde concerne Roe Barstow aux États-Unis de 1946 à 1952, et dura plus longtemps. Elle entraîna de graves crises avec Charlotte, proches de la rupture. Charlotte, prête à abandonner, revint seule plusieurs fois en France. Il faut dire qu'elle ne s'était pas adaptée au mode de vie américain. Elle se rendit

⁹ Charlotte MARTINŮ, *Ma vie avec Bohuslav Martinů*, publié en tchèque sous le titre *Můj život s Bohuslavem Martinů*, Prague, Editio Supraphon, 1978, Editio Bärenreiter, 2003, *My Life with Bohuslav Martinů*, Prague, Orbis, 1978.

¹⁰ « *What I maintain as my deepest conviction is the essential greatness of things and thoughts which are very simple* ». Cité par Pierre Vidal dans le mensuel *Ecouter, Voir*, avril 1990.

¹¹ Fils du peintre Alfons Mucha.

à Prague au printemps 1947 pour représenter le compositeur à une série de concerts. Martinů lui-même n'était pas revenu en Tchécoslovaquie depuis 1938 et n'y est jamais retourné. Durant la guerre, sa mère et son ami Staňa (Stanislav) Novák ont disparu.¹²

Ces grandes pertes, le contexte politique de son pays, l'accident dramatique à Tanglewood en juillet 1946, et Roe... Impossible de se décider pour l'avenir.

Pourtant, après tant de réflexion, Martinů semble avoir choisi Charlotte. Il est intéressant de noter que, depuis les *Huit Préludes* H 181 pour piano de 1929 dédiées à *Mlle Charlotte Quennehen*, Martinů n'a plus dédié d'œuvre à sa femme jusqu'au *7ème Quatuor* de 1947 (*Concerto da Camera* H. 314). Était-ce un « cessez-le-feu » à l'époque la plus tendue de leur relation ? Plus significative est la dédicace de *Les Bouquinistes du Quai Malaquais* H 319 *À ma femme Charlotte*, écrits en 1948 peu avant leur retour en Europe.¹³ Deux années encore, Charlotte et Bohuš ont vécu alternativement des deux côtés de l'Atlantique, ensemble ou séparément. Bohuslav voyait Roe souvent, en Europe ou en Amérique. Après 1952, ils séjournèrent brièvement aux États-Unis, mais Roe était sortie de sa vie.

La suite de leur vie fut sans doute plus paisible. Vie matérielle aisée, grâce à des mécènes et amis comme les Sacher, Karl et Margrit Weber et sa réputation grandissante. Ils partagèrent leur vie entre Rome, Nice, Schönenberg. Elle me parlait souvent de vacances heureuses passées à Royan en 1958.¹⁴

La vie sans Bohuš

Lorsque Charlotte Martinů mourut à Vieux-Moulin, petit village dans la forêt de Compiègne, le 23 novembre 1978, elle avait 84 ans et était veuve depuis 20 ans. Charlotte avait consacré toute son énergie à la musique de son mari après sa disparition. Vivant à Vieux-Moulin, elle souffrait beaucoup de l'ingratitude de ses compatriotes qui ont ignoré ce compositeur qui avait choisi la France.

A l'inverse, la Tchécoslovaquie le reconnaissait – non sans ambiguïté – comme un de ses grands hommes. Ce n'était pas évident car Martinů avait été si longtemps absent, de toute évidence hostile au contexte politique et artistique d'après-guerre. Martinů a même pu être accusé d'être un compositeur « français », et il y a eu beaucoup de controverses sur sa nomination comme Professeur de composition au Conservatoire de Prague après guerre.¹⁵ Ces critiques l'ont blessé, et il a écrit en 1944 : « *Toute ma vie, on m'a critiqué sur l'influence française dans ma musique, considérée comme un reproche pour mes créations. Mon séjour en France, ce qu'il m'a apporté, est considéré comme un péché ; dans chaque œuvre, on examine si je m'en suis débarrassé ou non. Ceci prouve un manque de compréhension, mais aussi la volonté de ne pas comprendre.* »¹⁶ Il est intéressant de noter, dans une interview¹⁷, ce que dit Firkušný avec fermeté : « *Lorsque Martinů était hors de sa patrie, il était encore plus tchèque que lorsqu'il y était présent* »¹⁸ et également « *si vous voulez tracer une ligne continue de compositeurs tchèques, ce sera Smetana-Dvořák-Janáček-Martinů* ».

Charlotte était accueillie en Tchécoslovaquie comme une reine, mais ne pouvait accepter d'y rester ; le pays était trop différent pour elle, elle ne parlait pas la langue et était très hostile au régime. Elle avait beaucoup à faire avec les éditeurs, en particulier Boosey & Hawkes, une tâche difficile à laquelle elle n'était nullement préparée, mais était bien conseillée.

Elle recevait beaucoup et, par exemple, elle se dépensa fort pour aider Harry Halbreich dans son œuvre de classification, pour laquelle elle lui fit présent du manuscrit de la *Symphonie n° 4* H.305.¹⁹ Beaucoup étaient de jeunes musiciens, ce qui lui faisait très plaisir. Elle se plaignait cependant de les voir dis-

¹² Stanislav Novák était le premier violon de la Philharmonie tchèque sous Václav Talich. Martinů et lui étaient amis depuis les années d'étudiants à Prague.

¹³ Cette œuvre exubérante montre l'intense désir du retour en Europe, et spécialement à Paris.

¹⁴ Gamin de 7 ans, j'y étais en vacances... ai-je croisé Martinů ?

¹⁵ Son amour particulier pour Debussy montre aussi sa distance avec la musique allemande, car il considérait la culture française plus proche de l'âme tchèque, dans une certaine mesure Janáček était aussi en rupture avec l'influence allemande.

¹⁶ Cité par Anne-Marie Morand in *Ecouter, Voir* – avril 1990.

¹⁷ Dans le film télévisé de Edmond LEVY pour France 3 et Czech TV. Qui contient aussi une contribution émouvante de Paul Sacher ; on y entend la voix de Charlotte dans une interview peu avant sa mort, décrivant les événements dramatiques de 1940.

¹⁸ Quiconque connaît les 3 cantates de Miloslav Bureš, *Otvírání studanek* (H 354) de 1955, *Legenda z dymu bramborové nati* (H 360) de 1956 et *Mikeš z hor* (H 375), comprendra sans aucun doute.

¹⁹ HALBREICH, Harry: *Bohuslav Martinů, Werkverzeichnis, Dokumentation und Bibliographie*, Zürich, Atlantis Verlag, 1968. Nouvelle édition 2007. Charlotte a été déçue de ne plus avoir de contact ensuite.

paraître sitôt leur demande exaucée. Mais il y avait aussi des amis fidèles, comme Páleníček et Mihule, ou le musicologue Pierre Vidal.

Durant ces 6 dernières années, toutes ses lettres me témoignent de ces voyages, projets, visites, un enthousiasme incroyable pour une octogénaire. Les amis de l'époque de Martinů disparaissaient : la mort de Munch fut un coup en 1969, et je me souviens de sa tristesse lorsque le peintre Zrzavý est mort en 1977.

« 23 août 1978

Mon très cher ami,

Je vous remercie beaucoup de votre si gentille carte d'anniversaire.²⁰ Je suis si heureuse que tout va bien pour vous, vous avez une vie agréable avec ceux que vous aimez. De mon côté, je dois dire que je souffre beaucoup aux jambes avec cette mauvaise arthrose. Je suis allée voir le masseur à Compiègne, mais il dit que mes os sont en très mauvais état ; comme je suis trop vieille pour être opérée, je dois supporter ma douleur. Mais j'ai de bonnes nouvelles : pour l'anniversaire de sa mort, une compagnie de disques veut faire Juliette en français. Je vous dirai. Oui, j'ai reçu la 2^{ème} Symphonie par Neumann. Ils veulent les faire toutes.

Je vous embrasse de tout mon cœur. Votre fidèle Charlotte. »

« 9 octobre 1978

Merci beaucoup de votre belle carte de Ceylan. J'ai de mauvaises nouvelles pour vous : le 15 septembre, je suis tombé dans le jardin et je me suis cassé le bras gauche. Je suis maintenant chez le père d'Alain. On me dit que je pourrais aller dans une maison de repos près de Chantilly. Tous ces concerts annulés pour moi : il y en a un à Gaveau, un au Théâtre des Champs-Élysées avec Neumann. Je vous embrasse de tout mon cœur et beaucoup de pensées chaleureuses pour votre chère famille. Demain, j'écris à Mihule. Votre fidèle Charlotte. »

Charlotte mourut 6 semaines plus tard.

Peu après, un service funéraire fut célébré dans la petite église de Vieux-Moulin par le Père Verbrugge. Sans cercueil, car le corps de Charlotte avait été transféré à Polička ; plus tard, les restes de Martinů ont été transférés du parc de Schönberg, à Polička en août 1979, pour le 20^{ème} anniversaire de sa mort. C'était le vœu de Charlotte, difficile à accepter pour Maja Sacher. Quelques amis français, des officiels de l'ambassade tchèque, assistaient à la cérémonie, pensant à l'énergie incroyable de cette femme, si fragile dans ses dernières années.

La petite maison est toujours là. A côté de la porte, une plaque de bronze (offerte par la Fondation Musicale tchèque), nous rappelle que Charlotte « vivait ici, dévouée et infatigable, en travaillant pour honorer le legs artistique de son époux, dans les années 1960 à 1978 ».

Martinů revisited

LA REDÉCOUVERTE D'UN COMPOSITEUR TCHÈQUE DU XX^E SIÈCLE AUX MULTIPLES FACETTES

Aleš BŘEZINA

Cinquante ans après le décès d'un compositeur, c'est souvent le moment pour déterminer la vitalité de son œuvre. C'est à ce moment-là que nous quittons souvent les deniers parents directs, les amis proches et

²⁰ Son 84^{ème} et dernier anniversaire, le 21 juillet 1978.

les interprètes complices, ne laissant « plus que » l'œuvre elle-même. Heureusement, dans le cas de Bohuslav Martinů (et d'un nombre réduit d'autres compositeurs), la situation est différente et, en partie aussi grâce aux efforts concentrés de la Fondation et de l'Institut Bohuslav Martinů, l'intérêt pour l'œuvre de ce compositeur ne cesse de s'accroître. Pour l'instant cependant, ses œuvres ne sont pas jouées aussi souvent que ce compositeur de renom le mériterait. En dehors de son pays notamment, il ne s'agit souvent que de concerts isolés, insuffisants pour créer, du point de vue du public, cette continuité si nécessaire dans la réalisation de ses œuvres. Certains pans de sa création – les œuvres pour la scène principalement – sont beaucoup moins connus, notamment si l'on considère leur importance aussi bien dans le contexte de l'œuvre de Bohuslav Martinů que dans le contexte de l'histoire de la musique européenne. En ce sens, le 50^e anniversaire du décès du compositeur est l'occasion optimale pour une propagation concentrée de cette personnalité et de son legs d'importance mondiale.

Le cadre extérieur du projet international Martinů revisited dont l'Institut Bohuslav Martinů est l'initiateur est donné par deux anniversaires. Au début, nous nous rappellerons le 50^e anniversaire du décès de ce compositeur, mort le 28 août 1959 à Liestal en Suisse, son terme, deux ans plus tard, sera lié aux commémorations du 120^e anniversaire de sa naissance, le 8 décembre 1890 à Polička. Il y a trois ans déjà, l'Institut Bohuslav Martinů, soutenu par la Fondation Bohuslav Martinů, s'est tourné vers les orchestres tchèques et étrangers, les opéras, les festivals et les organisateurs de concerts pour les avertir de ces importants anniversaires. L'écho mondial qu'eut cet appel fut une des raisons qui nous a amené à demander le patronage du ministre des affaires étrangères de la République tchèque, monsieur Karel Schwarzenberg. Entre temps, le gouvernement tchèque s'est lui aussi réclamé de ce projet, concevant Martinů revisited comme le plus important projet culturel de la présidence tchèque au Conseil de l'Union européenne dans la première moitié de l'année 2009. En effet, il est évident que ce compositeur, qui a passé une grande part de sa vie dans divers pays européens (la France, la Suisse, l'Italie) et aux États-Unis, est une personnalité d'identification toute trouvée.

Dans le titre du projet, nous trouvons le mot « revisited » qui a plusieurs significations. D'une, nous voulons souligner ainsi le fait que Martinů a déjà été découvert à plusieurs reprises, que ce soit en France dans les années 30 ou aux USA pendant la Seconde Guerre mondiale et à son lendemain, mais qu'il s'est retrouvé, à la fin de sa vie, dans une situation politique et culturelle complexe due à la division bipolaire du monde qui a fait de Martinů, du jour au lendemain, un étranger autant dans le monde de occidental que dans le bloc de l'Est, due également à l'arrivée marquante de l'avant-garde dite de Darmstadt qui déclara, de façon simplificatrice et dans une vision déformée, que toute musique néoclassiciste formait un pendant aux régimes totalitaires. En conséquence de cela, la musique de Bohuslav Martinů mais aussi de certains des plus importants de ses contemporains, tels que Albert Roussel, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Darius Milhaud et d'autres, a commencé à disparaître des podiums de concerts pour n'y revenir que vers la fin du 20^e siècle. Un autre point de vue très répandu parmi les Tchèques aujourd'hui et tout aussi digne de révision est celui selon lequel Martinů n'est pas à proprement parler un auteur tchèque mais international (dans les années 50, on désignait cela par le terme de cosmopolitisme, attitude jugée par le régime d'alors comme dirigé contre le peuple). Nous trouvons une expression forte de cet opinion dans la formule, autrefois assez répandue, disant que Martinů est « un knedlík tchèque avec une sauce française. » Ceux qui en vinrent à citer cette formule et à la propager – en dépit de *Špaliček*, sans tenir compte de la musique des *Jeux de Marie*, du lyrisme du mouvement lent du 1^{er} concerto pour violoncelle et orchestre et d'autres œuvres magnifiques de B. Martinů – ont, sans en y penser, repris l'esthétique officielle des années 50, dangereusement réductrice.

Après une initiale interdiction de sa musique dans la période qui suivit immédiatement le changement violent de régime en février 1948 (après le boom des années 1945-1948, il a disparu du répertoire de la Philharmonie tchèque pour cinq longues années !), B. Martinů a commencé à être redécouvert à partir du milieu des années 50, c'est-à-dire à partir du moment où, au niveau politique, le stalinisme dur commença à se ramollir, moment coïncidant avec le grand succès de la cantate de Bohuslav Martinů *L'Éveil des sources*, véritable météore dont les interprètes et mélomanes tchèques tombèrent amoureux instantanément. Même ainsi cependant, le contact avec la musique de Bohuslav Martinů dans sa partie resta limité principalement aux œuvres basées sur la poésie populaire tchèque et morave, ses symphonies et œuvres religieuses restant de côté pour des raisons idéologiques. Ainsi, à l'instar des autres pays, la République tchèque a elle aussi beaucoup à (re)découvrir dans l'œuvre riche et profonde de Bohuslav Martinů !

Lors du concert d'inauguration du projet Martinů revisited, les 11 et 12 décembre 2008, la célèbre mezzo-soprano Magdalena Kožená, le ténor australien David Davislim et l'orchestre de la Philharmonie tchèque dirigé par Sir Charles Mackerras donneront la première mondiale des Trois fragments de l'opéra

Juliette (La clé des songes), H. 253A. L'autographe de la réduction piano par le compositeur de cette œuvre centrale de Bohuslav Martinů a été racheté par la Fondation Bohuslav Martinů par l'intermédiaire de l'Institut il y a quelques années seulement à un collectionneur allemand, l'autographe de la partition n'a réapparu, lui, qu'au cours des préparations éditoriales de l'œuvre chez la maison d'édition DILIA. Parmi les autres activités essentielles du projet, il me faut bien évidemment citer les deux années à venir du festival international du Printemps de Prague qui, pour l'année 2009 plus spécialement, a choisi l'œuvre de Bohuslav Martinů et son contexte européen et mondial comme thème principal de sa dramaturgie. A noter également les nouvelles mises en scène d'opéras et de ballets de Bohuslav Martinů à Prague, Brno, Bratislava, Nice, Aix-en-Provence, Zurich, Lucerne, Munich, Rostock, Londres, Oxford, Garsington, etc. Divers importants festivals, non seulement en République tchèque mais aussi en Suisse (Bâle), en France (Aix en Provence), en Hongrie (Budapest), en Angleterre et aux USA se concentreront plus particulièrement, dans les deux années à venir, sur l'œuvre de Bohuslav Martinů.

Tous les grands orchestres tchèques et ensembles d'opéra prévoient de programmer pour la saison 2009/10 des œuvres de Bohuslav Martinů en quantité accrue, certains iront jusqu'à faire d'elles le principal thème de leur saison – c'est, entre autres, le cas de la Philharmonie tchèque entre autres. Le Musée national prépare une grande exposition sur la vie et l'œuvre du compositeur. Le Théâtre national de Prague ainsi que celui de Brno mettent en place la réalisation d'œuvres importantes pour la scène de B. Martinů. D'importants événements sont également prévus à l'étranger, notamment en Suisse, en France, en Angleterre et aux USA. Les partenaires du projet sont les Centre tchèques et la Mairie de la ville de Prague. En plus des périodiques musicaux et généralistes tchèques, ses principaux partenaires médiatiques sont le Télévision tchèque et la Radio tchèque. Aux côtés de l'Institut B. Martinů de Prague, initiateur et garant du projet, y prennent part également Lucie Berná en tant que coordinateur pour l'étranger (remplaçant à ce poste Martin J. Bonhard qui s'en est acquitté jusqu'en juin 2008, et qui est actuellement directeur du Centre tchèque de Paris), la partie tchèque du projet est coordonnée par Lenka Dohnalová des Institut des beaux-arts et Institut du théâtre tchèques. Gabriela Beňačková, Zuzana Růžičková et Josef Suk ont accepté d'être membres du comité d'honneur. Parmi les sommets de la partie tchèque, citons encore le projet éducatif *Špalíček*, prévu pour juin 2009, qui verra la réalisation de cette œuvre au sein du Conservatoire Duncan Center par 160 enfants de diverses écoles primaires et de divers collèges praguais, avec le Prague Philharmonia (PKF) dirigé par Jakub Hrůša.

Les grands labels musicaux mondiaux ne sont pas en reste, prévoyant l'édition de toute une série de nouveaux titres à l'occasion des anniversaires de B. Martinů, comme par exemple, pour n'en citer qu'un, l'enregistrement complet de l'œuvre pour violon solo, y compris les doubles concertos, chez la boîte de production Hyperion (B. Matoušek, Christopher Hogwood, Philharmonie tchèque). Ce sera également le cas des firmes Supraphon, Praga Digital, Naxos, etc. De nombreuses maisons d'édition en République tchèque, en Allemagne, en Autriche, en France, en Angleterre et aux USA préparent de nouvelles éditions d'œuvres de Bohuslav Martinů, comme par exemple celle des *Trois fragments* de l'opéra *Juliette* chez DILIA, les Marionnettes pour piano I-III chez la société Editio Bärenreiter, la fameuse Revue de cuisine dans l'édition de Christopher Hogwood chez Leduc, et bien d'autres. Après plusieurs années de silence, de nouveaux livres dédiés à la création de notre classique de la musique du 20^e siècle s'apprentent à paraître. En 2007 déjà, la maison d'édition Schott de Mainz a publié la seconde édition du Catalogue des œuvres de Bohuslav Martinů de Harry Halbreich, prenant en compte l'état actuel des connaissances sur le compositeur. Pour 2009, on prévoit l'édition d'un ouvrage analytique de Michael Crump sur les symphonies de B. Martinů. La même année, le même éditeur londonien, Toccata Press, prévoit de publier la version anglaise du livre de Iša Popelka *Lettres envoyées au pays* dans une traduction de Ralph Slayton. Enfin, le Congrès international de musicologie organisée dans le cadre du festival du Printemps de Prague 2009 par l'Institut B. Martinů en collaboration avec la chaire de musicologie de l'université de Zurich renouera avec les conférences données traditionnellement au mois de mai par l'Institut B. Martinů. D'autres colloques sont prévus à Dresde et à Bâle. Le concert de clôture de l'ensemble du projet aura lieu sous la houlette de la Philharmonie tchèque en décembre 2010, à nouveau dans le cadre des Journées Bohuslav Martinů.

Étant donné qu'un projet aussi vaste que Martinů Revisited ne cesse forcément de se développer et d'évoluer, je vous recommande de visiter de temps à autre les pages web Martinů Revisited sur www.martinu.cz pour des informations mises à jour.

PROMENADE SOUVENIR AVEC MARTINŮ

Les domiciles de Martinů de 1923 à 1959

Geneviève C. CHADUTEAU RICOU

Un jour de novembre 1923, Bohuslav Martinů descendit d'un train, gare de l'Est. Il découvrait Paris. Il habita au 3 rue Lechapelais Paris 17^e arr. jusqu'en mai 1924. Bohuslav Martinů, avant d'habiter rue Delambre, a vécu chez M. Vaňek, le futur Ministre de la Tchécoslovaquie à Rome, au 54 rue d'Assas Paris.

1924-29 : 11 bis rue Delambre Paris 14^e arr. (dans l'appartement des époux Nebeský) : première rencontre de Charlotte et Bohuslav au cirque Medrano. Bohuslav glisse un billet (son adresse) dans la main de Charlotte. Au cours de cette période, le soir, B. Martinů fréquentait très souvent le « Dôme » à Montparnasse. Il aimait la nature et se promenait au bois de Boulogne ou à Fontainebleau.

1929-32 : Au printemps, 10 rue Mandar, dans le quartier des Halles.

« La maison grouillait de chats. Sur un palier, quelqu'un a tracé à la craie l'inscription suivante : « MM. Les chats sont priés de ne pas uriner dans les escaliers ». Mariage de Bohuslav et Charlotte à la Mairie du 2^e arr. le 21 mars 1931. Repas Porte d'Auteuil chez les Špaček.

1932-35 : Studio 172 rue de Vanves trouvé par le peintre František Tichý : « Dans un vaste jardin, il y avait quelques maisonnettes de bois où vivaient les artistes. F. Tichý, notre ami Zrzavý, Gérald Davis, peintre américain et Jano Bednár, Slovaque. Antonio Aniante, poète italien était notre voisin proche. Il y avait également le fils de l'écrivain Albert Hermant qui aimait les animaux et qui élevait trois singes dans une cage. Bohuslav aimait s'amuser avec eux. Nous étions fiers des rosiers de Zrzavý et l'odeur des acacias rappelait à Bohuslav son île de Kampa. » Jan Zrzavý et Bohuslav se retrouvaient fréquemment au café de la Rotonde à Montparnasse.

1933 : Visite du poète Nezval rue de Vanves :

*J'aime les objets mélangés,
Ils ont leur charme,
A Plaisance la maisonnette
Entourée d'un jardin
La fenêtre abritée par un ombrage.
Monsieur Martinů y habite depuis une année
Et cette dame qui va à notre rencontre
A une douceur que je n'en ai pas vu de pareille.
Il y a aussi une inscription sur une porte :
Je donne en langue grecque des cours de chant
Surréaliste*

1935 : Charlotte et Bohuslav vécurent au 3, passage Richard à Malakoff.



Appartement au septième étage sans ascenseur. « Lors de nos retours tardifs, nous avons souvent commencé à enlever nos effets en grimpant l'escalier qui n'en prenait pas fin. Bohuslav avait la chemise ouverte et la cravate sur les bras quand nous pénétrions essoufflés dans notre petit appartement sous les combles. »

À cette époque : Martinů fréquente le peintre Wiesner qui avait un grand atelier à Puteaux, František Kupka dont l'atelier était voisin de Wiesner, et Zrzavý qui avait son atelier rue Pouchet à Montmartre.

1935-40 : 31 avenue du Parc Montsouris Paris 14^e arr. En avril 1940, Bohuslav et Charlotte Martinů quittent cet appartement pour une belle maison 24 rue des Marronniers, Paris 16^e arr. La légation de Tchécoslovaquie confie à

Martinů, à titre provisoire, le poste d'attaché culturel. « Les seuls bons moments de notre existence

d'alors, c'était les concerts de Passy. Du fait du black-out, les séances avaient lieu dans la matinée... Dans l'après-midi, à 15 heures, Charles Munch dirigeait rue Sainte-Cécile les chœurs de l'orchestre du Conservatoire. »

Le dimanche 10 juin 1940, c'est le départ de Paris : le couple, après avoir vu C. Munch qui propose de les accueillir à Villefavard (Haute Vienne) prend le train pour La Souterraine. Finalement, ils trouveront à Rancon (Haute Vienne) une grande pièce avec cheminée. *« Faute de cuisine, je préparais mes repas sur le feu ouvert... Le soir nous allions chercher du lait dans une ferme à trois kilomètres de notre maison. Les alentours grouillaient de vipères. Bohuslav en a toujours tué une sur son chemin. Regardant ses traits durcis alors qu'il levait son bâton comme s'il tenait une épée, j'avais l'impression que tout son désespoir devant la guerre se résumait dans ce geste. »*

1941-45 : Bohuslav et Charlotte Martinů quittent la France le 8 janvier 1941, ils séjournent à Lisbonne, embarquent le 21 mars 1941 et le 31 mars au matin, le couple débarque du bateau Exeter à New York, accueillis par Miloš Šafránek et son épouse, la pianiste Germaine Leroux et le consul de Tchécoslovaquie M. Hajný.

1946-52 : Ils vivent aux États-Unis avec un voyage du 22 juin au 26 septembre 1949 en Europe. Le séjour parisien fut court et associé au souvenir de la mère de Charlotte décédée en janvier, puis ils résident à Marseille villa « Rose du ciel » chez leurs amis Ebrard, enfin, à leur retour du Midi, leur périple s'achève par un détour en Suisse chez Paul et Maja Sacher.

1953-55 : En mai 1953, revenus à Paris, les Martinů habitent avenue Mozart, à proximité de la Porte d'Auteuil, ce fut également un court séjour. Après un voyage à Bruxelles, Amsterdam et La Haye, ils arrivent à Nice et retrouvent d'abord, grâce à Šíma la villa « Point-Clair » au 94 chemin de Brancolar. En novembre 1954, les demoiselles Tissier les invitent à s'installer dans l'« Isba le Beau Site » 17 boulevard du Mont Boron, qu'ils nommeront le « paradis. »

À Nice, Martinů renoue avec ses habitudes parisiennes : *« Après le repas, raconte Charlotte, il allait en ville avec le trolley bus, soit environ deux kilomètres ; il s'installait à la terrasse de son bistrot favori, près des Galeries Lafayette et demandait son café accompagné du traditionnel Cordial-médoc ou une Chartreuse jaune. »*

1956-59 : Bohuslav Martinů retourne à New York, puis accepte un poste à Rome fin septembre et y arrive en 1956. Le séjour du couple se passa dans une belle villa « Aurélia » sur le Janicule. De 1957 à sa mort le 2 août 1959, le couple vit entre la Suisse, à Schönenberg chez les Sacher, et Nice où ils retrouvent le Mont Boron. A la mi-juillet 1958 un dernier voyage les conduit vers Royan, La Rochelle qu'il souhaitait connaître et La Baule où ils résidèrent un mois. Bohuslav Martinů vécut ses derniers jours dans sa chambre d'hôpital à Liestal (près de Bâle). Il ne retourna pas au Pays. A la fin de juin 1959, voici ce qu'il disait lors d'une conversation avec Josef Páleníček qui l'incitait à revenir en Tchécoslovaquie : *« Je suis décidé, puisque les médecins disent que dans deux semaines, ça ira, je viens. Tu m'attendras à la gare Wilson. Avec toi seul, je monterai aux Krkonoše [Monts des Géants] pour contempler notre terre... »*

Sources :

Ma vie avec Bohuslav Martinů, par Charlotte MARTINŮ, avec le concours d'Anne-Marie Wurm (Prague, 1979).

Martinů, un musicien à l'éveil des sources, par Guy ERISMANN (Actes Sud, 1990)

Martinů's Places of Residence in Paris, Bohuslav Martinů News Letter 2004.

« ABSTRACTS » DES ARTICLES ESSENTIELS PARUS DANS LES NEWSLETTERS ÉDITÉS PAR L'INTERNATIONAL MARTINŮ SOCIETY/CIRCLE DE 2000 À 2008

Trois fois par an, l'International Martinů Circle (IMC), successeur de l'International Bohuslav Martinů Society (IBMC), édite pour ses adhérents une très riche Newsletter. Également, chaque année, un CD comportant des inédits d'archives musicales, et des œuvres données durant les « Martinů Days » en décembre à Prague.

La Newsletter Martinů est de toute évidence la meilleure façon de s'informer sur l'actualité du compositeur, et offre des articles de fond, une iconographie remarquable, des signatures de grands passionnés. La sélection que j'ai choisie suit ne peut donner qu'un aperçu et se limite aux articles essentiels pour comprendre Martinů dans son cheminement artistique.

Par ordre de parution la plus récente.

- 2008
VOL VIII n° 2
MARTINŮ AND THE CPO PART I, Karel Spelina
Une histoire qui commence officiellement en 1919 lors de la création de la *Rhapsodie tchèque* H 118. L'article nous mène jusqu'en 1956, sans omettre la période où jouer Martinů n'a pas été possible (1950/55)
List of works : III - for large orchestra, troisième volet.
- VOL VIII n° 1
MARTINŮ AND THE NEW YORK PHILHARMONIC, Greg Terian
Tardivement devenu interprète de Martinů, après 1940, le New York Philharmonic s'est révélé un grand promoteur de sa musique.
List of works : II - Ballets/Incidental/Films, deuxième volet. Tout aussi essentiel pour donner les informations de base
- 2007
VOL VII n° 3
MARTINŮ'S ESCAPE FROM FRANCE, A. Březina
Récit passionnant d'une période essentielle de la vie de Martinů
LIST OF WORKS : I - Operas
Dans ce volume, la Fondation entreprend le grand projet de donner aux amateurs toutes les clefs sous forme concise de l'œuvre du compositeur.
- VOL VII n° 2
DEAR FRIEND ZOUHAR: MARTINŮ'S LETTERS TO ZDENEK ZOUHAR, Vít Zouhar
Le nom de Zdeněk Zouhar, chef de chœur à Brno, est très mal connu. Son amitié avec Martinů, la genèse de *Primrose* H 348. Cette correspondance révèle aussi l'état d'esprit du compositeur, son désir de la patrie, son impossibilité d'y revenir. Essentiel.
A SPORTSMAN COMPOSER, Anthony Bateman
Depuis les premières œuvres, le sport est souvent présent chez Martinů. Sa relation avec les fêtes de Sokol en témoigne.
MILOŠ ŠAFRÁNEK ENCOUNTER AFTER 50 YEARS, A. Březina
Compte rendu des mémoires de Miloš Šafránek (1894/1982), qui tient une place essentielle dans la vie de Martinů. Un témoignage historique de premier plan sur lequel A. Březina vous ouvre les clefs.
- VOL VII n° 1
THREE WISHES, Jiří Nekvasil
Pour comprendre tout sur cet opéra (*Les Trois Souhaits*) mal connu, une superbe introduction.
- 2006
VOL VI n° 3
MY FRIEND BOHUSLAV MARTINŮ, R. Firkušný
Un merveilleux témoignage livré par la fille du pianiste qui reste une référence pour notre compositeur.
- VOL VI n° 2
FROM *LA BAGARRE* TO THE PARABLES, THE BOSTON SYMPHONY ARCHIVES, Greg Terian
Boston, Munch et Martinů ! Avec l'apothéose des *Paraboles*. L'iconographie de l'article est des plus splendides.
UNFAITHFUL MARIJKA: MARTINŮ AND FILM MUSIC, Lucie Berná
La musique de film de Martinů est trop peu connue. Cet article permet enfin d'avoir une perspective de son œuvre.
- VOL VI n° 1
REDISCOVERY OF STRING TRIO n° 1 H 136, Eva Velická
Essentiel. On trouvera dans ce Cahier 57 la traduction intégrale de cet article.
PLACES OF RESIDENCE IN AMERICA, Z. Seycková
Pour notre grand voyageur, après Paris, une vie très agitée aux États-Unis.
CONCERTO POUR PIANO n° 4 INCANTATIONS, Jana Hřebíková
Tout sur la genèse de ce qui restera un chef d'œuvre absolu de Martinů. Halbreich voulait y voir « le cheval de bataille » des pianistes à venir. Comme on aimerait lui donner raison !
- 2005
VOL V n° 3
PARISIAN INSPIRATIONS MARTINŮ'S BALLETS, Eva Velická
Un voyage remarquable dans cette partie de son œuvre qui devrait nous parler plus qu'à quiconque. Une iconographie rare et splendide
A GIFT FOR EINSTEIN, Ivana Rentch.
Quand un génie rencontre un génie... A lire sans faute.

VOL V n° 2	MEMORIES OF MONSIEUR MARTINŮ, A. Schürch Very precious memories of the Swiss last years. THE FINAL YEARS, Lucie Berná. Où on comprend encore mieux pourquoi ce compositeur et cet homme nous sont si proches.
VOL V n° 1	MARTINŮ AND SERKIN, Erik Entwitle Un des meilleurs interprètes actuels du piano de Martinů nous livre les secrets de l'admiration de Serkin pour ce compositeur.
2004 VOL IV n° 2	LETTERS TO FRANK RYBKA, Livia Kraktá Une correspondance amicale, très précieux témoignage sur une si longue période (1941/59). MARTINŮ'S PLACES OF RESIDENCE IN PARIS, Sandra Bergmannová Une belle promenade à Paris sur les pas de Martinů. (Voir aussi dans ce Cahier, l'article Promenade-Souvenir avec Martinů).
VOL IV n° 1	PLACES OF RESIDENCE IN PRAGUE PHOTO GALLERY Promenade à Prague. DVOŘÁK WAS LIKE MOZART, B. Martinů Un célèbre article. La filiation reconnue !
2003 THIRD ISSUE	MARTINŮ MY DESTINY, B. Matoušek Où l'on comprend la passion d'un violoniste. MARTINŮ AND HIS PERFORMERS Photo Gallery. Encore une mine iconographique.
SECOND ISSUE	CHARLOTTE MARTINŮ: 6 PAGES DE CONTRIBUTIONS Un très bel hommage magnifiquement illustré.
FIRST ISSUE	MARTINŮ'S CHILDHOOD PHOTO GALLERY Pour tous les amateurs, un ensemble unique de photos SOUNDS OF STOWE, Greg Terian La genèse d'une œuvre délicieuse et mal connue, à ranger au rayon chefs d'œuvres.
2002 THIRD ISSUE	ŠAFRÁNEK ANNIVERSARY 20 ans après sa disparition, un bel hommage à celui qui fut un diplomate, mais surtout un ami de Martinů et l'époux de Germaine Leroux.
SECOND ISSUE	THE WONDERFUL FLIGHT, Greg Terian Martinů and his close relation to real life events.
SPECIAL ISSUE	A HALF CENTURY WITH THE MUSIC OF MARTINŮ: PERSPECTIVES, FATES, CONFESSIONS, Oldřich Korte Après le centenaire, l'auteur passionné voit que Martinů a conquis sa place dans le répertoire de façon indiscutable.
2001 THIRD ISSUE	OPERA AS TELEVISION FILM, Jiří Nekvasil Un regard sur la création de ballets et opéras de Martinů adaptés pour la télévision. MARTINŮ AND HIS HOMES IN NICE TODAY, K. Van Eycken & Marcel Schneider Marcel Schneider a pour Martinů un enthousiasme qu'il partage très volontiers. Cette galerie de photos illustre le séjour à Nice, un des plus heureux du compositeur.
SECOND ISSUE	2 FUNERALS AND A WEDDING: Conversation of Jana Vasatová with Father Max Kellerhals Témoignage bouleversant du Père Kellerhals.
FIRST ISSUE	MARTINŮ AND AMERICA, O.F. Korte Notes sur un documentaire TV dont on aimerait savoir plus.
2000 SPECIAL ISSUE	TRAGEDY AND COMPASSION HISTORY OF THE GREEK PASSION, Aleš Březina Une analyse musicologique indispensable, y compris des versions successives du grand chef d'œuvre MARTINŮ AND KOUSSEVITZKY, M. Grundy Une amitié née dès 1926, et qui ne cessera pas ! On y apprend que Koussevitzky était un des cinq jurés qui ont donné à Martinů le Sprague Coolidge Prize en 1932 pour le <i>Sextuor à cordes</i> , une étape essentielle dans la carrière internationale du compositeur. La dédicace de la 3 ^{ème} <i>symphonie</i> au chef et à son orchestre est une forme d'apothéose amicale.

Informations MARTINŮ REVISITED

Programme de la Fondation Martinů – Calendrier mondial

La Fondation Martinů a conçu un projet international pour célébrer le cinquantenaire de la disparition du compositeur. Ce projet est placé sous les auspices du Ministère tchèque des Affaires étrangères. La présidence tchèque de l'Union européenne pendant le premier semestre 2009 permet de mettre un accent supplémentaire sur la célébration. Le comité d'honneur est composé de Gabriela Beňačková, de Zuzana Růžicková et de Josef Suk. Les partenaires média sont la télévision et la radio tchèques. Les partenaires de projet sont les Centres tchèques à l'étranger. Pour la Fondation, la coordination internationale est assurée par Lucie Berná de l'Institut Martinů (lucie@martinu.cz). Site Internet de la Fondation : www.martinu.cz (en anglais et en tchèque).

Événements et concerts Martinů en France et en Europe (sous réserve de modifications)

Le site www.concertclassic.com permet de se tenir au courant des concerts en sélectionnant soit le lieu, soit le compositeur, mais aussi de réserver des places. Il contient des liens directs vers les sites spécialisés.

Le 25 novembre dernier a eu lieu un concert du Prague Philharmonia sous la direction de Kaspar Zehnder. Au programme, entre autres, les *Nuits magiques* pour soprano et orchestre de chambre.

Un des prochains concerts annoncés est à l'Espace Croix-Baragnon (Toulouse) le 7 avril où sera donnée la *Sonate n° 3 H. 303* pour violon et piano.

L'Ensemble Orchestral de Paris, sous la direction de Lawrence Foster, interprètera le *Concerto pour deux pianos* avec Mari Kodama et Momo Kodama, au Théâtre des Champs Élysées.

Malheureusement, à notre connaissance, les deux grandes programmations prévues à Nice et Aix-en-Provence ont été annulées.

Centre tchèque de Paris

24.1. à 20 h 30 : Musique tchèque et géorgienne du 20^e siècle

Gari Sapharian, ténor, Théa Mariamidzé, piano, Igor Ramos, violon

Programme autour de chants populaires et des Cinq pièces brèves pour violon et piano de Bohuslav Martinů, entourés d'œuvres de compositeurs modernes géorgiens : Matchavariani, Chaverzachvili, Tsintsadzé, Lagudzé...

28.1. à 20 h : Špalíček

Markéta Cukrová, soprano, Petra Matějová, piano

Programme : Bohuslav Martinů – *Špalíček* ; Antonín Dvořák – *Sur un ton national* ; Josef Suk – *Printemps op. 22* pour piano seul ; Tomáš Pálka – création mondiale d'une œuvre nouvelle, composée pour l'occasion.

5.2. à 20 h : Florent Charpentier, vainqueur du Printemps de Prague 2008

Florent Charpentier, clarinette, Kyoko Nojima, piano

Programme : François Devienne – *Sonate n° 3* ; Bohuslav Martinů – *Sonatine H. 356* ; Alban Berg – *Quatre pièces op. 5* ; Kryštof Mařatka – *Sylinx* pour clarinette seule ; Joseph Horowitz – *Sonatine*.

12.2. à 20 h : Récital de Yuki Hasegawa, pianiste

Programme : Bohuslav Martinů – *Nonnette n° 2 H374* (transcription pour piano Y. Hasegawa) ; Franz Schubert – *Sonate D157* ; Frédéric Chopin – *3e Ballade* ; Claude Debussy – *Estampes*.

5.3. à 20 h : Duo Kolly d'Alba - Brčko

Rachel Kolly d'Alba, violon, Teodor Brčko, violoncelle

Programme : Wolfgang Amadéus Mozart – *Duo KV 423 en Sol majeur* ; Bohuslav Martinů – *Duo n° 2 H. 371* ; Zoltan Kodaly – *Duo op. 7* ; Maurice Ravel – *Sonate en Do majeur*.

31.3. à 20 h

Bertrand Braillard, violoncelle, Pierre Dubouset, piano

Programme : Bohuslav Martinů – *Variations sur un chant populaire slovaque* ; Petr Eben – *Suita Balladica* ; Claude Debussy – *Sonate* ; Bohuslav Martinů – *Sonate n° 1*

Centre tchèque de Bruxelles - Juin : mois Bohuslav Martinů

2 juin : Musique – Quatuor Martinů

4 juin : Musique – Concert de piano par Karel Košárek : Martinů

11 juin : Musique – Philharmonie tchèque, dir. Zdeněk Mácal : Martinů, Première Symphonie, Mahler, Première Symphonie

Exposition – Bohuslav Martinů et Alfons Mucha – photographies

16 ou 11 juin en parall. avec le concert du 11 – Colloque Bohuslav Martinů

23 juin - Film documentaire sur Bohuslav Martinů

Site : czechcentres.cz.brussels

Concerts de l'ensemble Calliopée et action pédagogique

Afin de diffuser auprès du plus large public le *Trio n° 1*, l'Ensemble Calliopée propose un concert intitulé « Bohemia Magica ». De Mozart à la musique populaire d'Europe Centrale, des clochers dorés de Prague au camp de Terezín où le jeune Gideon Klein écrivit sa dernière partition, c'est également au côté de K. Mařatka que résonnera le premier chef-d'œuvre de Martinů, 85 ans après son écriture à Paris. Le concert peut être couplé avec une conférence-rencontre animée par Harry Halbreich, auteur du catalogue de Martinů.

La journée Martinů au Conservatoire de Paris (CRR)

L'Ensemble Calliopée organise, en collaboration avec le Centre tchèque et la Fondation Martinů, le 9 avril 2009, une journée spéciale autour de Martinů (contact : selvam.thorez@free.fr)

Au printemps et à l'automne 2009, l'Ensemble Calliopée fera un cycle de rencontres dans des conservatoires d'Île-de-France pour présenter le projet H. 136 dans une perspective musicologique et pédagogique.

Martinů Revisited au Grand-Duché de Luxembourg, Geoff Piper

Geoff Piper, britannique résidant depuis longtemps au Grand-Duché de Luxembourg, est le président d'une petite société sans but lucratif dans ce pays appelée MusicEnterprise, dont l'activité principale est de placer des musiciens professionnels tchèques de haut niveau au Luxembourg ou dans une région limitrophe.

Il a été membre du comité de l'International Bohuslav Martinů Society et est maintenant membre du comité provisoire de l'International Martinů Circle, comme Patrice Chevy.

Geoff est ex-traducteur auprès de l'Union européenne et parle le français, l'allemand et le tchèque (mais mal, comme il le dit). Il nous a envoyé cette description de son projet au Luxembourg, qu'il a élaboré en cavalier seul et qui s'insère dans le projet global MARTINŮ REVISITED.

Au début (il y a 18 mois !), j'avais prévu un assez grand nombre de concerts pour couvrir tous les principaux genres de la musique pour lesquels Martinů a composé : musique symphonique et de chambre, chant, piano seul, œuvres pour la scène ou la radio. J'ai dû renoncer à la dernière catégorie, mais le reste est là – environ 15 concerts au total, qui auront lieu en 2009 et 2010.

Pour rendre les concerts plus attrayants pour un public luxembourgeois, j'avais aussi prévu une œuvre d'un compositeur luxembourgeois par concert. Là aussi, j'ai dû renoncer dans plusieurs cas, mais aucun programme n'est à 100% Martinů ; en fait, les œuvres de Martinů dépassent rarement la moitié d'un programme.

Mon projet fait appel à plusieurs ensembles tchèques de renom : In Modo Camerale (dans sa version sans piano, c'est-à-dire hautbois, clarinette et basson) ; le Quatuor à cordes Kaprálová, le Quatuor à cordes Zemlinsky avec la mezzo-soprano slovaque Eva Garajová, le Trio à clavier Smetana ainsi que, séparément, le Duo Páleníček (violoncelle) et Jitka Čechová (piano) qui appartiennent au Trio ; Kateřina Chroboková, organiste ; l'Orchestre symphonique national tchèque sous la direction de Libor Pešek a été invité par l'Ambassade tchèque au Luxembourg.

En plus, des musiciens luxembourgeois se produiront, entre autres, le Trio à clavier ALEA, composé de deux tchèques et un pianiste luxembourgeois, et des membres de la Sinfonietta, Ensemble « en résidence » de la Société luxembourgeoise pour la musique contemporaine (LGNM).

L'exposition sur Martinů qui sera à Paris viendra ensuite au Luxembourg et sera à visiter à l'Ambassade tchèque pendant tout un mois.

Finalement, pour avoir un rapport concret avec la République tchèque, une chorale luxembourgeoise de femmes se rendra à Ostrava en mai pour chanter *L'Éveil des sources* en collaboration avec la chorale de l'Université d'Ostrava.

La liste de toutes les œuvres qui seront interprétées n'est pas complète pour des raisons évidentes mais voici une sélection : *Symphonie n° 3*, *Quatuor à cordes n° 5*, *Messe militaire*, *L'Éveil des Sources*, *La Revue de cuisine*, *Chansons sur une page*, *Vigilie*.

Pour la plupart des concerts, les œuvres de Martinů seront annoncées et commentées par un musicologue : j'espère ainsi rendre Martinů un peu plus accessible à un grand public. J'envoie volontiers le programme détaillé à toute personne intéressée le demandant à mon adresse e-mail : pipergeo@pt.lu

Programme d'action du Mouvement Janáček

Par des contacts directs ou ciblés, l'action qu'entreprend le Mouvement est orientée vers les radios, certaines télévisions et les chroniqueurs musicaux de la presse écrite. Des contacts plus généraux seront établis avec les associations franco-tchèques, les festivals – de préférence les nombreux petits festivals plus souples dans leur programmation -, les salles, les ensembles musicaux et des disquaires. Cela semble

ambitieux, mais plus simple qu'il n'y paraît. Une petite brochure – imprimée ou sous forme de fichier – présentera Martinů et son œuvre pour motiver sa programmation.

La Fondation Martinů nous a assuré de son soutien. En voici la portée par le biais des réponses qu'Aleš Březina a apporté à nos questions :

1. Peut-on utiliser librement le logo « Martinů Revisited » pour la promotion de sa musique ?
- *Oui, c'est exact. Nous demandons simplement aux organisateurs de nous informer sur leurs activités et de télécharger le logo de notre site.*
2. Des organisateurs de concerts nous ont demandé s'il y avait un soutien de la Fondation Martinů et lequel pour jouer sa musique.
- *Je ne suis pas habilité à parler au nom de la Fondation dont je fais partie – c'est mon employeur - mais tout organisateur professionnel de concerts et d'opéras peut nous demander une aide. Cependant comme il y aura de nombreux événements un peu partout dans le monde et que les grands projets pilotés par la Fondation coûteront assez cher, il ne faut pas s'attendre à d'importants soutiens financiers.*
3. Dans nos contacts, pouvons-nous nous prévaloir du soutien total de la Fondation et en quels termes ?
- *En ce qui concerne le soutien de l'IMC, je mentionnerais simplement "avec le soutien de la Fondation Bohuslav Martinů à Prague".*
4. Si nous organisons un colloque en 2009 ou 2010, un représentant de la Fondation viendrait-il à Paris ?
- *Un des nos musicologues viendrait avec le plus grand plaisir à Paris pour participer à un colloque, point que l'on peut discuter avec mes collègues Sandra Bergmannová, Lucie Berná, Jana Honzíkova et Eva Velická..*
5. Je suppose que tous les ensembles tchèques recevront une ample information sur Martinů Revisited. Les ensembles jouant à l'étranger se verront-ils invités à inscrire du Martinů à leur répertoire ?
- *Ce serait idéal. Nous préparons des Newletters par e-mail à envoyer régulièrement à notre liste et à ceux qui en font la demande. Nous serions heureux de recevoir vos suggestions quant aux ensembles et aux musiciens intéressés.*
6. J'ai parcouru toutes les pages du site de la Fondation. Dans quelle mesure pouvons-nous utiliser les informations contenues et les traduire en français (bibliographie/biographie/images, etc.) ?
- *Vous pouvez utiliser tout le matériel de notre site en veillant à en citer la source : www.martinu.cz*

Réouverture du musée de Polička en 2009

Le Musée Martinů de Polička (Památník Bohuslava Martinů) www.muzeum.Policka.net

Ce site, apparemment en gestation pour ce qui est des versions en anglais, allemand et français, n'est pas très actualisé, et propose quelques informations sur le musée Martinů qui, selon les informations obtenues sur place l'année dernière, devrait être rouvert en avril en 2009.

DVD de Martinů

* *La Passion grecque* – (intégrale en anglais) Ch. Mackerras, Och. Philharmonique de Brno. Chœur Philharmonique de Prague, Chœur d'enfants Kühn, mise en scène Tomas Somerda. Solistes de l'Opéra Gallois de Cardiff.

Et pour terminer, une petite utopie...

Martinů a laissé quantité d'écrits extrêmement intéressants sur sa philosophie privée et ses conceptions musicales, en tchèque, en français et en anglais. Abondamment cités, il ne semble cependant pas que ces écrits aient été édités de manière systématique. Ce serait un beau projet de les rendre accessibles au plus grand nombre...

UNE DÉCENNIE (1928-1938) À LA RENCONTRE DE *JULIETTE*

Alain MALDONADO

Selon les vœux de son regretté fondateur Guy Erismann, le *Mouvement Janáček* s'est donné pour mission de porter à la connaissance d'un large public les richesses des compositions musicales de Bohuslav Martinů. Dans ce cadre, nous avons cru bon d'effectuer une étude documentaire non exhaustive concernant l'apport de Martinů dans le domaine de l'art lyrique en montrant en quoi *Juliette* ou la *Clef des songes* présente une certaine originalité par rapport aux opéras ou aux productions lyriques qui auront pu être présentés pour la première fois au cours des dix années qui auront précédé sa création en 1938.

C'est donc en effectuant la traversée d'une décennie que nous irons à la rencontre de *Juliette* tout en évoquant les productions d'autres compositeurs et les relations que ces derniers pouvaient entretenir entre eux. Nous tenterons d'établir des résonances ou des oppositions thématiques entre les productions et les écritures des compositeurs. Nous constaterons in fine que *Juliette* marque paradoxalement dans l'histoire de l'art lyrique une forme d'aboutissement du genre et en même temps une forme de nouveau départ en termes de créations musicales.

À la rencontre des amnésies de *Juliette*

Bohuslav Martinů est classé parmi les compositeurs tchèques à la suite de Smetana, de Dvořák et de Janáček. À la différence de ces illustres prédécesseurs, il n'a pas, en utilisant la langue et les musiques populaires dans ses compositions lyriques, contribué de la même façon et peut être aussi directement à la valorisation de la culture nationale tchèque. Pourtant, personne n'ignore que ses emprunts aux légendes et au folklore de ce pays ont fait l'objet de magnifiques pièces pour piano et voix. Notons à ce propos, les délicieuses compositions suivantes : *L'Éveil des sources*, *La Légende de la fumée des feux de fanes de pomme de terre*, *La Romance des pissenlits*, *Mikeš des montagnes*, et les opéras *Les Trois Souhails*, et *Les Larmes du couteau*...

En termes d'emprunts, c'est en effet toujours avec une grande liberté que Martinů a su s'inspirer d'autres cultures musicales et du jazz en particulier. Est-ce pour cette raison ou bien pour ses qualités humaines et de créateur que plusieurs pays le revendiqueraient en tant que compositeur national ? En tous cas, ceux qui l'ont connu seront unanimes pour rappeler sa féconde sagesse en le comparant même à cette occasion à Joseph Haydn qu'il admirait tant.

La montée du nazisme et du stalinisme

C'est dans un contexte culturel et politique européen bien particulier que l'opéra *Juliette* aura été présenté. Il convient d'en rappeler certains traits qui auront pu avoir une influence importante sur l'écriture des compositeurs dont il sera question dans les lignes suivantes. En apportant leurs contributions à différentes écoles de pensée, il s'agissait bien pour certains artistes engagés de tenter de réévaluer les fondements des valeurs d'une société en quête de sens. Comment expliquer autrement leurs critiques et leurs propositions destinées à transformer une société qui présente à leurs yeux, non seulement des rigidités culturelles qu'ils dénoncent, mais qui fait preuve d'aveuglement devant la prise de pouvoir des dictatures. C'est ce que tentèrent de faire les artistes qualifiés d'expressionnistes, de néoromantiques, de symbolistes ou de surréalistes, chacun avec leur sensibilité et leurs talents.

En déclarant « *La Mort de Dieu* » Nietzsche (1844-1900) a pu dire à sa manière que l'être humain n'était plus capable de croire en un ordre cosmique et par là même, était conduit à rejeter toutes valeurs absolues, objectives et universelles. Pour certains, sans un Dieu source fondamentale des codes moraux ou théologiques, la pensée humaine ne pouvait sombrer que dans un nihilisme désespérant. Alors que pour Nietzsche, il s'agissait, semble-t-il, de la disparition du dernier obstacle à l'affirmation de la vie et à l'avènement d'une nouvelle transfiguration vers l'amour et la joie symbolisés par « *un lion devenu docile, rieur et entouré de colombes !* ».

L'histoire se joue des paradoxes. Une fois encore l'enfer peut être pavé des meilleures intentions ! Au lieu de la libération annoncée, ce sont d'impitoyables cortèges d'horreurs, de souffrances, d'injustices et

d'inhumanités qui vont se mettre en place. Est-il nécessaire, d'autre part, de rappeler l'instrumentalisation et les récupérations nazies dont la pensée de Nietzsche ou celles d'autres compositeurs et poètes, auront pu faire l'objet en Allemagne et en Russie entre 1928 et 1938. La république de Weimar a été proclamée en 1919. Elle doit faire face à d'énormes difficultés financières provoquées par les exigences du Traité de Versailles et les manœuvres d'une double opposition politique, revancharde et/ou révolutionnaire. Au plan politique, l'année 1925 marque un tournant capital pour la jeune République de Weimar : le président ultra conservateur Hindenburg, maréchal nostalgique de l'Empire, peut seul et légalement, autoriser le chancelier à gouverner par décret et à dissoudre l'assemblée. Le crash boursier d'octobre 1929 compromet à la fois la stabilité économique récente et la stabilité politique. Dès 1930, les partis antiparlementaires de droite comme de gauche paralysent le fonctionnement de l'assemblée. Les élections de septembre 1930 consacrent la victoire des partis extrémistes.

Le 30 mars 1933, le président Hindenburg nomme le chancelier Hitler à la tête d'un « gouvernement national ». Les élections législatives qui vont suivre, donnent une victoire écrasante au NSDAP allié aux nationalistes. En quelques mois, le nouveau chancelier confisque toutes les rênes du pouvoir. Ceux qui avaient espéré pouvoir manipuler le petit joueur de tambour vont déchanter rapidement. Le parlement devient dès lors une chambre d'acclamation aux ordres d'Hitler. Dès 1933 apparaissent les premiers camps de concentration et c'est la mise en œuvre de la théorie de « l'espace vital » : l'Allemagne doit s'étendre « pacifiquement » pour survivre à l'Est et doit « éliminer » tous les « ennemis de l'État ». Il s'agit des opposants politiques mais surtout des juifs qui seront expropriés, considérés comme des citoyens de seconde classe, enfermés dans des ghettos, déportés, avant d'être exterminés dans les camps de la mort (début de la déportation vers Auschwitz : mars 1942). Le dernier coup diplomatique d'Hitler précédant la guerre, sera le Pacte de non agression germano- soviétique, signé avec Staline le 23 août 1939.

En Russie, le régime mis en place par Staline se consolide entre 1928 et 1938. Pour parvenir au pouvoir suprême, génie de l'intrigue souterraine Staline s'appuie sur la bureaucratie, sur la police, sur son clan de fidèles et sur un jeu habile d'alliances successives avec les diverses factions au sein du Parti. À la mort de Lénine en 1924, il exerce déjà une autorité considérable. Dès 1929 et pendant quatre ans, Staline va imposer avec violence la collectivisation forcée des terres cultivables. En 1934, l'objectif est atteint. Mais le coût de cette politique a été terrifiant : la moitié du cheptel a été abattu par les paysans, les riches terres à blé d'Ukraine sont ravagées et la famine provoque plusieurs millions de morts. Staline n'aurait rien fait pour l'empêcher et pour certain l'aurait délibérément provoquée d'autant que son objectif principal était de financer l'industrialisation de la Russie. Sous Staline, la Russie, premier exportateur de céréales du monde à l'époque tsariste, devient définitivement un pays importateur. Parallèlement, en 1928, Staline crée le Gosplan, cet organisme d'État rigide chargé de veiller au bon fonctionnement de la planification. Le premier plan quinquennal (1928-1933) fait de l'URSS de Staline une dictature vivant dans l'obsession d'accomplir et de dépasser des normes de production toujours rehaussées. Staline rétablit le salaire aux pièces et le livret ouvrier. Il allonge la journée de travail et fait punir d'envoi au Goulag tout retard répété, de plus de 10 minutes. Certes le pays change rapidement d'aspect et se couvre de grands travaux en partie réalisés par la main-d'œuvre du Goulag. Mais le prix payé par le citoyen est démesuré. Les gaspillages, les travaux bâclés, une inflation à l'origine d'un gouffre financier et d'un mal-développement, provoqueront l'effondrement de l'URSS en 1991. Sous le Premier Plan, le niveau de vie des ouvriers soviétiques aura chuté de 40 %.

Nous retiendrons également le tournant réactionnaire effectué dès 1934 dans le domaine des mœurs concernant l'interdiction de l'avortement, le rétablissement des peines de prison à l'encontre des homosexuels (ce qui était également pratiqué dans quelques pays occidentaux), et la promulgation du culte de la famille socialiste. Enfin, Staline ramène l'âge limite pour la condamnation à mort à 12 ans. De 1936 à 1938, les Procès de Moscou permettent au régime d'éliminer les vieux bolcheviks opposants ou s'étant opposés à Staline. En 1938 Trotski fonde la 4^{ème} Internationale pour rassembler les organisations trotskistes; deux ans après, Staline le fait assassiner par un de ses agents au Mexique.

Les productions d'opéras entre 1928 et 1938

Alors que toute l'Europe et la Russie semblaient avoir pris inconsciemment ou de force, le parti de se précipiter en enfer, nous verrons que les compositeurs (dont nous présenterons brièvement les productions ci-après), n'auront de cesse pendant dix ans, de plaider pour un changement sociétal, et pour la liberté de critiquer et d'aimer. Ils en paieront le prix.

Kurt Weill : *Le Tsar se fait photographe* (*Der Zar lässt sich fotografieren*, 1928), *Grandeur*

et décadence de la ville de Mahagonny (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, 1930)

Richard Strauss : *Die ägyptische Helena (Hélène l'Égyptienne, 1923-27)*, création à Dresde, Staatsoper, 6 juin 1928 ; *Arabella (1929-32)*, création à Dresde, Staatsoper, 1^{er} juillet 1933 ; *Die Schweigsame Frau (La Femme silencieuse, 1933-34)*, création à Dresde, Staatsoper, 24 juin 1935 ; *Daphné (1936-37)* création à Dresde, Staatsoper, 15 octobre 1938.

Paul Hindemith : *Neues vom Tage (Nouvelles du jour, 1928-29)*, création à Berlin en 1929 ; *Mathis der Maler (Mathis le Peintre, 1934-35)*, création à Zurich, Stadttheater, le 28 mai 1938 ;

Dimitri Chostakovitch : *Le Nez (1927-28)*, création à Leningrad, Théâtre Maly, le 18 janvier 1930 ; *Lady Macbeth du District de Mzensk (1930-32)*, création à Leningrad, Théâtre Maly, 22 janvier 1934 ;

George Gershwin : *Porgy and Bess (1935)*, création à New York, Alvin Theater, le 10 octobre 1935 ;

Alban Berg : *Lulu (1928-35)*, création à Zurich, Stadttheater, le 2 juin 1937 ;

Carl Orff : *Carmina Burana (1937)*, oratorio scénique, création à Francfort en 1937 ;

Martinů : *Juliette ou la clef des songes (1938)*, création au théâtre national de Prague le 16 mars 1938.

Le Tsar se fait photographe, Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny

Le Tsar se fait photographe est une comédie à la manière ancienne sur un texte de Kaiser, dans laquelle Kurt Weill allie un chœur de vieillards à l'antique et des airs de tango diffusés par un électrophone. Cet opéra bouffe en un acte s'interroge sur les instances du droit divin et ses rapports avec le monde d'ici-bas. Kurt Weill y formule déjà ce qu'il entend faire de la musique. Il dira : « *La forme de l'opéra est un non-sens si on ne réussit pas à donner à la musique une part prépondérante dans l'architecture globale et dans le développement, jusque dans les moindres détails. La musique de l'opéra ne doit pas laisser tout le travail au drame et son idée au texte et au décor. Elle doit prendre une part active à la représentation des événements. Et comme il s'agit, dans le théâtre d'aujourd'hui, de la représentation de l'homme, la musique ne doit se rapporter qu'à l'homme* ».

C'est sa rencontre avec Bertolt Brecht qui lui permettra d'inscrire plus clairement encore dans l'histoire leurs idées communes à propos de l'opéra. En 1927, c'est ensemble qu'ils vont en effet essayer, tout en faisant preuve d'une forme de radicalisme, d'imposer une nouvelle conception du théâtre lyrique. Ils se consacreront à la critique sociale et au service du réalisme politique ! Leurs idées auront des « Songs » pour support vocal. Il s'agit en l'occurrence, de sortes de ballades modernes formellement inspirées de la chanson de cabaret et des chants de propagande, incluant des rythmes syncopés empruntés au jazz. Leurs plus belles réussites dans le genre seront l'*Opéra de quat' sous (1928)* et *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny (1929-1930)*. C'est cet opéra que nous avons choisi de résumer dans les lignes suivantes.

Dès 1930, de façon prémonitoire, Kurt Weill et Bertolt Brecht imaginent *Mahagonny* à l'image de ce que sera Las Vegas après la seconde guerre mondiale. Il s'agit, en l'occurrence, d'une ville bâtie en plein désert par trois malfrats en cavale où tout est permis : s'y goinfrer, boire jusqu'à plus soif, faire l'amour, se battre, et même assassiner... Pourvu qu'on ait de l'argent ! Dans cette Babylone moderne, les plaisirs fantomatiques comme les moments de désespoirs conduisent irrémédiablement à la perte de toutes valeurs, à la déchéance des individus et à faire de leur vie comme de leur mort des moments vides de sens.

Jenny et six autres filles assises sur leurs valises chantent *Alabama*, un des airs les plus obsédants de Weill « *Oh Moon Alabama we now must say good by* ». Un ouragan se dirige sur la ville, Jim expose sa philosophie d'un ton moqueur : « *Qu'est ce qu'un ouragan a de si terrible, comparé à un homme ?* ». Pour composer cette épopée dérisoire, absurde (on peut être condamné à mort pour ne pas avoir payé son whisky) et burlesque, Weill et Brecht emprunteront sans vergogne à la musique populaire et au pittoresque d'une Amérique qu'ils critiquent et qui pourtant les fascine.

Hélène l'Égyptienne, Arabella, la Femme Silencieuse, Daphné

La présentation de *Juliette* aura également été précédée par plusieurs chefs d'œuvre du compositeur Richard Strauss, associé au poète dramaturge Hugo Von Hofmannsthal ou après le décès de ce dernier, aux écrivains autrichiens Stefan Zweig et Josef Gregor. *Hélène l'Égyptienne (1928)*, *Arabella (1933)*, *La Femme Silencieuse (1935)* et *Daphné (1938)* seront caractéristiques d'un « romantisme tardif » dont

Strauss aura été le grand pionnier en introduisant de nouvelles formes musicales et en imposant un bouleversement quant à la nature, la composition et la taille des orchestres. L'effectif orchestral sera en effet considérablement augmenté et les instruments (notamment les cuivres) comme les différents pupitres seront valorisés à l'aide de combinaisons sonores inédites.

Hélène l'Égyptienne constitue une suite incongrue, toutefois inspirée du célèbre épisode troyen d'Euripide. Ce devait pourtant être à l'origine une œuvre au style proche d'une opérette à la manière d'Offenbach comprenant un ballet et des dialogues parlés. En 1928, le projet aura sensiblement évolué : d'Offenbach, il ne restera pour certains, qu'une curieuse sonorité de bruit d'eau et une atmosphère de péplum érotico-oriental volontairement kitch. Il est question de rêves éveillés, de breuvages magiques, de poignard et de cheval blanc, finalement d'une série de symboles qui nous conduisent à l'apparition d'Hermione qui elle, symbolise l'amour conjugal. Pour le reste, Hofmannsthal placera, par le biais des personnages de Ménélas et d'Hélène, outre son habituelle réflexion sur la permanence et la mutabilité des êtres, une très sérieuse réflexion sur la complémentarité tumultueuse entre Occident et Orient. Strauss, pour qualifier sa partition, dira c'est du « *Wagner grec* » !

Arabella est une comédie lyrique en 3 actes, créée à Dresde en 1933. Elle met en musique les poncifs romanesques de l'amour. L'attrait du profit peut-il être plus fort que l'amour ? C'est ce que semble vouloir prouver à Vienne, le comte Waldner qui entend redresser sa situation financière en mariant sa fille Arabella à un riche parti. Les soupirants ne manquent pas, mais aucun ne trouve grâce aux yeux de la courtisée, « *un jour l'homme qu'elle attend apparaîtra et elle le reconnaîtra immédiatement* ».

Finalement, rompant avec la fatalité des unions forcées, Arabella épousera le riche gentilhomme campagnard Mandryka, qui incarnera l'époux idéal. Le prodige de l'amour est ainsi préservé et triomphant. L'opéra se termine par un duo d'amour : « *Das war sehr gut, Mandryka* ».

Cet opéra va sceller, entre Strauss et Hofmannsthal, l'une des plus admirables collaborations de l'histoire de l'opéra. Leur entente s'était confirmée précédemment en offrant d'autres chefs-d'œuvre : *Elektra* (1909), *Le Chevalier à la Rose* (1911), *Ariane à Naxos* (1912), *La Femme sans ombre* (1919), *Hélène l'Égyptienne* (1928). Il est vrai qu'en certains endroits de la partition, *Arabella* se souvient de ces précédents succès et en particulier du *Chevalier à la Rose* donné vingt-trois années auparavant, dans la superbe évocation sensuelle et nostalgique de la Vienne baroque. Dans le cas présent, l'intrigue d'*Arabella* se déroule dans la Vienne de la fin du XIX^e siècle. Strauss excelle à « *habiller d'une somptueuse étoffe filée dans les ateliers de Mozart et de Wagner la peinture des cœurs ciselée par Hofmannsthal* ». C'est avec jubilation qu'il établira une adéquation parfaite entre la langue, une poésie en action et un flot musical aux multiples ressources sonores.

Le livret de *La Femme silencieuse* met en scène Morose un vieux garçon qui ne peut pas supporter le bruit. Sa maison est située dans une petite rue à l'écart de toute circulation. Pour atténuer tous bruits venant de l'extérieur les portes sont capitonnées et les fenêtres toujours fermées. L'escalier intérieur est couvert d'épais tapis et les serviteurs ne peuvent s'adresser à lui que par gestes. Finalement, le seul bruit qui lui est éventuellement supportable est celui de sa propre voix. Mais, Morose souhaite se marier pour éviter de léguer ses biens en héritage à son neveu. Son choix se porte sur Epicoène qui est une jeune femme dont la réputation est d'être silencieuse, seule et unique condition pour l'hyménée. Seulement voilà, dès le mariage conclu, la jeune femme devient très loquace et le chaos s'installe dans la maison. Pour ne pas perdre la raison, Morose exige le divorce et pour ce faire, contacte Cutbeard et Tom Otter, deux experts de droit canon qui sont en réalité les alliés déguisés du neveu. Ce dernier va négocier son aide et moyennant une somme d'argent, il dévoilera la vérité sur Epicoène : la mariée n'est rien d'autre qu'un garçon travesti en femme.

À l'instar d'Artémis (Diane), *Daphné* est une figure mythologique de la virginité, de la chasteté. Elle refuse à la fois le mariage et l'amour des hommes. Daphné résiste aux plaisirs dionysiaques. Elle supplie le soleil de ne pas se coucher « *O bleib, geliebter Tag* » Il s'agit d'une fuite comparable à celle qui est cherchée dans la vie monastique. Poursuivie et sollicitée par Apollon, Daphné se métamorphose en laurier. L'immortalité de la nymphe est assurée et confirmée par la transformation d'une déesse de rang inférieur en arbre symbolisant la victoire. Victoire de Daphné donc sur la mort et sur l'oubli comme sur le pouvoir du mâle. Victoire aussi du jeune dieu Éros dont la tête est couronnée d'une branche de laurier car par sa flèche, il blesse non seulement Apollon en embrasant son cœur d'un amour passionné pour Daphné, mais aussi Daphné avec une autre flèche, pour lui faire renoncer à cet amour. Ces deux événements vont symboliser la finitude de toute relation promise et annoncent la possibilité de toute rupture. Dans sa quête, Apollon, ne recueillera que le refus de Daphné et une réponse virginale de la femme à la requête masculine. Amour et haine, homme et femme, accueil et refus, fuite et poursuite, don et refus, vie et mort sont

des opposés. Ce sont ces contraires pourtant inséparables que Richard Strauss mettra en musique.

Nouvelles du jour et Mathis le Peintre

Quelques mots sur l'auteur de *Nouvelles du jour* et de *Mathis le Peintre*. Virtuose dès l'âge de treize ans, Paul Hindemith (1895-1963) joue avec un plaisir instinctif tout en se produisant dans les opérettes, les fêtes foraines, les groupes de jazz et les cinémas. Ses premières œuvres d'importance, consistent en trois opéras en un acte qui témoignent déjà d'un fort attrait pour une écriture expressive. Le langage de Paul Hindemith renoue avec la tradition allemande contrapuntique transmise par Brahms et par Reger. Il réagit, lui aussi, contre le drame wagnérien et certaines de ses suites de danses sont franchement inspirées par le jazz et le ragtime, pour lesquelles le piano est considéré comme une espèce d'outil à percussion. Certaines de ses œuvres feront même du Hindemith des années 20, un épouvantail à bourgeois ! Ses « *Zeitoper* » (opéras d'actualité), pièces miniatures, allient les techniques musicales d'avant-garde à la musique vulgaire. Dans cette rubrique, *Nouvelles du jour* est resté célèbre pour son aria chantée dans une baignoire à la gloire des chauffe-bains à gaz.

Plus sérieusement, Paul Hindemith écrira le texte et la musique de *Mathis le Peintre* dont la première eut lieu à Zurich, en 1938. La genèse de cet opéra repose sur l'intérêt que Hindemith portait à la Réforme. Elle a un fond historique concernant la vie de Mathis Gothardt Neithart né à Würzburg vers 1460 et son chef d'œuvre, le Retable d'Isenheim (1512-1515). Le premier tableau nous mène au Monastère de Saint Antoine, à Isenheim, en pleine guerre paysanne, Mathis peint une fresque sous le soleil de midi, tout en s'interrogeant sur sa place d'artiste au milieu d'un monde tourmenté. La réalité fait irruption dans son refuge sous les traits de Schwalb un des chefs de la révolte blessé, poursuivi par ses ennemis et accompagné par sa fille Regina. Mathis se propose de les soigner et de les nourrir. La jeune fille se contente d'un peu d'eau et boit à la fontaine. Touché par sa beauté Mathis écoute l'histoire de leur misérable errance.

Revenu à lui Schwalb invite Mathis à quitter sa peinture, occupation oiseuse à ses yeux en ces temps troublés, et à s'engager à défendre ses concitoyens. Mais il cède aux arguments de Mathis selon lequel chacun porte sa part de fardeau que Dieu lui octroie. L'art véritable se nourrit de la vie du peuple auquel on appartient. Les poursuivants approchent menaçants. Mathis offre son cheval aux réfugiés pour faciliter leur fuite. Le chevalier Sylvester von Schaumberg pénètre dans l'enceinte du monastère. Pour sauver les frères, Mathis reconnaît avoir aidé Schwalb. Il est convoqué chez le cardinal pour être puni selon la loi. Différents tableaux vont alors se succéder évoquant tour à tour : la lutte entre les papistes et les luthériens, un autodafé commandé par les papistes, un débat politique autour de la construction à Mayence d'une Rome allemande, une lettre que Martin Luther adresse au cardinal dans laquelle il l'enjoint de séculariser son évêché et de prendre femme et enfin, un mariage forcé est envisagé.

Une ville est prise par les paysans. Mathis dans sa tentative de libérer le comte et la comtesse des mains des révoltés est jeté à terre. Il ne doit la vie qu'à l'arrivée de Schwalb. Mathis restant seul avec Regina contemple la ruine de toutes ses illusions et de toutes ses nobles utopies. L'évêque refusera de se marier et préférera abandonner tous les biens terrestres pour se faire ermite. Pendant la nuit, Mathis conçoit alors la vision de la tentation de Saint Antoine, où il représente les protagonistes de l'opéra transformés en personnages allégoriques : lui-même est en Saint Antoine, tenté par la Comtesse qui symbolise la luxure, la richesse est représentée par Pommersfelden (le riche Marchand). Ursula sera la mendicante, séductrice et martyre, Capito le savant, et Schwalb le guerrier. Ayant chassé les démons qui veulent l'arracher à la pureté de son art, Mathis rencontre un autre personnage de son œuvre, Saint Paul, sous les traits d'Albrecht, qui le relève de la fange et le reconforte en lui rappelant que l'art est le meilleur chemin qui mène à Dieu. Les voix des saints s'élèvent alors et leur acte de grâce se termine par un magnifique « *Alléluia* ».

Le Nez et Lady Macbeth du District de Mzensk

Percussions impressionnantes, cuivres brillants, voire éclatants, la musique de Dimitri Chostakovitch va faire une entrée fracassante dans le XX^e siècle. C'est Gogol, ce novateur de la littérature russe, qui avec sa nouvelle *Le Nez* aura permis à Chostakovitch de composer, à l'âge de 20 ans, un chef d'œuvre en rupture avec ce que pouvait être un ordre établi en matière de composition musicale. La nouvelle de Gogol est considérée dans la littérature mondiale comme la première œuvre fantastique écrite. Que pouvait-on imaginer de plus stupéfiant ou même de plus fou qu'un nez qui se promène tout seul en redingote environné par une musique aux accents nostalgiques propres à l'âme russe. Il s'agit là, bien entendu, non seulement d'une satire féroce de la société mais également d'une manifestation de compassion à l'égard des

petites gens. C'est pourquoi, cet opéra deviendra d'ailleurs très rapidement un sujet de réflexion sur la société russe du moment.

Avant de composer *Le Nez*, Chostakovitch avait auparavant eu l'occasion d'entendre le *Wozzeck* d'Alban Berg et il avait alors eu la conviction que l'opéra pouvait offrir des possibilités d'expression particulières aux compositeurs les plus audacieux. C'est ainsi que *Le Nez* fera l'effet d'une bombe en mettant en scène les situations les plus absurdes ou les plus grotesques qui ne manqueront pas de provoquer un fou rire général, à certaines occasions grinçant. L'histoire concerne un assesseur de collège nommé Kovaliov qui perd son nez, coupé par inadvertance par un barbier. Il part à la recherche de son nez et le retrouve déguisé en conseiller d'État dans l'ambiance solennelle et sacrée d'une musique d'église. Évocation, mais également parodie, voire caricature, cette scène rappelle le moment fameux d'un opéra de Puccini, stéréotype des chefs d'œuvres italiens de la fin du XIX^e siècle. La scène se termine par un joyeux carambolage musical qui ne manque pas de tout emporter sur son passage.

L'histoire ne s'arrête pas là, car cela serait sans compter sur les caprices de l'appendice nasal qui va refuser obstinément de reprendre sa place et surtout va manifester la volonté de vivre sa propre vie en toute liberté. Le nez récalcitrant disparaît de nouveau. Pour le retrouver, Kovaliov entreprend alors de multiples démarches auprès des autorités, de la police, des médias et c'est bientôt tout Saint-Pétersbourg qui part à la recherche de ce phénomène. Finalement, un beau matin au réveil, alors que la veille Kovaliov était encore au désespoir, le nez avait inexplicablement repris sa place. La guérison de Kovaliov sera complète après qu'il ait pu donner un rendez-vous galant à une marchande de fleurs qui viendra chez lui. Il sera rassuré et en pleine possession de ses facultés. La vie alors peut reprendre enfin un cours normal !

Avec *Lady Macbeth du District de Mzensk*, Dimitri Chostakovitch fera beaucoup plus qu'illustrer un fait divers. Il va imaginer les épreuves d'une femme meurtrière malgré elle, dont le seul crime est d'avoir cru à l'amour par excès de romantisme. Katerina n'a pas l'intelligence calculatrice de la *Lady Macbeth* shakespearienne. Elle veut simplement vivre avec intensité son besoin d'amour, ce que soulignera le jeu orchestral. Tout mélomane un peu informé sait que la charge érotique contenue dans l'opéra est principalement illustrée lors de la fin du premier acte quand Sergueï devient l'amant de Katerina : l'orchestre suggère les mouvements du coït et le repos des corps après l'orgasme. Rappelons que cet épisode provoqua la colère de Staline lorsqu'il assista à la représentation de *Lady Macbeth* deux ans après sa création. Cette colère sera à l'origine de la condamnation de Chostakovitch. En tous cas, Katerina reste une des héroïnes les plus attachantes du répertoire de l'art lyrique (tout comme la Lulu de Berg dont elle a des points communs). Elle se plaindra dans un bel arioso (avec accompagnement obligato pour cor anglais) de voir dans chaque geste de Sergueï la preuve qu'il la hait. Cette femme à certains égards excessive se donnera entièrement à l'homme qu'elle aime avec une extrême générosité alors que son entourage masculin est constitué par un mari médiocre, un beau-père tyrannique et un amant versatile et lâche.

Porgy and Bess

L'évocation du chef d'œuvre de George Gershwin *Porgy and Bess* nous conduit de l'autre côté de l'Atlantique, au cœur du quartier noir à Charleston en Caroline du Sud. Bess est abandonnée par son amant Crown, querelleur et ivrogne, après qu'il a tué son collègue Robbins. Par ailleurs, sans illusion sur le résultat de sa démarche, l'infirmier Porgy déclare sa flamme à Bess. Mais, l'emprise de Crown sur la jeune femme est totale et il la soumet à sa volonté. Finalement, l'amour va donner suffisamment de forces à Porgy pour tuer Crown et libérer ainsi Bess de son asservissement. Il peut maintenant partir pour New York à sa recherche en chantant un magnifique spiritual : « *Oh, Lord, I'm on my way* » (Oh Seigneur, je vais vers mon destin).

Tout à la fois, comédie musicale et opéra vériste, *Porgy and Bess*, rapporte un fait divers et exalte la rage de vivre d'une communauté noire où le racisme et la pauvreté s'opposent non seulement à la liberté d'expression des sentiments mais aussi à la quête d'un peu d'insouciance. Dès le lever de rideau George Gershwin identifie ses personnages à l'aide de leitmotiv. Le thème de Porgy constitue le premier leitmotiv. Il consiste en une rapide montée des cordes dont l'aboutissement est un accord fortissimo tenu et ponctué par les cuivres avant que les cordes n'attaquent un thème très rapide de type *perpetuum mobile*. Par son caractère tourbillonnant, ce thème musical ressemble à un mouvement cyclique perpétuel. Il va symboliser l'inexorabilité du destin qui frappe tour à tour les personnages et figurer également l'accablement ou le bonheur de Porgy.

Le second leitmotiv se présente sous la forme d'un *riff* de sept notes lapidaires. Jouée par les cuivres plusieurs fois de suite, cette courte phrase mélodico-rythmique privilégie le rythme à la mélodie. En de-

venant percussif et brutal, il marquera les moments de violence, l'assassinat de Robbins et les morts tragiques aux moments-clés de l'opéra. Pour faire apparaître d'éventuels conflits entre les personnages, George Gershwin va entrelacer, voire opposer, ces différents leitmotifs. L'écriture de Gershwin mêle habilement différentes musiques européennes, l'atonalité et la polytonalité et réussit à faire du blues un genre musical noble. Au final, *Porgy and Bess* se présente comme un opéra romantique moderne particulièrement attachant.

Né Jacob Gershowitz en 1898, Gershwin composa la plupart de ses œuvres avec son frère Ira qui remplira le rôle de parolier. Il composa aussi bien pour le théâtre musical que pour les concerts classiques, sa musique puisant dans ces deux univers. Ses compositions, ont été employées au cinéma et certaines d'entre elles sont devenues de grands standards de jazz. Sa musique a également emprunté aux traditions stylistiques ashkénazes qui lui étaient aussi familières que la musique afro-américaine.

Wozzeck et Lulu

C'est avec deux opéras, *Wozzeck* et *Lulu*, que Alban Berg atteint une renommée internationale. Tiré de la pièce de Georg Büchner et marqué par l'étude psychologique et sociale des personnages, *Wozzeck* est créé en 1925. Dans cet opéra, Alban Berg mêle habilement la musique tonale et l'atonalité. Il associera au *Sprechgesang* (parlé-chanté), des accents romantiques, du modernisme et une série, sans toutefois véritablement tirer de celle-ci toutes les ressources comme il le fera plus tard dans *Lulu*. *Lulu*, (Alban Berg meurt en 1935) sera le premier opéra dodécaphonique de l'histoire de la musique. Cette œuvre sera achevée par Friedrich Cerha en 1979.

Dès les premières notes de *Lulu* le ton est donné. La peur de l'autre s'installe dans un univers froid où les relations avec autrui ne sont conditionnées que par l'argent et le désir. Plus personne n'a de respect pour l'autre et une agressivité charnelle crée un climat relationnel détestable. Lulu est depuis longtemps l'amante de Ludwig Schön, riche directeur d'un grand quotidien. Il lui a fait *une situation* en la mariant à un professeur de médecine nommé Goll. Au premier acte, le professeur de médecine meurt d'une crise d'apoplexie après l'avoir vue dans une situation compromettante alors qu'elle posait pour un peintre. Au tableau suivant, elle épouse le peintre, qui se suicide lorsqu'il apprend sa liaison avec Schön. Au troisième tableau, elle se produit comme danseuse et apercevant dans la salle la fiancée de Schön, le contraint à rompre.

L'acte II présente Lulu et Schön mariés. La jeune femme reçoit chez elle la comtesse Geschwitz (qui est amoureuse d'elle), Schigolch (qui se fait passer pour son père adoptif), le dompteur Rodrigo, un lycéen, et Alwa, journaliste, fils de Schön. Resté seule avec elle, Alwa tombe à ses pieds et lui déclare son amour. Schön assiste caché à la scène. Il apparaît après le départ d'Alwa, et fou de colère tend une arme à feu à Lulu en lui demandant de se suicider. Mais c'est elle qui le tue et elle est arrêtée. Un film muet, pour lequel Berg a composé la musique d'accompagnement, nous présente la suite des événements : on y découvre que Lulu est atteinte du choléra. Elle a été envoyée dans un lazaret d'où elle parviendra à s'évader après avoir échangé ses vêtements avec la comtesse Geschwitz. Après avoir fait l'objet d'un chantage à Paris, on la retrouve à Londres où elle se prostitue pour subsister et entretenir Alwa et Schigolch. Jack l'éventreur l'assassine en même temps que la comtesse Geschwitz qui était venue la rejoindre par amour.

Carmina Burana

Au cours de l'année 1934, par l'intermédiaire d'un bouquiniste de Wurtzbourg, Carl Orff entra en possession d'un recueil intitulé *Carmina Burana*. Ce recueil comprenait des poèmes de Styrie ou du Tyrol du Sud, datant de la première moitié du XIII^e siècle. Il s'agit de plus de deux cents chansons et poèmes rédigés en bas latin, en moyen haut allemand et en vieux français, classés par ordre thématique. On y trouve à côté de scènes religieuses, des attaques en règles contre la décadence des mœurs, la corruption des pouvoirs publics et celle du clergé et des textes qui célèbrent, avec verdeur et sensualité, le plaisir de manger, de boire, de jouer et d'aimer.

Ayant pris connaissance de ce recueil, Carl Orff commença spontanément à mettre en musique certaines pièces. Et, après quelques semaines, il put constater que « toute l'œuvre était jouable ». En présentant son travail à l'éditeur, Carl Orff fera cet aveu : « la musique était tellement achevée et vivante en moi que je n'avais pas besoin du soutien d'une partition » et il ajouta : « Vous pouvez mettre au pilon tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent et que vous avez malheureusement imprimé. Mes œuvres complètes commencent avec *Carmina Burana* ». L'opéra s'articule autour de trois thèmes : le Printemps, la Taverne et Cour d'Amours. Sur un fond de percussions retentissantes, les vingt-quatre numéros qui les constituent, sont

encadrés par une invocation grandiose et vigoureuse à *Fortuna*, la déesse de la destinée et de la chance. L'œuvre connut un accueil triomphal dès sa création à Francfort en 1937 et il est possible de dire que, par la suite, ce triomphe l'accompagna sans interruption dans toutes les salles du monde.

Juliette ou la clef des songes

Rappelons que Kurt Weill était initialement détenteur des droits d'exploitation concernant la pièce *Juliette ou la clef des songes*. Il accepta de s'en dessaisir au profit de Martinů, sous les sollicitations mêmes de son auteur Georges Neveux. Ce dernier avait reçu quelques jours auparavant un courrier de Martinů ainsi rédigé : « *J'ai relu, il n'y a pas si longtemps votre pièce, et je ne sais comment cela s'est fait, mais je m'aperçois que j'ai déjà mis le premier acte en musique. Si vous avez envie de l'entendre, venez me voir* ». Georges Neveux a-t-il répondu à l'invitation ? (Voir cahier n° 57 concernant Georges Neveux). Toujours est-il, qu'il fût manifestement séduit et fit le nécessaire pour retirer les droits attribués préalablement à Kurt Weill. Certes, il est permis de penser que Kurt Weill visait d'autres objectifs.

Il est maintenant temps d'évoquer *Juliette ou la clef des songes* et de tenter de déceler en quoi cet ouvrage est original tout en l'inscrivant dans le cadre de la présente étude. Il s'agit d'un opéra en trois actes joué pour la première fois le 16 mars 1938 au Théâtre National de Prague sous la direction de Václav Talich. Martinů entama l'écriture de l'opéra le 17 mai 1936 et s'y consacra jusqu'au 24 janvier 1937. Pendant ces huit mois, il réalisa également en français la version originale du livret (depuis, les versions tchèque et anglaise ont été réalisées).

Le livret met en scène Michel, un commis-voyageur qui, alors qu'il traverse un jour une petite ville côtière (un port) du Sud de la France, entend une jeune femme (Juliette) chanter une chanson d'amour. Cette voix va le hanter pendant tout son trajet du retour vers Paris et trois années plus tard, toujours envoûté par cette voix, il va partir à la recherche de la jeune chanteuse. C'est pour constater, une fois arrivé à destination, que les habitants de la ville sont tous frappés d'une inexplicable amnésie. Tous sont incapables de conserver le moindre souvenir d'événements qui se seraient déroulés plus d'une dizaine de minutes auparavant. Michel, riche de souvenirs (il se souvient du petit canard de son enfance) et de mémoires, bénéficie alors d'une forme de pouvoir sur son environnement. Il est bientôt fait gouverneur de la ville et retrouve enfin Juliette. Cette dernière semble le reconnaître et lui donne rendez-vous dans la forêt proche.

Dans la forêt, alors qu'il se rend au point de rendez-vous (au carrefour des Quatre-Chemins), Michel croise plusieurs personnages étranges dont le chant et le comportement découlent des Nymphes des eaux de l'opéra *Rusalka* de Dvořák. Il s'agit du Père La Jeunesse, du Chiromancien et du Marchand de souvenirs. Ce dernier persuade la jeune femme qu'elle connaît Michel depuis longtemps et qu'ils ont même de nombreux souvenirs communs. Pourtant, lorsque Michel tente de la ramener à la réalité, elle s'enfuit. Pour interrompre sa fuite, Michel excédé, tire un coup de feu dans sa direction, mais ce serait plutôt le garde chasse qui aurait tiré ! On entend un cri, mais on ne retrouve qu'un châte (symbole érotique s'il en est). Michel embarque alors sur un bateau en partance. Il est déposé au Bureau central des rêves. Le gardien lui annonce que son rêve de revoir Juliette ayant été réalisé, il doit à présent retourner dans le monde pour ne pas prendre le risque de devenir fou.

Mais, la voix de Juliette se fait entendre à nouveau. Michel décide-t-il de rester dans le monde des rêves alors que le décor redevient celui du premier acte. Retrouve-t-il sa mémoire d'homme à l'issue d'un cauchemar pour l'amour d'une Juliette, réelle et douée de mémoire ? Ou le rêve se poursuit-il pour rester au pays des personnes sans mémoire qui demandent qu'on leur fabrique des souvenirs d'enfance et d'amour ?

La liberté de critiquer

Force est de constater que Weill, Berg, Chostakovitch, Orff et Martinů, chacun à leur manière, ont volontairement mis en musique une subjectivité qui tend à tracer à grands traits (voire à déformer) une réalité pour inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. La représentation de la société qu'ils font en termes artistiques, est fondée sur une vision qui peut être angoissante, nihiliste et qui ne perçoit plus que l'effondrement de toutes valeurs morales. Il s'agit pour ces compositeurs d'atteindre la plus grande intensité expressive possible. Dans leurs peintures, ils seront influencés par la psychanalyse naissante. Le portrait qu'ils feront des personnages dans leurs opéras, sera aussi le reflet de la vision pessimiste qu'ils partageront avec les expressionnistes (pour au moins quatre des compositeurs cités précédemment) dont ils

utiliseront les symboles.

Rappelons que certains commentateurs ont pu établir des analogies entre l'écriture des compositeurs expressionnistes et la façon dont les artistes peintres expressionnistes vont s'exprimer. Dans leurs œuvres, on retrouvera une forme d'agressivité, des lignes acérées et des couleurs violentes dans la continuité du Fauvisme chez les uns et le détournement des techniques musicales conventionnelles et des belles harmonies au profit de dissonances chez les autres. En fait, l'expressionnisme est surtout une réaction contre l'académisme et la société. Le premier dramaturge qualifié ouvertement d'expressionniste fut l'allemand Auguste Stramm dont les écrits ont d'ailleurs été portés dernièrement sur les scènes du Festival d'Avignon. Au théâtre comme à l'opéra, les compositeurs expressionnistes utilisent le décor, les acteurs, leurs costumes et l'orchestre comme des instruments au service de l'œuvre dramatique. Le but de ces artistes est de dépasser le conformisme des représentations habituelles et de faire partager une vision intérieure hantée par cette volonté de dénoncer les angoisses, les peurs secrètes et le matérialisme de la condition humaine. Ils utiliseront pour cela un langage minutieusement structuré et musicalement complexe. Pour produire plus d'intenses émotions, certains n'hésiteront pas à augmenter la puissance des orchestres, à forcer la densité de l'entrelacement des lignes mélodiques et à prendre le risque même de faire disparaître toute mélodie.

La *Mahagonny* grouille de personnages qui doivent plus à la *Ruée vers l'or* qu'à l'opéra classique. Les cuivres et les fanfares rythment les *Songs* et en font une œuvre populaire. Ce qualificatif prend ici toute sa valeur, car il répond tout à fait aux volontés de Weill et de Brecht. Le premier croit à la fonction sociale de l'opéra et le second veut évoquer les conséquences néfastes du capitalisme sur la vie de l'individu en société. Il faut rappeler que l'Allemagne avait à cette époque d'énormes difficultés à se relever d'une dévaluation monétaire dévastatrice. Au final, la critique du capitalisme de Weill et de Brecht sera féroce, même s'ils ont cru (ou voulu) s'en défendre quelquefois. Mais cette satire anticapitaliste sera rejetée par l'orthodoxie marxiste.

Pour l'essentiel, leur œuvre restera profondément allemande. Hostile à l'opéra wagnérien (voire à l'opéra straussien), elle va opposer aux règles d'un art défendu par des forces jugées conservatrices, une culture populaire particulièrement vivace à cette époque en Allemagne du Sud. Dans cette région en effet, les bateleurs et les chanteurs de rue animent encore les foires et les cirques. Il s'agit pour ces artistes de provoquer une classe sociale dont ils dénoncent certaines rigidités comportementales et qui surtout ne se rend pas compte de la montée du nazisme. L'histoire est pleine de rebondissements et de retournements paradoxaux. Ces artistes seront poussés à l'exil par les nazis quelques années plus tard, et c'est en Amérique qu'ils trouveront refuge.

Mathis le Peintre se déroule durant la « Révolte des Rustaids ». Hindemith évoque l'exemplarité de cette jacquerie, dite du « Soulèvement de l'homme ordinaire », qui a enflammé le Saint Empire romain germanique entre 1524 et 1526 et plus particulièrement l'Allemagne du Sud, la Suisse et l'Alsace. Pour une part liée à la Réforme, cette révolte était soutenue par les anabaptistes et des paysans. Elle mêlait différents types de revendications. Certaines revendications étaient de nature religieuse quand il s'agissait de l'élection des prêtres, d'autres présentaient un caractère social en concernant la suppression du servage et enfin un caractère économique lorsqu'elles appelaient à une diminution des impôts. Cette jacquerie était finalement l'expression d'un besoin de reconnaissance et de plus de liberté de toute une classe sociale. Par un effet de miroir étonnant, l'auditeur attentif ne manquera pas d'établir une analogie entre la lutte de *Mathis* pour la liberté d'expression artistique dans le climat répressif de son époque et la propre vie de Hindemith. Ce dernier commençait à écrire le livret de l'opéra lorsque les nazis arrivés au pouvoir le qualifièrent de « bolchevik musical » et provoquèrent son exil aux États-Unis.

Avec les tribulations du *Nez*, et une musique d'une folle audace, Dimitri Chostakovitch qui est dès son plus jeune âge doué d'un tempérament expressionniste indiscutable, va trouver le moyen de faire la satire de plusieurs milieux sociaux dénonçant tour à tour les abus de la police, ceux de la bureaucratie, et le pouvoir abusif des petits chefs. Dès l'introduction de son opéra, le ton est donné : tambours, trombones et trompettes s'inscrivent dans un exercice de haute voltige dissonante. Tout respire l'absurde, le burlesque, et rien ne nous sera épargné qu'il s'agisse de la course folle le long de la Neva pour se débarrasser du nez devenu encombrant, du solo de percussions détonnant pour signifier la peur de la loi ou l'imitation par les instruments de l'orchestre, des pets, des rots et autres incongruités de Kovaliov à son réveil.

Quelque peu déconcertés, il faut souvent un moment aux auditeurs et aux spectateurs du *Nez* pour entrer dans le délire de Chostakovitch qui présente à ne pas en douter un côté surréaliste. Mais en récompense des efforts fournis, ils goûteront des galops inimaginables, une musique atonale en roue libre, et un free jazz avant la lettre. Toujours est-il que la liberté dont use Chostakovitch avec ardeur et l'enthousiasme

siasme communicatif avec lequel il compose, provoquent le rire. Mais, n'oublions pas que derrière le rire peut se cacher l'inquiétude, et même l'effroi que porte toute satire sociale.

La modernité de *Lady Macbeth* en tant que femme est à souligner. Cette femme de caractère qui refuse de se soumettre, est simplement à la recherche, en vain, d'un peu de chaleur humaine. Sa passion la pousse à tenter de saisir le bonheur où il se trouve. Inspirée par un élan romantique, elle proclame en effet l'égalité des êtres, des femmes comme des hommes, et ne manque pas d'aplomb pour défendre la grosse cuisinière que tentent de violer les ouvriers et celui qui deviendra plus tard son amant. La musique va souligner clairement l'humanité du personnage qui courageusement s'oppose à la barbarie de son environnement. Son mari (Zinoviev), son amant (Sergueï), son beau-père (Boris), par leur violence, leur vulgarité et leur trahison, offrent tous le visage écœurant des travers humains les plus abjects. Ils incarnent tour à tour la perversion, la servilité et la corruption.

Finalement, sans obscénité, sans trivialité, la partition va exprimer avec économie mais avec tension, la quête avortée d'un être épris d'idéalisme social et humain. Mais le combat de Lady Macbeth est sans issue. Que pouvait-elle faire, seule, confrontée à un environnement pervers et crapuleux ? Brosset en 1930, comme le fait Chostakovitch, le portrait d'une humble femme dont l'acte meurtrier serait explicable (voire excusable?) de par la nature du milieu social dans lequel elle vit, tient de la dénonciation politique et devient pratiquement un vibrant appel à la lutte des classes dans un pays dont le gouvernement a fait paradoxalement de ce thème son objectif et sa légitimité. Comment interpréter autrement la condamnation stalinienne de Chostakovitch ? Le féminisme de Lady Macbeth entraine-t-il en contradiction avec les codes de la société soviétique du début des années trente ? Dimitri Chostakovitch nous quitta le 9 août 1975. Chacun put découvrir devant la dépouille du compositeur, que Chostakovitch souriait. La mort semblait l'avoir saisi dans une expression de bienheureux. S'agissait-il pour l'auteur de la musique la plus désespérée du monde de sa dernière provocation : quitter le « paradis stalinien » en arborant un masque mortuaire presque hilare.

La *Lulu* de Berg, pour le compositeur Karl Kraus, est un personnage fascinant de femme-enfant dont le comportement se situe au-delà de la morale conventionnelle. Elle est « celle qui détruit tout parce qu'elle a été détruite par tous ». Faut-il systématiquement en passer par là, c'est-à-dire envisager une destruction totale de la société avant de pouvoir changer les hommes ? Pour suggérer une réponse comme il a pu le faire dans *Wozzeck*, Berg s'appuie sur des formes de musique particulières. Mais, obsédé par l'idée de pallier l'absence d'unité que peut engendrer l'atonalité et ses possibilités harmoniques, il eut recours à l'organisation des formes anciennes de la musique pure, à douze musiques d'enchaînement et à une sorte de leitmotiv pour assurer la continuité de son discours musical.

Il fit usage de récitatifs et de dialogues parlés. Notons que les airs et les ensembles proposés utilisent toutes les nuances du « Sprechgesang » (parlé-chanté) et vont jusqu'au chant colorature du rôle-titre. S'agissait-il d'exprimer qu'une lueur d'espoir pouvait encore exister même dans les moments les plus tragiques ? C'est peu probable, mais au résultat, les adversaires de l'écriture dodécaphonique et de la pensée sérielle vont en général accepter Alban Berg et même attribuer à cet opéra un caractère postromantique, alors que certaines de ses pages ont pourtant un caractère expressionniste affirmé. Certains observateurs indiqueront d'autre part que ce compositeur n'aura jamais refusé l'influence de Brahms, de Wagner ou de Schumann et aura sollicité l'amitié de Mahler dont il sera proche par la pensée. Au final, Alban Berg sera surtout un homme de théâtre et, bien que ses œuvres partent généralement d'un fait divers, il va leur donner la dimension d'un mythe : « l'exploitation de l'homme et ses conséquences ». En ce sens, l'humanisme des œuvres de Weill et de Berg va se rejoindre.

Strauss à sa manière fera également une critique de la société en proposant lui aussi de mener une réflexion sur l'apport des mythes en termes de leçon de vie ou de sagesse. Certains observateurs feront remarquer que les torrents musicaux néoromantiques générés par les orchestres straussiens ne feront pas disparaître ce questionnement particulier concernant les besoins des hommes que suscite l'écoute des inspirations bibliques ou légendaires de ses opéras. C'est ce qu'exprimeront d'ailleurs les propos contradictoires des deux principaux collaborateurs de Richard Strauss. Hofmannsthal dira en 1928 et en l'explicitant : « Faisons un opéra mythologique, c'est la plus vraie de toutes les formes » ; Zweig à contrario, plus sceptique ou désabusé, écrira en 1934 : « Les personnages de l'Antiquité, qui vont de soi pour nous, n'existent plus du tout pour la culture non humaniste d'aujourd'hui ». Ces propos semblent finalement toujours d'actualité car par le biais des personnages tels que Ménélas et Hélène, Strauss et Hofmannsthal poursuivent par exemple leurs habituelles réflexions sur la permanence et la versatilité des êtres tout en évoquant les tumultueuses complémentarités de l'Occident et de l'Orient. Ces sujets font toujours et encore aujourd'hui la une des médias. Notre société semble vivre difficilement les bouleversements culturels provoqués par

la confrontation de multiples référents culturels opposables.

Dans la lignée de Mozart, Strauss se dira capable de synthétiser les héritages méditerranéens et nordiques sans jamais, dans sa relation aux mythes, se montrer totalement imperméable aux questions de société et à l'évolution contextuelle de l'Europe de la première moitié du siècle. Pour mieux saisir la portée psychologique des opéras de Strauss et la récupération dont ils ont pu faire l'objet, il est possible d'évoquer les travaux d'Hermann Broch portant sur la psychologie des masses. Ce dernier analysa la montée en puissance des fascismes européens et leurs développements dans son essai intitulé *La théorie de la folie des masses*. Il opposa la démocratie au nazisme, tout en ne se faisant pas d'illusion sur le comportement des masses. Bien qu'en refusant le processus de massification en tant que tel, il appellera, et cela peut sembler paradoxal, la démocratie à utiliser les rituels et les mythes afin d'élever les individus vers une forme de rationalité ! Ainsi, Richard Strauss, comme le fit Hermann Broch, attribuait-il aux mythes la possibilité de répondre aux besoins propres d'une époque qui souhaitait disposer d'une représentation globalisante de son environnement culturel et sociétal. Pour eux, les mythes constitueraient la source primitive originale pour toutes connaissances humaines, une sorte d'archétype de la science, de l'art et de la philosophie. Mais dans le contexte politique de l'entre deux guerres, ne s'agissait-il pas non seulement d'un cri d'éveil appelant vers l'infini mais également d'un avertissement, voire d'un message, d'avant catastrophe qu'une époque se serait adressée à elle-même ?

En 1933, Strauss accepta d'assurer la fonction de président de la « Reichsmusikkammer » (Chambre de musique du Reich). Il se justifiera en prétendant vouloir préserver la musique allemande d'influences qu'il jugeait néfastes et d'un régime politique dont il estimait les choix discutables en matière de politique artistique. Finalement, il sera contraint de démissionner de ses fonctions de président lorsque la Gestapo saisit la correspondance qu'il entretenait avec Zweig et dans laquelle il demandait à son librettiste de cesser d'accorder de l'importance à sa judéité : « Mozart composait-il en aryen ? ». Emporté par la générosité de son écriture et par la transcendance qu'elle pouvait évoquer chez ses auditeurs, Strauss sembla ne pas se rendre compte qu'il se compromettait avec le nazisme à la suite de poignées de mains échangées avec Josef Goebbels. Certains diront alors que les fables mises en musique par Richard Strauss ne « génèreraient plus que des utopies pour un public qui bien qu'embarqué pour Cythère, ne serait plus tenté par cette aventure ».

Avec *Porgy and Bess* de George Gershwin nous quittons l'Europe, ses bruits de bottes et ses pogroms, pour porter notre attention sur une communauté qui à l'époque ne jouissait pas de ses droits civiques. La ségrégation raciale existait encore dans les États du Sud des États Unis. Il fallait même faire preuve d'une sensibilité particulière et d'un certain courage pour oser aborder la question du problème des Noirs ou des afro-américains. Salué en son temps pour la modernité de son approche de la culture afro-américaine, *Porgy and Bess* a ensuite été pointé du doigt comme vecteur de stéréotypes peu flatteurs. Rappelons qu'au cours des années 50, Dorothy Dandridge et Sidney Poitier les deux acteurs noirs les plus célèbres de cette décennie avaient à contrecœur, participé à l'adaptation cinématographique de cette nouvelle.

Au moment des revendications pour les droits civiques des années 1960, *Porgy and Bess* a même été considéré comme un ouvrage raciste évoquant la condition des Noirs américains. Aujourd'hui, les passions se sont heureusement apaisées et *Porgy and Bess* est considéré comme un grand classique de la culture américaine. Enfin, il convient de signaler que Gershwin était un grand enthousiaste des œuvres des compositeurs expressionnistes évoqués précédemment. Il est possible d'autre part que pour écrire *Porgy and Bess*, il ait été influencé par *Jenůfa*. Car comme Leoš Janáček avait pu le faire pour symboliser la fortune changeante, Gershwin utilisera lui aussi un thème frénétique.

Notons, pour conclure, que les expressionnistes ne se détourneront que rarement de cette idée maîtresse qui consiste à exprimer des convictions personnelles. Ils eussent pu, plus souvent, apporter aux idées de révolte et d'altruisme exprimées, le secours de leurs tempéraments passionnés pour manifester plus d'engagement et plus de compassion à l'égard de l'homme. Il n'est question que de passion, de jalousie, d'angoisse devant la mort pour former en général la trame des différents opéras qui renvoient à la souffrance de l'artiste ou à celle de l'humanité tout entière. Rappelons que, dans un autre domaine, Munch va peindre l'horreur existentielle d'un *Cri* hurlé dans une société scandinave, conformiste, puritaine et bourgeoise. Les affirmations de Nietzsche, les lueurs crépusculaires des dieux wagnériens et la révolte des artistes resteraient-elles sans effet dans une société pourtant en quête de sens ? L'intrusion de l'inconscient sur les divans de Vienne aurait-elle pu jouer pour les compositeurs expressionnistes le rôle qu'avait tenu le destin dans la tragédie grecque ?

La liberté d'aimer

Parallèlement à l'expressionnisme, le mouvement surréaliste va se développer entre les deux guerres en prônant la nécessité de se tenir à l'écart de toute règle et de tout contrôle de la raison. L'acte poétique est alors vécu comme une prise de position sociale, politique et philosophique, pour constituer une trinité intégrant les thèmes de la liberté, de l'amour, et de la poésie. Les surréalistes ont en effet voulu embellir la vie par l'amour qui sera pour eux la clé de voûte de leur édifice révolutionnaire. La poésie doit exprimer une nouvelle morale qui doit trouver son équilibre entre la puissance du désir et l'amour électif. C'est André Breton qui invite à « *vivre l'amour fou pour que l'homme récupère ses pouvoirs perdus et puisse résoudre les antinomies entre le désir, la disponibilité, et les coïncidences pétrifiantes fruits du hasard* ». Ce besoin d'amour pourra exprimer, au final, une forme de fascination pour la folie. Ce thème de la folie nous interpellera dans *Juliette*. Rappelons par ailleurs que André Breton avait pour la musique le mépris de l'ignorant et que parmi les surréalistes, Georges Ribemont-Dessaignes était probablement le plus musicien de tous.

Richard Strauss quant à lui, tentera donc d'offrir à ses concitoyens le moyen de répondre à certaines de leurs interrogations existentielles. Comme nous l'avons vu précédemment, les mythes évoqués, pourront être les révélateurs des besoins humains les plus secrets. Ainsi, après les désastres occasionnés par la Première Guerre mondiale, alors qu'une Europe culturelle en ruines est à reconstruire, *Hélène l'égyptienne* rend compte d'une société qui manifeste non seulement le désir de vivre et de se divertir, mais aussi de s'interroger sur les fondements même de certaines valeurs. Sous la baguette de Richard Strauss le panorama de la culture européenne va prendre de la profondeur de champ et contribuer ainsi à maintenir malgré tout, un idéal culturel de haut niveau. Le questionnement que propose Strauss peut prendre une dimension intemporelle : car si le changement semble par définition un attribut humain, la permanence menacée de pétrification concerne le domaine du divin. Le mythe de *Daphné* que symbolise la métamorphose de la jeune fille en laurier va constituer sous sa baguette le désir de pérenniser l'art dans un milieu culturel en plein bouleversement. Pourrait-il y avoir sans évoquer *Daphné* une plus belle façon d'illustrer la victoire de la beauté sur le temps et l'histoire ?

Carl Orff, pour parler d'amour, préférera évoquer la fraîcheur de la poésie du Moyen-âge dans *Carmina Burana*. Les premières mesures du *Printemps* évoqueront la gaieté bucolique de la saison, l'éclosion de la nature, l'éveil joyeux de l'amour qu'accompagnent les percussions d'un carillon. « *Étendu sur le sein de Flore, Phébus à nouveau, rit, assailli de fleurs sans nombre, Zéphyr respire leur parfum sucré. Hâtons nous de concourir pour le prix de l'amour...* »

Différents tableaux vont se succéder passant du duo de flûtes et de timbales, à la danse aux rythmes changeants et à la coquetterie des jeunes filles que souligne l'agitation des grelots. C'est l'occasion d'évoquer les jeux des adolescentes. Les jeunes filles ont en effet décidé d'envoûter les jeunes gens en utilisant un maquillage savant, mais au final, elles ne susciteront que des commentaires narquois : « *Chœur et petit chœur – Marchand donne moi du fard, pour rougir mes joues, afin que les jeunes gens ne puissent me résister...* ». La première partie se termine par l'invocation bachique des intrigues amoureuses d'Aliénor d'Aquitaine entrées dans la légende.

La deuxième partie de l'œuvre, intitulée « *In Taberna* » (la Taverne) est plus théâtrale. Elle commence par une confession satirique et finit par professer une conduite impie. La voix de fausset d'un cygne qui rôtit offre une parodie du ténor buffo. Le saint patron des joueurs de dés, dans un discours d'ivrogne, se proclame abbé du pays de Cocagne : « *Je suis l'abbé de cocagne et tiens mon chapitre avec les buveurs ; je suis sectateur de Decius le saint patron des joueurs de dés* ». Une scène de ripailles culmine avec un chœur d'homme dont le nombre de voix augmente progressivement pour célébrer avec une exubérance orgiaque le plaisir de boire.

La troisième partie, « *Cour d'Amours* » évoque l'innocence feinte et le raffinement, la plainte amoureuse et la quête de l'amour. Au poème érotique d'une franchise crue des hommes, répond a capella, le « *In Truita* » constitué par les tendres aveux amoureux de la dame à son chevalier. Il est construit sur un *ostinato* dont les répétitions de la forme rythmique et mélodique symbolisent la roue du destin tournant perpétuellement sur elle-même : *Chœur d'hommes. Si un garçon avec une fille demeure dans une petite pièce, heureux dans leur union, l'amour croît, et entre eux la pudeur est vite oubliée, dans un ineffable désir se mêlent, leurs membres, leurs bras et leurs lèvres*. Au final, c'est un ensemble qui interprétera : *le temps est au beau*. Il s'agit d'une reprise vigoureuse avec soprano solo, baryton solo, chœur et chœur d'enfants qui vont conclure *Carmina Burana* : « *Tempus est iocundum : le Temps est beau ; Le temps est beau, Ô jeunes filles venez vous réjouir, Ô jeunes gens ! Ô ! Ô ! Ô ! Je fleuris tout entier, je brûle tout entier d'un amour virginal ! De mon nouvel amour je périrai ! etc.* ».

La toute puissance du rêve chez Martinů

À son tour, Bohuslav Martinů va exprimer, mais de façon particulière, son refus à l'égard de son environnement culturel et sociétal et dira ce qu'il entend par sentiment amoureux. Chez lui, il n'est pas question, à la manière des expressionnistes, d'une opposition brutale, voire caricaturale, mais plutôt d'un plaidoyer pour une forme d'intégration de la vie dans un environnement sensible et délicat. Martinů manifestera en les valorisant certaines formes d'associations négligées jusque là dans l'opéra. Il s'agit en l'occurrence de croire à la toute-puissance du rêve associé au jeu désintéressé de la pensée pour résoudre les principaux problèmes de la vie. Rien ne semble toutefois acquis sans un travail personnel important, ce qui fait dire à Martinů à propos de son opéra : « *Tout le spectacle est une lutte désespérée, à la recherche de quelque chose de stable à quoi l'on pourrait s'accrocher* ».

Énigmatique Juliette

Le moins que l'on puisse dire, c'est que l'opéra de Martinů *Juliette ou la clef des songes*, reste énigmatique et qu'il s'inscrit dans l'un des derniers mouvements révolutionnaire du XX^e siècle : le surréalisme. Il se démarque en cela de façon très significative des productions de ses contemporains. Le mouvement surréaliste, s'intéressait autant à la philosophie, à la politique, à la poésie qu'aux arts plastiques tout en réservant à ceux-ci une place importante. En donnant libre cours à l'inspiration pure, ce mouvement vise la libération totale de l'esprit. Pour les surréalistes, c'est la seule condition susceptible de permettre la réalisation de productions artistiques harmonieuses. Évoquant l'harmonie d'un poème, Paul Éluard dira : « Il faut parler une pensée musicale qui n'ait que faire des tambours, des violons, des rythmes et des rimes du terrible concert pour oreilles d'ânes ». La raison ne doit point corriger ce que notre subconscient et nos rêves peuvent révéler. « C'est au moment de s'endormir que le poète travaille » dira André Breton, en parlant de Saint-Pol-Roux.

À l'écoute de *Juliette*, le spectateur est invité à participer à une forme de reconstruction. À lui d'établir une correspondance subtile et personnelle entre une forêt de symboles, les situations vécues par les personnages, leurs doutes, leurs recherches, la poésie du texte et les évocations sonores de l'orchestre. Dans l'opéra, l'arrivée de la cartomancienne apporte une soudaine poussée d'anxiété, voire de terreur, avant que n'apparaisse Juliette et avec elle le bruit de la forêt, plus cauchemardesque que wagnérien. L'extase amoureuse factice de Juliette frise la caricature, jusqu'à son départ hystérique qui laisse Michel dans l'incompréhension. En composant *Juliette*, Martinů ne tente-t-il pas de détruire les barrières qui séparent les mondes subjectifs et objectifs ou celles du monde des rêves et une réalité qui d'ailleurs s'avèrera particulièrement cruelle quelques années plus tard. Pressentiment, Michel (peut être Bohuslav lui-même ?) comme le poète, préfère vivre le monde par et dans le rêve pour rendre acceptable sa perception de la réalité. En tant que surréaliste Martinů ne s'adressera pas à l'intelligence de l'auditeur, mais d'abord à son imagination et à sa sensibilité. Faut-il alors, comme dans les sociétés primitives, considérer le rêve comme le moyen d'accès à la connaissance et attribuer au poète les pouvoirs de la prophétesse de l'oracle d'Apollon ?

Mais quelle peut être, à l'épreuve du temps, la valeur d'un souvenir même heureux qui s'achète chez le marchand de souvenirs ? Est-ce que vivre n'est pas aussi oublier et avant tout pouvoir faire son deuil ? À la réflexion, que faudrait-il à tout prix pouvoir garder en mémoire au point d'exiger que le temps suspende son cours ? Le deuxième acte confirme le rôle lyrique que Martinů assigne au piano, à travers la scène du grand père et de la grand-mère qui recherchent le souvenir de leur amour passé aux sons romantiques de cet instrument. Encore faut-il compter sur les effets pervers de l'inconscient quant à l'appréciation même que chacun peut avoir de la réalité et sur sa capacité perverse à faire des événements passés une actualité toujours présente mais déformée ? Dans l'opéra, le concret, la mémoire, la conscience à tout instant ébranlés, transposent dans une situation tragique Michel. Ce dernier doit combattre en permanence pour garder sa propre stabilité, et pour garder la raison. « *Au moindre laisser aller, il disparaîtrait dans un monde sans mémoire, sans temps, et pour toujours* ». Martinů n'avait pas imaginé qu'au début du XXI^e siècle, avec le développement de la capacité des mémoires digitales, il faudrait bientôt plaider pour avoir droit à l'oubli !

Abandonné ainsi à son inspiration, Martinů supprime toute conscience de la réalité pour s'identifier à l'infini mais paradoxalement l'affirmation de Louis Aragon peut nous revenir à l'esprit : « Si l'on songe que le conscient ne puise nulle part ses éléments, si ce n'est dans l'inconscient, on est obligé de convenir que le conscient est contenu dans l'inconscient ». Le surréaliste refuse de s'accommoder des hypocrisies sociales et n'hésitera pas à montrer à l'homme certaines laideurs de la vie quotidienne. C'est l'égoïsme et la mé-

chanceté des créatures humaines, l'absence en elles du sens du beau comme du sens du bien qui fait souffrir l'homme. *L'Albatros* dénoncera le plaisir que prend le *vulgaire* à faire le mal et à torturer le poète. Est-ce pour fuir une vie sociale qui ne pouvait à terme que se transformer en enfer, que Martinů ne reste pas à Paris et passe en zone libre en 1940 au moment de l'occupation allemande ? Ce sera ensuite son départ pour les États-Unis où il composera la majeure partie de ses œuvres pour orchestre.

Le but de Martinů n'est pas, comme pour un compositeur classique, de faire état d'une réalité perceptible directement, mais de transmettre les vibrations d'un monde intérieur. Or l'univers du rêve est semble-t-il très difficile à décrire à l'aide du langage habituel. C'est pourquoi Martinů va utiliser une palette de sons et de rythmes particulièrement complexes demandant à l'auditeur de disposer d'une inclination toute spéciale de l'esprit. Ce dernier ne devra pas s'attendre à un développement linéaire de l'action de l'opéra. Il devra par contre, renoncer à tout saisir du message sonore et poétique dès la première écoute. L'écriture de Martinů refuse l'emphase et toute exagération expressive. Elle s'oppose en cela à l'écriture des compositeurs expressionnistes évoqués précédemment. Si pour le surréaliste Stéphane Mallarmé le néant pouvait conduire au Beau et à l'Idéal, pour Martinů, c'est le raffinement du langage et une forme d'élégance du rythme de ses compositions qui vont conduire les auditeurs au Beau et à l'Idéal. En parlant de la musique de Martinů, Guy Erisman dira : « *La musique, selon les scènes, pittoresques, fantaisistes, graves, tendres, conduit cette histoire. Elle concrétise ce rêve, ce monde absurde, cette invraisemblance, de sorte qu'au lieu d'entrer dans le rêve, c'est le rêve qui se fait quotidien, devient notre réalité...* ».

Mais de quel « Idéal » s'agit-il finalement ? « Idéal » de « Liberté de création » sans doute ? Quel est le prix à payer pour disposer de cette « Liberté » ? Faut-il effacer tout ce qui a pu être gardé en mémoire pour ne plus devoir être comptable de ses faits et gestes passés ? L'amnésie de Juliette est-elle la solution préconisée par Martinů. Pressent-il l'horrible déchaînement des guerres qui vont suivre et les batailles pour la mémoire des martyres qui ne manqueront pas dans certains cas de prolonger tous les conflits et les guerres civiles ? La légitimité d'une action pour s'affirmer, plonge-t-elle trop souvent ses racines dans le passé ! La rencontre de Juliette et de Michel s'opère dans une forêt mystérieuse et toute en symboles. Rappelons que dans les pays méditerranéens, l'arbre est associé au culte de la Terre Mère et aux rites de fertilité. Dans la religion chrétienne, l'arbre joue également un rôle symbolique important : Dieu fait croître dans l'Eden les plantes de toutes espèces, dont l'arbre de la vie et l'arbre de la connaissance du bien et du mal, situés au centre du jardin. La forêt pourrait faire penser aux arcanes et aux dangers du monde. Michel y croise d'ailleurs des personnages aux pouvoirs étranges.

L'opéra *Juliette* ne semble pas inviter l'auditeur à prendre un engagement politique partisan. Martinů savait sans doute qu'aucun parti ne répondrait exactement aux aspirations des surréalistes. Il dut probablement avoir connaissance des tensions qui existaient entre le mouvement surréaliste et le parti communiste français. Rappelons qu'André Breton n'aura pas de mots assez forts pour flétrir l'ignoble mot *d'engagement* (politique?) qui « *sue une servilité dont la poésie et l'art ont horreur* ». Nous retiendrons au final que les condamnations, de l'exploitation de l'Homme par l'Homme, du militarisme, du colonialisme, de l'obscurantisme religieux, du nazisme, du totalitarisme et l'appel à une révolution sociale, auront été les thèmes des luttes menées par les surréalistes. À la fin de la guerre, Martinů souhaite revenir dans son pays natal. Il est contraint d'y renoncer par deux fois. Il décide alors de se partager entre Nice et la Suisse. Il meurt d'un cancer le 28 août 1959 à Liestal près de Bâle. Contrairement aux dernières volontés du défunt, mais avec l'accord et en présence de sa veuve, les autorités de la République socialiste tchécoslovaque ont transféré et inhumé la dépouille de Martinů en 1979 à Polička sa ville natale. À cette occasion et dans le cadre du « Printemps de Prague », le théâtre de Pilsen présenta *Juliette ou la clef des songes*.

Le prix de la liberté

Weill, Hindemith, Berg et Martinů, en s'inscrivant dans des mouvements revendicatifs ou en plaidant pour plus de liberté ont dû payer au prix fort cette prise de position face aux régimes dictatoriaux. Ces compositeurs n'ont d'ailleurs pas été les seuls à fuir une Europe qui sombrait dans le chaos. Paradoxalement, bien qu'ayant des sympathies pour le communisme, c'est en Amérique où certaines minorités comme nous l'avons signalé ne jouissaient pas encore de leur droits civiques, qu'ils durent se réfugier. Ils seront accueillis également en France ou en Suisse, rendant suspects de compromission ceux qui comme Richard Strauss et Carl Orff avaient fait le choix de maintenir malgré tout un haut niveau culturel dans leur pays.

Un régime dictatorial ne peut recevoir et accepter de leçons que de son « gourou » et Dimitri Chostakovitch l'apprendra à ses dépens ! C'est en janvier 1936 que la Pravda publiait une violente diatribe

contre son opéra *Lady Macbeth de Mzensk* intitulée « *le Chaos remplace la musique* ». Elle aurait été dictée par Staline en personne après qu'il eut, la veille, manifesté sa réprobation en quittant la salle pendant le spectacle. Pour lui, cette musique n'était que « *tintamarres et glapissements, et formalisme petit bourgeois* ». Les personnages sur scène se comportaient « *comme des bestiaux, faisant preuve de vulgarité et de grossièreté à la limite de la pornographie* ». L'article se terminait même par cette menace non dissimulée : « *On joue avec l'hermétisme, un jeu qui pourrait mal finir* ». C'est par ces mots que Chostakovitch deviendra officiellement un « *ennemi du peuple* », dans un pays où à l'époque cette accusation était suivie d'une déportation. L'attente constante du pire plongera alors Chostakovitch dans l'insomnie et la dépression. Il sera tourmenté par des idées de suicide toute sa vie durant.

Très rapidement Kurt Weill quant à lui, souhaite étendre la portée de son opéra et manifesta une réticence à laisser supposer que son œuvre ne puisse se dérouler qu'Outre-Atlantique. Les plaisirs humains que l'argent peut procurer, ne sont-ils pas partout les mêmes? Mahagonny, cette ville du plaisir, n'est-elle pas à l'image de toutes les grandes villes internationales? Les directions de différentes salles de spectacles ne furent pas dupes et, alors que la critique officielle et le nazisme se servaient de *Grandeur et Décadence de la ville de Mahagonny* pour dénoncer une menace « *judéo bolchevique* », les premières représentations furent censurées.

En 1933, ses origines juives et ses sympathies pour le communisme le contraignirent à quitter l'Allemagne. Il se réfugie à Paris. Là, il écrit pour Balanchine un ballet mêlé de « *Songs* » et de monologues, les *Sept Péchés capitaux*, dans lequel le rôle principal d'Anna est partagé entre une actrice et une danseuse. Ce sera sa dernière œuvre sur un livret de Brecht. Kurt Weill émigre ensuite aux États-Unis où il s'installe définitivement pour mener une vie entre New York et Hollywood. Il prend la nationalité américaine en 1943. Après avoir dénoncé, en Europe, toute la malfaisance du capitalisme, il va s'adapter remarquablement vite aux lois du show-business et composer un grand nombre de musique de film et de comédies musicales à la façon de Broadway. *Lady in the Dar* (l'œuvre la plus intéressante de sa période américaine) marque en 1940, son ouverture aux courants de la psychanalyse et consacre sa rupture définitive avec l'Europe. Il meurt à New York le 3 avril 1950.

Venu après la révolution du langage définie par Schönberg, Paul Hindemith s'est plutôt attaché à renouveler les rapports sociologiques de la musique au public. Il doit être considéré sous cet angle comme un révolutionnaire du monde musical du XX^e siècle. Son opposition à la société du moment semble s'exprimer par la valorisation d'une musique qui répugne à la sentimentalité, au psychologique et au subjectif. Entre 1930 et 1932, Hindemith se détourne de ses préoccupations modernistes et se forge peu à peu une éthique personnelle, qui apparaît déjà dans *Mathis der Maler (Mathis le Peintre)*. En 1934-1935, il se consacre à cet opéra qui se présente comme une profession de foi en l'autonomie absolue de l'art, face au régime politique qui a fait interdire ses œuvres. Après s'être intéressé aux philosophies antiques, Hindemith lit les théories de Kepler concernant l'astrophysique et termine en 1957 *Die harmonie der Welt*, un opéra construit sur une symbolique très étudiée.

En 1940, après un séjour de deux ans en Suisse et des tournées de concerts sur le continent américain, Hindemith s'installe aux États-Unis. Bien que n'étant pas juif, c'est en raison de son opposition au nazisme qu'il émigre. En 1948 il y obtiendra la nationalité américaine ne rentrera en Europe que pour s'établir en Suisse pour prendre en charge la chaire de musicologie de l'université de Zurich entre 1951 et 1953. Sa rythmique, nommée « *Motorik* » (motorisme) est percutante. Elle se veut obsédante et veut se faire l'écho de l'avènement de l'industrialisation et du moteur. C'est ainsi qu'entre une musique grinçante et une musique néo-classique, il va signer une musique très personnelle, la *Gebrauchsmusik* (Musique utilitaire).

Épilogue

Est-il bien nécessaire de rappeler en conclusion que les arts lyriques ne répondent pas qu'aux besoins de divertissement d'une classe sociale privilégiée. En effet, tout en provoquant l'émotion et en facilitant la mobilisation des sentiments populaires (l'exemple du *Nabucco* de Verdi dans la seconde moitié du XX^e siècle est généralement cité à propos de l'indépendance de l'Italie), les opéras ont pu être utilisés à de multiples fins, pour le meilleur comme pour le pire. Pour le pire, ils ont pu, en effet, faire l'objet d'une forme d'instrumentalisation par des pouvoirs politiques en place qui auront tenté d'en faire un outil au service d'idéologies criminelles. La récupération des opéras de Richard Wagner par les nazis est à ce titre exemplaire. Les pouvoirs politiques ont pu également s'opposer à la diffusion de certaines œuvres, menacer leurs auteurs et les condamner à l'exil. Les cas de Weill, Chostakovitch, Hindemith et Martinů ont été ci-

tés dans les lignes précédentes. Pour le meilleur, les opéras auront pu être au service d'une forme d'humanisme et de spiritualité et porter haut certaines valeurs sociétales. Les mythes (ou les légendes) sur lesquels se fondent (ou pensent se fonder) les civilisations seront mis en scène par Richard Strauss et Paul Hindemith, par exemple, pour mieux prendre du recul sur le temps présent.

Plus que toutes autres manifestations culturelles, l'opéra a donc pu être au service d'innombrables évocations et, pour cela, a pu bénéficier de toutes les ressources de la technique et de la mise en scène du moment car il s'agit d'un art total. Les compositeurs d'opéras ont généralement pu broser, avec de multiples nuances, le portrait de la comédie humaine, ses drames sociaux et sociétaux, ses espoirs, ses questionnements existentiels et ses problèmes intimistes. L'opéra pourra évoquer les fantasmes de la psyché que chaque individu pensait avoir enfoui au plus profond de son inconscient. Il est permis de penser que certains compositeurs aient même indirectement (ou inconsciemment) pu se mettre en scène pour les besoins d'une psychothérapie personnelle (besoin d'être riche pour Weill, problème de relation avec les femmes pour Strauss ?). Le cas de Hindemith, dans ses prises de position concernant la défense de l'indépendance de l'artiste, a été évoqué précédemment. Ne fallait-il pas faire déjà partie d'une minorité culturelle contrainte comme George Gershwin, pour avoir le courage de se pencher sur la condition sociale de la minorité afro-américaine au risque paradoxalement d'être accusé de racisme?

Et Juliette ?

Juliette marque, de notre point de vue, une forme d'aboutissement d'un certain modèle d'art lyrique, en même temps qu'une ouverture en termes d'écriture musicale. Nous avons vu qu'au cours de la décennie qui précédait sa présentation, les compositeurs usaient de nouvelles palettes sonores. Certains compositeurs tels Schönberg, Alban Berg et Strauss (dans certaines de ses œuvres), pour exprimer leurs révoltes, avaient adopté une écriture atonale qui se fonde sur l'absence de hiérarchie entre les notes. Par son absence de centre tonal et par les dissonances qu'elle génère, cette musique pourra déstabiliser l'auditeur et évoquer des ambiances étranges, morbides ou inquiétantes. Est-ce pour ces raisons que l'écriture dodécaphonique et la musique sérielle ne seront pas systématiquement développées après la guerre par la nouvelle génération de compositeurs ?

Après la guerre, les compositeurs vont d'ailleurs (avant de revenir en Europe pour certains, quelques années après la guerre) s'exprimer plus particulièrement en Angleterre et aux États-Unis. Leurs écritures feront des emprunts à d'autres cultures ou évoqueront d'autres thématiques. Le *Blues* gagne ses lettres de noblesse avec *Porgy and Bess*. *Juliette*, qui peut présenter quelques parentés (sans intention satirique, bien que Michel chante la « *chanson du canard* ») avec l'univers onirique du *Nez*, intègre déjà des rythmes de jazz. La musique classique va dorénavant absorber des éléments de la musique Rock, des rythmes répétitifs africains (Philippe Glass), des rythmes asiatiques, les sonorités d'instruments aborigènes tels les didgeridoos (Peter Sculthorpe), le chant des oiseaux (Olivier Messiaen), les bruits de la nature et mettre en valeur d'autres langues qui n'avaient pas encore été utilisées dans l'opéra (le turc avec Cetin Isikozlu, le finnois avec Launis Armas). Une porte a donc été ouverte libérant d'autres espaces de liberté pour que d'autres formes musicales et d'autres rythmes puissent trouver leur place dans l'art lyrique.

Miroir des espoirs ou des phantasmes des hommes, l'opéra peut-il nous faire découvrir ce que nous sommes ou ce que nous aspirons inconsciemment d'être comme le souhaitaient les surréalistes après les expressionnistes ? Il semble en effet qu'il puisse faire vibrer chez l'auditeur cette corde sensible qui peut donner une perception d'un monde caché ou d'un monde en devenir. Sous la baguette de certains compositeurs, les champs sensibles que peuvent s'approprier les voix pour nous enchanter et peut-être pour nous faire rêver, paraissent infinis. C'est Michel qui après bien des découvertes, tente paradoxalement de surmonter son propre isolement. Il retrouve Juliette et l'espoir grâce à sa chanson à l'évocation ambiguë : « *Mes amours elles sont parties, cette nuit sur la grande voile ; reviendront-elles des colonies ; comme revient la belle étoile...* ». En parlant de l'atmosphère de *Juliette*, Guy Erismann écrira : « *à mi-chemin entre ombre et lumière, réalité et fiction, les thèses relatives à la psychologie ou à la psychanalyse, s'effacent devant le pittoresque et la poésie, l'invention musicale et l'évasion* ».

Rappelons pour conclure la réaction de Georges Neveux qui, découvrant les premières mesures de *Juliette* que Martinu jouait au piano, déclara : « *J'avais retrouvé ma pièce et pourtant j'avais l'impression de l'entendre pour la première fois. L'inspiration du compositeur lui avait donné une dimension supplémentaire, cette émotion et cette profondeur que seule la musique peut exprimer au-delà des mots* ». La musique de Martinu, particulièrement complexe, nous offre cette fraîcheur et cette joie qui peuvent donner de façon remarquable des accents d'espoir ou de consolation aux œuvres les plus dramatiques. Guy

Erismann dira d'elle également : « *qu'elle sait rendre concrète une situation complètement fictive car elle est, en soi, un langage de l'imaginaire, un code de l'âme* ».

Bibliographie

Joyce Bourne : *Opera, the great composers and their masterworks*, Mitchell, Octopus Publishing Group, 2008
Patrick Scemama et Stéphane Roussel, *L'Opéra au XXe siècle*, Textuel, 2007
Lusia Impelluso : *La Nature et ses Symboles*, Hasan, 2004
Piotr Kaminski : *Mille et un opéras*, Fayard, 2003
Guy Erismann : *La Musique dans les Pays tchèques*, Les chemins de la musique, Fayard, 2001
Kobbé : *Tout l'Opéra*, dictionnaire, 1999
Théodore Baker, Nicolas Sloninsky : *Dictionnaire Biographique des musiciens*, Bouquins, Robert Laffont, 1995
Guy Erismann : *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*, Actes Sud, 1990

Discographie

Alban Berg, *Wozzeck*, Mack Harrell, Eileen Farrell, Le Monde de l'Opéra
Dimitri Chostakovitch, *Le Nez*, Andrew Schroeder, Vladimir Matorin, Espace 2 (la vie coté culture)
Cetin Isikozlu, *The Legend of Mount Ararat*, VMS Musical Treasures
George Gershwin, *Porgy and Bess*, Willard White, Cynthia Haymon, Emi Classics
Paul Hindemith, *Mathis der Maler*, Falk Struckmann, Simone Young, Oehms Classic
Armas Launis, *Aslak Hetta*, Aki Alamikkotervo, Raili Viljakainen, Ondine
Bohuslav Martinů, *Julietta*, Maria Tauberova, Ivo Zidek, Prague National Theatre and Orchestra, Supraphon
Carl Orff, *Carmina Burana*, Christiane Oelze, David Kuebler, Simon Keenlyside, Deutsche Grammophon
Peter Sculthorpe, *Requiem, My country Childhood*, ABC Classic
Richard Strauss, *Arabella*, Lisa Della Casa, Decca
Richard Strauss, *Daphné*, Renée Fleming, Decca
Richard Strauss, *la Femme silencieuse*, Grist. Mödl, Mc Daniel, Opéra National de Bavière, Live, Mythologie
Richard Strauss, *Die Ägyptische Helena*, Deborah Voigt, American Symphony Orchestra, Telarc.

MARTINŮ, DEUXIÈME NONET SPOHR, NONET

Gauthier COUSSEMENT

Dans le cadre des Midis Musicaux au Théâtre des Variétés de Monaco

Après avoir interprété avec toute la délicatesse classique requise le *Nonet* de Louis Spohr dont on célèbre cette année le centenaire de la disparition, les membres de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (Gian Battista Ermacora, violon – Federico Andres Hood, alto – Jacques Perrone, violoncelle – Thierry Véra, contrebasse – Raphaëlle Truchot, flûte – Fabrice Leidecker, hautbois – Véronique Bonche, clarinette – Michel Mugot, basson – Laurent Beth, cor) ont proposé au public de ce Midi Musical le *Deuxième Nonet* de Martinů H.374 composé en janvier 1959 et créé à Salzbourg le 27 juillet 1959, un mois avant sa mort. Paradoxalement, alors que la maladie gagne déjà du terrain, Martinů compose une pièce toute de fraîcheur et d'élégance, de raffinement et d'allégresse teintée cependant de la nostalgie du pays qu'il ne reverra jamais. De l'écriture claire qui réserve des surprises de mesure et de syncopes que Martinů a toujours aimées, se distille un divertissement à la fois intime et champêtre surtout dans l'Andante, précédé du Poco Allegro alerte et changeant, et clôturé par un Allegretto calmé. Voilà ce que les musiciens ont su faire passer avec un enthousiasme qui a donné sa pleine dimension à l'œuvre : une interprétation parfaitement en place témoignant d'une excellente préparation. Le public a été conquis par la musique et par les interprètes. Les instrumentistes se sont dits ravis de jouer cette page de Martinů peu connue du public, conscients du défi de jouer une telle œuvre et un compositeur encore quelque peu au purgatoire. Il faut aussi féliciter l'initiative Chandler Cudlipp, conseiller artistique de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, dont la ligne de programmation fait preuve d'inventivité et d'une grande cohérence.

MARTINŮ, *TROISIÈME SONATE ET RHAPSODIE TCHÈQUE POUR VIOLON ET PIANO*

ROUSSEL, *SONATE POUR VIOLON ET PIANO*

DEBUSSY, *SONATE POUR VIOLON ET PIANO*

Nice, auditorium du Musée Matisse, le 25 mai 2009

Gauthier COUSSEMENT

Dans le cadre intime de cet auditorium, Věra Brodmann-Nováková et Nicolas Bringuier ont rendu un hommage vibrant à Martinů en plaçant très intelligemment sa fameuse *Troisième Sonate pour violon et piano* dans l'écrin de Roussel et Debussy dont on sait l'influence sur Martinů.

Premier violon de l'Orchestre de l'Opéra de Nice, Věra Brodmann-Nováková tenait personnellement à rendre un hommage à Martinů, ayant remarqué le peu de cas que l'on faisait en France du cinquantième anniversaire de sa mort. Originaire de la même région que Martinů, elle nous a confié la joie qu'elle avait à jouer cette sonate où « tout lui rappelle les paysages de la Vysočina ». Magnifique interprétation à laquelle il faut associer le talent du pianiste Nicolas Bringuier dont la fougue pianistique a fait merveille.

Martinů, *Concerto pour deux pianos*

Kodaly, *Danses de Galanta*

à Paris, au Théâtre des Champs Élysées, le 26 mai 2009

Patrice CHEVY

L'Ensemble Orchestral de Paris dirigé par son chef Lawrence Foster donnait en ouverture les *Danses de Galanta* mais bien sûr le plat principal était le *Concerto pour deux pianos* de Martinů. Cette œuvre pleine de fougue propre à susciter l'enthousiasme, je l'entendais pour la première fois en concert. Les solistes étaient deux sœurs japonaises (qui ont étudié et vivent à Paris), Mari et Momo Kodama. Menant des carrières de solistes indépendantes, elles se retrouvent parfois en duo, et le concerto de Martinů est un de leur favoris, ce qui était évident en écoutant leur exécution passionnante et reçue par un public conquis. Souvent enregistrée, cette œuvre magnifique nous rappelle les œuvres pour deux pianos seuls du compositeur dont nous avons pu aussi entendre l'intégrale au Centre Culturel tchèque avec notre ami Jean-François Ballèvre. Les sœurs Kodama ont joué à fond la carte de la joie rythmique du concerto.

MARTINŮ, 6^{ÈME} *SYMPHONIE FANTAISIES SYMPHONIQUES*

SMETANA, *ŠÁRKA*

Trois jours plus tard, le 29 mai à Pleyel

Concert de l'orchestre Philharmonique de Radio-France dirigé par Peter Oundjian (un nom, je l'avoue, qui m'était inconnu), retransmis sur France Musique, comportait également une belle ouverture avec *Šárka* de Smetana, suivi du beau *Concerto Hongrois* de Joachim (quelque peu roboratif) défendu par son champion Tezlaff. Mais bien sûr c'est la seconde partie avec les *Fantaisies Symphoniques (6ème Symphonie)* de Martinů qu'aucun amateur ne pouvait ignorer. Et en dépit des exigences, nous n'avons pas été déçu par cette superbe exécution. La petite graine du **Martinů Revisited** est-elle enfin en train de prendre ?

MARTINŮ, *PREMIÈRE SYMPHONIE* DVOŘÁK, *CONCERTO POUR VIOLONCELLE*

Bruxelles du 11 juin 2009, Palais des Beaux-Arts.

Karel VAN EYCKEN

Dans le cadre de la fin de la Présidence tchèque de l'Union européenne et dans la série « European Galas », la Philharmonie tchèque s'est produite sous le direction de Zdeněk Mácal. Le programme annonçait deux grandes œuvres : le *Concerto pour violoncelle et orchestre op. 104* d'Antonin Dvořák et la *Première Symphonie* de Bohuslav Martinů.

Voilà un concert qui s'inscrivait dans la tranche supérieure de que j'ai eu le plaisir d'entendre cette saison. Et il s'est avéré que la qualité de l'exécution était au rendez-vous !

Le violoncelliste Michal Kaňka, membre bien connu du quatuor Pražak, était plus qu'à l'aise dans Dvořák. C'était même assez passionnant de voir un chambriste jouer en soliste dans LE concerto des concerti pour violoncelle et vivre si fort ce chef-d'œuvre. Orchestre et soliste produisaient une sensation de parfaite complicité, comme s'ils jouaient « en famille ». Mais est-ce vraiment étonnant quand on sait à quel point ce concerto de Dvořák est familier aussi bien pour le soliste que pour l'orchestre : toutes les difficultés techniques sont maîtrisées de longue date de sorte que la qualité de l'exécution arrive à un niveau où l'art seul parle. Le chef communiquait très bien avec le soliste (et vice-versa) et avec l'orchestre de sorte que toute la profondeur de l'âme musicale tchèque pouvait se donner libre cours. Un vrai régal.

Après la pause, c'était au tour de Martinů. Le concert commémorait bien évidemment le cinquantième de la disparition du compositeur. Même si on a l'embarras du choix parmi les grandes et très grandes œuvres de Martinů, la *Première Symphonie* est un choix judicieux. Cette *Première Symphonie* peut être résumée en une phrase : « Une grande œuvre en quatre mouvements à caractère optimiste, pour orchestre fort nourri ». En réalité : un chef-d'œuvre. Il est d'ailleurs probable que pour nombre de ceux qui assistaient au concert c'était aussi une première.

Je connais cette symphonie de manière approfondie pour l'avoir déjà entendue interprétées par bien des orchestres, entre autres aux Palais des Beaux-Arts de Bruxelles et ailleurs par des chefs ayant des lectures très différentes. Sans compter les enregistrements (vinyle ou CD). De la part de la Philharmonie tchèque et de son chef, on pouvait s'attendre un pétilllement d'étincelles.

Construire une bonne interprétation avec les musiciens d'un orchestre n'est jamais une mince tâche, même s'ils sont familiers par nature de la musique de Martinů. La qualité de chaque membre de l'orchestre est ici évidemment à la hauteur de la réputation de la formation. Et c'est un orchestre qui a toujours cette couleur particulière, cette sonorité si caractéristique forgée au cours de ses décennies d'existence par ses grands chefs comme Talich, Ančerl, Bělohlávek... Nous ne pensons pas que Z. Mácal arrive à leur niveau (tellement élevé il est vrai) mais il s'est très bien défendu face à ses prestigieux aînés. De plus, il a dirigé plusieurs fois cette *Première Symphonie* de Martinů. S'il y a des petites choses à relever, ce sera sur la façon dont il fait jouer cette musique si dense et fouillée où bien des choses se passent en même temps et sur différents niveaux. C'est précisément là que le choix du chef intervient pour donner à tel ou tel aspect le relief qui marquera son interprétation. Je dirais donc qu'il manque un peu d'accentuations et de soin des détails aux éléments qui devraient être mis en avant.

Le public a (presque) toujours raison. L'orchestre, le soliste et le chef ont été applaudis très chaleureusement et longtemps, tout à fait à juste titre à mon avis. Et les musiciens ont répondu à ces applaudissements par un bis : une fougueuse *Danse slave* d'Antonín Dvořák (un vrai feu d'artifice). Belle soirée et bel événement à Bruxelles.

SUR LE NOM DE BOHUSLAV MARTINŮ

L'Orchestre Philharmonique Bohuslav Martinů

Fondé en 1946, l'Orchestre Philharmonique de Zlín s'est donné le nom de Bohuslav Martinů. Il a enregistré de nombreux disques (Vienna Modern Masters, Bayer Records et le label américain Albany), mais il semble aussi s'être spécialisé dans la musique pour le cinéma au niveau international. Il n'est pas rare en effet de voir son nom aux génériques de films tant européens qu'américains. Son répertoire couvre toutes les périodes, avec un intérêt particulier pour la musique contemporaine. Les membres de l'orchestre ont constitué également plusieurs petites formations de chambre. Les activités de concerts sont aussi bien régionales – Brno, Ostrava, Bratislava, Žilina, Košice, mais Prague n'est pas dédaignée - qu'internationales (six concerts à Carnegie Hall en 1995). L'orchestre participe de près au festival d'automne de musique sacrée à Zlín, et depuis 32 ans, présente un festival très particulier appelé Talentinum. Il ouvre ses sessions à des cours de direction d'orchestre en collaboration avec une agence de Toronto. Le dynamisme de cet orchestre est très apprécié. Il offre ses propres services d'enregistrement. On trouvera d'ailleurs dans la discographie des œuvres de Martinů, des enregistrements réalisés aux États-Unis par cet orchestre.

Coordonnées :

Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín - Dům umění - náměstí T.G.Masaryka 2570

760 27 Zlín - Czech Republic tel: (420-67-) 721 0623, fax 721 0169 [e-mail: fbmzlin@fbmzlin.cz](mailto:fbmzlin@fbmzlin.cz)

COMPTES RENDUS

Concert des Gentlemen Singers

Gauthier COUSSEMENT



À l'été 2009, les Gentlemen Singers ont donné plusieurs récitals dans le cadre du Festival des Chœurs lauréats de Vaison-la-Romaine. Nous avons pu assister à celui donné le 26 juillet à la cathédrale Saint Siffrein de Carpentras (17^{ème} Estivales de Carpentras). Ce chœur, originaire de Hradec Králové, lauréat du concours de Tolosa en Espagne en 2008, venait en France pour la première fois et y célébrait son 300^{ème} concert. Son répertoire, toujours a cappella, va du grégorien aux pièces les plus contemporaines, parfois composées pour lui, en passant par toutes les périodes musicales et, bien entendu, par les chants populaires de Bohême, de Moravie et de Slovaquie. Le Chœur Gentlemen Singers s'est formé en 2003 par neuf élèves issus des fameux *Boni Pueri* de Prague. Bien que par certains côtés, et surtout par la très haute qualité des voix et des interprétations, on se doit d'évoquer le chœur Schola Gregoriana Pragensis dirigé par David Eben, les Gentlemen Singers sont très originaux.

Ne reculant pas devant une véritable mise en scène qui anime avec bonheur leur prestation, alliant humour et recueillement selon les pièces interprétées, ce chœur sait faire naître un véritable engouement pour des pièces dont a priori le public n'est pas forcément friand. Nous avons pris contact avec eux quelques mois avant leur venue dans le Midi et pour célébrer Martinu revisité, ils ont donné les *Chants des Brigands* H361. Après le concert, quelques mots échangés dans un mélange de français, d'anglais et de tchèque ont révélé des jeunes gens pleins de fantaisie et de joie de vivre.

Les Gentlemen Singers sont en concert le 5 décembre en l'église Saint Jean-Baptiste à Sceau et au programme du concert de l'Ambassade le 6 décembre 2009 en l'église Saint Louis des Invalides à Paris

Ils ont enregistré trois CD : *In Europam natus est* (Bohemia Music 2008), *Canto ergo sum* (Bohemia Music 072, 2007) et *The Gentlemen Singers Live* (Bohemia Music 2004, réédité 2007). Photo : Gentlemen Singers www.gentlemensingers.cz

Martinů à France Musique

Émissions « Grands Compositeurs » de Marc Dumont

Au fil de cette année, Martinů a eu les honneurs de l'antenne de France Musique à plusieurs reprises, entre autres pour la sortie de l'enregistrement du *Trio n° 1* retrouvé, avec Karine Lethiec, quelques concerts et la diffusion d'*Ariane* par un bel après-midi de dimanche... Et ce fut évidemment un régal que cette première semaine de septembre. Cinq émissions d'une heure et demie entièrement consacrées au compositeur. Pouvait-on rêver mieux pour améliorer sa connaissance, abaisser le taux de frilosité à son égard et faire mentir ceux qui disent avec un brin de dédain que Martinů n'est pas très intéressant. Car la concurrence était rude cette année avec Haydn, Mendelssohn, Haendel, Purcell et même Spohr, Albéniz, – encore un qui reste trop dans l'ombre – dont on célébrait qui le cinquantaine, qui centenaire ou plus de la naissance ou de la mort.

Merci donc à Marc Dumont et à France Musique pour ces très heureux moments.

L'Automne Musical de Brno

2 au 16 octobre 2009

Patrice CHEVY

J'ai pu assister à la première semaine du 44^{ème} Festival d'Automne Morave à Brno. Tout d'abord, je ne peux que recommander un séjour dans cette merveilleuse ville qu'est devenue Brno en quelques années. Ville d'art et de culture, où les merveilles baroques (pour le religieux), et les façades 1900 magnifiquement restaurées abondent ; d'innombrables théâtres, musées (à la muséographie superbe) ; une librairie tous les 200 mètres !

44. MEZINÁRODNÍ HUDEBNÍ FESTIVAL BRNO MORAVSKÝ PODZIM / 2.-16. října 2009

Pátek 2. října 2009, Nová radnice, 17.00
SLAVNOSTNÍ ZAHÁJENÍ
Dechová skupina Jana Slabáka, žáci ZUŠ Orchidea
Janáček, Martinů, Ištvan

Pátek 2. října 2009, Janáčkovovo divadlo, 20.00
STUTTGARTER PHILHARMONIKER
ČESKÝ FILHARMONICKÝ SBOR BRNO, sbormistr Petr Fiala
Alexandra Petersamer – mezzosoprán, Hans-Jürgen Schöpflin – tenor, Roman Tre
dirigent Gabriel Feltz
Mendelssohn-Bartholdy, Martinů

Sobota 3. října 2009, Konvent Milosrdných bratří, 19.30
GUARNERI TRIO PRAHA
Haydn, Martinů, Mendelssohn-Bartholdy

Neděle 4. října 2009, Reduta, 19.00
MARTINŮ: ZENIT BA
světová premiéra scénického provedení v původním anglickém z
režie, scéna a kostýmy: Pamela Howard
SÓLISTÉ a ORCHESTR JANÁČKOVY OPERY NDB, dirigent Jakub Kleckar
VE SPOLUPRÁCI S NÁRODNÍM DIVADLEM BRNO

Pondělí 5. října 2009, KC Semilasso, 19.30
GUSTAV BROM BIG BAND
dirigent Vlado Valovič, průvodní slovo Max Wittmann
výběr ze skladeb Martinů, Ježka, Gershwin, Goodmana a dalších

Úterý 6. října 2009, Besední dům, 19.30
ALES BARTA – varhany, MICHIO KEIKO – soprán, MARIE GAJ
Mácha, Dvořák, Martinů, Janáček, čtyři japonské písně, Sakai

Středa 7. října 2009, Janáčkovovo divadlo, 19.00
ČESKÁ FILHARMONIE
Daniel Wiesner – klavír, dirigent Zdeněk Mácal
Martinů, Brahms

Čtvrtek 8. října 2009, Besední dům, 19.30
DUO ARDAŠEV
J. Novák, Martinů, Zouhar, Tailleferre, Poulenc, Stravinskij

Pátek 9. října 2009, Konvent Milosrdných bratří, 19.30
MARTIN KASÍK – klavír
Mendelssohn-Bartholdy, Chopin, Kaprálová, Martinů

Sobota 10. října 2009, Janáčkovovo divadlo, 19.00
WIENER SYMPHONIKER

Un très agréable centre piétonnier ; l'ombre de deux génies bien différents, Mendel (un très beau musée, et l'émotion du petit carré de ses plantations qui ont révolutionné l'histoire), et bien sûr Janáček (le très émouvant petit musée – attention, il est très peu ouvert...).

Beaucoup de choses à voir aux alentours, comme le joyau baroque de Krtny, ou le château de Slavkov, théâtre de la bataille d'Austerlitz.

Le Festival morave était placé sous le signe de Martinů (très belle photo sur les affiches), et chaque concert comportait une œuvre du compositeur.

Le Festival s'est ouvert le 2

octobre par une cérémonie solennelle dans la salle baroque du « nouvel » Hôtel de Ville. Introduits par les fanfares de la *Sinfonietta* de Janáček jouées par le Jan Slabák Band (frissons garantis), les officiels ont donné de (longs) discours, dont celui du Ministre de la Culture tchèque. C'était inévitable et bien com-

préhensible. Le cœur du concert était une œuvre rare et délicieuse, les *Stowe Pastorals* H 335, composées à New York en 1951 pour la famille Trapp ; la formation très originale est un nonet comportant 5 flûtes. Des élèves de l'école fondamentale de musique de Brno, dont trois petites filles de moins de dix ans – correspondant à la distribution des dédicataires – en ont donné une exécution enthousiasmante. Occasion unique d'entendre une œuvre qui mérite sa place parmi les derniers opus de chambre de Martinů, tous caractérisés par les recherches de sonorités nouvelles.

Le soir même le concert d'ouverture était donné au Janáček Hall par le Stuttgarter Philharmoniker dirigé par Gabriel Felz. Il nous donnait la *Symphonie n° 6 (Fantaisies symphoniques)* H 343. Même si l'orchestre était vraiment superbe, il était évident qu'il ne jouait pas « dans son jardin », mais nous n'avons pas boudé notre plaisir ! Plus à l'aise sans doute dans le rare et puissant *Première Nuit de Walpurgis* de Mendelssohn.

Le samedi 3 après-midi, dans la même salle, un concert « mystère » avait lieu. Mystère, car en dépit des efforts d'Aleš Březina, les organisateurs du Festival n'ont pas voulu l'inclure au programme (querelle de clochers semble-t-il...). L'Orchestre de l'Opéra de Brno dirigé par Tomáš Hanuš donnait le grand *Concerto pour violoncelle* opus 104 de Dvořák (Jan Vogler en soliste), et en seconde partie une interprétation de toute beauté de la *Quatrième Symphonie* de Martinů. Comme le dit notre ami Aleš, reprenez bien le nom de Tomáš Hanuš, c'est le futur Bělohávek ! Le soir même, dans le cadre restauré du couvent Mislodrdných, le Trio Guarneri de Prague nous donnait un programme Haydn, Mendelssohn encadrant le *Troisième Trio* H 332, dans une interprétation parfaite, qui a suscité un grand enthousiasme.

Le dimanche était donnée la première du délicieux opéra comique *Le Mariage* H341, composé par Martinů d'après Gogol à New York pour la radio. Le cadre du très ancien Théâtre Reduta (où se produisit Mozart, et récemment restauré) offre une scène très réduite et tout en longueur dont la mise en scène de Pamela Howard a pleinement tiré parti. L'opéra était donné en anglais avec sous-titres tchèques, mais compte tenu de la prononciation des chanteurs, il eût mieux valu l'inverse... Cependant, cette œuvre courte est si vivante et pleine de fantaisie que nous y avons pris un vif plaisir.

Je passerai rapidement sur le concert du lundi 5, le Gustav Bron Big Band, qui comportait des transcriptions pour Jazz Band des Fox-Trot pour piano.

Le mardi 6, dans la belle salle de la Philharmonie, le concert d'orgue (Aleš Bárta) et soprano (Michiyo Keiko) comportait le rare – et quasiment ultime *Vigilie* pour orgue H382, ainsi que des transcriptions pour l'orgue de deux airs des *Jeux de Marie* H236. Un fort beau concert.

Enfin – en ce qui me concerne – le mercredi 7, la Philharmonie tchèque dirigée par Zdeněk Macal entourait de deux œuvres de Brahms les *Inventions pour piano et orchestre* H234 (Daniel Wiesner au piano). L'œuvre est difficile, déroutante même, mais l'entendre dans ces conditions était un vrai bonheur.

Je n'ai pu assister à la seconde semaine, à mon grand regret, sachant que je n'ai pas entendu, par exemple, le *Quintette à cordes* H164, la *Symphonie concertante n° 2* H322, le *Sextuor à cordes* H224, le sublime *Quatuor avec piano* H287, ou le *Cinquième Concerto pour piano* H366 ! On ne peut que rendre hommage à tous ceux qui ont contribué à cette manifestation d'exception.

En marge de ces concerts, l'International Martinů Circle a réuni son Conseil le dimanche 4 au matin, et son Assemblée Générale (où assistait un important groupe de la Dvořák Society venu pour toute la durée du Festival).

Le compte-rendu détaillé de ces réunions parviendra aux membres par ailleurs, simplement les responsables régionaux ont donné quelques « nouvelles locales », j'ai ainsi pu parler – entre autres – de la « Promenade Martinů à Paris » testée par certains d'entre nous, du travail inédit de Gauthier Coussement sur les fiches en français des œuvres de Martinů, de la journée Martinů au Conservatoire de Paris autour de Karine Lethiec (son album H.136 avec le DVD de la redécouverte du *Trio n° 1*), ainsi que de mes contacts avec Giorgio Koukl concernant son projet d'enregistrement des mélodies inédites, pour lequel nous pourrions avoir des contributions, entre autres, de la Dvořák Society.

(Photos Patrice Chevy)

Concert d'ouverture du Festival International Martinů à Bâle

Gauthier COUSSEMENT

31 octobre 2009

Il n'y a pas de miracle. Le Festival International Martinů à Bâle, dont la direction artistique est assurée par le jeune et talentueux pianiste Robert Kolinsky - qui vient de sortir un bel enregistrement d'œuvres de Martinů, les Concertos 2 et 4 et les Fresques de Piero della Francesca avec l'Orchestre de Bâle dirigé par Vladimir Ashkenazy - a déjà une quinzaine d'années à son actif. Et si ce 31 octobre, le Festival retentissait d'un lustre exceptionnel dans les salles du Stadtcasino, c'est bien grâce aux constants efforts et à un dynamisme jamais démenti de la Société Martinů Suisse (www.martinu.ch). Cette association a démontré que c'est dans la durée que l'on fait connaître et apprécier un compositeur de talent. Ce travail de fond avait été entrepris par Guy Erismann en France pour Janáček avec le succès que l'on sait. Ici à Bâle, il faut reconnaître que Martinů non seulement remplit la salle mais qu'il est maintenant bien connu et apprécié du public venu nombreux - très nombreux même - l'écouter.

Bâle a été choisie pour lieu de ce Festival pour d'évidentes raisons historiques et musicales, nous a indiqué Delia Friesenhausen, la dynamique représentante de l'association suisse Martinů, c'est-à-dire en raison des liens entretenus autrefois par Martinů avec Paul et Maja Sacher et le fait que Martinů ait terminé sa vie non loin d'ici.

Le programme de la soirée fut en tout point exceptionnel. Le concert proprement dit fut précédé d'une séance solennelle d'inauguration du Festival mais dont la solennité était adoucie par de délicieuses interventions du chœur d'enfants SurseeCantorei interprétant de brèves pièces de Martinů dont les *Chansons pour chœur d'enfants* H373 et le *Festin des Oiseaux* H379 une œuvre prémonitoire écrite à l'extrême fin de la vie du compositeur, précisément chez les Sacher à Pratteln Schönenberg, leur propriété près de Bâle.



Plusieurs centaines de personnes assistaient à cette séance rehaussée de la présence de Guy Morin, Président du Conseil de l'État de Bâle, de Pavel Kohout, l'écrivain tchèque bien connu qui avec humour a félicité les jeunes choristes pour leur bonne prononciation du 'ř', « *meilleure que celle de Václav Havel* » a-t-il insinué, ainsi que d'autres personnalités comme le cinéaste Jiří Menzel et le compositeur et directeur de la Fondation Martinů, Aleš Březina. C'est précisément Guy Morin qui a évoqué brièvement

la biographie de Martinů en insistant sur ses liens avec la région et sans manquer de rappeler son long séjour en France.

Le concert alliait prestige et qualité. L'orchestre de la Radio de Stuttgart (SWR), dirigé par Neeme Järvi a entamé la soirée par les *Variations Symphoniques* de Dvořák, suivies du *Deuxième Concerto pour violon* H293, avec en soliste Frank Peter Zimmermann, et des *Fantaisies Symphoniques (Symphonie n° 6)* H343 de Martinů. Ces deux pièces de la maturité du compositeur sont distantes de dix années, 1943 et 1953. Il n'est pas utile d'en refaire ici une analyse tant elles sont connues, mais bien de parler de leur interprétation ce 31 octobre sous la baguette éclairée et sensible du grand chef estonien qui a soulevé



l'enthousiasme mérité du public bâlois. Œuvre d'une grande liberté d'écriture parfaitement maîtrisée même s'il s'agissait à l'époque de répondre à la demande du public américain, le *Deuxième Concerto pour Violon* est une partition imprégnée d'un charme étonnant tout en étant dans la ligne favorite de Martinů faite d'un rythme soutenu et de moments de grande profondeur ou de tension dramatique. On n'est jamais loin, au détour d'une page, de la campagne de Polička. Après cette œuvre exigeante interprétée par le très remarquable

Frank Peter Zimmermann tout à fait en symbiose avec la partition et très applaudi, ce dernier a offert au public un bis savamment choisi, un *andante* de Bach, comme s'il voulait ramener l'apaisement et la sérénité.

nité après avoir joué une composition tendue, écrite en pleine guerre. En deuxième partie de concert, Neeme Järvi à qui l'on doit une intégrale des symphonies de Martinů à la tête de l'Orchestre Symphonique de Bamberg éditée en 3 CD chez BIS, donna encore la preuve de sa lecture parfaite de Martinů avec les *Fantaisies Symphoniques*, œuvre charnière longuement mûrie entre l'époque américaine et le retour en Europe. Là aussi, le dynamisme percussif de cette œuvre écrite entre 1951 et 1953, et créée par Charles Münch en 1955, a emporté l'adhésion du public bâlois devenu familier de Martinů. On devine en filigrane que Martinů y présente un « programme privé » dont il était le seul bien sûr à connaître la signification et la portée mais que nous pouvons peut-être deviner aujourd'hui : loin de sa terre natale, il lui reste indéfectiblement attaché et se le prouve à lui-même avec lyrisme et force, et en même temps, il se repose la question fondamentale du rapport de la forme et du fond.

L'orchestre de la Radio de Stuttgart s'est montré comme à l'accoutumée une formation parfaitement à l'aise dans ce répertoire où la précision du rythme est aussi importante que l'exigence d'élégance, avec cette sorte de spontanéité lumineuse qu'ont su lui conférer les musiciens et leur chef. Grandiose alternance de moments mordants avec d'autres d'inquiétude lyrique et de paix provisoire, qui résulte en un vivifiant bienfait. Merci à ces interprètes inspirés.

Nos chaleureuses félicitations vont aussi aux organisateurs de ce Festival, où rien ne manquait pas même un délicieux apéritif dinatoire offert par un des sponsors, Festival qui se poursuit à travers la Suisse avec la projection, toujours à Bâle, le 3 novembre d'un film réalisé en 1953 par la NBC sur *Le Mariage*, puis le *Sextuor à cordes H224*. Ces représentations ont été précédées de celle de *La Passion grecque* à Zürich en novembre 2008 et d'*Alexandre Bis* à Bienne et Soleure en octobre 2009. *Ariane* sera représentée à Lucerne à partir du 10 décembre de cette année, et suivront en 2010 et 2012 *The Strangler* à Bâle ainsi que *Juliette ou la clef des Songes* à Genève. Une programmation absolument magnifique qui réjouira les admirateurs suisses de Martinů et devrait susciter auprès des organisateurs français qui restent désespérément frileux un sursaut bien attendu. Espérons que la semaine Martinů présentée par Marc Dumont sur France Musique au début du mois de septembre y aura contribué.

Ce concert, auquel nous avons été très agréablement invités, a permis de nouer des liens avec la Société Martinů Suisse, Robert Kolinský, son président et Delia Friesenhausen, sa très active et charmante collaboratrice.

(Photos G. Coussement)

MARTINŮ REVISITED À LUXEMBOURG

L'énergie déployée par Geof Piper à Luxembourg pour faire rayonner la musique tchèque mérite d'être saluée. Il s'est pleinement investi, dans les deux sens du terme pour faire du projet Martinů Revisited une réalité, et donc aussi pour trouver des soutiens et des organisateurs à l'esprit ouvert. Une synergie efficace a été mise en place entre MusicEntreprise menée par Geof Piper, l'ambassade tchèque, en la personne de Mme K. Lukešová, ambassadeur dont l'aide avisée est toujours appréciée dans les projets culturels, ainsi que de la société luxembourgeoise de musique nouvelle (Lëtzebuerger Gesellschaft fir Nei Musek) et le Club de Musique des Institutions Européennes. Le programme des concerts annonce une bonne douzaine d'œuvres : *Vigilie*, *Quatuor n° 1*, *Trio à clavier*, *Symphonie n° 3*, *Promenades et Madrigal sonata*, *Trio Bergerettes*, *Quatuor n° 5*, *Chansons sur une page*, *Madrigaux*, *Concertino pour violoncelle*, *Les Rondes*, *Messe au Champ d'honneur* et *Variations sur un thème slovaque*, toutes données avec un choix judicieux d'œuvres d'autres compositeurs.

Nul doute que ce travail de fond fera mieux connaître et donc apprécier plus largement la musique de Martinů.

GC

LETTRES MÊLÉES AUTOUR DE THIERRY ESCAICH

Le Trio Wanderer avec François Leleux, hautbois et Paul Meyer, clarinette.

Si Thierry Escaich est sans conteste l'un des compositeurs français contemporains les plus populaires aujourd'hui, c'est parce qu'il possède une grande liberté de style, tout en s'inscrivant dans une tradition musicale multiple : de Bach à Mendelssohn, en passant par Messiaen ou encore Debussy. Le Trio Wanderer (2 Victoires de la Musique Classique en 1997 et en 2000) a réuni pour cet hommage la fine fleur des vents français : Emmanuel Pahud (flûte solo du Philharmonique de Berlin), François Leleux (hautbois solo de l'Orchestre de Chambre d'Europe) et Paul Meyer (clarinettiste invité par les plus grands orchestres mondiaux : Concertgebouw d'Amsterdam, Orchestre de la BBC...). Un disque vibrant pour l'un des compositeurs les plus passionnants de la scène actuelle. Interprètes fervents de la musique de Thierry Escaich, mais aussi vagabonds curieux par leur esprit d'exploration musicale (leur nom est un hommage au « voyageur errant » cher à Schubert), le Trio Wanderer a souhaité offrir aux auditeurs un éclairage sur la musique de Thierry Escaich, à travers les principaux compositeurs qui l'ont inspiré, au panthéon desquels figurent Debussy, Bartók et surtout Martinů sur lequel il s'est beaucoup penché. Le fil conducteur de l'œuvre de Thierry Escaich apparaît ainsi en filigrane : l'angoisse du temps qui passe à travers des rythmes haletants et des polyphonies conflictuelles.

(origine : chapitre.com)

Titres de l'album

TH. ESCAICH : *Scènes d'Enfants au Crépuscule* : 1. Andante moderato - 2. Vivace con fuoco - 3. Adagio
4. Allegro - 5. Vivace Grazioso
Cl. DEBUSSY : *Sonate pour piano n° 1*
B. BARTÓK : *Contrastes Sz111*
B. MARTINŮ : *Quatuor pour hautbois, violon, violoncelle et piano H.315*
TH. ESCAICH : *Lettres mêlées : Brahms, Bach Bartók*

L'ÉDITION RÉVISÉE DES PIÈCES POUR PIANO DE MARTINŮ

Centre tchèque

A l'occasion de la parution d'une édition révisée des pièces pour piano de Martinů, une soirée est organisée mercredi 9 décembre 2009 à 20 h au Centre tchèque.

Nous sommes heureux de saluer la parution aux éditions Umusic (Eschig-Durand-Salabert) d'un volume qui regroupe l'ensemble des pièces pour piano de Bohuslav Martinů qu'elles vendaient auparavant de manière dispersée.

Par la parole, par l'image, par le jeu, ces morceaux (*Trois danses tchèques, Le Train hanté, Bagatelle, Dumka, la Sonate pour piano...*) vous seront présentés par le pianiste **Jean-François Ballèvre**, qui est aussi le correcteur de cette nouvelle publication commémorant le 50^e anniversaire de la mort du compositeur.

Concerts à venir

MIRANDOLINA

Maison de la culture 93

Créé à Prague en 1959, *Mirandolina* sera monté pour la première fois en France à la **MC93** (01 41 60 72 72, www.mc93.com) les 24, 26, 28 et 30 juin 2010 sous la direction musicale de Marius Stieghorst dans une mise en scène de Stephen Taylor avec les solistes de l'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Paris et l'Orchestre-Atelier Ostinato.

En 1952, Bohuslav Martinů réside à Nice et choisit d'adapter la pièce de Goldoni *La Locandiera* qu'il termine en 1954. Il se nourrit alors de la prose étincelante de l'auteur vénitien, de la vivacité de l'intrigue,

des caractères hauts en couleur, il concentre les enjeux de l'action pour en tirer un opéra exquis, un petit bijou « moderniste ». Le livret fut écrit par Martinů en italien avec l'aide d'Antonio Aniante.

Rappelons l'intrigue : La ravissante aubergiste Mirandolina, amoureuse de Fabrizio, son jeune garçon d'auberge, héberge deux nobliaux vantards amoureux d'elle et un chevalier ronchon détestant les femmes. Irritée par la misogynie furieuse du chevalier, Mirandolina décide de lui donner une leçon en le séduisant au grand étonnement de tous. S'ensuivent des quiproquos et un nœud de jalousies, qui trouveront bien sûr un heureux dénouement. Mirandolina finit par accorder sa main à son jeune amant.

Brillante, la musique résiste au danger du néoclassicisme nostalgique et cristallise tout ce que la comédie vénitienne recèle d'actuel et de caustique sur les jeux amoureux et la place de la femme dans la société. Martinů habille cette comédie de rythmes vifs, de couleurs fauves et lumineuses.

LARMES DE COUTEAU

Projet de Léna Rondé

Le projet de Léna Rondé suscite de la part du Mouvement un grand intérêt. Nous cherchons donc à le soutenir par tous les moyens et contacts (lieu de représentation, sponsors, etc.). Nous reviendrons sur le travail de Léna Rondé dans notre prochain Cahier. Le projet est déjà bien étoffé. L'équipe artistique compte Clovis Weil à la scénographie, l'Ensemble C barré pour les musiciens ainsi que les soprani Marion Dhombres et Estelle Béréau, et le baryton Raphaël Treiner-Gicquel.

« Lorsque l'on a consacré deux années de sa vie (dont une passée à Prague) à l'étude de l'opéra de Bohuslav Martinů *Juliette ou la clef des songes*, il est difficile d'en rester là. On ne peut se défaire aisément de Martinů, tant l'œuvre de ce musicien est riche et passionnante. Mais pour ma part, j'en avais terminé avec les études de musicologie, et bien qu'ayant envisagé sérieusement de commencer une thèse sur les opéras de Bohuslav Martinů, je choisis finalement de me consacrer à ma priorité, la mise en scène d'opéra, en espérant pouvoir un jour mettre en scène l'un des douze opéras de mon compositeur fétiche...

C'est alors que je rencontrai « l'autre Léna », Léna Brisson, qui entamait à son tour un travail de recherche sur ce musicien, portant sur sa relation avec le poète Dada Georges Ribemont-Dessaignes, et plus précisément sur l'un des opéras issus de cette collaboration, *Larmes de Couteau*. Dès lors commença à naître l'idée de mettre en scène cette œuvre, petit bijou unique en son genre, opéra-dada de 30 minutes, dont l'expression, l'inventivité, le lyrisme et l'humour ne peuvent laisser personne indifférent.

La mise en scène de cet opéra n'est pas sans complexité. En effet, l'œuvre est très brève, le livret absurde, les personnages peu nombreux et sans psychologie cohérente, le lieu et la temporalité indéfinis. Mais ces éléments sont tout aussi bien des qualités exceptionnelles qui appellent l'interprétation. Le metteur en scène se trouve totalement libre tout en étant totalement contraint par l'absurdité de l'œuvre. Comment en effet faire exister ces personnages à l'identité instable ou grotesque, sans passé ni avenir, qui pourtant dans leur humanité toute défaillante nous parlent de solitude, d'amour fou, de désir, de quête de soi et de l'autre ? L'interprétation ultime reviendra au spectateur lui-même. Il ne s'agira pas de créer sur scène une illusion, une fausse réalité théâtrale, mais au contraire d'éveiller la fantaisie, l'imaginaire du spectateur par la création d'un univers absurde et fictif entièrement assumé. »

Léna Rondé reçoit d'abord une formation littéraire et musicologique. Après deux années de classe préparatoire littéraire au lycée Fénelon, elle obtient une Licence de Lettres modernes et un Master de Musicologie à la Sorbonne, (Mémoire sur *Juliette ou la clef des Songes* de Martinů) tout en suivant la classe d'Histoire de la Musique au CNSMDP. Ses recherches sur le compositeur tchèque Bohuslav Martinů la conduisent à étudier pendant une année à l'Université Charles de Prague. Après avoir poursuivi depuis de longues années des études musicales et chorégraphiques (piano, violon, danse classique), elle intègre la classe de chant de Dominique Moaty au CNR d'Aubervilliers. En 2005, elle entame une formation théâtrale auprès de Philippe Hottier (ancien comédien du Théâtre du Soleil), qu'elle poursuit également dans le cadre de l'ARTA. Elle se forme à d'autres techniques chorégraphiques : danse baroque avec Béatrice Massin, danse contemporaine avec Caty Beziex, danse de caractère avec Nadejda Loujine...

Passionnée par la mise en scène d'opéra, elle forge son expérience au cours de stages en tant qu'assistante dans des grandes maisons (Grand Théâtre de Genève, Théâtre des Champs Élysées, Opéra de Paris). Peu

à peu, elle se forme également aux différents métiers de la scène, tels que régisseur plateau ou éclairagiste. Elle crée en 2007 l'ensemble Oneiroï au sein duquel elle exerce la double fonction d'interprète et de metteur en scène. Deux spectacles viennent au jour dans lesquels les musiciens deviennent acteurs, prennent la parole : *La Nuit Frémit*, rêverie poétique et musicale sur le thème de la nuit, et *Cabaret Baroque*, un divertissement fantaisiste exaltant les menus plaisirs. En 2009, elle réalise sa première mise en scène d'opéra avec *Orphée et Eurydice* de Gluck pour le CNR d'Aubervilliers.

Source : Léna Rondé

LE DOUBLE CONCERTO DE MARTINŮ À BRUXELLES

Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, dirigé par Mariss Jansons
Palais des Beaux-Arts (Bozar) - 18 décembre 2009.

Sacré meilleur orchestre du monde par un panel international de critiques, l'Orchestre du Concertgebouw est un hôte régulier à Bruxelles, pour le plus grand bonheur des mélomanes et Bruxelles n'est guère loin de Paris. Si la *Quatrième Symphonie* de Brahms est un des piliers du répertoire, on aura aussi l'occasion d'entendre une œuvre du Tchèque Bohuslav Martinů, un compositeur qui mérite assurément une place beaucoup plus importante dans les programmes des concerts.

Bedřich Smetana : *La Fiancée vendue* (Ouverture)

Bohuslav Martinů : *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales H271*

Johannes Brahms : *Symphonie n° 4, op. 98*

D'après www.bozar.be

Cahier n° 60 – Juin 2010

MARTINŮ FACE À L'ORCHESTRE : LES SYMPHONIES DU « NOUVEAU MONDE »

Nicolas DERNY

Compositeur des plus prolifiques, Bohuslav Martinů ne s'attaqua à la symphonie qu'à la cinquantaine passée, une fois débarqué sur le sol américain. Pourtant, l'écriture pour orchestre n'a jamais semblé l'intimider. Avant 1910, il ébaucha déjà une œuvre pour grand orchestre dont le manuscrit, inachevé, contient 12 pages d'esquisses (pour piano) consignées sous le numéro H.4b. En 1910, les prémisses d'un poème symphonique d'après Victor Hugo (*Les Travailleurs de la mer* H. 11), *Smrt Tintagilova* H.15 (*La mort de Tintagiles* - ouverture pour une pièce de marionnettes de Maurice Maeterlinck) ou encore *Anděl Smrti* H.17 (*L'Ange de la mort*) sont les premiers véritables témoignages connus d'œuvres orchestrales. Si Harry Halbreich recense, sous le numéro 45 de son catalogue, le premier mouvement d'une *Symfonie pro orchestr* de 1912, nous ne disposons pas du manuscrit de cette partition qui ne fut, bien évidemment, jamais éditée. Dans ces premières pièces, le jeune Martinů est toujours à la recherche de son esthétique qui fluctue encore entre Debussy et les *Spätromantiker* allemands¹.

En 1924, une courte composition crée le scandale : *Half-Time* H. 142, *Allegro con brio* pour grand orchestre (en forme de rondo) est donné dans la capitale tchécoslovaque le 7 décembre sous la direction de Václav Talich. Martinů considère cette page comme sa première véritable réalisation d'importance et souhaite lui accorder le numéro d'opus 1. Toutefois, Prague n'est pas prête à entendre cette pièce d'avant-garde. Une partie du public crie au scandale et la critique se déchaîne contre le musicien, l'accusant d'avoir plagié *Petrouchka* de Stravinsky, un compositeur qui avait reçu toute l'attention du tchèque dès les premiers mois passés à Paris.

Lorsque le chef Serge Koussevitzky découvre Martinů, c'est par la pièce symphonique *La Bagarre* H.155 (1926), qu'il décide de créer à Boston avec l'orchestre symphonique de la ville. « Rarement une œuvre non familière d'un compositeur a été accueillie avec autant d'enthousiasme au Symphony Hall »

écrit un critique du *Herald Tribune* au lendemain du concert². Le Boston Symphony Orchestra commande alors une œuvre à Martinů qui compose une *Symphonie militaire* dédiée à Darney, petit village vosgien où se retrouvèrent les régiments de volontaires slovaques et tchèques durant la première guerre mondiale et où fut proclamée l'indépendance de l'État tchécoslovaque le 28 octobre 1918. Créée par son commanditaire le 14 décembre 1928, la pièce n'est pas donnée sur le sol tchèque avant le 12 mars 1930, dirigée par Ernest Ansermet sous le titre de *Rhapsodie* alors que Walther Straram la jouait l'année précédente à Paris en tant... qu'*Allegro symphonique* ! En raison de la forme et du caractère militaire de l'œuvre, l'éditeur Schott suggère à Martinů de laisser tomber définitivement le terme de « symphonie » pour adopter l'intitulé de *Rhapsodie - Allegro symphonique*. Étonnant de constater qu'elle n'est publiée qu'en 1961 par... Bärenreiter. Après cet ouvrage et à l'exception de *Juliette*, le compositeur abandonne le grand orchestre jusqu'à sa *Première symphonie*, attiré qu'il sera, dès les années 1930, par l'esthétique du concerto grosso (ceux de Corelli notamment).

Impossible de ne pas remarquer que toutes les œuvres orchestrales composées par Martinů avant la *Symphonie n° 1* sont d'inspiration extra-musicale directe ou indirecte (ouvertures, poèmes symphoniques, ballades, etc.) Littérature, événements historiques, musique folklorique ou jazz, le compositeur semble chercher tous les prétextes pour échapper à la symphonie en quatre mouvements et à la dialectique dualiste de l'*Allegro* de sonate – ce que le concerto grosso va lui permettre de faire. Ainsi, même les œuvres concertantes tentent de fuir cette forme qui, comparée à la liberté offerte par l'opéra, doit lui sembler bien oppressante. A propos de son *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre* H.207 (1931), il note : « Dans le premier mouvement je ne fais pas usage de la forme sonate mais des développements et des variations qui sont utilisées dans le concerto grosso. Il n'y a pas ici de deuxième thème mais le mouvement dans son entier est fondé sur le déploiement d'un seul motif que ce soit pour les passages solistes ou les tutti d'orchestre³ ».

Rares sont de toute façon les jeunes compositeurs vivant à Paris dans les années 1920-1930 à s'être passionné pour la symphonie. Le genre véhicule trop de connotations romantiques pour être alors prisé. Lorsqu'il l'aborde, à partir de 1942, Martinů se voit donc confronté à un nouveau défi⁴. Dans la notice qu'il rédige pour la brochure du programme de la création de la *Symphonie n° 1*, après avoir évoqué le poids de l'histoire d'une « forme bien établie pas seulement dans sa structure mais également dans le contenu d'une expression élevée », il constate que « les larges proportions, la forme expansive de la symphonie obligent le compositeur à s'atteler à un grand projet⁵ ».

La dernière symphonie tchèque composée aux États-Unis était la *Neuvième Symphonie* de Dvořák. Ironie de l'histoire, cette œuvre, dont la thématique emprunte au folklore tchèque, à Brahms et à Schumann et l'orchestration à Wagner voire à Tchaïkovski, était loin d'être aussi « américaine » qu'on le pense encore⁶. Si, dans une certaine mesure, les symphonies de Martinů sont les héritières de l'œuvre du compositeur de *Rusalka*, elles s'intègrent mieux à la vie musicale du pays où elles furent composées. Elles sont d'ailleurs créées par trois des « Big Five » américains (Boston Symphony Orchestra pour les *Première*, *Troisième* et *Sixième* ; Cleveland Orchestra pour la *Deuxième* et Philadelphia Orchestra pour la *Quatrième*) à l'exception de la *Cinquième* donnée en première audition par son dédicataire, l'Orchestre Philharmonique tchèque. Rien que ça...

Au terme de ce parcours de symphoniste – au lendemain de l'exécution new-yorkaise de la *Symphonie n° 6* – le compositeur Henry Cowell résume ainsi la musique de Martinů : « [il] étudia avec Roussel en France [...] il était sous l'influence d'un maître qui, dans ses propres compositions était essentiellement simple et méticuleux ; mais il a également puisé dans l'effervescence qui régnait à Paris. On entend dans ses œuvres une forte influence de Debussy dans l'utilisation de quarts et de quintes augmentées ; de Ravel dans l'instrumentation ; de Stravinsky dans les rythmes, les couleurs et les changements soudains ; de Falla dans les modes quasiment espagnols et dans l'excitation rythmique ; et parfois de Satie dans la philosophie. Il y a même quelques ressemblances avec Milhaud dans l'approche de la polytonalité et parfois même avec Honegger dans les accords parfaits décorés de demi-tons colorés. [...] malgré tous ces éléments facilement discernables, il ressemble à Chostakovitch plus qu'à aucun autre compositeur [...] »⁷.

Outre les interprétations de Koussevitzky, le New York Philharmonic joua lui aussi Martinů avant qu'il ne devienne un auteur « à succès » aux États-Unis (en janvier 1942). Le concert, qui proposait également des pièces de Smetana, Dvořák et Janáček s'intitulait « *The Czechoslovak Immortals of Symphonic Music* » et ce, cinq mois avant que le compositeur de Polička ne couche sur papier la première note de sa *Symphonie n° 1* ! Au même titre que les autres musiciens exilés outre-Atlantique, Martinů se trouve confronté à un monde musical qui doit d'abord lui paraître bien étrange car composé d'un public relativement moins cultivé que celui des salles de concert européennes – quoique la côte Est soit un moindre mal.

Selon l'épouse du compositeur, en 1940, l'ami Charles Munch souffle à Martinů l'idée de s'atteler au genre symphonique mais à l'époque – troublée, il est vrai – le compositeur n'en fait rien⁸. La tendance du public d'outre-Atlantique à considérer le genre comme le plus important auquel un compositeur puisse se consacrer aura probablement achevé de le convaincre. Des musiciens « exilés », Martinů devient un des plus populaires, rivalisant en nombre de commandes avec Hindemith et étant plus joué que Bartók ou Schoenberg. Le maître de Polička rencontre au concert un succès presque comparable à celui d'Erich Wolfgang Korngold en matière de musique de film. Et les deux musiciens de toujours rester fidèles au système tonal et de partager la particularité de n'avoir véritablement abordé la symphonie que très tardivement⁹.

Le compositeur de *Juliette* remarque le lourd héritage de la tradition d'un genre difficile à bouleverser : « La symphonie est l'un des plus grands problèmes des compositeurs contemporains. Les siècles passés nous ont laissé une forme bien établie non seulement au niveau de la structure mais aussi dans son contenu d'expression élevée et de grandeur [...] en dépit des nombreuses tentatives des compositeurs contemporains pour en changer la structure, pour trouver d'autres solutions en écrivant des symphonies en un seul mouvement, en cinq parties, etc. sa nature essentielle reste inchangée, à de rares exceptions près¹⁰ ».

Si Martinů n'a pas la prétention de révolutionner le genre (pas même dans la liberté de forme des *Fantaisies Symphoniques* plus inspirées par le style de direction de Charles Munch que par une volonté d'ouvrir de nouvelles voies –cf. infra), ses symphonies sont d'absolues réussites. En un paragraphe, Harry Halbreich en résume l'essence et jette les bases de notre exploration : « Bien que toutes reçues avec enthousiasme par le public, elles ont dérouté plus d'un professionnel. A première vue elles présentent un aspect familier pour l'auditeur, un langage tonal et plutôt consonant. Cependant, on cherchera en vain la présence habituelle de thèmes contrastants bien définis, et par conséquent le processus de développement de type beethovénien selon les schémas classiques de la forme sonate [opposant deux thèmes] ou du rondo [refrain/couplets]. Ceux-ci sont remplacés par la croissance organique de petites cellules, dont la prolifération génère le mouvement et la poussée directionnelle de la musique : un processus plus proche d'une biologie sonore que d'une architecture basée sur des symétries mathématiques [...]. De son orchestration lumineuse et incandescente, de petits groupes d'instruments émergent à la manière de concertini [groupes de solistes] dans ses modèles bien-aimés du concerto grosso baroque¹¹. »

De l'instrumentation, Martinů écrivait lui-même que « la base de l'orchestre est le quintette à cordes, ce qui n'empêche pas des passages solo des instruments à vent, tandis que les cuivres et les percussions s'acquittent de leur tâche¹² ». Difficile de décrire les sonorités de la musique « martinienne » ; la palette de couleurs est trop vaste et raffinée. Pour le reste, les commentaires de chaque *Symphonie* qui suivent dans les tableaux des œuvres de Martinů sont une introduction à un univers encore mal connu. Leonard Bernstein écrivit en 1967 un célèbre article intitulé *Mahler : his time has come*. Gageons que le temps de Martinů viendra bientôt et qu'il trouvera enfin la place qu'il mérite au répertoire de nos orchestres.

¹ Lire à ce sujet l'article de S. BERGMANNOVÁ, « *Symphonische Kompositionen der tschechischen Periode. Ein Einblick in Martinůs Frühwerk* », *Musik Konzept Sonderband*, Sonderband 2009, Bohuslav Martinů, U. Tadday (éd.), Munich, Édition Text+Kritik, p. 24-35

² Cité par M. ŠAFRÁNEK, « Bohuslav Martinů », *The Musical Quarterly* vol. 29 n° 3 (1943), p. 335

³ Cité par M. ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1964, p. 151

⁴ « Je dois maintenant faire face au problème de la symphonie, ou plutôt de la réalisation d'une symphonie parce que j'ai lutté avec le problème lui-même depuis de nombreuses années. » Martinů cité par M. Šafránek, « Martinů's musical development », *Tempo* n° 72 (printemps 1965), p.12

⁵ Cité par P. EVANS, « Martinů the symphonist », *Tempo* n° 55/56 (automne/hiver 1960), p.19

⁶ Lire les pages qui sont consacrées au problème dans A. Sychra, *Antonín Dvořák : zur Ästhetik seines sinfonischen Schaffens*, Leipzig, Deutsches Verlag für Musik, 1973 ; C. Hamm, *Music in the New World*, Norton, New York, 1983 ; M. Beckermann (ed.), *Dvořák and his world*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

⁷ H. COWELL, « Current Chronicle : New York », *The Musical Quarterly*, n° 4 (1955), p. 515

⁸ Cf. Charlotte MARTINŮ, *Ma vie avec Bohuslav Martinů*. Prague, Orbis, 1979. Nous n'avons eu accès qu'à la traduction en néerlandais de Karel van Eycken. (K. van Eycken, *Bohuslav Martinů*, Steenokkerzeel, publ. à compte d'auteur, 1984, p. 235

⁹ Malgré une *Sinfonietta op. 5* (1912-1913) et sa grande admiration pour Mahler, Korngold ne compose qu'une seule symphonie achevée en 1952. Cf. N. Deryn, *Erich Wolfgang Korngold. Itinéraire d'un enfant prodige*, Éditions Papillons, collection Mélophiles, Genève, 2008 ; G. Schubert, « Die Sinfonie in Fis. Korngold und das Problem des Sinfonischen in der Orchestermusik seiner Zeit », *Erich Wolfgang Korngold. Wunderkind der Moderne oder letzter Romantiker ?*, A. Stollberg (ed.), Édition Text+Musik, Munich, 2008, p. 87-100

¹⁰ Martinů cité par M. ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. His life and work*, R. Finlayson-Samsourová (trad.), Londres, Allan Wingate, p. 213

¹¹ H. HALBREICH cité par Éric Mairlot dans le programme de l'Orchestre Philharmonique de Liège, concert du vendredi 26.2.2010, p.3

¹² Cité par M. ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. His life and work*, op. cit. p. 215.

COMMENTAIRES SUR LA CORRESPONDANCE DE BOHUSLAV MARTINŮ

Kateřina MAŮROVÁ

Musée de la musique tchèque, Prague – Traduction du tchèque: Daniela Langer

Dans mon exposé, je me propose de vous familiariser brièvement avec des lettres restées inédites et inconnues à ce jour, que Martinů a adressé à ses amis et à ses collaborateurs. J'ai eu l'opportunité de les étudier lors de mon travail à l'inventaire de la correspondance de Martinů. Toutefois, vu le volume intense des contacts épistolaires de Martinů et par conséquent l'énorme quantité du matériau révélé, mon choix dans cette correspondance va se limiter ici aux lettres les plus importantes et les plus significatives, à celles qui témoignent le mieux des désirs, des expériences et des projets artistiques du compositeur.

Nul ne mettra en doute le fait que Martinů entretenait des rapports amicaux avec Miloš Šafránek, son grand défenseur, son biographe aussi. Dès son entrée en 1927, dans les services culturels de l'Ambassade tchécoslovaque à Paris, Šafránek a fait pour Martinů un travail inappréciable, plein d'abnégation : il a été pour cet homme introverti, et totalement candide dans les affaires un véritable manager. Peu d'entre nous savent évaluer dans toute son ampleur le travail et l'énergie fournis par Šafránek pour faire connaître la culture tchèque auprès du public français et les efforts qu'il a dû déployer pour obtenir, pendant la crise économique de 1930, un appui financier pour Martinů, alors démuné d'argent. Cette aide, il est allé la chercher directement auprès de Président de la République tchécoslovaque, T.G. Masaryk. Les documents contenus dans les archives du Bureau de la Présidence et du Ministère des Affaires étrangères à Prague témoignent clairement du dévouement et de la détermination avec laquelle Šafránek intervenait en faveur de Martinů chaque fois que celui-ci se trouvait en situation difficile. Dès le 9 mai 1930, Šafránek informait M. Skrach, secrétaire personnel du Président, sur l'activité artistique de Martinů à Paris et lui demandait un soutien financier pour le compositeur, en même temps qu'il sollicitait une aide pour les peintres Šima et Zravý. Son intervention se montra des plus efficaces : Martinů allait désormais recevoir 5.000 Francs de la présidence.

Pendant les années parisiennes de Martinů, Šafránek s'employa également à faire publier, le plus abondamment possible dans son pays, les œuvres du compositeur. En témoigne une lettre de Šafránek, envoyée le 12 décembre 1936 à son ami Jaroslav Šalda, directeur général de la maison d'édition Melantrich. Or, le plus grand mérite de Šafránek – la correspondance dans les archives du Ministère des Affaires étrangères le prouve – consiste sans doute à avoir aidé Martinů à fuir en 1940 le Paris occupé par les Allemands pour les États-Unis. Miloš Šafránek a littéralement bombardé tous ses amis et différents diplomates dans de nombreux pays de lettres demandant de l'aide. Dans sa biographie de Martinů publiée en 1961 (*chapitre XVII « La fuite » pp. 215-223*) Šafránek décrit les circonstances dramatiques de l'exil de Martinů aux États-Unis, tout en évoquant un certain nombre de personnalités liées à cette affaire.

Les archives du Consulat tchécoslovaque à Washington contiennent toutes une série de lettres datées de 1940 qui témoignent des difficiles pourparlers entre le Consulat de Washington et les administrations française et américaine, cherchant à faire délivrer à Martinů le visa d'entrée aux États-Unis. Mais, même après avoir contribué à la réussite de cette affaire, Šafránek n'a pas faibli son élan : il continua à solliciter de nouveaux appuis financiers pour Martinů et Firkušný aux États-Unis. Ainsi Martinů recevait de la part du Consulat tchécoslovaque à Washington du 1^{er} mai 1941 jusqu'à la fin de 1942 mensuellement 150\$. De 1943 à mars 1946, il touchait 50 \$. Sur la base d'une proposition du service d'information tchécoslovaque à New York formulée le 31 juillet 1946, le Ministre des Affaires étrangères a examiné la question d'une nouvelle aide financière au compositeur, établie et approuvée par Clementis, à dater du 1^{er} décembre 1946. Elle s'élevait à 250 \$ mensuels.

J'ai eu la possibilité d'établir le catalogue de la correspondance entre Martinů et un autre de ses amis, Jan Löwenbach, membre de « Umělecka beseda » et employé des Archives de la littérature nationale à Staré Hradý. Cette correspondance montre bien que Martinů appréciait grandement l'intervention de Clementis en sa faveur. On peut se demander quels auraient été les rapports entre Martinů et le pouvoir communiste d'après février 1948, si la réunion prévue pour septembre 1948 à Paris, à laquelle ne devaient prendre part que Martinů, Clementis et Hoffmeister, avait eu lieu ; elle devait aborder une question délicate : était-il possible de gagner le compositeur au nouveau régime ? Or les procès politiques imposés par

Staline et la doctrine jdanovienne qui par sa nature même limitait la liberté de création artistique commençaient précisément à occuper toute la scène. Une telle conception de la politique culturelle, basée sur des schémas dogmatiques proclamés de manière volontariste, ne pouvait que rebuter d'emblée tous les artistes et intellectuels libéraux vivant en Occident et leurs enlever leurs dernières illusions sur le désintéressement et la sincérité du nouveau régime.

Laissons de côté certains moments contradictoires dans l'affaire de la mort de Jan Masaryk, ami de Martinů, et Ministre des Affaires étrangères de l'époque. Sa mort subite et tragique a beaucoup troublé Martinů et a dû nécessairement le décourager d'établir d'autres contacts avec la nouvelle culture officielle. Martinů et toute l'avant-garde tchécoslovaque de l'après-guerre reçurent à l'occasion du procès de Clementis un avertissement on ne peut plus éloquent. Ce communiste politiquement expérimenté, homme du monde de surcroît, dont les capacités diplomatiques étaient appréciées entre autres par les artistes de gauche, tel Jiří Voskovec, cet homme était maintenant conduit à l'échafaud comme traître et criminel.

Ce n'est pas mon propos d'examiner ici le problème de l'attitude de Martinů envers sa patrie après 1945 et 1948. A la lumière des sources disponibles il apparaît clairement que Martinů a livré un combat intérieur qui nous dévoile l'âme et l'esprit de l'homme face à un choix impitoyable. Ce choix, nombre d'artistes avaient eu à l'affronter. A la question de savoir ce qui a le plus d'importance dans l'échelle de valeurs d'un esprit créateur, si c'est l'amour, l'amitié, l'amour de son pays natal ou la liberté créatrice. Martinů apporte une réponse sans équivoque. Il opte en faveur de la liberté, même si c'est au prix d'une perte douloureuse, celle de la possibilité de retourner dans son pays. Dans cet ordre d'idée, je voudrais faire une observation. Bien que n'ayant pas appartenu au milieu des artistes politiquement engagés, Martinů ne jugeait jamais les résultats du travail de ses collègues à partir d'une position idéologique. Il ne séparait pas les gens entre ceux « de gauche » et ceux « de droite », entre communistes et non communistes. Il n'était pas du genre à réprover a priori tout ce qui s'opposerait à son groupe credo d'artistes. Ses contacts épistolaires avec les protagonistes de l'aile marxiste de la culture tchèque furent bien sûr limités, mais il ne cherchait pas non plus à se dérober dès qu'il s'agissait de réagir à des propositions de collaboration artistique de la part de personnes qu'il appréciait, tel par exemple Burian. Ses liens de travail avec Nezval pendant les années 1930 sont un témoignage suffisamment éloquent de l'esprit de tolérance qui régnait au sein de toute cette génération. En effet, un homme de grand talent dont le but consiste à faire fructifier des dons qui lui ont été confiés par Dieu, n'a pas de temps à perdre en intrigues et magouilles politiques. Le travail artistique est sa véritable vocation.

Mais, revenons à la correspondance que le compositeur entretenait avec J. Löwenbach. Dans les archives citées plus haut, sont conservées les vingt-deux lettres échangées entre Martinů et Löwenbach dans les années 1943-48. On y trouve aussi différents documents de caractère administratif. Ils attestent que pendant son séjour américain, Löwenbach s'est employé en tant que critique musical à faire connaître les œuvres du compositeur. Comme conseiller culturel du Service d'Information tchécoslovaque auprès du Consulat de New York, il collaborait par exemple avec l'Agence de presse tchécoslovaque (CTK) et avec l'hebdomadaire *Czechoslovak*. Pour ce dernier, il écrivait des comptes rendus des premières exécutions des œuvres de Martinů aux États-Unis. De plus en tant que juriste d'OSA, il a été l'un des plus importants médiateurs de l'entrée de Martinů dans l'Union américaine des auteurs ASCAP, comme en témoigne sa correspondance avec Nissim et Wagenaar au cours de l'année 1944.

Dans les années 1946-1947, il fut aussi de ceux qui soutenaient activement l'idée de retour de Martinů dans son pays. Dans les copies des lettres adressées au compositeur à cette époque figurent les allusions auprès du Ministre de l'éducation, Stranský dans l'affaire d'une nomination définitive de Martinů comme professeur de composition de l'Académie des Beaux-Arts. Or cette nomination n'a jamais eu lieu. Le « Cercle d'artistes » (Umělecká Beseda) a en sa possession dix-huit lettres du compositeur adressées à Löwenbach. La dernière du 11 février 1948 est de la première importance à cet égard. Elle montre en effet qu'à peine quinze jours avant les événements de février, Martinů avait encore l'intention ferme de se réinstaller durablement en Tchécoslovaquie. Il y annonçait son arrivée pour fin avril, demandant des nouvelles au sujet de son appartement pragois et témoignant de son indécision quant à la question de savoir s'il enseignerait ou se limiterait au seul travail de compositeur. A travers ses lettres, il tenait systématiquement Löwenbach au courant de ses premières américaines et européennes tout autant que de ses nouvelles œuvres, par exemple de son *Deuxième Quintette avec piano*, des *Troisième, Quatrième, Cinquième Symphonies*, du *Quatrième Quatuor à cordes*. Il mentionnait aussi les cours privés de Jan Novák qu'il considérait comme un élève très appliqué et plein de talent (lettre du 10 septembre 1947).

Les lettres du compositeur et critique František Bartoš, conservées au Musée de la musique tchèque, forment un ensemble épistolaire particulièrement intéressant. Bartoš entretenait une correspondance avec

Martinů depuis 1935. En tant que critique musical du *Journal Littéraire*, il avait réussi à le faire participer à l'enquête intitulée « La jeune génération et l'opéra ». Les plus beaux documents sur son amitié avec Martinů sont les lettres de l'après-guerre, (9 août 1945 à 1950, la dernière lettre connue datant du 2 décembre 1950 fut conçue comme une lettre de félicitations pour le 60^{ème} anniversaire du compositeur, mais ne fut jamais postée), ses lettres témoignent d'une admiration émouvante et d'un respect sans bornes que Bartoš portait à son œuvre. En tant qu'administrateur de la Philharmonie tchèque, critique musical et organisateur du Festival « Le Printemps de Prague » dans les années 1945-1951, Bartoš a contribué grandement à la reconnaissance de Martinů sur les scènes de concerts tchèques, d'abord par ses articles de journaux, ensuite par ses interventions visant à faire inclure les œuvres de Martinů dans le répertoire de la Philharmonie tchèque et à les faire jouer au Festival du « Printemps de Prague ».

Je voudrais citer ici un passage de la lettre envoyée à Martinů par Bartoš le 7 février 1946, c'est-à-dire le lendemain de la première pragoise de la *Deuxième Symphonie*, à laquelle Bartoš a assisté : « ... *Avec Karel Novák, nous sommes restés assis rayonnant de joie et tout le public rayonnait avec nous ; les gens sont restés debout longtemps après la fin, applaudissant furieusement. Mon Dieu, c'est un tout autre monde que vous nous faites découvrir ici, et pourtant tchèque jusqu'à la moelle, mais débarrassé de toute cette pesanteur allemande dans laquelle presque tout ici, consciemment ou non, baigne. Croyez-moi, votre œuvre m'aura donné matière à de multiples réflexions... Elle m'aura confirmé les options que moi-même, dans mes élans éphémères, j'avais déjà choisies. L'immense respect que depuis si longtemps je vous porte s'en trouve encore augmenté. A nouveau, j'ai la confirmation du bien-fondé de mon admiration pour vous : vous avez le courage de risquer le tout pour le tout, vous êtes parti d'ici où tout m'apparaît - et plus encore après l'écoute de votre œuvre - comme enfoui sous la lourde couette de notre vieille orientation officielle. A nouveau, j'ai pu vérifier que cette « profondeur » qui se veut « typiquement tchèque » n'était pas loin en fait de l'orientation allemande. Nous avons été poussé sous son joug précieusement par ceux qui aujourd'hui le rejettent le plus violemment et qui voudraient maintenant nous forcer à emprunter une nouvelle voie, aussi exclusive, sinon plus que la précédente. Il y a vingt ans, nous ne connaissions pas le problème Est-Ouest qui nous occupe aujourd'hui. A l'époque les gouvernants imposaient une voie royale et nous forçaient à une orientation encore plus germanique qu'ils ne voulaient l'admettre. Tout ce qui ne montrait pas assez d'application allemande et de profondeur était pour eux superficiel, gratuit, décadent, pas suffisamment tchèque. Ceux qui savaient apprécier les avantages et la force de la « clarté » française, comme vous (et nous, les membres du groupe Mânes qui traînions loin derrière vous). Ceux-là étaient même quasiment dénoncés comme traîtres à la nation. Aujourd'hui, tout a changé, les gouvernants voudraient sans doute oublier le passé. Aujourd'hui, on s'imagine mal en train de crier que le progrès doit se mesurer à l'aune du Tristan de Wagner. Aujourd'hui ce rejeton va être battu par d'autres moyens. Est ou Ouest, en voilà un beau slogan ! Mais tout de même ! Récemment nous avons assisté à la première pragoise (non russe de la Neuvième Symphonie de Chostakovitch, hier, à celle de votre Deuxième Symphonie). Mon Dieu, comme ces deux œuvres sont proches ! Elles sont proches par cette attitude positive, optimiste envers la vie, une attitude qui ne consiste pas en vaines recherches, qui ne comporte pas d'idées tourmentées, mais qui finit par exprimer toutes les beautés du monde de façon plus immédiate, plus positive et plus morale que leurs malhonnêtetés qui sentent la sueur. Ce parallèle entre Chostakovitch et vous-même devrait pouvoir leur démontrer un peu plus clairement que l'Est et l'Ouest ne sont point antinomiques, que nous ne faisons que frétiller entre les deux comme des poissons rouges dans cette grande flaque d'eau centre européenne. Nous ne devons regarder ni à gauche, ni à droite pour ne pas risquer de sortir de notre tradition auto salvatrice »...*

La réaction de Martinů à ces réflexions fut la suivante (lettre du 7 mars 1946) « *Merci pour cette analyse très belle, elle m'a rempli de joie. Elle est très juste et ne présente qu'un seul défaut qui en fait n'en est pas un ; vous n'êtes qu'au début du problème, vous ne l'envisagez pas encore dans sa totalité. Même si fondamentalement vos conclusions sont justes, il suffit d'aller jusqu'au bout de votre pensée pour que vite, elles prennent un autre éclairage, et beaucoup de choses alors deviennent claires, tout en prenant un autre sens que celui que vous leur avez déjà découvert. Mais vous êtes sur le bon chemin, surtout n'ayez pas peur, vous ne pouvez vous y perdre et vous y trouverez de bons et inattendus soutiens. Puissent-ils être plus nombreux chez nous à penser que la vraie nature des choses apparaisse et que puissent en être tiré des déductions inattendues qui pour nous pourraient avoir une incommensurable importance »...*

La correspondance de Martinů avec Jaroslav Jindra, conseiller chef du Ministère des Affaires étrangères, conservées dans les archives du Musée National de Prague, constitue l'un des témoignages les plus significatifs de l'insatisfaction du compositeur à l'égard de la vie musicale pragoise d'avant Munich. La lettre datée du 20 septembre 1936, Martinů l'a écrite sous le coup de la déception ressentie après l'échec

de sa tentative d'obtenir le poste de professeur de composition au Conservatoire de Prague, après le départ de Josef Suk. Elle est intéressante précisément parce que c'est l'unique lettre (parmi les 1300 que comporte l'inventaire) qui contienne des plaintes amères du compositeur sur son triste sort. Même dans les moments les plus difficiles de sa vie, Martinů cachait ses sentiments profonds à ses proches. Or ici dans cette lettre, la conscience aiguë de l'injustice flagrante lui fait emprunter une attitude ferme et déterminée : « *A ce qu'il me semble, chez nous c'est comme si on ne voulait pas que ceux qui savent (faire) quelque chose, puissent le mettre en pratique. On connaît le cas de Honzl, le cas tragique de Feverstein et voici le mien qui se présente. Comme tu le sais sûrement déjà, pour ce qui est de la nomination du successeur de Suk, tout s'est passé autrement que ce qu'on pouvait imaginer. Il est difficile d'admettre que si peu de personnes chez nous aient compris les services de popularisation que je rends ici à l'étranger à notre art par mon propre travail. J'essaie d'éveiller l'intérêt des étrangers pour nos plus jeunes compositeurs et pour notre État qui est maintenant libre. Ces services - soit dit au passage :- je les paie de ma propre santé. Et n'est-il pas absolument paradoxal que grâce à mes œuvres théâtrales, notre État gagne des centaines de milliers de couronnes et que moi-même, je suis obligé de me battre pour chaque sou et d'écrire dans des conditions pareilles de nouvelles œuvres grâce auxquelles ce sera encore l'État qui se remplira les poches. Je croyais que tous ses aspects seraient pris en considération au moment où il s'agirait non pas de me récompenser, mais d'évaluer l'œuvre que j'ai déjà accompli pour me faciliter le travail que j'ai encore l'intention de réaliser. Il y en a beaucoup. Je me sens déçu, car j'ai l'impression qu'il n'y a encore personne pour s'intéresser à ce que je fais et à ma manière de le faire. Je considère que notre État n'est quand même pas pauvre au point de ne pas pouvoir prendre en charge l'unique musicien dont il dispose actuellement* »...

Dans les années 1955-1959, une abondante correspondance fut échangée entre Martinů et Miloslav Bureš. C'est la famille de ce dernier qui me l'a rendue accessible. Elle témoigne d'un intense échange de points de vue entre les deux artistes sur les rapports du folklore à la poésie et à la musique, de même que sur différents aspects de leur travail en commun. (*L'Éveil des sources, La Légende de la fumée... Mikeš des montagnes, Romance des pissenlits*). A cet égard, il est intéressant de mentionner l'idée que Martinů exprime dans sa lettre du 21 septembre 1955. Il envisageait de travailler avec Bureš à un opéra « *quelque chose que nous pourrions appeler La Nouvelle fiancée vendue* ». Comme il ressort de la lettre adressée à Bureš le 22 mai 1956, il songeait à un sujet tiré de Tchekhov : « *Vous n'aurez sûrement pas de problème à trouver ce texte de Tchekhov, peut-être sous un titre différent. Moi-même, je me souviens de l'avoir lu dans une traduction tchèque, il y a très longtemps. Si vous ne le trouvez pas, je vous écrirai le synopsis moi-même et aussi comment j'imagine la chose. Il s'agirait d'une adaptation très libre. De toute façon, cela ne presse pas vraiment, car je suis actuellement occupé à écrire un grand opéra* ».

Son travail pour *La Passion Grecque* et pour *Ariane* a fait provisoirement oublier à Martinů ce sujet comique. De quel sujet devait-il s'agir ? Nous en apprenons quelques détails dans la dernière lettre de Bureš envoyée le 20 avril 1959, c'est-à-dire pratiquement trois mois, avant la mort du compositeur. A ce moment-là, Martinů était passionné par le thème d'Isaïe tiré du Vieux Testament. Mais l'envie d'écrire un petit opéra en un acte ne l'a pas quitté, comme le montre la suite de cette belle lettre : « *J'ai une idée qui vous intéressera peut-être, à savoir d'un opéra en un acte d'une demi-heure à peu près. Ce serait une adaptation très libre d'une très courte nouvelle de Tchekhov. Je ne sais pas jusqu'à quel point vous aimez Tchekhov, mais cette histoire est intéressante et nous pourrions en faire quelque chose. Je pense qu'en tchèque cela s'appelle La Calomnie et si ça se peut, vous le connaissez déjà. C'est l'histoire d'un professeur de calligraphie qui entre dans sa cuisine et se met à examiner un saumon. Il fait claquer sa langue au moment même où entre (apparaît) un voisin. Ce dernier interprète le claquement de langue comme un baiser et fait une plaisanterie au sujet d'une grosse cuisinière ; pour prévenir d'éventuelles calomnies, le professeur se met à donner des explications à tous les gens du village. Il s'étonne par la suite de voir que tout le monde soit au courant. Ceci n'est qu'un sketch, mais nous pourrions en faire une très belle comédie. Lisez cette nouvelle et faites-moi savoir si ça vous intéresse. Je pense qu'il y aurait de très beaux vers à écrire à partir de cette histoire. Je pourrais développer pour vous l'idée que je m'en fais* »...

Il serait possible de mentionner toute une série d'autres exemples pour illustrer les rapports amicaux que Martinů entretenait avec les écrivains, les musiciens, les compositeurs et les hommes de théâtre tchèques. Sa correspondance avec O. Sourek par exemple est des plus riches et des plus intéressantes. Cela mériteraient de faire l'objet d'une autre publication.

MARTINŮ AU CENTRE D'UN CONCERT BRUXELLOIS PAR LE CONCERTGEBOUW D'AMSTERDAM

Serge GOYENS DE HEUSCH

Ayant écouté cent fois cette œuvre par l'Orchestre Symphonique de Radio-Prague sous la direction de Charles Makerras (un enregistrement de 1982), j'étais très excité à la pensée d'entendre, et de voir aussi, une nouvelle exécution de cette pièce orchestrale si particulière, considérée par nombre de spécialistes, et par le compositeur lui-même, paraît-il, comme son chef-d'œuvre. Ce soir-là, le *Double Concerto* allait être exécuté par l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, l'un des meilleurs au monde, estime-t-on, sous la baguette du Letton Mariss Jansons, son chef permanent depuis 2004. Dès l'année prochaine, du reste, cet orchestre sera en résidence à *Bozar* pour trois saisons.

D'entrée de jeu, la musique tchèque était à l'honneur puisque le concert débuta par l'effervescente *Ouverture de La Fiancée vendue* de Smetana. Quel plaisir de voir une soixantaine d'archets sautiller si joyeusement sur les thèmes dansants d'une ouverture qui, chose rare dans l'histoire de la musique, fut composée avant la rédaction de l'opéra lui-même ! Après cette course-poursuite virtuose des cordes, ponctuée par ces appels si joyeux des flûtes et du hautbois, les musiciens se retirèrent car il fallait, pour Martinů, procéder à une disposition très spéciale des pupitres. Sur l'axe central de la scène, devant le chef d'orchestre, se présentait face à lui le piano et, derrière ce dernier, sur une estrade installée pour la cause, les timbales. De part et d'autre, les pupitres des cordes présentaient deux formations équivalentes d'une trentaine de musiciens chacune.

A mon voisin, un jeune homme dont j'appris qu'il était violoncelliste et avait fait son apprentissage au Conservatoire d'Amsterdam, je demandai : « Connaissez-vous ce *Double Concerto* de Martinů ? ». « Non », me répondit-il, « mais je connais ses deux concertos et ses trois sonates pour violoncelle ». « Vous allez être surpris et envoûté », lui dis-je, au moment où Mariss Jansons allait lever la baguette pour entamer le premier des trois mouvements du *Concerto*. Martinů développe ici d'une manière tout à fait originale le principe du concerto grosso en une polyphonie néo-baroque tel qu'il l'avait déjà employé dans sa *Sinfonia concertante pour deux orchestres* de 1932, ainsi qu'en 1938 dans son *Concerto Grosso pour orchestre de chambre* et ses *Tre Ricercari*, cette dernière œuvre opposant un ensemble de chambre à deux pianos agissant comme un contre-orchestre. C'est également en 1938, durant un séjour d'été en Suisse chez son ami Paul Sacher (le dédicataire et le premier exécutant de l'œuvre avec l'Orchestre de Chambre de Bâle), que le compositeur tchèque exilé composa le *Double Concerto*.

Dès l'*Allegro* initial, l'auditeur est entraîné dans une mécanique rythmique pleine de syncopes, d'un dynamisme extraordinaire, suscité par une polyphonie des plus dense entre les deux groupes de cordes et un piano percutant et « motorique » (tenu par Ellen Corver), le tout ponctué par les battements réguliers et si bien venus des timbales. La tension véhémement de cet *Allegro* est liée, de l'aveu même du compositeur, au climat oppressif de la veille de la Seconde Guerre mondiale : « J'ai voulu me dégager de cette oppression et lutter contre cette menace qui devait tourmenter chaque artiste et chaque homme dans ses convictions les plus profondes », écrivit-il. Le *Largo* central, tout aussi véhément mais d'un caractère plus plaintif, s'ouvre sur une sorte de choral aux accords admirablement enchaînés, et prépare la partie centrale du mouvement consacré presque exclusivement à une médiation quelque peu désespérée du piano sur laquelle reviennent les cordes par de sombres et mystérieux accords qui rappellent certains passages d'une œuvre géniale de Bartók, sa *Musique pour cordes, percussion et célesta*, composée quelque deux ans plus tôt (Martinů avait-il eut connaissance de cette œuvre ?). Le mouvement se termine par le choral initial, puis le piano égrène quelques notes dont l'accord final se fixe sur le mode majeur. Quant à l'*Allegro* final, qui fait également songer à Bartók par sa tension polyphonique, il reprend la véhémence rythmique du premier mouvement, « la furie d'une machine de guerre en pleine accélération », signale le programme : rythmes déchiquetés, au piano insistance sinistre de notes percussives soutenues par les timbales, tremolos des cordes, *accelerandos* si typiques du compositeur tchèque, le tout s'achevant sur une sorte de répit apparent qui voile à peine le sentiment d'amertume si admirablement évoqué dans cette œuvre magistrale de Bohuslav Martinů.

Quand Mariss Janson abaissa sa baguette dans un geste de recueillement, un long silence s'ensuivit avant les applaudissements. Je me tournai vers mon jeune violoncelliste : « Alors ? » « Extraordinaire ! », me rétorqua-t-il laconiquement. Après l'entracte, le Concertgebouw d'Amsterdam

(autour de moi de nombreux mélomanes hollandais) nous donna une sublime *Quatrième Symphonie* de Brahms.

Ndlr : en décembre 2009 également, l'Orchestre de Région Provence Alpes Côte d'Azur a donné en Avignon le *Double Concerto*. Malheureusement, nous n'avons pas pu y assister. La presse locale a rapporté le concert sans même indiquer le titre de l'œuvre !

LES JEUX DE MARIE *Hry o Marii*

Georges FONADE

Théâtre National de Prague (Národní Divadlo)

L'opéra de Martinů *Les Jeux de Marie** est en fait constitué de quatre mini-opéras écrits en une sorte d'imitation des Mystères du Moyen Âge. A ma connaissance, cette œuvre n'a jamais été représentée en France. Même à Prague, elle n'est pas souvent jouée. Le Théâtre National l'a inscrite au programme de sa saison 2009/2010 mais avec peu de représentations : en effet toutes ont été prévues sous la direction de Jiří Bělohlávek lui même, sans "relais" par des assistants, et celui qui est le plus grand chef tchèque d'aujourd'hui, très pris par son poste à Londres, se fait trop rare à Prague ! Donné le 1^{er} janvier 2010, il ne semble malheureusement pas que des reprises soient prévues pour la saison 2010/2011 (site du Národní Divadlo : <http://www.narodni-divadlo.cz/>).

La première pièce, en réalité un prologue, se contente de suivre la parabole des *Vierges Sages et des Vierges Folles*. Il y a un beau rôle de contralto (l'Archange Gabriel, Jana Levicová).

La deuxième pièce est *Marijke de Nimègue*, miracle flamand du XV^{ème} siècle, dont le texte est adapté par Henri Ghéon et traduit en tchèque par Vilem Závada : une jeune fille est séduite par le Diable qui l'emmène en vagabondage... La vue d'un spectacle liturgique la conduit au repentir et le Diable la tue. La Vierge Marie lui pardonne et la fait accueillir au Ciel.

La troisième pièce, *La Nativité*, est un assez court prologue à la quatrième.

La quatrième partie, *Sœur Pasqualine*, est à nouveau une histoire de jeune femme, cette fois-ci une religieuse séduite par un chevalier quitte son couvent. Quand Sœur Paqualine se repend, le Diable assassine le chevalier. Elle est accusée, jugée et condamnée au bûcher ; Notre-Dame repousse les flammes et la sauve ; la jeune religieuse retourne au couvent pour y découvrir que ses compagnes ne se sont jamais aperçues de son absence car la Vierge Marie avait pris sa place ! Le texte est de Martinů lui même, d'après des textes moraves anciens.

La production du Národní Divadlo est très belle. Mise en scène de Jiří Heřman, décor de Pavel Svoboda, costumes d'Alexandra Grusková; la chorégraphie, importante pour les deux courts prologues, est de Jan Kodet.

Musicalement aussi c'est une grande réussite. Comme toujours, les chanteurs sont de la troupe : Maria Kobielská pour Marijke et Dana Burešová pour Sœur Pasqualine sont au mieux : Svatopluk Sem (le diable de *Marijke de Nimègue*) aussi. Mais ne citer que ceux là est injuste pour tous les autres... Bien entendu la direction de Jiří Bělohlávek exalte l'orchestre et les solistes !

* Voir Cahier n° 58, juin 2010, L'œuvre de Bohuslav Martinů - Opéras, p. 38

LARMES DE COUTEAU ET ALEXANDRE BIS AU CONSERVATOIRE DE LYON

Gauthier COUSSEMENT

Que Martinù soit joué par les étudiants d'un conservatoire, voilà qui ne peut que nous réjouir. Et en effet, tout était à la joie ce mercredi 20 janvier dans la salle Varèse du CNSMD de Lyon. Harry Halbreich avait fait le déplacement pour présenter Martinù et les deux petits opéras montés par le metteur en scène Jean-Daniel Senesi et le chef Fabrice Pierre, tous deux passionnés de la musique de ce compositeur. Le programme indique que dans le cadre du conservatoire de Lyon, « l'Atelier XX-21 est une formation pratique à la musique des XX^e et XXI^e siècles. Le travail en ensemble à géométrie variable permet d'approfondir aussi bien le répertoire soliste que des formations dirigées plus importantes. Des séances théoriques sur les langages et les techniques propres au développement des courants musicaux complètent le cursus. Dans le cadre de la saison publique du CNSMDL, l'Atelier XX-21 se produit régulièrement sous forme de rencontres consacrées à un compositeur mais aussi autour de thématiques. Depuis 1998, Fabrice Pierre assure la direction artistique de l'Atelier XX-21. »

Fabrice Pierre est harpiste et chef d'orchestre. En 1980, il est nommé chef assistant de l'Ensemble Intercontemporain auprès de Pierre Boulez et Peter Eötvös. En 1984, il remporte le premier prix de harpe au concours international Marie-Antoinette Cazala à Cargillesse et la même année, est nommé professeur de harpe au CNSMD de Lyon où il est également depuis 1998, directeur musical de l'Atelier XX-21.



Quant à Jean-Daniel Senesi, c'est un ingénieur qui s'est orienté vers la culture et plus particulièrement la mise en scène lyrique et le théâtre musical, domaine dans lequel il signe ses premières créations en 2003 avec des œuvres de Poulenc et Menotti. Il a été l'assistant de Vincent Vittoz pour *La Petite Renarde rusée*. Il est également chanteur, comédien et danseur, autant de cordes qui lui donnent une vision globale des œuvres qu'il aborde.



On sait le désamour qui frappe Martinù depuis plusieurs décennies en France. Certains n'hésitant pas à parler de purgatoire, comme ce fut le cas pour Sibelius et bien d'autres. Alors pourquoi Fabrice Pierre et Jean-Daniel Senesi ont-ils choisi de monter Martinù et ces deux petits opéras surréalistes ? Lorsqu'un musicien rencontre l'œuvre de Martinù, il est tout de suite enthousiasmé. Est-ce la vivacité et l'élégance joyeuse qui attire, par contraste à cette époque qui a bien besoin de sourires et clins d'œil ? Car le théâtre musical surréaliste procède largement du clin d'œil avec le public, rappelant sans cesse au détour des situations et des dialogues que rien n'est vraiment sérieux.

La fraîcheur, la spontanéité et l'enthousiasme des jeunes interprètes tant chanteurs qu'instrumentistes – ces derniers placés sur le côté de la scène – soutenus par l'inventivité intelligente de la mise en scène, toute de poésie drôle et restituant parfaitement l'atmosphère surréaliste des œuvres, autant de qualités qui auraient sans nul doute emporté l'adhésion du compositeur féru comme on le sait des ressources techniques. Une petite partie de ballet avait été ajoutée dans un sens « méloplastique » montrant la compréhens-

sion réelle de l'univers de Martinů. Un succès sur toute la ligne, et un accueil du public aussi enthousiaste que les interprètes.

(Photos G. Coussement)

DEUX CONCERTS À PARIS

Patrice CHEVY

Musée d'Orsay, 12 h 30 – le 26 mars 2010

Les Concerts de midi au Musée d'Orsay sont un rendez-vous populaire à Paris. Ce concert était « autour de Martinů ». Les solistes de l'Orchestre de Paris ont donné un très beau programme tchèque comprenant des œuvres de musique de chambre avec bois et vents, pour lesquelles les solistes de l'orchestre de Paris sont à juste titre renommés.

Le concert débutait par la *Sérénade avec deux clarinettes* H.334. Ce n'est sans doute pas ma favorite parmi l'incroyable explosion de musique de chambre tardive de Martinů, mais une exécution aussi parfaite ne pouvait que me faire changer d'avis ! Une pièce assez inhabituelle du grand compositeur Schulhoff pour contrebasson a été bien applaudie. *Mladí* de Janáček a été un moment de pur bonheur instrumental... Enfin, le merveilleux *Nonet* H.374, immense chef d'œuvre du dernier Martinů. Œuvre parfaite dans le bouquet final de ces musiques marquées par la maîtrise totale des combinaisons instrumentales héritées de son passé de second violon au milieu de l'orchestre.

Les interprètes ont été de grands avocats de ce Martinů tendre et heureux...

The Epic of Gilgamesh

Église Notre-Dame de Ménilmontant, Paris - le 11 avril 2010

Composé en 1954/55 *Gilgamesh* a été créé en janvier 1958 à Bâle par Paul Sacher (l'œuvre est dédiée à Maja Sacher). Comptant au rang des réussites absolues du maître, cet oratorio réunissant un vaste ensemble choral et orchestral possède une dimension philosophique et une intensité hors du commun. *Gilgamesh* culmine dans la frénésie de l'*Invocation finale*, puis se dissout dans le silence de l'éternité. On est très proche dans le style et l'atmosphère du splendide *Concerto pour piano n° 4 « Incantation »* qui en est contemporain. Entendre enfin *Gilgamesh* en concert était un rêve...

Europa Voce est un chœur amateur, avec un répertoire très étendu et de nombreux enregistrements à son actif. Le chœur et l'orchestre, dirigé par Till Aly, trois remarquables solistes (Noriko Urata, Simon Edwards, Frédéric Bourreau), ont procuré à un public très attentif une découverte bouleversante pour, j'imagine, 95% des auditeurs.

L'orchestre a quelque peu couvert parfois les solistes et le chœur (c'était aussi dû à l'acoustique de l'église), mais l'expérience était unique. L'émotion était palpable durant l'*Invocation*, pour moi, je le répète, un sommet absolu dans l'œuvre de Martinů... Le concert comportait également de Beethoven *Mer calme et heureux voyage* ainsi que *Tristia* de Berlioz.

Suivi du projet de Léna Rondé *Larmes de Couteau*

Ce projet de mise en scène, présenté dans le dernier Cahier et soutenu par le Mouvement, avance bien. La première est prévue dans le courant du mois d'octobre au Centre tchèque à Paris. L'équipe, outre Léna Rondé, comprend Clovis Weil, scénographe, Estelle Béréau, soprano, Marie Blanc, mezzo contralto, Thill Mantero, baryton et l'Ensemble C barré ? Ensemble instrumental et vocal constitué de jeunes solistes issus des conservatoires animés par une commune passion de la musique contemporaine.

UN DEMI SIÈCLE AVEC LA MUSIQUE DE BOHUSLAV MARTINŮ (I)

Perspectives, destins, confessions

Oldřich F. KORTE

Lorsque se termina la deuxième guerre mondiale, Bohuslav Martinů âgé de 55 ans, avait passé beaucoup de temps hors de son pays natal. Après dix-sept années en France, fuyant l'avancée nazie, il trouva refuge aux États-Unis où il recueillit succès et gloire. Tout autre était la situation de sa musique en Tchécoslovaquie. L'euphorie de l'immédiat après guerre voilait la réalité que sa musique ne survivait que presque uniquement dans la mémoire des plus importants musiciens de Prague et de Brno et de ceux qui se souvenaient des magnifiques créations orchestrales ou d'opéras avant la guerre. La guerre avait, en effet, totalement isolé le pays du point de vue culturel. Rien ne venant plus de l'étranger, ses nouvelles œuvres étaient demeurées inconnues. Parmi la génération montante des musiciens, une poignée seulement avait eu l'occasion d'entendre ou de jouer sa musique alors riche de plus de trois cents œuvres.

Au sortir de la guerre, nous avions dans les 20 ans et l'écart entre les générations était encore plus marqué. Nous avons dû interrompre nos études, certains avaient souffert de la prison ou de la déportation, tous avaient connu la peur. Passées ces années terribles, beaucoup s'étaient redressés rapidement tout étonnés et fiers de la somme de musique de qualité venant de l'étranger qu'ils étaient capables de recevoir et d'assimiler malgré toute la misère passée. Notre jeunesse et notre enthousiasme nous poussaient à prendre des positions en flèche comme critiques musicaux redoutés dans les journaux de Prague et les revues spécialisées. Notre appétit musical insatiable nous faisait saisir tout ce qui avait été interdit ou inaccessible. Voilà que s'ouvraient enfin à notre connaissance Stravinsky, Hindemith, Bartók, Honegger, « Les Six », Prokofiev, Chostakovitch, Schoenberg, Berg et tous les autres. Ils nous transmièrent leur courage, leur esprit d'innovation, de révolte, le parfum de la liberté et la passionnante pluralité du siècle. Nous leurs en serions toujours reconnaissants.

Toutefois, cela ne doit nous faire oublier qu'au cours des longues années qui précédèrent l'embrasement fatal, d'autres pays souffraient gravement et que cette vitalité musicale y était strictement interdite parce que déclarée là « dégénérée » ou ailleurs « rebut décadent de la bourgeoisie corrompue », une période de ténèbres et de censure due à la même ignorance et à la même abomination reposant sur l'idéologie communiste qui allait sévir beaucoup plus longtemps encore.

Mais revenons à cette brève parenthèse d'exaltation et d'espoirs juste après la guerre. L'horizon s'élargissait, on découvrait plein de choses nouvelles, on traçait des plans audacieux ; d'autres tragédies s'annonçaient cependant, avec leur cortège d'erreurs, de cruauté et de confusion. C'est exactement à ce moment-là que la musique de Martinů est entrée dans nos vies. Elle apparut soudainement dans nos salles de concert, comme descendue du ciel, jouée non seulement par les grands interprètes tchèques comme Rafael Kubelík et Rudolf Firkušný mais encore par une foule de musiciens étrangers de haute volée comme Germaine Leroux, Pierre Fournier, Charles Munch et Paul Sacher. Cette musique nous fit l'effet d'une apparition surgissant avec douceur d'un monde purifié et qui se fondait en nous. Dès le début, elle nous fascina par son éclatant professionnalisme, son inventivité sans faille, des sonorités prodigieuses, le tout rayonnant de spontanéité d'émotion. Elle oscillait entre un jaillissement joyeux indestructible et une nostalgie quasi magique. Elle nous électrisait et nous entraînait dans des transports d'enthousiasme. Elle était tantôt purement tchèque tantôt internationale, à la fois imprégnée du passé et résolument contemporaine, somme toute intemporelle et sans entraves. Passée par les tendances de l'avant-garde et les modes avec un égal bonheur de souplesse, elle restait fidèle à elle-même et, malgré toutes les influences contradictoires, ne cédait jamais son élégante beauté. Tout cela nous a façonné ; mais je vais à présent parler en mon seul nom.

Le choc du *Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales*

Dans un court laps de temps, j'ai entendu pour la première fois la *Quatrième Symphonie* et l'exceptionnel *Double Concerto*, une dizaine d'années avant que le monde soit stupéfait par les *Fantaisies Symphoniques*. Ce furent pour moi des chocs fulgurants, irrésistibles et c'est alors que je pris réellement conscience de ce que Martinů était dans la musique moderne un phénomène que personne ne soupçonnait.

Je ne pouvais savoir à l'époque qu'il deviendrait ma boussole et l'un des guides de mon cheminement

spirituel auquel je resterais attaché toute ma vie.

Le contexte des influences - baroques, romantiques, impressionnistes, jazzistiques et autres – parfaitement assimilées par un Martinů capable de les enrichir, fut le prétexte d'une série d'intrigues polémiques, de déclarations inamicales et d'actions explicites contre lui et sa musique en Tchécoslovaquie à partir de 1948. Je n'ai pas pu le supporter. Derrière le Rideau de fer, la personnalité et l'œuvre de Martinů eurent à faire face à une véritable inquisition visant à l'exclure des exécutions publiques, de la diffusion radiophonique et de l'enregistrement pendant près de quatre ans. Les décrets et les ordres venus d'en-haut ont tous été abrogés à l'exception d'une lettre officielle du secrétaire de l'Union des compositeurs tchécoslovaques demandant au ministre de la Culture de retirer Špalíček, jugé formaliste, du répertoire du Théâtre National. Les idéologues figurant au nombre des musicologues et les 'camarades' compositeurs proclamèrent que ce musicien, si profondément tchèque du 20^{ème} siècle, était un formaliste, un cosmopolite occidental, un renégat, un traître et un représentant des criminels impérialistes. Lorsque cette démente passagère s'estompa, du moins à l'égard de Martinů, à la suite d'un de ces insondables caprices du pouvoir en place ou d'instructions du Komintern que l'on aurait beaucoup de peine à décoder aujourd'hui, aucune personnalité officielle ne prononça le moindre mot d'excuse à l'adresse du compositeur, ni alors, ni plus tard. Les excuses faisaient-elles d'ailleurs partie du vocabulaire de ces apparatchiks ? Force est malgré tout de constater que les choses évoluèrent comme si rien ne s'était passé et une période de « pardon » inexprimé s'installa qui dépassa d'ailleurs de beaucoup les limites de ce à quoi l'on aurait pu s'attendre.

En dehors du soutien moral que les amis du compositeur lui apportaient en Tchécoslovaquie, les musiciens interprètes furent les principaux catalyseurs pour faire connaître son œuvre dans le pays. Les contacts et les activités qui s'étaient développés de façon prometteuse au cours de la brève période de liberté après la guerre reprirent vigoureusement grâce à quelques fortes personnalités et éminences grises influentes : choix d'œuvres pour des concerts, mises en scène d'opéras, émissions de radio, enregistrements et éditions de partitions. On sentait un besoin fort d'intégrer définitivement et le plus largement possible la musique de Martinů dans la vie culturelle tchèque. Les très chaudes réactions à ses cantates, chœurs et chants appuyés sur le folklore – et par-dessus tout *L'Éveil des Sources* contribuèrent à sa popularité dans le contexte national, au point qu'il y devint le compositeur vivant le plus joué. En témoigne la programmation une certaine année de cinq de ses œuvres au Festival du Printemps de Prague. En témoigne encore un fait, et ce malgré toute la médisance et les tracasseries passées : un délégué de l'Union des compositeurs tchécoslovaques fut envoyé à l'étranger lors de la création de *Gilgamesh* [Bâle, 1958]. Enfin, Martinů fut officiellement invité à Prague. [Invitation qu'il déclina]. Ces revirements n'étaient pas de nature à lui simplifier la vie, lui qui avait passé la plus grande partie de son existence dans des pays aux institutions démocratiques normales. Il n'en reste pas moins que l'impact, la conviction et l'ampleur avec lesquels la musique de Martinů finit pas s'imposer dans son propre pays auraient dû être considérés comme l'évidence de ce qui apporte à l'artiste comme profonde satisfaction...s'il n'y avait pas eu le Rideau de fer et son cortège de vexations. Ce serait une simplification grossière et une idéalisation falsificatrice que d'oublier le contexte réel local et global de l'époque et ses implications contradictoires. Dans la perspective d'un artiste désormais définitivement exilé, ce contexte était plus que souvent perturbant au lieu d'être agréable et favorable.

L'espoir d'un retour

Le retour au pays natal fut une idée fixe qui ne cessa de le ronger dès la fin des hostilités. Reporté chaque fois pour des motifs qu'il ne pouvaient maîtriser et surtout parce que les signes émanant de cette même patrie n'étaient guère encourageants, entre autres à cause de la position prise par les autorités de Prague d'approuver sans réserve l'intervention soviétique en Hongrie. Des amis suisses l'avaient prévenu et le gouvernement américain faisait état de sérieuses préoccupations pour ses concitoyens. Pire, un an avant sa mort, en dépit de toute la considération dont l'homme et son œuvre jouissait dans son propre pays, une pleine page dans un grand quotidien pragois, signée par un musicologue se donnant des airs officiels, livrait une évaluation offensante de toute sa production et de son importance globale, laquelle « s'écartait à l'évidence du principal courant de développement de musique tchèque ». Une telle attaque avait profondément blessé Martinů. En réponse à ce coup particulièrement insidieux, j'écrivis à Martinů une lettre où je lui disais que l'ignorance musicologique purement personnelle de cet auteur, surgissant ci et là dans la presse, n'avait rien à voir avec les relations chaleureuses et l'opinion de la grande majorité des musiciens professionnels du pays. De toute manière, si au cours des dernières années de sa vie il envi-

sagea sérieusement de faire le voyage de retour, on ne peut dire avec totale certitude que Prague lui rendit plus facile une difficile décision.

Deux ans auparavant, j'avais ressenti la nécessité de dire du fond du cœur comme une profession de foi au compositeur, non seulement de ma part mais aussi de celle de toute ma génération, ce que représentait sa musique pour nous et le pays, pourquoi et comment nous l'apprécions. Martinů me répondit immédiatement en de longues pages où, très touché, il exprimait toute sa gratitude. Il mentionna abondamment ma lettre à Miloš Šafránek et à d'autres amis pragois disant que c'était « une parfaite et peut-être la meilleure appréciation de sa musique qu'il avait jamais lue ». Je ne peux qu'y ajouter que je considère sa réponse comme un honneur exceptionnel, conscient que c'était sans doute ce que le compositeur avait besoin d'entendre à ce moment précis. Enfin, un des nombreux malheurs dont sa vie a été jalonnée est de n'avoir pas pu, de son vivant, voir le fabuleux travail de documentation musicologique et factuelle couvrant son œuvre, de la plume de Jaroslav Mihule et de Harry Halbreich... (suite et fin dans le Cahier 62).

Mirandolina

Opéra comique de Bohuslav Martinů
d'après *La Locandiera* de Goldoni

Création française à la Maison de la Culture de Bobigny
par l'Atelier lyrique de l'Opéra de Paris en juin 2010

Gabriel MARTIN

Guy Erismann dans sa biographie de Martinů présente la composition de cet opéra comique comme un exercice obligé à 3.000 \$ qui n'enthousiasma pas le compositeur ; celui-ci aurait préféré s'inspirer d'un ouvrage de son pays natal correspondant mieux à ses aspirations. En effet, Bohuslav devait satisfaire un engagement pris envers la fondation Guggenheim pour porter à la scène lyrique *La Locandiera* (L'hôtesse ou La femme avisée) la pièce désormais la plus connue de Goldoni. Bohuslav aurait attendu ou hésité ... On le comprend, il devait composer en italien et rédiger le livret dans cette langue selon son habitude d'être son propre librettiste.

Il sut franchir ces deux obstacles, en se faisant aider par son ami Antonio Aniante, qu'il retrouva opportunément à Nice pour rédiger le livret, et pour la prosodie par un compositeur italien Eleuterio Lovreglio également niçois. En réalité le livret reprend tout simplement les dialogues de la pièce avec quelques retouches, de nombreuses coupures et un final d'esprit légèrement différent qui ne changent pas fondamentalement l'œuvre originale de Goldoni créée sans succès en 1753 à Venise. On peut rappeler que Goldoni, contemporain de Marivaux, a écrit cent dix-huit comédies en se démarquant résolument de la commedia dell'arte, éliminant peu à peu les masques, obligeant ses acteurs à se référer au texte et à renoncer aux pitreries faciles. Ses personnages d'une individualité bien marquée représentent concrètement les différentes conditions de la société de cette époque.

L'aubergiste Mirandolina est belle, aimable, adroite et courtisée par tous : laquais, valets, marquis, comtes et chevaliers. Cette femme d'un rang social modeste accède au rôle principal, elle dialogue successivement avec un marquis parvenu ayant acheté son titre, goujat à la générosité ostentatoire dont le credo est que l'argent donne tous les droits ; avec un comte ruiné qui ne peut mettre en avant que son titre, son rang et enfin avec un chevalier misogyne, déterminé à ne pas tomber dans les pièges de la séduction. Bien entendu l'habile Mirandolina relèvera le défi et obtiendra après quelques péripéties une éclatante victoire sur ce farouche ennemi des femmes : « Cette fois, il est pris, bien pris et complètement pris ! » dira-telle. La pièce s'achève sur une double défaite, celle du chevalier qui part dépité avant le final et celle de Mirandolina qui déclare de façon inattendue vouloir épouser Fabrice (Fabrizio) le valet de chambre de l'auberge tout étonné de sa bonne fortune. Mirandolina reste ainsi dans sa condition

d'aubergiste et reprenant sa tâche prie ses hôtes de quitter les lieux.

Sur cette trame, en 1954 Bohuslav Martinů a écrit un parlé / chanté tour à tour accompagné, souligné ou prolongé par un orchestre virevoltant et coloré avec les rythmes bien connus du compositeur : de brefs roulements de batterie, un coup de grosse caisse, le cri des flûtes, les gros yeux des trombones, les coups d'archet, les soupirs des bois. L'orchestre d'une prodigieuse richesse réjouit en permanence l'oreille, aucun pupitre n'a le temps de souffler ; les bassons, clarinettes, trompettes, cors s'allient si bien avec les déclamations du texte qu'ils donnent l'impression de le décorer par petites touches. Ivana Rentsch¹ qui présente l'opéra, parle de « l'immédiateté de la musique qui ne connaît aucune limite ».

Seule Mirandolina peut esquisser quelques arias, les autres protagonistes intervenant avec des dialogues assez brefs. Chanteurs-comédiens et orchestre se sont alliés avec bonheur dans cette représentation. On retiendra la présence et la belle tessiture du baryton Michal Partyka dans le rôle du chevalier et la prometteuse Ilona Krzywicka en Mirandolina appliquée. La mise en place d'une telle œuvre ne doit pas être facile, on pressent que les membres de l'Atelier lyrique, qui soit dit en passant ne sont pas des débutants, ont sérieusement répété avec leur chef Marius Stieghorst pour obtenir la précision nécessaire.

Le décor de Laurent Peduzzi est simple, inventif ; il a choisi l'unité de lieu: tout se passe dans le hall de l'auberge délimité par une porte à tambour côté cour et la porte de l'office côté jardin, au fond les trois portes des chambres des soupirants. Les dialogues se nouent donc sur les pas de porte. Les costumes de Nathalie Prats s'inspirent des premières décennies du 20^{ème} siècle, genre anglais en villégiature sur la promenade du même nom. Le Comte est quelque peu ridiculisé dans la scène où il apparaît pieds nus en pêcheur de crevettes. Martinů a oublié à son sujet sa célèbre réplique « Je suis ce que je suis » puisqu'il ne peut offrir que sa protection à Mirandolina, tandis que le marquis offre des bijoux. Le metteur en scène Stephen Taylor donne une vie alerte aux personnages en forçant parfois un peu le trait, notamment le serviteur du chevalier nous livre quelques gags superflus. Mais tout va très vite ! On est vraiment au théâtre illustré musicalement : « une succession d'instantanés » dit encore Ivana Rentsch.

En conclusion, on pourrait émettre quelques réserves quant à l'adaptation : le marquis di Forlimpopoli et le comte d'Albafiorita restent au second plan à cause des coupures qui nous privent des scènes du prêt demandé par le comte au marquis ; du vin des Canaries et de la destinée du flacon de mélisse en or offert par le chevalier à Mirandolina. Le final réunit tous les personnages à l'exception du chevalier ; le comte et le marquis semblent se consoler avec les deux comédiennes ; Mirandolina donne la morale de l'histoire. Le dénouement rappelle ainsi ceux des pièces de Molière « tout est bien qui finit bien », l'intention de Goldoni était probablement un peu différente.

Le public séduit a chaleureusement applaudi cette première, c'est justice. Suivant la coutume viennoise, les instrumentistes sont montés sur scène.

Cet opéra comique fut peut-être un pensum pour Martinů, mais son génie fait que *Mirandolina* peut tenir sa place aux côtés des meilleures œuvres lyriques divertissantes de ce XX^e siècle.

Documentation

En Scène n° 4 Le journal de l'Opéra de Paris 2010

La Locandiera GF Flammarion. Norbert Jonard Traduction et notes

¹ Thèse de doctorat sur les opéras de Martinů à l'Université de Berne

GILGAMESH
de Bohuslav Martinů
Paris, 10 et 11 avril 2010

Harry HALBREICH

L'Épopée de Gilgamesh H.351 est le seul oratorio et l'une des plus puissantes parmi ses dernières créations. L'œuvre, composée peu avant *La Passion grecque* H.372 I, montre une grande maîtrise de l'écriture chorale. Elle a été jouée les 10 et 11 avril dernier à l'initiative du chœur parisien « Europa Voce » et du jeune chef allemand Till Aly dont le poste principal est à la radio WDR de Cologne.

La grande église Notre Dame de la Croix à Ménilmontant, un lieu de concert inhabituel dans ce quartier plutôt populaire de Paris, était pleine d'un public enthousiaste. Comme *Gilgamesh* dure un peu moins d'une heure, il était précédé d'autres œuvres chorales, tout aussi rarement jouées, de Berlioz – le triptyque *Tristia* – et de Beethoven – *Mer calme et voyage heureux*. La jeunesse des membres de l'orchestre Europa Voce aurait pu susciter certaines craintes quant à la qualité musicale de leur interprétation, mais il vite devenu évident que de grands efforts et de longues répétitions avaient été consacrés à ces pages exigeantes de Martinů avec un résultat tout à fait satisfaisant. *Gilgamesh* est une œuvre difficile à maîtriser en raison de son écriture chorale élaborée, de son délicat équilibre entre les solistes et les tutti, et de l'introduction toujours difficile de brefs passages d'un récitant. Les trois solistes, la soprano japonaise Noriko Urata, le puissant baryton français Jean-Louis Sarre et le ténor anglais Simon Edwards, qui assumait en plus la partie du récitant, étaient très bons voire excellents. Le chœur Europa Voce n'était pas toujours assez puissant malgré ses quatre-vingt chanteurs, mais cela était dû à l'acoustique difficile de cette grande église : le chœur était placé derrière l'orchestre, sous l'immense dôme.

Till Aly a montré qu'il était un jeune chef fougueux et efficace dont il faudra suivre attentivement la carrière. L'œuvre été exécutée dans sa version d'origine en anglais, alors qu'il existe des versions traduites en tchèque, allemand et italien. Ces versions multiples illustrent aussi le drame du compositeur exilé. *Gilgamesh* est un chef d'œuvre parmi les oratorios du 20^{ème} siècle. Malgré les nombreuses exécutions dans le pays d'origine de Martinů et plusieurs enregistrements CD de bonne qualité, il mériterait une diffusion bien plus vaste.

(traduit d'après le texte anglais paru dans *Martinů Revue* vol. X n° 2 mai-août 2010)

Un livre

DEAR FRIEND
Bohuslav Martinů's Letters to Zdeněk Zouhar
Z. Zouhar, V. Zouhar, Olomouc, Palacký University, 2009.

Nicolas Derny

Né en 1927, le chef de chœur et compositeur Zdeněk Zouhar ne rencontra jamais Martinů – chacun se trouvait d'un côté différent du rideau de fer. Cela n'empêcha pas les deux hommes d'entretenir une correspondance pendant plusieurs d'années –seules les lettres de l'aîné sont conservées. Afin de récolter l'avis du compositeur qu'il admire, le jeune Zouhar lui adressa, en juillet 1949, un cycle de 5 mélodies sur des textes tirés de la poésie populaire morave (*Písničky o lásce*). La réponse (positive mais laconique) fut envoyée 3 mois plus tard, en octobre, et constitue la première lettre de Martinů à Zouhar. S'arrêtant momentanément à cet échange, la correspondance reprit au premier semestre de l'année 1954 lorsque le jeune homme passa commande de pièces à Martinů pour le chœur qu'il dirige à Brno (OPUS) –il reçut *Primrose* H. 348. De là, les relations épistolaires furent régulières jusqu'à la mort du compositeur de *Juliette*, en 1959.

La présente édition regroupe 26 lettres et 3 cartes postales adressées par Martinů à son jeune collègue. Elles nous renseignent sur la genèse de plusieurs œuvres (*Primrose*, *Otvírání studánek*, *The Epic of Gilgamesh*, *La Passion grecque*, etc.) et sur la réception d'un certain nombre d'autres pages. On y lit égale-

ment l'attachement de Martinů à la musique populaire morave (à travers les recueils de Bartoš/Janáčček), ses vues quant à leur harmonisation ainsi que quelques commentaires sur l'élaboration du volume d'hommages que le dévoué Zouhar a compilé sur son éminent "correspondant" en 1957 (*Bohuslav Martinů. Sborník vzpomínek a studií*). En marge de cette édition entièrement bilingue (tchèque/anglais) on trouve un très riche appareil de notes (parfois un peu redondant), le *facsimile* de toutes les lettres et de leurs enveloppes (les lettres manuscrites sont parfois difficilement lisibles), une introduction de Jan Kapusta, une "postface" de Vít Zouhar (musicologue et fils de Zdeněk), une note détaillée sur les principes ayant régi l'édition de ces missives ainsi que 38 pages d'illustrations. Un document intéressant, à l'usage des musicologues et de tous ceux qui voudraient pénétrer un peu plus l'atelier du compositeur.

Discographie commentée

Nicolas DERNY

Le Jour de Bonté de Bohuslav Martinů

Opéra en 3 actes sur un livret de Georges Ribemont-Dessaignes

Arcodiva UP 0121 - 73'16

Chœur de Chambre de Prague, Orchestre Philharmonique de Pilsen sous la direction de M. Kaňa.

T. Bijok(Lucas), P. Matuszek (Nicolas), I. Troupová (Blonde), P. Poldauf (Le Cabaretier, Le Pauvre), M. Mačuha (Une des Femmes, Une Femme (acte I), La Désespérée), L. Fišer Silkenová (Une Femme), G. Petirová (La 3^e Femme, La Concierge), J. Kosinová (Une Femme (acte II)), P. Havránková (Une Marchande, La Fille, La Dame), J. Zdník (La Facteur), J. Skarka (L'agent de Police, Un Marchand), J. Kovacs (L'Homme, Un Homme), L. Obručník Vénosová (Le Petit Garçon), Z. Brabec (Le Sacristain, Quelqu'un, L'Agent de Police (acte II)), M. Buchta (Le Vagabond, L'Employé de Chemin de Fer).

Sachons gré au label tchèque Arcodiva de nous livrer le premier enregistrement mondial du *Jour de bonté*, troisième opéra (inachevé) issu de la collaboration entre Bohuslav Martinů et Georges Ribemont-Dessaignes, après *Larmes de couteau* et *Les Trois souhaits*. Le compositeur ne nous laisse que la musique des deux premiers actes, arrangée ici pour l'exécution par Milan Kaňak. Quoique non-négligeable sur le plan documentaire, ce disque est un peu décevant. La première frustration est due à Martinů lui-même puisque, sans le troisième acte (sans même d'esquisse(s) permettant d'entreprendre une « reconstruction »), les 73 minutes de musique sont sans issue. Soit. Deuxième inconvénient, le texte est, comme il se doit, chanté en français – on se souvient que Supraphon avait édité une version des *Trois souhaits* traduite en tchèque et amputée de certaines scènes – par des interprètes tchèques à l'accent parfois très marqué. L'action étant censée se produire en France, la vraisemblance de la chose s'en trouve compromise. En effet, certains ne comprennent manifestement pas vraiment ce qu'ils disent ou expriment et, malgré leurs efforts, peinent à prononcer un certain nombre de mots ou de sons, ce qui rend quelques passages inintelligibles. Les services d'un *coach* linguistique (pratique assez répandue dans le monde lyrique) auraient certainement réglé le problème. La distribution est de second ordre mais, mis à part quelques écarts de justesse, néanmoins convenable. La troupe est vaillamment accompagnée par le maître d'œuvre du projet : Milan Kaňak. Les effets sonores extra-musicaux demandés par cette partition un peu disparate ne sont pas oubliés, l'orchestre s'accommode honnêtement de sa partie et les chœurs sont excellents. En dessous de nos attentes, le principal mérite de ce disque est d'exister...

La Passion grecque de Bohuslav Martinů

Opéra en 4 actes (version de Zürich, 1959) d'après le roman de Nikos Kazantzákis

Réédition 2010, Supraphon SU3984 –51' 24" (CD1), 58'32" (CD2)

Chœur et Orchestre de la Radio tchèque sous la direction de Libor Pešek.

J. Horáček (Grigoris), R. Tuček (Kostandis), Z. Janovský (Janakos), O. Spisar (Panaït), V. Příbyl (Manolios), L. Haviák (Michelis), N. Šormová (Lenio), R. Novák (Fotis), K. Petr (Vieil homme), E. Děpoltová (Kateřina), B. Effenberková (Despino), M. Růžek (Ladas), Miloš Ježil (Nikolio), B. Maršik (Patriarche), I. Mixová (Vieille femme).

La bien nommée série *Czech Opera Treasures* du label Supraphon nous a déjà réservé quelques grands

moments de musique dont une *Petite Renarde rusée* savamment dirigée par Václav Neumann. Inédite en CD (tel est le but de la collection), la version de *La Passion grecque* enregistrée par Libor Pešek en 1981 est une incontestable réussite. Chantée en tchèque dans la traduction d'Eva Bezděková (1929-1992), usuelle dans la mère patrie du compositeur mais qui comporte quelques inadéquations avec le livret anglais original, cette interprétation atteint des sommets de musicalité. Le plateau vocal est d'une perfection expressive absolue. Difficile de rêver distribution plus équilibrée et mieux en phase avec la musique qu'elle interprète (grâce à la traduction, qui lui permet de chanter dans sa langue ?). La prise de son renvoie parfois Eva Děpoltová un rien derrière ses collègues mais cela n'entache en rien sa formidable incarnation de Kateřina. De ce casting où chacun est superbe, on décernera la palme de l'émotion à Richard Novák, poignant Fotis (acte I !). Les chœurs, auxquels Martinů cède une place importante – quitte à ne leur confier qu'une déclamation rythmée – tiennent également leur partie de manière impeccable. La direction de Libor Pešek (né en 1933), élève de Václav Smetáček et de Karel Ančerl au Conservatoire de Prague que l'on connaît surtout pour ses enregistrements de Suk et Novák, est d'une efficacité redoutable. Sans emphase, Pešek va droit au but avec une énergie percutante remarquable, varie les éclairages et maintient un équilibre idéal entre les chanteurs et l'orchestre. Impossible de se priver de cette édition à prix doux. Souhaitons longue vie à cette jeune collection dont nous reparlerons certainement ici...

Concertos pour piano vol. 2

***Concertos n° 1, 2, 4* de Bohuslav Martinů**

Naxos 8572373 – 74' 27" - Giorgio Koukl et l'Orch. Philharm. Bohuslav Martinů de Zlín sous la direction d'Arthur Fagen

Après sept volumes sous le label Naxos consacrés à la musique pour piano seul et un premier disque de concertos (Cf. Cahier n° 60), Giorgio Koukl achève son exploration de la musique pianistique de Martinů. On retrouve dans cet enregistrement les qualités et les défauts du premier volume. Armé d'une solide assise technique, Koukl insuffle à ces œuvres inégales (le génial *Concerto n° 4* est une plus grande réussite que le *Premier*) l(es) expression(s) et les couleurs qu'elles exigent. De sa prestation on retiendra la tension extraordinaire qu'il confère au *Poco allegro* du *Concerto n° 4* ou encore au *Poco andante* du *Concerto n° 2* interprété avec une profondeur remarquable. Du côté de l'accompagnement, il faut encore souligner la sonorité métallique de l'orchestre (violoncelles, section des cuivres pas toujours à l'aise). D'autant que malgré le talent d'Arthur Fagen, il connaît, çà et là, d'infimes problèmes de mise en place (*Incantation*). Toutefois, le chef imprime une belle atmosphère brahmsienne à l'*Allegro moderato* du *Deuxième* (grâce à des basses bien appuyées) et tire judicieusement le *Concerto n° 4* vers la modernité. On écouterait donc surtout la fin de cette intégrale à prix doux pour la belle prestation pianistique de Koukl, décidément excellent serviteur de Martinů.

Cahier n° 62 – Septembre 2011

UN DEMI SIÈCLE AVEC LA MUSIQUE DE BOHUSLAV MARTINŮ (II)

Perspectives, destins, confessions

Oldřich F. KORTE

L'un de mes grands espoirs déçus

Rencontrer le Maître à Rome où il avait même promis de m'attendre pendant quelque temps, avait été l'un de mes grands espoirs. Malheureusement, le régime ne me permit pas de m'y rendre. Autre meurtrissure, bien qu'il ait souhaité m'avoir à ses côtés lors de son agonie, ainsi qu'il l'avait manifesté par le biais du pianiste Josef Páleníček, cela me fut également interdit. Aujourd'hui, je ressens toujours la valeur de Martinů comme un puissant stimulant moral et spirituel, ce fut en effet l'une de ces personnes dont le rôle de guide humainement universel passe par la musique. Je souhaite ainsi apporter mon hommage à cette grande figure héroïque. Et s'il ne lui a jamais été donné de revenir chez lui, je veux au moins déposer, au sens figuré, un baiser sur sa main au nom de cette partie de notre peuple respectueuse de la lumière et de la vérité, et qui connaît la signification des mots gratitude et fidélité.

En ce qui concerne son retour si longtemps espéré, sans-cesse reporté et finalement jamais réalisé, le

filtre des années me permettra peut-être de dire que tout arriva comme c'était écrit, même le retour physique posthume dans sa terre natale.

Martinů n'avait pas cet esprit sarcastique et prompt à la répartie de Stravinsky quant à son propre retour en Russie. Au contraire, tout chez Martinů était sensibilité, finesse, discrétion et honnêteté profonde. Avec un tel caractère, comment aurait-il pu résister aux pressions, aux aléas de la guerre, aux courbettes empesées ; comment aurait-il supporté les honneurs distillés par ceux qui peu avant encore le traînaient dans la boue et s'opposaient à son retour ?

Tout cela est bien loin maintenant. Mais s'il m'avait demandé mon avis, je lui aurais conseillé de venir dans le plus grand secret, de se promener dans Prague incognito, d'aller discrètement admirer les jolies collines de son village natal et de savourer la compagnie du cercle restreint de ses proches amis et de sa famille, et ensuite repartir très vite.

Martinů lui-même savait très bien les raisons profondes de ses hésitations : il lui fallait préserver l'image mentale du pays natal de rêve de son enfance, cette beauté et cet émerveillement tels qu'ils coulent dans sa musique.

La reconnaissance et le déclin

En Europe Occidentale et en Amérique, le nom et la musique de Martinů devinrent bien connus dans les hauts lieux de la culture, bien avant d'atteindre la notoriété méritée dans son propre pays. Mais au début des années 1960, un déclin frappe les programmations des œuvres de certains grands compositeurs de la première moitié du 20^{ème} siècle. Martinů fut de ceux-là. Il est évident que les causes de ce phénomène sont à chercher non seulement dans le décès du musicien mais encore dans un changement d'époque. D'autres critères d'appréciations de l'art en général se faisaient jour et une floraison de mouvements avant-gardistes supplanta la génération précédente, arrivée au stade des synthèses de la maturité et apparaissant comme des conservateurs classicisants. Le phénomène n'a rien de nouveau dans l'histoire de la musique et des autres arts.

Dans son pays natal, Martinů à peine décédé, sa musique connaît au contraire de plus en plus d'exécutions et est admirée jusqu'à la dévotion en dépit d'une hostilité latente du pouvoir politique ou de détracteurs de tout acabit – musiciens jaloux, critiques pervers, suppôts du régime. Il y a un exemple significatif de cet état des choses.

***L'Éveil des Sources et la Laterna Magika*¹**

Au début des années 1960, Alfréd Radok, le créateur de la fameuse *Laterna Magika* qui avait remporté un succès colossal à l'Expo '58 de Bruxelles, entreprend de monter la cantate *L'Éveil des Sources* dans ce nouveau théâtre expérimental. Le projet rassembla les meilleurs artistes de toutes les disciplines sans oublier une troupe de jeunes danseurs spécialement recrutés pour le spectacle. Côté technique : une cabine spéciale à quatre projecteurs synchronisés et d'autres équipements audio-visuels de pointe pour l'époque. Le travail de préparation et les répétitions durèrent plusieurs mois dans une fièvre artistique permanente. Le résultat fut un spectacle d'une inventivité captivante qui par son mélange film/action scénique/chant/danse donnait à voir un véritable « Gesamtkunstwerk » sur la légende rurale du poème de Miloslav Bureš mise en musique par Martinů. C'est une composition qui émerveille toujours.

Avant la première qui devait avoir lieu non pas à Prague mais à Leningrad, il fallait que le spectacle passe par les fourches caudines de la censure et de l'idéologie du parti. La présentation d'une avant-première devant cette commission se fit dans l'angoisse du couperet. La commission se mit dans une rage folle trouvant à objecter sur tout : les mains et les visages des vieux villageois filmés, le cimetière, les toits de chaumes, la charrue... et surtout furieuse de l'absence des barrages et autres combinats du socialisme triomphant. Enfin, pour enfoncer encore le clou, les censeurs posèrent la question du choix : pourquoi Martinů parmi tous nos compositeurs? « Qui vous a soufflé l'idée qu'il était un compositeur d'importance mondiale? Pourquoi pas plutôt le *Poème* de Fibich? »

Puis vint l'expulsion de Radok de la *Laterna Magika* qui lui occasionna la première d'une série d'attaques cardiaques qui allaient l'emporter. Et le ministère donna ordre de détruire le film faisant le fond du spectacle. L'ensemble du programme dut alors être rafistolé à la hâte pour obtenir le satisfecit officiel. Malgré cela, la mise en scène fut couronnée de succès à Leningrad, ce qui sauva la *Laterna Magika*. Personne ne songea jamais à présenter des excuses ou à remercier Alfréd Radok. L'ordre du ministre de dé-

truire le film fut bien entendu ignoré par l'équipe et le matériel technique précautionneusement préservé². Six années plus tard, lors du dégel du Printemps de Prague, le film fut sorti de sa cachette et nous avons demandé à Radok de remonter *L'Éveil des Sources* qui connut un grand succès tant auprès du public tchécoslovaque que des étrangers en visite.

Jusqu'à ce que les chars nous envahissent

Et dans un journal pragois, d'autres grondements se firent entendre lors du 75^{ème} anniversaire de la naissance de Martinů. On prétendit alors qu'il y avait un « problème Martinů ». Parut sous la plume d'un musicologue qui par le passé avait marqué un intérêt très positif pour le compositeur, un article fatidique manifestant cette fois une position pour le moins ambiguë à l'égard de l'évolution et des caractéristiques de sa musique ainsi que sur les développements de l'avant-garde de l'entre-deux guerres, d'un point de vue de « la distance naturelle de la musique tchèque contemporaine » vis-à-vis de ces tendances en se basant sur le point de vue actuel, ce qui aurait révélé une « lumière extrêmement peu naturelle ». A peu de chose près, on qualifiait la musique de Martinů de charabia maladroit et trompeur. Je perdis patience. Pendant vingt ans depuis la guerre, notre pays – à l'exception de quelques rares personnes – avait négligé ses devoirs envers son citoyen et musicien Bohuslav Martinů, l'hypocrisie le disputant à la trahison et la brutalité au fanatisme, dans une série infernale d'attaques sous le couvert de supposées actions de soutien pour sauver les apparences. En vérité, ce qui avait été fait en faveur de sa musique et sa diffusion relevait uniquement de la loyauté et du courage de certains musiciens. Malmené par le haut de la hiérarchie, Martinů était porté par les efforts des plus humbles.

Personne n'avait publiquement, voire officiellement, admis combien Martinů avait été gravement maltraité dans son pays. Personne n'avait élevé la voix pour savoir qui avait intérêt à toutes ces mesures administratives prises à l'encontre de son œuvre et pourquoi. Mesures qui avaient causé d'importants dégâts culturels, politiques et économiques. Plus tard, personne n'a demandé raison aux responsables de ces avanies. Personne ne s'est préoccupé de réhabiliter Martinů d'une manière digne, au moins par respect pour sa mémoire, puisque sous la férule bolchevique et de son vivant, il n'en aurait pas été question. Tout au contraire, on assista à la fabrication de toutes sortes de faux problèmes. On se demande vraiment comment Martinů aurait pu être la source de difficultés pour la musique tchèque contemporaine alors que pendant si longtemps il en avait été la fierté, la joie et la substance.

Dans les pages de la revue *Hudební Rozhledy* (Perspectives Musicales), j'abordai la question sans détour. Le malheureux musicologue prit une volée de bois vert pour des faits dont il n'était pas le vrai responsable. Mais je n'étais pas le seul à lui en vouloir pour son article tordu. Et il finit par se disqualifier complètement parce qu'il ne parvenait pas à donner la moindre réponse valable aux questions fondamentales concernant Bohuslav Martinů et sa musique. Offensé, il s'abaissa à proférer des insultes. Plus tard, en réponse à mon appel, Miloš Šafránek entra dans le débat public apportant témoignages et faits sérieux. Enfin, en plus des manifestations de solidarité verbales et écrites, de nombreux musiciens dont Jaroslav Křička et Jaroslav Mihule, Viktor Kalabis proclama ouvertement son accord avec mon article et son admiration pour Martinů. Tout en ne voulant pas donner trop d'importance à cette polémique, il faut pourtant souligner que le cercle des ennemis actifs de Martinů s'en trouva ébranlé et plus aucun article mettant en doute les qualités de Martinů ne parut. Là au moins, ce fut une victoire.

Il serait évidemment vain de s'attendre à ce que l'admiration de quelques-uns suffisent à imposer un compositeur, si grands soient ses mérites. Il y avait et il y aura encore un tas de gens totalement indifférents à sa musique. Et toutes les opinions doivent se respecter.

Les critiques qui mésestiment Martinů abondent en argumentations sur sa technique de composition, soulignant des procédés mécaniques de développement, un stéréotype, du maniérisme, des clichés personnels. Ils ont raison, c'est indéniable : ils diront la même chose de Mozart, et de bien d'autres encore qui ont eu une production aussi vaste. Que l'on ne s'y trompe pas. Quel artiste vivant dans des conditions matérielles souvent très précaires et dépendant de commandes à terminer dans un délai précis, ne se laisse pas aller à certaines répétitions ou occasionnellement à une sorte de mécanisation ? Dans une œuvre aussi abondante que celle de Martinů, toutes les compositions ne peuvent pas avoir la même richesse d'invention, d'inspiration, de ferveur passionnée, d'impact. Le temps fait son travail de sélection et de décantation sans pitié. Mais ce qui émerge aujourd'hui porte la marque incontestable et incontestée d'une créativité de toute première valeur atteignant l'universel.

Je ne suis pas affecté par l'opinion de ceux qui étayaient avec sérieux leur appréciation. La tristesse m'accable tout au contraire face à l'ignorance et à la superficialité de jugements à l'emporte-pièce. Que

ceux qui ne veulent pas savoir et comprendre s'en aillent voir ailleurs !

La liberté de parole ne va pas sans une certaine vulnérabilité. Se frotter à l'arrogance des spécialistes – surtout ceux qui s'autoproclament spécialistes – exige une forme particulière de résistance. Quand on lit à ces sources que le style de Martinů se caractérise par la combinaison des chants populaires tchécoslovaques et du concerto grosso, que doit-on en penser ? A l'opposé, c'est amusant de lire sous la plume d'un critique britannique une vision totalement négative de sa musique ; le même critique reconnaissant tout de même une qualité au compositeur, celle de composer comme les gens normaux respirent. A entendre la souplesse du langage musical de Martinů, je considère que c'est une observation très appropriée, à ceci près que les gens normaux ne respirent pas le génie. Et qu'aurait pensé Martinů s'il avait lu dans *La Musique moderne 1905-1955* de Collaer les sept lignes qui lui sont consacrées disant que sa musique est « bien tournée » ce qui est bien sûr tout à fait suffisant pour le lecteur. Malheureusement, c'est encore souvent cette condescendance avec laquelle les tenants de l'avant-garde – si souvent intolérants – évaluent la musique de Martinů. Ce n'est pas son problème mais le leur – de se cantonner à un seul point de vue, avec toutes les restrictions que cela comporte. Tous ces soi-disant spécialistes sont, fort heureusement, tombés dans l'oubli, sans doute à cause précisément de leur intolérance et de leur arrogance.

Martinů trouve enfin sa place dans le répertoire

La pire des choses pour un compositeur est de n'être pas entendu, c'est-à-dire peu joué, donc peu connu. Martinů n'a pas réellement eu à faire face à ce genre de situation lorsqu'il s'est décidé – assez tard, il est vrai – à embrasser la carrière de compositeur. Encore peu connu dans son pays, il était parvenu à se faire un nom en France et ensuite il eut la chance de quelques belles premières à Prague et à Brno. Mais alors même que les barrières idéologiques et l'isolement culturel se dressaient en Tchécoslovaquie d'abord du fait des nazis puis des soviétiques, sa gloire américaine n'arrêtait pas de resplendir. Et plus tard, lorsqu'il fut moins joué à l'Ouest par suite de l'évolution des modes et des goûts – après son décès – il finit tout de même par trouver la place qui lui revenait dans son pays parce que cette place ne menaçait plus rien dans l'ordre établi.

Quoiqu'il en soit, tout ce qui concernait le sort réservé à Martinů et sa musique n'a jamais quitté le domaine de mes préoccupations. Combien de fois n'ai-je pas été agacé par le peu de connaissance chez certains de sa personnalité et de sa musique malgré les succès remportés par les interprétations aux quatre coins du monde et la grande attention que lui accordaient les musiciens en Tchécoslovaquie. De longues années durant, j'ai organisé des événements semi-publics avec des enregistrements sur bande magnétique, ce qui compte tenu des très faibles avancées socio-politiques de l'époque, ne manquait ni d'impact ni de réactions. Au départ de disques empruntés et d'enregistrements de la radio que je copiais systématiquement, tout ce qui me passait par les mains en fait de musique de Martinů rejoignait ma propre collection. Je présentais ainsi des séminaires musicaux dans les locaux de la Laterna Magika sur un « grand classique du 20^{ème} siècle qui n'est toujours pas suffisamment connu partout ». J'eus l'occasion aussi de faire quelques séminaires à l'étranger lorsque les voyages du spectacle le permettaient. Brème, Rostov et d'autres villes en Europe, dont nombre de capitales mais aussi Mexico, Santiago du Chili, Buenos Aires. Grâce aux quinze mois passés en Amérique Latine, j'ai pu répandre là-bas la bonne parole en proposant mes copies pour leur diffusion aux radios locales. Et pratiquement partout, je rencontrais les mêmes réactions : surprise, étonnement, forte impression, enthousiasme. Comment se faisait-il qu'ils n'avaient jamais rien entendu de ce compositeur ? Ce que je pouvais comprendre en Amérique Latine, mais à Vienne ?

Mais à Vienne ?

C'est en 1974 que je fus officiellement envoyé à Vienne à ma demande pour une semaine de conférences illustrées d'exemples de Martinů : au Conservatoire, à l'Académie (Hochschule für Musik) pour les professeurs et les élèves des cours de composition et direction d'orchestre, à l'Université (Institut de Slavistique) ainsi qu'à la Société austro-tchécoslovaque. Cette fois, le plus impressionné et étonné surtout fut moi-même, non que les auditeurs ne l'aient pas été, mais pour des raisons différentes. Dans la « première ville musicale du monde » à trois cents kilomètres de Prague, la majorité des étudiants et de leurs professeurs n'avaient jamais entendu une note de Martinů, ni même entendu prononcé son nom ! L'émerveillement de ces jeunes oreilles à l'écoute de cette musique qui leur était inconnue faisait plaisir, et ils en redemandaient et posaient toutes sortes de questions incroyables lors des discussions.

Il faut aussi savoir qu'à partir de 1947, le public mélomane de Vienne avait entendu de Martinů les

Symphonies, le célèbre *Double Concerto*, la *Sinfonietta La Jolla*, la *Messe militaire* et l'oratorio *Gilgamesh* dans les interprétations de l'Orchestre Philharmonique de Vienne et de la Philharmonie tchèque sous la baguette de plusieurs chefs prestigieux à commencer par Rafael Kubelík, et de Lovro Maticic, Paul Sacher, Karel Ančerl, Václav Neumann, Martin Turnovský et Zdeněk Košler. Le *Concerto grosso* remporta un énorme succès, dirigé plusieurs fois par von Karajan (qui, désireux de diriger la création de *La Passion grecque* à Salzbourg rencontra Martinů en personne ; projet qui ne fut pas possible parce que l'opéra avait été promis à Kubelík pour Covent Garden, création finalement annulée). Les critiques viennois, dont on connaît la dent dure et la satisfaction rarement exprimée, ne furent pas avares de compliments superlatifs sur la virtuosité de la technique de composition et la profondeur remarquable de l'inspiration de Martinů, surtout pour ce qui était des symphonies. Sous leurs plumes, on put lire des commentaires tels que « un classique de la musique moderne » « un réel enrichissement de nos programmes de concert » toujours avec grand enthousiasme, demandant que soit redonnée bientôt cette musique – particulièrement dans le cas de la *Quatrième Symphonie* (qui pourtant ne sera rejouée que dix-huit ans plus tard).

Les auditeurs avaient-ils oublié ce qu'ils avaient applaudi une année plus tôt si frénétiquement ? Les professeurs et leurs élèves n'avaient-ils rien entendu ni lu de tout cela ? Drapé dans ma mission quasi chimérique, je me sentais comme Michel, la seule personne dotée de mémoire dans *Juliette*. Je pensais alors au grand Jean Sébastien Bach oublié complètement pendant un siècle et devant attendre encore cent cinquante ans avant d'être rétabli dans toute sa gloire.

Tout vient à point à qui sait attendre

Au cours de la dernière décennie du siècle écoulé, les bouleversements spectaculaires espérés bien qu'inattendus du monde ont aussi eu des répercussions positives sur Martinů et sa musique. Un vent nouveau permit de rétablir des liens personnels et des relations impensables jusqu'à la chute du Mur.

L'une des conséquences fondamentales fut aussi que la Fondation Bohuslav Martinů, héritière des droits du compositeur sur la base du legs de sa veuve Charlotte, acquit une totale indépendance. Le développement rapide de ses activités se traduisit par un accroissement considérable des exécutions en concert et des enregistrements au disque. Les articles de la presse spécialisée aussi se multiplièrent. Bientôt, l'Institut Bohuslav Martinů vit le jour ainsi que la création d'un bulletin périodique, le *Bohuslav Martinů Newsletter*, en anglais, en relation avec l'International Bohuslav Martinů Society³. L'Institut propose aujourd'hui un service d'informations très large comprenant le catalogue raisonné des compositions, de riches archives, des études musicologiques, etc. L'Institut travaille en étroite collaboration avec les seize éditeurs des œuvres de Martinů en Europe et aux États-Unis, avec les nombreuses associations Martinů de par le monde (jusqu'au Japon) et bien entendu avec le Centre Martinů de Polička (Památník Bohuslava Martinu) qui rassemble la plus grande collection de manuscrits autographes du compositeur et a été modernisé pour sa réouverture en 2009. L'organisation de colloques de musicologie, de rencontres, de forums et des Martinů Days – Festival Martinů en décembre chaque année à Prague, avec édition d'un CD - complète ces activités. D'autres événements et festivals centrés sur Martinů ont lieu dans le monde, entre autres à Londres.

Le nombre de concerts et d'enregistrements de pièces jamais entendues ne cesse de croître. Ainsi, depuis la disparition du compositeur en 1959, sa musique a fait un brillant retour dans la vie culturelle mondiale⁴.

Fermeement opposé à la spéculation et à l'académisme

Ce que je souhaite ajouter en conclusion ? Sans doute une citation de mes séminaires viennois Martinů : « Fermeement opposé à la spéculation et à l'académisme, Martinů est toujours resté attaché aux racines profondes de sa Bohême natale. Dans son travail musical, il ne s'est jamais laissé envahir par le côté négatif des choses. Dans ce qu'il a exprimé, il y a espace infini pour ce qui est tout simple et pour une force jubilatoire vitale et naturelle. Pour l'humour, la dérision et pour les réjouissances populaires sans contraintes. Pour le lyrisme enveloppant de ses cantabile, pour la poésie délicate et la solidité épique. Pour les tensions, la mélancolie, la tristesse, la provocation éruptive, pour les combats spectaculaires et l'insondable tragédie. Pour l'admiration de la beauté, la sensualité absolue, les visions surréalistes, pour la spiritualité intérieure et la transcendance. Pour la recherche de la vérité de la vie et l'irrationnel absolu.

Il n'y a aucune place pour le faux pathos, l'emphase, l'exagération ou la prise de pose. Ni pour les

constructions artificielles, les gesticulations grimaçantes, la décadence ou la dépression. La musique de Martinů sait faire face à l'horreur, à la douleur et à l'aliénation dans un monde malade en leur opposant la beauté et un ordre intérieur ferme, la recherche d'un paradis perdu, la culture et le cœur (comme dans les *Fantaisies Symphoniques*). Ainsi, dans les pages les plus tragiques, une espérance brille toujours en filigrane. Les finales ne manquent jamais de la tonalité du réconfort et de l'aspiration à la réconciliation. Je vois dans tout cela – parallèlement aux valeurs musicales triomphales de sa production – les piliers essentiels de sa spiritualité et de son éthique rayonnante, comme un message éternel. »

Lorsque je rencontre des invités étrangers pendant les Festivals Martinů à Prague – que ce soit des musicologues ou des mélomanes enthousiastes qui viennent parfois de loin pour écouter des œuvres qu'ils ne connaissent pas –, je décèle souvent une émotion discrète parce que ce qu'ils ont entendu les a touchés à un endroit sensible. Je sens là que cette émotion rejoint très justement mes derniers propos ci-dessus, cette émotion que certains d'entre nous avaient déjà ressentie il y a plus d'un demi-siècle. Martinů vit enfin et durablement son deuxième souffle.

¹ On peut considérer que le premier spectacle multimédia digne de ce nom, fut *Les Trois Souhais ou les Vicissitudes de la Vie*. La *Laterna Magika* s'inscrit dans la ligne directe de ce type de spectacle. Ceux qui ont eu la chance de voir la *Laterna Magika* à Bruxelles en 1958 ne peuvent manquer de faire ce rapprochement. Miloš Forman était l'assistant de Radok à l'époque.

² Cette production, sauvegardée, a été restaurée et est visible à l'Institut Martinů à Prague. En la visionnant, on ne peut qu'être saisi d'une certaine émotion doublée d'une incompréhension de l'attitude des censeurs. Mais comment comprendre ce qui guidait un tel régime ?

³ Devenue *International Martinů Circle*.

⁴ On ne peut malheureusement que déplorer le manque d'intérêt réel en France pour un compositeur qui a passé une vingtaine d'années au total dans ce pays !

Cahier n° 63 – Décembre 2011

À l'affiche au Grand Théâtre de Genève
février/mars 2012

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES

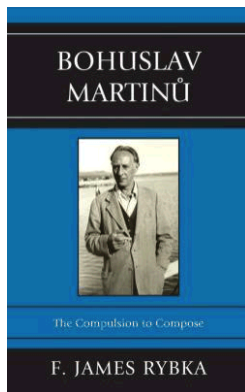
Dernière programmation de la série d'opéras de Martinů à l'incitation de la Société Martinů Suisse et de son dynamique directeur musical le pianiste Robert Kolinsky, *Juliette ou la clef des songes*, sera donné sous la direction de Jiří Bělohlávek dans la mise en scène de Richard Jones (que l'on a pu voir au Palais Garnier à Paris en 2002 où malheureusement des coupures inadéquates avaient été faites). Il faut saluer ici, encore une fois, l'immense travail accompli par les Suisses pour donner tout son lustre à la commémoration du cinquantenaire en 2009 de la disparition de Martinů. Pas moins de cinq opéras ont été programmés entre 2008 et 2012 : *Le Mariage* à Bâle, *La Passion grecque* à Zurich (nov. 2008), *Alexandre Bis* à Bienne et Soleure (oct. 2009), *Ariane* à Lucerne (déc. 2009). Et pour clôturer, voici *Juliette* à Genève (fév. 2012), sans compter de nombreux concerts dans le cadre du Festival Martinů de Bâle et ailleurs.

Rappelons au passage que l'*Avant-Scène Opéra* a consacré son n° 210 à *Juliette ou la clef des songes* : une étude approfondie (comme il se doit) essentiellement due à Harry Halbreich.

Un livre américain

Bohuslav Martinů : The Compulsion to Compose

de F. James Rybka



Frank James Rybka enfant a côtoyé Martinů, ce dernier étant un très proche ami de son père, également prénommé Frank, bien connu de ceux qui s'intéressent à Martinů. Outre la partie réservée à la vie et l'œuvre du musicien, cette biographie jette une lumière particulière et non dépourvue d'intérêt sur les années américaines (1940-1953) du compositeur par la correspondance et les anecdotes de ceux qui l'ont connu là-bas ainsi que de nombreuses photos. Mais il soulève aussi la polémique en raison de son hypothèse médicale sur Martinů. L'auteur, qui est médecin, avance que Martinů aurait été atteint du syndrome d'Asperger. Après la mort du compositeur, certains musicologues se seraient trouvés dans l'impasse, incapables d'expliquer son immense production et sa rapidité d'écriture. L'hypothèse de F. James Rybka est donc d'expliquer la prolixité tout autant que la haute qualité compositionnelle par ce syndrome. C'est une première dans le domaine musical et c'est, soulignons-le, une hypothèse. Sans doute pas une manière d'expliquer l'inexplicable : le talent.

Gauthier COUSSEMENT

Cahier n° 64 – Juin 2012

LA VIE PARISIENNE, MARTINŮ DANS LA PRESSE TCHÈQUE, I

Introduction, traduction et annotations par Nicolas DERNY

Une fois installé en France (automne 1923), Bohuslav Martinů devient « correspondant » pour diverses publications tchèques – en tant que collaborateur du journal *Lidové Noviny*, la Direction Générale des Contributions Indirectes lui octroie une « exemption de la taxe sur les spectacles dans les cinématographes ». Il rédige pour ces périodiques une série d'articles sur la vie musicale parisienne d'alors. Mis à part un texte sur Wagner (*Tvrce Tristana* –1933, *Le Créateur de Tristan*), Stravinsky et la musique française font partie de ses sujets de prédilection. Ces chroniques sont l'occasion pour le compositeur de s'exprimer sur des problématiques esthétiques ayant trait à la musique moderne et constituent en cela une source importante pour mieux appréhender les idées d'un artiste qui passa au total dix-sept ans à Paris. C'est là que sont rédigés les deux articles choisis ici, dont l'un traite de Stravinsky et l'autre de la musique française du début de l'entre-deux-guerres.

Martinů avouait lui-même mieux s'exprimer en musique qu'au sujet de la musique. Notre traduction tente de coller au plus près des textes sources sans éluder les répétitions de mots -parfois maladroites - qui rythment et structurent les phrases de l'auteur. Nous avons choisi de transposer au plus près de l'original et, bien que certains termes tchèques possèdent plusieurs équivalents français (ex. dilo : œuvre, ouvrage, opus, travail, etc.), nous nous appliquerons à en répéter la même traduction lorsque le vocable revient plusieurs fois sous la plume du compositeur¹. Le lecteur n'en aura qu'un meilleur aperçu du style « journalistique » de Martinů. Dans le même esprit, nous avons conservé les phrases dans toute leur longueur, même si elles paraîtront parfois alambiquées en français.

Le chemin vers Stravinsky²

La musique moderne, qui suscite çà et là beaucoup de sourires vagues, n'est pas bloquée dans son développement. Je pense qu'il serait correct et du devoir de nos critiques qu'ils clarifient cette situation, re-

¹ C'est ce que préconise Milan Kundera dans *Les Testaments trahis*. Il y note entre autres : « D'après quoi le traducteur sera-t-il apprécié ? D'après sa fidélité au style de l'auteur ? C'est exactement ce que les lecteurs de son pays n'auront pas la possibilité de juger. En revanche, la richesse du vocabulaire sera automatiquement ressentie par le public comme une valeur, comme une performance, une preuve de la maîtrise et de la compétence du traducteur. Or la richesse du vocabulaire elle-même ne représente aucune valeur. » (M. Kundera, *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, Folio, p. 128).

² B. Martinů, « *Cestou k Stravinskému* », publié dans *Tribuna* 25/5 1924, p. 122

pèrent ceux qui sourient et leur précisent « retournez à Smetana³ ». Mais répéter ces mots justes ne suffit pas et ils doivent clairement dire comment y revenir. Notre époque actuelle n'est pas propice à une telle célébration. N'écrivez pas comment est la musique moderne mais plutôt ce que c'est et ce qui suit. Soutenez les jeunes esprits⁴ et ne restez pas complètement emmêlés dans toutes sortes de mots et usages, sans vraiment comprendre ce qu'ils signifient. Puisque je suis moi-même un créateur, je ne peux pas formuler cette analyse plutôt réservée aux critiques et aux esthéticiens, mais je veux seulement indiquer le chemin qui m'a conduit à Stravinsky. En ces temps de tâtonnements et de recherches générales, il est possible d'apercevoir des lumières fixes⁵ qui ont peut-être valeur de solution à toutes les batailles antérieures.

Stravinsky est l'une d'elles. Aux premiers jours du mouvement moderne, il s'est fait remarquer parmi un groupe de personnes qui a apparemment bouleversé toute la tradition et tout le développement de la musique. Il l'a fait de manière aussi délibérée qu'obstinée. C'était une période très similaire au début du cubisme en peinture. Tout ce qui ressemblait aux répétitions, imitations ou révisions de quelque chose ayant déjà été fait a été jeté par dessus bord. Et c'est un trait de caractère très sympathique que de laisser les fantômes tranquilles et de ne pas seulement chercher ce que le temps « présent » exige d'eux. L'esprit créateur d'aujourd'hui a bien sûr des perceptions tout autres et des idées entièrement différentes à formuler avant de devoir prendre pour modèle les œuvres des anciens maîtres, qui ont leur propre raison d'être et dont la valeur persiste.

Donc, s'il ne veut pas en rester là et imiter ce que « d'autres ont déjà mieux fait » ou ce qui a déjà été écrit, il doit chercher ses formes personnelles et son expression propre, une expression qui correspond à sa conception du monde et de l'humanité. L'époque que nous vivons est très différente de toutes les précédentes et est, jusqu'à présent, désordonnée et vague. Cependant les esprits pressés se hâtent d'accepter pour eux-mêmes des orientations qui indiquent à coup sûr de nouveaux horizons. A moins que ce moment ne donne de grands artistes isolés (qui, du reste, ne sont pas si nombreux dans l'histoire de l'art), c'est le moment des préparatifs, le terrain des recherches et des aplanissements pour ceux qui viennent. Et ce n'est pas le moins important. Actuellement, alors que le moment de ce premier phénomène est passé, le chemin paraît déjà beaucoup plus clair ou, plus précisément, plus discipliné. Nous avons vu ce combat dans la peinture, la littérature, la philosophie, etc., et nous avons vu que ces artistes aspiraient à une expression authentique, quasi réelle, sans que toutes les règles et les lois qui ont été forgées au cours de cette époque, qui n'ont pas été suffisamment étudiées et explorées mais parfois seulement dictées par une individualité plus forte et qui ont seulement créé un engorgement inutile de l'art, ne grèvent tout le développement du véritable artiste. Ils n'ont eu besoin ni du romantisme ni d'aucune des nombreuses autres phases artistiques pour voir clairement la vie qui les entoure, la vie « de ce monde », et pour l'exprimer dans leur conception de la Beauté. La vie est austère, brutale et rapide, elle ne laisse pas le temps de traîner, de patauger dans les bons sentiments, elle exige de l'intensité, de la vivacité, des formes oppressantes et une teneur dense. On parle beaucoup d'art mécanique mais nous ne nous battons pas pour ça. L'art est trop puissant et trop grand. Assurément, si nous lui empruntons des éléments qui, en apparence, semblent être mécaniques ce n'est cependant qu'une illusion. Je constate une grande parenté entre ce qui se passe dans la musique et ce qui s'est passé dans la peinture à l'arrivée du cubisme et, pour ainsi dire, à l'opposé de toutes les tentatives contre les coutumes et les lois. Et nous voyons aujourd'hui que le combat du cubisme était grand et ardu et qu'il a rempli sa mission non seulement en nous apprenant à regarder autrement mais à interpréter autrement. Remarquez également la littérature actuelle. Il s'est trouvé des esprits créateurs qui n'ont pas eu peur d'aborder cette question dans la musique. Ces œuvres nouvelles mettent le feu à la tradition établie et essaient apparemment de la déformer de façon manifeste. Apparemment, l'absence de théorie et de tradition stable rend les auditions incompréhensibles.

Mais nous ne devons pas oublier que la théorie a été créée à partir des œuvres. La théorie doit éclairer, mais l'artiste doit créer. Et à la fin, lorsque vous serez familiarisé avec ces nouvelles œuvres vous constaterez que cet écart n'est en réalité pas si grand et que la base de ces œuvres ne se différencie pas de celles des anciens maîtres mais qu'elles suivent seulement un autre chemin que dicte un autre temps, le temps présent. Nous savons également que ces œuvres n'ont pas été créées au hasard ou comme affirmation de notre désir de sensation. Et ce sont autant celles des musiciens que des peintres, des littérateurs, des philosophes, des ingénieurs et peut-être de tous les gens. C'est la vie qui dicte et le peuple qui change le travail

³ En cette année 1924, la République tchécoslovaque célèbre Smetana (centenaire de sa naissance et quarantième anniversaire de sa mort). Le « retour à Smetana » résonne comme un slogan porté haut par les partisans de Zdeněk Nejedlý, élève d'Otakar Hostinský et chef de file d'une « école » de pensée esthétique très conservatrice.

⁴ Martinů utilise le mot *hlava* : tête.

⁵ *určity* : précis, certain, déterminé, défini, fixe.

et l'art. Il est clair que des mains rugueuses ont été portées sur tous les systèmes artistiques pour créer un style qui corresponde aux sentiments de l'homme moderne.

Et il y a Stravinsky, l'authentique, qui a passé outre cette époque de sa vie pour trouver sa pensée, son expression et montrer aux autres la voie sur laquelle il est encore possible de continuer. Il est regrettable que ces œuvres nouvelles (pas seulement celles de Stravinsky) ne figurent que rarement aux programmes pragoïses car il existe peut-être des auditeurs fidèles qui se sont fait des idées différentes sur l'objectif poursuivi et ces idées sont parfaites. Car nous savons et nous voyons que chaque période a créé des œuvres faibles. Quelques œuvres modernes vont maintenant être données à Prague. Il est important que nos concitoyens aillent au concert avec une compréhension et une appréciation honorables de tel ou tel ouvrage et une compréhension de ce que l'auteur de cet ouvrage dit, exprime, et ne juge pas, comme à l'accoutumée (même parmi les critiques), ce que nous leur assignons et promettons. Et il est également important que ces œuvres apparaissent fréquemment au répertoire, pour tous ceux qui cherchent à voir quelque chose de nouveau, de différent, en dehors du cercle enchanté dans lequel ils sont.

Les orientations⁶ modernes de la musique française⁷

Le développement actuel de la musique française va vers un retour constant à la tradition qui, malgré toutes sortes de variations, établit constamment d'autres voies et porte encore les marques de l'esprit français, jusqu'ici ouvertement et jalousement conservé par tous les Français. Toute la structure et l'esthétique du discours va dans une direction différente de la nôtre, ce qui est pour certains d'entre nous un obstacle à la compréhension de ces œuvres. Le sens de la beauté sonore, de la clarté et de l'équilibre dans le style a toujours été perçu chez nous de manière péjorative. Et inversement l'expressivité excessive, la spontanéité, la sensibilité extrême de la musique tchèque ont toujours été un obstacle à la compréhension de nos œuvres. J'ai acquis une grande expérience dans ce domaine grâce à mes études avec Albert Roussel. Bien sûr, le caractère latin ne nous est pas étranger mais il nous est éloigné et expliqué selon le point de vue des autres mais ce sont des points de vue qui ne comprennent jamais les priorités de ce discours. Il faudra peut-être encore s'acquitter de cette vieille dette avant que nous puissions rendre apparente toute la richesse et la puissance de cette musique.

La dernière grande époque de l'impressionnisme, qui a atteint son point culminant en France non seulement dans la musique mais surtout dans la peinture, nous est encore étrangère, comme si nous n'avions pas les connaissances de base pour cette orientation. Bien qu'il soit âprement opposé à l'impressionnisme, notre art ne pourra pas tenir tête à ces nombreuses influences. La France doit à cette période un certain nombre de ses plus belles œuvres dans lesquelles l'esprit français s'est épanoui, où s'est cristallisée la pureté classique qui a aujourd'hui atteint le sommet de son développement. Il y a bien sûr des œuvres de moindre valeur qui faussent le concept d'impressionnisme. Il ne faut cependant pas faire dépendre l'essentiel du raisonnement là-dessus, tout comme les autres époques ne sont précisément pas évaluées selon ce qu'elles ont produit d'accessoire, de raté ou de non-abouti. Comme chaque système achevé, l'impressionnisme a lui aussi produit une réaction directe à la fin de son chemin, réaction qui a été d'autant plus forte que l'impressionnisme dominait les esprits créateurs étrangers.

Mais les réponses ont été préparées au cours de la période impressionniste. Considérons par exemple Roussel, qui a intégré les caractéristiques⁸ de ce chemin [esthétique] mais dont la science le conduit déjà ailleurs et compense le vide entre d'Indy et Debussy. Ravel s'est également engagé sur ces chemins modernes. On peut dire que la réaction définitive s'est constituée avant la guerre et pendant la guerre, lorsque tous les arts et tous les efforts déployés par les humains sous l'influence des nouvelles et vastes découvertes de la science et de la philosophie, sous l'influence de tous les événements qui ont commencé à changer et à transformer le monde. Partout on a cherché une nouvelle expression, de nouvelles conventions et un nouvel idéal à proposer à l'humanité. Avec son appétit d'individualisme et ses discours amorphes et parfois futiles, la finesse et le raffinement de l'impressionnisme lui faisait défaut. Celui-ci était trop fragile pour les mains qui ont longtemps porté une arme. Et la jeunesse de France est tombée sur le terrain opposé qui ne suit en aucune façon l'ancienne tradition, qui détruit et démolit tout ce qui a été cultivé pendant longtemps, qui conduit tout à l'extrême, délibérément et sans scrupules, en tendant sans doute vers la caricature. Paris, avec son mode de vie épuisant, était faite pour des expérimentations de ce genre et les nouvelles idées y furent formulées par des représentants de toutes les nations qui s'y trouvaient de nouveau

⁶ *Směr* : sens, direction, orientation. Le terme sera toujours traduit par "orientation".

⁷ Bohuslav Martinů, "Současné směry v hudbě francouské", *Dalibor XLI*, octobre 1925, p. 129-130

⁸ *značky* : marques, signes

dans le tourbillon sans fin de toutes les idées et de tous les efforts. Ces idées, dont la nécessité était ressentie partout, provoquèrent immédiatement quelques œuvres surprenantes par leur nouveauté, leur style, leur rudesse, leur expression et leur technique. Il serait faux de penser que cette orientation a seulement été dictée par la France (et donc Paris). Souvenons-nous que les esprits révolutionnaires du monde entier ont depuis longtemps planifié ce bouleversement et que toutes les manifestations de la vie entérinent de plus en plus la raison et la confirmation d'une telle idée qui commence à produire une impression d'impossibilité et de plaisanterie.

Donc, ce qui est parti de Paris à travers le monde n'était pas seulement "français", même s'il en avait les attributs. Nous ne devons pas oublier que les meilleurs représentants de ces nouvelles orientations sont Stravinsky, le Russe, et Schoenberg, l'Allemand. Stravinsky lui-même en a fait l'expérience et a été transformé par la culture française mais son articulation est totalement différente de celle requise par la diction française. Le style de Schoenberg, il n'est pas besoin de le mentionner, est totalement différent. Ces deux maîtres ont exercé une grande influence sur le développement des nouvelles idées, Schoenberg indirectement, Stravinsky peut-être trop directement. Suivons cette situation dans le cadre de la musique française. Il faut rappeler que les partisans de Fauré représentent le cercle officiel. Dans le même temps, il y a un groupe de valeur qui nous est connu pour ses imitations [reprodukcce] de Franck de Debussy. Nous connaissons surtout les noms de A. Roussel, Ravel, Paul et Roger Dukas [sic], Fl. Schmitt, Seserac [sic], etc.⁹. Certains d'entre eux forment une transition vers les orientations modernes. Roussel, par exemple, aligne le style de ses œuvres sur celles de l'école de Franck, sur Debussy et prend également Ravel en considération.

À l'heure actuelle, Debussy occupe une place significative dans toute la nouvelle création française. Je passe sur cette période qui nous est plus ou moins connue à travers le témoignage des jeunes compositeurs contemporains qui, depuis le début, doivent faire face à une rude opposition contre la musique d'autrefois et préconisent un nouveau programme correspondant au temps présent. Le programme de cette première étape semble vraiment génial. Coup sur coup déni de l'harmonie¹⁰, nouveau style mélodique, augmentation considérable de l'[importance de l'] aspect rythmique, retour à la polyphonie, à la musique pure, élimination du romantisme, du subjectivisme, influences de la floraison d'innovations techniques, machinisme, mécanisme ne correspondant plus aux œuvres de la vieille tradition musicale, etc. C'en fut assez pour que les amateurs de musiques calmes et tranquilles soient effrayés. De nouveaux noms émergent comme par exemple Darius Milhaud, G. Auric, F. Poulenc, G. Tailleferre, A. Honegger, ceux que l'on surnomme Les Six et qui se sont réunis autour de Satie et de cette propagande pour les nouvelles idées¹¹. Il est également indispensable de nommer les compositeurs et esthéticiens A. Migot¹² et Koechlin¹³. Le groupe qui a suivi ce chemin est vraiment étrange. Dans le cadre particulier de la vie parisienne, il s'est contenté de ne transmettre qu'un seul élément du discours contemporain et beaucoup d'entre eux étaient opposés aux subtilités de l'impressionnisme. Les différents problèmes dont souffrent les [compositeurs] contemporains, tout comme ce fut le cas pour les peintres, viennent du fait que les jazz-bands ont ouvert le champ à des idées bizarres qui, menées par des mains rugueuses¹⁴, penchent vers la caricature, le grotesque. Alors ils se sont élevés contre le fox-trot et ses variantes, principalement rythmiques, qui créent une atmosphère de bar, de music-hall, de salle de danse. Les influences du jazz-band ne sont pas apparues de manière fortuite au moment où les activités de multiplication ont hâté et augmenté le rythme. En utilisant en permanence la battue des petites notes du jazz-band, cette uniformité dans le chaos rythmique capture la vivacité véhémence¹⁵ et la nervosité des œuvres et il n'est pas étonnant que tous les jeunes aient repris ce discours comme le leur. A cet égard les jazz-band ont joué leur rôle, particulièrement en France, en nous débarrassant de toute sentimentalité, mais nous ont précipité sur la voie

⁹ Relevons que le Roger Dukas dont parle Martinů est sans doute Jean Roger-Ducasse (1873-1954) dont le nom tel que prononcé par un tchèque sonne de manière identique à celui de Paul Dukas. Roger-Ducasse succéda d'ailleurs au compositeur de *L'Apprenti sorcier* comme professeur de composition au Conservatoire de Paris (1935). Le nom de "Seserac" désigne bien sûr Déodat de Severac (1872-1921).

¹⁰ Martinů fait ici référence à l'harmonie fonctionnelle. Avec Debussy et ses suiveurs, les accords ne sont plus choisis pour leur fonction harmonique (tonique, dominante, etc.) mais pour leur couleur, leur sonorité ou autre qualité phénoménologique.

¹¹ Martinů omet de citer Louis Durey (1888-1979) qui avait rompu avec le groupe dès 1921.

¹² Martinů fait manifestement une erreur d'initiale puisqu'il ne peut s'agir que du compositeur Georges Migot (1891-1976). En 1921, cet élève de Widor et d'Indy, entre autres, publie *Essais pour une esthétique musicale* (Paris, E. Figuière).

¹³ En ce qui concerne les écrits esthétiques de Charles Koechlin (1867-1950), on se reportera au volume établi par M. Duchesneau (Ch. Koechlin, M. Duchesneau, *Écrits: Esthétique et langage*, Sprimont, Mardaga, 2006).

¹⁴ *drsny* : rude, rigoureux, âpre, sévère, anguleux, etc.

¹⁵ *prudkost* : vivacité, véhémence, turbulence, impétuosité, violence.

opposée des rythmes excessivement accentués.

Il est certainement possible de dire que la tradition française n'y est pas pour rien puisque cela se rapproche de la musique nationale que l'on rencontre lorsque l'on va vers le Sud. Le plus remarquable est la manière dont la plupart de ces jeunes se sont jetés dans la bataille. Classer cette orientation, qui ne fait que commencer, est impossible. L'avenir nous dira ce qui est vrai et ce qui est faux. Nous pouvons juste suivre ce que cette musique nous donne de neuf, ce que ses influences ont en commun avec notre discours. Et l'on peut dire ici que cela se réduit à peu de choses. Nous devons également éviter l'erreur commise depuis longtemps et qui perdure encore selon laquelle le Groupe des Six aurait découvert cette orientation. Cette thèse doit être quelque peu corrigée. Si nous parlons du discours de la musique sérieuse moderne, il faut nous tourner vers Stravinsky et Schoenberg qui ont soutenu cette nouvelle voie avec des œuvres à la valeur organiquement cohérente. Nous devons également nommer Arthur Honegger qui, avec une musicalité assurée et fantastique, a navigué sur des eaux dangereuses et est arrivé à une œuvre définitivement formée et sûrement à un nouveau discours stylistique. Honegger est un phénomène en soi et on peut attendre beaucoup de lui. Dans l'ensemble, nous pouvons dire que Paris n'a pas encore dit son dernier mot, que l'avenir règlera sans doute toutes ces tiraileries et fera en sorte que cette transition aboutisse à une œuvre définitive.

Sur Vítězslava Kaprálová, un « Portrait amoureux et musical, dont voici les premières lignes :
« Elle fut l'une des femmes les plus fascinantes de l'histoire de la musique et pourtant son nom nous reste relativement inconnu. Vítězslava Kaprálová avait tout pour elle : la jeunesse, la beauté, le talent. Tout, peut-être, sauf la santé. De constitution fragile, elle fut fauchée à l'âge de 25 ans par une maladie que la médecine ne put véritablement diagnostiquer. Elle eut pourtant le temps de supplanter tous ses compatriotes sur le terrain de la mélodie, genre dans lequel aucun autre Tchèque (pas même Dvořák) ne parvint à s'imposer de la sorte. La sortie (en anglais) du *Kaprálová Companion* est l'occasion idéale pour partir sur les traces de cette artiste hors norm » ... lire la suite sur :

<http://www.forumopera.com/index.php?page=Articles&sousmenu=170>

et sélectionner l'article dans la colonne.

Grand Théâtre de Genève, février 2012

JULIETTE OU LA CLEF DES SONGES

Gauthier COUSSEMENT

Un village provençal au pied du Ventoux répondant au doux nom de Caromb a ceci de particulier qu'on peut y croiser non seulement les dignes représentants de la Confrérie de la Figure Noire, notre président, des vigneron et des joueurs de pétanque mais aussi notre président et des musiciens. Ainsi, nous avons de temps en temps ici un contrebassiste suisse qui joua à l'Orchestre de la Suisse Romande, entre autres sous la baguette d'Armin Jordan, auquel nous avons confié la mission d'aller voir à Genève *Juliette ou la Clef des Songes* annoncé dans notre précédent Cahier 63. Pour clôturer l'ensemble des événements organisés en Suisse pour célébrer « Martinů Revisted », le Grand Théâtre de Genève a en effet donné cet opéra avec l'Orchestre de la Suisse Romande sous la direction de Jiří Bělohlávek et dans la mise en scène de Richard Jones, celle que l'on avait pu admirer à Paris en 2002 et 2006, avec le décor inspiré de l'immense accordéon et les tonalités bleues des éclairages.

Mon ami contrebassiste m'a fait part de ses impressions et de celles entendues parmi les auditeurs et critiques qui n'ont pas manqué de faire largement état de « ce bijou lyrique » dans la presse genevoise. (« L'opéra de Martinů, donné à Genève pour la première fois, illumine le Grand Théâtre », titrait *La Tribune de Genève*.) Étonnement et joie devant la partition, enchantement de l'adéquation de la musique et du

texte : « Je ne connaissais que peu Martinů et pas du tout cet opéra. J'ai été émerveillé de découvrir tant de poésie dans le surréalisme. Pour moi, c'était un bonheur des yeux et des oreilles, mais je me demande si ce type d'œuvre est dans l'air du temps ? » Et d'ailleurs, la triste constatation fut le public relativement clairsemé, certains partant même à l'entracte. Manque de compréhension ?

Côté interprétation, notre ami musicien s'est dit en complète harmonie avec la direction de Bělohlávek dont il percevait bien la maîtrise et la connaissance approfondie de la partition. Je lui ai rappelé que ce chef avait aussi dirigé cet opéra à Paris en 2006 et que comme tchèque, il ne pouvait manquer à sa tradition musicale. Un régal fut aussi pour lui le jeu très chorégraphique des chanteurs, tous de haut niveau même si l'australien Steve Davislim dans le rôle de Michel a un peu d'accent étranger alors que Nataliya Kovalova, ukrainienne, s'imposait par sa parfaite diction française. Les seconds rôles – nombreux et parfois cocasses – bénéficiaient des talents de comédiens au rang desquels Jeannette Fischer était franchement formidable.

Quant à la mise en scène, mon ami m'a dit combien il était heureux de ne pas avoir vu apparaître de soldats ou policiers avec des mitraillettes, ni de personnages vêtus d'imperméables sales et portant une valise éculée et manifestement vide. Mais là, j'avoue lui avoir un peu tiré les mots de la bouche.

Cahier n° 65 – Décembre 2012

LE VOLUME 2 DES MÉLODIES DE MARTINŮ

Patrice CHEVY

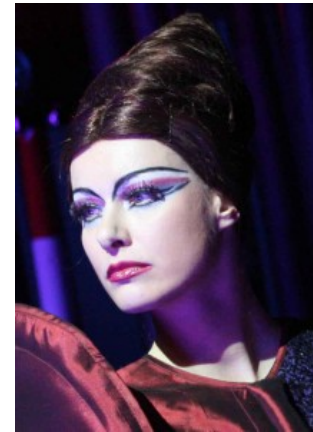
Le pianiste Giorgio Koukl va enregistrer du 12 au 16 janvier 2013 à Prague avec la mezzo-soprano Jana Wallingerová dans le même lieu et avec le même piano que le premier volume, car il y va de la cohérence, souligne-t-il. Les répétitions, par contre, ont lieu à Brno. D'après les informations de Giorgio Koukl qui a rencontré le directeur du Musée Morave, il y aurait là du matériel non édité de Martinů, peut-être une vingtaine de partitions actuellement données pour manquantes ou perdues. Si bien qu'il s'est décidé à parcourir toutes les partitions du compositeur que possède le Musée. Il a ainsi déjà décelé « entre



des pages d'esquisses », a-t-il précisé, une partition dont H. Halbreich indique dans son catalogue qu'elle a disparu et que seul M. Šafránek mentionne dans sa monographie. Il s'agit de *V zahradě na hradě* H.77.

Ce nouvel enregistrement Martinů de Giorgio Koukl à paraître, comme les autres, chez Naxos, est très concrètement soutenu par notre membre Patrice Chevy à titre personnel, par le Mouvement et par Gregory Terian, bien connu de tous pour être un spécialiste de Martinů.

Appel à nos membres



Le pianiste **Giorgio Koukl**, comme son nom l'indique, est à la fois tchèque et italien. Il a consacré une part considérable de son talent à Martinů, d'abord en enregistrant en sept volumes (NAXOS) une somme unique, intégrale (à deux ou trois pièces près) de la musique pour piano seul. Après les révélations d'Erik Entwistle, les miniatures pour le piano de Martinů, souvent datées de la période d'avant Paris, mais aussi, plus tard, déposées en cadeau un peu partout, se sont révélées de vrais bijoux. Giorgio s'est ensuite illustré (toujours chez NAXOS) par une intégrale des concertos célébrée par la critique du monde entier. En 2010, le pianiste a voulu s'attaquer à un nouveau chantier, concernant un pan entier de l'œuvre de Martinů totalement inédit (il faut travailler sur les partitions originales parfois écrites à la hâte...).

L'enregistrement effectué au studio Korum de Prague par Giorgio et la mezzo-soprano Jana Wallingerová en mars 2010 n'a pu voir le jour que grâce au mécénat privé. En effet, NAXOS n'assure que la production et la diffusion des enregistrements. Les artistes et les moyens d'enregistrements sont à assurer par

ailleurs. Des contributions individuelles de membres des sociétés Dvořák, de l'International Martinů Circle, du Mouvement Janáček ont permis à ce très beau CD de voir le jour. Le logo du Mouvement y figure d'ailleurs par la contribution de certains membres. Pour l'essentiel, ces mélodies datent des années d'avant Paris, et révèlent les mêmes excellentes surprises de ce « Martinů avant Martinů ». On songe absolument aux révélations par BIS du « Sibelius avant Sibelius » !

Par une sorte d'acte de foi, Giorgio Koukl avait demandé à NAXOS d'intituler le disque *Martinů Songs I*. Maintenant, et compte tenu d'autres découvertes récentes, le volume 2 pourrait être enregistré par les mêmes interprètes, dans le même lieu, en janvier 2013. Nous savons bien que la matière est au moins aussi abondante que dans le volume 1 (qui comportait 80 minutes de musique inédite de Martinů). La Fondation Martinů a décidé d'apporter un soutien partiel au projet et NAXOS est prêt à le publier. L'enregistrement prévu à Prague les 15-16 janvier 2013 reste suspendu au bouclage du budget.

Festival Martinů à Bâle

17 – 30 novembre 2012

Sous la direction artistique éclairée du pianiste Robert Kolinsky, ce festival propose chaque année une programmation où Martinů est associé à d'autres compositeurs de manière à offrir au public de multiples raisons de venir. Côté patronage, le festival bénéficie cette année de la participation de Mariss Jansons et Madeleine Albright et côté solistes, des frères Renaud et Gauthier Capuçon. Le 17 novembre, ils ont joué de Martinů le *Duo n° 1* H.157 et le *Duo n° 2* H.371 ainsi que des œuvres de Ravel, Haydn et Jörg Widman, jeune compositeur allemand. L'Orchestre de Chambre de Zurich avec à sa tête Roger Norrington, a donné le 23 novembre la *Sérénade n° 4* H.215 et le *Concerto pour clavecin* H.246, ces deux œuvres entourées de Corelli et de Tippett. Le samedi 24 novembre, une pièce rare de Martinů a été interprétée au cours d'un « concert familial » : l'Orchestre Symphonique de Bâle joue *On tourne* H.163, avec une chorégraphie de Norbert Steinwarz, sous la direction de Thomas Herzog. En complément du festival sera projeté le documentaire d'Anthony Wilkinson *Musique d'exil* (BBC, 1957) et le Quintette de jazz de Zuzana Lapčíková dans des improvisations sur les thèmes populaires utilisés par Martinů.

LA REVUE DE CUISINE H.161 DE MARTINŮ PAR L'ENSEMBLE CALLIOPÉE

Meaux, à l'occasion de la Semaine du Goût

21 octobre 2012 à 13 h et 16 h

Gabriel MARTIN

Gourmands et gourmets, mettons-nous à table ! Ce nouveau lieu muséographique dédié à la guerre de 1914 -18 mérite une visite ; dès l'entrée du site, le public est accueilli par des explosions d'obus produites par une sono qui n'était pas encore en panne le 21 octobre dernier.

Le billet d'entrée comprenait une place de concert dans l'auditorium. On s'imaginait dans ce lieu de mémoire, entendre la *Messe au Champ d'Honneur* de Martinů, un chef d'œuvre à la mémoire des volontaires tchécoslovaques, trop rarement interprété. Mais la journée était placée sous le soleil et la bonne humeur : la *Revue de Cuisine* était au programme ! En effet tous les musées de France participaient à la *Semaine du Goût* avec des formations musicales : à Meaux, l'Ensemble Calliopée servait le menu.

Karine Lethiec dévoila les plats proposés avec le souci de décrire les recettes dans l'ambiance des époques de leur invention : « *Poursuivant la mission que nous nous sommes assignée, de redessiner inlassablement les ponts qui existent entre l'Histoire et le présent, nous espérons que ces saveurs du passé aiguiseront vos papilles, les rendant plus sensibles aux délices du monde qui est le nôtre ...* »

En hors d'œuvre

La *Valse* « *Aimer, boire et chanter* » de Johann Strauss dans la réduction d'Alban Berg pour piano et quatuor à cordes écrite en 1921, l'époque des restrictions de façon à s'adapter aux moyens de l'époque. « *L'orchestre se transforme en quintette, ce que l'œuvre perd en rondeur, elle le gagne en profondeur et exigence musicale...* » souligne Karine Lethiec. J'ajouterais que comme Ravel l'a évoqué avec force dans sa *Valse*, cette transcription, selon son interprétation, passe de la Vienne insouciant et frivole de l'avant guerre à la chute de l'Empire grâce aux accents mélodramatiques obtenus par le martellement et le rythme accéléré proposé par le piano.

En entrée

Les *Caprices*¹ de Philippe Hersant, œuvre composée pour illustrer quelques aphorismes de Franz Kafka projeté sur écran. « *Le mal est parfois dans notre main comme un outil remarqué ou inaperçu, il se laisse mettre de côté sans protester quand on en a la volonté* ». De telles phrases lapidaires sont ainsi mises en musique pour l'alto et le violoncelle, avec une prodigieuse inventivité dans un registre pourtant calibré sur un même motif. Philippe Hersant est associé à la résidence de l'Ensemble Calliopée à Meaux, comme Martinů en son temps, il est connu principalement pour sa musique de chambre pour l'instant. N'hésitez pas à l'écouter.

Le plat principal

La *Revue de Cuisine* appelée dans un premier temps *La tentation de Sainte Marmite* ou sous-titrée *La Tentation de l'hypocrite Chaudron* dans la veine loufoque, dadaïste des *Larmes de Couteau* composé un an plus tard. Ce plaisant conte avait cette fois-ci un récitant en la personne de Philippe Roullaux, l'administrateur de l'Ensemble Calliopée, qui s'est faufilé dans la partition pour narrer l'histoire des courtes aventures de Monsieur Chaudron, sa femme Madame Couvercle, la Tourniquette, le Torchon et le Balai. Cette œuvre connue est très jazzy, bien que Martinů n'ait pas convoqué les percussions : six solistes (violon, violoncelle, clarinette, trompette, basson et piano) nous invitent à danser le tango, le charleston et le fox trot. La version proposée est récente, Christopher Hogwood l'a publiée en partenariat avec l'Institut Martinů en se servant du manuscrit conservé à la fondation Paul Sacher à Bâle, car la partition complète du ballet ne fut jamais publiée. L'ensemble Calliopée en proposait ainsi une des premières auditions.

Cette revue de cuisine était délicieuse, dans cette petite salle, les bois et le cuivre ont fait merveille ; rien ne vaut la musique vivante ! L'Ensemble Calliopée a proposé une adaptation du texte du récitant à partir de deux sources : l'argument du ballet de Jarmila Kröschlová (édition de Christopher Hogwood) et le texte du librettiste de Martinů, J. L. Budín (alias Dr. Jan Löwenbach, transcription d'Aleš Březina et traduction de Jean-Gaspard Páleníček).

Prologue parlé

*La Revue de cuisine commence !!
Pour l'heure, nul ne connaît sa contenance.
On y voit cinq personnages. C'est bien suffisant.
Je suis le sieur Chaudron, maître de céans.
Voici madame Couvercle, mon épouse fidèle.
Voilà Miss Tourniquette, séductrice moderne et rebelle.
Je suis homme dans la fleur de l'âge : je veux faire les quatre cents coups.
A peine Tourniquette sent-elle mon regard se poser sur ses genoux
que la coquette me provoque à faire le mal.
Cela aurait pu finir en drame familial
sans l'aide de l'ami Balai que voici.
Mais dame Couvercle est faillible elle aussi :
avec Torchon, au même moment, elle faillit s'oublier.
Un combat terrible mené par ce cher Balai
lui fit retrouver la raison – ainsi qu'à moi-même.
Les circonstances peuvent être hétérogènes,
la morale est univoque cependant.*

¹ 1993, première version

Musiciens, attention ! Que la Revue commence à présent !

Programme surprise joué en supplément

André Caplet (1875-1925) *Marche Héroïque*

Écrite pour le Général Mangin avant qu'il ne quitte la 5^{ème} Division en juin 1916, cette œuvre qu'il avait lui-même commandée au sergent compositeur Caplet fut d'abord jouée en avril 1916 en formation de chambre par Lucien Durosoir et ses amis « les musiciens du Général » puis par la musique des trois régiments de la Division lors de son départ en juin 1916. Les partitions manuscrites appartiennent à Luc Durosoir, le fils du violoniste compositeur Lucien Durosoir, ami de Caplet, qui les a gracieusement mis à disposition de l'Ensemble Calliopée, pour en assurer la recréation.

Les musiciens

Karine Lethiec, alto, direction artistique et présentation ; Florent Audibert, violoncelle ; Amaury Coeytaux et Rachel Givelet, violons ; Valérie Granier, basson ; Julien Hervé, clarinette, François Dumont piano et Romain Leleu, trompette.



Jiří Bělohlávek, un chef dévoué à la cause de Martinů



JIŘÍ BĚLOHLÁVEK

Gauthier COUSSEMENT

AU MOMENT DE CLÔTURER CE FICHER, NOUS APPRENNONS LE DÉCÈS DE JIŘÍ BĚLOHLÁVEK qui avait soufflé l'année dernière, en 2016 donc, ses soixante-dix bougies. De passage à Prague en 1999 pour le Prix Masaryk, j'avais eu la chance et l'honneur de lui être présenté. Il me parut à la fois affable et respirant l'enthousiasme, comme habité par une grande force intérieure. Et c'est le souvenir de cet homme jeune que j'emporte. L'autre grand souvenir est sa direction de *Juliette ou la clef des songes* à l'Opéra Garnier. À cette époque, il était déjà devenu le grand chef international que l'on sait et dirigeait les orchestres les plus prestigieux.

Son tout dernier enregistrement, le *Stabat Mater* de Dvořák, vient témoigner s'il en était besoin de la profondeur avec laquelle il savait diriger, non seulement son compatriote, mais toute la musique romantique et post-romantique.

C'est ici aussi le moment de souligner l'immense investissement personnel qu'il a prodigué pour la musique de Martinů et de beaucoup d'autres compositeurs tant tchèques qu'allemands, français, italiens, britanniques et autres. On le verra, son répertoire est vaste.

Né à Prague en 1946, il reçoit de son père, juriste de son état et fervent mélomane qui pratique le piano, une immédiate ouverture à la musique. Enfant, Jiří commence à chanter dès 4 ans dans un chœur et se met lui aussi devant le clavier. Adolescent, il intègre d'abord le Conservatoire de Prague où il étudie le violoncelle, puis entre à l'Académie pour les cours de direction d'orchestre. C'est auprès de Sergiu Celibidache, qu'il rencontre lors d'une master classe à Prague en 1968, qu'il va poursuivre sa formation de chef : Celibidache lui propose un poste d'assistant pendant deux ans. Ces deux années seront décisives. En effet, en 1970, il remporte le Concours national tchèque de direction orchestrale, puis devient chef assistant à l'Orchestre Philharmonique tchèque et en 1971, il est lauréat finaliste du Concours von Karajan. Malheureusement, les autorités tchèques lui interdisent d'accepter deux invitations : diriger l'orchestre RIAS à Berlin Ouest et le Philharmonique d'Israël. Pendant les années de « normalisation » après le Printemps de 1968, les vis étaient terriblement « serrées » en Tchécoslovaquie.

Malgré tout, il obtient des postes intéressants. De 1972 à 1978, il dirige l'Orchestre Philharmonique de Brno avec des tournées en Autriche, en Allemagne et aux États-Unis (tiens, tiens, on dessert l'état), et commence ses premiers enregistrements. De 1977 à 1989, il est chef principal de l'Orchestre Symphonique de Prague (FOK). Il existait depuis longtemps une rivalité artistique entre cet orchestre et la Philharmonie tchèque. Sous la houlette de Jiří Bělohlávek, la rivalité devint tension vers l'excellence et la collaboration entre les deux formations bénéficia à tous, aussi au chef qui y gagna en réputation.

Tout était donc en place pour une belle carrière à la fois nationale et internationale, et au tournant de la Révolution de velours, il accède en 1990 au poste prestigieux de chef principal de l'Orchestre Philharmonique tchèque (ČF), dans les pas des illustres prédécesseurs que furent Václav Talich, Rafael Kubelík, Karel Ančerl et Václav Neumann. À la Philharmonie tchèque, tous les chefs avaient toujours été tchèques. La Révolution de velours apporta bien des changements. Il faut concéder à l'Histoire que les Tchèques savent faire preuve d'une résistance opiniâtre trempée d'humour corrosif face à l'adversité qu'elle soit politique, militaire ou tout simplement administrative. Ils sont en cela les enfants de Švejk, mais cette qualité a son revers : on discute beaucoup, on se divise, on se chamaille, ... et on prend parfois les pires défauts de la démocratie, de la liberté ou du libéralisme économique. En 1991, l'orchestre en proie à de graves dissensions à la suite d'une « réorganisation », vote pour la désignation de Gerd Albrecht. Jiří Bělohlávek donne sa démission. L'aventure de l'orchestre avec Gerd Albrecht tournera au vinaigre.

Il fonde alors en 1992 son propre orchestre, le Prague Philharmonia (*Pražská komorní filharmonie*, PKF) pour lequel il trouvera des fonds privés, l'État ne l'ayant soutenu qu'une année. Le premier concert est donné en 1994 avec un franc succès. Dans les années 1990 – effet positif de l'ouverture – Jiří Bělohlávek se fait connaître à l'étranger et y est invité à diriger. En 2004, le Prague Philharmonia sera invité aux Proms et le concert évidemment télévisé par la BBC.

En 1995, l'orchestre symphonique de la BBC lui demande de diriger *Gilgamesh* de Martinů et dans la foulée le nomme chef invité principal pour cinq ans. En 2006, il en devient chef titulaire. C'est à ce poste qu'il dirige le concert d'ouverture des *Proms* de 2006 et de clôture en 2007, 2010 et 2012. La presse britannique, élogieuse à son égard, souligna à l'époque que Jiří Bělohlávek était le premier chef non anglais à diriger un tel concert. Son contrat avec la BBC sera reconduit jusqu'en 2012. Il sera récompensé par la reine avec le titre honoraire de *Commander of the British Empire* pour services rendus à la musique. C'est à la tête de cet orchestre qu'il enregistrera l'intégrale des symphonies de Martinů en 2011 (voir pages 120 à 130).

Après 2004, il cède la baguette du Prague Philharmonia, mais sans pour autant priver l'orchestre de son soutien constant. Entre temps, en 1997 Jiří Bělohlávek avait été nommé professeur de direction d'orchestre à l'Académie tout en devenant l'année suivante chef invité principal au Théâtre National de Prague (Národní divadlo). À l'Académie, il aura pour élèves les jeunes chefs tchèques qui se feront un nom à l'international : Jakub Hruša, Tomáš Hanus et Tomáš Netopil.

Dans sa carrière internationale, Jiří Bělohlávek est également appelé à diriger à Glyndebourne (*Jenufa*, *Tristan et Isolde* et *Rusalka*). Pour mémoire, il avait déjà abordé l'opéra dès 1979-80 en compagnie de Václav Neumann au Komische Oper de Berlin avec *Le Secret (Tajemství)* de Smetana et *The Rake's Progress* de Stravinsky. Au Metropolitan Opera de New York, il dirige en 2004 *Kátia Kabanová*, avec Karita Mattila dans le rôle titre. Il revient au « Met » en 2007 avec *Jenufa* et en 2009 avec *Eugène Onegin* et *Rusalka*.

Après son poste à la BBC, il est à nouveau nommé à la tête de l'Orchestre Philharmonique tchèque pour quatre ans et en 2012 comme chef invité principal de l'orchestre de Rotterdam qu'il avait déjà dirigé en 1994.

Jiří Bělohlávek a parcouru le monde entier. On l'a vu diriger à Paris, Berlin, London, Amsterdam, Vienne, Leipzig, Munich, Dresde, Stockholm, New York, Boston, Cleveland, San Francisco, Washington, Dallas, Toronto, Minneapolis, Houston, St. Louis, Baltimore, Sydney, Melbourne, Tokyo, Madrid, Valencia, Luxembourg, Strasbourg,... et aux festivals de Tanglewood, Salzburg, Edimbourg, Montreux, Locarno, Perth, Schleswig-Holstein, Lucerne, Berlin,... sans oublier l'opéra : Glyndebourne, Covent Garden, Berlin, Metropolitan de New York, Paris, San Francisco, Madrid, Seattle, Genève, ...

À l'approche de ses cinquante ans de direction d'orchestre, Jiří Bělohlávek peut se prévaloir d'une carrière musicale accomplie et encore riche d'un avenir prestigieux. Il a toujours manifesté un enthousiasme sans faille pour la musique de Martinů qu'il s'est appliqué à promouvoir : plus de cinquante œuvres enregistrées – certaines plusieurs fois – viennent en témoigner. Sans pour cela manquer de diriger et d'enregistrer d'autres compatriotes célèbres (Smetana, Janáček, Suk et quelques beaux coffrets de Dvořák) ou moins connus (Ostrčil, Foerster, Sommer, Slavický, Ježek...), et les plus grandes comme les plus recherchées des œuvres du grand répertoire classique et contemporain, dans un choix éclectique allant de Mozart à Joseph Marx ou de Schubert à Luciano Berio. Il faudra lui poser la question de l'absence de J.S. Bach.

Ainsi, pendant toutes ces années, il a dirigé et enregistré un nombre incroyable de partitions. Les critiques musicaux – les britanniques sachant parfois être dithyrambiques – sont élogieux voire très élogieux à son égard. Toutes les critiques de disques sont accessibles via Internet – essentiellement en anglais ; cela aurait été en latin au Moyen-Âge, mais nous avons évolué vers une autre *lingua franca*.

À l'heure actuelle, nous sommes en 2017, Jiří Bělohlávek a été à nouveau nommé à la tête de l'Orchestre Philharmonique tchèque jusque 2022. C'est un retour glorieux et dans des conditions bien différentes qu'en 1991, illuminé qu'il est de sa gloire internationale et face à un orchestre qui a digéré la modernisation.

Il est président du Festival du Printemps de Prague et de la Dvořák Society britannique où il a succédé en 2011 à Sir Charles Mackerras.

La baguette de Jiří Bělohlávek

Son style n'est guère démonstratif : pas de grands gestes, mais une attention permanente aux intentions du compositeur en intervenant éventuellement par petites touches pour imprimer sa marque de dirigeant dont la grandeur réside dans sa modestie devant une œuvre. Il en découle une capacité à produire une forte intensité, tout particulièrement dans les grands ensembles et les grandes œuvres chorales. On pense évidemment à *Gilgamesh* sans oublier le *Stabat Mater* de Dvořák dont il a gravé trois enregistrements.

Son répertoire de prédilection et où il excelle aussi se situe autour de l'époque romantique, par exemple avec Brahms et Mahler. Tous s'accordent à dire que l'Orchestre Philharmonique tchèque a réalisé sous sa direction des enregistrements de qualité exceptionnelle tant technique que musicale. Passant avec aisance du romantisme au contemporain, son haut professionnalisme a séduit les britanniques et il a su construire avec l'Orchestre de la BBC un esprit d'équipe formidable qui s'est exprimé à l'enregistrement comme en concert, atteignant un sommet avec les Proms. Il a ainsi fait découvrir aux Britanniques – déjà friants de ce répertoire – de nouvelles pièces slaves et plus particulièrement tchèques.

LA DISCOGRAPHIE DE JIŘÍ BĚLOHLÁVEK s'étale sur plus de quarante ans et compte près de quatre-vingt-dix enregistrements. On y relève dès 1973 un 33T Khatchatourian chez Supraphon, en 1974 une gravure Ravel (*Pavane pour une infante défunte, Ma Mère l'oye* / Bartók (*Divertimento pour orchestre à cordes*) pour Panton, label tchéco-slovaque aujourd'hui absorbé par une compagnie étrangère, en 1976, un premier disque Martinů (*Gilgamesh*). Parmi ses partenaires musicaux récents au disque, on peut citer Isabelle Faust, Cédric Tiberghien, Jean-Guihen Queyras, Alexandre Melnikov. Il a aussi enregistré les cinq concertos pour piano de Beethoven avec Paul Lewis et l'Orchestre Symphonique de la BBC, les deux concertos pour piano de Brahms avec Ivan Moravec et l'Orchestre Philharmonique tchèque. Chez Decca, toutes les Symphonies, Concertos et Poèmes symphoniques, Cantates et autres de Dvořák.

Vingt-six gravures sont réservés à Martinů, couvrant plus de cinquante œuvres. Cette abondante discographie est détaillée ci-après – certaines compositions étant enregistrées plusieurs fois (*Gilgamesh*, certaines symphonies, entre autres).

Quant aux labels, on relèvera à l'évidence Supraphon, ainsi que Harmonia Mundi, Bis, Eurodisc, BBC Music Magazine, Onyx, Deutsche Gramophon, Col Legno Aurophon, Decca, Praga, Naxos, Warner Classics et Brilliant Classics (compilations). Il faut mentionner en plus et en le soulignant le label CHANDOS qui peut s'enorgueillir d'avoir payé d'audace et misé juste sur ce jeune chef dès avant 1989 et d'avoir produit quelques très belles pépites.

Liens:

[discog.com](#) et plusprécisément:

<https://www.discogs.com/fr/artist/1442905-Ji%C5%99%C3%AD-B%C4%9Blohl%C3%A1vek?page=1>

[arkivmusic.com](#) et plusprécisément:

<http://www.arkivmusic.com/classical/Name/Ji%C5%99%C3%AD-%C4%9Blohl%C3%A1vek/Conductor/56941-3>

Son site personnel :

<http://jiribelohlavek.com>

Discographie de Jiří Bělohlávek dirigeant Martinů



HARMONIA MUNDI 1951951

Dernier enregistrement Martinů de Jiří Bělohlávek à la tête de « son » Prague Philharmonia dans le *Concerto pour violon n° 2* H.293 avec Isabelle Faust qui interprète encore la *Sérénade pour deux violons et alto* H.216 et la *Toccata e Due Canzoni* H.311 accompagnée par Cédric Tiberghien au piano. 2016.



BIS 2030

A la tête de l'orchestre de la BBC, Jiří Bělohlávek dirige la *Rhapsodie-concerto pour alto* H.337 à laquelle Maxim Rysanov prête son archet et dans la foulée nous offre les *Trois Madrigaux sonates pour violon et alto* H.313, puis le *Duo pour violon et alto n° 2* H.331 avec Alexander Sitkovetsky au violon et la *Sonate pour alto et piano n° 1* H.355 avec Katya Apekisheva au piano. 2012



ONYX 4061

Événement dans le parcours de l'orchestre de la BBC, l'enregistrement des six symphonies de Martinů dirigée par Jiří Bělohlávek, travail échelonné d'octobre 2009 à mai 2010 au Barbican Hall de Londres. *Symphonie n° 1* H.289, *Symphonie n° 2* H.295, *Symphonie n° 3* H.299, *Symphonie n° 4* H.305, *Symphonie n° 5* H.310, *Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques* H.343. Intégrale saluée très chaleureusement par la critique. 2011



HARMONIA MUNDI 2908454

Isabelle Faust est manifestement mise à l'avant plan dans ce coffret de deux disques qui comporte le *Concerto pour violon* de Beethoven avec le Prague Philharmonia dirigé par Jiří Bělohlávek, la *Sonate pour violon et piano* D.574 de Schubert avec Alexander Melnikov et la *Sonate pour violon et piano n° 1* de Béla Bartok avec Ewa Kupiec au piano et enfin, le *Concerto pour violon n° 2* H.293 de Martinů à nouveau avec le Prague Philharmonia. 2011.



SUPRAPHON 4007

Martinů : *Symphonie n° 5* H.310 et *Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques* H.343.

Orchestre Philharmonique tchèque dirigée par Jiří Bělohlávek. Les *Symphonies n° 1, n° 3 et n° 4* sont aussi dirigées par Jiří Bělohlávek soit chez Supraphon, soit chez Chandos. Il manque la *Symphonie n° 2* pour avoir une autre intégrale, celle avec le Philharmonique tchèque. 2007-2009



SUPRAPHON 3956

Martinů : *Nipponari* H.68, *Les Nuits magiques* H.119, *La Rhapsodie* H.171
Dagmar Pecková, Ivan Kušnjér, Lubica Rybarská
Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek. 2008



SUPRAPHON 3929

Martinů : *La Fiancée du spectre* H.214, *La Romance des pissenlits* H.364, *Primevère* H.348, *Špalíček*, H.214.

Anna Kratochvílová, Miroslav Kopp, Richard Novák
Chœur Kantiléna / Chœur mixte Kühn
Orchestre Philharmonique de Brno, dir. František Jílek
Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek
2007.

Enregistrement live d'une première de *La Passion grecque* H.372 dans la traduction tchèque d'Aleš Březina et une mise en scène de Jiří Nekvasil au Théâtre National de Prague. Orchestre, chœur et ballet du Théâtre National, membres du Chœur Philharmonique de Prague, Chœur d'enfants Kühn. Direction musicale de Jiří Bělohlávek.

Distribution complète sur le site du Théâtre National. Enregistrement non commercial épuisé, 2006.



WARNER CLASSICS 2564 61951-2

Martinů : *Double concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales* H.271, Prague Philharmonia, dir. Jiří Bělohlávek

Les Fresques de Piero della Francesca H.352, BBC Symphony Orchestra (dir. Sir Andrew Davis)

+ Janáček : *Chansons de Ukvaldy, Notre Père*
Royal Albert Hall, 2005.



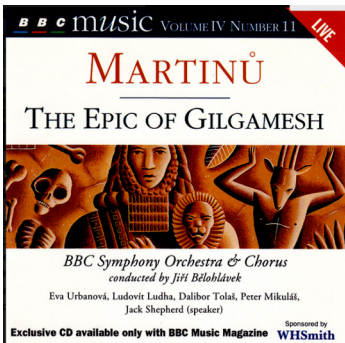
SUPRAPHON 3631
 Martinů : *Symphonie n° 3* H.299
Symphonie n° 4 H.305
 Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
 2004



BBC MM84
 Martinů : *Les Fresques de Piero della Francesca* H.352
 Brahms : *Symphonie n° 2*
 BBC Symphony Orchestra, dir. Jiří Bělohlávek
 1999



SUPRAPHON 3386-2 631
 Martinů : *Larmes de couteau* H.169
 Hana Jonášová, Lenka Šmídová, Roman Janál
 Martinů: *La Voix de la forêt* H.243
 Helena Kaupová, Jaroslav Březina, Lenka Šmídová, Roman Janál, Vladimír
 Okenko, Zdeněk Harvánek
 Prague Philharmonia, dir. Jiri
 1998-1999



BBC MM47
 Martinů : *Gilgamesh* H.351
 Eva Urbanová, Peter Mikulaš, Dalibor Tolaš, Ludivít Ludha
 Narrateur anglais Jack Shepherd
 Orchestre Symphonique de la BBC, dir. Jiří Bělohlávek
 Royal Festival Hall
 1996



SUPRAPHON 11 1415-2 031
 Martinů : *Échec au roi* H.186
 Ballet
 Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek
 1993



CHANDOS 9138

Martinů : *Mémorial à Lidice* H.296, *Messe au champ d'honneur* H.279, *Symphonie n°4* H. 305

Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
Chœur Philharmonique tchèque, dir. Lubomír Mátl
Salle Dvořák du Rudolfinum / Salle espagnole du Château de Prague
1993



CHANDOS 9015

Martinů : *Concerto pour violoncelle n° 1* (version 1955) H.196
Concerto pour violoncelle n° 2 H.304
Concertino pour violoncelle, vents, piano et percussion H.143
Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
Raphael Wallfisch, violoncelle
Enregistré dans la Salle espagnole du Château de Prague.
1992



SUPRAPHON 111241-2

Martinů : *Concerto pour piano n° 2* H.237 Rudolf Firkušný, piano
Dvořák : *Variations Symphoniques pour grand orchestre*
Grand retour de Firkušný dans son pays, avec l'Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
1991
CD (a aussi été édité en vinyl)



SUPRAPHON 3743-2 031

Martinů : *Ouverture pour orchestre* H.345, *La Rhapsodie* H.171, *Symphonie concertante pour deux orchestres* H.219, *Les Paraboles* H.367

Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
1991 réédition 2003



CHANDOS 8950

Martinů : *Symphonie n° 1* H.289
Double Concerto pour deux orchestres à cordes, piano et timbales H.271

Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
1991



CHANDOS ABRD1508
 Martinů : *Symphonie n° 6 Fantaisies Symphoniques* H.343
 Janáček : *Sinfonietta*, Suk: *Scherzo Fantastique*

Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
 1990 CD et vinyle



SUPRAPHON 10 4140-2 031
 Martinů : *Les Parables* H.367, *Estampes* H.369, *Ouverture pour orchestre* H.354, *La Rhapsodie* H.171

Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
 1990



SUPRAPHON 11 0380-2 031
 Martinů : *Le Papillon qui tapait du pied* H.153
 Chœur de femmes du Chœur mixte P. Kühn

Orchestre Symphonique de Prague
 Jiří Bělohlávek
 Enregistrement 1986, éd. 1990



SUPRAPHON 3303-2 031
 Martinů : *Qui est le plus puissant du monde?* H.133
 Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek

1988 réédition 1997



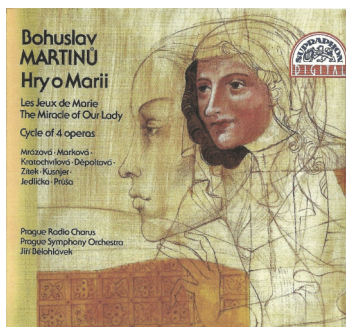
SUPRAPHON 1112 3884
 Martinů : *Rhapsodie tchèque* H.118
 Ivan Kusnjer, Chœur mixte Kühn
 Orchestre Philharmonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek
 1986 LP
 Apparemment non réédité en CD



SUPRAPHON 11 1313-2 032 coffret 2 CD

Martinů : intégrale des cinq *Concertos pour piano* H.149, 237, 316, 358 et 366 interprétés par Emil Lechner

Orchestre Philharmonique tchèque, dir. Jiří Bělohlávek
1986-89 réédition 1993



SUPRAPHON 11 1802-2 632 coffret 2 CD

Martinů : *Les Jeux de Marie* H. 236

Marie Mrázová, Jiřina Marková, Anna Kratochvilová, Eva Děpoltová, Václav Zítek, Ivan Kušnjer, Dalibor Jedličká.

Orchestre Symphonique de Prague, Chœur de la Radio de Prague, dir. Jiří Bělohlávek
1984 réédition 1990



SUPRAPHON 3918-2 231

Martinů : *Gilgamesh* H.351

Marcela Machotková, Jiří Zahradníček, Václav Zítek, Karel Průša
Narrateur Otakar Brousek

Chanté en tchèque

Chœur Philharmonique de Prague

Orchestre Symphonique de Prague, dir. Jiří Bělohlávek
1976 Réédition 2007



LES INSTITUTIONS AUTOUR DE BOHUSLAV MARTINŮ

État en juin 2017

* FONDATION BOHUSLAV MARTINŮ

La Fondation est l'institution centrale. Elle a été créée par Charlotte Martinů pour recueillir l'héritage du compositeur. La Fondation porte plusieurs projets dont le Festival Martinů Days et le Concours d'interprétation Bohuslav Martinů, elle octroie des bourses et édite un rapport annuel. Elle est l'institution mère de l'Institut Bohuslav Martinů.

La Fondation comporte un Conseil d'administration et un Conseil de surveillance.

Le Conseil d'administration est présidé par Jiří Hlaváč. Son vice-président est Stanislava Střelcová, musicologue. Les membres sont Kateřina Maýrová, musicologue, experte auprès du Musée de la Musique tchèque à Prague ; Michal Novenko, organiste, chef d'orchestre et compositeur, et Ivan Ruml, journaliste.

Le Conseil de surveillance se compose de : Ludvík Kašpárek, président, critique musical et écrivain ; Jiří Teml, compositeur et conseiller musical ; et Ivo Medek, compositeur.

L'administrateur est Václav Riedlbauch, compositeur. La secrétaire est Jarmila Klementová.

Contact:

Bořanovická 14/1779
182 00 Prague 8 Kobylisy
République tchèque
nadace@martinu.cz
www.martinu.cz (site en tchèque et anglais)

* INSTITUT BOHUSLAV MARTINŮ

L'Institut a été créé à Prague en tant que centre d'études en 1995 à l'initiative de Victor Kalabis. Aleš Březina, compositeur et musicologue ayant étudié à l'université de Bâle et à la Fondation Paul Sacher, en est devenu le directeur. Sous son impulsion, l'Institut a pris la dimension qu'il connaît aujourd'hui en mettant en place de sérieux moyens de communication opérant à l'échelle mondiale.

L'objectif de l'Institut est de collecter et d'archiver en un seul lieu tous les écrits (ou copie d'écrits) de Martinů ainsi que tous les documents à son sujet rédigés tant par les musicologues que les musiciens et les critiques. Le public peut ainsi avoir accès et étudier la vie et l'œuvre du compositeur dans le contexte de son époque. L'Institut a créé à cet effet une bibliothèque contenant partitions imprimées, copies de manuscrits, littérature musicale spécialisée du XX^e siècle et larges archives iconographique et enregistrements.

Comme Martinů a beaucoup voyagé en Europe et aux États-Unis, ses autographes, sa correspondance et autres documents sont dispersés dans de nombreuses institutions publiques et chez des particuliers. La collecte de toutes ces pièces représente un travail d'envergure qui à long terme mettra à la disposition des intéressés de par le monde un outil de recherche exceptionnel. Le projet le plus important est **l'édition critique complète des œuvres de Bohuslav Martinů**, projet déjà bien avancé.

L'Institut Martinů peut accueillir dix chercheurs.

Contact:

Bořanovická 14/1779
182 00 Prague 8 Kobylisy
République tchèque
Tél : +422.573 131 04
nadace@martinu.cz www.martinu.cz (site en tchèque et anglais)

* CONCOURS D'INTERPRÉTATION MUSICALE BOHUSLAV MARTINŮ

Ce concours est ouvert aux candidats des Républiques tchèque et slovaque ainsi qu'aux étudiants étrangers résidant en République tchèque. Il fait partie du Festival Martinů annuel depuis 1996. Les jeunes musiciens se voient offrir la possibilité de concourir dans cinq spécialités :

1. *Piano*
2. *Instruments à cordes (violon et violoncelle)*
3. *Musique de chambre (trio à clavier et quatuor à cordes)*
4. *Instruments à vents (clarinette, trompette, flûte)*
5. *Clavecin.*

Une de ces catégories est à l'honneur chaque année, sauf les deux dernières qui sont groupées.

Le but du concours est l'interprétation d'œuvres de Martinů, l'accent étant mis sur les connections historiques du compositeur et les particularités de sa musique.

Contact :

Bořanovická 14/1779
182 00 Prague 8 Kobylisy
République tchèque
Tél : +422.573 131 04
nadace@martinu.cz
www.martinu.cz (site en tchèque et anglais)

* INTERNATIONAL MARTINŮ CIRCLE

Les membres de l'association reçoivent la [Martinu Revue](#), éditée trois fois par an en anglais et un CD spécial en édition limitée avec des premières mondiales, des archives et enregistrements historiques, ainsi que des enregistrements réalisés lors du Festival annuel Martinů Days à Prague. L'IMC a été créé en 2005, prenant la relève de l'International Bohuslav Martinů Society, éditrice du Martinů Newsletter. Il s'adresse à tous ceux qui aiment Martinů, étudiants, mélomanes et musiciens dans monde. Il bénéficie du soutien de la Fondation et de l'Institut Bohuslav Martinů. L'IMC est présidé par le chef d'orchestre Jakub Hrůša et est placé sous le patronage de Magdalena Kožená.

Pour s'inscrire et s'abonner :

Souscription annuelle : 25 Euro / 30 USD / 450 CZK (comprenant les trois livraisons de la Martinů Revue et le CD spécial hors commerce)

Tarif réduit pour les étudiants de moins de 25 ans : 10 euros / 12 USD/ 250 CZK

Tarif pour les entreprises (Corporate Members) : 100 euros (comprenant 10 exemplaires de la Martinů revue et 3 exemplaires du CD spécial hors commerce)

Pour tous détails :

Lucie Jirglová
The International Martinu Circle
Bořanovická 14/1779
182 00 Prague 8
République tchèque
incircle@martinu.cz

* SOCIÉTÉ BOHUSLAV MARTINŮ EN RÉPUBLIQUE TCHÈQUE (ŠPOLEČNOST BOHUSLAVA MARTINŮ V ČESKÉ REPUBLICĚ)

Présidée par Bohuslav Matoušek, la société a une vocation uniquement tchèque et possède des antennes à Polička, à Brno et à Zlín. Elle a été fondée en 1977 par, entre autres Jaroslav Mihule, Václav Holzknecht et Josef Páleníček. Son objet est de faire mieux connaître l'œuvre de Martinů par des concerts et autres événements à destination, entre autres, de la jeunesse. Elle édite un bulletin annuel (en tchèque).

Contact :

daniela.kotasova@seznam.cz

La société est logée à la même adresse que la Fondation et l'Institut, mais a son propre n° de téléphone (+420.737 978 905) auquel répond Eva Štrausová, e-mail: estrausova@seznam.cz

* CENTRE BOHUSLAV MARTINŮ À POLIČKA

Le Centre Bohuslav Martinů propose une exposition permanente interactive organisée par Jaroslav Mihule sur la vie et l'œuvre de Martinů. Il a été ouvert le 4 avril 2009 après réhabilitation complète du bâtiment qui abritait l'ancienne école communale que fréquentait Martinů enfant. L'exposition comprend la reconstitution de la classe d'école de Martinů avec mobilier et peintures de l'époque. Une première exposition s'était tenue à Polička au milieu des années 1930 ; une deuxième a été créée en 1984.

Les archives sont une partie essentielle du Centre. On y admire une collection unique de 250 partitions et esquisses, plus de mille documents de la correspondance tenue par Martinů, des photographies, des créations de costumes de théâtre et d'autres documents sur la vie et l'œuvre du compositeur. Le fonds des archives est constitué des donations de Charlotte Martinů, Karel Šebánek, Miloš Šafránek et Germaine Leroux. La bibliothèque personnelle de Martinů s'y trouve également. Des musiciens tchèques prestigieux y ont été associés, parmi eux Jan Kapusta et Iša Popelka.

Contact:

Tylova 114
572 01 Polička
République tchèque
Tél. : +420 461 723 855
e-mail: cbm@muzeum.policka.org
www.cbmpolicka.cz

* FESTIVAL BOHUSLAV MARTINŮ DAYS

Organisé par la Fondation Martinů chaque année au mois de décembre à Prague, il réunit de très prestigieux interprètes et donne lieu à l'édition d'un CD hors commerce réservé aux membres de l'International Martinů Circle. L'un des objectifs du Festival Martinů Days est de promouvoir la musique du compositeur, tant dans son pays natal qu'à l'étranger, et de réparer en cela les injustices du passé (selon les mots de Victor Kalabis).

Tous les détails peuvent être obtenus auprès de la Fondation Bohuslav Martinů, organisatrice du Festival: nadace@martinu.cz

* QUATUOR À CORDES MARTINŮ

Lubomír Havlák, premier violon ; Jitka Vlašanková, deuxième violon ; Zbyněk Paďourek, alto et Libor Kaňka, violoncelle.

Le Quatuor Martinů, d'abord appelé **Quatuor Havlák**, fut fondé en 1976 par des étudiants du conservatoire de musique de Prague, a qui servirent d'inspiration et de modèle des ensembles tels que les Quatuors Vlach ou Smetana. Ils surent mettre pleinement à profit ces conditions propices pour étudier le répertoire en profondeur, ce qui leur valut sept titres de lauréats à d'importants concours internationaux dont un prix au concours ARD de Munich, au concours d'Évian, au concours Yehudi Menuhin ou encore au concours du Printemps de Prague. Ces succès contribuèrent beaucoup à lancer la carrière internationale du Quatuor Martinů que le monde musical considéra rapidement comme l'un des ensembles représentatifs de la tradition tchèque.

Le Quatuor Havlák prit le nom de Quatuor Martinů en 1985, en signe d'engagement à propager le nom et l'œuvre de ce grand compositeur tchèque. Cet effort a, par exemple, été couronné à Cannes en 2004 par le prix du MIDEM du meilleur CD dans la catégorie musique de chambre /solo du XX^e siècle pour le deuxième de ses trois CD édités par le label Naxos réalisant l'intégrale des sept quatuors à cordes de Bohuslav Martinů, avec d'autres de ses compositions de chambre.

Bien que l'essentiel de son répertoire soit constitué d'œuvres des maîtres de la musique tchèque et mondiale, le Quatuor Martinů aime rechercher des compositions oubliées ou créer des œuvres contemporaines. Son enregistrement des compositeurs Sylvie Bodorová (*Requiem pour le ghetto de Terezín*) et Ronald Stevenson, fut déclaré meilleur CD du mois par le prestigieux site web MW Classical Music. Le Quatuor se consacre aussi depuis longtemps à la musique de Tomáš Svoboda, compositeur tchèque vivant aux États-Unis ; il a enregistré son œuvre complète pour quatuor et la joue en concert.

Outre sa riche activité de concert qui l'a amené à jouer sur de prestigieuses scènes mondiales, le Quatuor Martinů collabore étroitement avec la Radio tchèque, tout comme il a déjà collaboré avec la BBC, Radio France, ARD ou ÖRF. www.martinuquartet.eu (site avec version française)

* **Trio Martinů** - Prague

Ce Trio s'est formé au Conservatoire de Prague en 1990 et est actuellement composé de Jaroslav Matějka, violoncelle, Pavel Šafařík, violon, et Petr Jiříkovský. C'est sous la bienveillance du professeur Antonín Kohout (membre du Quatuor Smetana) à l'Académie de Prague que le trio a petit à petit gravi les marches menant au succès et à la reconnaissance internationale, décrochant des prix dont le premier au Concours international de Heerlen aux Pays-Bas en 1995.

Poursuivant sa formation, le Trio Martinů a participé à des master classes – entre autres avec Menahem Pressler – et a étudié deux ans à Vienne à la Hochschule für Musik. Depuis vingt-cinq ans, le Trio joue partout, en concert et dans des festivals, en Europe (les Proms à Londres entre autres), au Japon, en Corée et aux Etats-Unis. Il a enregistré six CD sous des labels tchèques, allemands et belges. En 2014, il a interprété au disque le *Triple Concerto* de Beethoven avec l'Orchestre Symphonique de Prague. Des concerts de prestige ont marqué son vingt-cinquième anniversaire : Rudolfinum, Leamington Spa, Concertgebouw d'Amsterdam (juillet 2016).

L'enregistrement de l'intégrale des cinq Trios à clavier de Martinů, évidemment à son répertoire tout comme le Concertino pour trio et orchestre H.232, est programmé pour 2017/2018 chez Musicaphon où le premier a été publié en 2013. Chacun des membres a aussi des activités de soliste et d'enseignant à Prague.

* **FESTIVAL BOHUSLAV MARTINŮ À BÂLE**

Ce brillant festival, créé en 1995 par le pianiste Robert Kolinsky qui en est le directeur artistique, est organisé chaque année au mois de novembre à Bâle par la Société Martinů suisse. L'objectif avoué de son directeur est d'enthousiasmer des interprètes célèbres pour la musique de Martinů de manière à ce qu'ils continuent à inclure dans leurs programmes de tournées de concerts des œuvres du compositeur. On compte parmi les interprètes de renom qui se sont produits au festival tels Hélène Grimaud, Frank Peter Zimmermann, Vladimir Ashkenazy... Le choix de Bâle n'est pas anodin, on sait que Martinů a terminé ses jours non loin, chez Paul et Maja Sacher.

Quelques exemples des concerts des dernières années montrent que le Festival sait attirer de grands artistes. En 2016, deux opéras étaient montés : *Larmes de couteau*, mis en scène par Jiří Menzel et *La Voix de la forêt*, transposition filmée de Jiří Nekvasil, tandis que Thomas Zehetmayer jouait le *Duo n° 2* et les *Trois Madrigaux* avec Ruth Killius à l'alto. En 2015, le London Symphony Orchestra interprétait les *Deuxième* et *Cinquième Symphonies* de Martinů. En 2014, le Quatuor Juilliard avait donné le *Concerto pour quatuor à cordes et orchestre*. En 2013, c'était Christopher Hogwood qui dirigeait le *Concerto pour hautbois et petit orchestre*. Et encore, voici Gauthier et Renaud Capuçon dans les *Duos n° 1* et *n° 2 pour violon et violoncelle* ouvrant le Festival 2012, suivis de Sir Roger Norrington dirigeant la *Sérénade n° 4* et le *Concerto pour clavecin*.

Le Festival est actuellement placé sous le patronage de Mariss Janson, du conseiller fédéral suisse Alain Berset et de Madeleine Albright.

Contact :

Martinu Festtage
St-Jakobstrasse 17
CH-4052 Bâle
+41 (0)61 555 06 45
info@martinu.ch
www.martinu.ch (site en allemand et anglais)

* **ORCHESTRE SYMPHONIQUE BOHUSLAV MARTINŮ DE ZLÍN**

Fondé en 1946, l'Orchestre Philharmonique de Zlín s'est donné le nom de Bohuslav Martinů. Il a enregistré de nombreux disques (Vienna Modern Masters, Bayer Records et le label américain Albany), mais il semble aussi s'être spécialisé dans la musique pour le cinéma au niveau international. Il n'est pas rare en effet de voir son nom aux génériques de films tant européens qu'américains.

Son répertoire couvre toutes les périodes, avec un intérêt particulier pour la musique contemporaine. Les membres de l'orchestre ont constitué également plusieurs petites formations de chambre. Les activités de concerts sont aussi bien régionales – Brno, Ostrava, Bratislava, Žilina, Košice, mais Prague n'est pas dédaignée – qu'internationales (six concerts à Carnegie Hall en 1995). L'orchestre participe de près

au festival d'automne de musique sacrée à Zlín, et depuis 32 ans, présente un festival très particulier appelé Talentinum. Il ouvre ses sessions à des cours de direction d'orchestre en collaboration avec une agence de Toronto.

Le dynamisme de cet orchestre est très apprécié. Il offre, par exemple, ses propres services d'enregistrement. On trouvera dans la discographie des œuvres de Martinů, des enregistrements réalisés aux États-Unis par cet orchestre. Depuis plusieurs années, cet orchestre s'est fait une spécialité de proposer ses services musicaux pour l'enregistrement de la musique de film, tout comme l'orchestre de Pardubice. Mais l'orchestre enregistre aussi des disques. Depuis 1994, il a ainsi édité une quinzaine de CD dont deux avec la musique de Martinů, chez Naxos en 2010, les cinq *Concertos pour piano* et le *Concertino H.269*, en deux CD, avec Giorgio Koukl au piano.

Contact :

Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín
 Dům umění
 Náměstí T.G.Masaryka 2570
 760 27 Zlín
 République tchèque tel: (420-67-) 721 0623
fbmzlin@fmbzlin.cz



BIBLIOGRAPHIE*

Les livres en français traitant de Martinů se comptent sur les doigts de la main. Comme souvent en musique, ce sont les éditions en langue anglaise et allemande qui sont les plus nombreuses. Cette bibliographie internationale est disponible en ligne sur le site de la Fondation Martinů (en tchèque et en anglais) : www.martinu.cz

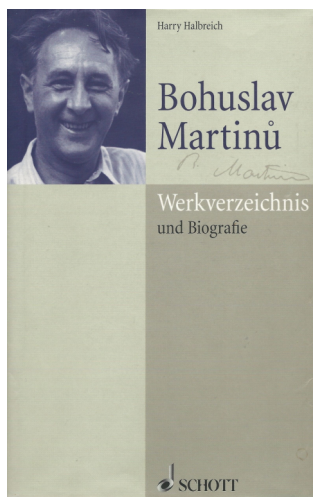
On citera, publiés en anglais, des ouvrages incontournables comme celui de Michael CRUMP *Martinu and the Symphony* chez Toccata Press, et tout récemment le livre de Patrick LAMBERT *Martinu in His Time, The Recorded Legacy* :

http://eshop.martinu.cz/index.php?route=product/product&product_id=146.



ERISMANN, Guy, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources*, 392 pp. 11,5 x 21,5 cm, Actes Sud, Arles 1990.

« Un jour de novembre 1923, un homme grand et mince, au regard lunaire et bleuté, d'une élégance un peu gauche, descendit du train, gare de l'Est, à Paris. Il venait d'un pays de mémoire. Saisi par le tourbillon, il sembla perdu mais ses gestes doux et sa timidité naturelle n'entravaient par une marche assurée. L'indépendance était son fort comme la curiosité et la volonté. Il paraissait décidé et hardi, fait pour l'aventure secrète, peu perméable aux turbulences et ne les redoutait pas. Il avait quelque chose de l'observateur confiant et réservé. Il venait pour vivre sa vie d'artiste qui était encore, en ce temps-là, celle d'une bohème agitée. De Bohême, il venait précisément, non de celle de légende mais celle de l'Histoire, ce pays de mémoire. » (G.E.)



HALBREICH, Harry, *Bohuslav Martinů, Werkverzeichnis und Biographie*, (B.M. Catalogue et biographie), 579 pp, 13,5 x 22 cm, Schott, Mayence, 2007 (première édition en 1968, Atlantis Verlag, Zürich).

Martinů est un classique de la musique tchèque qui nous a laissé une œuvre d'une grande ampleur. L'édition révisée de son catalogue englobe les derniers résultats des recherches musicologiques sur le compositeur et son héritage. Même si quelques partitions restent introuvables, d'autres – et non des moindres ont été retrouvées, parfois grâce au hasard, parfois à force de ténacité. L'exploitation de sa correspondance a permis d'affiner la datation de certaines. En plus du catalogue proprement dit, le livre comporte une chapitre biographique approfondi qui apporte un éclairage critique sur sa vie. Un autre chapitre examine l'œuvre sous l'aspect de la création musicale.

Livre de référence sans lequel la présente monographie n'aurait pas pu voir le jour.



Juliette ou la Clé des songes

L'Avant Scène Opéra, No. 210, 128 pp, Paris 2002.

Cette livraison, essentiellement rédigée par Harry HALBREICH et avec l'apport d'autres collaborateurs (Jean-Michel Brèque, Henri Béhar, Didier van Moere et Elisabetta Soldini) contient, outre le livret complet et tchèque et en français, d'abondants commentaires musicaux et littéraires. Le lecteur mélomane, pourra grâce à cette étude approfondie replacer l'opéra dans son cadre historique et artistique.



BERNÁ, Lucie, Camille RICHEZ (éd.) et Marianne FRIPPIAT (trad. française). *Regard sur la vie et la musique de Bohuslav Martinů.* Prague, Institut Bohuslav Martinů, 2014. ISBN 978-80-260-6810-5. Disponible en achat en ligne (80 couronnes tchèques)

Brève biographie du compositeur publiée à l'international (tchèque, anglais, français, espagnol, allemand et japonais) par Lucie Berná voir <http://www.martinu.cz/en/library/books/berna-lucie-bohuslav-martinu-a-view-of-his-life--music>

MARTINŮ, Charlotte, *Ma Vie avec Bohuslav Martinů*, Prague 1971. (éditions en tchèque, anglais et 1979 en français)

* Remarque :

On ne peut évidemment faire l'impasse sur les ouvrages originaux de **Miloš ŠAFRÁNEK** et de **Jaroslav MIHULE**, ainsi que des contributions essentielles en anglais de **Brian LARGE**, de **Michael BECKERMAN**, de **Robert SIMON** et de tant d'autres qui, par goût ou intérêt musical, ont publié des textes sur Martinů. Sans oublier les importantes contributions musicologiques d'**Aleš Březina**, le très actif directeur de l'Institut Martinů et les analyses musicologiques de **Nicolas DERNY**.

Pour l'ensemble des ouvrages et articles parus dans le monde, on se réfèrera aussi à la bibliographie en ligne sur le site de la Fondation Martinů : www.martinu.cz

INDEX DES NOMS

Remarques :

* **Harry Halbreich** et **Guy Erismann** ne figurent pas dans cet index ; à la base même de ce travail, ils en imprègnent à l'évidence toutes les pages.

* Les pages en gras se réfèrent aux articles entiers signés par ces auteurs dans les Cahiers du Mouvement Janáček et groupés dans la Seconde Partie (à compter de la page 301).

- Abramovic, Charles – p. 230
Adni, Daniel – p. 217-220, 223, 225, 227, 236, 238, 243, 287
Adorjan, Andras – p. 215, 231
Albrecht, Gerd – p. 633
Albrecht, Marc – p. 544, 545
Albright, Madeleine – p. 629, 645
Amalong, Philip – p. 231
Ančerl, Karel – p. 111, 126, 128, 138, 140, 159, 473, 549, 592, 617, 621, 633
Ansermet, Ernest – p. 43, 124-127, 140, 142, 151, 156, 171, 225, 322, 554, 555, 601
Antonsen, Ole Edvard – p. 240
Apekisheva, Katya – p. 161, 233, 235, 237, 636
Arányi, Juliette (d') – p. 151
Ardašev, Igor – p. 279, 289, 291
Ardaševová, Renata – p. 229, 290
Arnheim, Yossi – p. 231, 270, 273, 274, 276
Ashkenazy, Dimitri – p. 292, 297
Ashkenazy, Vladimir – p. 139, 140, 149, 164, 596, 645
Avenhaus, Silke – p. 227, 236, 243
Bach, Johann Sebastian – p. 47, 67, 173, 207, 364, 415, 426, 473, 509, 596, 598, 621, 634
Bach, Timothy – p. 239
Bahr, Gunila von – p. 204, 207, 231
Bailey, Don – p. 231
Bakala, Břetislav – p. 304
Balsom, Alison – p. 239
Barbier, Pierre-Émile – p. 158, 315, 416
Barbirolli, (sir) John – p. 163
Barchai, Rudolf – p. 145, 168
Baril, Louise-Andrée – p. 239
Barrett, Clark H. – p. 65
Barstow, Roe – p. 43, 285, 286, 562
Bárta, Jiří – p. 145, 209, 233, 235, 238, 295
Bárta, Aleš – p. 595
Bartók, Béla – p. 38, 47, 120, 221, 282, 285, 315, 322, 323, 335, 373, 415, 421, 426, 435, 436, 437, 439, 442, 474, 475, 552, 598, 599, 602, 607, 611, 635
Barton Pine, Rachel – p. 241
Bartoš, František – p. 94, 95, 127, 265, 348, 412, 413, 604, 605, 616
Battle, Luis – p. 239
Beal, Gerald & Wilfred – p. 161
Beck, Conrad – p. 40, 52, 193, 306, 313, 370, 513, 552
Beckerman, Michael – p. 121, 122, 329, **360, 379**, 389, 393, 602, 648
Beethoven, Ludwig van – p. 120, 121, 123, 125, 127, 208, 303, 379, 467, 610, 615, 635, 636, 645
Beilland, Sveinung – p. 239
Bělohávek, Jiří – p. 9, 43, 69, 78, 82, 85, 96, 100, 108, 110, 111, 112, 115, 120, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 134, 135, 138, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 149, 151, 152, 158, 159, 160, 161, 164, 165, 170, 171, 172, 232, 233, 235, 237, 244, 257, 268, 303, 384, 451, 473, 592, 595, 608, 619, 623, 627, **628-648**, 656, 661
Beňačková, Gabriela – p. 264, 566, 571
Benson, Clifford – p. 239
Bergman, Marcel – p. 231, 270, 273, 274, 276
Bergmann, Maria – p. 218, 227
Bergmannová, Sandra – p. 570, 573, 602
Berná, Lucie – p. 566, 569, 570, 571, 573, 648
Bernášek, Petr – p. 464
Bernášek, Václav – p. 221, 268, 294, 456
Berlioz, Hector – p. 67, 128, 308, 421, 610, 615
Bernet, D. – p. 83, 84
Beroncelj, Acy – p. 228
Besa, Alexander – p. 233, 235, 238, 295
Besa-Pospíšilová, Petra – p. 233, 235, 238, 295
Bezaly, Sharon – p. 150, 230
Bezkorvany, Sergei – p. 228
Bizjak, Lidija & Sonja – p. 157, 167, 172
Blahunek, V. – p. 100
Blaumane, Kristine – p. 242
Bloch, Thomas – p. 298
Blumenthal, Daniel – p. 200, 231, 239
Böcklin, Arnold – p. 38, 94, 131, 141, 495
Bogaerts, Véronique – p. 239
Bojsten, Stefan – p. 286
Bordes, Charles – p. 66, 369
Bořkovec, Pavel – p. 51
Botnen, Geir – p. 231
Boulanger, Nadia – p. 55, 57, 481, 492, 551, 556
Bourne, Frances – p. 257
Boušková, Jana – p. 233, 235, 238, 295
Boustany, Wissam – p. 230
Boyd, Bonita – p. 273
Bradley, Sarah-Jane – p. 237
Brady, Mary – p. 215, 224, 232, 267, 270, 271, 275, 276, 411
Braham, Maxime – p. 101
Brahms, Johannes – p. 66, 67, 122, 158, 169, 208, 295, 316, 388, 415, 509, 578, 583, 595, 600, 601, 608, 617, 635
Braque, Georges – p. 63, 429, 459
Brautigam, Ronald – p. 230
Brecht, Berthold – p. 76, 78, 576, 582, 588
Brey, Carter – p. 233
Březina, Aleš – p. 8, 9, 10, **65**, 69, 78, 83, 92, 97, 154, 172, 211, 216, 223, 233, 233, 236, 279, 283, 416, 417, 438, **446**, **477**, 478, **491, 564**, 569, 570, 573, 595, 596, 630, 637, 642, 648
Březina, J. – p. 82
Březina, Otakar – p. 97
Brotons, Salvator – p. 144
Brown, Ian – p. 232
Brych, Jaroslav – p. 116, 117, 118
Budín, J.L. (voir Loewenbach, Jan)
Bukač, Vladimír – p. 238

- Bureš, Miloslav – p. 44, 45, 57, 115, 117, 118, 315, 349, 388, 414, 425, 454, 487, 497, 531, 533, 534, 557, 606, 608, 618
- Burian, Emil František – p. 40, 43, 45, 51, 167, 188, 192, 337, 407, 408, 412, 453, 468, 471, 495, 496, 503, 604
- Busoni, Ferruccio – p. 62, 429, 458
- Cadieu, Martine – p. 10
- Campagnolo, Gianluca – p. 238
- Campbell Thompson, Reginald – p. 114, 320
- Čapek, Karel – p. 37, 39, 40, 41, 337, 418, 455, 464, 535, 539
- Carlyle, Thomas – p. 65
- Carmirelli, Pina – p. 221, 234, 238, 267
- Castleman, Charles – p. 273
- Čech, Adolf – p. 504
- Čech, Jan – p. 236
- Čech, Svatopluk – p. 37, 215, 272, 280, 293, 296
- Čechová, Gabriela – p. 180, 181, 340
- Čechová, Jitka – p. 100, 225, 227, 236, 242, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 272, 277, 281, 572
- Čelakovský, František – p. 111, 487
- Čepický, Leoš – p. 229
- Černá, Olga – p. 10, 100, 255, 259, 260, 261, 262, 263, 264
- Černoch, Vítězslav – p. 235, 287, 288, 298
- Červená, Soňa – p. 238, 239, 245, 257, 275, 292
- Chaduteau, Geneviève – p. 10, **542, 567**
- Chen, Bobby – p. 227
- Chevy, Patrice – p. 10, **69, 205, 264, 328, 329, 332, 560, 572, 591, 595, 610, 628**
- Chostakovitch, Dmitri – p. 37, 43, 44, 129, 322, 335, 376, 420, 446, 476, 478, 479, 578, 579, 581, 582, 583, 587, 588, 601, 605, 611
- Christ, Wolfram – p. 299
- Chun, Angela & Jenifer – p. 267
- Ciocarlie, Dana – p. 229
- Clayton, Nigel – p. 216, 223, 232
- Clinton, Mark – p. 170, 215, 235, 240
- Clopet, Sylvie – p. 10, 282, 285, **317, 322, 383, 417**
- Cœuroy, André – p. 75, 99, 320, 341, 344, 485
- Collins, Michael – p. 238
- Colomb, Joseph – p. 8
- Conlon, James – p. 140, 146, 152, 171, 172, 173, 384
- Copland, Aron – p. 55, 122, 485, 555
- Corelli, Arcangelo – p. 47, 67, 123, 373, 552, 601, 629
- Cortese, Luigi – p. 370
- Cortese, Paul – p. 238
- Cortot, Alfred – p. 53, 98, 292, 296, 309, 511
- Coussement, Gauthier – p. **8, 10, 557, 590, 591, 593, 596, 597, 609, 623, 627, 633**
- Couvert, Hélène – p. 215, 231, 276, 294
- Cox, Adrian – p. 230
- Cox, Michael – p. 232
- Crump, Michael – p. 94, 566, 647
- Csaba, Peter – p. 145
- Dai Uk Lee – p. 235
- Dausgaard, Thomas – p. 145
- Dawn Goss, Glenda – p. 10, 192, 329, **343**
- Debussy, Claude – p. 37, 38, 39, 46, 47, 51, 62, 63, 67, 73, 74, 81, 93, 95, 122, 130, 179, 180, 185, 244, 308, 316, 336, 345, 346, 349, 370, 371, 393, 408, 419, 422, 426, 429, 443, 445, 454, 456, 459, 464, 475, 478, 484, 488, 489, 495, 509, 532, 535, 545, 550, 551, 571, 591, 598, 600, 601, 625, 626
- Delahunt, Walter – p. 227, 236, 242
- Demarquette, Henri – p. 215, 231, 276
- Dennis, Jeannine – p. 231
- DePreist, James – p. 140, 152, 162
- Derny, Nicolas – p. 10, **92, 119-129, 601, 603, 616, 617, 649**
- Désert, Claire – p. 167, 172
- Devoyon, Pascal – p. 223, 225, 236
- Di Vanni, J. – p. 10, **302**
- Dictierow, Glenn – p. 234
- Dohnányi, Christoph von – p. 146
- Dornbusch, Karin – p. 239
- Doubravová, Jarmila – p. 10, **395**
- Doucet, Danielle – p. 548
- Downs, Olin – p. 122
- Drobílková, Jitka – p. 262
- Dubeau, Angèle – p. 215, 228, 231, 271, 272, 275, 276
- Dubech, Lucien – p. 65, 66
- Dufour, Mathieu – p. 231
- Dukas, Paul – p. 67, 125, 371, 489, 627
- Dumont, Marc – p. 595, 598
- Dushkin, Samuel – p. 147, 154, 155, 158, 169, 295, 316, 343, 359, 554
- Dvořák, Antonín – p. 8, 37, 48, 49, 50, 51, 54, 59, 67, 83, 111, 113, 121, 122, 124, 125, 128, 129, 130, 134, 139, 141, 156, 157, 158, 159, 162, 163, 169, 199, 203, 209, 211, 265, 274, 280, 285, 286, 291, 295, 303, 314, 316, 337, 350, 363, 375, 376, 385, 387, 388, 389, 390, 391, 404, 417, 419, 420, 421, 422, 427, 443, 453, 455, 461, 465, 468, 469, 470, 471, 476, 478, 479, 495, 505, 506, 510, 532, 533, 535, 536, 539, 541, 542, 551, 564, 571, 575, 582, 593, 596, 597, 602, 603, 628, 630, 364, 635, 636
- Edwards, Michael – p. 239
- Edwards, Simon – p. 611, 616
- Einstein, Albert – p. 37, 42, 63, 228, 404, 405, 430, 458, 460, 462, 570
- Elman, Misha – p. 42, 55, 157, 158, 315, 316, 424
- Englichová, Kateřina – p. 234
- Enoksson, Per – p. 286
- Entwistle, Erik – p. 69, 174, 190, 191, 192, 194, 197-208, 222, 239, 243, 296, 297, 629
- Erben, Karel Jaromir – p. 80, 95, 105, 106, 109, 111, 127, 261, 265, 348, 487, 488, 538, 541
- Erlendsdottir, Edda – p. 227
- Eschenbach, Christoph – p. 138
- Fagen, Arthur – p. 120, 121, 123, 124, 126, 128, 144, 149, 151, 159, 164, 165, 618
- Fajtová, Marie – p. 257
- Falletta, Joann – p. 140
- Fallot, Guy – p. 223, 242
- Faust, Georg – p. 299
- Faust, Isabelle – p. 158, 172, 268, 637
- Feilmair, Benjamin – p. 238
- Feilmair, Florian – p. 238
- Ferrillo, John – p. 231, 270, 275, 293
- Ferroud, Pierre-Octave – p. 41, 52, 306, 307, 342, 345, 393, 487
- Figuri, Vincent – p. 238, 239, 245, 275, 292
- Findlay, Jeremy – p. 227, 242
- Firkušný, Rudolf – p. 40, 41, 43, 44, 45, 54, 56, 69, 124, 138, 144, 149, 164, 165, 171, 198, 199, 201, 202, 204, 206, 207, 223, 224, 225, 226, 237, 264, 287, 303, 315, 331, 334, 357, 359, 360, 376, 377, 378, 380, 382, 384, 412, 422, 473, 494, 512, 555, 557, 562, 570, 604, 612, 640
- Fitzgerald, Robert – p. 101, 102, 320, 488
- Flor, Claus-Peter – p. 120, 122, 123, 126, 128
- Fonade, Georges – p. 10, **609**
- Forbelská, Ludmila – p. 168, 268
- Foreman, Charles – p. 215, 231
- Fors, Frederik – p. 239
- Forsberg, B – p. 220
- Foss, Martin – p. 65

- Fossi, Matteo – p. 230
 Foster, Mark – p. 295, 296, 298, 299
 Foster, Lawrence – p. 572, 592
 Fournier, Marguerite – p. 206
 Fournier, Pierre – p. 41, 145, 146, 223, 224, 327, 423, 612
 Frame, Pamela – p. 273
 Freeman, Paul – p. 145, 151, 163, 223, 241, 267, 274, 277
 Freeman-Attwood, Jonathan – p. 239
 Freud, Sigmund – p. 37, 63, 392, 404, 405, 438, 442, 460, 462, 512, 526, 528, 537
 Fricsay, Ferenc – p. 165
 Frizza, Ricardo – p. 87, 102
 Froment, Louis de – p. 230
 Fuchs, Joseph & Lilian – p. 43, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 268
 Fujiwara, Hamao – p. 268
 Fukač, Jiří – p. 10, **387**
 Fukačová, Michaela – p. 145, 217, 218, 219, 220, 224, 225, 227, 237, 243
 Gabetta, Sol – p. 145
 Galway, James – p. 230, 232
 Garner Santa, Lisa – p. 230
 Garvaya, Juan Carlos – p. 238
 Gatto, Lorenzo – p. 120, 158, 228
 Geminiani, Francesco – p. 67
 Georgian, Karine – p. 223, 225, 227, 236, 242
 Gigante, Julie – p. 273
 Glemser, Bernd – p. 163, 231
 Goritzki, Johannes – p. 163
 Gorokhov, Leonid – p. 227
 Gothoni, Ralf – p. 221, 234, 238, 267
 Goyens de Heusch, Serge – p. 10, **608**
 Graaf, Henk de – p. 239
 Graf, Peter-Lukas – p. 163, 231
 Graff, Štěpán – p. 291
 Graham, Lowell – p. 299
 Graham, Mark – p. 177, 182, 183, 187, 193, 195
 Graham, Martha – p. 43, 101, 102, 320, 488
 Gray, Gary – p. 239
 Gregor, Bohumil – p. 145
 Grube, Christian – p. 148
 Grupman, Igor & Vesna – p. 267
 Guénon, René – p. 65
 Guns, Jan – p. 239
 Güttler, Ludwig – p. 240
 Guye, François – p. 223, 242
 Gylfadottir, Bryndis Halla – p. 227
 Hába, Alois – p. 51, 308, 376, 384, 385, 421, 469, 472, 474
 Haendel, George Friedrich – p. 67, 595
 Haimovitz, Matt – p. 242
 Hálaf, Hagit – p. 233
 Hall, Judith – p. 231
 Hallis, Adolphe – p. 220
 Hamelin, Marc-André – p. 215, 228, 231, 271, 272, 275, 276
 Hanousek, Jiří – p. 104, 224, 225, 236
 Hanslick, Eduard – p. 62, 430, 459
 Harbach, Barbara – p. 203, 207, 210, 273
 Hardenberger, Håkan – p. 240
 Hardy, David – p. 242
 Harsanyi, Tibor – p. 40, 52, 148, 217, 289, 306, 514
 Hartmann-Claverie, Valerie – p. 163, 235, 287, 288, 298
 Havlíková, Helena – p. 10, **432**
 Haydn, Josef – p. 45, 48, 56, 67, 122, 160, 173, 222, 277, 286, 335, 560, 575, 595, 596, 630
 Hedinger, Christine – p. 215, 224, 232, 267, 270, 271, 275, 276, 278
 Heisser, Jean-François – p. 140, 146, 152, 171, 173, 385
 Henderson, Michael – p. 10, 121, 330, **356**
 Herbers, Werner – p. 167
 Herojnová, Jana – p. 272, 280, 293, 296
 Hester, Timothy – p. 213, 221, 230, 268
 Hetzel, Gerhart – p. 299
 Hewitt, Anthony – p. 237
 Hi Moon, Yong – p. 235
 Hickox, Richard – p. 124, 125, 138, 140, 141, 146, 152, 160, 173
 Hindart, Kerstin – p. 204, 207, 231
 Hindemith, Paul – p. 78, 367, 378, 406, 416, 457, 474, 475, 510, 559, 577, 579, 583, 589, 590, 603, 612
 Hobson, Ian – p. 93, 1301, 131, 135, 166, 298
 Hofmannsthal, Hugo von – p. 102, 440, 577, 578, 584
 Högner, Günter – p. 299
 Hogwood, Christopher – p. 98, 99, 147, 150, 151, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 171, 172, 173, 203, 207, 233, 292, 293, 567, 631, 646
 Holliger, Heinz – p. 45, 163, 164, 298
 Holmes, James – p. 257
 Hölscher, Florian – p. 172
 Holub, Petr – p. 272, 280, 293, 296
 Holzknecht, Václav – p. 10, 215, 420, 532, **533**, 644
 Honegger, Arthur – p. 39, 44, 46, 62, 98, 102, 133, 151, 272, 290, 308, 314, 318, 337, 342, 377, 421, 429, 450, 457, 459, 488, 504, 510, 552, 553, 554, 555, 598, 602, 612, 628
 Honegger, Henri – p. 156, 551
 Honegger-Moÿse, Blanche – p. 150, 266, 270, 271, 276, 554
 Honzl, Jindřich – p. 76, 104, 313, 408, 415, 498, 500, 513, 515, 521, 607
 Horgas, Eszter – p. 227, 231, 239, 276, 293
 Hosprová, Jitka – p. 161, 234
 Hudak, Annika – p. 264
 Hugo, Victor – p. 37, 50, 129, 485, 601
 Hůla, Pavel – p. 214, 221, 234, 235, 241, 242, 268, 269, 294, 457
 Hurel, Juliette – p. 215, 231, 276
 Hurník, Jiří – p. 161, 169, 233, 235, 238, 277, 278
 Hurton, Amanda – p. 231
 Hus, Jan – p. 50, 278, 469, 470, 506
 Husa, Karel – p. 421, 479
 Igras-Sawicka, Agata – p. 223, 225, 236
 Imai, Nobuko – p. 140, 152, 162
 Iogha, Frank – p. 225
 Isserlis, Steven – p. 223, 225, 233, 235, 236, 237
 Itin, Ilya – p. 267, 268
 Ivaldi, Christian – p. 215, 231
 Ivanovic, Marko – p. 163
 Jacobson, Julian – p. 155, 172, 173, 231
 Jähren, Helén – p. 286
 Jamník, Tomáš – p. 223, 225, 227, 242
 Janáček, Leoš (hors mentions du Mouvement Janáček et des compositions de Janáček dans la discographie) – p. 8, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 50, 49, 50, 51, 59, 68, 74, 87, 108, 111, 113, 122, 133, 145, 157, 226, 239, 284, 303, 307, 308, 316, 317, 319, 322, 328, 333, 336, 349, 356, 365, 375, 376, 377, 378, 379, 381, 383, 385, 387, 389, 390, 391, 406, 417, 419, 420, 421, 422, 427, 436, 443, 447, 452, 453, 454, 455, 456, 468, 469, 471, 472, 473, 475, 477, 478, 479, 482, 485, 493, 494, 505, 506, 527, 532, 533, 537, 548, 551, 556, 564, 575, 595, 597, 602, 611, 638
 Jans, Carlo – p. 231
 Janson, Mariss – p. 158, 163, 601, 630, 646

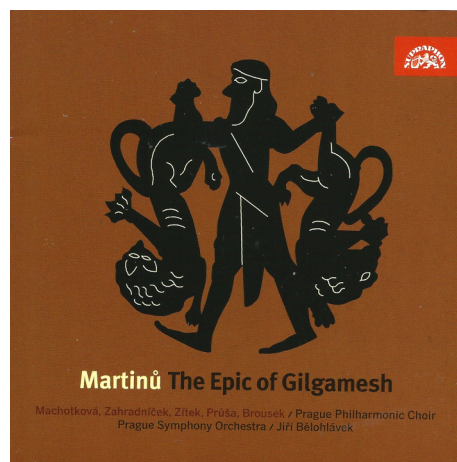
- Jarůšková, Veronika – p. 234
 Järvi, Neeme – p. 100, 120, 121, 124, 125, 126, 136, 161, 597, 598
 Järvi, Paavo – p. 121, 124
 Jeremiáš, Otakar – p. 51
 Ježek, Jaroslav – p. 40, 42, 51, 99, 134, 190, 293, 307, 338, 409, 420, 421, 454, 469, 472, 496, 497, 514, 635
 Ježek, Štěpán – p. 282
 Jílek, František – p. 45, 88, 100, 108, 185, 303, 638
 Jiříkovský, Petr – p. 170, 232, 646
 Jirovec, Václav – p. 267, 273
 Jochum, Eugen – p. 157
 Johnson, Graham – p. 257, 261, 263, 264, 265
 Jonas, Dorothy – p. 157, 215, 235
 Jordan, Armin – p. 300, 628
 Kahánek, Ivo – p. 116, 117, 118, 119, 152, 207, 225, 227, 236, 242, 270, 272
 Kalabis, Viktor – p. 416, 417, 418, 620, 643, 645
 Kaňák, Milan – p. 79, 80
 Kaňka, Libor – p. 645
 Kaňka, Michal – p. 214, 217, 218, 221, 224, 227, 234, 235, 241, 242, 243, 268, 269, 294, 593
 Kant, Emmanuel – p. 62, 430, 459
 Kantschieder, Paul – p. 150
 Kaprál, Václav – p. 116, 208, 307, 314, 357, 422
 Kaprálová, Vítězslava – p. 42, 43, 53, 54, 155, 172, 201, 202, 208, 225, 263, 272, 284, 285, 286, 307, 308, 323, 348, 349, 355-360, 383, 396, 400, 422, 480, 495, 509, 528, 531, 559, 569, 624
 Karajan, Herbert von – p. 90, 91, 92, 320, 366, 368, 369, 439, 448, 481, 551, 622, 634
 Kasík, Martin – p. 238, 385
 Kaspar, Paul – p. 178, 181, 184, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 197, 200, 201, 203, 204, 207, 224, 225, 237
 Kassmeier, Anton – p. 218, 227
 Katsnelson, Jacob – p. 242
 Kaufmann, Gabriele – p. 239
 Kavina, Lydia – p. 298
 Kayahara, Sachiko – p. 230
 Kazantzákis, Nikos – p. 44, 57, 75, 89, 90, 91, 92, 302, 320, 321, 330, 334, 365, 366, 367, 368, 369, 434, 448, 467, 472, 480, 481, 484, 488, 491, 523, 533, 562, 617, 553, 613
 Keiko, Michiyo – p. 261, 264, 596
 Kekula, Josef – p. 233, 235, 269, 280-288, 298
 Kellerhals, Max – p. 10, 330, 332, 571
 Kerdoncuff, F. – p. 295, 298, 299
 Khaner, Jeffrey – p. 230
 Killius, Ruth – p. 233, 646
 Kindler, Hans – p. 138, 236, 237
 Kipling, Rudyard – p. 40, 304, 486
 Klánská, Vladimíra – p. 272, 280, 293, 296
 Klánský, Ivan – p. 217, 218, 219, 220, 224, 229, 272, 280, 293, 296
 Klepáč, Jaromír – p. 217, 218, 220, 221, 222, 227, 228, 232, 238, 243
 Kless, Yair – p. 228, 230
 Klicpera, V. K. – p. 40, 82, 320
 Klika, Jirí – p. 267, 273, 277
 Klusoň, Josef – p. 214, 221, 234, 235, 241, 242, 268, 269, 294
 Knoblochová, Monika – p. 149, 209, 210, 272
 Koga, Atsuko – p. 275
 Kogan, Pavel – p. 161
 Kolinsky, Robert – p. 164, 597, 623, 630, 646
 Komenský, Jan Amos – p. 42, 114
 Korda, Nikoletta – p. 106, 118, 227, 231, 239, 276, 293
 Korte, Oldřich – p. 57, 116, 202, 391, 474, 571, **612, 618**
 Košárek, Karel – p. 156, 159, 162, 171, 184, 185, 188, 190, 191, 195, 200, 204, 208, 232, 233, 235, 238, 268, 289, 291, 295, 572
 Kosina, Miroslav – p. 168, 268
 Košler, Zdeněk – p. 115, 142, 145, 159, 224, 225, 228, 237, 243, 385, 622
 Koukl, Giorgio – p. 69, 70, 144, 149, 151, 159, 164, 165, 176-208, 244, 246, 248, 251, 261, 264, 265, 596, 618, 629, 630, 647
 Koussevitzky – p. 55, 56, 119, 121, 123, 129, 133, 147, 154, 170, 315, 346, 373, 421, 424, 571, 601, 602
 Kout, Jiří – p. 127, 128, 137, 140
 Kovács, Zoltan – p. 239
 Kozderka, Vladislav – p. 272, 280, 293, 296
 Kozderková-Simková, Lenka – p. 272
 Kožená, Magdalena – p. 137, 256, 261, 262, 263, 264, 265, 566, 644
 Kreisler, Fritz – p. 155, 171, 172, 232, 233
 Krejčí, Iša – p. 42, 51, 421
 Krejčí, Jiří – p. 144
 Krejčík, Vladimír – p. 87, 88, 89, 209
 Křička, Jaroslav – p. 38, 51, 307, 359, 371, 374, 421
 Krombholc, Jaroslav – p. 84, 155
 Kubelík, Jan – p. 551
 Kubelík, Rafael – p. 43, 45, 91, 113, 124, 125, 126, 138, 140, 141, 146, 152, 157, 160, 164, 173, 315, 331, 332, 334, 368, 382, 448, 481, 482, 483, 488, 550, 563, 612, 662, 664
 Kühn, Jan/Pavel, voir Index des Ensembles
 Kukal, Ondřej – p. 170, 171, 172, 173
 Kundera, Ludvík – p. 514
 Kundera, Milan – p. 356, 391
 Kundera, Rudolf – p. 43, 141, 341, 359, 360, 494, 512
 Kupiec, Ewa – p. 231, 637
 Kurek, Radoslaw – p. 276, 275
 Kusnjer, Ivan – p. 110, 244, 257, 641
 Kutman, Pavel – p. 272, 280, 293, 296
 Kvapil, Jan – p. 51, 116, 117, 118
 Kvapil, Radoslav – p. 178, 181, 187, 184, 186, 189, 191, 192, 194, 195, 198, 200, 201, 204, 205, 207, 208, 231, 310, 311, 376, 377, 383, 384
 Kyzlink, J. – p. 106, 119
 Lack, Fredell – p. 216, 221, 230, 268
 Lacour, Marcelle de – p. 149, 150, 209, 273, 307, 554
 Landa, Hector – p. 238
 Landowska, Wanda – p. 42, 45, 150, 209, 273
 Langer, Daniela – p. 604
 Langer, Milan – p. 212, 213, 222, 278, 280, 286, 287, 288, 300
 Langerová, Věra – p. 233
 Langheim, Christoph-Emmanuel – p. 233
 Large, Brian – p. 94, 132, 134, 285, 374, 381, 649
 Lasso, Orlando di – p. 66
 Layton, Stephen – p. 105, 106, 108, 109, 177
 Leichen, Emil – p. 97, 116, 140, 201, 299
 Leichner, Emil – p. 137, 138, 144, 149, 151, 159, 164, 165, 169, 178, 181, 184, 186, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 200, 201, 204, 207, 290, 385, 642
 Leinsdorff, Erich – p. 229
 Leister, Karl – p. 299
 Leleux, François – p. 287, 599
 Lelong, Claude – p. 233, 234
 Lencsés, Lajos – p. 163, 235, 287, 288, 298
 Lenz, Virginia – p. 273
 Leroux, Germaine – p. 149, 155, 342, 423, 569, 571, 612, 645
 Lethiec, Karine – p. 10, 238, 229, 245, 266, 275, 288, 290, 292, **560**, 595, 596, 630, 632

- Lethiec, Saskia – p. 266, 275, 288, 290
 Levinson, Cynthia – p. 233
 Lévy, Edmond – p. 303
 Likin, Jurij – p. 272, 280, 293, 296
 Lillie, R.S. – p. 65
 Lively, David – p. 223, 242
 Loeb, Benjamin – p. 227
 Loewenbach, Jan (J.L. Budín) – p. 412, 415, 416, 485, 503, 540, 603, 604, 630
 Lomakov, Georgiy – p. 275
 Lord, Melody – p. 231
 Louÿs, Pierre – p. 130
 Lovreglio, Eleuterio – p. 87, 102, 614
 Luksaitė-Mrázková, Giedrė – p. 209
 Lund Christiansen, Asger – p. 276
 Lund Christiansen, Toke – p. 276
 Luxen, Marcel – p. 239
 Mackerras, Charles – p. 69, 89, 100, 112, 129, 137, 140, 152, 153, 155, 161, 302, 452, 474, 479, 483, 566, 574, 635
 Maeterlinck, Maurice – p. 37, 130, 444, 485, 601
 Mahler, Gustav – p. 121, 124, 124, 257, 344, 447, 510, 584, 603, 636
 Mainolfi, Massimiliano – p. 223, 225, 236
 Maldonado, Alain – p. 10, 84, **575**
 Malý, František – p. 201, 204, 207, 217, 218, 228, 243, 274, 277, 278
 Malý, Lubomír – p. 152, 162, 169
 Mangou, Christophe – p. 166, 242
 Mannes, Leopold – p. 43, 57, 277, 278, 287, 556
 Mareš, Vlastimil – p. 116, 117, 272, 280, 286, 288, 293, 296, 299
 Marion, Alain – p. 215, 228, 231, 271, 272, 275, 276
 Marriner, Neville – p. 163
 Martin, Frank – p. 58, 553
 Martin, Gabriel – p. **611**
 Martin, Gérard – p. **69, 89, 103, 420**
 Martin, Julian – p. 231
 Martin, Thomas – p. 231, 270, 275, 293
 Martinson, Haldan – p. 231, 270, 275, 293
 Martinson, Kenneth – p. 233, 235, 238
 Masseurs, Peter – p. 240
 Mátl, Lubomír – p. 80, 640
 Matoušek, Bohuslav – p. 69, 147, 150, 151, 154, 156, 159, 161, 162, 171, 211, 212, 213, 214, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 229, 230, 232, 233, 235, 238, 269, 280-286, 295, 567, 571, 644
 Maxián, František – p. 201, 235
 Maxin, Jack – p. 226
 May, Angelica – p. 145, 159, 218, 227
 Maýrová, Kateřina – p. **339**, 604, 643
 Mazdar, Aleksandar – p. 231
 McAslan, Lorraine – p. 216
 McHale, Michael – p. 238
 Melville-Mason, Graham – p. 473
 Meneses, Antonio – p. 229, 236
 Messerieur, Petr – p. 116, 117, 118
 Metcalf, Laura – p. 166, 242
 Metzmacher, Ingo – p. 124, 125, 138, 140, 141, 147, 152, 160, 173
 Meyer, Paul – p. 287, 599
 Mihalovici, Marcel – p. 40, 52, 57, 306, 381, 440, 514, 553, 558
 Mihule, Jaroslav – p. 10, **59**, 80, 263, 329, **331**, 334, **335**, 337, 372, 373, 379, 395, **422**, **433**, 473, 478, 564, 565, 620, 644, 645, 649
 Mikuláš, Peter – p. 115
 Milan, Susan – p. 231, 232
 Milhaud, Darius – p. 39, 98, 103, 271, 308, 318, 322, 342, 356, 361, 378, 406, 465, 474, 488, 490, 496, 510, 516, 538, 538, 552, 566, 602, 627
 Mital, Adam – p. 242
 Mitchell, Scott – p. 230
 Mitropoulos, Dimitri – p. 122
 Moisan, André – p. 239
 Moll, Philip – p. 230, 232
 Monteverdi, Claudio – p. 67, 67, 365, 434, 438, 445, 479, 508, 509, 524, 529
 Morley, Thomas – p. 66
 Mottl, Jiří – p. 269
 Moye, Felicia – p. 233, 235, 238
 Moÿse, Louis – p. 270, 276
 Moÿse, Marcel – p. 150, 266, 270, 271, 272, 276, 554
 Mozart, Wolfgang Amadeus – p. 48, 51, 52, 67, 88, 169, 234, 269, 285, 306, 307, 316, 351, 367, 383, 389, 397, 465, 484, 505, 508, 569, 577, 579, 587, 858, 591, 620, 635
 Munch, Charles – p. 37, 53, 126, 127, 128, 129, 142, 145, 157, 170, 423, 434, 555, 560, 565, 569, 570, 585, 603, 612
 Mulligan, Simon – p. 216, 221, 229, 232
 Munro, Ian – p. 223, 225, 227, 236, 242
 Mustonen, Olli – p. 223, 225, 233, 235, 236
 Naegele, Philipp – p. 221, 234, 238, 267
 Narboni, Nicole – p. 170, 215, 235, 240
 Navarra, André – p. 144, 213, 241
 Neisova, Zora – p. 226
 Nejedlý, Zdeněk – p. 37, 50, 132, 382
 Nekvasil, Jiří – p. 98, 570, 571, 638, 646
 Nekvasil, Ondřej – p. 98
 Nelson, John – p. 145
 Nelson, Suzanne – p. 231, 270, 275, 293
 Netopil, Tomáš – p. 88, 152, 635
 Neumann, Václav – p. 88, 111, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 137, 138, 140, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 158, 159, 162, 163, 302, 334, 335, 565, 618, 622, 634, 635
 Neveux, Georges – p. 41, 45, 83-90, 142, 302, 318, 320, 339, 392-395, 408, 410, 411, 423, 432, 434-438, 441, 442, 444, 445, 447, 452, 464, 488-491, 495, 498, 508, 509, 512, 513, 515-529, 538, 539-544, 582, 580
 Newman, Lesley – p. 231
 Newmark, John – p. 226
 Newmark, Rosa – p. 308
 Nezval, Vítězslav – p. 37, 39, 40, 41, 44, 45, 80, 81, 82, 117, 259, 320, 338, 393, 403, 408, 410, 411, 413, 419, 476, 487, 489, 491, 495, 497, 498, 500, 511, 513, 515, 536-538, 540, 541, 542, 568, 605
 Nietzsche, Friedrich – p. 63, 430, 460, 462, 575, 576, 585
 Nikolskaya, Yelisaveta – p. 94, 97
 Nizioł, Bartolomej – p. 230, 270, 271, 274, 275
 Nosek, Václav – p. 10, **73**, 76, 79, 86, 87, 97, 98, 99, 209, 330, 355, 428
 Nouzovským, Petr – p. 213
 Novák, Jan – p. 107, 207, 413, 465, 466, 605
 Novák, Jiří – p. 234, 291, 457
 Novák, Karel – p. 414, 606
 Novák, Petr – p. 229
 Novák, Richard – p. 87, 89, 209, 303, 617, 618, 638
 Novák, Stanislav – p. 37, 38, 42, 65, 211, 212, 213, 261, 279, 280, 313, 371, 372, 551, 552, 553, 556, 559, 564
 Novák, Vítězslav – p. 39, 322, 333, 350, 356, 357, 359, 387, 390, 420, 421, 469, 472, 493, 495, 552, 549, 552, 603
 Nováková, Clara – p. 466
 Nováková, Jana – p. 277

- Novenko, Michal – p. 210, 643
 Novotný, Břetislav – p. 169
 Novotný, Jan – p. 190
 Novotný, Lukáš – p. 214, 227, 239, 273
 Novotný, Roman – p. 270, 273
 Nungesser et Colli – p. 97, 492
 Nymark, Stefan – p. 264
 Obstfeld, Frieder – p. 169, 295
 Ogoun, Luboš – p. 101
 Öien, Ingela – p. 231
 Oistrakh, David – p. 229
 Oleg, Raphaël – p. 214, 241
 Oliveira, Elmar – p. 233, 234
 Olivieri-Munroe, Ch. – p. 131
 Ondříček, Emanuel – p. 54, 265, 559
 Orange, Henri d' – p. 38, 50, 244, 245, 319
 O'Riley, Christopher – p. 242
 Orkis, Lambert – p. 242
 Ormandy, Eugène – p. 42, 122, 124, 125, 157
 Ostrčil, Otakar – p. 51, 95, 387, 635
 Padgett, Nelson – p. 267
 Pahud, Emmanuel – p. 287, 599
 Páleníček, Jan – p. 225, 227, 237, 242, 277, 573
 Páleníček, Jean-Gaspard – p. 631
 Páleníček, Josef – p. 56, 69, 124, 162, 164, 171, 174, 224, 225, 228, 234, 237, 236, 243, 291, 334, 385, 420, 494, 519, 564, 618, 644
 Panenka, Jan – p. 137, 138, 140, 145, 149
 Pasquier, Régis – p. 150, 151, 156, 161, 269, 307
 Pechanec, Robert – p. 257
 Peck, Donald – p. 231
 Pecková, D. – p. 110, 244, 257, 638
 Peixner, Vladimír – p. 233, 235, 269, 280-288, 298
 Perdue-Davis, Vernon – p. 67
 Peruška, Jan – p. 233, 269, 280-286
 Pešek, Libor – p. 69, 90, 111, 478, 573, 618
 Peterková, Ludmila – p. 233, 235, 238, 295
 Piatigorsky, Gregor – p. 42, 214, 226
 Piccinini, Marina – p. 231
 Pienaar, Daniel-Ben – p. 239
 Pierce, Joshua – p. 157, 215, 235
 Pierce, Ch. – p. 405, 406, 462, 463
 Pierlot, Philippe – p. 231
 Piette, Henri – p. 157, 332
 Piketty, Marianne – p. 230
 Pinkas, Jiří – p. 124, 164, 171, 282
 Pinkas, Sally – p. 231, 270, 275, 293
 Pirandello, Luigi – p. 104, 519
 Placilla, Christina – p. 238
 Planès, Alain – p. 140, 146, 152, 171, 172, 173, 385
 Plaute – p. 76, 77, 133, 320, 486, 497, 504, 537, 541
 Poltéra, Christian – p. 145
 Pondepeyre, Angeline – p. 231
 Popovic, Miloš – p. 228
 Posch, Alois – p. 299
 Pospichal, Jan – p. 151, 161
 Poster, Tom – p. 239
 Poulenc, Francis – p. 42, 45, 144, 150, 271, 308, 346, 361, 453, 457, 475, 510, 552, 566, 610, 627
 Prager, Charles – p. 10, 464
 Prinz, Maria – p. 239
 Prokofiev, Sergueï – p. 44, 52, 196, 208, 306, 335, 365, 377, 383, 406, 416, 474, 477, 612
 Purcell, Henry – p. 66, 479, 505, 595
 Quattrocchi, F. – p. 298
 Quennehen, Charlotte – p. 193, 205, 286, 348, 423, 553, 554, 563, 564
 Radev, Petko – p. 239
 Radok, Alfréd – p. 45, 99, 116, 619, 620, 623
 Rajnis, Jiří – p. 168, 268
 Rampal, Jean-Pierre – p. 230, 231
 Rathert, Wolfgang – p. 122, 123
 Reding-Piette, Janine – p. 157, 332
 Reeves, Michael – p. 228
 Reine Elisabeth, Concours – p. 457, 557, 558
 Reiner, Fritz – p. 122
 Renggli, Felix – p. 215, 224, 232, 267, 270, 271, 275, 276, 278
 Rentsch, Ivana – p. 10, 81, 88, 498, 615
 Reyes, Eliane – p. 229, 238
 Rhodes, Paul – p. 163, 231
 Ribemont-Dessaignes, Georges – p. 39, 40, 75, 77, 79, 80, 318, 320, 338, 385, 393, 395, 407, 408, 409, 410, 423, 430, 442, 486, 490, 491, 492, 495, 498, 504, 511, 513, 514, 515, 528, 538, 541, 542, 586, 600, 617
 Riedlbauch, Jan – p. 272, 280, 293, 296
 Riedlbauch, Václav – p. 643
 Robbins, Sandra – p. 233, 235
 Robotková, Hana – p. 88, 506
 Rodzinsky, Artur – p. 122, 138
 Rojdestvensky – p. 126, 128
 Romano, Matthieu – p. 109
 Rondé, Léna – p. 600, 601, 611
 Rondi, Mats – p. 286
 Rose, Leonard – p. 225, 226
 Rosengren, Håkan – p. 286
 Rosenthal, Manuel – p. 82, 416
 Rossini, Gioacchino (hors Variations sur un thème de Rossini H.290) – p. 67, 437, 505
 Röthlisberger, Bernhard – p. 292, 297
 Rothwell, Evelyn – p. 163, 164
 Roussel, Albert – p. 37, 38, 39, 40, 41, 49, 51, 62, 97, 158, 167, 169, 196, 212, 222, 241, 271, 281, 282, 308, 310, 311, 312, 316, 323, 330, 337, 338, 342, 347, 348, 353, 369, 370-375, 409, 420, 423, 427, 429, 430, 457, 459, 477, 489, 490, 495, 496, 497, 506, 509, 533, 536, 541, 552, 553, 554, 559, 566, 597, 602, 626, 627
 Rub-Levi, Irit – p. 231, 270, 273, 274, 276
 Rudiakov, Shoshana – p. 228, 230
 Rundberg, Per – p. 227, 242
 Rutowski, Mariusz – p. 230, 270, 274, 275
 Růžičková, Zuzana – p. 149, 416, 567
 Rybárska, L. – p. 110, 244, 257
 Rybka, Frank – p. 43, 54, 56, 57, 172, 224, 226, 234, 556, 557, 558, 571
 Rybka, Frank-James – p. 226, 624
 Rychlík, J – p. 149
 Ryckelynck, Andras – p. 239
 Rysanov, Maxim – p. 161, 162, 233, 235, 237, 637
 Sacher, Paul et Maja, et Fondation – p. 41, 43, 44, 45, 54, 56, 57, 58, 59, 65, 66, 79, 89, 90, 92, 98, 101, 114, 115, 119, 124, 136, 138, 140, 148, 152, 156, 157, 160, 165, 168, 170, 172, 189, 209, 210, 226, 240, 241, 243, 273, 292, 303, 307, 313, 321, 332, 358, 367, 369, 382, 384, 424, 440, 448, 467, 479, 481, 488, 499, 523, 524, 530, 533, 555, 556, 557, 558, 561, 562, 564, 565, 569, 597, 608, 611, 612, 631, 643, 646
 Šafránek, Miloš – p. 54, 64, 80, 87, 91, 92, 104, 114, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 146, 147, 155, 160, 162, 165, 180, 181, 189, 191, 195, 200, 201, 211, 212, 217, 260, 271, 279, 284, 289, 303, 321, 341, 342, 387, 389, 395, 404, 411, 412, 431, 440, 442, 462, 471, 481, 482, 483, 499, 500, 502, 503, 516, 520, 523, 524, 525, 527, 528, 530, 555, 556, 569

- 570, 571, 603, 604, 614, 620, 624, 645, 649
 Saint-Exupéry, Antoine de, 45, 142, 395, 423, 434, 451, 446, 523
 Šalda, Jaroslav – p. 38, 39, 412, 454, 604
 Saltzman, Elyakum – p. 231, 270, 273, 274, 276
 Sargent, Malcolm Sir – p. 146
 Šaroun, Jaroslav – p. 170, 261, 264
 Sawallisch, Wolfgang – p. 112, 124, 145, 240
 Schellenberger, Hans-Jörg – p. 299
 Schilli, Stefan – p. 163, 164
 Schirmer, Ulf – p. 90, 288, 488
 Schmeiser, Hansgeorg – p. 230
 Schopenhauer, Arthur – p. 63, 404, 430, 460, 462
 Schrecker, Paul – p. 65
 Schulhoff, Erwin – p. 42, 51, 306, 421, 454, 469, 472, 476, 611
 Schulz, Wolfgang – p. 230, 299
 Scrofani Cancellieri, Francesco – p. 238
 Sebők, György – p. 227
 Sedlák, Martin – p. 214, 236, 241, 274, 278
 Sedláková-Hůlová, Lucie – p. 214, 241, 274, 278
 Seifert, Jaroslav – p. 313, 338, 407, 408, 415, 465, 487, 496, 511, 513, 514, 536, 537, 540, 542
 Sekera, Miroslav – p. 213, 229
 Shapiro, Marc – p. 231
 Shapiro, Sandra – p. 229
 Shipps, Stephen – p. 212
 Silberschlag, Jeff – p. 240
 Simon, Bela – p. 227, 231, 239, 276, 293
 Simon, Klaus – p. 98, 149, 292
 Simon, Robert – p. 649
 Singer, Miri – p. 231, 270, 273, 274, 276
 Sitkovetsky, Alexander – p. 161, 233, 235, 237, 637
 Sittig, Sander – p. 228
 Škampa, Milan – p. 234, 291
 Skopal, J. – p. 105, 109, 116
 Škorníčková, Lenka – p. 262
 Škroup, František – p. 94
 Slatkin, Leonard – p. 140
 Slavický, Klement – p. 376
 Slavický, Milan – p. 209, 261, 37, 384, 635
 Smaczny, Jan – p. 122, 125, 126
 Smetáček, Václav – p. 125, 142, 618
 Smeulers, Yvonne – p. 228
 Smith, Fenwick – p. 231, 270, 275, 293
 Smith, Kenneth – p. 163
 Sohn, Livia – p. 227
 Sommer, Raphael – p. 217, 218, 219, 220, 223, 225, 227, 236, 243
 Somerset Maugham, W. – p. 66
 Spaendonck, Ronald van – p. 239
 Spierer, Leon – p. 216, 221, 230, 268
 Šporcl, Pavel – p. 233
 Šporcl, Petr – p. 465
 Sprague-Coolidge, Elizabeth – p. 40, 169, 288, 294, 554
 Stajnochrová, Adéla – p. 272
 Staram, Walter – p. 134, 371
 Starker, János – p. 145, 224, 225, 237, 465
 Steel Ritter, John – p. 231
 Štěpán, Václav – p. 52
 Stinton, Jennifer – p. 230
 Štívín, Jiří – p. 116, 117, 118, 384
 Stratta, Ettore – p. 157, 216, 235
 Strauss, Richard – p. 67, 74, 93, 95, 124, 125, 164, 394, 404, 440, 446, 485, 571, 577, 578, 579, 583, 584, 585, 588, 590, 591, 631
 Štrauss, Ivan – p. 478
 Stravinsky, Igor – p. 37, 38, 43, 44, 46, 51, 61, 62, 63, 64, 67, 74, 102, 125, 132, 144, 172, 193, 195, 196, 280, 308, 315, 317, 321, 322, 336, 338, 346, 347, 348, 350, 353, 356, 361, 362, 364, 371, 374, 377, 381, 387, 388, 389, 390, 391, 409, 416, 423, 427, 429, 430, 431, 442, 459, 460, 461, 465, 474, 475, 476, 477, 485, 486, 488, 489, 510, 511, 552, 553, 560, 601, 612, 619, 624, 625, 626, 627, 628, 635
 Střížek, Asnošt – p. 267, 273, 277
 Strnad, Vladimír – p. 274, 277
 Suchárová, Helena – p. 163, 235, 287, 288, 298
 Suk, Josef (I et II) – p. 37, 38, 39, 51, 69, 124, 128, 147, 158, 162, 185, 213, 221, 228, 230, 231, 241, 270, 273, 274, 333, 337, 350, 363, 372, 380, 387, 389, 397, 415, 420, 421, 423, 454, 469, 471, 472, 477, 495, 506, 509, 510, 522, 567, 572, 606, 607, 618, 635, 641
 Sukhina, Nataliya – p. 230
 Sulzen, Donald – p. 231
 Sušil, – p. 80, 106, 107, 111, 127, 262, 264, 265, 349, 362, 488, 538
 Švejk, Le Brave Soldat – p. 38, 50, 504, 541
 Svobodová, Olga – p. 221, 260, 268, 294
 Swarowski, Marek – p. 298
 Szell, George – p. 44, 54, 55, 118, 121, 141, 161, 170, 315, 556
 Szélpál, Krisztina – p. 227, 231, 239, 276, 293
 Szrvinsky, Celina – p. 229
 Szulc, Radoslav – p. 157
 Talich, Jan – p. 116, 117, 118, 220, 221, 222, 228, 232, 233, 235, 238, 295
 Talich, Václav – p. 39, 40, 42, 83, 126, 132, 149, 167, 168, 170, 313, 322, 357, 371, 372, 381, 385, 393, 394, 413, 421, 423, 424, 473, 521, 537, 538, 542, 552, 553, 582, 593, 601, 634
 Tarr, Edward H. – p. 240
 Tchamkerten, J. – p. 295, 298, 299
 Tcherepnine, Alexandre – p. 52, 205, 306, 376, 514
 Teml, Jiří – p. 159, 164, 172, 209, 232, 232, 236, 242, 243, 643
 Tennstedt, Klaus – p. 124
 Terian, Gregory – p. 145, 240, 570, 571, 629
 Theis, Ernst – p. 143, 156
 Thomson, Bryden – p. 120, 121, 123, 124, 126, 127
 Thomson, Virgil – p. 120, 121, 122, 126
 Thouin, Olivier – p. 213
 Tiberghien, Cédric – p. 172, 213, 268, 636, 637
 Timms, Clive – p. 101
 Tolan, Olimpia – p. 242
 Tomášková, Ivana – p. 229
 Tomaszewski, Tomasz – p. 233, 234
 Top, Damien – p. 10, 330, **356**
 Trhlík, Otakar – p. 137, 140, 148
 Triton, Le – p. 40, 41, 51, 52, 149, 224, 267, 269, 271, 289, 306, 307, 397, 420, 489, 494, 533
 Turkovic, Milan – p. 299
 Turnovský, Martin – p. 124, 125, 163, 164, 171, 622
 Ullmann, Viktor – p. 51, 454, 469
 Urbanová, Eva – p. 115, 639
 Vacková, Jiřina – p. 10, 329, 330, **351**
 Vajda, Gergely – p. 227, 231, 239, 271, 293
 Vajda, József – p. 227, 231, 239, 271, 293
 Válek, Jiří – p. 222, 231, 270, 273, 274
 Válek, Roman – p. 105, 106, 107, 109, 210
 Válek, Vladimír – p. 120, 121, 123, 124, 126, 127, 170, 215, 235, 240
 Van Eycken, Karel – p. 10, **54**, 79, 129, 478, **548**, 571, **592**, 603
 Vaněk, Lumír – p. 272, 280, 293, 296

- Van Lauwe, Eric – p. 324
Várdai, István – p. 227, 236, 242
Varga, Matei – p. 166, 242
Varga, Tibor – p. 464
Vasary, Tamás – p. 155
Vasílek, Lukáš – p. 116, 117, 118
Večtomov, Alexandre (Saša) – p. 143, 157, 158, 224, 225, 228, 237, 242, 243, 561
Velická, Eva – p. 10, 266, 267, **558**, 569, 573
Venyš, Irvin – p. 239
Veis, Daniel – p. 219, 224, 225, 274, 277, 278
Veisová, Helena – p. 215, 219, 222, 224, 230
Verdi, Giuseppe – p. 74, 90, 321, 475, 484, 508
Verrot, Pascal – p. 167, 172
Veverka, Vilém – p. 163
Veyron-Lacroix, Robert – p. 230
Vidal, Pierre – p. 90, 92, 115, **303**, **320**, 329, **364**, 383, 384, **391**, **415**, **420**, **437**, **444**, 450, 463, 563
Viersen, Quirine – p. 228, 236, 243
Villa, Joseph – p. 268
Villa-Lobos – p. 288, 445
Viotti, Marcello – p. 151, 161
Vivaldi, Antonio – p. 67, 120, 123
Vlach, Josef – p. 168
Vlachová, Dana – p. 213, 278
Vlašánková, Jitka – p. 214, 272, 278, 280, 281, 282, 293, 296
Vlček, Oldřich – p. 167, 169, 269, 292, 297
Vlček, Václav – p. 189
Vonášková-Nováková, Jana – p. 229
Vorobiev, Dmitri – p. 212
Voskovec et Werich – p. 40, 51
Vostřák, Zbyněk – p. 83, 127, 128, 132, 133, 134, 137, 138, 140, 167, 420
Vrchlický, Jaroslav – p. 38, 50, 110, 278, 308, 454
Vycpálek, Ladislav – p. 41, 51, 308, 420
Vysloužil, Jiří – p. 10, **61**, 328, 329, **343**, **403**, **427**, **457**
Waldhans, J. – p. 94
Wallfisch, Raphael – p. 69, 145, 159, 639
Walleringerová, Jana – p. 70, 244, 246, 248, 251, 254, 261, 264, 265, 628
Walter, Alfred – p. 164
Warner, Wendy – p. 241
Warzycki, Stefan – p. 230
Watkins, Huw – p. 223, 225, 227, 236, 242
Watkins, Paul – p. 223, 225, 227, 236, 242
Watkinson, Andrew – p. 124, 138, 140, 147, 152, 160, 173
Watson, James – p. 240
Wayenberg, Daniel – p. 239
Weber, Margrit – p. 45, 165, 563
Weigle, Sebastian – p. 84
Weill, Kurt – p. 78, 317, 409, 484, 489, 511, 515, 517, 535, 573, 578, 579, 580, 584, 585, 586
Weiser, Andreas-Sebastian – p. 161, 169, 234, 235, 238
Weller, Walter – p. 120, 124, 125, 135, 138, 140, 141, 143, 145, 152, 158, 160, 173
Westenholz, Elisabeth – p. 240, 276
Whitney, Robert – p. 126, 139, 143, 163
Wick, Tilmann – p. 224, 225, 237
Wieder-Atherton, Sonia – p. 167, 214, 242, 243, 244, 310
Wiessner, Daniel – p. 196, 269
Willoughby, Robert – p. 231
Winter, Rodney – p. 292
Wisson, Bernard – p. 298
Witek, Tanya – p. 215, 231
Wittgenstein, Ludwig – p. 64, 430
Wormsbaecher, Mareike – p. 215, 267, 270, 271, 275, 278
Wood, Graham – p. 215
Woodside, Mary Ellen – p. 215, 267, 270, 271, 275
Wright, Harold – p. 239
Wright, Simon – p. 163, 240
Wurmser, André – p. 41, 84, 85, 302, 303, 320, 422, 514, 515, 528, 542
Yoshida, Harudo – p. 240
Yoshida, Yunko – p. 240
Zappa, Matta – p. 223, 225, 236
Zdunik, Marcin – p. 230, 231, 270, 274, 275
Zehetmair, Thomas – p. 233
Zemtsov, Mikhail – p. 100, 136, 161
Zenziper, Arkadi – p. 240
Zeyer, Julius – p. 81, 94, 95, 486, 537
Zich, Otakar – p. 51
Zimmermann, Frank Peter – p. 158, 214, 596, 645
Zimmermann, Tabea – p. 138, 148, 161, 162
Žižka, Jan – p. 50
Zouhar, Zdeněk – p. 105, 107, 329, **346**, 425, 472, 531, **533**, 569, 615, 616
Zrzavý, Jan – p. 37, 38, 39, 40, 41, 312, 340, 406, 409, 411, 418, 464, 475, 488, 495, 496, 509, 510, 511, 535, 539, 547, 551, 553, 564, 567
Zucker, Laurel – p. 231
Zukovski, Michele – p. 222, 239, 243, 296, 297
Zwiauwer, Florian – p. 151, 161



L'un des premiers enregistrements de Jiří Bělohlávek

INDEX DES ENSEMBLES MUSICAUX

- Albatros Trio – p. 216, 230, 270, 272, 274
 Angell Trio – p. 241, 267, 277, 278
 Antonín Dvořák Trio – p. 274, 277, 278
 Arbor Piano Trio – p. 266, 273, 277
 Artemis Ensemble Vorarlberg – p. 149
 Bamberger Symphoniker – p. 120, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 138, 140, 141, 147, 152, 160, 173, 597
 Bayerischer Rundfunk Orch. – p. 145, 157, 163, 165
 BBC (et Symphony Orchestra and Chorus) – p. 63, 115, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 140, 161, 201, 233, 235, 337, 380, 451, 478, 598, 629, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 644
 Bekova Sisters – p. 214, 267
 Bennewitz Quartet – p. 116, 117, 118, 171, 232, 282
 Berliner Philharmoniker – p. 145, 293, 598
 Berliner Philharmoniker Solisten – p. 145
 Berliner Symphoniker – p. 120, 121, 123, 125, 126, 128
 Bohemian Ensemble Los Angeles – p. 98, 174, 190, 203, 222, 239, 243, 296, 297
 Boston Symphony Orchestra – p. 42, 43, 44, 45, 55, 119, 127, 129, 133, 134, 142, 157, 158, 170, 228, 232, 290, 291, 315, 316, 345, 420, 541, 555, 569, 600, 601
 Bournemouth Sinfonietta – p. 155, 172, 173
 Brno Madrigal Singers – p. 105, 106, 107, 109, 210
 Brno Janáček Opera Orchestra – p. 79, 86, 88, 303
 Brno State Philharmonic Orch. – p. 85, 98, 100, 108, 124, 164, 167, 171, 293, 294
 Camerata de Genève – p. 98, 292
 Chamber Melange – p. 228
 Chicago Pro Musica – p. 98
 Chœur d'enfants Kantiléna – p. 100, 108, 637
 Chœurs Pavel Kühn – p. 89, 96, 97, 105-111, 113, 114, 116, 117, 118, 201, 244, 257, 299, 534, 573, 637, 640
 Chœur Philharm. Tchèque – p. 89, 632
 Chorale (Chœur) Hlahol – p. 51, 105, 340
 City of London Sinfonia – p. 124, 138, 140, 146, 160, 173
 Cleveland Symph. Orch. – p. 118, 121, 141, 146, 161, 162
 Concertgebouw Orch. – p. 140, 158, 293, 598, 600, 607, 645
 Czech Philharmonic Orch. – voir Orch. Philharm. tchèque
 Danish Chamber Players – p. 98, 293, 295, 296, 300
 Dartington Ensemble – p. 98, 229, 234, 267, 272, 275, 276, 293, 299
 DePaul Wind Ensemble – p. 144
 Die Haaghe Sangers – p. 114
 Domus Piano Quartet – p. 233, 234, 269, 290
 Doric Quartet – p. 282
 Duo Escariata – p. 166, 220
 Duo Patterson – voir Patterson Duo
 Ebony Band – p. 167
 Emerson Quartet – p. 233
 Emperor Quartet – p. 273, 282, 283, 284
 Endellion Sring Quartet – p. 124, 138, 140, 147, 152, 160, 173
 Ensemble Allegra – p. 295
 Ensemble Calliopée – p. 238, 239, 245, 266, 275, 288, 290, 292, 295, 299, 559, 572, 629, 630
 Ensemble Moravia – voir Moravia Ensemble
 Ensemble Portique – p. 274
 Essener Philharmoniker – p. 88
 Feinstein Ensemble – p. 270, 273, 275, 276
 Florestan Trio – p. 267
 Forrás Ensemble – p. 231, 239, 276, 293
 Georgisches Kammerorchester Ingolstadt – p. 148, 168
 Gotham Trio – p. 267
 Guildhall Chamber Ensemble – p. 101
 Gürzenich Orchester Köln – p. 138, 148, 161
 Hallé Orchestra – p. 163
 Hayashi Duo – p. 228, 243
 Holst Sinfonietta – p. 98, 149, 292
 In Modo Camerale – p. 231, 239, 272, 293, 572
 Israeli Chamber Project – p. 295
 Iuventus Cantans – p. 116
 Kammermusik Zürich – p. 223
 Kapralova Quartet – p. 273
 Keller Quartet – p. 298
 Kinsky Trio Prague – p. 267, 274
 Kocian Quartet – p. 196, 197, 260, 286, 290, 291, 299, 310, 455, 456
 Kühn, Jan/Pavel, Chœur – voir Chœur Pavel Kühn
 Lendvai String Trio – p. 266, 269
 Leopold String Trio – p. 269
 Long Beach Symph. Orch. – p. 140
 Louisville Orchestra – p. 126, 139, 143, 163, 433
 Martinů Collegium – p. 274
 Martinu String Quartet – p. 290, 375, 384, 571
 Martinů Trio – p. 277, 633
 Minneapolis Symph. Orch. – p. 122
 Moravia Ensemble – p. 189, 214, 227, 239, 273
 Murasaki Duo – p. 227
 NBC Symph. Orch. – p. 126, 225
 Netherland Chamber Choir – p. 105, 106, 108, 109, 117
 New York Philharmonic – p. 122, 138, 164, 290, 569, 601
 Odense Symphony Orchestra – p. 145
 Orch. d'État de Russie – p. 126, 128
 Orch. de la Garde du Château et de la Police de Prague – p. 100
 Orch. de la Radio Bavaroise voir Bayerischer Rundfunk Orch.
 Orch. de la Radio slovaque – p. 137, 138, 140, 148
 Orch. de la Suisse Romande – p. 124, 127, 140, 142, 145, 151, 156, 554, 555, 627
 Orch. de l'opéra d'État de Brno (Janáček) – voir Brno State Opera Orch.
 Orch. de Louisville – voir Louisville Orch.
 Orch. de Picardie – p. 167, 172
 Orch. du Concertgebouw – voir Concertgebouw Orch.
 Orch. National de Belgique – p. 120, 124, 135, 143, 158
 Orch. National de France – p. 140, 146, 152, 157, 171, 172, 375, 384, 420
 Orch. Philharm. slovaque – p. 115
 Orch. Philharm. d'État de Brno – voir Brno State Philharmonic Orch.
 Orch. Philh. de New York – voir New York Philharmonic
 Orch. Philharm. de Vienne – voir Wiener Philharmoniker
 Orch. Philharm. tchèque – p. 88, 99, 111, 112, 115, 120, 121, 123, 124, 126, 132, 137, 140, 145, 154, 154, 159, 164, 171, 232, 241, 267, 277, 280, 298, 384, 451, 601, 632-641

- Orch. Symph. de Bamberg – voir Bamberger Philharmoniker
- Orch. Symph. de Berlin – voir Berliner Symphoniker
- Orch. Symph. de Boston – voir Boston Symphony Orch.
- Orch. Symph. de Long Beach – voir Long Beach Symph. Orch.
- Orch. Symph. de Minneapolis – voir Minneapolis Symph. Orch.
- Orch. Symph. de Pittsburg, voir Pittsbrg Symph. Orch.
- Orch. Symph. de Philadelphie – voir Philadelphia Symph. Orch.
- Orch. Symph. de Radio Luxembourg – p. 158, 216, 236
- Orch. Symph. National d’Estonie – p. 100, 135, 136, 161
- Österreichische Chamber Symphonic – p. 143, 156
- Östgöta Symph. Wind Ensemble – p. 144
- Patterson Duo – p. 234, 235
- Philadelphia Chamber Ensemble – p. 295
- Philadelphia Symph. Orch. – p. 122, 124, 125, 138, 157, 601
- Philadelphia Trio – p. 274
- Philharmonica Hungarica – p. 115
- Philharmonie de chambre de Westphalie voir Westphälische Kammerphilharmonie
- Pittsburgh Symph. Orch. – p. 122
- Pomeranian Quartet – p. 298
- Prague Philharmonia (*Pražká komorní filharmonie*, PKF) – p. 82, 111, 116, 145, 160, 167, 172, 201, 207, 232, 268, 299, 566, 571, 633, 634, 636, 637, 638
- Pražák Quartet – p. 221, 268, 280, 282, 285, 286, 287, 288, 294, 300
- Puella Trio – p. 274
- Quatuor Bennewitz – voir Bennewitz Quartet
- Quatuor Borodine – p. 98
- Quatuor Kapralova – voir Kapralova Quartet
- Quatuor Keller – voir Keller Quartet
- Quatuor Kocian – voir Kocia Quartet
- Quatuor Martinu – voir Martinu String Quartet
- Quatuor Novák-Franck – p. 281, 322
- Quatuor Panocha – p. 273, 280, 281, 282, 283, 284, 286, 289
- Quatuor Pomeranian – voir Pomeranian Quartet
- Quatuor Pražák - voir Pražák Quartet
- Quatuor Pro Arte – p. 146, 147, 281, 283, 323, 553
- Quatuor Škampa – voir Škampa Quartet
- Quatuor Stamitz - voir Stamitz Quartet
- Quatuor Talich - voir Talich Quartet
- Quatuor Zemlinsky - voir Zemlinsky Quartet
- Raphael Ensemble – p. 233, 294
- Royal Liverpool Philharmonic – p. 124, 138, 140, 146, 152, 160, 173
- Royal Philharmonic Orch. – p. 124, 125, 138, 141, 146, 152, 160, 173
- Royal Scottish National Orch. – p. 120, 121, 123, 124, 126, 127
- Sinfonia Lahti – p. 98, 293, 299, 300
- Sinfonia of London – p. 125, 141
- Sinfonia Varsovia – p. 94, 130, 131, 166, 242, 243, 298
- Škampa Quartet – p. 284
- Smetana Trio – voir Trio Smetana
- Solistes de l’Orch. Philh. de Luxembourg – p. 296, 296, 298, 299
- Solistes de Zagreb – p. 169, 295
- Stamitz Quartet – p. 163, 233, 269, 279, 280-286, 289
- Storioni Trio – p. 148, 168
- Südwestdeutsches Kammerorch. Pforzheim – p. 168
- Suk Chamber Orchestra – p. 168, 268
- SurseeCantorei – p. 108, 109, 260, 596
- Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks voir Bayerischer Rundfunk Orch.
- Talich Chamber Orchestra – p. 170, 215, 235
- Talich Quartet – p. 289
- The Kennedy Center Chamber Players – p. 237
- Trio à cordes Millière – p. 214, 235, 270, 290
- Trio Artemiss – p. 242, 271, 276
- Trio des Iscles – p. 266, 273, 277, 469, 471
- Trio Florestan – voir Florestan Trio
- Trio Martinů – p. 277, 633
- Trio Puella – voir Puella Trio
- Trio Smetana – p. 266, 273, 277
- Trio Storioni – voir Storioni Trio
- Trio Wanderer – p. 138, 149, 161, 287, 595
- Tulsa Trio – p. 242, 267, 278
- University of Cincinnati Chamber Players – p. 99, 293
- Villa Musica Ensemble – p. 170, 269, 272, 281, 292, 294, 293, 295, 298, 299
- Vlach Quartet – p. 644
- Westphälische Kammerphilharmonie – p. 169, 295
- Wiener Philharmoniker – p. 140, 549, 621
- Wiener Singakademie – p. 115
- Wiener Symphoniker – p. 467
- Zemlinsky Quartet – p. 265, 266, 276, 282, 558, 572

LISTE DES LABELS

Accent	Delos	Nimbus
Adda	Deusche Gramophon	Nuance
Albany	Deux Elles	Oehms
Aliud	Divine Art	Ondine
Alpha	Doremi	Ondine
Alto Regis	Dorian Sono Luminus	Onyx
Amabile	Dux	Paladino
Amati	EDA	Pan Classics
Ampion	Elan	Pantheon
AMV	Elektra	Panton
Ante Aeternum	Elysium	Pavane
Apex	Erato	Pentatone
Arco Diva	Erma	Phaedra
Ars Produktion	Eroica	Philion
Arte Nova	Etcetera	Phoenix
Artesmon	Ex Libris	Praga
Atma	Exton	Priory
Audite	First Édition	Profil
Avie	Fondamenta	Quantum
Azica	Fuga Libera	Quartz
Barbirolli Society	Gall(o)	Quintone
Barcelona ad libitum	Gasparo	Radioservis
Bayer Records	Gega New	RCA Victor Red Seal
BBC Legend	Genuin	RCO (Concertgebouw)
Berlin	GZ Lodenice	Romeo
BIS	Hänssler	Salamandre
Bongiovanni	Harmonia Munid	Simax
Boston	Hungaroton	Skarbo
Brilliant Classics	Hyperion	Sleeveless
Cadenza	ICA Classics	Slovart
Cala	IMP Classics	Solo Musica
Cambria	Integral	Sony Classical
Camerata	Koch	Steinway & Sons
Capriccio	Koch/Schwann	Stradivarius
Cascavelle	Kontrapunkt	Studio Matouš
CBC Musica Viva	Landor	Summit
Cedille	LEP	Supraphon
Cello	Linn	SWR
Centaur	Lotos	Tall Poppies
Chandos	Lyrinx	Testament
Channel Classics	Master Class Media Foundation	Thorofon
Claves	MD&G	Toccata
Collins Classics	MMC	Tudor
Conifer	Mouve	Turtle
Consonance	Multisonic	Unicorn Kachana
CPO	Music & Arts	Valois Auvidis
Crystal	Musica Pragensis	Vars
Cube-Bohemia	Musical Concepts	Virgin Classics
Da Camera Magna	Musicaphon	Warner Classics
Dabringhaus & Grimm	Naïve	Yarlung
Daphénéo	Navona	YMCA Jerusalem
Daphne	Naxos	Zeus
Decca	NBM	

LISTE DES ÉDITEURS

Alphonse Leduc, Paris
Associated Music Publishers, New York
Bärenreiter et Bärenreiter Praha, Prague
Bärenreiter (Editio Supraphon), Prague
Boosey & Hawkes, Londres, New York
Dilia, Prague
Durand-Salabert-Eschig, Paris
Fonds de la Musique tchèque (Český hudební fond), Prague
Israeli Music Publishers, Tel Aviv
Panton (Schott), Mayence
Panton International Mayence/ Praha
Schott, Mayence
Southern Music Publishing, New York
Tempo
Universal Wien, Vienne

LISTE DES ILLUSTRATIONS

Couverture – Photo de Bohuslav Martinů. Centre Bohuslav Martinů Polička (filigrane)
Planche hors texte : *Martinů*, lithographie de Vladimír Suchánek pour le livre de Karel van Eycken
La Fée Nulle, extrait de *Les Trois Souhails*, aquarelle de Danielle Doucet

p. 27 Plan de Polička (Office de tourisme de la ville)
p. 36 Caricature de Bohuslav Martinů par lui-même
p. 38 Photo de Bohuslav Martinů enfant
p. 49 Affiche du concert du 3 juin 1930
p. 58 « Martinů dirige », caricature de Bohuslav Martinů par lui-même
p. 64 Dessin de Bohuslav Martinů
p. 67 Caricature de Bohuslav Martinů
p. 68 « Martinů compose », caricature de Bohuslav Martinů par lui-même
p. 92 « Eulenspiegel, d'après Strauss », dessin de Bohuslav Martinů
p. 284 Dessin du compositeur dans l'autographe du *Quatuor à cordes n°5*, dédié à V. Kaprálová
p. 301 Caricature de Bohuslav Martinů par lui-même
p. 328 Photo de Bohuslav Martinů, avec un chat
p. 331 Photo de Bohuslav Martinů, visage seul
p. 332 Photo de Charlotte et Bohuslav Martinů
p. 357 Deux photos de Bohuslav Martinů avec Vítězslava Kaprálová et Václav Kaprál
p. 364 Reproduction du portrait de Nikos Kazantzákis
p. 366 Reproduction pochette du DVD de *La Passion grecque*, par Charles Mackerras
P. 368 Photo d'Albert Roussel
p. 374 Dessin d'Adolf Hoffmeister
p. 385 « J'ai une nouvelle casquette » dessin de Bohuslav Martinů
p. 427 Caricature de Bohuslav Martinů par Sakora
p. 437 Dessin de Bohuslav Martinů pour l'opéra envisagé *Les Soirées de la Dikanka*
p. 456 Reproduction de la pochette du disque Martinů *Praga Paris Spring 1932*

- p. 467 Reproduction de la pochette du disque *La Passion grecque* au Festival de Bregenz
- p. 545 Photo de Bohuslav Martinů avec sa signature
- p. 547 Tableau de Danielle Doucet sur *Le Jazz* (H.168)
- p. 548 Reproduction de la lithographie de Vladimír Suchánek
- p. 561 Photo de Charlotte Martinu âgée
- p. 559 Photo du couple Bohuslav et Charlotte
- p. 567 Photo de Bohuslav Martinů jeune à Paris
- p. 590 Photo des Gentlemen Singers
- p. 561 Photo Affiche du Festival de Brno
- p. 596 Photos du concert d'ouverture du Festival Bohuslav Martinů de Bâle 2009
- p. 609 Photos de la mise en scène de *Alexandre Bis* et *Larmes de couteau* par Jean Daniel Senesi au Conservatoire de Lyon
- p. 620 Reproduction image de couverture du livre de Frank James Rybka
- p. 628 Photos de Giorgio Koukl et Jana Wallingerová
- p. 631 Photo de Jiří Belohlávek
- p. 632 Reproduction pochette du coffret des siw symphonies dirigées par Jiří Belohlávek
- p. 634-636 Reproduction des pochettes des CD enregistrés par Jiří Belohlávek
- p. 647-648 Reproduction des couvertures de Guy Erismann/*Martinů un musicien à l'éveil des sources* – Actes Sud – Harry Halbreich/*Bohuslav Martinů Werkverzeichnis und Biographie*/ Schott – Couverture de l'Avant-scène Opéra / *Juliette* – Lucie Berná et Marianne Frippiat/*Regard sur la vie et la musique de Bohuslav Martinů*
- p. 656 Reproduction de la pochette du CD Supraphon *Gilgamesh* dirigé par Jiří Bělohlávek

LIENS INTERNET

Remarque :

Cette liste sera complétée progressivement lors des prochaines versions du fichier.

www.allmusic.com

www.arkivmusic.com

www.concertclassic.com

www.dvorak-society.org

www.forumopera.com

www.kapralova.org

www.martinu.cz

www.mouvementjanacek.org

www.musicabohemica.blogspot.com

www.musicologie.org (https://www.musicologie.org/Biographies/martinu_bohuslav.html)

www.resmusica

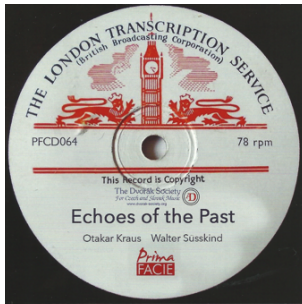
patachonf.free.fr/musique/martinu/catalogue.php

www.prestoclassical.co.uk/c/Martinu

jiribelohlavek.com



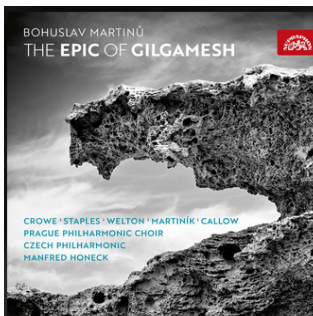
SUPRAPHON 4196-2 Cantates de la Vysočina
La Légende de la fumée des fanes de pommes de terre H.360 –voir p. 116
L'Ouverture des sources H.354, -voir p. 115
La Romance des pissenlits H.364 –voir p. 117
Mikeš des montagnes H.375 –voir p. 118
 Choeur Philharmonique de Prague
 Dir. Lukáš Vasilek, 2016
 Voir p.



PFCD064 ECHOES OF THE PAST
 The London Transcription Service
 Enregistrements historiques de la BBC, début des années 1940.
 Éditée en coll. avec la Dvořák Society, 2017
 Otakar Kraus, baryton et Walter Süsskind, piano.
Nový Špalíček H.288 – voir p. 263 (+divers compositeurs tchèques)



AUDITE 97.727
Trio à cordes H.136 et *Trio à cordes* H.238 - voir p. 265 et 269. (+trios de Milhaud)
 Jacques Thibaut String Trio
 Burkhard Maiss, violon, Hannah Strijbos, alto, et Bogdan Jianu, violoncelle
 2017



SUPRAPHON 4255-2 *The Epic of Gilgamesh* H. 351 - voir p. 114.
 Version en anglais, édition critique de la partition établie par Aleš Březina.
 Orchestre Philharmonique de Prague, Choeur Philharmonique de Prague,
 Derek Walton, Jan Martiník, Lucy Crowe, Andrew Staples
 Dir. Manfred Honeck, 2017.



CAPRICCIO 005320C
Les six Symphonies : n°1 H.289, n°2 H.295, n°3 H.299, n°4 H.305, n°5 H.310, n°6 H.343 – voir pp. 119 à 129.
 Orchestre de la radio de Vienne (ORF)
 Dir. Cornelius Meister
 2017



FONDATION BOHUSLAV MARTINŮ NBM20 (hors commerce)

Sonate pour piano H.350, Kristýna Znamenáčková, piano. Enreg. 2015, salle Martinů. –voir p. 207.

La Prophétie d'Isaïe H.383. Enreg. historique Supraphon 1966, Rudolfínium, H. Tatermuschová, soprano, M. Mrázová, alto, K. Berman, basse, Choeur tchèque, dir. Josef Veselka. – voir p. 118.

Quatre Madrigaux pour chœur mixte H.380, enreg. historique Supraphon 1964, 1. *Tam z tej strany Dunaja* (Là-bas, de l'autre côté du Danube) – 2. *Ej, jeden hájek* (Un petit bois) – 4. *A ty si to myslíš* (Et tu y crois ?), New Singers of Madrigals and chamber Music, dir. Miroslav Venhoda. –voir p. 109.

AIMEZ-VOUS LA MUSIQUE DE BOHUSLAV MARTINŮ?



ADHEREZ A L'INTERNATIONAL MARTINŮ CIRCLE

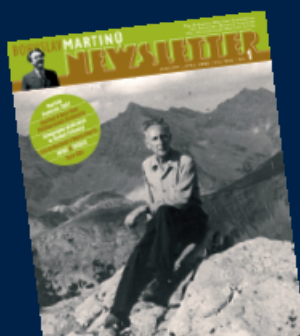
– La société qui réunit dans le monde
entier les amoureux de Martinů

LES MEMBRES REÇOIVENT 3 fois par an une revue
de 20 pages richement illustrée (en anglais) ainsi qu'un CD exclusif
incluant des premières mondiales, des enregistrements historiques
d'archives, des interprétations du Festival annuel de Prague.
Ces enregistrements ne peuvent être obtenus d'aucune autre source.

COTISATION ANNUELLE 20 Euros

POUR PLUS D'INFORMATIONS

e-mail Incircle@martnu.cz ou chevy.patrice@orange.fr
Le Martinů Circle s'appuie sur l'Institut Martinů, B. Martinů
Foundation de Prague.



LE MAGAZINE BOHUSLAV MARTINŮ
Vous informe sur les événements à venir,
critiques de concerts, portraits d'artistes;
listes complètes des œuvres du compositeur;
les nouvelles des recherches sur les archives;
ainsi que des articles sur la vie et l'œuvre
de Martinů.

The Bohuslav Martinů Complete Edition
"a model of its kind"



Une Monographie Martinů

AVANT DE NOUS QUITTER EN 2007 il y a tout juste dix ans, **Guy Erismann** nous avait aussi laissé comme un message, une mission même : poursuivre son action pour améliorer la connaissance et la reconnaissance en France de Bohuslav Martinů, « *un musicien à l'éveil des sources* » qui avait passé d'abord vingt-trois ans dans le pays et s'y était marié, puis, après un exil américain, y était revenu très souvent pour de longs séjours, tout en nourrissant toujours l'espoir – hélas vain – de revoir sa Bohême natale.

Après la mise à jour tant des commentaires que de la discographie dans les tableaux des œuvres de Martinů, cette monographie propose une forme améliorée et plus facile à consulter. **Elle s'adresse à tous, musiciens et musicologues, étudiants et professeurs des conservatoires, producteurs d'émissions de radio et organisateurs de concerts**, et enfin, cela va de soi **à tous les mélomanes**. Son seul objectif est de faire rayonner la musique de Martinů et pour cela, elle est **hors commerce et librement accessible à tous** sous forme de fichier. Nous osons espérer que ceux qui s'en serviront auront à cœur de citer Guy Erismann et Harry Halbreich.

Malgré des œuvres aussi emblématiques que le *Double Concerto*, les *Fresques de Piero della Francesca*, la *Sonate pour flûte et piano*, pourquoi Martinů ne recueille-t-il pas plus la faveur des chefs d'orchestre et organisateurs de concert ? Pourquoi si peu d'enregistrements dans notre pays alors qu'ils sont nombreux dans chez les anglo-saxons, en Allemagne et jusqu'en Scandinavie et au fin fond des États-Unis. Ce ne sont certes pas les qualités musicales intrinsèques qui sont en cause : les musiciens qui ont interprété Martinů en sont toujours admirativement heureux. Mais dans ce pays, peut-être aime-t-on inconsciemment enfermer les artistes dans des catégories. Martinů résiste à un tel traitement et fera son chemin dans les esprits comme dans les oreilles.

Proposer une vaste monographie sur Martinů suppose à l'évidence d'évoquer ceux qui œuvrent sans relâche pour une meilleure connaissance du compositeur : la **FONDATION** et **L'INSTITUT MARTINŮ**, sous la direction d'**Aleš Březina**, et leur émanation **L'INTERNATIONAL MARTINŮ CIRCLE (IMC)** sous celle du chef **Jakub Hruša**. Et aussi ceux – plus nombreux que l'on croit – qui dans l'ombre se font les défenseurs de cette immense œuvre.

Enfin, ce serait faire une autre offense à Martinů que de passer sous silence ses écrits d'une grande richesse sur le plan de la pensée musicale et humaniste. Sa correspondance et ses articles sont enfin regroupés dans la bibliothèque de l'Institut à Prague et ainsi accessibles à tous. Leur lecture jette une lumière enrichissante sur sa personnalité.