BOHUSLAV MARTINŮ

LOUTKY
Malé skladby pro klavír

MARIONETTEN
Kleine Stücke für Klavier

PUPPETS
Short Pieces for Piano

MARIONNETTES
Petites pièces pour piano

I–III

Editor • Herausgeber • Editor • Editeur
Aleš Březina

Prstoklady • Fingersätze • Fingerings • Doigtés
Giorgio Koukl

Editio Bärenreiter Praha

ve sbírce, jež má representovati českou klavírní produkci. Myslím, že kulturní rada v Berlíně by mohla najíti v mé produkci jistě něco jiného. Prosím, odpovězte [nakladatelství Orbis] tedy v tomto smyslu."[18]

V instruktivní klavírní tvorbě Bohuslava Martinů představují *Loutky* díky vtipným hudebním nápadům a skladatelově empatii pro dětský myšlenkový svět vůbec nejúspěšnější položku, jejíž obliba u nakladatelů i interpretů vysoce přesahuje zájem o jeho zralá reprezentativní díla, jakými jsou zejména *Fantazie a toccata* H. 281 a *Sonáta* H. 350. Jednotlivé svazky *Loutek* dosud vyšly v mnoha reedicích, toto vydání je však první kompletní edicí všech tří sešitů na základě studia autografních pramenů a prvotisků.

Editor by rád závěrem poděkoval osobám, které mu pomohly při přípravě vydání. Jsou to Lucie Jirglová (Památník Bohuslava Martinů v Poličce), Ludmila Mikulášová (Národní muzeum – České muzeum hudby v Praze), Lucie Berná a Sandra Srnková-Bergmannová (Institut Bohuslava Martinů v Praze) a Jonáš Hájek a Eva Špinarová (Editio Bärenreiter Praha).

VORWORT

Es überrascht angesichts der außerordentlichen Bedeutung, die im Verzeichnis der frühen Werke Bohuslav Martinůs (8. 12. 1890 Polička – 28. 8. 1959 Liestal) die Gruppe der vierzehn Klavierkompositionen mit dem gemeinsamen Titel *Loutky* (*Marionetten*) innehat, wie wenig über den genauen Zeitpunkt und die Umstände ihrer Entstehung bekannt ist. Sicher ist nur, dass sie die ersten Werke des Komponisten darstellen, die über die Grenze unvollkommener Versuche hinausgingen, sehr schnell ihre Verleger fanden und dank ihrer dauerhaften Beliebtheit vor allem bei jungen Interpreten kontinuierlich in zahlreichen Ausgaben erschienen. Das Thema der Stücke sind die Figuren der italienischen *commedia dell'arte*, also der Pierrot, die Colombine und der Harlekin, außerdem Tanz- und Ballszenen sowie Begebenheiten aus dem „persönlichen Leben" der Marionetten. Die drei Hefte der *Marionetten* entstanden fortlaufend in den Jahren 1912–1925, und abgesehen von ihrem Titel unterscheiden sie sich wohl in allem – von den unterschiedlichen ästhetischen Ausgangspunkten (vergleichen wir beispielsweise die Bandbreite zwischen dem *Walzer einer sentimentalen Puppe* von 1912 und dem Stück *Die neue Puppe* mit dem Untertitel „Shimmy", das Martinů zwölf Jahre später, ein Jahr nach seiner Übersiedlung nach Paris schrieb) bis hin zu einem zunehmend reifer werdenden Klaviersatz. Die übliche Nummerierung entspricht jedoch nicht ihrer Chronologie: die Hefte entstanden genau in umgekehrter Reihenfolge. Deshalb tragen in Bohuslav Martinůs Werkverzeichnis 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.[1] Heute ist es sicher zu spät für eine Veränderung der üblich gewordenen Nummerierung,[2] die der Komponist nachweislich akzeptiert hat, und daher behalten wir diese bei.

Martinů liebte das Marionettentheater von Kindheit an – noch während des 1. Weltkrieges besuchte er Vorstellungen der Gesellschaft des Amateur-Marionettentheaters in Polička. Sogar ein literarischer Versuch des Komponisten ist erhalten – die kurze Novelle *Loutky* (*Marionetten*) aus dem Jahr 1912 (Martinů schrieb sie in sein schwarzes Arbeitsheft), die allerdings bis auf den Titel nichts mit den Klavierkompositionen gemein hat. Von den literarischen Einflüssen, die für Martinů in dieser Zeit eine bedeutende Rolle spielten, wäre der berühmte Zyklus *Pierrot lunaire* des belgischen Symbolisten Albert Giraud zu nennen, den Arnold Schönberg in seinem gleichnamigen, 1912 uraufgeführten Zyklus vertonte. Martinů kannte mit Sicherheit auch E. T. A. Hoffmanns Erzählungen über mechanische Automaten, die Delibes *Coppelia*, Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen* oder Čajkovskijs Ballett *Der Nussknacker* inspirierten. Čajkovskijs *Marsch der Holzsoldaten* und *Begräbnis der Puppe* arrangierte Martinů sogar für das Streichorchester der städtischen Knabenschule in Polička, das die beiden Stücke unter seiner Leitung am 11. 3. 1917 aufführte.[3] Auf eine damals sehr beliebte Salonmusik Edvard Griegs verweist Martinů wiederum explizit mit dem Untertitel der letzten Komposition im zweiten Heft der *Marionetten*, „Chanson à la Grieg". Zwar ist nicht bekannt, ob der junge Martinů auch Schumanns *Puppen-Wiegenlied* kannte, den dritten Teil von dessen *Kinder-Sonate in C-Dur* op. 118 Nr. 1, mit Sicherheit jedoch diente als eines der Vorbilder für die *Marionetten* das berühmte *Album für die Jugend* op. 68 – in das Schumann ursprünglich auch das erwähnte *Puppen-Wiegenlied* aufnehmen wollte. Und schließlich ist Martinůs erstes ausgearbeitetes Orchesterwerk nicht zu vergessen, *La mort de Tintagiles* H. 15, das 1910 als Vorspiel zu einem Puppenspiel von Maurice Maeterlinck komponiert wurde.

18 PBM, sign. LVI/97B.

1 Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biographie.* Schott Music, Mainz ²2007.

2 Auf sympathische Art und Weise bemüht sich darum Iša Popelka im *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 des Bohuslav-Martinů-Museums]. Stadtmuseum in Polička, Polička 1997.

3 Šafránek, Miloš: *Bohuslav Martinů. Život a dílo* [Bohuslav Martinů. Leben und Werk]. Státní hudební vydavatelství, Prag ¹1961, S. 75.

In einer Zeit, die sich vornehmlich auf programmatische Musik und intime Lyrik für Gesang und großes Orchester konzentrierte, fand Martinů in den *Marionetten* einen Ausgangspunkt für die Ausprägung seines eigenen musikalischen Ausdrucks. Für Klavier solo schrieb er instruktive Programmmusik 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 der Bühne eines Marionettentheaters und sind im Ausdruck deshalb sehr entspannt. Gerade dieser Umstand verleiht ihnen – gemeinsam mit dem einfachen Klaviersatz, der dem Unterrichtscharakter der Sammlung entspricht – eine erhebliche „Objektivität" des Ausdrucks, die in dieser Phase bei Martinů eher ungewöhnlich ist.

Nach einer Aussage, die Miloš Šafránek in seiner Monographie wiedergibt, wurden 1912 einige der Kompositionen des dritten Heftes H. 92 von Martinů aufgeführt, und zwar im Rahmen einer kleinen Gesellschaft namens *Kruh* („Kreis"), die sich im *Národní dům* („Nationalhaus") im Prager Stadtteil Smíchov traf.[4] Jaromír Fiala, eines der Mitglieder dieser Gesellschaft, schrieb sich damals angeblich vier Stücke aus der handschriftlichen Sammlung *Melancholische Puppenlieder* ab: *Pierrots Serenade* (heute *Pierrots Ständchen*, Heft III, Nr. 1), *Die kranke Puppe* (II, Nr. 4), *Walzer einer sentimentalen Puppe* (III, Nr. 2) und *Harlekin* (II, Nr. 2). Fialas Aussage stellt den ältesten, wenn auch indirekten Beleg über die Existenz dieser Stücke dar; abgesehen davon verweist sie auch auf die Tatsache, dass Martinů die *Marionetten* durchgehend komponierte und ihre Einteilung in einzelne Hefte erst das Ergebnis eines späteren Ordnungsprozesses ist. Zudem geht daraus hervor, dass die *Marionetten* keinen abgeschlossenen Zyklus bilden, weder thematisch (die Anordnung der Stücke erzählt keine Geschichte und ihre Bezeichnungen haben nur einen sehr allgemeinen Bezug zum musikalischen Inhalt), noch musikalisch. Die Auffassung der *Marionetten* als eine freie Abfolge charakteristischer Stücke, aus der einzelne Kompositionen der Situation entsprechend ausgewählt werden können, scheint auch die Tatsache zu unterstützen, dass Martinů am 8. September 1920 bei einem Konzert im Stadttheater Polička eine Auswahl aus dem zweiten und dritten Heft aufführte (*Colombine* – III, Nr. 3, *Harlekin* – II, Nr. 2 und *Pierrots Ständchen* – III, Nr. 1).[5]

Die Tatsache, dass die Autographe der *Marionetten* II und III neben den tschechischen Titeln auch ihre deutsche Übersetzung beinhalten (siehe Kritischer Kommentar), deutet darauf hin, dass Martinů offensichtlich an eine Veröffentlichung in einem ausländischen Verlag dachte. Vielleicht hatte er die Universal Edition Wien im Sinn, die damals einer ganzen Reihe tschechischer Komponisten (z. B. Leoš Janáček, Vítězslav Novák u. a.) Zugang zur internationalen Szene verschaffte. Schließlich nahm sich jedoch der Prager Verleger František Chadím der Herausgabe des ältesten, dritten Heftes der *Marionetten* an. Die beiden anderen Hefte erschienen 1925 (*Marionetten* II) und 1926 (*Marionetten* I) beim renommierten Prager Verlag von Mojmír Urbánek. Im Autograph der *Marionetten* I sind die ursprünglichen tschechischen Titel in fremder Handschrift um ihre französischen und deutschen Äquivalente ergänzt. Während wir hier keinerlei Widmung finden, ist in Karel Šebáneks maschinengeschriebenem Verzeichnis der Werke Martinůs, das 1938 in Zusammenarbeit mit dem Komponisten entstand, in den *Marionetten* I die Widmung „[Für] Harry Faul" eingetragen.[6]

Der Erstdruck der *Marionetten* III führt als Erscheinungsdatum das Jahr 1922 an, das ist jedoch wahrscheinlich eine fehlerhafte Angabe; tatsächlich erschien das Heft offenkundig erst im darauffolgenden Jahr. Jaroslav Mihule zufolge arbeitete nämlich Martinů im Mai 1923 „unter anderem für den Verleger Chadím am Klavierzyklus *Marionetten* – zusammen mit dem Vertrag erhielt er dafür einen Vorschuss von 150 Kronen und versprach, das Manuskript innerhalb einer Woche (bis zum 7. Mai) einzureichen".[7] Mihule fügt noch hinzu, dass der „Verlagsvertrag für den dritten Band am 7. 5. 1923 unterschrieben wurde", also am Tag der Abgabe des Manuskripts, gibt aber leider nicht an, woher er diese Angaben bezieht.[8] Wenn seine Informationen jedoch zuverlässig sind, dann ist die Druckausgabe fehlerhaft datiert. Diese Vermutung wird auch durch das Datum einer Kritik dieser Erstausgabe unterstützt, die am 21. Juni 1923 in der Tageszeitung *Tribuna* erschien.[9]

4 Šafránek 1961, S. 62, Anm. 65.

5 Jitřenka XXXIX (1920), Nr. 18, S. 282.

6 Šebáneks Verzeichnis der Werke Martinůs befindet sich im Bohuslav-Martinů-Museum (im Folgenden: PBM) in Polička mit der Signatur PBM N104, Nr. 75/95/20. Harry Faul ist auch Martinůs Klavierzyklus *Jaro v Zahradě* (*Frühling im Garten*) H. 125 gewidmet, der zwar bereits 1920 entstand, jedoch erst Anfang 1924 in Druck erschien, also genau während der Entstehungszeit der *Marionetten* I. In einem Brief an Stanislav Novák vom 8. Januar 1924 schreibt Martinů dazu: „[...] aber zwei wichtige Dinge bräuchte ich, und zwar an Kaprál zu schreiben (Královo Pole, Methodějova Str., Mähren), er soll Pazdírek mitteilen, dass er, wenn er diese Sachen herausgibt, eine Widmung hinzufügt, und zwar an den kleinen Faul, ich weiß nicht wie er heißt, das müsstest Du selbst schreiben." (Das Original des Briefes befindet sich im PBM, Sign. PBM KSNov 23.) Auf meine Fragen nach der Identität des Widmungträgers antwortete mir sein Sohn, der Maler Jan W. Faul, am 11. August 2003: „While it might be a bit foolhardy to think that my father might be the ‚little Faul' you are looking for, he just might be the one. My father Henry (anglicized from Jindřich?) Faul was born in Brno on July 17, 1920. I'm fairly certain that he wasn't the only baby Faul in the town, but he might have been the only one whose parents knew enough about the arts to know composers and musicians." Einen Tag später klärte sich die Frage nach den unterschiedlichen Vornamen in der gedruckten Widmung: „‚Harry' was my grandmother's nickname for my father, so this could be the one." Möglicherweise wird die Forschung in der Zukunft noch weitere wichtige Informationen über die Beziehung von Bohuslav Martinů zur Brünner Familie Faul ans Tageslicht bringen.

7 Mihule, Jaroslav: *Martinů. Osud skladatele* [Martinů. Das Schicksal eines Komponisten]. Karolinum, Prag 2002, S. 104.

8 Mihule 2002, S. 556, Anm. 54.

9 Josef Hutter, *Tribuna* 21. 6. 1923. Hutter bespricht die *Marionetten* gemeinsam mit den *Sechs Klavierkompositionen* von Alois Hába und der *Sonata appassionata* von Emil Axman. Im Vergleich mit diesen beiden Werken bezeichnet er die *Marionetten* als „bewussten Gegenstrom, bewusste Rückkehr, Vereinfachung" aus Gründen einer „geradezu biologischen Notwehr".

Zu dieser Zeit bemühte sich Martinů bereits um ein Stipendium, das ihm ein Kompositionsstudium in Paris ermöglichen sollte. Dies beweist ein Antrag an die Tschechische Akademie der Wissenschaften und Künste vom 30. April 1923,[10] in dem Martinů neben anderen Werken auch die gerade erschienenen *Marionetten* als Beleg für seinen kompositorischen Erfolg anführte. Es ist jedoch verständlich, dass Martinů, nachdem er im Oktober 1923 nach Paris gezogen war und seinen Kompositionsstil radikal verändert hatte, seine frühen Werke beiseite schob und sich erneut erst Mitte der 30er Jahre allmählich zu einer verhältnismäßig hohen Einschätzung der *Marionetten* durchrang. Das wichtigste war für ihn offensichtlich der Aspekt der stilistischen Entwicklung, wie sein Brief an Václav Štěpán belegt, in dem der Komponist sein bisheriges Schaffen für einen vorzubereitenden Lexikoneintrag charakterisiert: „Die erste Phase, von der man sprechen kann, war eine impressionistische, ich denke aber, dass es eher die Sehnsucht nach dem Klang war als nach der Impression (Istar, Schwindende Mitternacht). Die allerersten Kompositionen (Marionetten) lange davor sind keine Impressionen."[11] Auch nach Aussage von Miloš Šafránek sah der ältere Martinů in den *Marionetten* einen wesentlichen Schritt seiner Entwicklung: „Sie haben eine periodisch konstruierte Melodie, ihre Struktur ist klar und musikalisch, keineswegs emotional."[12] Einer mündlichen Äußerung zufolge, die Šafránek leider nicht datiert, geht dies „aus der Landschaft hervor, in der [Martinů] seine Jugend verbrachte, aus der Böhmisch-Mährischen Hochebene, wo es ‚keinen Nebel gibt und man in die Ferne schauen kann'".[13] 1947 bemerkt Martinů in einem Brief an Šafránek zu seinen frühen Klavierzyklen nur lakonisch: „Die Marionetten sind auch alt, ich denke, [sie entstanden] während des [1. Welt-] Krieges."[14] Elf Jahre später, in einer Reaktion auf Šafráneks Monographie, die ihm zur Begutachtung geschickt wurde, hebt er die *Marionetten* jedoch erneut besonders hervor: „[...] man muss meinen Standpunkt berücksichtigen und dass alle diese [frühen] Kompositionen entweder nur Vorbereitungen oder Zeitvertreib waren und dass ich selbst als wirkliche Kompositionen die Marionetten und Half-Time als den Anfang bezeichne. Dies gilt weder für die impressionistischen Kompositionen, noch für die Tschechische Rhapsodie."[15]

Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die Korrespondenz des Komponisten mit dem Verleger Karel Šebánek, die belegt, dass Martinů sich von seinen *Marionetten* nie gänzlich abgewendet hat. 1950 schlug er Šebánek vor, „dass die Marionetten neu herausgegeben werden könnten, wenn sie sich verkaufen",[16] betonte aber natürlich, dass es sich um frühe Unterrichtsstücke für Kinder handelt und keineswegs um wichtige Klavierwerke. Ihre Publikation außerhalb dieses Kontextes schloss er völlig aus. Das geht aus einem Brief an Šebánek vom 6. Oktober 1951 hervor, in dem er die Erlaubnis zum Abdruck einiger Teile aus den *Marionetten* im Band *Tschechische Klaviermusik* verweigerte: „[...] ich halte es für Unsinn, das nach 45 Jahren [sic!] abzudrucken, habe ich doch genug anderes geschrieben, so dass sie etwas anderes auswählen könnten, anstatt mich für kleine Kinder zu repräsentieren."[17]

Im beigefügten offiziellen Brief äußert Martinů sich eindeutig: „Lieber Freund, auf deinen Brief vom 22. 8. [1951] bezüglich der Erlaubnis des Abdrucks meiner Stücke im Band ‚Tschechische Klaviermusik' teile ich dir mit, dass ich nicht das geringste Interesse am Abdruck von Kompositionen habe, die ich im Alter von ungefähr 16 Jahren [sic!] schrieb. Daher kann ich keine Erlaubnis zum Abdruck geben, im Gegenteil protestiere ich dagegen, dass diese Kinderstücke in einer Sammlung abgedruckt werden, mit der die tschechische Klavierproduktion repräsentiert werden soll. Ich denke, dass der Kulturrat in Berlin in meiner Produktion sicher etwas anderes finden könnte. Bitte antworten Sie [dem Verlag Orbis] also in diesem Sinne."[18]

Unter Bohuslav Martinůs Stücken für den Klavierunterricht stellen die *Marionetten* dank der witzigen musikalischen Ideen und des Einfühlungsvermögens des Komponisten in die gedankliche Welt der Kinder seine erfolgreichsten Werke überhaupt dar, deren Beliebtheit bei Verlegern wie bei Interpreten das Interesse an seinen reiferen repräsentativen Werken weit übersteigt, wie insbesondere an der *Fantaisie et Toccata* H. 281 und der *Sonate* H. 350. Die einzelnen Bände der *Marionetten* erschienen bisher in zahlreichen Neueditionen, die vorliegende Ausgabe ist jedoch die erste vollständige Edition aller drei Hefte auf der Grundlage der autographen Quellen und der Erstdrucke.

10 Der Antrag ist auf den 30. April datiert, einem Vermerk zufolge wurde er am 2. Mai aufgenommen. Darin heißt es: „Der Unterzeichnende erlaubt es sich, um die Erteilung eines Stipendiums von 1200 K zu bitten, welches die berühmte Tsch. Akademie ausgeschrieben hat. Zum Antrag gibt er folgende Gründe an. Er ist Mitglied der Tsch. Philharmonie und erreicht mit zusätzlichen Privatstunden das Existenzminimum, so dass ihm für die eigene kompositorische Arbeit sehr wenig Zeit verbleibt." Im Falle des Erhalts des Stipendiums erfülle sich ihm „sein lange gehegter Wunsch, eine Zeit lang in Paris Komposition zu studieren". Unter den aufgeführten und publizierten Kompositionen nennt er auch den „Klavierzyklus Marionetten, bei Chadím in Druck erschienen" (der Komponist verweist hier auf eine Druckausgabe, die sich noch in Vorbereitung befand und tatsächlich erst 2–3 Wochen später verwirklicht wurde). Der Antrag befindet sich im Archiv der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik im Fond *ČAVU* (Tschechische Akademie der Wissenschaften und Künste), Aktennr. 560/1914.

11 Paris, 16. 2. 1935. Der Brief befindet sich im PBM im Nachlass von Miloš Šafránek unter der Signatur PBM Kmš 719. Abgedruckt ist er in: Šafránek, Miloš (Hrsg.): *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět* [Bohuslav Martinů. Heimat, Musik und Welt]. Prag 1966, S. 329f.

12 Šafránek 1961, S. 63 (zitierte Aussage des Komponisten).

13 Ebenda.

14 [New York] 28. 6. 1947. PBM, Sign. Kmš 812.

15 [New York] 7. 6. 1958. PBM, Sign. Kmš 876.

16 Karel Šebánek war ein langjähriger Freund und Herausgeber der Werke Bohuslav Martinůs, zu dieser Zeit der Leiter des Verlags Orbis. Der Brief ist datiert „New York 21. 1. 1950" und befindet sich im PBM, Sign. LVI/82.

17 PBM, Sign. LVI/97A.

18 PBM, Sign. LVI/97B.

Der Herausgeber möchte abschließend den Personen danken, die ihm bei der Vorbereitung dieser Ausgabe behilflich waren. Es sind dies Lucie Jirglová (Bohuslav-Martinů-Museum in Polička), Ludmila Mikulášová (Nationalmuseum – Tschechisches Museum für Musik in Prag), Lucie Berná und Sandra Srnková-Bergmannová (Bohuslav-Martinů-Institut in Prag) und Jonáš Hájek und Eva Špinarová (Editio Bärenreiter Praha).

PREFACE

Considering the prominence of the set of fourteen piano compositions collectively titled *Loutky* (*Puppets*) in the catalogue of early works by Bohuslav Martinů (8 December 1890 Polička – 28 August 1959 Liestal), surprisingly little is known about the exact time and circumstances of their composition. All that is certain is that they represent the composer's first works that go beyond the threshold of awkward experimentation. They quickly found publishers, and thanks to their lasting popularity, especially with young performers, they have appeared successively in numerous editions. They take as a theme the characters of the Italian *commedia dell'arte*: Pierrot, Colombine and Harlequin, with dances, ballroom scenes and excerpts from the puppets' "private lives". Three books of *Puppets* were composed successively from 1912 to 1925, and apart from the title they differ from each other in perhaps every way, from varying aesthetic approaches (compare, for example, the gulf between *Waltz of the Sentimental Puppet* from 1912 and the composition *The New Puppet*, subtitled "Shimmy", which Martinů composed twelve years later, a year after having moved to Paris) to the gradual development of his piano writing. The established numbering of the pieces does not, however, correspond to their chronological order, the books having been composed in exactly the opposite sequence. Therefore, their numbering in the catalogue of Martinů's works is as follows: *Puppets* I is number H. 137 (recte 149/150), *Puppets* II is H. 116 and *Puppets* III is H. 92.[1] Today it seems to be too late to try to change the established numbering,[2] which the composer is on record as having accepted, so we are retaining it.

From his childhood, Martinů liked puppet theatre – during World War I he was still attending performances by the amateur puppet-theatre company in Polička. One of his literary attempts has even been preserved – the short story *Puppets* dated 1912 (written by Martinů in his black workbook). Apart from its title, however, it has nothing in common with the piano pieces. One of the important literary influences for Martinů at that time was the famous *Pierrot lunaire* cycle by the Belgian symbolist Albert Giraud, set to music by Arnold Schönberg in a cycle with the same title, premiered in 1912. Martinů certainly would also have known the tales of E. T. A. Hoffmann about mechanical figures that became the inspiration for Delibes's *Coppélia*, Offenbach's *Tales of Hoffmann* or Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker*. He even arranged Tchaikovsky's *March of the Wooden Soldiers* and *Puppet Burial* for a performance by the string orchestra of the local school for boys in Polička that he conducted on 11 March 1917.[3] Martinů made an explicit reference to the salon pieces of Edvard Grieg, very popular at the time, by his subtitle ("Chanson à la Grieg") for the last piece in the second book of *Puppets*. It is not known whether the young Martinů also knew Schumann's *Puppet's Lullaby*, the third movement of his *Piano Sonata for the Young in C Major* Op. 118 No. 1, but it is entirely certain that one of the models for *Puppets* was the famous *Album for the Young* Op. 68 – in which Schumann had originally intended to include the aforementioned *Lullaby*. Finally, one should not overlook Martinů's first fully completed orchestral work *La mort de Tintagiles* H. 15, composed in 1910 as a prelude to the puppet drama by Maurice Maeterlinck.

At a time when his focus was on composing programme music and intimate lyrical works for voice and large orchestra, in *Puppets* Martinů found a departure point for the shaping of his own musical mode of expression: for solo piano he composed didactic programme music about mechanical figures without the need for (and possibility of) illustrating their psychology (for similar reasons, in the early 20th century the poetics of puppet theatre also attracted such artists as Maeterlinck and Manuel de Falla). All of the pieces are written as if for the stage of a puppet theater, so they are very light in their expression. This circumstance, together with the simple piano writing of a collection intended for didactic purposes, gives the music a notably "objective" feeling that is somewhat unusual for Martinů during this period.

In his monograph, Miloš Šafránek relates that Martinů performed some of the pieces from the third book, H. 92, in 1912 for a small society known as *Kruh* (The Circle) that met at the National House in Prague's Smíchov district.[4] At that time, Jaromír Fiala, a member of the society, is said to have copied four pieces from the manuscript collection *Melancholic Songs about Puppets*: *Pierrot's Serenade* (now

1 Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*. Schott Music, Mainz ²2007.

2 Iša Popelka makes an admirable attempt to do this in *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů* [A List of Autographs, Manuscripts, Facsimiles and Affiliated Printed Editions of Bohuslav Martinů's Works in the Bohuslav Martinů Museum]. Polička Municipal Museum, Polička 1997.

3 Šafránek, Miloš: *Bohuslav Martinů. Život a dílo* [Bohuslav Martinů. His Life and Work]. Státní hudební vydavatelství, Prague ¹1961, p. 75.

4 Šafránek 1961, p. 62, note No. 65.

Puppets III, No. 1), *The Sick Puppet* (*Puppets* II, 4), *Waltz of the Sentimental Puppet* (III, 2) and *Harlequin* (II, 2). Fiala's information represents the oldest, if oblique, documentation of the existence of these pieces; it also indicates that Martinů composed *Puppets* continuously and that their division into individual books was the result of later sorting. Moreover, it implies that *Puppets* constitutes a closed cycle neither thematically (the sequence of the pieces does not tell any story, and their titles have only a very general relationship to their musical content) nor musically. The understanding of *Puppets* as a free succession of character pieces from which one may choose individual compositions according to the given situation is also perhaps supported by the fact that on 8 September 1920 in a concert at the Municipal Theatre in Polička, Martinů performed selections from the second and third books (specifically *Colombine* – III, 3, *Harlequin* – II, 2 and *Pierrot's Serenade* – III, 1).[5]

The fact that the autograph scores for *Puppets* II and III contain both Czech titles and their German translations (see the Critical Commentary) suggests that Martinů may have been considering giving them to a foreign publisher. Perhaps he had in mind the Viennese publisher Universal Edition, which at that time was helping several Czech composers (Leoš Janáček and Vítězslav Novák among them) onto the international scene. In the end, however, it was the Prague publisher František Chadím who undertook to print the third, earliest book of *Puppets*. Both of the other books were issued by the renowned Prague publisher Mojmír Urbánek in 1925 (*Puppets* II) and 1926 (*Puppets* I). In the autograph score to *Puppets* I, along with the original Czech titles, German and French equivalents were added in a foreign hand. Although we find no dedication there, in the typescript list of Martinů's compositions made by Karel Šebánek in 1938 with the composer's cooperation, *Puppets* I bears the dedication "To Harry Faul".[6]

The first edition of *Puppets* III gives 1922 as the year of publication, but that is probably an error; book III actually seems not to have been published until the following year. According to Jaroslav Mihule, in May 1923 Martinů was working "among other things, on the piano cycle *Puppets* for the publisher Chadím – for which, together with the contract, he received an advance of 150 crowns, and he promised to provide the manuscript within a week (7 May)".[7] Mihule adds that "the publishing contract for the third volume was signed on 7 May 1923", on the same day as the presenting of the manuscript, but unfortunately he does not give the source of this information.[8] If his information is reliable, then the dating of the printed edition is wrong. This hypothesis is also supported by the date of a review of the first edition that appeared in the daily newspaper *Tribuna* on 21 June 1923.[9]

At this time, Martinů was trying to get a stipend that would enable him to study composition in Paris. This is documented by his application to the Czech Academy of Sciences and Arts dated 30 April 1923,[10] in which Martinů lists *Puppets,* being published at that very time, among the works given as an example of his successes as a composer. It is, however, understandable that after his move to Paris in October 1923 and the radical transformation of his compositional style, Martinů put his early works aside, and only gradually did he return to a relatively high opinion of *Puppets* by the mid-1930s. Of greatest importance to him apparently was the aspect of stylistic development, as is documented by a letter to Václav Štěpán, in which the composer characterizes his works to date for an entry in a newly compiled dictionary: "The first epoch that one can speak of is impressionistic, but I think that was more of a desire for sound than for impressions (Istar, Vanishing Midnight). The very first compositions (Puppets) long before that are not impressions."[11] Also according to the account of Miloš Šafránek, in later years Martinů regarded *Puppets* as an important developmental step: "Their melodies are based on periods and their structure is clear

5 *Jitřenka* XXXIX (1920), No. 18, p. 282.

6 Šebánek's list of Martinů's works is kept at the Bohuslav Martinů Museum (PBM) in Polička under sign. PBM N104, accession No. 75/95/20. Also dedicated to Harry Faul is the composer's piano cycle *Jaro v zahradě* (*Spring in the Garden*) H. 125, written already in 1920 but not printed until early 1924, just at the time when *Puppets* I was composed. Concerning this, in a letter to Stanislav Novák dated 8 January 1924 Martinů writes: "[...] but there are two important things I need, namely to write to Kaprál (Methodějova Street, Královo Pole, Moravia) and have him tell Pazdírek that if he publishes those things, he should put a dedication there to the little Faul boy, whose first name I don't know, so you would have to write it yourself." (The original letter is kept at PBM, sign. PBM KSNov 23.) In response to questions about the identity of the dedicatee, I received an answer from his son, the painter Jan W. Faul, 11 August 2003: "While it might be a bit foolhardy to think that my father might be the 'little Faul' you are looking for, he just might be the one. My father Henry (anglicized from Jindřich?) Faul was born in Brno on July 17, 1920. I'm fairly certain that he wasn't the only baby Faul in the town, but he might have been the only one whose parents knew enough about the arts to know composers and musicians." A day later, the matter of the different first name in the printed dedication was cleared up: "'Harry' was my grandmother's nickname for my father, so this could be the one." Future research could bring to light even more important information about the relationship between Bohuslav Martinů and the Faul family of Brno.

7 Mihule, Jaroslav: *Martinů. Osud skladatele* [Martinů. Fate of a Composer]. Karolinum, Prague 2002, p. 104.

8 Mihule 2002, note No. 54 on p. 556.

9 Josef Hutter, *Tribuna*, 21 June 1923. Hutter reviews *Puppets* together with *Six Piano Compositions* by Alois Hába and the *Sonata appassionata* by Emil Axman. In comparison with those works, he calls *Puppets* "a conscious countercurrent, a deliberate retardation, a simplification", on the grounds "virtually of biological self defence."

10 The application is dated 30 April, and according to an inscription it was received on 2 May. The application states: "The party signed below is taking the liberty of applying for the granting of a stipendium of 1200 crowns announced by the renowned Czech Academy. With the application he would state the following reasons. He is a member of the Czech Philharmonic, and he earns his bare living by teaching private lessons, so that very little time remains for his actual work on composing." If the stipend were to be granted, it would be the fulfillment of "his long-held wish of studying composition in Paris for some period of time". Among his performed and published compositions, he also lists "the piano cycle *Puppets*, issued in print by the publisher Chadím" (the composer is here referring to the printed edition that was only just being prepared and would not be finished until 2–3 weeks later). The application is on file in the Archives of the Czech Academy of Sciences in the collections of the Czech Academy of Sciences and Arts, ref. No. 560/1914.

11 Paris, 16 February 1935. The letter is on file at the PBM in the estate of Miloš Šafránek under sign. PBM Kmš 719. It appeared in print in: Šafránek, Miloš (ed.): *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět* [Bohuslav Martinů. Homeland, Music and World]. Prague 1966, p. 329n.

and musical, not affective."[12] According to verbal comments that Šafránek unfortunately does not date, this "results from the uplands where he [Martinů] spent his youth, the Vysočina region, where 'there is no haze and you can see for long distances'".[13] In a letter to Šafránek from 1947, Martinů makes only brief remarks on his early piano cycles: "Puppets is also old, and I think that [they were written] during the [1st World] war."[14] Eleven years later, however, in reaction to the manuscript of Šafránek's monograph sent for his approval, Martinů again strongly emphasized *Puppets*: "[...] it is necessary to take my point of view into account, and that all of these [early] compositions were either preparatory or were a pastime at the given moment, and that I myself would call Puppets and Half-Time the beginning of my real compositions. But not those impressionistic compositions, and not the Czech Rhapsody either."[15]

Illuminating in this regard is the composer's correspondence with the publisher Karel Šebánek, proving that Martinů never completely lost his love for his *Puppets*. In 1950 he proposed to Šebánek "that the Puppets could get a new edition, if they are selling",[16] but he insisted that what was involved were early, didactic pieces for children and not the most serious kind of piano compositions. He absolutely forbade their publication outside of that context. This is shown by a letter to Šebánek dated 6 October 1951, in which he denied permission for the printing of certain parts of *Puppets* in the volume *Tschechische Klaviermusik*: "[...] I think it is nonsense to have that printed forty-five years later [sic!], since I have written enough for them to be able to choose something else and not to represent me for children."[17] In the enclosed official letter, Martinů expresses himself unambiguously: "Dear friend, in response to your letter of 22 August [1951] concerning permission to print my compositions in the volume 'Tschechische Klaviermusik', I must inform you that I am not in the least interested in the printing of compositions that I wrote when I was about 16 years old [sic!]. I cannot therefore give consent for their printing, and to the contrary I would protest against these children's pieces being printed in a collection that is supposed to represent Czech piano music. I think that the culture council in Berlin could surely find something else from among my works. Please answer [the publisher Orbis] to this effect."[18]

Puppets represents Bohuslav Martinů's most successful composition in the category of didactic piano music, thanks to its humorous musical ideas and the composer's empathy for the world of children's thoughts in general, and its popularity with publishers and performers greatly exceeds the interest in his mature, representative works, such as in particular the *Fantaisie et Toccata* H. 281 and the *Sonata* H. 350. The individual volumes of *Puppets* have already been issued in many new editions, but this is the first complete edition of all three books based on the study of autograph sources and the first printings.

In conclusion, the editor would like to thank those persons who have helped him with preparation of this edition. They are Lucie Jirglová (Bohuslav Martinů Museum in Polička), Ludmila Mikulášová (National Museum – Czech Museum of Music in Prague), Lucie Berná and Sandra Srnková-Bergmannová (Bohuslav Martinů Institute in Prague) and Jonáš Hájek and Eva Špinarová (Editio Bärenreiter Praha).

PREFACE

Au regard du rôle important que joue, dans le catalogue des premières œuvres de Bohuslav Martinů (8 décembre 1890, Polička – 28 août 1959, Liestal), l'ensemble de quatorze pièces pour piano regroupées sous le titre commun de *Loutky* (*Marionnettes*), on sait étonnamment peu sur l'époque et les circonstances précises de leur composition. Tout ce qu'il y a de sûr, c'est que ces pièces sont les premières à franchir la frontière des essais malhabiles, qu'elles n'ont pas tardé à trouver leurs éditeurs et que, grâce à une faveur durable auprès des jeunes interprètes en particulier, elles ont paru successivement en de nombreuses éditions. Elles ont pour sujets les personnages de la *commedia dell'arte* italienne : Pierrot, Colombine et Arlequin, puis des scènes de danse et de bal, et d'autres de la « vie personnelle » des marionnettes. La composition des trois cahiers des *Marionnettes* s'étale entre 1912 et 1925. Le titre mis à part, ils diffèrent peut-être en tout – depuis les points de départ esthétiques distincts (considérons par exemple l'écart entre la *Valse de la marionnette sentimentale* de 1912, et *La nouvelle marionnette* portant le sous-titre « Shimmy », que Martinů a écrite douze ans plus tard, un an après s'être installé à Paris) jusqu'à l'écriture pianistique qui mûrit peu à peu. Leur numérotation usuelle ne répond pas à la chronologie de leur composition : c'est précisément dans

12 Šafránek 1961, p. 63 (a quoted statement by the composer).
13 Ibid.
14 [New York] 28 June 1947. PBM, sign. Kmš 812.
15 [New York] 7 June 1958. PBM, sign. Kmš 876.
16 Karel Šebánek was a friend of Bohuslav Martinů for many years and a publisher of his works. At the time, Šebánek was the director of the publishing house Orbis. The letter is dated "New York, 21 Jan. 1950" and is kept at the PBM, sign. LVI/82.
17 PBM, sign. LVI/97A.
18 PBM, sign. LVI/97B.

l'ordre inverse que les cahiers ont vu le jour. Ainsi s'explique aussi pourquoi, dans le catalogue des œuvres de Martinů, 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.[1] Aujourd'hui, il est sans doute trop tard pour chercher à modifier la numérotation en usage.[2] Comme par ailleurs le compositeur l'a acceptée de façon prouvable, nous nous y tenons.

Depuis l'enfance, Martinů aimait le théâtre de marionnettes – pendant la Première Guerre mondiale encore, il allait voir les représentations de la compagnie de marionnettes amateur de Polička. On a même conservé un essai littéraire de sa main, une courte nouvelle de 1912 intitulée *Marionnettes* (Martinů l'avait notée dans son cahier de travail noir), laquelle n'a toutefois rien de commun avec les petites pièces pour piano, hormis son titre. Parmi les influences littéraires qui jouaient à cette époque un rôle important pour Martinů, on peut signaler le célèbre cycle du *Pierrot lunaire* du symboliste belge Albert Giraud, mis en musique par Arnold Schönberg dans le cycle du même nom, créé en 1912. Martinů devait certainement connaître aussi les nouvelles d'E. T. A. Hoffmann mettant en scène des automates, et qui avaient inspiré *Coppélia* de Delibes, *Les contes d'Hoffmann* d'Offenbach ou le ballet *Casse-noisettes* de Tchaikovski. Il a même arrangé la Marche des soldats de bois et L'Enterrement de la marionnette, de l'*Album d'enfants* de Tchaikovski, pour l'orchestre à cordes du collège de garçons de Polička, qui les a exécutés sous sa direction le 11 mars 1917.[3] Martinů fait également une référence explicite aux petites pièces de salon d'Edvard Grieg, très populaires à l'époque, dans le sous-titre de la pièce conclusive du deuxième cahier des *Marionnettes* : « Chanson à la Grieg ». On ignore si le jeune Martinů connaissait aussi la *Berceuse de la marionnette* de Schumann, troisième partie de sa *Sonate pour la jeunesse en ut majeur* op. 118 n°1. En revanche, le célèbre *Album pour la jeunesse* op. 68, où Schumann pensait à l'origine inclure cette *Berceuse*, a très certainement constitué l'un des modèles des *Marionnettes*. Enfin, on ne peut omettre la première pièce pour orchestre élaborée de Martinů, *La mort de Tintagiles* H. 15, composée en 1910 pour servir de prélude au drame de marionnettes de Maurice Maeterlinck.

Dans une période 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 pour la formation de son expression musicale propre : il écrit pour piano seul de la musique à programme éducative 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, Maeterlinck, Manuel de Falla, etc., se sont tournés vers la poétique du théâtre de marionnettes). Toutes les pièces se déroulent comme sur la scène d'un théâtre 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 éducative du recueil, qui leur confère une « objectivité » d'expression remarquable, plutôt inhabituelle chez Martinů à cette époque.

Dans sa monographie, 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 *Kruh* (« Le Cercle »), qui se réunissait à la Maison nationale de Smíchov.[4] Jaromír Fiala, l'un des membres de cette société, aurait recopié à cette époque quatre petites pièces du recueil manuscrit *Chansons mélancoliques sur les marionnettes* : *La sérénade de Pierrot* (aujourd'hui cahier III n°1), *La marionnette malade* (II n°4), la *Valse de la marionnette sentimentale* (III n°2) et *Arlequin* (II n°2). En même temps qu'il constitue la première attestation, quoiqu'indirecte, de l'existence de ces pièces, le renseignement de Fiala attire l'attention sur le fait que Martinů composait les *Marionnettes* de façon libre et continue ; leur répartition en différents cahiers n'est que la conséquence d'un acte de tri ultérieur. Il en découle, en outre, que les *Marionnettes* ne forment pas un cycle clos, ni du point de vue thématique (l'ordonnance des pièces ne raconte aucune histoire, et leurs titres n'ont qu'un rapport très général au contenu musical), ni du point de vue musical. Les *Marionnettes* peuvent donc être comprises comme une succession libre de pièces de caractère, parmi lesquelles il est possible de choisir des morceaux séparés selon la situation du moment – ce que semble corroborer le fait que Martinů a exécuté le 8 septembre 1920, à un concert au Théâtre municipal de Polička, un choix des deuxième et troisième cahiers (*Colombine* – III n°3, *Arlequin* – II n°2, et *La sérénade de Pierrot* – III n°1).[5]

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'édition étrangère. Peut-être avait-il à l'esprit la firme viennoise Universal Edition qui, à cette époque, aidait un bon nombre de compositeurs tchèques à entrer sur la scène internationale (Leoš Janáček, Vítězslav Novák, etc.). Toutefois, la publication du troisième cahier des *Marionnettes*, le plus ancien, a finalement été prise en charge par l'éditeur pragois František Chadím. Les deux autres cahiers ont été publiés par la maison d'édition pragoise renommée de Mojmír Urbánek, en 1925 (*Marionnettes* II) et 1926 (*Marionnettes* I). Dans l'autographe des *Marionnettes* I, une main étrangère a rajouté après coup aux titres tchèques initiaux leurs équivalents français et allemands. Bien qu'aucune dédicace n'y figure, dans le catalogue dactylographié de

1 Halbreich, Harry: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie.* Schott Music, Mainz, 2e éd., 2007.

2 Iša Popelka s'y efforce, de manière louable, dans le *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů* [Catalogue des autographes, manuscrits, fac-similés et imprimés annexés des compositions de Bohuslav Martinů dans les fonds du Musée Bohuslav Martinů]. Musée de la Ville de Polička, Polička, 1997.

3 Šafránek, Miloš: *Bohuslav Martinů. Život a dílo* [Bohuslav Martinů. Vie et œuvre]. Státní hudební vydavatelství, Prague, 1e éd., 1961, p. 75.

4 Šafránek 1961, p. 62, note 65.

5 *Jitřenka*, 39e année (1920), n°18, p. 282.

Karel Šebánek des compositions de Martinů, réalisé en 1938 en collaboration avec le compositeur, on trouve aux *Marionnettes* I la dédicace « A Harry Faul ».[6]

La première impression des *Marionnettes* III donne 1922 comme année de parution, mais il s'agit vraisemblablement d'une donnée erronée. En réalité, il semble que le cahier n'ait paru que l'année suivante. D'après Jaroslav Mihule, Martinů travaillait en effet en mai 1923 « entre autres pour l'éditeur Chadím au cycle pour piano des *Marionnettes* – avec le contrat, il avait obtenu pour celles-ci une avance de 150 couronnes et avait promis de fournir le manuscrit dans la semaine (le 7 mai) ».[7] Mihule ajoute que « le contrat d'édition pour le troisième volume a été signé le 7 mai 1923 », c'est-à-dire le jour de la remise du manuscrit, mais il ne mentionne pas ses sources.[8] Si toutefois ses informations sont fiables, alors l'édition imprimée est datée de manière fautive. La date de la critique de cette première édition, parue dans le quotidien *Tribuna* du 21 juin 1923, confirme aussi cette hypothèse.[9]

A cette époque, Martinů tentait déjà d'obtenir une bourse qui devait lui permettre d'étudier la composition à Paris, ainsi que l'atteste sa demande du 30 avril 1923 à l'Académie tchèque des sciences et des arts.[10] A côté d'autres œuvres, Martinů y mentionne les *Marionnettes* venant d'être éditées comme une preuve de ses succès de compositeur. Mais, de façon compréhensible, après son installation à Paris en octobre 1923 et avec la métamorphose radicale de son style compositionnel, Martinů a repoussé ses premières œuvres, et n'est revenu progressivement à une assez haute appréciation des *Marionnettes* que vers la moitié des années 1930. Le plus important pour lui semble avoir été l'aspect de l'évolution du style, comme le prouve sa lettre à Václav Štěpán, où le compositeur caractérise sa production existante pour une notice de dictionnaire en préparation : « La première époque dont on puisse 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. »[11] Egalement d'après le témoignage de Miloš Šafránek, Martinů, plus âgé, 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 ».[12] D'après une remarque verbale que Šafránek malheureusement ne date pas, ceci « provient de la région dans laquelle [Martinů] avait passé sa jeunesse, de Vysočina, où "il n'y a pas de brouillard et on voit au loin". »[13] Dans une lettre à Šafránek de 1947, Martinů ne s'exprime que de manière laconique sur ses premiers cycles pianistiques : « Les Marionnettes aussi sont anciennes, je pense qu'[elles ont été composées] pendant la [Première] Guerre [mondiale] ».[14] Mais onze ans plus tard, en réaction au manuscrit de la monographie de Šafránek, envoyé pour approbation, il relève les *Marionnettes* : « [...] il faut prendre en considération mon point de vue, et que toutes ces [premières] pièces étaient soit seulement préparatoires, soit une manière de remplir le temps au moment donné, et que je désigne moi-même comme des pièces véritables les Marionnettes et Half-Time, qui sont le début. Pas non plus ces compositions impressionnistes, ni la Rhapsodie tchèque. »[15]

La correspondance du compositeur avec l'éditeur Karel Šebánek est instructive à cet égard ; elle atteste que Martinů n'a jamais complètement tenu en disgrâce ses *Marionnettes.* En 1950, il suggérait à Šebánek « que ces *Marionnettes* pourraient avoir une nouvelle édition, puisqu'elles se vendent ».[16] Il insistait toutefois sur le fait qu'il s'agissait de pièces éducatives pour la jeunesse, de ses débuts, et

6 Le catalogue de Šebánek des compositions de Martinů est déposé au Musée Bohuslav Martinů de Polička (ci-après « PBM ») sous la cote PBM N104, n° inv. 75/95/20. Harry Faul est aussi le dédicataire du cycle pour piano de Martinů *Jaro v zahradě* (*Le Printemps au jardin*) H. 125, composé en 1920, mais qui n'a paru imprimé qu'au début de 1924, précisément à l'époque de la composition des *Marionnettes* I. Dans une lettre à Stanislav Novák du 8 janvier 1924, Martinů précise : « [...] mais j'ai besoin de deux choses importantes : demander à Kaprál (Královo Pole, rue Methoděj, Morava), qu'il dise à Pazdírek, s'il édite ces choses, d'y ajouter une dédicace au petit Faul – je ne sais pas comment il s'appelle, ça, il faudrait que tu l'écrives toi-même. » (Original de la lettre déposé au PBM cote PBM KSNov 23.) Mes questions concernant l'identité du dédicataire ont reçu la réponse suivante du fils de celui-ci, le peintre Jan W. Faul, le 11 août 2003 : « While it might be a bit foolhardy to think that my father might be the "little Faul" you are looking for, he just might be the one. My father Henry (anglicized from Jindřich?) Faul was born in Brno on July 17, 1920. I'm fairly certain that he wasn't the only baby Faul in the town, but he might have been the only one whose parents knew enough about the arts to know composers and musicians. » Le lendemain s'élucidait la question du nom de baptême différent dans la dédicace imprimée : « "Harry" was my grandmother's nickname for my father, so this could be the one. » De futures recherches pourraient encore apporter d'autres renseignements essentiels sur le lien entre Bohuslav Martinů et la famille Faul de Brno.

7 Mihule, Jaroslav: *Martinů. Osud skladatele* [Martinů. Le Destin du compositeur]. Karolinum, Prague, 2002, p. 104.

8 Mihule 2002, p. 556, note 54.

9 Josef Hutter, *Tribuna*, 21 juin 1923. Hutter fait une critique des *Marionnettes*, ainsi que des *Six pièces pour piano* d'Alois Hába et de la *Sonata appassionata* d'Emil Axman. Par comparaison avec ces pièces, il qualifie les *Marionnettes* de « contre-courant conscient, retardement, simplification conscients » dus à une « autodéfense quasi biologique ».

10 La demande est datée du 30 avril (d'après l'inscription rajoutée, elle a été reçue le 2 mai). On y lit : « Le soussigné se permet de solliciter l'octroi d'une bourse de 1200 couronnes selon l'offre de l'illustre Académie tchèque. Il justifie sa demande par ces deux raisons. Il est membre de la Philharmonie tchèque et complète son minimum vital par des cours privés, si bien qu'il lui reste très peu de temps pour son travail en composition. » L'octroi de la bourse satisferait « son souhait de longue date d'étudier quelque temps la composition à Paris ». Parmi les pièces exécutées et publiées, il mentionne également « le cycle pour piano *Marionnettes*, paru chez Chadím » (le compositeur renvoie à l'édition qui était seulement en préparation et qui, dans les faits, ne s'est concrétisée que deux ou trois semaines plus tard). La demande est déposée aux Archives de l'Académie des Sciences de la République tchèque, fonds de l'Académie tchèque des Sciences et des Arts (*ČAVU*), n° réf. 560/1914.

11 Paris, 16 février 1935. Lettre déposée au PBM dans la succession de Miloš Šafránek, sous la cote PBM Kmš 719. Reproduite dans Šafránek, Miloš (éd.): *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět* [Bohuslav Martinů. Le Pays, la musique et le monde]. Prague, 1966, p. 329 et suivantes.

12 Šafránek 1961, p. 63 (citation du mot du compositeur).

13 *Ibidem.*

14 [New York] 28 juin 1947. PBM, cote Kmš 812.

15 [New York] 7 juin 1958. PBM, cote Kmš 876.

16 Karel Šebánek était un ami de longue date et un éditeur des compositions de Bohuslav Martinů. A cette époque, il était directeur des Editions Orbis. Lettre datée « New York 21. 1. 1950 », et déposée au PBM, cote LVI/82.

non d'œuvres pour piano plus importantes. Il excluait tout à fait leur publication en dehors de ce contexte. C'est ce que laisse entendre sa lettre à Šebánek du 6 juin 1951, où il refuse l'autorisation d'imprimer certaines parties des *Marionnettes* dans le volume *Tschechische Klaviermusik* : « [...] je considère comme un non-sens d'imprimer cela après 45 ans [*sic* !], j'ai quand même écrit assez pour qu'ils puissent choisir autre chose, et non m'y représenter pour les petits enfants. »[17] Et dans la lettre officielle annexée, Martinů s'exprime de manière tout à fait claire : « Cher ami, En réponse à ta lettre du 22 août [1951] concernant l'autorisation d'imprimer mes pièces dans le volume "Tschechische Klaviermusik", je fais savoir que je n'ai pas le moindre intérêt à l'impression de pièces que j'ai écrites quand je devais avoir 16 ans [*sic* !]. Je ne peux donc donner l'autorisation d'impression – je proteste au contraire – pour que ces petites pièces pour enfants soient imprimées dans un recueil qui doit représenter la production de piano tchèque. Je pense que le conseil culturel de Berlin pourrait sûrement trouver autre chose dans ma production. Je vous prie donc de répondre [aux éditions Orbis] dans ce sens. »[18]

Grâce à leurs idées musicales pleines d'esprit et à l'empathie du compositeur pour l'univers de pensée des enfants, les *Marionnettes* constituent, dans la production de piano éducative de Bohuslav Martinů, son plus grand succès. La faveur dont elles jouissent auprès des éditeurs et des interprètes dépasse largement l'intérêt pour les œuvres représentatives de sa maturité comme, principalement, la *Fantaisie et Toccata* H. 281 et la *Sonate* H. 350. Les recueils séparés des *Marionnettes* ont paru jusqu'ici en de nombreuses rééditions, le présent volume est toutefois la première édition complète des trois cahiers fondée sur l'étude des sources autographes et des premières impressions.

L'éditeur souhaiterait pour terminer remercier ceux qui l'ont aidé dans la préparation de cette édition. Il s'agit de Lucie Jirglová (Musée Bohuslav Martinů de Polička), Ludmila Mikulášová (Musée national – Musée tchèque de la musique, Prague), Lucie Berná et Sandra Srnková-Bergmannová (Institut Bohuslav Martinů de Prague) et Jonáš Hájek et Eva Špinarová (Editio Bärenreiter Praha).

Übersetzt von Kerstin Lücker
Translated by Mark Newkirk
Traduit par Marianne Frippiat

Aleš Březina

© by Editio Bärenreiter Praha

17 PBM, cote LVI/97A.
18 PBM, cote LVI/97B.