

BOHUSLAV MARTINŮ

LOUTKY

Malé skladby pro klavír

MARIONETTEN

Kurze Stücke für Klavier

PUPPETS

Short Pieces for Piano

MARIONNETTES

Petites pièces pour piano

II.

Editor • Herausgeber • Éditeur • Editeur
Aleš Březina

Editio Bärenreiter Praha

stavěnou melodií, jejich struktura je jasná a muzikální, nikoliv citová.⁵ To podle jedné ústní poznámky Martinů, kterou Šafránek bohužel nedatuje, vyplývá z kraje, v němž prožil své mládí, z Vysočiny, kde „není mlha a je vidět do dálky“.⁶

Díky vtípným hudebním nápadům a skladatelově empatii pro dětský myšlenkový svět se *Loutky* již od prvního vydání těší velkému zájmu interpretů.

Im Vergleich zu der außerordentlichen Bedeutung, die im frühen Werkverzeichnis Bohuslav Martinůs (1890–1959) die Gruppe der 14 Klavierkompositionen unter dem gemeinsamen Titel *Loutky (Marionetten)* innehat, weiß man über den genauen Zeitpunkt und die Umstände ihrer Entstehung überraschend wenig. Sicher ist allerdings, dass sie die ersten Werke des Komponisten darstellen, die über die Grenze kunstloser Versuche hinausgingen, sehr schnell ihre Verleger fanden und dank ihrer dauerhaften Beliebtheit vor allem bei jungen Interpreten kontinuierlich in zahlreichen Ausgaben erschienen sind. Das Thema der Stücke sind die Figuren der italienischen *commedia dell'arte*, also der Pierrot, die Kolombine und der Harlekin, weiter auch Tanz- und Ballszenen sowie Auftritte aus dem „persönlichen Leben“ der Marionetten. Die drei Hefte der *Marionetten* entstanden nacheinander in den Jahren 1912–1925, und abgesehen von ihrem Titel unterscheiden sie sich wohl in allem – beginnend bei den unterschiedlichen ästhetischen Ausgangspunkten und endend beim Klaviersatz, der kontinuierlich heranreifte. Ihre traditionelle Nummerierung entspricht nicht der Chronologie der Entstehung – sie entstanden in der genau entgegengesetzten Reihenfolge. Deshalb tragen in Bohuslav Martinůs Werkverzeichnis¹ die *Marionetten I* die Nummer H. 137 (recte 149/150), die *Marionetten II* die Nummer H. 116 und die *Marionetten III* die Nummer H. 92. Heute ist es wohl zu spät, eine Veränderung dieser üblich gewordenen Nummerierung anzustreben (so wie sich darum auf sympathische Art und Weise Iša Popelka in *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů – Verzeichnis der Autographe, Manuskripte, Faksimiles und weiterer Drucke im Bestand der Gedenkstätte Bohuslav Martinůs*, Polička 1997, bemüht hat). Deshalb wird die gewohnte Nummerierung beibehalten, die der Komponist nachweislich akzeptiert hat.

Martinů mochte das Marionettentheater von Kindheit an – noch während des 1. Weltkrieges besuchte er die Vorstellungen der Gesellschaft des Amateur-Marionettentheaters in Polička. Es blieb sogar ein literarischer Versuch des Komponisten erhalten – die kurze Novelle *Loutky (Marionetten)* aus dem Jahre 1912 (Martinů schrieb sie in sein schwarzes Arbeitsheft), die allerdings bis auf den Titel nichts mit den Klavierkompositionen gemeinsam hat. Von den literarischen Einflüssen, die zu dieser Zeit für Martinůs Werk eine bedeutende Rolle spielten, sollte auf den berühmten Zyklus *Pierrot lunaire* des belgischen Symbolisten Albert Giraud hingewiesen werden. Er wurde von Arnold Schönberg in seinem Opus 21 (Premiere 1912) vertont. Martinů kannte mit Sicherheit auch E. T. A. Hoffmanns Erzählungen über mechanische Automaten, die solche musikalischen Werke wie *Coppelia*, *Hoffmanns Erzählungen* und *Der Nussknacker* inspirierten. Tschaikowskys *Marsch der Holzsoldaten* und *Begräbnis der Puppe* arrangierte er sogar für das Streichorchester der städtischen Knabenschule in Polička, das die beiden Stücke unter seiner Leitung am 11. 3. 1917 aufführte.² Durch den Untertitel der letzten Komposition des zweiten Heftes der *Marionetten*, „Chanson à la Grieg“, verweist Martinů explizit auf die zur damaligen Zeit so beliebten kleinen Salonkompositionen Edvard Griegs. Und schließlich muss Martinůs erstes ausgearbeitetes Orchesterwerk, *La mort de Tintagiles* H. 15, aus dem Jahr 1910 erwähnt werden, das als Vorspiel zu einem Marionettendrama Maurice Maeterlincks komponiert wurde.

In einer Zeit, in der vornehmlich programmatische Musik und intime Lyrik für Gesang und großes Orchester komponiert wird, findet Martinů in den *Marionetten* für seine Kompositionssammlung einen adäquaten Ausgangspunkt. Für Klavier solo schreibt er instruktive Programm-Musik über mechanische Figuren, ohne die Notwendigkeit (und Möglichkeit) ihre Psychologie darzustellen (aus ähnlichen Gründen haben sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts beispielsweise Maurice Maeterlinck, Manuel de Falla u.a. der Poetik des Marionettentheaters zugewendet). Alle Kompositionen spielen sozusagen auf einer Marionettenbühne und sind im Ausdruck deshalb sehr schwerelos. Gerade dieser Umstand führt – gemeinsam mit dem einfachen Klaviersatz, den der instruktive Charakter der Sammlung erfordert – zu einer erheblichen Objektivität des Ausdrucks, was in dieser Phase bei Martinů eher ungewöhnlich ist.

Miloš Šafránek dokumentiert in seiner Monographie³ ein Zeugnis, wonach Martinů einige der Kompositionen des dritten Heftes H. 92 im Jahr 1912 aufführte, und zwar innerhalb einer kleinen Gesellschaft namens Kruh („Kreis“), die sich im Národní dům („Nationalhaus“) im Prager Stadtteil Smíchov traf. Dr. Jaromír Fiala, einer der Teilnehmer dieser Zusammenkünfte, hat sich angeblich 1912 aus dem Manus-

5 Šafránek, s. 63.

6 tamtéž

1 Halbreich, Harry: Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie. Atlantis, Zürich 1968. (Die vorbereitete, revidierte Ausgabe, die 2005 bei Schott erscheinen soll, Anm. d. Red.)

2 Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů. Život a dílo. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961, S. 75.

3 Šafránek, S. 62.

kripiert vier Kompositionen aus der Sammlung abgeschrieben, die er als *Melancholische Puppenlieder* bezeichnet: *Pierrots Ständchen* (heute Marionetten III, Nr. 1), *Die kranke Puppe* (Marionetten II, Nr. 4), *Walzer einer sentimental Puppe* (Marionetten III, Nr. 2) und *Harlekin* (Marionetten II, Nr. 2). Davon abgesehen, dass es sich um den ersten Beleg über die Entstehung dieser Kompositionen handelt, verweist diese Auswahl auch auf die Tatsache, dass Martinů die *Marionetten* durchgehend komponierte und ihre Verteilung in einzelnen Heften das Ergebnis einer späteren Aufteilung ist. Zudem geht daraus hervor, dass die *Marionetten* weder thematisch (die Anordnung der Stücke erzählt keine Geschichte und ihre Bezeichnungen haben nur eine sehr allgemeine Beziehung zum musikalischen Inhalt) noch musikalisch einen abgeschlossenen Zyklus bilden. Das Verständnis der *Marionetten* als eine freie Abfolge charakteristischer Stücke, aus der einzelne Kompositionen nach der aktuellen Situation ausgewählt werden können, scheint auch die Tatsache zu unterstützen, dass Martinů am 8. September 1920 während eines Konzertes im Stadttheater Polička eine Auswahl aus den *Marionetten* II und III aufführte (Konkret: *Kolombine* – Marionetten III, Nr. 2, *Harlekin* – Marionetten II, Nr. 2 und *Pierrots Ständchen* – Marionetten III, Nr. 1).⁴

Die Tatsache, dass die Autographe der *Marionetten* II und III neben den tschechischen Bezeichnungen auch ihre deutsche Übersetzung beinhalten (siehe Kritischer Kommentar), deutet darauf hin, dass Martinů offensichtlich eine Veröffentlichung in einem ausländischen Verlag ins Auge fasste. Vielleicht dachte er an die Universal Edition in Wien, die damals einer ganzen Reihe tschechischer Komponisten (z.B. Leoš Janáček, Vítězslav Novák u.a.) beim Zutritt zur internationalen Szene behilflich war. Schließlich nahm sich des zweiten Heftes der *Marionetten* der renommierte Prager Verleger Mojmir Urbánek an, der sie 1925 herausgab. Darin enthalten waren fünf kleineren Kompositionen mit den Bezeichnungen *Loutkové divadlo* (*Marionettentheater*), *Harlekýn* (*Harlekin*), *Kolombína vzpomíná* (*Kolombine erinnert sich*), *Nemocná loutka* (*Die kranke Puppe*) und *Kolombína zpívá* (*Kolombine singt*).

Es ist interessant, dass sich der Komponist selbst wohl erst nach und nach zu einer relativ hohen Wertschätzung der *Marionetten* durchringen konnte. Das Wichtigste war für ihn offensichtlich der Aspekt der stilistischen Entwicklung, wie sein Brief an Dr. Václav Štěpán (Paris, 16. 2. 1935) belegt, in dem er schreibt: „Die erste Epoche, von der man sprechen kann, ist die impressionistische, ich denke allerdings, dass das eher die Sehnsucht nach dem Klag als nach der Impression war (*Istar, Míjející půlnoc*). Die allerersten Kompositionen (*Marionetten*) von ganz früher sind keine Impressionen.“ Nach Šafráneks Zeugnis betrachtete Martinů die *Marionetten* als einen grundlegenden Entwicklungsschritt: „Sie haben eine periodisch konstruierte Melodie, ihre Struktur ist klar und musikalisch, keineswegs emotional.“⁵ Der Grund dafür liegt – laut einer mündlichen Bemerkung Martinůs, die Šafránek leider nicht datiert – in der Landschaft, in der er seine Jugend verbrachte, der Vysočina, der Böhmischo-mährischen Höhe, wo „es keinen Nebel gibt und man in die Ferne schauen kann“.⁶

Dank der charmanten musikalischen Ideen und Martinůs Einfühlungsvermögens in die kindliche Gedankenwelt erfreuen sich die *Marionetten* seit der Erstausgabe eines regen Interesses bei den Interpreten.

Considering how important a role the collection of fourteen piano pieces, together known as *Loutky* (*Puppets*), plays in the catalogue of early works by Bohuslav Martinů (1890–1959), precious little is known about their precise period and the circumstances in which they were written. What is certain is only the fact that they represent the composer's first attempts to go beyond awkward experimentation: they soon found a publisher and, thanks to lasting popularity, particularly among young pianists, they gradually came out in numerous editions. Their themes are based on characters from the Italian *commedia dell'arte*, namely Pierrot, Columбина and Harlequin, and also reflect dance and ball settings and scenes from the “private life” of puppets. The three books of *Puppets* were written between the years 1912–1925 and, apart from their titles, they differ from one another in perhaps all aspects – from distinct aesthetic points of departure to the gradual development of Martinů's piano writing as a whole. The way they are numbered does not correspond to their chronology; on the contrary, they appeared in exactly the reverse order. Thus, in the catalogue of works by B. Martinů,¹ *Puppets* I bears the number H. 137 (recte 149/150), *Puppets* II the number H. 116, and *Puppets* III has the number H. 92. Today, it is probably too late to try to change the existing numbering (as Iša Popelka kindly attempts in *A list of autographs, manuscripts, facsimiles and affiliated printed editions of Bohuslav Martinů's works in the Bohuslav Martinů Museum collections*, Polička 1997). Thus we have preserved the usual numbering, which the composer demonstrably accepted.

Martinů had always been fond of puppet theatre – he was still attending performances by the amateur puppet-theatre company in Polička during the First World War. One of his literary works has even survived – the short story *Puppets* from 1912 (Martinů wrote this down in his black workbook) which, however, apart from its title, has nothing to do with the piano pieces. The literary influences which played a significant

4 Jitřenka, Jahrgang 39, Nr. 18, S. 282.

5 Šafránek, S. 63.

6 Ebenda

1 Halbreich, Harry: Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie. Atlantis, Zürich 1968. (Planned revised edition of the book to be published in 2005 by Schott publishers, ed. note.)

role for Martinů at this point in his career include the famous cycle *Pierrot lunaire* by Belgian Symbolist Albert Giraud, which Arnold Schönberg set to music in his opus 21, premiered in 1912. Martinů would also certainly have known the tales of E. T. A. Hoffmann about the mechanical figures which became the inspiration for such music works as *Coppélia*, *The Tales of Hoffmann* and *The Nutcracker*. He even arranged Tchaikovsky's *March of the Wooden Soldiers* and *Puppet Burial* for the string orchestra at the local boys' school in Polička which he conducted in a performance of these works on 11 March 1917.² Martinů expressly refers to the salon pieces of Edvard Grieg, at that time immensely popular, in his subtitle for the last work in the second book of *Puppets*, "Chanson à la Grieg". And, of course, we must mention Martinů's first comprehensive orchestral work, *La mort de Tintagiles*, H. 15, written in 1910 as the overture to the puppet drama by Maurice Maeterlinck.

During a period focused, in particular, on writing programme music and intimate lyrical works for voice and large orchestra, Martinů discovered in *Puppets* a sufficient basis for his collection of pieces – he wrote instructive programme music for solo piano about mechanical figures, without the need (or the chance) to illustrate their psychology (for similar reasons, the likes of Maurice Maeterlinck, Manuel de Falla etc. were drawn to the poetics of puppet theatre at the beginning of the 20th century). All the pieces are set as if on a puppet stage and are thus very light in expression. It is this circumstance, together with the simple technical demands on the pianist, given that this is an instructive collection, which lends considerable objectivity to the expression, an otherwise less usual phenomenon for Martinů during this period.

In his monograph,³ Miloš Šafránek includes a testimony, according to which Martinů performed some of the pieces from the third book, H. 92, in 1912 in a small society known as Kruh (Circle), which would meet in National House in Prague's Smíchov district. Dr Jaromír Fiala, one of the participants in this society, reportedly copied four pieces from the manuscript of the collection in 1912, which he labelled as *Melancholic Songs about Puppets: Pierrot's Serenade* (today *Puppets* III, no. 1), *Poorly Puppet* (*Puppets* II, no. 4), *Waltz of the Sentimental Puppet* (*Puppets* III, no. 2) and *Harlequin* (*Puppets* II, no. 2). Apart from the fact that this is the first document relating to the advent of these pieces, this collection also suggests that Martinů's *Puppets* was an on-going task, and their division into individual books is the result of later classification. Moreover, their existence indicates that *Puppets* is not a closed cycle, either thematically (the arrangement of the works does not establish any story, and their titles are only very generally related to the musical content) or musically. Understanding *Puppets* as a loose sequence of characteristic pieces, from which one may choose individual works according to the given situation, also seems to be supported by the fact that Martinů performed a selection from *Puppets* II and III (specifically *Columbina* – *Puppets* III, no. 2, *Harlequin* – *Puppets* II, no. 2, and *Pierrot's Serenade* – *Puppets* III, no. 1)⁴ on 8 September 1920 at a concert in the Municipal Theatre in Polička.

That the autographs of *Puppets* II and III contain, apart from Czech titles, also their German translations (see the Critical Commentary) suggests that Martinů probably thought to have them published by a foreign publisher. Perhaps he had in mind the Vienna-based Universal Edition which, at that time, helped a number of Czech composers onto the international scene (e.g. Leoš Janáček, Vítězslav Novák, among others). In the end, however, the second book of *Puppets* was published by renowned Prague publisher Mojmir Urbánek, who issued them in 1925 as a collection of five short pieces entitled *Loutkové divadlo* (*Puppet Theatre*), *Harlekýn* (*Harlequin*), *Kolombína vzpomíná* (*Columbina Reminisces*), *Nemocná loutka* (*Poorly Puppet*) and *Kolombína zpívá* (*Columbina Sings*).

It is interesting to note that the composer himself evidently only gradually worked his way through to this relatively high assessment of *Puppets*. Clearly, what was fundamental for him was the aspect of stylistic development, as evinced in his letter to Dr Václav Štěpán (Paris 16 February 1935), in which he writes: "The first stage, which one could describe as impressionistic, in my opinion, was more a desire for sound than for impression (*Istar, Míjející půlnoc* – *Passing Midnight*). The very early works (*Puppets*) a long time before that, are not impressions". According to Šafránek's evidence, Martinů saw *Puppets* representing a considerable developmental step: "They have a periodically constructed melody; their structure is clear and musical, but not emotive".⁵ Based on something Martinů said, which Šafránek unfortunately doesn't date, this idea was inspired by the region in which he spent his youth, the Vysočina hills, where "there is no mist and you can see into the distance".⁶

Thanks to the witty musical ideas and the composer's empathy for children's intellectual world, *Puppets* enjoyed great popularity among performers from the very first edition.

Au regard du rôle considérable que joue, dans le catalogue des premières œuvres de Bohuslav Martinů (1890–1959), l'ensemble des quatorze pièces pour piano regroupées sous le titre commun de *Loutky* (*Marionnettes*), on sait étonnamment peu sur l'époque précise et les circonstances de leur composition. Tout ce qu'il y a de sûr, c'est qu'elles représentent les premiers actes du compositeur à avoir franchi la frontière des essais malhabiles, qu'elles n'ont pas tardé à trouver leur éditeur et que, grâce à une faveur durable auprès des jeunes interprètes

2 Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů. Život a dílo. Státní hudební vydavatelství, Praha 1 1961, p. 75.

3 Šafránek, p. 62

4 Jitřenka, vol. 39, no. 18, p. 282.

5 Šafránek, p. 63.

6 *ibid.*

en particulier, elles ont paru successivement dans de nombreuses éditions. Elles ont pour sujet les personnages de la *commedia dell'arte* italienne : Pierrot, Colombine et Arlequin, puis des scènes de danse et de bal de la « vie personnelle » des marionnettes. La composition des trois cahiers des *Marionnettes* s'étale entre 1912 et 1925 et, le titre mis à part, ceux-ci diffèrent peut-être en tout – depuis les points de départ esthétiques distincts jusqu'à l'écriture pianistique qui mûrit peu à peu. Leur numérotation courante ne répond pas à la chronologie de leur composition. C'est au contraire dans l'ordre inverse qu'elles ont vu le jour. Ainsi s'explique aussi pourquoi, dans le catalogue des œuvres de B. Martinů,¹ les *Marionnettes* I portent le numéro H. 137 (recte 149/150), les *Marionnettes* II, le numéro H. 116, et les *Marionnettes* III, le numéro H. 92. Aujourd'hui, il est sans doute déjà trop tard pour s'efforcer de modifier la numérotation courante (comme Iša Popelka le tente de manière louable dans le *Recensement des autographes, manuscrits, fac-similés et imprimés annexés des compositions de Bohuslav Martinů dans les fonds du Musée Bohuslav Martinů*, Polička, 1997). Aussi gardons-nous la numérotation habituelle, dont on sait avec certitude que Martinů l'a acceptée.

Depuis l'enfance, Martinů aimait le théâtre de marionnettes – pendant la Première Guerre encore, il allait voir les représentations de la compagnie de marionnettes amateur de Polička. On a même conservé un essai littéraire de sa main, la courte nouvelle de 1912 intitulée *Marionnettes* (Martinů l'avait notée dans son cahier de travail noir) qui, hormis son titre, n'a toutefois rien de commun avec les petites pièces pour piano. Parmi les influences littéraires jouant un rôle important pour Martinů à cette époque de sa création, on peut signaler le célèbre cycle du *Pierrot lunaire* du symboliste belge Albert Giraud, mis en musique par Arnold Schönberg dans son Opus 21, créé en 1912. Martinů devait certainement connaître encore les nouvelles d'E. T. A. Hoffmann sur les automates qui avaient inspiré des œuvres musicales comme *Coppélia*, *Les Contes d'Hoffmann* et *Casse-noisettes*. Il a même arrangé la *Marche des soldats de bois* et *L'Enterrement de la marionnette* de l'*Album d'enfants* de Tchaïkovski pour l'orchestre à cordes du collège de garçons de Polička, qui les exécuta sous sa direction le 11 mars 1917.² Martinů fait aussi explicitement référence aux petites pièces de salon d'Edvard Grieg, qui jouissaient à cette époque d'une immense popularité, dans le sous-titre de la pièce conclusive du deuxième cahier des *Marionnettes* : « Chanson à la Grieg ». Enfin, on ne peut omettre la première œuvre pour orchestre élaborée de B. Martinů, *La mort de Tintagiles* H. 15, composée en 1910 pour servir de prélude au drame de marionnettes de Maurice Maeterlinck.

A une époque orientée surtout vers la composition de musique à programme et de musique lyrique intime pour chant et grand orchestre, Martinů trouve, dans les *Marionnettes*, un point de départ adéquat pour son recueil – il écrit pour piano seul de la musique à programme pédagogique sur des figurines mécaniques, sans qu'il soit nécessaire (et possible) de creuser leur psychologie (c'est pour des raisons semblables qu'au début du XXe siècle, Maurice Maeterlinck, Manuel de Falla, etc., se sont tournés vers la poétique du théâtre de marionnettes). Toutes les pièces se déroulent comme sur une scène de marionnettes et sont donc très allégées dans l'expression. C'est précisément cette circonstance, alliée à une écriture pour piano simple, donnée par l'orientation pédagogique du recueil, qui leur confère une objectivité d'expression remarquable, par ailleurs plutôt inhabituelle chez Martinů à cette époque.

Dans sa monographie,³ Miloš Šafránek recueille le témoignage d'après lequel Martinů aurait exécuté certaines des pièces du troisième cahier H. 92 en 1912 dans la petite société dite Le Cercle, qui se réunissait à la Maison nationale de Smíchov. Le Dr. Jaromír Fiala, un de ceux qui participaient aux réunions, aurait recopié à partir du manuscrit, en 1912, quatre petites pièces du recueil, qu'il désigne du nom de *Chansons mélancoliques sur les Marionnettes* : la *Sérénade de Pierrot* (aujourd'hui *Marionnettes* III n°1), *La Marionnette malade* (*Marionnettes* II n°4), la *Valse de la Marionnette sentimentale* (*Marionnettes* III n°2) et *Arlequin* (*Marionnettes* II n°2). Outre qu'il s'agit du premier document renseignant sur la genèse de ces pièces, ce choix attire aussi l'attention sur le fait que Martinů revenait régulièrement à la composition des *Marionnettes* et que leur division en différents cahiers est la conséquence d'un acte de tri ultérieur. De plus, il en résulte que les *Marionnettes* ne constituent aucun cycle clos, ni du point de vue thématique (l'ordonnance des pièces ne forme aucun récit, leurs titres n'ont qu'un rapport très général au contenu musical), ni du point de vue musical. Le fait que Martinů a exécuté le 8 septembre 1920, à un concert au Théâtre de la Ville de Polička, un choix des *Marionnettes* II et III – concrètement *Colombine* (*Marionnettes* III n°2), *Arlequin* (*Marionnettes* II n°2) et *La Sérénade de Pierrot* (*Marionnettes* III n°1)⁴ – semble corroborer cette compréhension des *Marionnettes* comme une succession libre de morceaux de caractère, parmi lesquels il est possible de choisir des pièces séparées selon la situation du moment.

Outre les titres tchèques, les autographes des *Marionnettes* II et III contiennent aussi leurs traductions allemandes (cf. Commentaire critique), ce qui suggère que Martinů devait songer à une publication dans une maison d'éditions étrangère. Peut-être avait-il à l'esprit la firme viennoise Universal Edition qui, à cette époque, avait aidé une série de compositeurs tchèques à entrer sur la scène internationale (Leoš Janáček, Vítězslav Novák, etc.). Mais la publication du deuxième cahier de *Marionnettes* a finalement été prise en charge par l'éditeur

1 Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*, Atlantis, Zürich, 1968. (Edition revue en cours de préparation, parution prévue en 2005 aux éditions Schott, note de la rédaction.)

2 Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Prague, 1^o éd., 1961, p. 75.

3 Šafránek, p. 62.

4 *Jitřenka*, 39^e année, n°18, p. 282.

pragois renommé Mojmír Urbánek, qui les publia en 1925, en y rangeant en tout cinq petites pièces aux titres de *Loutkové divadlo* (*Théâtre de marionnettes*), *Harlekýn* (*Arlequin*), *Kolombína vzpomíná* (*Colombine se souvient*), *Nemocná loutka* (*La Marionnette malade*) et *Kolombína zpívá* (*Colombine chante*).

Il est intéressant que l'auteur lui-même ne semble être parvenu que peu à peu à une appréciation relativement haute de ses *Marionnettes*. Le plus important pour lui semble avoir été l'aspect d'évolution de son style, comme le prouve sa lettre à Václav Štěpán (Paris, 16 février 1935), dans laquelle il écrit : « La première époque dont on peut parler est impressionniste, mais je pense que c'était plutôt un désir de son que d'impression (*Istar, Minuit passant*). Mes toutes premières pièces (*Marionnettes*), longtemps auparavant, ne sont pas une impression. » D'après le témoignage de Šafránek, Martinů considérait les *Marionnettes* comme un pas en avant considérable dans son évolution : « Elles ont une mélodie construite de manière périodique, leur structure est claire et musicale, et non régie par le sentiment. »⁵ D'après une remarque verbale de Martinů, que Šafránek malheureusement ne date pas, ceci provient de la région dans laquelle il avait passé sa jeunesse, de Vysočina, où « il n'y a pas de brouillard et on voit au loin ».⁶

Grâce à leurs idées musicales pleines d'esprit et à l'empathie du compositeur pour l'univers de pensée des enfants, les *Marionnettes* n'ont cessé de jouer, depuis leur première édition, d'un grand intérêt de la part des interprètes.

Übersetzt von Ivan Dramlitsch
Translated by Karolina Vočadlo Hughes
Traduit par Marianne Frippiat

Aleš Březina

© by Editio Bärenreiter Praha

5 Šafránek, p. 63.

6 *Ibidem*.