

L'AMOUR DU CLASSIQUE, LA PASSION DE L'EXCELLENCE

DÍAPASON

MONDADORI FRANCE



ELISABETH
SCHWARZKOPF
*La diva
en récitals*

DÍAPASON de l'année 2015 D'OR

LES **18** MUSTS
DU DISQUE
CLASSIQUE

CD & DVD
PLUS DE 170
CRITIQUES!

INSTRUMENTS

12 pianos numériques
au banc d'essai

DIAPASON D'OR HI-FI
9 casques d'exception
pour tous les budgets

Les 10 génies de la
musique tchèque

**Dvorak, Smetana,
Janacek et les autres**

N° 641 DECEMBRE 2015

L 11950-641 - F: 7,90 € - RD



FRANCE METRO: 7,90 € - DOMS: 8,50 € - BEL: 8,50 €
GR: 8,50 € - ITA: 8,50 € - LUX: 8,50 € - PORT.CONT: 8,50 €
ESP: 8,50 € - CH: 11 FS - CAN: 13 SCAN-MAR: 95 DH
TUN: 18 DTU - TOM S: 1 100 CFP - TOM A: 1 800 CFP

TOUT UN MOIS DE
PROGRAMMES SUR



HISTOIRE


La musique tchèque



CAS D'ÉCOLE

Ils naissent, selon l'adage, avec un violon dans le berceau. Seulement voilà, étouffés par le voisin germanique ou les cousins russes, les Tchèques furent longtemps obligés de se battre pour leur identité culturelle propre comme pour leur souveraineté. Au XIX^e siècle, à l'heure des réveils nationaux, Bohémiens et Moraves ne prennent pourtant pas les armes. Ils luttent par les arts et font autant de politique à l'opéra qu'au parlement. Progressistes ou conservateurs, tous n'entendent cependant pas le patriotisme de la même oreille. Fondations communes et luttes fratricides façonnent la musique d'une école à l'histoire mouvementée. Pour en cerner les enjeux, nous avons tiré le portrait de dix compositeurs majeurs.

PAR NICOLAS DERNY



Prague, où coule la Vltava (appelée chez nous la Moldau), chantée par Smetana dans un tube inoxydable du répertoire symphonique.

Bedřich Smetana 1825-1884

Au nom du père



Smetana, qui ne cache pas ses affinités avec la nouvelle voie lisztienne, postule à la direction. Candidature recalée, au motif que certains membres du comité de sélection le considèrent comme un « dangereux moderniste ». Il n'obtiendra le poste qu'en 1866, fort du succès de ses deux premiers opéras.

Derrière un livret alambiqué, *Les Brandebourgeois en Bohême* se souviennent du triomphe des Slaves sur le régiment allemand au XIII^e siècle. Mais alors que le compositeur veut rappeler leur passé glorieux à ses compatriotes, le public attend plutôt une esthétique « nationale » faite d'emprunts au folklore. Le voilà donc qui se lance dans *La Fiancée vendue*. Ce qui y sonne comme authentiquement traditionnel ne l'est pas vraiment ? Peu importe. Les citadins n'y voient que du feu et prennent les pseudo-danses de village pour argent comptant. Fait rarissime à Prague, la partition met tout le monde d'accord.

Rappeler le passé glorieux à des compatriotes qui n'attendent qu'une esthétique « nationale » empruntée au folklore.

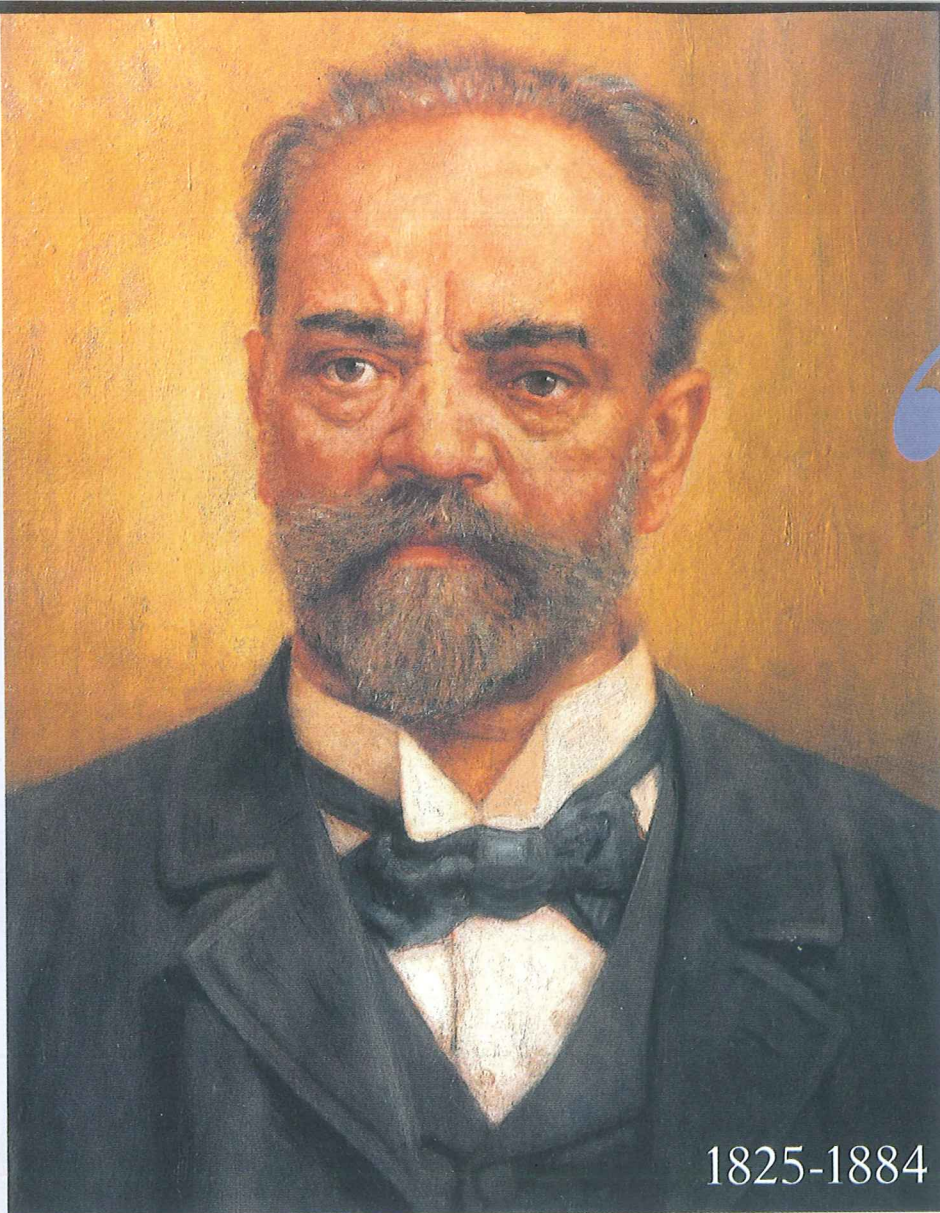
Hélas !, la reconnaissance unanime ne dure pas. Pour ses harmonies tristanesques, les conservateurs reprochent son wagnérisme à *Dalibor*. Dernier opéra patriotique du maître – les suivants (*Les Deux Veuves*, *Le Baiser*, *Le Secret*) se veulent plus légers, *Le Mur du diable* ne l'est finalement pas vraiment –, *Libuse* chante les origines légendaires du peuple tchèque. Le musicien termine l'œuvre en 1872 mais la garde pour une grande occasion : l'ouverture du Théâtre national. Elle n'aura lieu qu'en 1881. Trop tard pour mesurer son succès.

La surdité, conséquence de la syphilis, précipite la déchéance de Smetana (le *mi* suraigu qui déchire le finale du *Quatuor « De ma vie »* symbolise les premiers acouphènes). Dément de ses fonctions en 1874, il se retire à la campagne et revient à ses premières amours : le piano (*Danses tchèques*) et le poème symphonique (*Ma patrie*, sur l'Histoire, la mythologie et les beautés de la nature de son pays). Il sombre finalement dans la démence, non sans laisser un second quatuor à cordes dans le sillage du dernier Beethoven.

Après sa mort, ses apôtres peuvent travailler à sa légende. Le plus influent d'entre eux, Zdeněk Nejedlý (1878-1962), pèse sur la vie culturelle locale jusque sous le régime communiste, dont il est un temps ministre. Qui s'oppose alors à son catéchisme encourt les pires ennuis. Et toute la musicographie de devenir suspecte...

Fils d'un brasseur de province éduqué en allemand – rien de plus normal dans la société bohémienne d'alors –, le jeune Smetana peine à conquérir Prague. Il y fonde un institut de piano en partant de rien, mais au durcissement de la germanisation consécutif aux révolutions de 1848, il préfère tenter sa chance à Göteborg, en Suède, qui lui fait meilleur accueil. Au début des années 1860, revirement de situation : les Tchèques se lancent dans la construction d'un Théâtre national sur les rives de la Vltava – chacun est concerné, on le financera par souscription populaire. L'artiste y voit une occasion en or pour un retour triomphal. Il déchanté rapidement.

En attendant de réunir les fonds nécessaires pour bâtir l'édifice définitif, on érige une petite salle provisoire.



1825-1884

Antonin Dvorak

De l'universalité du folklore

Dans la fosse du Théâtre provisoire, un jeune altiste aspire à rivaliser sur la scène lyrique avec Smetana, qui le dirige. A cette différence près que, en art comme en politique, Antonin Dvorak – c'est bien de lui qu'il s'agit – se sent davantage d'affinités avec les conservateurs qu'avec les progressistes. Malgré une brève poussée de fièvre wagnérienne, il excelle d'abord dans la musique pure, genre plus universel et facile à exporter, surtout avec la recommandation de Brahms. Formellement parlant, Dvorak prolonge Beethoven et Schubert, qu'il lit comme des classiques. L'éditeur Simrock réclame, lui, davantage d'exotisme – comprenez : des *Danses slaves*, qui se vendent comme des petits pains.

A l'approche de la quarantaine, le Bohémien tente de concilier les deux en « civilisant » un folklore plus ou moins imaginaire ensuite coulé dans le moule de la sonate. La décennie qui vient le voit porter cette esthétique à son plus haut niveau de perfection (*Concerto pour violon*, *Trio à clavier n° 3*, *Symphonies n°s 7 et 8*, *Quatuor à clavier n° 2*, etc.). Urbi et orbi les sollicitations se multiplient, notamment dans la sphère anglo-saxonne.

Rêve américain

Au début des années 1890, la riche Mrs. Thurber débauche Dvorak pour diriger le jeune Conservatoire de New York et, si possible, poser les bases d'une école nationale du Nouveau Monde. Par conséquent, certaines partitions écrites outre-Atlantique créent

Les gammes pentatoniques et autres syncopes donnent des couleurs soi-disant « peau-rouge »... et pourtant slaves.

le malentendu quant à l'origine de leur matériau. « Vous persistez à dire que, pour composer ma *Symphonie* [n° 9] j'ai rassemblé des mélodies en Amérique et qu'il s'y trouve même quelques chants d'Indiens. Ceci est faux. Je l'ai écrite là-bas, mais ces mélodies sont les miennes. Du reste, je suis arrivé avec quelques-unes d'entre elles déjà en tête », s'agace le Tchèque (qui connaissait le poème de Longfellow à la source des *Largo* et *scherzo* bien avant sa traversée). Les gammes pentatoniques, septièmes mineures et autres syncopes qui donnent leurs couleurs soi-disant « peau-rouge » à certains passages ? Typiques du folklore slave ! Les citations, s'il y en a quand même, sont à chercher du côté des *negro spirituals* et des ritournelles irlandaises rapportées par les élèves de l'institution. De retour à Prague dès 1895, Dvorak s'engage dans la voie où les *Symphonies n° 8* (dont la forme assez libre du premier mouvement commençait à s'émanciper du modèle brahmien) et *n° 9* (avec son inspiration partiellement extramusicale) le mènent inexorablement : la musique à programme. *L'Ondin*, *La Sorcière de midi*, *Le Rouet d'or* et *La Colombe des bois*, basés sur des contes bohémiens collectés par Karel Jaromir Erben, font honneur au genre créé par Liszt (laissons là *Le Chant du héros*, plus convenu). Avant de mourir, le maître a encore le temps de réaliser son rêve de jeunesse. Plus de dix ans après *Le Jacobin*, son septième opéra (mais premier véritable chef-d'œuvre lyrique), *Le Diable et Catherine*, *Rusalka* et *Armide* l'imposent définitivement comme un grand compositeur de théâtre. N'en déplaise à ceux de ses détracteurs qui l'en disent incapable.

Zdenek Fibich 1850-1900

Incurable romantique

Pour mieux glorifier leur champion, Nejedly et les siens ne cessent de dévaloriser Dvorak, qu'ils présentent grosso modo comme un réactionnaire naïf et sans génie. Ils lui opposent Fibich, quitte à monter en épingle leur prétendue rivalité jusqu'après leur mort – les rares traces de leurs échanges montrent plutôt, à défaut d'une estime réciproque, une certaine cordialité. L'autre camp répond sans plus de discernement, reprochant notamment au cadet sa double culture germano-slave.

Autre critique : les œuvres du nouveau venu imiteraient trop fidèlement Smetana. Pourtant, *Zaboj*, *Slavoj* et *Ludek*, son premier poème symphonique, ne saurait être, en certains points, si proche

de *Ma patrie* qu'on a voulu le dire. Et pour cause, il la précède d'un an. Par ailleurs, le jeune Zdenek introduit la polka dans le quatuor avant son maître et base plusieurs opéras sur Shakespeare (*La Tempête*), Schiller (*La Fiancée de Messine*) ou Byron (*Hedy*) plutôt que sur des sujets nationaux. En outre, il excelle dans un genre que l'auteur de *La Fiancée vendue* n'aborda pas : le mélodrame – *Hippodamie*, trilogie composée entre 1888 et 1891, marque sa production dans le domaine.

Leçons (très) particulières

Attaqué pour sa trop grande proximité esthétique avec le maître de Bayreuth, Fibich se paie en plus le luxe d'un scandale. En 1897, il délaisse définitivement Betty,

sa seconde épouse – sœur de sa première femme disparue et célèbre cantatrice –, pour s'en aller vivre avec Anezka Schulzova (1868-1905), charmante élève rencontrée dix ans plus tôt.

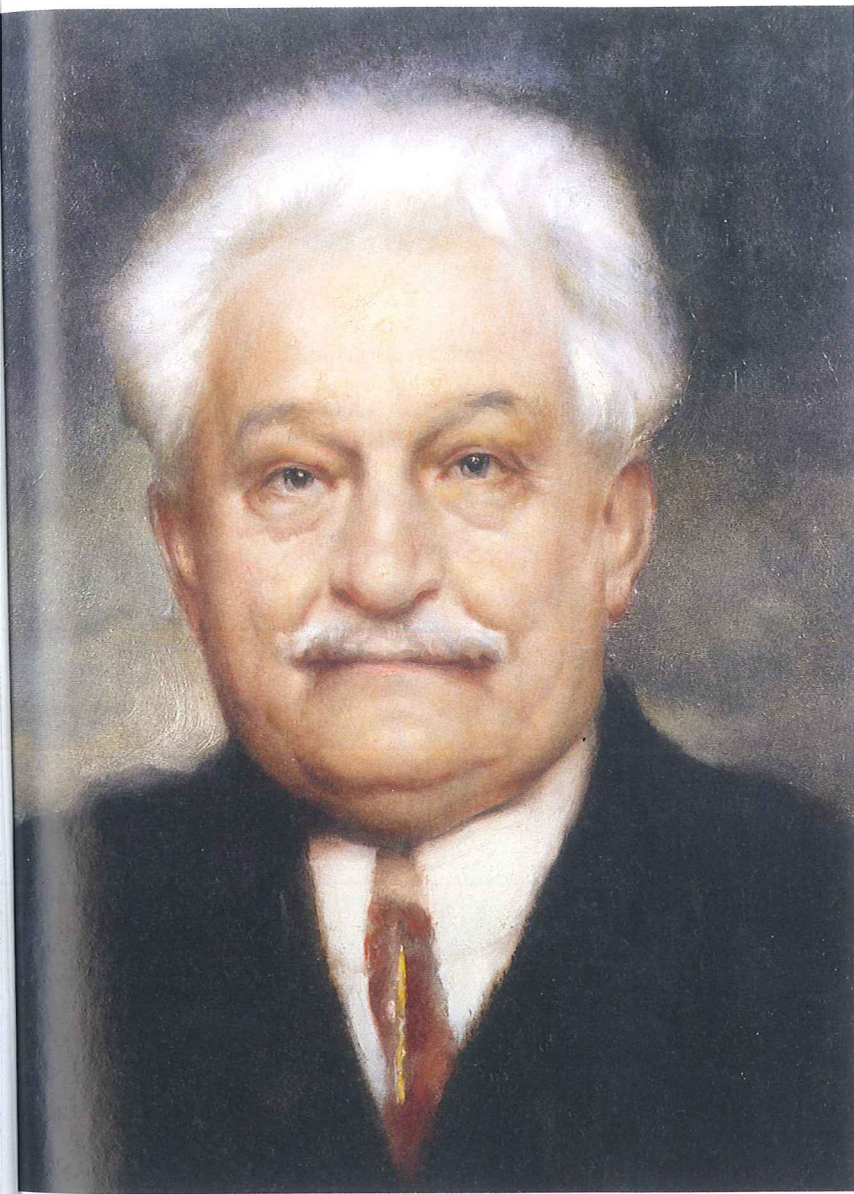
La demoiselle n'a rien d'une ingénue. Fille de l'historien Ferdinand Schulz, elle écrit elle-même en spécialiste des belles-lettres et traduit le français, l'allemand, le danois. De la relation avec sa maîtresse, le compositeur tire des centaines de miniatures pour piano réunies sous le titre *Humeurs, impressions et réminiscences* – si certaines des annotations très intimes dont il truffe les manuscrits demeurent incompréhensibles, d'autres font rougir les experts qui s'y penchent.

Wagnérienne, sa musique ? Assurément.

Plus qu'une muse, Anezka prend une part active à l'acte de création de son compagnon. Des trois livrets qu'elle rédige à son intention, *Sarka*, le deuxième, détourne le cours de la célèbre légende dont il s'empare. Dans cette version, l'Amazone trahit ses sœurs d'armes pour sauver Ctirad, ennemi mortel qu'elle aime à la folie (une réappropriation à résonance personnelle, donc). Wagnérienne, la musique ? Dans l'utilisation des *leitmotive*, l'expression du désir et le « Heja » du II – où l'on entendrait presque chevaucher les Walkyries –, assurément. N'empêche, entre déclamation, harmonie, rythmes et forme(s) « proto-modernes », les analystes qui finiront par dépasser cette première impression y noteront probablement des trouvailles insoupçonnées. En 1900, l'éditeur pragois Urbanek publie une première biographie de l'artiste tout juste disparu. Elle est signée Carl Ludwig Richter, pseudonyme... d'Anezka, définitivement anéantie. Elle vivra recluse jusqu'à sa mort prématurée, cinq ans plus tard.



Leos Janacek 1854-1928



Le poids des mots

Né à Hukvaldy, à trente kilomètres d'Ostrava, éduqué à Brno, où il vivra jusqu'à sa mort, Leos Janacek passe pour un éternel provincial. Un mal pour un bien : difficile de penser que son génie ait pu exploser ainsi à Prague, qui le regarde longtemps de haut.

Sous l'aile de Pavel Krizkovsky (1820-1885), homme de chœur et professeur au monastère où l'enfant est placé à onze ans, il découvre la valeur du fonds populaire. Il ne s'y immerge pourtant vraiment qu'à partir de 1888, lorsque embrigadé par le dialectologue Frantisek Bartos,

il commence à mener des expéditions de collecte de mélodies traditionnelles en Moravie. Si le matériau paraît inépuisable, Janacek cherche longtemps la bonne manière de l'utiliser. Il tente d'abord de le citer ou de le pasticher. Fausse piste – à titre d'exemple, l'opéra *Le Début d'un roman* (1891) est un échec. Il faut aller plus loin : en styliser les caractéristiques (modes, ostinatos, etc.) quitte à les rendre méconnaissables, et s'inspirer des rythmes et inflexions de la langue locale, si riche, expressive et colorée. Désormais toujours muni d'un carnet, le musicien note tout ce qu'il entend de la bouche de ses concitoyens. Dans chaque situation de la vie, des plus insignifiantes aux plus joyeuses ou dramatiques, le tchèque parlé lui apprend la manière de le chanter, même en se passant de texte.

Le succès de *Jenufa* acquis, le compositeur n'enchaîne plus que les chefs-d'œuvre.

Les premiers enseignements tirés de cette recherche philologico-psychologique s'entendent dans *Jenufa*, drame campagnard accouché dans la douleur (1894-1903). Brouillé avec Janacek (qui avait assassiné l'une de ses œuvres dans la presse), Karel Kovarovic, alors directeur musical du Théâtre national, refuse l'opéra pendant douze ans et ne le monte, en 1916, qu'au prix de retouches que l'auteur lui abandonne. Le succès enfin acquis (y compris à l'international, grâce à la traduction allemande de Max Brod), le compositeur n'enchaîne plus que les chefs-d'œuvre.

Il faut dire que tout s'y prête. L'ardent nationaliste se réjouit que la défaite de 1918 libère les Tchèques du joug autrichien, et l'homme, sexagénaire, retrouve l'amour en la jeune personne de Kamila Stösslova. En ce qui la concerne, rien ne lui semble insurmontable. Ni son épouse à lui ni son mari à elle – et encore moins leur importante différence d'âge (trente-huit ans les séparent). Seul un « détail » empêche leur histoire : la passion ne va que dans un sens.

Il lui adresse néanmoins des centaines de lettres volontiers enflammées et, surtout, l'imagine dans la plupart de ses partitions. Elle se trouve derrière le personnage de Katia Kabanova, hante *Le Carnet d'un disparu* (elle serait Zefka), *La Petite Renarde rusée* (Terynka) et *L'Affaire Makropoulos* (la femme fatale tricentenaire), inspire éventuellement le choix de la nouvelle de Tosloï pour *La Sonate à Kreutzer* (où la jalousie mène au meurtre), et on en passe. Enfin, le souvenir de leur première rencontre à la station thermale de Luhacovice guide la plume des *Lettres intimes*, point final d'une production à jamais singulière.

Vitezslav Novak 1870-1949

Le feu sous la glace

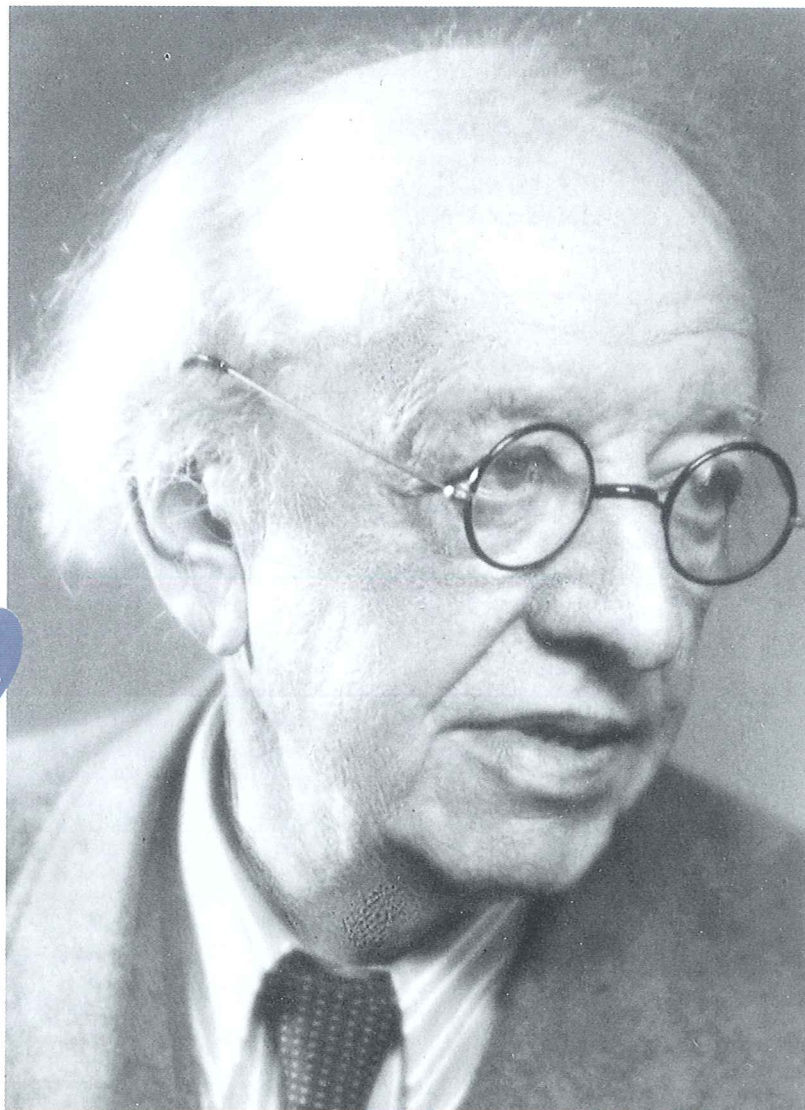
Elève probablement le plus doué de Dvorak au Conservatoire de Prague, Vitezslav Novak passe pour un intellectuel froid et passablement distant. Pourtant, si l'on veut bien gratter sous le vernis, ses plus belles œuvres sont souvent puissamment sensuelles. Et merveilleuses.

Panthéiste amoureux de la montagne, son poème *Dans les Tatras* (1902) évoque d'abord la manière dont Gustav Mahler peint les forêts de Bohême dans la *Symphonie n° 1*. Plus loin, avant que s'amoncellent les nuages et qu'éclate l'orage, c'est bien à la musique française que l'on pense. « On a souvent écrit à propos de mon impressionnisme que je l'avais repris de Debussy. Ce n'est pas exact. Je me sentais déjà impressionniste à une époque où Debussy n'en était qu'à ses débuts et encore complètement inconnu à Prague », rectifiera l'intéressé dans ses mémoires. Admettons.

Novak et Janacek s'opposent sur un point important : le traitement du matériau folklorique.

Impossible de ne pas mentionner son génie d'orchestrateur dans des pages comme *L'Eternel Désir* (1904), poème d'une envoûtante luxuriance, *Toman et la Fée des bois*, à l'érotisme aussi fiévreux que terrifiant et dont quelques dissonances pourraient provenir de *Salomé*, ou *La Tempête* (1910), gigantesque cantate – dites plutôt « fantaisie maritime » – qui déchaînera pour un temps l'enthousiasme de la jeune génération. On se bouscule désormais au portillon du Conservatoire de Prague pour étudier avec lui. Il y enseignera trente ans.

En tant que pédagogue, Novak s'affirme comme l'antithèse de Janacek. Contrairement au maître de Brno qui, intimidant, impose avec rudesse des théories toutes personnelles, ses élèves voient le Bohémien « plutôt comme un camarade » – *dixit* Vaclav Kapral, qui étudia avec l'un et l'autre, et dont la fille, Vitezslava, fréquentera aussi les cours du Pragois avant de prendre un virage néoclassique sous l'égide de Martinu à Paris. Les deux hommes s'opposent également sur un point plus important : le traitement du matériau folklorique, pour lequel ils se passionnent chacun à sa façon. Impossible, pour l'auteur de la champêtre *Suite slovaque**, de suivre celui de *Jenufa* sur les chemins escarpés et tectoniquement accidentés qui commencent à faire son succès au moment même où Novak, lui, n'évolue plus. Après la Première Guerre



mondiale, la victoire esthétique de Janacek est incontestable, même si l'immense *Symphonie d'automne* (1931-1934) atteint encore des sommets.

Les années passant, l'homme se replie sur lui-même. Ses tendances dépressives (voire suicidaires) s'expriment de plus en plus sévèrement. En 1941, le poème symphonique *De profundis*, inspiré par les souffrances des Tchèques sous le Protectorat, impressionne par sa noirceur. *Le Tryptique de saint Wenceslas* encourage encore les siens à la résistance. Malgré le risque qu'il encourt, le compositeur passe entre les mailles de la répression nazie. Il meurt couvert d'honneurs en 1949.

* Pour être précis, il faudrait traduire *Suite de Slovaquie morave, région située du côté tchèque de la frontière.*

Josef Suk

L'endeuillé

Fils d'instituteur, comme Janacek, disciple de Dvorak, comme Novak, la carrière de Josef Suk commence sous les meilleurs auspices. Violoniste prodige, il joue pendant plus de quarante ans au sein du Quatuor de Bohême (1891-1933), remarqué dès ses débuts par le vieux Brahms. Ce dernier recommande à l'éditeur Simrock la tendre *Sérénade op. 6* du jeune Tchèque, qui y regarde Otilie, fille de son bien aimé professeur, avec les yeux de l'amour (il l'épousera en 1898).

Le succès de *Raduz et Mahulena* (1897-1898), drame mythologique de Julius Zeyer, achève de le propulser sur le devant de la scène nationale.

Plus ambitieux, la *Fantaisie pour violon et orchestre* (1903), plus tard tellement célèbre que son auteur ne pourra plus la voir en peinture, et le poème symphonique *Praga* (1904), basé sur le fameux choral *Vous qui êtes les combattants de Dieu* – éternel étendard nationaliste, de Smetana (*Tabor, Blanik*) à Maratka (*Praharphona*, en 2009) – en font le successeur naturel de son beau-père. La veine du romantisme opulent, lyrique et lumineux ne semble pas près de se tarir. C'est sans compter sur un double coup du destin, qui chamboule tout.

Veuf errant

Anéanti par la disparition subite des Dvorak père (1904) et fille (1905), Suk change de visage. Il compose d'abord une ode funèbre à ses chers disparus : constituée de cinq mouvements articulés en deux parties, la *Symphonie n° 2 « Asraël »* (du nom de l'ange de la mort dans certaines traditions hébraïques et musulmanes) n'est qu'une vague de douleur. « Mon horrible tourment me pousse de place en place – et plus il dure, plus mon cœur me fait mal. Ma souffrance est plus forte que ce qu'aucune personne ne pourrait supporter », écrit l'inconsolable. Il trouve seulement un peu de réconfort dans la beauté des paysages ensoleillés de sa Bohême natale, comme en témoigne le programme du superbe *Conte d'été*



1874-1935

Des harmonies de plus en plus audacieuses, une palette impressionniste et une sophistication sans maniérisme.

(1907-1909). Avec leurs harmonies de plus en plus audacieuses, leur palette impressionniste et leur sophistication sans maniérisme, *Mûrissement* (1912-1917), magistral poème symphonique, et *Epilogue* (1920-1929), pour soprano, baryton, basse, chœurs et orchestre, le surpassent encore. On peut s'étonner que, chambriste acclamé, Suk destine si peu d'œuvres au quatuor à cordes. *L'Opus 31*, deuxième essai du violoniste en la matière créé à Berlin en 1912, ne passe pourtant pas inaperçu. Son langage fin-de-siècle fondu dans un long mouvement continu choque

une partie de l'auditoire : « En Allemagne, on m'a traité d'anarchiste [...] La salle fut presque un champ de bataille. D'un côté des manifestations d'acquiescements, de l'autre des cris de honte et des sifflets. Schönberg lui-même, qui adorait les échecs, m'envia celui-là. »

Nommé professeur de composition au Conservatoire de Prague en 1922 – il y officiera jusqu'à sa mort –, Suk commence par apprendre quelques ficelles du métier à Bohuslav Martinu, étudiant aussi attardé qu'atypique. Malgré leur estime réciproque, ce dernier met vite le cap sur Paris.

Bohuslav Martinu 1890-1959

La liberté à tout prix



© DR

Le rejeton du sonneur de cloches de Policka montre des dons pour le violon si évidents, que les habitants du village se cotisent afin de l'envoyer se former à Prague. Inadapté et peu assidu, le jeune Martinu est exclu du Conservatoire pour « incorrigible négligence ». Du fond de la classe au dernier rang de la Philharmonie tchèque, il apprend donc son art dans les partitions des autres, ce qui n'est pas toujours plus mal.

Déjà très inspiré par Debussy, la découverte, au sein de l'orchestre, du *Poème de la forêt* de Roussel change le cours de son existence. En 1923, il met le cap sur Paris

pour étudier avec l'auteur du *Festin de l'araignée* qui, en une quinzaine de leçons, « a mis de l'ordre dans [s]es idées ». Subjugué par la Ville Lumière – où il ne mène pourtant qu'une chiche existence –, il y reste dix-sept ans au lieu des trois mois prévus. Là, il continue à chercher seul, dans toutes les directions.

D'abord marquée par le Stravinsky de *Pétrouchka*, sa musique se dandine ensuite sur des rythmes de jazz (*La Revue de cuisine*). Cependant, la culture et le folklore de sa terre natale lui inspirent bientôt des œuvres au parfum tchèque extrêmement prononcé (la cantate *Kytice*, le ballet *Spalicek*, l'opéra *Les Jeux de Marie*). Il amorce en parallèle un important virage vers le néo-baroque. Bach,

Cet artiste-là est-il encore bien slave ? A n'en point douter.

bien sûr, mais surtout Corelli l'incitent à adapter son discours à la morphologie du concerto grosso. La complexité de son contrepoint en dentelle lui paraît moins contraignante que la forme sonate, qu'il associe au romantisme et évite avec soin.

En 1937, Martinu travaille à la surréaliste *Juliette ou la Clé des songes*, où le héros cherche son éternel féminin au pays des hommes sans mémoire (et dans une trame orchestrale richissime). Prague accueille l'œuvre favorablement mais, une fois les Sudètes abandonnées au Reich par la France et l'Angleterre, Hitler ne fait qu'une bouchée de la Bohême et de la Moravie. Bientôt, les Allemands se dirigent vers Paris. Le musicien-patriote, lui, doit partir.

Réfugié à New York, Martinu se laisse convaincre par Serge Koussevitzki de s'attaquer enfin à la symphonie, genre devant lequel il a toujours renâclé. Conséquence : cinq chefs-d'œuvre, coup sur coup, et un sixième, terminé à son retour en Europe en 1953. Impossible en effet de rester aux États-Unis, devenus maccarthystes et très soupçonneux à son égard. Il n'a cependant pas fui Hitler pour se jeter dans les bras de Staline. Il ne reverra pas non plus son pays.

Entre Nice, Rome et la Suisse (chez son ami Paul Sacher), Martinu travaille à ses dernières fresques. L'oratorio *L'Épopée de Gilgamesh* prépare *La Passion grecque*, opéra-testament d'après *Le Christ crucifié* de Nikos Kazantzakis. Cet artiste-là est-il encore bien slave ? A n'en point douter, si l'on en juge par les quatre cantates sur des textes de son compatriote Miloslav Bures, au nombre de ses dernières œuvres. *L'Éveil des sources*, qui évoque une vieille coutume printanière des hauts plateaux tchéco-moraves où il a grandi, élabousse de fraîcheur.



1899-1944

Pavel Haas

Charlatanisme et décadence

Hans Krasa, l'auteur de *Brundibar*, Erwin Schulhoff, l'expérimentateur à l'esthétique irréductible, Viktor Ullmann, le disciple de Schönberg, Zemlinsky et Hába, ou Gideon Klein, le surdoué fauché à vingt-cinq ans, côtoient Pavel Haas sur la liste des Tchèques – parfois germanophones – prétendument « dégénérés », morts dans les camps. On parle en général de ce dernier comme de l'élève le plus talentueux de l'auteur de *Jenufa*, sous la houlette duquel il termina ses études.

Si la rythmique, l'art de la déclamation et la répétition de brefs motifs entendus

chez son bouillant professeur déteignent en effet sur le jeune compositeur, celui-ci n'a pas attendu d'entrer dans sa classe pour s'intéresser au potentiel du folklore morave – ainsi les *Six chansons dans le ton populaire* de 1919.

Que l'on ne s'y trompe pas : malgré une certaine forme de filiation, Haas ne décalque ni ne prolonge Janacek. Il laisse plutôt entrevoir quelques reflets d'impressionnisme, croise les regards de Mahler, Schönberg, Stravinsky, Hindemith et du Groupe des Six, ose la polytonalité, s'intéresse aux mélodies hébraïques et, dans l'effervescence de la Première République, essaie le jazz. S'il excelle dans le répertoire chambriste,

D'extraction juive, il se trouve dans les premiers convois pour Terezín.

c'est à l'opéra qu'il réussit son coup de maître. Créé en 1938 à Brno, *Le Charlatan*, son unique ouvrage lyrique, le place dans la lumière.

Malheureusement le succès tombe mal et tourne court. Haas résume la situation – la sienne et celle de son pays – dans le *Quatuor à cordes n° 3*, dont le premier mouvement emprunte du matériau à son opéra, le deuxième exprime l'angoisse consécutive aux accords de Munich, et le dernier varie le choral *Svaty Vaclave*, emblème nationaliste depuis les guerres hussites et signe de résistance contre les envahisseurs successifs. Pour l'artiste, aucune issue possible : d'extraction juive, il se trouve dans les premiers convois pour Terezín.

Entre deux trains

Comme un pied de nez à ses geôliers, Haas commence par mettre des notes sous un texte en hébreu – *Al S'fod* (*Ne te lamente pas*), pour chœur d'hommes. Dans l'absolu, *l'Etude pour cordes* créée sur place par Karel Ancerl passe pour plus significative. « La magistrale introduction de cette fugue, passionnante par sa polyrythmie, conduit à une ingénieuse et énergique exposition [...] Ensuite s'élève un svelte *fugato*, suivi par un épisode *scherzando* très alerte, au parfum folklorique. Après un passage plus calme, qui tient lieu de mouvement lent – on y reconnaît même deux thèmes – suit une reprise abrégée du *fugato*, et une coda en guise de finale, très excitante par son aspect motorique », commente Ullmann.

Quelques semaines avant sa mort, Haas a le temps d'achever (et d'entendre) son dernier chef-d'œuvre : globalement tonals mais émaillés de nombreuse dissonances, les *Quatre chants sur des poèmes chinois* parlent du désir ardent de retour « au pays ». Le musicien quitte Terezín le 16 octobre 1944 et périt gazé quelques heures plus tard, à peine arrivé à Auschwitz. Sa patrie, elle, sera bientôt libre. Malheureusement, pas pour longtemps.



© GETTY IMAGES

1923-2006

Viktor Kalabis

L'humanisme contre la dictature

Lorsqu'il découvre l'esthétique de Bohuslav Martinu, Viktor Kalabis n'en revient pas : « J'ai éprouvé la même sensation qu'en lisant l'équation d'Albert Einstein exprimant sa théorie de la relativité. Comment était-il possible de susciter tant d'émotions avec des moyens aussi modestes ? » Hélas ! puisque le rideau de fer les sépare, impossible pour le jeune diplômé du Conservatoire de Prague de se perfectionner auprès de l'auteur de *Juliette ou la Clé des songes*. Il prend en revanche des cours de piano avec Zuzana Ruzickova, grande claveciniste rescapée de Terezín qu'il épouse un an après sa première leçon. Au terme d'études de musicologie

et d'esthétique à l'université Charles, il entre à la radio tchécoslovaque où il s'occupe, entre autres, des émissions pour la jeunesse. Outre l'empreinte martinienne, les partitions de Kalabis sont également marquées par Bartok, Stravinsky (auxquels il consacre sa thèse), Honegger ou Hindemith. En pleine Guerre Froide, l'apocalyptico-méditative *Sinfonia pacis* (1961) – la 2^e – connaît même un succès international. L'Homme devient le centre philosophique de ses œuvres qui, si elles dépassent le cadre national et visent à une éthique universelle, rappellent néanmoins la souffrance endurée sous la dictature communiste. Le choral *Vous qui êtes les combattants de Dieu* est d'ailleurs présent

Un penchant pour l'art de Berg, capable de « sacrifier le système au profit de son sentiment musical ».

dans la *Symphonie n° 3*, dont les mouvements font échos aux aspirations étouffées du Printemps de Prague : *Le sens de la vie – élegie ; le chaos dans le monde et tout ce qui est inhumain ; La nécessité de combattre pour un avenir meilleur*. Dès 1972, poussé à la porte de la radio en phase de normalisation, Kalabis ne vit plus que de sa plume de compositeur. C'est l'époque des deux dernières symphonies (la 4^e, drame complexe aux climats tourmentés, et la 5^e, monobloc de quinze minutes dont les bourdonnements liminaires rappellent la 6^e de Martinu), du *Concerto pour clavecin* destiné à son épouse, et de cinq des sept quatuors à cordes, sommets de la littérature. Son époque engendre des auteurs plus « novateurs » que lui ? Bach ou Brahms n'ont pas non plus révolutionné le langage de leur temps, répond-il...

La force de l'ordre

Si les commentateurs mettent en avant les principes d'ordre et de mesure qui régissent ses partitions, Kalabis se défend d'être « un ingénieur [...] qui prendrait plus de plaisir dans la progression cartésienne d'un raisonnement mathématique que dans l'émergence de la musique du tourbillon créatif [...] ». D'ailleurs, bien qu'il admire la cohérence implacable des œuvres de ses modèles de jeunesse les plus rationnels, il ne cache pas son penchant pour l'art d'Alban Berg, capable de « sacrifier le système au profit de son sentiment musical ». Fondateur de Concertino Praga – concours réservé aux interprètes de moins de dix-huit ans qui fêtera son demi-siècle d'existence en 2016 –, Kalabis porte également l'Institut Bohuslav Martinu sur les fonts baptismaux (1995). Rien de plus logique, encore une fois.

Krystof Maratka né en 1972

Du paléolithique à la fin de l'Histoire



© DR

Depuis vingt ans qu'il vit entre Prague et Paris, on aurait vite fait de rapprocher l'itinéraire de Krystof Maratka de celui de Martinu. Or, il faut le considérer comme un légataire de Janacek, intéressé par le folklore et la parole. Si ce n'est que notre contemporain élargit considérablement le champ des investigations. Il utilise les musiques traditionnelles du monde entier (*Luminarium*, concerto pour clarinette et orchestre, explore celles de vingt-sept pays), et s'interroge sur la naissance du langage chez l'Homme – pour mieux comprendre le processus qui mène au Verbe, il enregistre le babil de ses enfants dès le couffin.

Concernant son art, Maratka n'a qu'un mot à la bouche : « vécu ». Le sien commence dans la capitale tchèque, où il grandit à l'ombre de quelques statues sculptées par son grand-père Josef. Une fois le rideau de fer à terre, le jeune étudiant concrétise ses rêves d'ailleurs. Il se pose un temps à l'Ircam mais abandonne très vite le cursus. S'il veut bien repousser les possibilités des instruments à l'extrême – le vaste *Voja cello* (1999) utilise par exemple le violoncelle au-delà de tout ce qui a été tenté jusque-là –, il délaisse l'informatique et ses moyens illimités (mais selon lui « auxiliaires ») pour « s'appuyer sur l'infini de l'imaginaire de l'auditeur ».

Maratka cherche moins à produire de nouveaux sons qu'à faire entrer dans la salle de concerts un matériau (cris, claquements de mains et de pieds, onomatopées, borborrygmes, etc., et leur combinaison) dont il suppose la source chez l'Homme sapiens du paléolithique – comme dans la trilogie *Otisk* (Empreintes), *Zverohra* (Jeux de bêtes), *Vabení* (Attrait). Des lointaines ascendances à la filiation directe, il semble que la question des origines le taraude sans cesse. Les nôtres, les siennes.

Il délaisse l'informatique pour « s'appuyer sur l'infini de l'imaginaire de l'auditeur ».

Farce mélodramatique sur des textes du satiriste russe Daniil Harms (1905-1942), *Le Corbeau à quatre pattes* (2006) moque le régime totalitaire sous lequel le compositeur a passé sa jeunesse ; dictature qu'il évoque encore aux entournures de *Praharphona*, « musique de l'ancienne et de la nouvelle Prague » qui nous entraîne dans le labyrinthe des ruelles et de l'Histoire de sa ville natale. Plus intime encore, le *Livre des cendres* (2012), pour quatuor à cordes, rend hommage à son père, Zdenek, éminent professeur de médecine dont l'intérêt pour l'hypnose présidait déjà à l'écriture d'un fascinant quintette à vents en 2006.

Une interrogation pour finir : après vingt-cinq ans de liberté, la notion d'école tchèque a-t-elle encore un sens en 2015 ? « Bien sûr ! », répond Maratka. « Les enjeux politiques sont différents, mais le problème de l'identité reste central dans une société en proie à des bouleversements inédits pour elle, notamment avec l'arrivée récente de réfugiés. De toute façon, impossible pour un artiste d'ignorer son héritage. Si nous pouvons aujourd'hui élargir le spectre des recherches, le fond ne change pas – notre folklore reste d'ailleurs bien vivant. Je crois que cela permet de penser la musique de manière moins conceptuelle qu'en Allemagne ou en France ». A suivre, donc.

Vingt trésors

Faire le tour de la musique tchèque en vingt disques ? Mission (presque) impossible. Sauf si l'on ne retient que deux références par compositeur : une œuvre incontournable et une (relative) rareté à découvrir. Telle est la règle que nous nous sommes fixée pour établir ce panorama amoureux.

SMETANA



Ma patrie.
Philharmonie tchèque,
Vaclav Talich.
Supraphon ou Naxos.
Pour avoir joué *Ma patrie* en Allemagne en 1941, Vaclav Talich fut accusé de collaboration – il faut au contraire y voir un acte de résistance. Brisé par le nouveau pouvoir communiste et Zdenek Nejedly, il cessera définitivement de diriger la Philharmonie tchèque en 1954, quelques semaines après sa troisième gravure du cycle où, démonstratif, il n'hésite pas à bomber le torse. Grandiose.



Dances tchèques.
Jitka Cechova.
Supraphon.
Les polkas du premier cahier des *Dances tchèques* de Smetana se comparent (sans avoir à rougir) aux *Mazurkas* de Chopin. Le second volume se donne quant à lui de faux airs populaires dans un style plus virtuose. En espérant une hypothétique réédition de l'élégant Firkusny en 1953 – et puisque Vera Repkova (Radioservis) fait des manières –, on se repliera sur la version de Jitka Cechova, plus prosaïque.

DVORAK



Symphonies nos 1 à 9. Requiem. Poèmes symphoniques...
London Symphony Orchestra, Istvan Kertesz.
Decca.
Prise dans son ensemble, l'intégrale du vert et luxueux Kertesz prime sur celles du pionnier Rotwicky (Philips), du surpuissant Kubelik (DG), de l'inégal Neumann (Supraphon) ou du germanique Suitner (Berlin Classics). Le maestro excelle également dans les poèmes symphoniques (pas de quoi se morfondre de l'absence de *Chant du héros*) et donne une superbe lecture du *Requiem*. Coffret indispensable.



Le Diable et Catherine.
Ludmila Komancova,
Premysl Koci, Lubomir
Havlak, Marie Steinerova,
Orchestre du Théâtre
national de Prague, Zdenek
Chalabala. Supraphon.

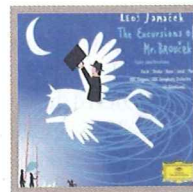
On préférera toujours monter *La Fiancée vendue*, plus populaire au box-office. Pourtant, la truculente comédie villageoise de Dvorak tirée d'un conte de Bozena Nemcova prendrait parfois avantageusement sa place au répertoire. A la tête d'un plateau vocal des mieux inspiré, l'allant Chalabala y réussit un parfait mélange de vitalité bonhomme et de poésie faussement naïve. Un régal.

JANACEK



Jenufa.
Elisabeth Söderström,
Eva Randova, Petr Dvorsky,
Wieslav Ochmann,
Wiener Philharmoniker,
Charles Mackerras.
Decca.

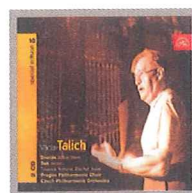
Mackerras aura donc été le premier à gratter le vernis instrumental apposé sur la partition de *Jenufa* par Karel Kovarovic. Luxe et chaleur dans l'orchestre viennois – on se croirait davantage sous le soleil morave que chez l'excellent Jilek à... Brno (Supraphon) –, distribution excellente (superbe Söderström), la version de sir Charles doit figurer dans toute discothèque lyrique digne de ce nom.



Les Excursions de Monsieur Broucek.
Jan Vacik, Peter Straka,
Maria Haan, Roman Janal,
BBC Symphony Orchestra,
Jiri Belohlavek. DG.
Certes, le livret empêche l'œuvre de vraiment s'exporter. Non pas que l'excursion du médiocre Broucek sur la lune manque de génie (ni d'humour), mais parce que son voyage au xv^e siècle revient sur un moment de l'Histoire tchèque qui ne parle pas forcément à tout le monde. Et la musique ? Du meilleur cru. Avec des troupes

britanniques mais un plateau idiomatique, Belohlavek fait des miracles.

SUK



Symphonie n° 2 « Asraël ».
Philharmonie tchèque,
Vaclav Talich.
Supraphon.

Puissance narrative exceptionnelle, romantisme déferlant, climax étourdissants, détails superbement soignés (quels jeux d'ombres dans l'épatant orchestre !), Vaclav Talich, ami proche de Suk, livre, en 1952, l'enregistrement de sa *Symphonie n° 2* le plus impressionnant réalisé à ce jour. Un must.



Sérénade op. 6. Scherzo fantastique.
(Dvorak : Sérénade op. 98).
Philharmonie de Prague,
Jakub Hrusa.
Supraphon.

Le jeune chef Jakub Hrusa ne fait pas mystère de ses affinités avec la musique de Josef Suk. En 2008, à peine plus âgé que ce dernier lorsqu'il composa sa délicieuse *Sérénade op. 6*, le disciple de Jiri Belohlavek mettait à la grâce de ses phrases et son sens parfait de l'équilibre au service de l'auteur d'*Asraël*. L'un de ses plus beaux disques à ce jour.

NOVAK



Dans les Tatras.
(Dvorak : Ouverture
carnaval. Tchaïkovski :
Symphonie n° 6).
Philharmonie tchèque,
Frantisek Stupka.
Supraphon.

La rareté de ses enregistrements laisse Frantisek Stupka dans l'ombre de Talich, aux côtés duquel il dirigea pourtant la Philharmonie tchèque pendant plus de vingt-cinq ans (1919-1946). Il crée ici, mieux que quiconque, l'atmosphère moite préalable à l'orage de montagne qui ne manquera pas de se déchaîner. A ranger aux côtés de sa version de la 8^e de Dvorak (cf. notre « Œuvre du mois » n° 628).



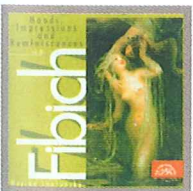
Pan.
Frantisek Rauch.
Supraphon Archiv.
La nature et le beau sexe. Novak met tout ce qui l'inspire dans les cinq parties de *Pan* (*Prologue, Les Montagnes, La Mer, La Forêt, La Femme*), « poème sonore » à dominante impressionniste d'abord conçu pour piano – et orchestré en 1912. Pas de brumes prétendument debussystes sous les doigts de Frantisek Rauch. Il le construit concrètement, sans pourtant perdre une miette de sa dimension poétique.

FIBICH



Sarka.
Marie Podvalova, Lubomir Havlak, Vaclav Bednar, Marta Krasova, Orchestre du Théâtre national de Prague, Zdenek Chalabala.
Supraphon.

C'est entendu, le rôle de *Sarka* « appartient » à Podvalova. Encore faut-il choisir entre la gravure de 1950 publiée sous divers labels (aux côtés du mythique Beno Blachut) et celle de 1954 sous la baguette de Chalabala (avec qui la soprano a fait ses débuts dans le rôle en 1938). Eu égard à la fonction importante de l'orchestre, on penche pour la seconde, mieux dirigée et mieux enregistrée.



Humeurs, impressions et réminiscences.

Marian Lapsansky.
Supraphon (12 vol.).

Pas une ne manque ! Le Slovaque Marian Lapsansky a bien gravé les trois cent soixante-seize pièces publiées du journal intime et amoureux de Fibich. Nimbé d'un halo de lumière chaleureuse, son piano poétique et très bien touché ne tombe jamais dans la routine. A feuilleter selon l'envie.

MARTINU



Symphonies n°s 1 à 6.

BBC Symphony Orchestra, Jiri Belohlavek. Onyx.
Raffinés, alertes, vaporeux, poétiques, ondoyants, Belohlavek et ses troupes de la BBC ne sont toutefois

pas fous au point de défier Vaclav Neumann sur le terrain de la couleur et de la puissance expressive (Supraphon). Ils peignent seulement le portrait du symphoniste Martinu sous un autre angle, qui ne le met pas moins

en valeur. Neeme Jarvi, souvent plus explosif, complète le podium (Bis).



Trois fragments de Juliette.

Magdalena Kozena, Steve Davislim, Michèle Lagrange, Philharmonie tchèque, Charles Mackerras.
Supraphon.

Arrangés en 1939 pour la Radio française, les *Trois fragments de Juliette* ne furent, pour des raisons évidentes, jamais diffusés sur les ondes de la TSF. Lorsque le musicologue Ales Brezina les retrouve en 2007, il convainc Mackerras de venir les créer au Rudolfinum de Prague avec, si besoin était, un argument de poids : Kozena incarnera l'héroïne versatile. Impossible de résister.

HAAS



Le Charlatan.

Vladimir Chmelo, Anda-Louise Bogza, Jika Svobodova, Orchestre du Théâtre national de Prague, Israël Yinon. Decca.

Entre déclamation héritée de Janacek et modernité redevable à Hindemith, *Le Charlatan* alterne farce grotesque et tragédie grinçante. La baguette énergique d'Israël Yinon rend parfaitement « l'impression de mouvement perpétuel » voulue par Haas, tandis que la balance – quoique discutable – privilégie l'intelligibilité du texte, servi par un plateau impeccable. Exemple.

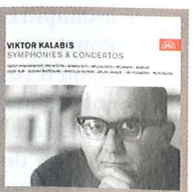


Quatuor n°s 2 et 3.

(Krása : Quatuor à cordes).
Quatuor Hawthorne.
Decca.

Malgré la dette manifeste du *Quatuor n° 2* « *Des montagnes du singe* » (1925) envers *La Sonate à Kreutzer*, Haas voit plus loin : il prévoit une batterie de jazz *ad libitum* pour accompagner le finale – partie hélas ! perdue. Ici comme dans *Opus 15*, la formation américaine joue chaque note avec un total investissement. Magnétique et passionnant.

KALABIS

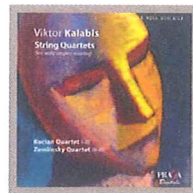


Symphonies, concertos, etc.

Josef Suk (violin), Zuzana Ruzickova (clavecin), orchestres divers, Vaclav Neumann, Jiri Belohlavek,

Wolfgang Sawallisch, Viktor Kalabis... Supraphon.

Malgré l'absence remarquable des *Symphonies n°s 4* (Kosler, Supraphon) et *5* (Neumann, *idem*), le coffret publié par le label tchèque à l'occasion du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance de Kalabis offre une porte d'entrée royale sur son œuvre avec orchestre. Le *Concerto pour clavecin* interprété par Ruzickova et dirigé par l'auteur est la cerise sur le gâteau.



Quatuors à cordes.

Quatuor Kocian, Quatuor Zemlinsky.
Praga Digitals.

Fine fleur du quatuor tchèque, les Kocian (*n°s 1 à 3*) et Zemlinsky (*n°s 4 à 7*)

mettent leurs trente-deux cordes – intenses, puissantes, furieuses – au service du lyrisme torturé d'un compositeur qui nous livre ici ses pensées et ses angoisses les plus intimes dans des hommages à Bach (4^e), Chagall (5^e) et, forcément, Martinu (6^e). Un corpus et des versions absolument incontournables.

MARATKA



Luminarium.

Astrophonia.

Michel Lethiec (clarinette), Karine Lethiec (alto), Talich Chamber Orchestra, Krystof Maratka.
Arion.

Transcription ou composition originale ? Un peu des deux. Si *Luminarium* repose sur des folklores authentiques, Maratka organise le voyage autour d'une structure très pensée. Le concerto pour alto *Astrophonia*, commande du Philharmonique de Radio France, s'inspire pour sa part des « abysses du ciel nocturne étoilé ». Michel et Karine Lethiec font partout forte impression.



Prahaphona Sextet.

Hypnózy.

Ensemble Calliopée.
Dux.

D'abord conçu comme un concerto, le sextuor *Prahaphona* pour harpe,

quatuor à cordes et percussions s'articule en trente sections désignées par des calligrammes – où *ddddeccce* désigne les notes de *Vous qui êtes combattants de Dieu*, ^^^^^^^^^ *La Vltava*, etc. Les cinq *Séances d'Hypnózy* déploient ensuite un kaléidoscope de timbres entre état de veille et rêve obnubilant. L'expérience vaut d'être tentée. **N.D.**