

Frank Martin

Inhoud

1 Frank Martin en de middeleeuwen

- Drey Minnelieder
- Ode à la musique
- Poèmes de la mort

3 Aloys Mooser, resencies

- Petite symphonie concertante
- Concerto voor 7 blaasinstrumenten
- Ballade voor cello

Welkom

Ruim 20 leden van de Zwitserse Société hebben besloten om met ingang van dit jaar donateur te worden van de Frank Martin Stichting. Het bestuur en de bestaande donateurs van de Stichting heten de nieuwe donateurs met gevoelens van sympathie en warmte heel hartelijk welkom!

COLOFON

Dit Bulletin is een uitgave van de in Nederland gevestigde Frank Martin Stichting, opgericht in 1979.

Redactie:
Ferry Jongbloed
Magda de Meester

Redactieadres & contact:
Frank Martin Stichting
Bollelaan 11
NL-1411 JV Naarden
questions@frankmartin.org
www.frankmartin.org

Vormgeving:
www.yellowsubmarine.be

Copyright:
© 2020 Naarden (NL) Frank Martin Stichting
December 2020

Alain Corbellari
Vertaling: Magda de Meester (F → NL)



Van alle grote componisten van de 20ste eeuw is Frank Martin ongetwijfeld degene die de meest constante belangstelling voor de middeleeuwen heeft getoond. Deze belangstelling is anders dan die van een Stravinsky, die van de middeleeuwen duidelijk gebruik maakte om zijn 'objectiviteit' te versterken, verschillend van een Orff, wiens inspiratie eerder 'antiek', zelfs prehistorisch is, en diepzinniger dan die van veel minimalisten van vandaag, zoals Arvo Pärt, voor wie de middeleeuwse invloed eerder decoratief is. Frank Martin heeft de middeleeuwen werkelijk tot een van de belangrijkste referenties van zijn oeuvre gemaakt, zowel vanuit spiritueel oogpunt als op thematisch en formeel vlak.

Zo behoort hij inderdaad tot de weinige componisten van de 20ste eeuw die de middeleeuwse teksten in hun oorspronkelijke vorm op muziek hebben gezet. *Le Mystère de la Nativité* en *Pilate* werden gecomponeerd op de originele 15de eeuwse tekst van Arnoul Gréban en *Ode à la Musique* op een nog halve eeuw oudere tekst van Guillaume de Machaut. En als het waar is dat Martin uiteindelijk toch geen gebruik wilde maken van de 12de eeuwse versies van de Tristan-legende (Béroul of Thomas van Brittanië) dan is dat ook uit oplechte bewondering voor de moderne bewerking van Joseph Bédier. Met zijn typische bezorgdheid voor de authenticiteit van de taal, schreef Martin hierover het volgende:

"De tekst van Bédier sprak mij aan door het buitengewone gevoel voor ritme, goede verhoudingen en de juiste psychologische ontwikkeling. Ik kon de tekst zonder aanpassingen in zijn geheel overnemen, wat een duidelijk bewijs is van zijn extreme perfectie." (2)

We mogen echter niet vergeten dat Martin zich niet beperkte tot de Franstalige literatuur, zoals blijkt uit *Drey Minnelieder*, gecomponeerd op een Middelhoogduitse tekst van de 13de eeuw. En indien nodig, aarzelde hij niet om verschillende talen binnen eenzelfde werk te combineren: zo gebruikt hij in zijn *Maria Triptychon* (1968) voor de eerste twee delen de Duitse tekst van Luthers Bijbel en voor het laatste deel de Latijnse tekst van het *Stabat Mater*, "een prachtig gedicht, waarvan alle middeleeuwse sierlijkheid moet behouden blijven". (3) Durft men beweren dat we hier in zekere zin de horizontale (chronologische) projectie van de verticale structuur van het middeleeuwse motet kunnen terugvinden, waar teksten en talen in de polyfone constructie heel graag gecombineerd werden?

Martins gebruik van de term 'middeleeuws' laat overigens zien dat hij de middeleeuwen nog steeds door de ogen van de jongeren van het interbellum zag, verblind en verwonderd

// Misschien zijn de middeleeuwen, voor de Zwitserse componist, eenvoudigweg een ander woord voor muzikale inspiratie."

om te beseffen dat het millennium tussen de Oudheid en de Renaissance niet alleen uit duisternis bestaat. Maar zijn toewijding staat vast en zo willen we ook herinneren aan de schok die de jonge Martin onderging wanneer hij in 1920 de *Passion* van Gréban in een uitgave van Gaston Paris ontdekte "toen zijn zus Pauline bepaalde uittreksels ervan gebruikte voor een adventsvoorstelling". (4)

Paradoxaal genoeg heeft Martin, als grote specialist van de ritmiek, nauwelijks stilgestaan bij de ritmische praktijk van de middeleeuwen. Zijn inspiratie in dit domein was meer gericht op folklore (*Trio sur des mélodies populaires irlandaises*), op moderne volksmuziek (*Fantaisie sur des rythmes flamenco*) en natuurlijk ook op jazz. De vroegmiddeleeuwse beschouwing over kosmische ritmes was niet aan hem besteed. Op dezelfde wijze stond ook zijn tekst-ideaal wat verstaanbaarheid van de woorden betreft haaks op de onverschilligheid van de middeleeuwse en de premoderne polyfonie.

Drey Minnelieder

Het duidelijkste voorbeeld hiervan is misschien wel te vinden in *Drey Minnelieder* (1960), getoont op oude teksten die dateren van vóór de opkomst van de middeleeuwse polyfonie. De instrumentale begeleiding ligt in de lijn van de 'anti-wetenschappelijke' opvattingen en is van een totale eenvoud: zijn tweestemmige bewerking (en enkele akkoorden) past ideaal voor fluit en gitaar,

vervolg p.2

hoewel die later is ontstaan dan de oorspronkelijke versie voor piano solo. Maar het zal ons nauwelijks verbazen dat Frank Martin bij het schrijven van de pianobegeleiding het fluit- en gitaarduo reeds in gedachten had. In feite is de relatie van deze twee stemmen eerder heterofoon dan uitgesproken polyfoon: door de voorkeur te geven aan het op elkaar stapelen en afwisselen van melodische lijnen, in plaats van ze aan elkaar te koppelen tot een eenheidsweefsel, kan Martin zijn luisteraar gemakkelijk overtuigen dat hij zo dicht mogelijk bij de *Minnesänger*-techniek probeert te blijven - ook al bewijst een oppervlakkig onderzoek van zijn prosodie ons meteen dat hij alle moderne middelen gebruikt om de dictie van de gedichten vloeinder te maken. In *Pelléas et Mélisande*, had Debussy een bijna onovertroffen standaard gezet wat de muzikale behandeling van de Franse taal betreft. Honegger en Martin wisten deze aan te passen, niet zozeer door een nog grotere flexibiliteit, maar vooral door een andere soort van expressiviteit. Terwijl Debussy's prosodie bijna altijd binnen een uiterst klein bereik van naast elkaar liggende toontrappen blijft, schuwen Honegger en Martin het gebruik van grotere intervallen niet, om op die manier de eentonigheid van de melodie te breken.

In het geval van *Drey Minnelieder* is deze praktijk bijzonder welkom, omdat een halve-toonprosodie voor de Duitse taal niet volstaat. Uit respect voor de Duitse prosodie komt Martin bijgevolg tot een zeer gelukkig compromis tussen gevoelswaarde en verstaanbaarheid van de tekst: zo zien we een afwisseling van uitbundige passages met grotere intervallen en meer ingetogen passages met kleine naast elkaar liggende tonen.

Het is echter niet onmogelijk dat deze flexibele stijl, een zekere 'ongedwongenheid' van het middeleeuwse pre-polyfonische gezang probeert na te bootsen. Reeds in de jaren dertig van de vorige eeuw kende



de uitvoeringspraktijk van het gregoriaans twee verschillende strekkingen: enerzijds de monniken van Solemnes die met gelijke, bijna 'zwevende' notenwaarden zongen; anderzijds de 'mensuralisten' die van mening waren dat het gregoriaans juist met krachtige ritmische contrasten moest worden uitgevoerd (en dit vooral omwille van het gebrek aan sterke contrasten in de toonhoogte omdat het gregoriaans graag kleine intervallen aanwendt, op dezelfde wijze als Debussy).

Het is echter duidelijk dat de toepassing van Martin op dit vlak afwijkt, ofwel door te weinig, ofwel door te veel: zijn ritmiek is contrastrijker dan die van de volgers van Solemnes, maar veel minder dwingend dan die van de mensuralisten. In principe hoeft de muziek voor hem alleen maar flexibel genoeg te zijn om middeleeuws over te komen. En zoals de goed geïnformeerde luisteraar van vandaag zich niet laat misleiden, zo ervoer de luisteraar van een halve eeuw geleden de stijl waarschijnlijk als authentiek. Maar het inzicht van vandaag,

keert zich niet tegen het oeuvre: integendeel, deze partituur, die niet langer een pastiche oproept, kan zonder te blozen haar status van muziek van de 20ste eeuw behouden. Het lijkt er nu op dat de tijd, zo niet de eeuwigheid, de oorspronkelijke bedoeling ervan heeft veranderd. De verwijzing naar de middeleeuwen vervaagt, maar de kracht van Martins werk blijft.

Ode à la musique

Ode à la musique (1961) op tekst van G. de Machaut, toont een complexere problematiek omdat het stuk geschreven is voor koor en klein instrumentaal ensemble (een trompet, twee hoorns, drie trombones, een piano en een contrabas). Martin maakt echter geen gebruik van de vier vocale stemmen om de polyfonie van de 14de eeuw te imiteren: van de 207 maten voor koor zijn er 54 maten unisono, 66 maten strikt homoritmisch, 28 maten in canon tussen twee homoritmische groepen en 9 maten tweestemmig, in *bissinium*, om hier de term van de polyfonie te gebruiken; slechts 50 resterende maten, hoofdzakelijk in het midden van het stuk, werden echt vierstemmig gecomponerd. Daartoe behoren nog 20 maten waarin de solopartij van de bariton op een bijna instrumentale wijze door vocalises (waarvan de laatste zes maten homoritmisch zijn) begeleid wordt en dit op een *Gloria*, dat uiteraard geen deel uitmaakt van Machaut's tekst, maar door de linguïstische gelaagdheid trouw is aan de geest van zijn motetten.

Al deze polyfone momenten doen sterk denken aan de stijl die Martin in zijn *Messe à double chœur* gebruikte, in het bijzonder in de toonzetting van het *Gloria*, de enige *a capella* passage in *Ode à la Musique*. In feite sloot deze zeer vloeidente meerstemmigheid goed aan bij de gregoriaans geïnspireerde archaïserende beweging zoals Jean Duruflé in Frankrijk in dezelfde periode gebruikte. Het componeren voor gemengd koor geeft Martin de kans rijke effecten te creëren, zoals de bijna onbeweeglijke unisono-passages op een consonant akkoord. In de passages met parallelle akkoorden is de kwintrelatie overal voelbaar, maar open kwinten worden vaak gemeden om meer volheid aan de harmonie te geven. Deze spelen echter wel een essentiële rol in *Trois poèmes de la mort*, op tekst van François Villon, waar Martin aan een beperkte vocale bezetting de voorkeur gaf.

Trois Poèmes de la mort

De muziek van *Trois Poèmes de la mort* (1969-71) is een bijzonder treffend voorbeeld

van de 'niet letterlijke' zoektocht van Frank Martin naar een reconstructie van de muzikale middeleeuwen. Het werk bestaat uit drie delen waarvan het laatste, *Ballade des pendus*, als eerste gecomponeerd werd. Op literair vlak kan deze triptiek heterogeen lijken wat het gebruik van tekst van Villon betreft: de verzen voor het eerste luik *Mort saisi sans exception* (Dood slaat toe zonder uitzondering) werden bijna willekeurig gekozen uit het 'verhalende' deel van Villons dichtbundel *Le Testament*; het tweede luik, *Mort, j'appelle de ta rigueur* (Dood, ik roep u ter verantwoording voor uw gestrengheid), interpreteert een dichtstuk met een vaste gesloten rondovorm maar is ook afkomstig uit *Le Testament*, terwijl de tekst van het derde luik *Ballade des pendus* (*Ballade van de gehangenen*) teruggaat op een volledig autonoom gedicht van Villon. Een met opzet nagestreefd effect?

Zoveel is zeker dat de opeenvolging van de drie teksten een toenemende emancipatie uitdrukken in relatie tot de omvangrijke dichtbundel van Villon.

Drie elektrische gitaren begeleiden de drie mannelijke zangers (tenor, bariton, bas). Ondanks de verontwaardigde reactie van de verantwoordelijken van het Lincoln Center in New York die de opdracht voor dit werk hadden gegeven, bleef Frank Martin bij zijn oorspronkelijk idee omdat deze instrumenten volgens hem de tekst van Villon ongeëvenaarde kleuren gaven:

"Niets kon, naar mijn smaak, de contrasten [eigen aan het werk van Villon] beter uitdrukken dan de soms schrale of zelfs snerpende sonoriteit van elektrische gitaren, die echter ook op plechtige wijze de klank van een orgel of het diepe sombere luiden van klokken kunnen oproepen." (5)

We weten dat de componist zich door zijn zoon Jan Frank liet inspireren in de beluistering van het elektrische gitaarrepertoire, vooral via platen van Pink Floyd en Zappa. De luisteraar van vandaag kan echter een beetje teleurgesteld zijn omdat de componist de elektrische gitaar op een nogal klassieke manier gebruikt: geen wilde riffs, weinig vervormingseffecten, hetzij heel vluchtig in sommige *forte* passages, en solo's die meer doen denken aan jazz-rock dan aan Jimmy Hendricks. Het is inderdaad waar dat de hardrock in 1970 nog maar net geboren was!

Martin, die de gitaar goed kende - denken we maar aan zijn *Quatre pièces brèves* (1933), een hoogtepunt in het repertoire van de 20ste eeuwse gitaarmuziek - componeerde voor de elektrische gitaren ofwel een klassieke gitaarstijl, ofwel lange aanhoudende akkoorden waarin de invloed van Pink Floyd duidelijk voelbaar is. Dit is het geval in de tweede strofe van *La Ballade des Pendus*, waar de lead-gitaar 'piu largamente' in de hoge tonen een lange melodie ontvouwt die ondersteund wordt door gebroken akkoorden van de tweede gitaar. Doordat de geluidsversterking de

Commissioned by the Lincoln Center Fund for the Chamber Music Society of Lincoln Center

Poèmes de la Mort

François Villon

I. Mort saisi sans exception - II. Mort, j'appelle de ta rigueur

III. Ballade des Pendus

pour
ténor, bariton, basse
et
3 guitares électriques

Frank Martin

réduction pour chant et piano

Ez stuont ein vrouwe alleine...

(Her Dietmar von Eist)

Andantino $\text{J} = 80$

Drey Minnelieder

UE 13831 Z

indruck wekt dat de snaren onophoudelijk blijven klinken, wordt de elektrische gitaar zelf een metafoor voor het touw van de 'gehantgene'!

Net zoals in *Ode à la Musique*, werden de vocale partijen niet gecomponeerd in polyfone stijl, in de strikte zin van het woord, vermits de componist gebruik maakt van solistische of homoritmische passages. In de solistische passages worden de drie stemmen vaak afwisselend gebruikt om zogenaamde opsommingen levendiger te maken. Dit is duidelijk hoorbaar in het eerste stuk waar de verschillende stemtimbres uitdrukking geven aan tal van tegenstellingen: "arm en rijk", "wijs en dwaas", "priesters en leken", "edel en gemeen", "vrijgevig en gierig", "klein en groot", "mooi en lelijk". Soms worden bepaalde woorden van de tekst benadrukt door ze te herhalen, zoals in *La Ballade des Pendus*, waar de cijfers "vijf" en "zes", die het aantal personen aan de galg aanduiden, vier keer worden herhaald.

Enkel in het tweede luik, *Mort, j'appelle de ta rigueur*, worden motieven van de ene stem door de andere geïmiteerd. De basis-cel is een figuur van vier regelmatige kwartnoten, sol - re - mib - si, en wordt eerst door de elektrische gitaren voorgesteld. Kenmerkend voor deze grotendeels repetitieve formule zijn de verschillende inzettijden. De bas komt binnen op de derde tel van de derde maat, gevolgd door de bariton op de eerste tel van de vierde maat, om de woorden *De profundis* te zingen. Deze woorden maken geen deel uit van de tekst van Villon, kregen een zuiver begeleidende rol en worden aan het einde nogmaals herhaald. In het centrale gedeelte spelen de gitaren een ostinato gebaseerd op een figuur van vier achtste noten, re - la - sib - fa#, een kwint-transpositie van het beginmotief. Deze terugkerende structuur wordt uiteraard niet toevallig gebruikt in *Mort, j'appelle de ta rigueur* maar werd door Martin als puur muzikaal middel uitgewerkt om ons aan de rondovorm van het gedicht te herinneren.

In *La Ballade des pendus*, daarentegen, wordt de componist door de vanzelfsprekende teksterhaling van het refrein vrijgesteld om de vorm van de ballade uit te drukken met andere middelen dan die van de eenvoudige thematische herhaling. Dit laatste luik, dat het langste van de drie is, bevat ook het grootste aantal homoritmische passages. Deze schrijfwijze staat in dienst van een uiterst eenvoudige harmonie, waarbij tenor en bas in octaven zingen en de bariton ofwel de kwint ofwel de tussenliggende kwart toevoegt: de 'middeleeuwse' sonoriteit die hierdoor ontstaat is zo duidelijk dat ze geen verklaring nodig heeft. Deze aard van harmonisatie verwijst naar een praktijk die teruggaat tot de Ars Antiqua, de stijlperiode waarin de vroege polyfonie aan het begin van de 13de eeuw zijn hoogtepunt bereikte in de Notre-Dame school. Dat wil zeggen minstens twee eeuwen vóór Villon. Daardoor toont Frank Martin opnieuw aan dat de middeleeuwen voor hem

niet zozeer een connotatie met de techniek inhouden dan wel, en vooral, een bepaalde kleur uitdrukken.

De ritmiek van de vocale partijen in *La Ballade des pendus* is soberder dan die van de eerste twee delen (die evolueerden van gepunteerde halve noten naar triolen van zestende noten), en gebruikt vooral achtste noten en kwartnoten, met enkele zeldzame triolen van achtste noten en een paar langere notenwaarden. Maar deze schijnbare soberheid wordt gecompenseerd door de instrumentale ritmiek, die Martin op humoristische wijze naar het rumba-ritme heeft gemodelleerd. Hierdoor krijgt het wrange gedicht een vleugje ironische nonchalance en wordt de macabere humor ervan geaccentueerd: het bengelen van de gehangenen "als de wind waait" wordt echt voelbaar.

De soms erg succesvolle werken van Debussy, Raynaldo Hahn of Poulenc, op gedichten van Charles d'Orléans en François Villon vertonen geen verschil in toonzetting met de werken die deze componisten op meer recente gedichten schreven. Beide dichters, de hertog van de melancholie (Charles d'Orléans) en de vriend van de *coquillards* (Villon), reeds lange tijd opgenomen in de canon van de Franse literatuur, waren voor hen de eerste moderne vertegenwoordigers van een typisch Franse poëtische kunst die van hun kant slechts een vage genegenheid voor archaïsme vereiste, om eerlijk te zijn meer 17de eeuws dan 15de eeuws. Omgekeerd belichaamt Villon in het werk van Martin de ultieme en nogal schrijnende bloei van een poëzie die muzikaal geassocieerd wordt met expressieve idealen waarvan de nostalgie in zijn hele werk zichtbaar is: door te kiezen voor een bezetting die niet te vergelijken is met het standaard symfonieorkest benadrukt de componist het 'anders zijn' van deze gedichten en hun onverenigbaarheid met de klassieke smaak.

In zijn andere werken die de middeleeuwen als thema hebben en waarin hij meer traditionele klankmiddelen aanwendt, aarzelt Martin echter niet om zich resoluut in een verleden te storten waarvan de tegenstelling tot de klassieke orde een bijna polemische deugd wordt. Martins muziek, net zoals die van de middeleeuwse componisten, getuigt van eenzelfde gevoel voor vervlechting van harmonie en melodie en een gelijkaardige aandacht voor de gemeenschappelijke organisatie van de muzikale parameters. Misschien zijn de middeleeuwen, voor de Zwitserse componist, eenvoudigweg een ander woord voor muzikale inspiratie.

1 Corbellari, Alain, «Frank Martin et les langues médiévales», in Elisabeth Gaucher-Remond (éd.), *Le Moyen Âge en musique. Interprétations, transpositions, inventions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 141-50.

2 Frank Martin, *Un compositeur médite sur son art*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, pag. 36.

3 Frank Martin, À propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres, Neuchâtel, La Baconnière, 1984, pag. 147.

4 Alain Perroux, *Frank Martin ou l'inlassable quête*, Genève, éditions Papillon (coll. «Mélophiles»), 2001, pag. 97.

5 Frank Martin, À propos de..., op. cit., pag. 155.

Aloys Mooser, empathisch maar compromisloos analist

Pierre Michot
Vertaling: Magda de Meester (F → NL)

In de derde aflevering van onze serie, waarin we de carrière van Frank Martin volgen via de recensies van Aloys Mooser in de krant *La Suisse*, komen twee composities aan bod die zijn uitgegroeid tot de meest uitgevoerde muziekstukken in de jaren na hun creatie. Ook al worden Mooser's analyses gekenmerkt door een complexe en persoonlijke stijl, zij nemen uitvoerig de tijd om zich in de muziek te verdiepen en deze in detail te beschrijven. In het algemeen getuigt de criticus van een oprochte empathie voor de componist, maar zonder vleierij: als hij iets minder goed vindt, zoals o.a. in de finale van het *Concerto voor 7 blaasinstrumenten* en in de *Ballade voor cello*, aarzelt hij niet om dat te zeggen.



Petite symphonie concertante

(Zürich, 17 mei 1946)

Een succes: dit is het juiste woord om de indruk samen te vatten van de nieuwe compositie van Frank Martin, waarvan de creatie plaatsvond in Zurich, door het Collegium Musicum onder leiding van Paul Sacher.

Dit succes is te danken aan het perfecte evenwicht tussen inhoud en vorm, aan de authenticiteit en de spontaniteit van de muziek, zowel krachtig, rijkelijk als persoonlijk, aan de juistheid en aan de harmonie van de verhoudingen, en aan het meesterschap dat duidelijk wordt in het gebruik van de ongewone bezetting die de Geneefse componist voor deze gelegenheid heeft samengesteld. Want terwijl hij afstand doet van de middelen van het grote orkest, dat hij zo vaak, zoals wij weten, meesterlijk heeft aangewend, kiest Frank Martin in zijn *Petite symphonie concertante* enkel voor een harp, een klavecimbel, een piano en twee kleine groepen strijkers. Met vindingrijkheid en vastberadenheid weet hij dit ensemble samen te brengen tot een mooi geheel, wat niet verwonderlijk is voor een componist met zo'n volmaakt vakmanschap. Deze ongebruikelijke bezetting zette hem aan om aantrekkelijke combinaties en tegenstellingen van klankkleuren te vinden, die zijn werk een afgewogen en mooie polychromie geven. Daarnaast bleven ook helderheid en transparantie in de muziek behouden en kan de duidelijke polyfone lijnvoering, moeiteloos door de luisteraar gevuld worden.

In het algemeen zijn het de drie solo-instrumenten (harp, klavecimbel en piano) die het spel leiden. Ze converseren met elkaar, soms solistisch door gebruik te maken van mooie contrasten van karakter en kleur, soms in gevarieerde combinaties, maar zonder dat de piano door haar groter klankvolume de meer discrete instrumentale stemmen overstemt.

De componist heeft de rollen hier zeer tactvol verdeeld wat getuigt van een excellent gevoel voor het timbre en de bijzondere expressieve eigenschappen van elk instrument. Ofwel vertrouwt hij de harp een dwarselende opeenvolging van noten of akkoorden toe die door hun kristalach-

tige trillingen uit het ensemble opstijgen; ofwel laat hij het klavecimbel loopjes tokkelen en percussie-achtige akkoorden aanslaan; ofwel geeft hij het woord aan de piano om een melodische zin te herhalen die net door een van de andere instrumenten werd vertolkt, of vraagt hij om bas-akkoorden, gehamerd en uitgesprokener dan die van het quartet in het lage register. Of hij nu de twee groepen strijkers afzonderlijk of samen laat optreden, Frank Martin heeft de kunst om elke keer opnieuw de juiste klanksfeer te vinden, om het emotionele klimaat van het moment te vertalen en de exacte verhouding tussen de verschillende elementen die hij gebruikt in stand te houden.

Zoals de titel van het werk suggereert, wordt er verwezen naar een instrumentale vorm uit de 18de eeuw. De instrumenten nemen afwisselend het woord, reageren op elkaar, converseren of mengen hun stem, en dit alles terwijl ze hun eigenheid behouden en hun respectievelijke rechten doen gelden. Hierbij wordt de luisteraar aangenaam verrast door de variatie en soms ook door de kracht van de gecombineerde klankkleuren die de componist uit zo'n kleine bezetting weet te halen, wat getuigt van een grondige kennis van de gekozen middelen en van een werkelijk feilloze vaardigheid.

Maar het is niet alleen hierdoor dat *Petite symphonie concertante* de aandacht van de luisteraars trekt. Het is ook - en vooral - door de rijkdom en de verscheidenheid van de inhoud waarin de natuurlijkheid en de eigenheid van Frank Martin zich opnieuw doen gelden. De artistieke schepping is expressief, kleurrijk en vol geestdrift en geeft de indruk nooit buiten adem te zijn. Zij heeft tevens de zeldzame verdienste tijdig op te houden voordat alle oratorische mogelijkheden van het onderwerp uitgeput zijn. Deze verdienste zou talrijke componisten van onze tijd tot heilzame reflecties moeten inspireren.

Twee verschillende eigenschappen van deze compositie, de compactheid van de vorm en de soberheid van de muzikale ontwikkelingen, worden perfect doorgedreven en focussen op het zuiver essentiële. De *Petite symphonie concertante* krijgt hierdoor meer levendigheid en kracht en wint hierdoor aan belang en tijdloosheid.



Deze nieuwe partituur van Frank Martin leeft intens, gaat doelbewust vooruit en getuigt van een creatieve geest die duidelijk ziet waar hij naartoe wil en hoe hij zijn doel moet bereiken. Zonder te blijven hangen bij overbodige herhalingen getuigt de muziek van een onberispelijke continuïteit in het deductieve werk, wat haar geenszins hindert om voortdurend dat karakter van spontaniteit en natuurlijkheid te behouden, kenmerkend voor alle echt doorvoerde muziek voordat ze op papier wordt neergeschreven.

Zo schildert het openingsdeel, een kort *Adagio*, een donkere maar ingehouden sfeer. Het daaropvolgende *Allegro* is doordrongen van een vurige ritmische impuls, hier en daar onderbroken door episodes die geladen zijn met een zware en hartschoktelijke lyriek. In het middelste *Adagio* neemt het pathetische gevoel geleidelijk toe. De grote recitativen, eerst toevertrouwd aan de harp, daarna aan de piano en tenslotte aan het klavecimbel, interpreteren melodische motieven die – hoewel nog onvolledig geformuleerd – de bouwstenen zullen worden van het laatste deel. Dit laatste deel wordt gekenmerkt door een marsbeweging die geleidelijk een levendig en triomfantelijk accent krijgt en sleept de luisteraar mee in een onophoudelijke stroom van impulsieve en nieuwe muzikale elementen, vol expressie en beweging.

Tot nu toe - op het oeuvre van Arthur Honegger na - heeft de Zwitserse muziekwereld nog niet veel werken geproduceerd die even belangrijk zijn en even volmaakt naar inhoud en vorm.

Concerto voor 7 blaasinstrumenten en strijkorkest

(Genève, 22 maart 1950)

In opdracht van het *Bernische Musikgesellschaft*, componeerde Frank Martin ongeveer een jaar geleden een partituur die het *Orchestre romand* ons voor het eerst liet horen. Deze nieuwe muziek, hoewel volkomen anders, profileert zich als de voortzetting van *Petite symphonie concertante*, uitgegeven in 1945 en vanaf dat moment een sensationeel succes in de meeste concertzalen van Europa.

De nieuwsgierige en gedreven Geneefse componist kon geen genoegen nemen met een eenvoudige herhaling van een aspect dat hij reeds eerder had aangewend. Terwijl hij in *Petite symphonie concertante* de textuur van gestreken snaarinstrumenten verrijkte met de gehamerde snaren van een piano en de getokkelde snaren van een klavecimbel en een harp, zo brengt het nieuwe concerto naast de strijkersgroep een ensemble van zeven solo-blaasinstrumenten bij elkaar, uitgebreid met pauken, die ook af en toe een hoofdrol spelen, en het gebruikelijke slagwerk.

Weliswaar, de eisen die de componist stelt aan de uitvoerders om zijn gedachten te vertolken zijn echter zo groot dat het verleidelijk is om te vermoeden dat hij bij het componeren niet de "souffleurs" uit Bern in gedachten had (waarvan de verdiensten eerder twijfelachtig zijn), maar wel het *Orchestre de la Suisse romande*, waarvan hij de onvergelijkbare kwaliteiten van fraseering, klankkleur en zeggingskracht al vaak had mogen ervaren...

Kenmerkend voor het *Concerto voor zeven blaasinstrumenten en strijkorkest* - en tevens ook de verklaring van de titel - is het feit dat

de solostemmen tijdens het hele verloop van het muziekstuk hun persoonlijkheid behouden, of ze nu onderling of met de strijkersgroep conteren. Want wanneer ze op traditionele symfonische wijze met het ensemble samensmelten, - zonder daarom een perfect bevredigend klanksaltaat te bereiken - interpreteren ze individueel thema's die nauw aansluiten bij hun ware aard en die zo kunstig opgebouwd zijn dat zij, zonder enige discontinuïteit of ongelijkheid teweeg te brengen, aan het algemene discours deelnemen en hun eigen gevoelssfeer toevoegen.

Met uitzondering van het laatste deel, dat duidelijk ondergeschikt is aan de eerste twee, beweegt het muziekstuk zich in een heftig en gekweld klimaat. Net als de meeste van zijn voorgangers wordt het gevoed door een rijke muzikale substantie geladen met een expressieve intensiteit, die blijk geeft van een persoonlijk idioom en een hoge gevoeligheid, wat scherpe reacties heeft uitgelokt.

Na een koortsachtig *Allegro* volgt een *Adagietto*, het ware hoogtepunt van de partituur, dat bijna volledig in het teken staat van het pathetische. Het is merkwaardig hoe twee grote muzikale persoonlijkheden zich in dit *Adagietto* toevallig ontmoeten - want van plagaat kan hier geen sprake zijn. Het *Adagietto* opent namelijk met een tumultueuze zin gespeeld door de eerste violen, een zin die precies het ritmisch profiel van het beginthema van het 3de pianoconcert van Béla Bartók brengt maar dan in een

veel breder tempo, en zelfs een beetje de melodische omlijning ervan oproept. Deze episode, waarin de solo-instrumenten hun aanwezigheid blijven doen gelden door af en toe het woord te nemen, dankt zijn beklemmend en angstig karakter evenzeer aan de heftigheid van zijn harmonische taal en de gedurfde polyfonie, als aan het

Frank Martin heeft de kunst om elke keer opnieuw de juiste klanksfeer te vinden, om het emotionele klimaat van het moment te vertalen en de exacte verhouding tussen de verschillende elementen die hij gebruikt in stand te houden."

aanhoudende obsederende gebruik van twee noten die, net zoals het tikken van een uurwerk, door hun onverbiddelijk ritme het discours bepalen. Op dit ritmisch pulserend motief, waarin we een overleving van het ostinato kunnen zien waarmee meesters zoals Francesco Cavalli en Henry Purcell effecten van overweldigende dramatische intensiteit hebben gebracht, is het hele stuk gebouwd, voorafgegaan door een hartschoktelijk aanzwellende tussenkomst van de violen waarop houtblazers en hoorns op een identieke toon antwoorden, totdat de trombone heel plechtig met een pijnlijk droevige monoloog het gesprek afsluit.

Zoals ik reeds opmerkte is het *Allegro vivace* echter niet zo belangrijk als de eerste twee delen van het concerto die de gemeenschappelijke eigenschap hebben dat ze, om af te sluiten, even vindingrijk als verrassend zijn. Want ook al is het *Allegro vivace* briljant uitgewerkt met op de achtergrond een krachtig geritmeerde mars die zich geleidelijk manifesteert, de compositie komt vrij onopvallend over en haar expressief karakter blijft heel oppervlakkig.

Ballade voor cello

(Genève, 4 april 1951)

Het laatste concert van het *Orchestre de la Suisse romande* liet het publiek een nieuwe ballade van Frank Martin horen. Het werk sluit aan bij een reeks balladen voor verschillende solo-instrumenten gecomponeerd in de loop van de voorbij jaren.

De ballade die we gisteren te horen kregen is opgedragen aan de cello, ondersteund door klein kamerorkest. Het is een ietwat onsaamhangende compositie waarin de cello een centrale plaats inneemt en waarin, eigen aan de bijzondere esthetiek van het genre, verschillende contrasterende emotionele klimaten elkaar opvolgen die, in dit geval, bij voorkeur gericht zijn op meditatieve en zachtmoeidige melancholische gevoelens.

Ook al is de algemene sfeer waarin het werk zich ontwikkelt gemakkelijk te definiëren, het muziekstuk heeft hier verre van een opvallende vorm en een rijkdom waardoor vroegere werken van de Geneefse componist worden gekenmerkt.

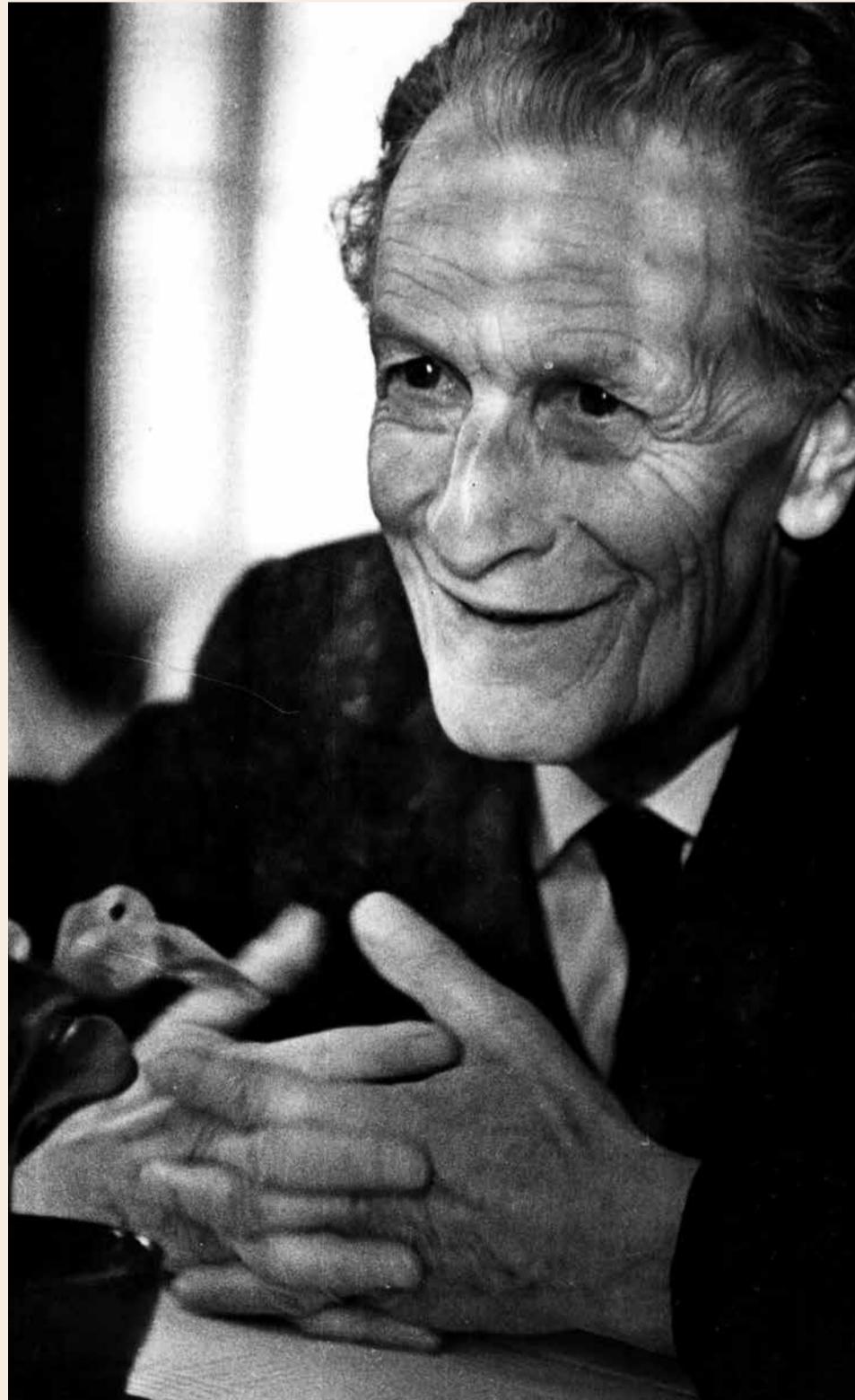
Ook het lyrische instrument waarin Frank Martin het repertoire heeft trachten te verrijken, kan er in dit geval geen voordeelen uit halen vergelijkbaar met de voordeelen die de fluit, de saxofoon, de piano en de trombone genoten toen elk van hen een gelijkaardige ballade door de componist toebedeeld kreeg.

De cello slaagt er amper in om uit de verte te komen omdat haar stem zelden duidelijk genoeg boven de donkere begeleiding uitstijgt om zo de aandacht van de luisteraar te trekken.

Natuurlijk, als de luisteraar de kans krijgt om de muziek te volgen met de partituur voor ogen, wordt alles anders. Talrijke details die men met moeite bij beluistering kan opmerken - of eventueel zou kunnen raden - worden duidelijk; talrijke bedoelingen die het oor nauwelijks kan vermoeden worden plots opgehelderd.

De reden hiervoor lijkt te liggen in de relatie die de componist heeft opgebouwd tussen het begeleidende ensemble en het solo-instrument, een relatie die vanuit het oogpunt van de tegenstelling tussen klankkleur en volume niet altijd even bevredigend is.

Regards sur la musique contemporaine (1921-1946), Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne 1946, pag 442-446; Panorama de la musique contemporaine (1947-1953), Éditions René Kister et Union européenne d'édition, Genève-Monaco 1953, pag.124-127, 207-209.





Sommaire

1 Frank Martin et le Moyen Âge

- *Drey Minnelieder*
- *Ode à la musique*
- *Poèmes de la mort*

3 Aloys Mooser, critiques

- *Petite symphonie concertante*
- *Concerto pour 7 instruments à vent*
- *Ballade pour violoncelle*

Bienvenue

Plus de 20 membres de la Société Genevoise ont décidé de devenir donateurs à la Fondation Frank Martin dès cette année. Le conseil d'administration et les donateurs actuels de la Fondation accueillent chaleureusement les nouveaux donateurs avec des sentiments de sympathie et de chaleur !

COLOFON

Ce Bulletin est une publication de la Frank Martin Stichting, établi aux Pays-Bas en 1979.

Rédaction :

Ferry Jongbloed

Magda de Meester

Adresse de la rédaction & contact :

Frank Martin Stichting

Bollelaan 11

NL-1411 JV Naarden

questions@frankmartin.org

www.frankmartin.org

Graphisme :

www.yellowsubmarine.be

Copyright:

© 2020 Naarden (NL) Frank Martin Stichting

Décembre 2020

Frank Martin

Frank Martin et les langues médiévales⁽¹⁾

Alain Corbellari



De tous les grands compositeurs du XXe siècle, Frank Martin est sans doute celui qui a manifesté l'intérêt le plus constant pour le Moyen Âge. Plus qu'un Stravinsky, qui y puisa certes de quoi conforter son « objectivité », davantage qu'un Orff, dont les inspirations sont plutôt antiques, voire préhistoriques, plus profondément que nombre de minimalistes d'aujourd'hui, tel Arvo Pärt, chez qui l'influence médiévale tend à être plutôt décorative, Frank Martin a vraiment fait du Moyen Âge l'une des références majeures de son œuvre, tant d'un point de vue spirituel que sur les plans thématique et formel.

Il est en effet un des rares compositeurs du XXe siècle à avoir mis directement en musique des langues médiévales. *Le Mystère de la Nativité* et *Pilate* reprennent directement le texte du XVe siècle d'Arnoul Gréban, et l'*Ode à la musique* se base sur un texte de Machaut, antérieur encore d'un demi-siècle. Et s'il est vrai que Martin a reculé devant l'idée de reprendre les textes originaux de la légende tristanienne écrits au XIe siècle par Béroul et Thomas, c'est aussi par admiration pour l'adaptation moderne de Bédier à propos de laquelle il écrivait, dans un souci de propriété de la langue où on le reconnaît bien :

« Le texte de Bédier, comme je crois aucune prose, me servit et me porta par son sens extraordinaire du rythme, des proportions et du juste mouvement psychologique. Je pus le prendre intégralement, sans changement, ce qui est une preuve non équivoque de son extrême perfection. (2) »

Rappelons que Martin ne s'est pas cantonné au domaine francophone, comme en témoignent les *Drey Minnelieder*, sur des textes en moyenne-haut-allemand du XIIIe siècle. Et au besoin, il n'a pas hésité à mêler les langues dans une même œuvre : utilisant le texte allemand de la Bible de Luther pour les deux premières parties de son *Maria Triptychon*, de 1968, il conservera, pour le troisième volet, le texte latin du *Stabat Mater*, « merveilleux poème, disait-il, auquel il fallait conserver toute sa grâce moyenâgeuse (3) ». Oserait-on suggérer que l'on retrouve là, en quelque sorte, la projection horizontale (chronologique) de la structure verticale du motet médiéval, mélangeant volontiers les textes et les langues dans sa construction polyphonique ?

L'usage par Martin du terme « moyenâgeux » montre, soit dit en passant, que notre compositeur voyait encore le Moyen Âge avec les yeux des novices de l'entre-deux-guerres éblouis et étonnés d'apprendre que le millénaire qui sépare l'Antiquité de la Renaissance

II Le Moyen Âge c'est peut-être simplement, chez le compositeur suisse, l'autre nom de l'inspiration musicale."

n'est pas seulement fait de ténèbres ; mais sa ferveur est certaine, et on a eu l'occasion de rappeler le choc qu'avait représenté pour le jeune Martin la découverte, en 1920, de l'édition Gaston Paris de la *Passion de Gréban*, « quand sa sœur Pauline en utilisait certains extraits pour un spectacle de l'Avent (4) ».

Remarquons par ailleurs que, paradoxalement, le grand rythmicien qu'était Martin n'a guère médité sur la pratique rythmique du Moyen Âge, ses inspirations en ce domaine s'étant plutôt tournées vers le folklore (*Trio sur des mélodies populaires irlandaises*), les musiques populaires modernes (*Fantaisie sur des rythmes flamenco*) et, bien sûr, le jazz. La spéculation antico-médiévale sur les rythmes cosmiques n'est donc point son fait. Identiquement, son idéal de compréhension textuelle est aux antipodes de l'indifférence de la polyphonie médiévale et pré-moderne pour l'intelligibilité des mots.

Drey Minnelieder

L'exemple le plus clair en est peut-être à trouver dans les *Drey Minnelieder* qui prennent, précisément, pour base des textes antérieurs à l'essor de la polyphonie médiévale. L'accompagnement que Martin

suite p.2

leur donne, dans le même ordre d'idées « anti-savant », est d'une totale simplicité : ses deux voix (et quelques accords) sont idéalement servies par la flûte et la guitare, solution qui est pourtant postérieure à celle, originale, du seul piano ; mais on ne serait guère étonné que Frank Martin, en écrivant l'accompagnement pianistique pensait déjà au duo flûte et guitare. De fait, le rapport de ces deux voix est plutôt hétérophonique que franchement polyphonique : préférant superposer et alterner les lignes mélodiques plutôt que de les articuler en un tissu uniifié, Martin peut ainsi aisément persuader son auditeur qu'il cherche à se tenir au plus près de la technique des *Minnesänger*, alors même qu'un examen sommaire de sa prosodie convainc immédiatement de ce qu'il use de tous les apports de la modernité pour assouplir la diction des poèmes. Debussy avait, en particulier dans *Pelléas et Mélisande*, établi un standard presque insurpassable de mise en musique du français, qu'Honegger et Martin ont su adapter non tant dans le sens d'une souplesse encore accrue que d'une expressivité de type différent : si, en effet, la prosodie debussyste se maintient presque toujours dans l'ambitus très restreint de degrés conjoints, celle d'Honegger et Martin ne recule pas devant l'usage de degrés disjoints pour casser ce que la mélodie pourrait avoir de trop uniforme. Dans le cas des *Drey Minnelieder*, cette pratique est particulièrement bienvenue, puisque l'allemand ne saurait se contenter d'une prosodie en demi-teintes ; Martin arrive ainsi, dans un respect total de la prosodie allemande, à un très heureux compromis entre affect et compréhensibilité : on voit en particulier des mesures plutôt exaltées, en degré disjoints, immédiatement suivies et adoucies par des mesures en degrés conjoints.

Il n'est cependant pas impossible que la souplesse à laquelle atteint le compositeur



cherche réellement à mimer une « liberté » du chant médiéval pré-polyphonique : dans les années 30 déjà, les partisans d'un chant grégorien fait de valeurs presque égales, pour ainsi dire planant (à la façon des moines de Solesmes), s'opposaient vigoureusement aux « mensuralistes », qui estimaient que le chant grégorien devait au contraire être chanté avec des contrastes rythmiques vigoureux (à défaut de forts contrastes de hauteurs, car le chant grégorien se meut volontiers, comme la pratique debussyste, par degrés conjoints). On voit cependant bien que la pratique de Martin pèche, dans ce débat, soit par défaut, soit par excès : sa rythmique est plus contrastée que celle des solesmiens, mais elle reste beaucoup moins contraignante que celle des mensuralistes. Il lui suffit, au fond, de sembler suffisamment souple pour « faire médiéval ». Si, mieux informé de la musique

du Moyen Âge, l'auditeur d'aujourd'hui ne se laisse plus prendre, celui d'il y a un demi-siècle n'y voyait sans doute que du feu. Mais la distance aujourd'hui possible ne se retourne pas contre l'œuvre : au contraire, celle-ci, cessant d'évoquer un pastiche, peut afficher sans rougir son statut de musique du XXe siècle. Elle nous apparaît maintenant telle que le temps, sinon l'éternité, en a changé la contingence première. La référence médiévale s'éloigne, mais la force de l'œuvre de Martin demeure.

Ode à la musique

L'*Ode à la musique* (1961), d'après Machaut, pose des problèmes plus complexes, car l'œuvre est chorale et accompagnée d'un petit ensemble instrumental (une trompette, deux cors, trois trombones, un piano et une contrebasse). Cependant, Martin ne profite pas de ce qu'il dispose de quatre voix pour mimer la polyphonie du XIVe siècle : sur deux cent sept mesures vocales, cinquante-quatre usent du chœur à l'unisson, soixante-six sont rigoureusement homorythmiques, vingt-huit opposent deux groupes homorythmiques en canon et neuf sont en écriture à deux voix, c'est-à-dire en *bissinium*, pour user ici de la terminologie polyphonique ; seules, donc, les cinquante mesures qui restent, essentiellement groupées au milieu de la pièce, usent réellement d'une écriture à quatre voix. Encore faut-il faire la part, parmi elles, de vingt mesures destinées à accompagner, de manière quasiment instrumentale, le chant du baryton solo de vocalises (dont les six dernières sont homorythmiques) sur un *Gloria* évidemment absent du texte de Machaut, quoique fidèle, dans la superposition linguistique qu'il induit, à l'esprit de ses motets.

Tous ces moments polyphoniques rappellent fortement le style dont usait Martin dans la *Messe à double chœur*, en particulier, justement, les mesures sur le *Gloria* qui constituent le seul passage *a capella* de l'*Ode à la musique*. De fait, cette très souple polyphonie s'inscrit bien dans le mouvement archaïsant inspiré du chant grégorien qu'un Jean Duruflé exploitait en France à la même époque. L'écriture chorale à quatre voix permet, quant à elle, à Martin des effets riches, comme les passages presque insensibles de l'unisson à l'accord parfait. On sent les relations de quintes omniprésentes, à travers l'écriture en accords parallèles, mais les quintes nues sont souvent évitées pour donner plus de corps à l'harmonie. On les verra par contre jouer un rôle essentiel dans

les *Trois poèmes de la mort* d'après Villon, où Martin a choisi de réduire son effectif vocal.

Poèmes de la mort

De fait, les *Poèmes de la mort* offrent un exemple particulièrement frappant de cette recherche de l'esprit par delà la lettre qui est au cœur de la restitution que Frank Martin propose du Moyen Âge musical. La première pièce composée, *La Ballade des pendus*, se retrouve, dans le triptyque final, conclure un ensemble qui peut paraître hétérogène en regard de l'économie du texte villonien : *Mort saisit sans exception* est en effet tiré, on a presque envie de dire arbitrairement, de la part « narrative » du *Testament*, en opposition avec le rondeau *Mort*, pièce à forme fixe close sur elle-même quoique organiquement liée au *Testament*, tandis que la *Ballade des pendus* est un poème complètement autonome de Villon. L'effet est-il voulu ? Toujours est-il que la progression des trois textes dessine une émancipation progressive par rapport au grand recueil de Villon.

Les trois guitares électriques accompagnent trois chanteurs masculins (ténor, baryton, basse) et, malgré le scepticisme scandalisé des responsables du Lincoln Center de New York, commanditaires de l'œuvre, Frank Martin persista et signa, car ces instruments lui semblaient apporter à Villon des couleurs inimitables :

« Rien, à mon goût, ne pouvait mieux exprimer ces contrastes [propres à l'œuvre de Villon] que la sonorité des guitares électriques, parfois stridentes ou même grinçantes, mais qui peut aussi évoquer, avec solennité, la voix de l'orgue ou le grave tintement des cloches. (5) »

On sait que le compositeur avait été guidé par son fils Jan Frank, dans l'écoute du répertoire pour guitare électrique, en particulier à travers des disques des Pink Floyd et de Zappa. Toutefois l'auditeur d'aujourd'hui sera peut-être un peu déçu de constater que le compositeur utilise ses guitares électriques de manière somme toute assez classique : pas de riffs rageurs, peu d'effets de distortion, sinon fugitivement dans certains *forte*, et des *soli* qui se souviennent plutôt du jazz-rock, que de Jimmy Hendricks. Il est vrai qu'en 1970 le hard rock venait à peine de naître ! Martin, qui connaissait bien la guitare (on se souvient des *Quatre pièces brèves*, de 1933, qui sont l'un des sommets du répertoire de l'instrument au XXe siècle), demande aux guitares électriques tantôt ce qu'il demanderait à des guitares sèches, tantôt de longues tenues planantes où se ressent nettement l'influence des Pink Floyd : c'est le cas, en particulier, dans la deuxième strophe de *La Ballade des Pendus*, où la guitare lead déploie *piu largamente* dans l'aigu une longue mélodie soutenue par les accords brisés de

Ez stuont ein frouwe alleine...

(Her Dietmar von Eist)

Andantino $\text{J} = 80$

Drey Minnelieder

UE 13831 Z

Commissioned by the Lincoln Center Fund for the Chamber Music Society of Lincoln Center

Poèmes de la Mort

François Bellon

I. Mort saisit sans exception - II. Mort j'abaisse de la rigueur
(du Testament) (L'of, o Rofle)

III. Ballade des pendus
(Sangue d'ubiq Bellon)

pour
ténor, baryton, basse
et
3 guitares électriques

Frank Martin

réduction pour chant et piano

la seconde guitare. En fait, la guitare électrique, dont le son amplifié donne l'impression que ses cordes se rallongent indéfiniment, devient elle-même une métaphore de la corde du pendu !

Les parties vocales, comme dans *l'Ode à la musique*, évitent presque toujours la polyphonie au sens strict, le compositeur usant soit de passages solistiques, soit de passages homorythmiques. Dans le premier cas, il peut faire alterner rapidement les trois voix soit pour animer les énumérations, comme dans la première pièce, où « pauvres et riches », « sages et fols », « prêtres et lais », « nobles, vilains », « larges et chiches », « petits et grands », et « beaux et laids » se succèdent en passant d'une voix à l'autre ; soit pour souligner, en les répétant, certains mots du texte, comme dans la troisième pièce, *La Ballade des Pendus*, où les chiffres « cinq, six », désignant le nombre d'occupants du gibet, sont répétés quatre fois. Seule la deuxième pièce, *Mort, j'appelle de ta rigueur*, fait entendre quelques imitations de motifs d'une voix à l'autre. La cellule de base en est une figure de quatre notes (sol - ré - mi bémol - si), égrenée en noires régulières et d'abord présentée en décalage par les guitares électriques. La basse entre sur le troisième temps de la troisième mesure, suivie par le baryton sur le premier temps de la quatrième mesure, pour chanter les mots « *De profundis* », évidemment absents du poème de Villon, par rapport auquel ils se présentent clairement comme un corps étranger à valeur accompagnatrice, et qui sont repris en conclusion. La partie centrale est bâtie sur un *ostinato* des guitares basé sur une figure de quatre croches, transposition à la quinte du motif initial : ré - la - si bémol - fa dièse. Cette manière de ritournelle n'est évidemment pas utilisée par hasard dans *Mort, j'appelle de ta rigueur*, qui est, rappelons-le, un rondeau, dont Martin a ainsi élaboré un moyen purement musical de nous rappeler la structure circulaire.

Dans *La Ballade des pendus*, qui suit, en revanche, l'évidence de la reprise textuelle du refrain dispense le compositeur d'exprimer la forme de la ballade par d'autres moyens que ceux de la simple reprise thématique. Cette dernière pièce, qui est la plus longue des trois, est aussi celle dans laquelle est fait l'usage le plus large de l'homorhythmie, ici au service d'une harmonie très simple, ténor et basse chantant à l'octave, tandis que le baryton exprime soit la quinte soit la quarte intermédiaire : la sonorité « médiévale » du résultat est si manifeste qu'elle pourrait se passer de commentaire. Remarquons cependant qu'une telle harmonisation renvoie à une pratique remontant aux débuts de la polyphonie et qui a trouvé son apogée au début du XIII^e siècle dans l'école dite de Notre-Dame et dans ce que

l'on a nommé *l'Ars antiqua*, c'est-à-dire au bas mot deux siècles avant Villon : Frank Martin montre une fois de plus que le Moyen Âge, avant de connoter une technique, illustre d'abord pour lui une couleur. Plus hiératique que celle des deux premières pièces, qui allaient de la blanche pointée à la double croche en triolet, la rythmique des voix de la *Ballade des Pendus* use essentiellement de la croche et de la noire, avec de rares trios de croches et quelques valeurs un peu plus longues. Mais cette apparente rigidité est compensée par la rythmique instrumentale, que Martin a avec humour calqué sur la rumba rythme, ce qui ajoute une touche de nonchalance ironique à ce poème grinçant et en accentue l'humour macabre : le balancement des pendus « comme le vent varie » en devient vraiment palpable.

Les œuvres, parfois très réussies, de Debussy, Raynaldo Hahn ou Poulenc sur des poèmes de Charles d'Orléans et de Villon ne présentent aucune différence de ton avec celles que ces compositeurs ont écrites sur des poèmes plus récents : de fait, agrées de longtemps dans le canon littéraire français, le duc mélancolique et l'ami des coquillards étaient pour eux les premiers représentants modernes d'un art poétique « typiquement français » qui ne nécessitaient de leur part qu'une vague affection d'archaïsme, à vrai dire plus XVII^e que XVe siècle. À l'inverse, chez Martin, Villon incarne l'ultime, et plutôt grinçante, floraison d'une poésie musicalement associée à des idéaux expressifs dont toute son œuvre atteste la nostalgie : le compositeur souligne ainsi la profonde altérité de ces poèmes et leur incompatibilité avec le goût classique par le choix d'un instrument inassimilable à l'orchestre symphonique standard.

Cependant, pour user de moyens sonores plus traditionnels, ses autres œuvres qui prennent le Moyen Âge pour thème n'hésitent pas à plonger résolument dans un passé dont l'opposition à l'ordre classique acquiert presque une vertu polémique. Martin a en commun avec les compositeurs du Moyen Âge un même sens de l'imbrication de l'harmonique dans le mélodique et une attention identique à l'organisation conjointe des paramètres musicaux. Le Moyen Âge c'est peut-être simplement, chez le compositeur suisse, l'autre nom de l'inspiration musicale.

1 L'article dans son intégralité : Corbellari, Alain, « Frank Martin et les langues médiévales », dans Elisabeth Gaucher-Remon (éd.), *Le Moyen Âge en musique. Interprétations, transpositions, inventions*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 141-50.

2 Frank Martin, *Un compositeur médite sur son art*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977, p. 36.

3 Frank Martin, *À propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*, Neuchâtel, La Baconnière, 1984, p. 147.

4 Cité par Alain Perroux, *Frank Martin ou l'inlassable quête*, Genève, éditions Papillon (coll. « Mélophiles »), 2001, p. 97.

5 Frank Martin, *À propos de... op. cit.*, p. 155.



Aloys Mooser, analyste empathique mais sans complaisance

Pierre Michot

Pour le troisième épisode de notre feuilleton, au long duquel nous suivons la carrière de Frank Martin sous le regard du critique du journal *La Suisse*, nous voyons Aloys Mooser aborder deux œuvres devenues parmi les plus jouées dans les années qui suivront leur création. Une fois encore, nous apprécierons, au-delà d'un style volontiers contourné, ces analyses qui prennent le temps d'approfondir et de décrire dans le détail. Elles témoignent d'une réelle empathie, mais sont sans complaisance : quand Mooser trouve moins bon, comme on va le voir pour le finale du Concerto et pour la Ballade, il n'hésite pas à le dire.



Petite symphonie concertante

(Zurich, 17 mai 1946)

Une réussite : c'est bien là le vocabulaire qui s'impose pour résumer l'impression produite par l'œuvre nouvelle de M. Frank Martin, dont le Collégium musicum de Zurich eut l'honneur de donner la première audition, sous la direction de M. Paul Sacher.

Une réussite qui, tout ensemble, tient à la convenance parfaite du contenu et du contenant, à l'authenticité et à la spontanéité d'une musique aussi vigoureuse et abondante que personnelle, à la justesse et à l'harmonie des proportions, enfin à la maîtrise dont témoigne l'emploi de l'appareil sonore inhabituel auquel le compositeur genevois a fait appel pour l'occasion.

Car, renonçant les ressources du grand orchestre dont il a si souvent usé avec l'art que l'on sait, M. Frank Martin n'a voulu, pour sa *Petite symphonie concertante*, qu'une harpe, un clavecin, un piano et deux petits groupes d'archets dont il a tenté et réalisé la synthèse avec une ingéniosité et une sûreté de main qui ne sont point pour nous étonner, de la part d'un écrivain au métier si consommé.

Cette confrontation inattendue ne lui a pas seulement suggéré des combinaisons et des oppositions de timbres infiniment séduisantes, qui parent son œuvre d'une polychromie ordonnée, au reste, avec autant de goût que de mesure ; elle lui a permis encore de conserver à sa partition une luminosité et une transparence auxquelles le jeu des lignes polyphoniques doit de se dessiner clairement et d'être suivi sans effort par l'auditeur.

Le plus généralement, ce sont les trois instruments solistes qui mènent le jeu dans un colloque au long duquel ils conversent tantôt isolément, se prêtant alors à d'heureux contrastes de caractère et de couleur, tantôt diversement accouplés sans que jamais, dans ce cas, le piano ne prenne prétexte de la supériorité de son volume sonore, pour majoriser ses interlocuteurs à la voix plus discrète.

Aussi bien, le compositeur a-t-il distribué ici les rôles avec un tact qui atteste, de sa part, un sens très vif de la densité et des particulières facultés expressives de chaque instrument. Soit qu'il confie à la harpe des notes égrenées ou des

accords que leur vibration cristalline fait émerger de l'ensemble; soit qu'il défère au clavecin des traits scintillants et des batteries incisives; soit qu'il donne la parole au piano pour reprendre une phrase qui vient d'être exposée par l'un de ses partenaires, ou qu'il lui demande des basses martelées et plus nettes que celles du quatuor dans le grave; soit qu'il fasse intervenir, séparément ou concurremment, les deux groupes d'archets, il a l'art de trouver, à chaque fois, l'atmosphère sonore idoine à traduire le climat affectif du moment, et de maintenir une proportion exacte entre les divers éléments auxquels il fait appel.

Ainsi que le veut le titre de l'œuvre, ceux-ci concertent au sens que le XVIII^e siècle attribuait à ce terme. Tour à tour, ils s'interpellent, se répondent, conversent ou mêlent leurs voix, tout en gardant leur individualité et en faisant valoir leurs droits respectifs. Et ce n'est pas, pour l'auditeur, l'un des moindres sujets d'étonnement, de constater la variété, parfois aussi la puissance des amalgames et des alliages de timbres que le compositeur a réussi à faire jaillir d'un si mince effectif, attestant, de la sorte, une connaissance approfondie des moyens qu'il a mis en jeu, et un tour de main véritablement infaillible.

Mais ce n'est pas seulement par cela, que la *Petite symphonie concertante* sollicite l'attention de ceux qui l'écoutent. C'est aussi – et plus encore – par la richesse et la diversité de sa substance où s'affirment, à nouvelle fois, la spontanéité et la particularité dont M. Frank Martin a donné bien des exemples déjà. Expressive, colorée et traversée d'une ardeur généreuse, l'invention s'y renouvelle sans paraître jamais à bout de souffle, et elle a ce mérite bien rare, qui devrait inspirer de salutaires réflexions à tant de compositeurs de notre époque, de savoir s'arrêter à temps, avant d'avoir épousé toutes les possibilités oratoires de son sujet.

Ce sont, en effet, deux des traits distinctifs de cet ouvrage, que le ramassé de sa forme et la sobriété qu'il observe dans ses développements, toujours conduits avec une parfaite sûreté et la volonté manifeste de ne dire que l'essentiel. La *Petite symphonie concertante* y gagne une vivacité et une concentration qui ne vont pas sans en conforter puissamment l'intérêt, et sans y entretenir une vie de chaque instant.

Car la nouvelle partition de M. Frank

Martin vit intensément, elle avance d'un pas délibéré, et témoigne d'un esprit créateur qui voit clairement où il veut aller, et comment y parvenir. Sans s'attarder à de vaines redites, elle montre une impeccable continuité dans le travail déductif, ce qui ne l'empêche nullement de conserver constamment ce caractère de nécessité et cette spontanéité, qui sont le fait de toute musique authentiquement sentie, avant que d'être réalisée sur le papier.

Que ce soit le bref *Adagio* initial, au climat sombre, mais contenu ; que ce soit le premier *Allegro* secoué d'un ardent élan rythmique que viennent interrompre parfois des épisodes tout chargés d'un lyrisme grave et passionné ; que ce soit l'*Adagio* médian dont le sentiment pathétique s'exalte progressivement en de grands récitatifs confiés à la harpe, au piano, puis au clavecin, et où apparaissent, bien qu'incomplètement formulés encore, les éléments mélodiques sur lesquels se construira le dernier morceau ; que ce soit celui-ci, enfin, dont le mouvement de marche prend peu à peu un accent entraînant et triomphal, partout c'est le jaillissement incessant d'une substance musicale primesautière et neuve, autant que riche d'expression et de mouvement.

En vérité, exception faite de celles d'Arthur Honegger, la musique suisse n'a pas produit, à ce jour, beaucoup d'œuvres aussi significatives et aussi accomplies au fond et à la forme.

Concerto pour 7 instruments à vent et orchestre à cordes

(Genève, 22 mars 1950)

Sollicité par la Bernische Musikgesellschaft qui lui avait demandé une œuvre nouvelle pour ses concerts, Frank Martin a donné à cette association, il y a un an environ, une partition dont l'Orchestre romand nous offre la révélation, et dont on eut loisir de constater que, dans la production du compositeur, elle s'inscrit – tout en s'en différenciant absolument – comme le pendant de la *Petite symphonie concertante* parue en 1945 et qui, dès lors, a connu un succès sensationnel dans la plupart des salles de concert d'Europe.

De fait, esprit curieux et épris de recherches, le musicien genevois ne se pouvait satisfaire de reconstruire purement et simplement quelqu'un des problèmes précédemment abordés par lui.

Alors, en effet, que la *Petite symphonie* se fixait la tâche d'opposer, à la masse des archets, quelques éléments à cordes frappées ou pincées : le piano, le clavecin et la harpe, le *Concerto* que l'on entend hier met en présence du quatuor sept instruments à vent soli, auxquels viennent s'ajouter les timbales appelées épisodiquement à jouer, elles aussi, un rôle de vedette, et l'habituelle percussion.

A la vérité, si grandes les exigences formulées par le compositeur à l'endroit des exécutants auxquels il confie le soin de traduire sa pensée, que l'on est tenté de juger qu'en rédigeant sa partition, il a songé, non pas tant aux « souffleurs » bernois, dont les mérites sont assez contestables, qu'à ceux de l'Orchestre de la Suisse romande, dont il eut, à bien des reprises déjà, l'occasion d'éprouver les incomparables qualités de phrasé, de timbre et d'élocution ...

Le propre du *Concerto pour sept instruments à vent et orchestre à cordes* – et ce qui justifie son titre – est de permettre aux voix solistes de conserver leur personnalité au long de l'ouvrage entier, tout en concertant, soit entre elles, soit avec le groupe des cordes. Car, s'il leur arrive de participer à l'action d'ensemble, au sein de laquelle elles se fondent selon la conception traditionnelle du genre *symphonie*, sans atteindre toujours à un résultat sonore parfaitement satisfaisant, elles parlent individuellement en des thèmes étroitement accordés à leur foncière nature, et qui sont si industriellement amenés qu'ils s'insèrent, sans y introduire ni discontinuité ni disparate, dans le discours général auquel ils apportent, par instant, leur particulière atmosphère passionnelle.

Exception faite du dernier mouvement, manifestement inférieur aux deux premiers, l'œuvre se meut dans un climat vénétement et tourmenté. Comme la plupart de celles qui la précédèrent, elle est nourrie d'une substance abondante et toute chargée d'intensité expressive, qui porte la marque d'une invention personnelle et d'une sensibilité exacerbée, dont les réactions se traduisent en des termes d'une extraordinaire âpreté.

Cela est le cas singulièrement – après un *Allegro* fiévreux qui présente quelques points morts – de l'*Adagietto* médian, véritable sommet de la partition, qui est placé, presque tout entier, sous le signe du pathétique. Coïncidence curieuse où se dénote la rencontre toute fortuite de deux grands esprits – car il ne saurait être question ici de plagiat – cet *Adagietto* débute sur une phrase tumultueuse des premiers violons, qui reproduit exactement, mais dans un tempo beaucoup plus large, le profil rythmique du thème par quoi s'ouvre le *Troisième concerto*

pour piano de Béla Bartók, dont, au surplus, elle évoque quelque peu le contour mélodique.

Cet épisode, au cours duquel les instruments solistes continuent d'affirmer leur présence en prenant épisodiquement la parole, doit son caractère oppressant et angoissé autant à la verdeur de son langage harmonique et aux rencontres d'une polyphonie audacieuse, qu'à la persistance obsédante de deux notes qui, tel le battement d'une horloge, rythment le discours de leur inexorable balancement. Sur cette oscillation régulière, en laquelle on peut voir une survivance de l'*ostinato* dont les maîtres tels que Francesco Cavalli et Henry Purcell tirèrent des effets d'une bouleversante intensité

II Frank Martin a l'art de trouver, à chaque fois, l'atmosphère sonore idoine à traduire le climat affectif du moment, et de maintenir une proportion exacte entre les divers éléments auxquels il fait appel."

dramatique, la pièce entière se construit, introduite par une pathétique interjection des violons, qui va s'exaspérer, et à laquelle bois et cuivres répondent, sur un ton identique, jusqu'au moment où, de sa voix hiératique, le trombone met le point final à la conversation par un monologue d'une douloureuse tristesse.

Les deux premiers mouvements du *Concerto pour sept instruments à vent*, qui ont ce trait commun de trouver, pour conclure, des termes aussi ingénieux qu'inattendus, offrent, je l'ai dit, un intérêt auquel l'*Allegro vivace* final est bien loin d'atteindre. Car, s'il est brillamment traité, sur le fond d'une marche annoncée par des rythmes vigoureusement marqués qui s'installent progressivement, son invention s'avère assez quelconque, et son caractère expressif demeure tout extérieur.

Ballade pour violoncelle

(Genève, 4 avril 1951)

La dernière séance de l'Orchestre romand valut au public la révélation d'une nouvelle *Ballade* qui est venue s'ajouter récemment à la collection de celles que M. Frank Martin a données à divers instruments solistes, au cours de ces années passées. Celle que l'on entend hier soir est dévolue au violoncelle qui, soutenu par un petit orchestre de chambre, occupe la place centrale d'une composition un brin décousue ou, selon l'esthétique particulière du genre, se succèdent plusieurs climats affectifs contrastants qui, dans le cas présent, s'orientent de préférence vers des sentiments méditatifs et doucement mélancoliques.

Toutefois, si l'ambiance générale est aisément définissable, dans laquelle l'œuvre évolue, il s'en faut que l'invention revête ici une physionomie très saillante, et que la pensée présente le spectacle de l'abondance par quoi se distinguèrent tels ouvrages antérieurs du musicien genevois. Semblablement, l'instrument lyrique dont, en la circonstance, M. Frank Martin s'est efforcé d'enrichir le répertoire ne peut prétendre à retirer de cette attention bienveillante des avantages comparables à ceux qui échurent à la flûte, au saxophone, au piano et au trombone, lorsque chacun d'eux se vit octroyer, par le même auteur, une pièce d'un type identique.

Car les propositions que le violoncelle a reçues de formuler ne lui permettent guère de se mettre en évidence ; cela d'autant plus qu'il se trouve presque constamment conjoint à un fond sonore fort sombre, sur lequel sa voix ne parvient que rarement à se détacher avec assez de netteté pour s'imposer aisément à l'attention de l'auditeur.

Certes, lorsque celui-ci a la chance de suivre l'exécution, avec le texte sous les yeux, les choses changent. Car maints détails que l'on avait perçus confusément – voire devinés au passage –, quand on était réduit à les repérer auditivement, se précisent alors ; maintes intentions que l'oreille seule pouvait à peine soupçonner s'affirment et s'éclairent tout soudain.

La raison en est, semble-t-il, au rapport établi par le compositeur entre le groupe d'ensemble et l'instrument soliste, rapport qui n'est pas toujours absolument satisfaisant, au double point de vue de l'opposition des timbres et du volume sonore.

Regards sur la musique contemporaine (1921-1946), Librairie F. Rouge & Cie, Lausanne 1946, pp. 442-446 et Panorama de la musique contemporaine (1947-1953), Éditions René Kister et Union européenne d'édition, Genève-Monaco 1953, p. 124-127 et 207-209.

