

Frank Martin

Savoir suisse

Le *Savoir suisse* a pour premier objectif d'offrir aux communautés universitaires de Suisse et à leurs instituts spécialisés un moyen de communiquer leurs recherches en langue française, et de les mettre à la portée d'un public élargi. Il publie également des études d'intérêt général ainsi que des travaux de chercheurs indépendants, les résultats d'enquêtes des médias et une série d'ouvrages d'opinion.

Il s'assure de la fiabilité de ces ouvrages en recourant à un réseau d'experts scientifiques. Il vise la lisibilité, évitant une langue d'initiés. Il représente, dans une Suisse en quête de sa destinée au 21^e siècle, une source de savoir régulièrement enrichie et il contribue à nourrir le débat public de données sûres, en situant l'évolution de nos connaissances dans le contexte européen et international.

Le *Savoir suisse* est une collection publiée sous la direction d'un Comité d'édition qui comprend : Robert Ayrton, politologue et avocat ; Olivier Babel, secrétaire général de LIVRESUISSE ; Julia Dao, responsable de missions stratégiques auprès de la Direction générale de l'enseignement supérieur de l'État de Vaud ; Nicole Galland-Vaucher, professeure honoraire de l'Université de Lausanne ; Véronique Jost Gara, mathématicienne et rédactrice, vice-présidente du Comité ; prof. Jean-Philippe Leresche, Université de Lausanne, président du Comité ; Thierry Meyer, conseiller en communication, ancien rédacteur en chef de *24 heures*.

Membres fondateurs et honoraires : Bertil Galland, journaliste et éditeur ; Anne-Catherine Lyon, ancienne conseillère d'État (Vaud) ; Nicolas Henchoz, directeur EPFL+ECAL Lab ; Stéphanie Cudré-Mauroux, conservatrice aux Archives littéraires suisses, Berne ; Jean-Christophe Aeschlimann, journaliste et conseiller en communication, Bâle ; Giovanni Ferro Luzzi, professeur à l'Université de Genève ; Eric Hoesli, président du conseil d'administration du *Temps*.

La publication des volumes *Savoir suisse* est soutenue à ce jour par les institutions suivantes :

FONDATION PITTET DE LA SOCIÉTÉ ACADÉMIQUE VAUDOISE – UNIVERSITÉ DE LAUSANNE – FONDATION PHILANTHROPIQUE FAMILLE SANDOZ – FONDATION LEENAARDS – FREDERIK PAULSEN

que l'Association « *Savoir suisse* » et l'éditeur tiennent ici à remercier.

La maison d'édition PPUR bénéficie d'un soutien structurel de l'OFFICE FÉDÉRAL DE LA CULTURE pour les années 2021-2024.

Frank Martin

Un lyrisme intranquille

Alain Corbellari

SAVOIR
SUISSE

Conseiller scientifique du *Savoir suisse* pour ce volume :
Jacques Tchamkerten

Cet ouvrage paraît dans la série *Figures*.

Le contenu de ce livre numérique est protégé par le droit d'auteur, son copyright est la propriété exclusive des *Presses polytechniques et universitaires romandes*. Vous pouvez disposer de ce contenu à titre privé et le copier sur vos propres supports de lecture. Toute forme de diffusion, de vente, de mise en ligne ou de publication de cette oeuvre est formellement interdite, sans l'autorisation écrite de l'éditeur. Les contrevenants s'exposent à des sanctions pénales conformément aux dispositions relatives au droit d'auteur et à la propriété intellectuelle.

Chargé d'édition du *Savoir suisse* : *Jean Rime*
Illustration de couverture : *Portrait de Frank Martin, Arles, 1971.*
Photographie : Jan Frank Martin.
Maquette intérieure, couverture et mise en page : *Kim Nanette*
Impression : *Genoud Arts graphiques, Le Mont-sur-Lausanne*

Le *Savoir suisse* est une publication des Presses polytechniques et universitaires romandes (PPUR), fondation scientifique dont le but est principalement la publication des travaux de l'École polytechnique fédérale de Lausanne (EPFL), des universités et des hautes écoles francophones. PPUR, EPFL-Rolex Learning Center, CP 119, CH-1015 Lausanne, info@savoirsuisse.org, tél. : +41 21 693 21 30; fax: +41 21 693 40 27.

www.savoirsuisse.org

Première édition, 2021
© Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne
ISBN 978-2-88915-412-8
ISSN 1661-8939 (*Savoir suisse*)
Tous droits réservés.
Reproduction, même partielle, sous quelque forme ou sur quelque support que ce soit, interdite sans l'accord écrit de l'éditeur.

TABLE DES MATIÈRES

- 1 Un compositeur à la croisée des chemins _____ 9
Un langage musical très personnel • Bien moins protestant qu'on le croit
- 2 L'éclosion d'une sensibilité _____ 15
Le goût de la théâtralité • Formation et premières influences
- 3 Une extase et un rêve _____ 23
«L'art est un jeu» • Une quête de l'absolu
- 4 Au cœur de la nouvelle musique suisse _____ 31
Premiers pas d'une école musicale nationale • Jaques-Dalcroze, le pédagogue • L'inspiration helvétique de Frank Martin
- 5 La première période créatrice _____ 41
Musique de chambre • «Une affaire entre Dieu et moi» • Un spectacle populaire
- 6 La conquête d'un langage _____ 47
Premières velléités chromatiques • Adieux à la musique de chambre • Frank Martin humoriste • Une farouche indépendance
- 7 Un libre adepte du dodécaphonisme _____ 61
S'affranchir d'une logique tonale trop rigoureuse • Un usage libre du dodécaphonisme

8	L'épanouissement _____	69
	Des chefs-d'œuvre hantés par la mort • Un éditeur prestigieux et la consécration musicale • L'allemand, une deuxième langue de culture • Martin et les grands interprètes • Les dernières décennies	
9	Du concerto à l'opéra _____	85
	La forme concertante • Les compositions vocales • La veine dramatique • Les opéras • Le geste fondamental	
10	L'essentielle vocalité _____	99
	Le goût du récitatif... • ... et des couleurs instrumentales crues • L'intention commande la forme	
11	Le démon du rythme _____	111
	L'influence du jazz • Percussions, piano et clavecin au service du rythme	
12	Le goût du Moyen Âge _____	121
	Une patrie spirituelle • L'esprit des textes avant tout • Une polyphonie d'une totale simplicité • Le rock ou le Moyen Âge retrouvé?	
13	Un miroir de l'œuvre : les <i>Huit préludes</i> _____	137
	L'importance du toucher • Un ensemble fortement charpenté • « Le reste est silence » • L'appel de l'infini	
14	Un humanisme musical _____	149
	Orientation discographique _____	153
	Bibliographie _____	163

Pour Marianne

Et avec un grand merci à Étienne Barilier et à
Jacques Tchamkerten, dont les encouragements
et les précieux conseils m'ont guidé tout au long
de l'écriture de ce livre.

UN COMPOSITEUR À LA CROISÉE DES CHEMINS

« La Suisse, écrivait Romain Goldron dans son attachante *Histoire de la musique* publiée aux éditions Rencontre, a donné à la musique contemporaine deux de ses créateurs les plus inspirés : Arthur Honegger et Frank Martin. » (Goldron, 1966, vol. 12 : 81) On pourrait certes élargir ce palmarès à des créateurs importants comme le Schwytztois Othmar Schoeck et le Genevois naturalisé américain Ernest Bloch, mais ces deux compositeurs sont malgré tout restés attachés à un post-romantisme qu'Honegger et Martin se sont donné pour mission de dépasser. Si Honegger, auréolé de son appartenance au « groupe des Six », de sa réputation de réinventeur de l'oratorio et du prestige musical d'une France qui se l'est accaparé, est aujourd'hui plus populaire que Frank Martin, celui-ci n'a pourtant rien à lui envier pour l'originalité du langage et la profondeur de l'inspiration. Régulièrement joué dans le monde entier, dans les années 1960, par les plus grands interprètes, Frank Martin a vu son étoile pâlir après sa mort, comme cela arrive bien souvent, et il n'est pas sûr que son « purgatoire » ait tout à fait cessé : il demeure largement méconnu en France, et les cultures germanique et anglo-saxonne, davantage réceptives à

son œuvre, hésitent encore à lui accorder la place de premier plan que sa patrie, fidèle à son souvenir, continue heureusement de lui reconnaître.

De fait, on trouverait difficilement compositeur plus emblématique de la Suisse, et plus particulièrement de la Suisse romande du 20^e siècle, que Frank Martin. Au point que, naguère encore, lorsque l'on cherchait un accompagnement musical pour illustrer quelque reportage sur telle ou telle grande figure des lettres, de la peinture, ou de l'histoire romande, c'était presque spontanément les harmonies de Frank Martin qui s'imposaient à l'esprit des réalisateurs. Bien qu'il ait puisé son inspiration dans un passé parfois lointain (en particulier dans la littérature du Moyen Âge) et chez des auteurs fort éloignés de la Suisse (Shakespeare, Molière, Hofmannsthal), l'association de ses accords tourmentés et de ses mélodies véhémentes avec une certaine « culture protestante », prétendument représentative de la Romandie, était si ancrée dans les atavismes artistiques de ce coin de pays qu'elle en a acquis une valeur quasiment archétypale, au point de lui susciter le surnom ironique de Frank-Martin-Luther (voire de César-Franck-Martin-Luther). Le fait est que nombre de musiciens romands continuent de partir en croisade pour la défense de l'œuvre de Frank Martin, à l'exemple d'Ernest Ansermet, qui considérait que Frank Martin et Benjamin Britten étaient les plus grands compositeurs du troisième quart du 20^e siècle (Ansermet, 1989 : 193). Si cette opinion a fait du compositeur genevois un enfant chéri des chœurs et des orchestres de Suisse romande, elle

a malheureusement aussi contribué à l'isoler dans une conception de la Modernité qu'Ansermet, fer de lance de l'avant-garde musicale au début de sa carrière, ne partageait plus avec beaucoup de monde à la fin de son existence. Et cet ancrage farouchement helvétique nous ferait presque oublier que Frank Martin, dont il semblait inconcevable qu'il pût se passer longtemps de sa Genève natale, a vécu avec bonheur les trente dernières années de sa vie aux Pays-Bas ! Il est vrai que cette nation partage avec la Suisse une même vocation rhénane, pour ne pas dire «lotharingienne», pour reprendre un terme cher à Charles-Albert Cingria, cet autre Genevois universel, situation à la fois enviable et problématique entre deux grandes cultures artistiques – la française et l'allemande – que Frank Martin n'a cessé (tout comme Honegger) de faire dialoguer dans son œuvre.

Un langage musical très personnel

Son langage est sans doute l'un des plus immédiatement reconnaissables de la musique du 20^e siècle, qui ne manque pourtant pas de créateurs originaux : des années 1930 à sa mort en 1974, il n'a pas connu de bouleversement essentiel, et l'on serait enclin à interpréter cette fidélité à soi-même comme une qualité précieuse à une époque qui a vu nombre de compositeurs se livrer, à l'imitation de Stravinsky, à une fuite en avant éperdue vers des renouvellements de plus en plus ésotériques. Le cas de Stravinsky n'a d'ailleurs pas laissé indifférent un Frank Martin qui,

sur le tard, sut rendre justice à l'attitude du compositeur russe, et en profita pour préciser sa propre position. Il écrivait en effet le 22 juillet 1956 à son grand ami le compositeur Bernard Reichel :

« Je commence à comprendre pourquoi Strawinsky a passé sa vie à dérouter ses admirateurs. [...] Je croyais, jusqu'ici, que c'était une forme particulière de vanité, jointe à quelque méchanceté. Je pense plutôt qu'il avait un besoin intime de s'appartenir, d'être seul, de ne pas se sentir le Strawinsky de tout le monde. Seulement il n'y a pas en moi cette volonté de faire ce qui lui plaît, sans autre ; et si je fais autre chose, il y faudra une longue et pénible maturation. »

De fait, cette longue maturation, il l'avait lui-même déjà vécue : proche, dans les années 1920, du courant néo-classique, Martin a été sensible avant beaucoup d'autres au dodécaphonisme, qui a forgé l'une des composantes essentielles de son langage musical dès le début des années 1930. Que l'usage qu'il en a fait n'ait pas été du goût de l'avant-garde dogmatique de l'après-guerre n'enlève évidemment rien à l'originalité et à la pertinence de sa démarche dans le paysage artistique du 20^e siècle. Ayant conquis assez tardivement (la quarantaine bien sonnée) la maîtrise de son propre style, Frank Martin s'y est installé comme dans un pays qu'il n'a dès lors cessé d'explorer jusque dans ses contrées les plus reculées.

Bien moins protestant qu'on le croit

Aussi éloigné qu'il ait pu être des groupuscules qui ont marqué la musique du 20^e siècle, il a partagé avec leurs représentants un fort désir d'explicitier son point de vue sur son art. Rien, cependant, ne ressemble moins à sa manière que celle, péremptoire, d'un Schönberg ou d'un Boulez : Martin n'a jamais prétendu imprimer une direction à la musique de son temps, et ses écrits frappent toujours par leur caractère extrêmement précis et circonstanciel. Ils éclairent la genèse de ses compositions, explicitent les problèmes techniques auxquels il s'est confronté, expriment avec pénétration ce qu'il croit, sans chercher à généraliser son exemple personnel. Ce faisant, Martin a fait preuve d'une lucidité qui devient rapidement un danger pour celui qui voudrait faire le commentaire de son œuvre, car ses écrits ont incité certains exégètes à ériger ses conceptions en système. Ainsi du professeur de philosophie lausannois Jean-Claude Piguët qui, dans ses *Entretiens avec Frank Martin*, a poussé le compositeur à accentuer et à objectiver les composantes religieuses essentiellement instinctives de son art, ou de Bernard Martin qui, dans *Frank Martin ou la réalité du rêve*, a cherché à ramener son oncle dans le giron de la spiritualité protestante. Ainsi s'est créée autour de l'œuvre de Frank Martin une sorte de vulgate idéalisée, une image d'Épinal assez proche, au fond, de celle d'un César Franck peint par ses hagiographes en « *Pater seraphicus* » (on pourrait parler ici d'un « *Pater seraphicus helveticus* »), dont le présent ouvrage

souhaiterait se distancier quelque peu. Dans cette perspective, les *Souvenirs de ma vie avec Frank Martin* de sa veuve Maria, malgré leur anecdotisme un peu bavard, se sont en plusieurs passages révélés un contrepoint précieux à la canonisation intempestive du personnage : nous présentant un Frank Martin blagueur, pragmatique et bien moins « protestant » qu'on le croit souvent, ce livre nous rappelle qu'il fut d'abord – pour reprendre une expression qu'il appliqua lui-même à son maître et ami Jaques-Dalcroze – un « grand vivant ».

Plutôt donc qu'un Frank Martin méconnu, c'est un Frank Martin replacé dans sa lumière propre et recentré sur les enjeux les plus déterminants de sa création que l'on tentera ici de cerner, un créateur chez qui la gravité n'exclut pas le sourire, la foi ne biaise pas la technique et l'artisanat n'étouffe pas l'inventivité. Au carrefour des nombreuses routes qui balisent l'aventure musicale de notre temps, son œuvre demeure de celles qui nous « parlent » avec le plus de chaleur et de conviction.

2

L'ÉCLOSION D'UNE SENSIBILITÉ

Frank Martin naît à Malagnou, alors en périphérie de Genève, le 15 septembre 1890. Il est le dernier-né des dix enfants d'un pasteur renommé, Charles Martin, né en 1847, qui officia successivement à Jussy puis, de 1879 à 1910, au temple de la Fusterie. Auteur d'études sur les protestants anglais réfugiés à Genève – ce qui lui valut d'obtenir en 1911 un doctorat *honoris causa* de l'Université de Glasgow –, Charles Martin est mort en 1934, laissant son nom à une « promenade » genevoise qui traverse aujourd'hui ce qui fut sa propriété, c'est-à-dire le jardin où Frank Martin a joué enfant ! On aura beau jeu (et on n'a pas manqué de le faire) de déduire de cette ascendance pastorale une imprégnation calviniste sur l'œuvre du compositeur. Toutefois, les témoignages, et en particulier celui de Maria Martin, ne corroborent guère l'idée que l'éducation, chez ce ministre du culte original, eût été pratiquée de manière austère. Bien au contraire : le pasteur Martin avait une solide réputation de joyeux drille, au point que l'on racontait (ce qu'à la vérité nul témoin fiable ne semble avoir jamais confirmé) qu'il lui était arrivé de descendre de chaire à califourchon sur la rampe (Maria Martin, 1990 : 76) ; et lorsque Maria eut pour la première fois l'occasion de se trouver au

sein de la «tribu Martin», elle en retira l'impression un peu effarée que tout y avait toujours été permis.

Cadet choyé d'une famille pléthorique, Frank se retrouva assez vite entouré de neveux et nièces plus proches de sa génération que ses frères et sœurs les plus âgés, et les très nombreuses occasions qu'il eut de bénéficier de la protection ou de la collaboration de membres de sa famille, bien implantés dans les milieux culturels de la ville, montre assez à quel point sa fratrie fut pour lui une référence et un appui constant, beaucoup plus qu'un frein moral. Mais cette situation explique aussi que, la notoriété venant, Frank se soit trouvé satisfait de vivre relativement éloigné de sa ville natale, où chacun lui rappelait avec un peu trop d'insistance qu'il n'était jamais que le «fils Martin». Peu enclin à jouir en nanti de ce brevet de bourgeoisie, et à l'inverse de César qui préférerait être le premier dans sa province que le deuxième à Rome, Frank Martin, qui aurait pu être le premier à Genève, se trouva fort bien de se fondre dans le relatif anonymat de sa retraite hollandaise.

Les liens de la famille Martin avec la musique sont assez anciens, puisque le grand-père de Frank, Charles, commerçant à Manchester, né exactement cent ans avant lui, avait eu la fortune peu banale de servir d'impresario au tout jeune Franz Liszt lors de sa première tournée anglaise en 1827. Le destin voulut que ce voyage fût endeuillé par la mort du père du jeune pianiste prodige, et la famille Martin a toujours gardé comme une précieuse relique une lettre du père de Liszt liée à l'organisation de la tournée de son fils. Revenu dans sa Genève natale en 1830, Charles

Martin, bassoniste amateur, prit une part active dans la fondation du Conservatoire et épousa une Hollandaise, Louise Labouchère, issue comme lui de l'immigration huguenote (originaires de Montélimar, les Martin étaient en effet arrivés à Genève en 1754). Les atomes crochus de Frank Martin avec le pays de Rembrandt superposent donc un atavisme familial à la rencontre avec Maria Boeke.

Le goût de la théâtralité

Dans l'atmosphère toute de culture et de musique qui règne au sein de la famille Martin, le futur compositeur évolue comme un poisson dans l'eau : des photos nous montrent le petit Frank de dix ou onze ans déguisé en soldat de Napoléon ou en dame de 1840, et Alain Perroux (2001 : 10) souligne pertinemment cette « omniprésence du jeu et du déguisement » qui a précocement nourri le goût de la théâtralité de l'auteur de *Golgotha* et de *La Tempête*. Très tôt, par ailleurs, Frank Martin connaîtra par cœur les textes des albums dessinés de Rodolphe Töpffer, le père genevois de la bande dessinée (nous aurons plus loin l'occasion de vérifier la qualité de cette imprégnation), et acquerra un solide sens de la blague et du canular qu'il cultivera jusque dans son grand âge. Durant son bref passage à l'université, Frank Martin s'affiliera d'ailleurs à la Société d'étudiants de Zofingue, confrérie dont l'esprit festif et farceur convenait parfaitement à son tempérament : on ne s'étonnera pas qu'il se soit investi dans l'organisation des traditionnelles soirées théâtrales

et musicales qui rythmaient les réunions estudiantines. Il a d'ailleurs laissé dans la *Feuille centrale de Zofingue* n° 8 de 1970 quatre spirituelles pages de souvenirs : parlant de ce « temps d'amitiés très intimes, de longues rêveries nocturnes au sortir des séances, où de grandes pensées philosophiques assez fumeuses se mêlaient à des sentiments très humains et très passionnés », il raconte qu'il aimait improviser, durant les séances, sur un piano imbibé de bière et qu'il avait même formé une chorale à laquelle il avait confié une œuvre dont ses camarades zofingiens n'étaient jamais venus à bout. Un an avant sa mort, en 1973, la section genevoise de la Société lui offrira une médaille commémorative, signe de la pérennité de son engagement estudiantin.

Le jeune Frank n'a cependant pas attendu d'être étudiant pour composer. À neuf ans déjà, plutôt que de réciter une poésie apprise à l'école, il la met en musique : ce sera *Tête de linotte*, sa première œuvre conservée, une chanson très simple qui n'en est pas moins parfaitement construite avec modulation à la dominante et retour à la tonique, alors que l'enfant n'avait encore suivi aucun cours de théorie musicale. Mais malgré ces débuts prometteurs, les parents ne cherchent pas à faire de leur cadet un musicien prodige, et il faudra attendre dix ans pour que le catalogue de Frank Martin s'étoffe d'un deuxième opus, le motet *Pourquoi voient-ils le jour ?* (1909) sur un texte tiré du livre de Job. Avouons qu'il y a là un mystère : il semble peu probable que ces dix ans aient été vides de toute création musicale ; nulle trace, cependant, n'en a été conservée.

Formation et premières influences

La chose est d'autant plus surprenante que Martin a pris, à l'âge de seize ans, des leçons de composition – les seules qu'il suivra jamais – avec Joseph Lauber (1864-1952), compositeur aujourd'hui bien oublié, mais dont l'œuvre est en passe d'être redécouverte et qui a su marier, comme beaucoup de compositeurs suisses, les apports des écoles française et germanique. Martin dira n'avoir retenu de son enseignement que les aspects techniques de son métier et que son style même ne l'a « que peu influencé » (*Frank Martin, revue Zodiaque, 1975 : 8*). La comparaison de la sonate pour violon de Lauber avec la première des deux sonates pour cet instrument, composée par Frank Martin en 1913, permet de cerner les limites de cette influence : la délicatesse et la transparence de l'accompagnement de piano de la pièce de Lauber trouvent indéniablement des échos dans celle de Martin. Mais l'empreinte la plus forte que trahit cette sonate (en particulier dans l'allure de choral du mouvement lent) reste celle de César Franck, compositeur dont la découverte est directement liée à l'enseignement de Lauber. Ce dernier analysa en effet pour son élève le *Prélude, aria et finale* du maître liégeois, pièce dont Frank Martin s'avoua un temps obsédé. C'est, de fait, à l'exemple de Franck que l'auteur de *Golgotha* doit certaines caractéristiques de son langage, et en particulier à la technique des « notes-pivots » autour desquelles tournent inlassablement certaines mélodies.

C'est à la même époque que Frank Martin découvre Wagner, puisqu'il assiste en 1907 à la première genevoise de *Tristan et Isolde* qui l'impressionne vivement, et lui inspirera sans doute trente ans plus tard l'envie de rivaliser avec le compositeur allemand en mettant en musique la matière tristanienne dans *Le Vin herbé*; il est par ailleurs évident que le chromatisme wagnérien présente des affinités avec celui de Martin, même si l'âpreté de ce dernier contraste fortement, même dans *Le Vin herbé*, avec la sensualité dont le maître de Bayreuth investit ce procédé.

Du reste, l'œuvre de Martin échappera assez vite à l'influence directe du post-romantisme, même si elle en conservera toujours des traces – en quelque sorte subliminales – sous la forme, d'une prédilection, jamais totalement reniée, pour le mode mineur: avouant que ce mode lui plaisait tellement qu'il s'amusait dans sa jeunesse à mettre en mineur des mélodies en majeur, Martin a en effet toujours parsemé ses œuvres d'accords parfaits mineurs, qui, même utilisés indépendamment d'un cheminement strictement tonal, ont conservé à sa musique le charme douloureux traditionnellement lié à l'usage de ce mode.

À la question de Jean-Claude Piguet lui demandant s'il avait rencontré Debussy, Frank Martin répondait qu'il regrettait que cela n'ait pas été le cas, tout en précisant: «[...] comme jeune homme au fond, je n'y comprenais rien du tout, et sa musique me faisait l'effet d'un marécage [...].» (*Entretiens*: 117) Aveu significatif, car la musique

de Martin tout en lignes fortes et claires peut en effet sembler aux antipodes de l'esthétique de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*. De ce point de vue, notre compositeur était bien plus proche de l'incisif et lumineux Ravel, dont l'influence, le menant à un néo-classicisme dénué de passéisme, dominera ses œuvres des années 1920. De Ravel, Martin partage en outre le sens du travail artisanal et le goût de la gageure.

Martin admettait toutefois que l'importance de Debussy avait fini par lui apparaître, au travers de *Fêtes*, le deuxième des *Nocturnes* pour orchestre, ce qui n'est pas un hasard puisque c'est là une œuvre un peu atypique du compositeur français de par son caractère vif et tranchant (plus ravélien que de coutume, si l'on ose dire...). Martin avouait aussi l'influence de Debussy dans l'usage à la basse d'accords parfaits parallèles, trait effectivement si constitutif de son langage de maturité qu'il eût été impensable qu'il en niât l'origine.

C'est donc un compositeur bien informé des principaux courants musicaux de son temps et déjà très sûr de ses goûts qui va se lancer dans la carrière musicale à partir de la deuxième décennie du 20^e siècle. Il nous reste cependant à évoquer la rencontre musicale la plus décisive qu'il ait faite durant sa jeunesse, celle qui a véritablement décidé de sa vocation et qui va nous mener à la source spirituelle de son art.

3

UNE EXTASE ET UN RÊVE

À l'âge de douze ans et demi, le 10 (ou le 11) avril 1903, Frank Martin a en effet eu la chance d'assister à l'une des deux premières exécutions genevoises de la *Passion selon saint Matthieu* de Jean-Sébastien Bach, compositeur qu'il mettra toujours au-dessus de tous les autres. Le récit rétrospectif qu'en donnera notre compositeur mérite qu'on lui consacre un chapitre à part, tant les résonances en seront profondes. Comme il a raconté cet événement à plusieurs reprises, on en citera ici l'ultime témoignage, donné en mai 1974, quelques mois avant sa mort, au micro de Radio-Canada :

« Ça a été la plus grande expérience musicale de ma vie, et du début à la fin j'ai en quelque sorte perdu conscience, j'ai été comme transporté au ciel et quand je suis revenu, je ne savais plus dans quelle salle j'étais. C'est une expérience que je n'ai jamais retrouvée, j'ai pu la retrouver par petits fragments quelquefois, mais une chose de cette importance, je ne l'ai jamais revécue. »

Ce qui frappe dans ce récit, c'est qu'il décrit une approche de l'inexprimable : il est certes question du ciel, mais celui-ci s'apparente plus à un néant

bienheureux qu'au Paradis fleuri de la religion chrétienne. C'est l'expérience extrême d'un ravissement, d'une « petite mort » dont ne subsiste que l'impression d'un absolu et d'une perte de tous les repères. De surcroît, c'est un paradis perdu, que Martin s'efforcera toute sa vie de « retrouver » sans jamais, comme il le regrette, y parvenir totalement. On songe à cette phrase de Novalis qui a si profondément marqué le poète vaudois Gustave Roud : « Le Paradis est dispersé sur toute la Terre, c'est pourquoi on ne le reconnaît plus. Il faut réunir ses traits épars [...] » (Novalis, fragment 433) Un rêve de jeunesse, longuement glosé par Bernard Martin, vient par ailleurs préciser cette idée, même si son interprétation reste malaisée :

« Je me trouvais avec mon Maître, qui était sévère, austère et habillé de noir. Je l'aimais, mais je le craignais un peu. Ensemble, nous avons rendu visite à un Magicien, qui était vêtu de soie blanche, plein de prestance, et très séduisant. Après que nous fûmes introduits chez lui, le Magicien dit à mon Maître : "J'ai réussi à fabriquer la clef du Paradis ; mais je ne sais pas m'en servir. Vous seul, Maître, pouvez m'en apprendre l'usage." » (*Entretiens* : 124)

Frank Martin conclut ce récit en disant que ce rêve l'a toujours « empêché [...] de [s]e servir d'une formule magique pour réaliser [s]on œuvre de compositeur ». Le Maître, que son « habit noir » et son air « sévère » semblent assimiler à une force négative, apparaît ainsi comme un médiateur indésirable entre Martin et le Magicien, que son vêtement blanc désigne au

contraire comme une figure positive et idéale, mais inaccessible. Et c'est cette inaccessibilité, en fin de compte, qui est précieuse aux yeux de notre compositeur : il existe un Paradis, mais l'homme ne dispose que de ses propres forces pour le reconstituer, et le discours positif n'a aucune prise sur ce que la musique signifie. En revanche, il est possible d'expliquer concrètement l'acte même de la composition, et c'est bien là ce que Frank Martin a toujours affirmé, insistant constamment sur les problèmes proprement techniques de son « drôle de métier » et rappelant inlassablement que celui-ci relevait d'un artisanat dont les tenants et aboutissants étaient parfaitement explicables. Il n'est ainsi peut-être pas indifférent de souligner le fait que, lorsqu'il ouvrira une école de musique, il choisira de la nommer « Technicum de musique ».

« L'art est un jeu »

Au vu de ces remarques, le fait qu'au moment où il entrera à l'université, Frank Martin se soit orienté vers les sciences et non vers les lettres n'est donc pas anodin, même si notre compositeur abandonna l'*alma mater* après seulement deux ans d'études de physique et de mathématiques (de 1908 à 1910), pour se consacrer à la seule musique. De fait, cette attirance pour les mathématiques le rapproche de nombre de musiciens, à commencer évidemment par Bach, mais aussi, pour en rester à ses contemporains, Ernest Ansermet et Pierre Boulez ! Ce qui n'empêchera pas Ansermet, professeur de

mathématiques à ses débuts, d'utiliser celles-ci dans un sens presque diamétralement opposé à l'état d'esprit qu'elles inspirèrent à Frank Martin. Nous aurons à y revenir.

Avouant par ailleurs que l'amour de la littérature et de la peinture ne lui était venu que tardivement (mais avec une clairvoyance dont témoigne hautement la qualité des textes qu'il mettra en musique), l'auteur du *Vin herbé* a toujours répugné à enrober la musique d'évocations lyriques ou narratives : ses écrits ne se perdent jamais en métaphores ou en digressions littéraires. C'est que la musique, pour lui, n'est pas le royaume des sentiments vagues, mais le lieu où se résolvent des problèmes essentiellement sonores. De ce point de vue, Martin semble plus proche de Stravinsky que des romantiques. Certes, il s'est élevé contre la trop fameuse affirmation de l'auteur du *Sacre du printemps* qui professait que la musique était « par son essence impuissante à exprimer quoi que ce soit » (Stravinsky, 1935, vol. 1 : 116). Il faut toutefois rappeler que cette phrase, qui a beaucoup choqué lors de sa parution, n'était en fait rien d'autre que la reprise d'une formule utilisée quarante ans auparavant par Paul Dukas pour caractériser, par opposition au subjectivisme de Liszt et de Wagner, l'esthétique des tenants de la musique pure, et en particulier celle de Johannes Brahms, et de son ami le théoricien Eduard Hanslick ! Martin lui-même remontait d'ailleurs encore plus haut, estimant qu'« au 18^e siècle, on ne prenait pas l'art au sérieux et l'on rendait de ce fait, le plus grand service aux artistes. L'art est un jeu – le plus noble

de tous : n'en faisons ni une religion ni un pensum » (*Un compositeur...* : 171). Stravinsky aurait probablement applaudi à cette remarque. Dans un texte séminal de 1944 intitulé « La musique moderne est-elle "cérébrale" ? », Martin s'attache ainsi à différencier les notions d'« incarnation » et d'« expression » :

« En fait, le sentiment exprimé n'a que peu d'importance ; ce qui importe c'est que l'œuvre soit belle, c'est que l'artiste l'ait conçue et portée dans cette région de son esprit qui est au-delà de la joie et de la souffrance, qui est par conséquent inexprimable, mais qui peut quelquefois s'incarner dans une œuvre d'art. » (*Un compositeur...* : 157)

Une quête de l'absolu

On ne s'attardera pas ici sur le critère subjectif du « beau », Frank Martin ayant par ailleurs fait remarquer que la beauté était « comme l'âme un mot que l'on n'ose plus utiliser » et que, de toute façon, « chacun, dans son for intérieur, déshabillant le terme de toute définition, sait au fond de quoi il s'agit » (*Un compositeur...* : 189). On soulignera en revanche le paradoxe de cette indicible expressivité, explicitement située « au-delà » des catégories habituelles dans lesquelles elle se traduit (« la joie et la souffrance »), et qui se résout dans l'explicitation des deux niveaux de compréhension qui la constituent : l'œuvre réussie est ressentie comme une *incarnation*, dont la *présence* est capable de bouleverser l'auditeur, en même temps que son *expression* est tout entière située du côté des matériaux qu'elle met en

œuvre. Elle existe donc en deçà de ce que la sensibilité romantique appelle l'expressivité, tandis que l'incarnation en dessinerait le dépassement : entre ces deux bornes, elle s'avère en fin de compte introuvable. C'est dire, du même coup, que la religion de Martin s'apparente plus à une théologie négative qu'à une adhésion tranquille et confiante à un dogme religieux. Contre tous ceux qui voient dans sa musique l'une des *expressions* les plus sincères de la foi chrétienne dans l'art du 20^e siècle, il faut prendre au sérieux l'étonnant aveu fait à Ernest Ansermet dans une lettre du 25 août 1960 : « Je ne sais pas prier » ! Au claudélien Messiaen, dont la foi s'ancre dans la certitude et s'exprime à travers une musique bruissant de toutes les rumeurs d'un cosmos organisé par Dieu, s'oppose ainsi un Martin que l'on serait tenté de dire pascalien, voire gnostique, à l'instar de son compatriote Rousseau, n'ayant de foi qu'en un Dieu « sensible au cœur », dont on ne peut qu'espérer l'existence, et dont les manifestations directes restent indéchiffrables. Martin faisait ainsi, dans une note intime du 16 décembre 1943, cet aveu significatif qu'il avait une « foi », mais « pas de croyance », et il continuait :

« [...] je ne crois même pas à une autre existence – je ne crois pas plus à son absence. C'est sans importance que nous y participions ou non, du moment qu'elle existe. La conscience de cette existence, c'est la foi – le reste est croyance. » (*Un compositeur... : 229*)

Comme celles de Bach et de Bruckner, l'œuvre de Martin est ainsi l'expression d'une foi tout aussi évidente qu'inexprimable par un autre biais que celui de l'art des sons. Comme la leur encore, elle cherche à dépasser le dilemme de l'objectivité et de la subjectivité et se caractérise par la pureté et l'extraordinaire tension de ses lignes mélodiques, paramètre essentiel à travers lequel Martin s'oppose très consciemment à la tendance déstructurante et centrifuge chère à nombre de compositeurs du 20^e siècle.

On pourrait dire que la quête de l'absolu chez Martin s'apparente à celle de la Divinité par Pascal qui faisait dire à son Dieu : « [...] tu ne me chercherai pas si tu ne m'aurais trouvé. » Surtout, il s'agit d'éviter tout triomphalisme. Très significativement le *Notre Père* inclus dans *In terra pax* « oubliera » la dernière phrase de la célèbre prière. Certes, cette omission peut tout simplement s'expliquer par le fait que cette phrase est, en réalité, apocryphe. Mais on aura compris que ce Dieu à qui « appartiennent le règne, la puissance et la gloire, aux siècles des siècles » n'est pas tout à fait celui de Martin, pour qui le cheminement prime toujours sur le but, et le questionnement sur l'affirmation. Si sa musique peut paraître torturée, ce n'est pas qu'elle ne sait pas où elle va, mais qu'elle laisse à l'auditeur le soin d'y tracer son chemin d'espérance.

4

AU CŒUR DE LA NOUVELLE MUSIQUE SUISSE

Nous avons laissé le jeune Frank Martin au moment où il délaisse l'université pour se consacrer corps et âme à sa vocation musicale. Or, la musique suisse, en ce début de 20^e siècle, est loin de se résumer à des Joseph Lauber. La jeune carrière de Frank Martin, comme celle d'Honegger, bénéficie en effet de l'essor d'un mouvement qui renouvelle alors en profondeur les cadres de la vie musicale suisse, en même temps qu'émerge, avec Ramuz, Cingria, Cendrars ou encore, dans un autre registre, Gonzague de Reynold, une nouvelle littérature romande destinée enfin à dépasser les frontières du régionalisme. Le séjour en Suisse de Stravinsky durant la Première Guerre mondiale et sa collaboration avec Ramuz sonneront ainsi le début du désenclavement de la musique helvétique et son ouverture sur le monde, et il n'y a pas de hasard à ce que la création de l'Orchestre de la Suisse romande par Ernest Ansermet, en 1919, ne suive que d'un an la création de *L'Histoire du soldat*, de Stravinsky et Ramuz.

Premiers pas d'une école musicale nationale

Il convient cependant de remonter plus avant pour comprendre pourquoi, aux alentours de 1900, un renouveau fondamental a pu se faire jour. Jean-Jacques Rousseau déjà, en exaltant dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) la pureté d'un art populaire où acteurs et spectateurs ne sont pas distingués, à l'inverse du dispositif de la mise en scène théâtrale classique, avait montré la voie d'une exigence artistique qui est en même temps une exigence morale. Succédant sans doute à des traditions locales plus modestes, la première Fête des Vignerons a lieu à Vevey en 1797. Bientôt, le *Guillaume Tell* de Schiller (1804) va donner à la Suisse le drame national auquel elle aspire depuis longtemps et rapidement inspirer des mises en scène en plein air. Dans les premières décennies du 19^e siècle, le Zurichois Hans Georg Nägeli (1773-1836), émule de Pestalozzi, s'impose comme le réformateur du chant choral : son influence sera considérable dans l'ensemble des pays germaniques. La Suisse peine cependant encore à créer un art musical véritablement autochtone. Elle accueille sur son sol Franz Liszt et Richard Wagner et exporte en retour des musiciens de valeur : Joachim Raff (1822-1882) sera l'assistant de Liszt à Weimar et écrira des symphonies à programme non dénuées d'intérêt, et Louis Niedermeyer (1802-1861) créera à Paris une école fameuse qui initiera un mouvement de redécouverte du chant grégorien : son plus célèbre élève, Gabriel Fauré, lui doit les tournures modales de

son harmonie qui à leur tour inspireront Debussy... et Frank Martin! Xaver Schnyder von Wartensee (1786-1868) écrit des symphonies exaltant l'histoire de la Suisse (comme sa longtemps populaire *Symphonie militaire*), mais fait surtout carrière en Allemagne, comme ce sera encore le cas de Walter Courvoisier (1875-1931), maître de l'«école de Munich», et même d'un Ernest Bloch (1880-1959) qui, s'exilant en Amérique en 1919, illustrera encore cette propension des compositeurs suisses à ne pas être prophètes en leur pays.

C'est en fait à Hans Huber (1852-1921), symphoniste prolifique, et à Hermann Suter (1870-1926), auteur de *Laudi de saint François d'Assise* qui, contenant des pages dignes de Brahms ou de Bruckner, sont encore régulièrement joués en Suisse allemande, que l'on doit la constitution d'une école musicale véritablement autochtone. Cette école suisse allemande demeurera cependant, jusque tard dans le 20^e siècle, fondamentalement post-romantique, obédience à laquelle même son plus grand représentant, Othmar Schoeck (1886-1957), quasi contemporain d'Honegger et de Frank Martin, n'échappera pas : les lieder de Schoeck, qui demeurent la part la plus attachante et la plus jouée de sa production, procèdent de Wolf, sa musique instrumentale de Reger et ses opéras de Richard Strauss, en dépit des pointes (vite réprimées) que pousse son étonnante *Penthésilée* (1927) vers un expressionnisme presque atonal.

Jaques-Dalcroze, le pédagogue

La situation de la Suisse romande est bien différente, bien que son renouveau musical soit essentiellement dû à un compositeur ayant passé ses premières années à Vienne, à savoir Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Genevois dès 1875, celui-ci retourne faire ses études à Vienne, puis à Paris, où il participe aux activités de l'association du Concert libre, avant de revenir à Genève, où il sera nommé professeur d'histoire musicale à l'Académie de musique. S'imposant rapidement par ses vastes compositions chorales et ses *Festspiele*, ou par le fameux *Jeu du feuillu* de 1900, Jaques-Dalcroze développe, à partir de 1901, les principes de la «gymnastique rythmique» qui le rendront mondialement célèbre. On ne devinerait pas, en le voyant, que ce petit bonhomme court sur pattes va révolutionner le rapport des musiciens à leur corps, et pourtant, très rapidement, son influence va prendre une dimension européenne: il fonde en 1911 à Hellerau, près de Dresde, un centre qui, sans l'éclatement de la Première Guerre mondiale, aurait eu un bel avenir. Mais notre homme ne se décourage pas: revenant une fois de plus à Genève, d'où il ne bougera désormais plus jusqu'à sa mort en 1950, il fonde en 1915 l'institut qui porte son nom et dont des filiales ne vont pas tarder à essaimer dans de nombreux pays. De fait, à maintenant un siècle de distance, on ne peut que constater le triomphe des conceptions dalcroziennes qui sont devenues si banales que la plupart des jeunes musiciens du monde entier font bien

souvent, aujourd'hui, de la rythmique sans le savoir : on n'imagine même plus que les principes qu'il a façonnés aient eu un jour besoin d'être inventés. Sa méthode est ainsi parvenue à réconcilier la pratique musicale avec une sensation de la corporalité que l'idéalisme romantique avait fait désapprendre aux musiciens. Anticipant sur l'engouement qui se développera, pendant l'entre-deux-guerres, pour la « gymnastique suédoise », et accompagnant le mouvement de renaissance du sport de compétition, l'aventure de la rythmique est, en même temps, solidaire de la réévaluation du corps annoncée par Nietzsche et promue par Freud dans les mêmes années. C'est assez dire qu'elle a contribué à donner son visage à la culture du 20^e siècle. Et on peut même se demander si l'accueil enthousiaste du jazz par l'Europe de l'entre-deux-guerres aurait été tout à fait ce qu'il fut sans des éveilleurs comme Jaques-Dalcroze, lequel, comme le montre l'expérience d'Hellerau, était en phase avec la frange la plus avant-gardiste de l'art du début du 20^e siècle.

Quant à son œuvre musicale, elle s'est développée dans deux directions : la création de chansons populaires inspirées par le folklore romand (il en a laissé plus de six cents) et l'exploration des rythmes impairs et inégaux, deux préoccupations partagées, à la même époque, par un autre grand folkloriste, un certain Béla Bartók. On trouve ainsi dans la musique de Dalcroze de très nombreux exemples de rythmes complexes ou asymétriques, mais coulés dans des formes harmoniquement et mélodiquement bien plus sages que celles de Stravinsky ou de Bartók. De

fait, ce qui frappe d'abord chez l'homme qui a eu le premier l'idée d'enseigner un solfège que l'on pourrait dire « incarné », c'est, davantage que le talent proprement créateur, la passion et le génie pédagogiques. Avec espièglerie, Frank Martin a dressé de lui, dans sa conférence de 1945 « aux maîtres de musique », un portrait qui n'est paradoxal qu'en apparence : Jaques-Dalcroze, « sans contredit [...] le plus grand pédagogue qu'il [lui] ait été donné d'approcher », semblait « s'attacher, comme à dessein, à ne pas obtenir de succès immédiats dans son enseignement » (*Un compositeur...* : 216). (On ose à peine imaginer la réputation qu'aurait un tel professeur auprès des évaluateurs d'aujourd'hui !) De fait, l'inventeur de la rythmique, toujours selon Martin, passait immédiatement à la suite de son programme dès qu'une difficulté venait d'être vaincue ; jamais il ne cherchait à consolider l'acquis, en le faisant répéter. Ce qu'on pourrait prendre pour une façon boulimique et presque bâclée de travailler avait en fait un but très précis : ne jamais laisser une pratique se figer en automatisme, afin de toujours maintenir vivants le plaisir d'apprendre, la soif de savoir et la spontanéité du mouvement. Et c'est bien là la clé d'une utopie pédagogique que Martin fera sienne : de même que Jaques-Dalcroze « ouvr[ait] les portes par son enseignement souple au lieu de les fermer en enseignant à fond quelques connaissances précises ou quelques automatismes », Martin enjoindra inlassablement de ne « jamais oublier que la sortie de l'école n'est pas une fin, mais un commencement ». Organisateur hors pair, « professeur d'énergie », comme eût dit

Nietzsche, « grand vivant », comme le dit avec une forte simplicité Frank Martin, Jaques-Dalcroze était fait pour insuffler son enthousiasme au monde, et le fait est que la flamme qu'il a allumée ne s'est pas encore éteinte aujourd'hui.

Dès 1900, Jaques-Dalcroze peut donc être considéré comme le chef de file de ce qu'on peut appeler « l'école nationale » suisse (ou du moins romande). Le terme peut certes faire sourire quand on songe à ce qu'il a représenté pour la Russie, la Bohême ou la Hongrie, mais ce qu'ont réalisé un Jaques-Dalcroze, un Jean Binet ou un Gustave Doret, auteur de la musique des Fêtes des Vignerons de 1905 et de 1927, en s'inspirant du folklore suisse et en encourageant la pratique de la musique dans toutes les classes de la société, n'est guère différent, dans le principe, de ce qu'ont accompli pour leurs pays les autres « compositeurs nationaux » du 19^e et du 20^e siècle.

L'inspiration helvétique de Frank Martin

Aussi imprégné qu'il soit des idées de Dalcroze, Martin ne sacrifiera cependant guère au folklorisme, sinon dans quelques chansons de jeunesse et dans le *Trio sur des mélodies populaires irlandaises*, qui, comme son titre l'indique, n'a guère de rapport avec le terroir helvétique. En revanche, l'idée de développer un art choral d'allure populaire le retiendra plus durablement, et il faut ici évoquer une autre grande entreprise de la scène culturelle romande du début du 20^e siècle : le Théâtre du Jorat qui, fondé par le poète René Morax en 1908, va rapidement

s'imposer comme un lieu incontournable de spectacles populaires. Ici encore, l'idée était dans l'air : Romain Rolland avait écrit en 1903 un essai sur *Le Théâtre du peuple* inspiré par les expériences du Français Maurice Pottecher, mais aussi par la vive impression que lui avait faite le théâtre populaire suisse, admiration qui ne sera sans doute pas tout à fait pour rien dans l'installation sur la Riviera vaudoise de l'écrivain français après la Grande Guerre. Le Théâtre du Jorat fera sa jonction avec la musique nouvelle en 1921, lorsque Honegger, recommandé à Morax à la fois par Ansermet et par Stravinsky, y créera *Le Roi David* : l'oratorio moderne est ainsi né de la conjonction d'un talent musical hors du commun et de la tradition festive suisse. Auteur, en 1923-1924, d'accompagnements musicaux pour les représentations d'*Cédipe roi* et d'*Cédipe à Colone* de Sophocle à la Comédie de Genève, Frank Martin sera également associé à l'aventure du Théâtre du Jorat : il écrira ainsi une musique de scène pour le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, créée sous sa direction à Mézières le 1^{er} juin 1929, pour chœur, alto et petit ensemble ; et même si elle ne sera pas destinée à la « grange sublime », sa *Nique à Satan*, commencée l'année suivante, se souviendra à l'évidence du type de spectacle que l'on y jouait préférentiellement, et son ancrage « national » (même si le village où se déroule l'intrigue n'a pas de nom) ne fait aucun doute. On retrouvera par ailleurs jusque dans certains passages des opéras et oratorios d'après-guerre de Frank Martin le goût d'un instrumentarium allégé expérimenté avec bonheur pour les théâtres populaires.

L'inspiration « helvétique » irriguera aussi par la suite plus d'une page de sa musique chorale, que ce soit dans *In terra pax*, oratorio à la fois biblique et patriotique destiné à célébrer la fin de la Seconde Guerre mondiale, ou dans *Le Mystère de la Nativité*, où les scènes avec les bergers peuvent faire figure d'hommage à la veine pastorale d'une certaine musique romande. Pour autant, on dénote très peu d'influences directes des musiciens représentatifs de cette tendance sur le langage de Martin. Ainsi, pour sa *Cantate pour le 1^{er}-Août*, de 1941, œuvre dans laquelle on s'attendrait à voir apparaître des réminiscences typiquement nationales, commence-t-il par reprendre le « Prologue » du *Vin herbé* qu'il vient de terminer, et qui est évidemment très éloigné de toute connotation « romande » : c'est en l'occurrence l'identité du premier mot du texte qui semble lui avoir suggéré cette reprise, identité d'ailleurs toute relative, car le « Seigneurs » du *Vin herbé* s'adresse aux auditeurs du récit tristanien, alors que le « Seigneur » de la *Cantate pour le 1^{er}-Août* invoque Dieu lui-même !

Le bilan de ce qui est proprement suisse dans l'œuvre de Frank Martin doit donc être nuancé : si son patriotisme n'a pas à être mis en doute (il participera avec zèle à la mobilisation de 1914-1918 et son inquiétude lors de la Seconde Guerre mondiale témoignera de son attachement à l'unité de sa patrie), il ne s'exprimera pas préférentiellement dans sa musique. Ne refusant pas les commandes officielles, Frank Martin aura toujours à cœur de dépasser les clivages nationaux.

5

LA PREMIÈRE PÉRIODE CRÉATRICE

Les premières compositions de Frank Martin sont encore marquées, on l'a rappelé, par le post-romantisme et ne montrent guère d'affinités avec le programme des Jaques-Dalcroze ou des Doret. Cette première période créatrice, ponctuée par les *Trois poèmes païens* de 1910, sur des textes hautains de Leconte de Lisle, la *Suite d'orchestre* de 1913, la première *Sonate pour violon* de la même année et la *Symphonie pour orchestre burlesque* de 1915, culmine en 1918 avec *Les Dithyrambes*, vaste fresque pour chœur et grand orchestre de près d'une heure, qui suscitera l'admiration d'Ernest Ansermet. Celui-ci dira en effet dans la *laudatio* prononcée pour la remise du prix de la Ville de Genève à Frank Martin en 1951 : « D'emblée, il se donnait non pas comme un symphoniste, mais comme un lyrique et un lyrique épique, un artiste dont la musique, avant tout, est chant. »

Ansermet, qui avait assuré la première audition des *Dithyrambes* à Lausanne, estimera cependant que Martin avait attendu vingt ans avant d'écrire, avec *Le Vin herbé*, une œuvre qui les surpassât. Le jugement est trop sévère, car, même si cet intervalle est jalonné de peu d'œuvres vocales, quelques-unes des compositions aujourd'hui les plus populaires de Martin datent

des années 1920, tandis que, par une malheureuse ironie du sort, *Les Dithyrambes* demeurent l'une de ses très rares œuvres d'importance à ne jamais avoir connu d'enregistrement discographique officiel. La riche instrumentation des *Poèmes païens* et des *Dithyrambes* laissait par ailleurs déjà deviner quel maître de l'orchestre sera Frank Martin, même s'il abandonnera vite cette luxuriance à la Richard Strauss.

Musique de chambre

L'année 1918 marque donc un premier tournant dans la carrière de Frank Martin ; aussitôt *Les Dithyrambes* terminés, il épouse, le 10 septembre, celle qui sera sa première femme, Odette Micheli, et part s'établir avec elle à Zurich. Il y restera deux ans, y écrivant dès 1919 le *Quintette avec piano* qui, rompant avec le faste des œuvres précédentes, inaugurerà sa première période de création véritablement personnelle ; marquée par une grande austérité de moyens et la pureté d'un style mélodique très consonant et diatonique, cette nouvelle manière n'est pas sans affinités, comme on l'a dit, avec le style ravélien. Ce qui va dominer, désormais, dans sa production, c'est la musique de chambre. Bien qu'il ait avoué plus tard son peu de goût pour son *Quintette* de jeunesse (peut-être parce qu'il succédait à une œuvre autrement plus ambitieuse), l'*ethos* propre à Frank Martin y est reconnaissable dès le premier mouvement, qui s'ouvre sur un accord parfait régulièrement scandé et douloureusement enrichi par l'ajout d'un second degré plaintif. Le mouvement

lent se souvient des airs des Passions de Bach et les mouvements rapides, scherzo et finale, annoncent l'âlacrîté entraînante de futurs allegros de Martin, qui fait ici la preuve de sa maîtrise des progressions harmoniques fluides et lumineuses.

Musique de chambre encore, et autres œuvres à la popularité aujourd'hui bien établie : la *Pavane couleur du temps*, pour quintette à cordes (1920), à la mélodie d'une grande prégnance et d'une retenue toute française, les *Quatre sonnets à Cassandre* (1921), d'après Ronsard, pour mezzo-soprano, flûte, alto et violoncelle, où se confirme sa fibre lyrique et qui (à défaut d'être remarqués par Ansermet !) seront hautement loués par le critique Aloys Mooser ; enfin le *Trio sur des mélodies populaires irlandaises* (1925), fruit d'une commande – d'ailleurs finalement refusée par le commanditaire américain – à travers laquelle Martin semble bien avoir pris conscience de sa fascination pour les questions rythmiques. Il approfondira d'ailleurs celles-ci dès l'année suivante dans ses *Rythmes* pour orchestre. Bien qu'il soit difficile d'imaginer que Martin n'ait pas été influencé dans ces recherches par Jaques-Dalcroze, il affirmera cependant plus tard ne s'être tourné vers ce dernier que suite à ses propres recherches sur le rythme. Ce qui est certain, c'est qu'en 1926, après de longs séjours à Zurich, à Rome et à Paris, il revient dans sa ville natale, fonde la Société de musique de chambre de Genève, qu'il dirigera, tenant les parties de piano et de clavecin, pendant dix ans, et s'inscrit parallèlement, comme élève, à l'Institut Jaques-Dalcroze. Sa motivation est telle que, dès 1928, il peut y devenir

lui-même enseignant. Il le demeurera jusqu'à son départ en Hollande en 1946.

Membre, par ailleurs, du comité du Conservatoire de Genève dès 1923, il prend une part active à la nomination d'Henri Gagnebin (1886-1977) à la direction de cette institution où il tiendra lui-même, de 1926 à 1927, la classe d'ensemble vocal puis, de 1933 à 1935, ainsi que de 1941 à 1946, celle de musique de chambre avec piano. De 1933 à 1940, il sera en outre directeur du Technicum moderne de musique (ce qui l'obligera à quitter le comité du Conservatoire), dans le cadre duquel il rencontrera sa troisième épouse.

« Une affaire entre Dieu et moi »

Paradoxalement, l'œuvre aujourd'hui la plus jouée de Martin est celle qu'il a le plus longtemps voulu garder secrète. La *Messe à double chœur*, écrite en 1922 et complétée en 1926, fut en effet composée, ainsi que l'a avoué le compositeur lui-même, comme « une affaire entre Dieu et moi » (*À propos de...*: 11), et seule la pression de ses admirateurs, qui la voyaient figurer à son catalogue, l'a décidé, en 1963, à en autoriser l'exécution : elle a aussitôt connu un succès qui ne s'est jamais démenti, confirmant la vocation chorale de son auteur, dont elle est apparue, lors de sa redécouverte, comme la première et la plus pure expression (si l'on oublie *Les Dithyrambes*). Les effets qu'il y tire du double chœur, tissant en particulier avec le premier d'amples nappes sonores sur lesquelles se détachent les mélodies du second, procurent une richesse unique à cette œuvre dénuée

de tout accompagnement instrumental et qui reste un des fleurons de la musique chorale du 20^e siècle.

Un spectacle populaire

C'est toutefois sur une note moins éthérée que va se conclure la première période créatrice de Martin. Sa rencontre avec le flûtiste et comédien Albert Rudhart va en effet aboutir à la mise en chantier de sa première création vraiment personnelle dans le genre théâtral, *La Nique à Satan* (1931-1932), vaste spectacle mi-chanté, mi-récité qui est l'une de ses rares œuvres à faire une large place à l'humour. Encore le compositeur a-t-il pris soin de préciser que «les démons ne sont pas en carton-pâte, la "Bergougne" n'est pas toujours une sorcière pour rire et le jeu est dominé par la présence de "Jean des Lunes", le joueur de flûte magique, l'artiste et le philosophe, qui sait juger, mais qui sait agir quand il le faut» (*À propos de...* : 19). Amusante mais non dénuée de double fond, cette histoire, qui n'est pas sans évoquer la légende du «Joueur de flûte de Hameln», dont elle inverse les éléments, raconte en effet l'histoire d'une ville désertée par ses habitants suite aux agissements d'une vilaine sorcière, la Bergougne, magistralement interprétée, lors de la création de l'œuvre, par la propre sœur du compositeur, Pauline. Cependant, la ville est sauvée par ses enfants menés par le flûtiste Jean des Lunes, qui leur montre par sa musique la voie d'une régénération que leurs aînés, pris dans leurs querelles stériles, avaient été incapables d'imaginer.

La partition fourmille de trouvailles : effets polyrythmiques et superpositions mélodiques, récitations scandées doublées par d'ironiques instruments qui dénoncent le vide de la parole des politiciens, introduction d'un trio de jazz ; enfin, prédominance de la flûte, instrument pour lequel Frank Martin montre pour la première fois une prédilection qui ne se démentira jamais, et sera d'ailleurs entretenue par le fait que ce sera celui dont jouait sa troisième épouse Maria. Entre *L'Histoire du soldat*, *Le Roi David* (dont Martin se souvient à l'évidence de la scène de la conjuration de la sorcière d'Endor) et *Le Jeu du feuillu*, notre compositeur crée un spectacle total à la fois populaire et savant où sont préfigurés bien des éléments de son langage de maturité.

LA CONQUÊTE D'UN LANGAGE

La position déjà enviable qu'il occupe dans le milieu musical romand au début des années 1930 ne satisfait pourtant pas Frank Martin, qui commence de se sentir à l'étroit dans les cadres d'une musique qu'il juge encore par trop lisse et transparente. On date volontiers de 1938, année de l'écriture de la première partie du *Vin herbé*, l'avènement de son style de maturité, au cœur d'une conjonction où la mort brutale de sa seconde épouse, Irène Gardian (qui décédera de septicémie le 25 mai 1939), et les débuts de la Deuxième Guerre mondiale auraient joué un rôle de catalyseur. Il est vrai que le court laps de temps des années de guerre va voir se multiplier les chefs-d'œuvre dans une sorte d'urgence que Martin n'avait pas manifestée au même degré dans sa production antérieure. On peut cependant remarquer que la dernière manière de Martin est déjà perceptible dès 1932 et que, si les œuvres écrites dans les six années qui ont suivi n'ont pas la plénitude de celles d'après 1938, c'est moins par défaut de style que de forme : Martin s'acharne alors à écrire de la musique pure, avant de comprendre que c'est le retour à la musique vocale qui lui permettra, en le poussant à simplifier ses procédés et

en approfondissant l'expressivité de son style, d'atteindre à l'équilibre ardemment recherché.

Premières velléités chromatiques

De fait, si l'on tient absolument à associer son évolution à une circonstance biographique, on pourrait, plutôt qu'en la rattachant à la mort tragique et en effet très douloureusement ressentie de sa deuxième épouse, évoquer sa séparation d'avec la première, Odette, qui, à partir de 1926, avait sombré dans la dépression : le divorce sera finalement prononcé en 1930, et Martin épousera Irène dès l'année suivante. Atteignant la quarantaine, le compositeur a visiblement besoin de respirer un nouvel air. Martin se met alors à regarder du côté de Schönberg et va résolument adapter à ses besoins quelques traits de la technique dodécaphonique. La seconde *Sonate pour violon et piano*, de 1931-1932, en témoigne, dans laquelle la transparence harmonique et mélodique des œuvres des années précédentes se voit troublée par des velléités chromatiques de plus en plus insistantes : si le premier mouvement fait encore entendre comme un souvenir des mélodies irlandaises qui lui avaient inspiré le *Trio* de 1925, le mouvement lent central annonce clairement les mutations que va bientôt subir son style : ce morceau est en effet une chaconne, c'est-à-dire une série de variations sur un thème de basse inlassablement répété, forme qui se prête particulièrement bien aux développements chromatiques et qui permet de faire entendre une première esquisse de « série »

organisatrice. Frank Martin réutilisera ce procédé à plusieurs reprises, en particulier au début de la *Petite symphonie concertante*, dont le thème de base est dodécaphonique, ainsi que dans la *Passacaille* pour orgue et dans le mouvement lent du *Concerto pour violoncelle*.

L'œuvre qui suivra la deuxième *Sonate pour violon*, à savoir les *Quatre pièces brèves* pour guitare, de 1932, représente sans doute la plus notable des compositions liées à la nouvelle manière de Frank Martin avant *Le Vin herbé*. Ces *Pièces brèves*, qui durent quand même à elles quatre une dizaine de minutes, sont devenues l'une des œuvres clés du répertoire moderne dédié à un instrument qui connaissait à cette époque une véritable renaissance, grâce aux efforts d'Andrés Segovia, lequel refusera pourtant d'interpréter les pièces de Martin, les jugeant « injouables ». Cette réussite est due à l'ascèse à laquelle la modestie de l'instrument a contraint le compositeur : à la fois complexe et ramassée, l'écriture des *Quatre pièces brèves* constitue un premier manifeste du chromatisme martinien en même temps qu'une œuvre d'une lisibilité irréprochable, qui s'écoute un peu comme une sonate en quatre mouvements : le « Prélude » épuise progressivement, autour de la note-pivot de *si*, tous les autres demi-tons, l'« Air » retrouve, avec plus d'inquiétude, la pureté modale des œuvres des années 1920, la « Plainte » fait entendre une mélodie tendue sur une lente batterie d'accords répétés qui deviendra une des signatures du compositeur, et le « Comme une gigue » final nous entraîne dans une danse alternant

accords répétés et formules tourbillonnantes. Sans adopter strictement tous les principes du dodéca-phonisme, c'est la première œuvre de Martin à en appliquer certaines règles.

On sent néanmoins que le compositeur se cherche encore dans les œuvres qui suivent immédiatement les *Quatre pièces brèves*: le premier *Concerto pour piano* (1933-1934), qui inaugure la série des œuvres concertantes du compositeur, parmi lesquelles figureront quelques-unes de ses plus hautes réussites, tâtonne à la recherche de l'équilibre entre le soliste et l'orchestre. Au moment où, trente-cinq ans plus tard, il écrira son deuxième *Concerto pour piano*, Frank Martin dira curieusement à son dédicataire Paul Badura-Skoda que l'idée d'écrire un concerto pour son instrument le tentait depuis longtemps, comme s'il n'en avait encore jamais écrit...

Adieux à la musique de chambre

La *Rhapsodie* pour deux violons, deux altos et contrebasse (1935) et le *Trio à cordes* (1936), qui viendront ensuite, sont deux œuvres à la texture touffue avec lesquelles Martin est conscient d'atteindre aux limites des capacités d'attention de son auditeur. Il avouera plus tard une tendresse presque un peu perverse pour le *Trio*, déclarant l'aimer « comme un enfant terrible parce qu'il n'a rien pour plaire » (*À propos de...*: 22). Quant à la *Rhapsodie*, il l'appellera « l'œuvre la plus méchante que j'aie jamais écrite ». Nous allons voir qu'il y a peut-être à cette déclaration paradoxale de tendresse une raison

quelque peu extra-musicale, mais le fait est qu'avec ces deux œuvres, Martin fait ses adieux à la musique de chambre, à laquelle il ne reviendra qu'une seule fois, trente ans plus tard, avec son *Quatuor à cordes*. En même temps, cette période chambriste ne restera pas sans écho dans son œuvre ultérieure, puisque Martin affectionnera volontiers par la suite les effectifs instrumentaux réduits, tendance par laquelle il s'inscrit dans le sillage de Schönberg, de Stravinsky ou du groupe des Six, qui, aux lendemains de la Première Guerre mondiale, avaient délibérément rompu avec les orchestres gigantesques du post-romantisme : l'accompagnement du *Vin herbé* n'excède pas de beaucoup l'effectif de la *Rhapsodie* ; la *Petite symphonie concertante* se contentera d'opposer les trois solistes à un double orchestre à cordes, et le *Cornette* (précisons une fois pour toutes que nous adoptons cette orthographe française autorisée par Martin, qui redoutait que le mot *Cornet* n'évoque en français le cornet à piston) sertira la voix de l'alto dans un écrin instrumental dont pratiquement aucun instrument à vent ne sera dédoublé.

Avant, toutefois, d'en venir à cette ascèse du matériau, Frank Martin sacrifiera encore au grand orchestre avec son unique *Symphonie* (1937), qui, en dépit d'un bon accueil lors de sa création, ne s'est pas imposée parmi ses œuvres phares : son plan traditionnel en quatre mouvements semble avoir gêné aux entournures un Martin qui ne réutilisera presque plus cette structure contraignante, et les traits les plus originaux qu'il y développe, telle en particulier l'intégration du piano aux instruments

habituels de l'orchestre et les nombreuses envolées solistiques qui émaillent la partition, en viennent à se retourner contre l'unité et l'efficacité d'un discours trop prolixe pour être vraiment clair. Martin en parlera lui-même plus tard comme d'une « forêt vierge non défrichée » (*Entretiens* : 69).

Un critique de l'époque l'avait d'ailleurs bien remarqué : il s'agit une fois de plus de l'incontournable Aloys Mooser, d'ordinaire très favorable à Martin, comme on a déjà eu l'occasion de le voir, mais dont la lucidité ne peut décidément guère être mise en défaut. Il commence, il est vrai, par des compliments qui soulignent justement les qualités de lyrisme propres au compositeur, tout en minimisant les intentions, à son sens peu utiles, annoncées dans le programme :

« Que l'intention première reçue par M. Frank Martin lui soit venue de l'*Apocalypse* ou de la *Tempête* de Shakespeare, ainsi que l'indique le programme analytique, nous importe médiocrement. Ce qui nous intéresse bien autrement, c'est la qualité propre de la musique que nous trouvons ici, c'est sa rare faculté de suggestion – renforcée, au reste, par un orchestre d'une richesse extraordinaire et d'une couleur très personnelle – c'est l'intensité de son sentiment intérieur et de son émotion, c'est encore la vie rythmique qui l'anime. » (Mooser, 1946 : 305-306)

Mais Mooser pointe un peu plus loin, et de manière tout aussi pertinente, le talon d'Achille de l'œuvre :

« On ne saurait douter, en effet, que la *Symphonie* de M. Frank Martin use d'une écriture exagérément et parfois inutilement touffue. Des rythmes fiévreux et heurtés s'y superposent, se contrariant si bien qu'ils finissent par s'annihiler les uns les autres et par engendrer de la confusion. Il n'en va guère autrement des lignes polyphoniques – parfois polytonales – qui, s'échafaudant sur plusieurs étages et se chevauchant selon les fins particulières poursuivies par chacune d'elles, déterminent souvent des agrégations sonores si enchevêtrées, si ardues, que l'oreille la plus exercée a peine à s'y retrouver et à en saisir le sens. » (Mooser, 1946 : 307)

Frank Martin humoriste

Ce jugement équitable montre au demeurant qu'Aloys Mooser n'était sans doute pas au courant d'une petite farce que Frank Martin avait machinée contre lui, deux ans auparavant, avec la complicité de son ami Bernard Reichel. De fait, moins anecdotique qu'il n'en a l'air, cet épisode mérite d'être rapporté ici par le menu, car il est emblématique de l'espèce de terreur que Mooser faisait alors régner, au travers de ses chroniques musicales dans le quotidien *La Suisse*, sur la vie musicale romande. Reprenons les faits. En 1935, la société genevoise Le Carillon lance un grand concours international de composition. Frank Martin, qui passe l'été en Auvergne en compagnie de Reichel, s'arrête à Issoire, petite ville immortalisée par Jules Romains dans son roman humoristique *Les Copains* de 1922. L'atmosphère de canular qui s'attache à Issoire depuis ce

livre mémorable inspire aux deux compositeurs en goguette des réflexions drolatiques dont ils décident de tirer une bande dessinée satirique dans le style de Rodolphe Töpffer, parfaitement pastiché dans ce *Tombeau de monsieur Basile* que Bernard Reichel illustrera de dessins eux aussi plus vrais que nature. Ce récit extrapole une tentation inspirée par une donnée du concours du Carillon : puisque les œuvres devront être soumises de manière anonyme, accompagnées d'une devise dont la clé sera contenue dans une enveloppe jointe, pourquoi ne pas imaginer de les attribuer à Aloys Mooser ? Martin et Reichel se garderont bien de mettre leur canular à exécution, mais *Le Tombeau de monsieur Basile* en imaginera les conséquences. La scène est transportée dans la ville auvergnate : on imagine que six compositeurs locaux, « les Six d'Issoire » (transposition transparente et parodique du fameux groupe des Six parisien), dont les noms renvoient à Martin, Reichel, Jean Binet, André-François Marescotti, Roger Vuataz et Théo Appia, mettent tous dans l'enveloppe le nom de monsieur Basile (alias Aloys Mooser), le critique musical local. Par un hasard extraordinaire, ces six compositions raflent tous les prix du concours et la ville d'Issoire se rend soudain compte que son fameux critique est en fait un compositeur de premier ordre : monsieur Basile a beau protester, il est porté en triomphe et acquiert rapidement une notoriété mondiale. Essayant de rétablir la vérité, les Six sont accusés d'être jaloux et sont vilipendés. Monsieur Basile les engage alors secrètement et les enferme dans sa cave, afin qu'ils puissent écrire à sa

place les commandes qui lui viennent de partout et qu'il est évidemment incapable d'honorer. Augmentant sans cesse leurs exigences, les Six minent la santé du pauvre critique qui finit par devenir fou et connaît une mort grotesque. Pourtant, même après le décès de monsieur Basile, les Six ne parviennent pas à faire reconnaître leurs droits : organisant un concert de leurs propres œuvres, ils ne récoltent que l'indifférence générale, alors que les mêmes compositions, présentées comme des œuvres retrouvées de feu monsieur Basile, recevront un accueil triomphal. Dégoutés, les Six décident alors d'abandonner la carrière musicale. On découvre ainsi que Frank Martin, s'il n'avait pas été compositeur, se serait bien vu cuisinier, puisque son double, Olaf Dupont, ouvre un restaurant qui connaît immédiatement un grand succès. De là à dire qu'il n'y a que peu de différence entre composition musicale et haute cuisine, il n'y a qu'un pas ; et ce n'est peut-être pas si bête !

Cette pochade très enlevée, qui ne fut d'abord distribuée qu'à titre confidentiel et ne fut véritablement éditée que vingt ans après la mort de Martin, est – plus encore qu'une charge contre la toute-puissance de la critique – un véritable réquisitoire contre le comportement moutonnier d'une opinion publique incapable de discernement : elle n'a rien perdu de sa pertinence, même si on peut relever que Frank Martin, lorsqu'il était de sang-froid, savait se montrer beaucoup plus indulgent avec le public musical. Dans une conférence de 1962 intitulée « Le compositeur et l'opinion publique », il distingue au moins deux « esprits du temps » : « celui d'une sorte

d'intelligentsia [...] et celui de la grande majorité des amateurs de musique », catégorie elle-même divisible, selon Martin, en deux tendances : « ceux qui veulent comprendre [...] et ceux qui aiment ne pas comprendre » comment est faite la musique. Si « peu de gens songent à mépriser l'artiste qui écrit pour plaire à l'intelligentsia », « dans bien des cas [...] la réaction du public était plus juste que celle de beaucoup de critiques parues dans la presse ». Constatant que le groupe de ceux qui « aiment ne pas comprendre » n'est important qu'au moment de l'émergence des formes les plus avant-gardistes et finit vite par se fondre dans celui de ceux qui « aiment comprendre », il en déduit que « le public est beaucoup plus sensible qu'on ne croit à une forme musicale qui lui soit claire » ; mais il y a encore une « troisième opinion publique, peut-être la plus importante bien qu'elle ne se manifeste guère par des écrits ou par des discours : c'est celle des musiciens exécutants », et Martin la considère en fin de compte comme la plus importante, puisque « à ses débuts une œuvre nouvelle n'est vraiment connue que par ses exécutants ». La conclusion de la conférence prend cependant une certaine distance vis-à-vis de l'opinion du public, qui, sans entériner la condamnation portée dans *Le Tombeau de monsieur Basile*, n'en réaffirme pas moins les droits du compositeur à ne pas confondre *vox populi* et *vox Dei* :

« D'une façon générale, il ne faut pas mépriser l'opinion des autres mais ne pas se laisser inhiber par elle. Il faut savoir se fier entièrement à son propre jugement dans le cas où celui-ci semble s'opposer

au jugement des autres, au jugement même de l'époque. Quoi qu'il en soit, on sera toujours l'enfant de son siècle.» (*Un compositeur...*: 178)

Frank Martin pouvait donc se féliciter que *Le Tombeau de monsieur Basile* n'ait été connu, de son vivant, que d'un petit cercle d'initiés: cela lui a évité de se brouiller avec un critique qui l'a toujours intelligemment soutenu et de passer pour un ingrat aux yeux des organisateurs du concours du Carillon, car il se trouve, en effet, que notre humoriste reçut pour sa *Rhapsodie*, dont on comprend peut-être mieux maintenant pourquoi elle était restée chère à son cœur, un prix spécial à valeur de quatrième prix! (Les cinq autres compères, par contre, ne gagnèrent rien.) Et la concurrence était pour le moins honorable, puisque les trois premiers prix avaient été remportés par Michel Zika, Luigi Dallapiccola, introducteur du dodécaphonisme en Italie, et Karl Amadeus Hartmann, l'un des très grands symphonistes allemands du 20^e siècle. À l'exception du premier, aujourd'hui oublié, ces noms parlent donc en faveur du flair remarquable d'un jury dont Martin et Reichel n'avaient pas hésité à brocarder aussi les membres sous des noms d'emprunt, en les montrant qui «lisent les partitions avec le plus grand soin», c'est-à-dire qu'ils jouent aux cartes, boivent des bières et tirent les noms des lauréats sur une grande roue de loterie. Il ne s'agissait pourtant pas, là non plus, de n'importe qui, puisque Ernest Ansermet et Henri Gagnebin y étaient secondés par Albert Roussel, Gian Francesco Malipiero et Alban Berg! Ce

dernier (rebaptisé Dodekatonipoulos dans *Le Tombeau de monsieur Basile*, où Reichel a bien croqué sa haute stature) mourut le 24 décembre 1935, juste avant que le jury ne se réunisse (en janvier 1936, si l'on en croit l'article nécrologique du *Journal de Genève* du 28 décembre 1935), et on ne peut donc pas le créditer d'avoir joué un rôle prépondérant dans le choix des vainqueurs. Pourtant, Dallapiccola, Hartmann et Frank Martin figuraient parmi les très rares compositeurs de l'époque, en dehors des disciples directs de Schönberg, à regarder avec faveur la technique sérielle : tout semble donc s'être passé comme si la grande ombre de Berg avait plané sur les délibérations du jury... Mais on ne peut que regretter cette belle rencontre manquée : Martin aurait pu, à cette occasion, nouer avec Berg des relations qui lui auraient peut-être permis d'affiner sa vision de l'atonalisme schönbergien.

Une fois la bande dessinée et le concours achevés, les deux auteurs invitèrent leurs compères ainsi que Gagnebin – en évitant toutefois de prévenir Ansermet « qui les intimidait » (Maria Martin, 1990 : 29) et bien sûr Aloys Mooser – à une projection par épidiastroscope des dessins, accompagnée d'un bon repas concocté par Frank Martin (ou plutôt, devrait-on dire, par Olaf Dupont) lui-même.

Une farouche indépendance

Malgré ses outrances, cette aventure éclaire donc bien des aspects du caractère de notre compositeur : outre qu'elle nous révèle son amour de la gastronomie

– Maria évoque « les petits chefs-d'œuvre culinaires de Frank Martin » (Maria Martin, 1990 : 28) –, elle illustre ses dons de satiriste, met en lumière son engagement pour une meilleure reconnaissance du statut de compositeur (qui se concrétisera par son implication dans les associations et les syndicats de musiciens), témoigne de son sens de l'amitié et de sa solidarité avec ses collègues genevois, avec lesquels il se voit volontiers formant une modeste « école ». Elle nous confirme, enfin, sa farouche indépendance de pensée et le peu de cas qu'il a toujours fait des tendances à la mode.

UN LIBRE ADEPTE DU DODÉCAPHONISME

De fait, il est temps de se pencher de plus près sur les enjeux de la révolution qui s'opère dans l'écriture de Frank Martin au cours des années 1930. La technique sérielle est alors toute nouvelle, puisque Schönberg n'en a édicté les règles qu'en 1922 et qu'à la date où l'adopte Martin, seul un nombre infime de compositeurs, en dehors des élèves directs du maître viennois, y sacrifie. Le *dodécaphonisme* (technique de composition avec « douze sons »), ou *système sériel*, repose donc sur l'usage de la *série*, matrice compositionnelle constituée par les douze notes de la gamme chromatique agencées dans un ordre précis et immuable choisi, pour chaque œuvre nouvelle, par le compositeur. Le total chromatique doit avoir été entièrement utilisé avant que l'un de ses éléments ne reparaisse, avec toutefois des arrangements possibles ; ainsi, un son donné peut être répété tant que le suivant n'a pas été énoncé, et le compositeur a le choix d'utiliser sa série de manière soit mélodique (horizontale) soit harmonique (verticale). En fait, le plus souvent, il fait les deux à la fois. La série peut en outre être présentée de manière directe ou sous forme rétrograde, c'est-à-dire de la dernière à la première note, ou encore en miroir (en inversant les intervalles : au lieu de monter

d'une quinte d'un son à un autre, il descendra d'une quinte, etc.) et bien sûr en rétrograde du miroir (ou en miroir du rétrograde, ce qui revient au même). Rappelons que ces techniques d'inversion ont une longue histoire, puisque, élaborées dès les premiers temps de la polyphonie, elles ont été en particulier illustrées par Jean-Sébastien Bach dans *L'Art de la fugue* et dans *L'Offrande musicale*, raison pour laquelle Bach a été révéralé par les tenants de l'avant-garde sérielle. Enfin, les quatre formes de base de la série peuvent elles-mêmes partir de toutes les notes de la gamme, ce qui donne un total de quarante-huit variantes à partir de la série de base. Le compositeur peut toutes les utiliser dans une même pièce, mais le principe d'économie lui recommandera de se restreindre à un nombre choisi d'avatars. Les règles du dodécaphonisme pourraient s'arrêter là, mais Schönberg demande en outre d'éviter autant que faire se peut, dès l'élaboration de la série de base, tout ce qui pourrait rappeler les mouvements mélodiques et harmoniques de la musique tonale traditionnelle, afin que la nouvelle musique soit vraiment radicalement coupée de l'ancienne.

S'affranchir d'une logique tonale trop rigoureuse

On imagine bien que cette dernière exigence, particulièrement arbitraire, n'a jamais convenu à Frank Martin, dont toute l'originalité dans l'usage du dodécaphonisme est justement de s'être arrangé, chaque fois qu'il a utilisé des séries, pour qu'elles intègrent des intervalles « récupérables » dans le cadre d'une

musique à polarisation tonale. En conséquence, c'est essentiellement la dimension mélodique et polyphonique de la série qui l'a attiré, le soubassement harmonique restant généralement régi par des accords parfaits, mais dans une progression « non fonctionnelle », comme chez Debussy, c'est-à-dire ne s'organisant pas selon une logique tonale. Certes, les accords qui informent l'harmonie de ses œuvres sont consonnants et constituent en eux-mêmes des marqueurs évidents du principe tonal. Cependant, leur progression tantôt en « basse libre », tantôt construite elle-même sur un principe mélodique dodécaphonique, contredit complètement le principe hiérarchique de la tonalité. La musique de Martin n'est donc pas tonale au sens strict : même si le compositeur s'efforce souvent de terminer une pièce sur les mêmes accords que ceux par lesquels il l'avait commencée, son parcours est régi par un souci de polarisation ou de rayonnement : les accords parfaits qui se succèdent tournent autour de notes pédales à la basse, directement héritées du principe des « notes-pivots » de César Franck et dont la fonction change constamment. Quant à la mélodie, si elle ne se soumet pas à la basse, ce n'est pas par un effet de contradiction fonctionnelle, comme dans l'écriture dite « polytonale », mais en raison de l'extrême fluidité de la conduite harmonique : la tonalité est fuyante, mais l'unité du parcours musical est sauvegardée, d'où l'impression que sa musique reste « globalement tonale », puisque l'auditeur n'a jamais le sentiment de perdre le fil du discours. Aussi rapides qu'ils soient, les changements de repères, chez Martin, continuent donc

de dessiner une cohérence d'ensemble à laquelle le dodécaphonisme strict a délibérément renoncé. De là cette impression d'une libre polyphonie à deux voix que prend souvent la musique de Frank Martin, entre la mélodie principale et une ligne de basse mouvante, dans une osmose dont la pureté de lignes n'est pas sans évoquer l'art de Jean-Sébastien Bach.

Dans un texte inédit datant des années 1950 et conservé à la bibliothèque du Conservatoire de Genève, Martin n'hésitait pas à dire qu'il n'avait « pris de Schönberg que son principe technique » et précisait qu'il n'avait « cessé d'avoir en horreur et sa musique et sa volonté d'atonalisme intégral ». Concédant une certaine valeur expressive au dodécaphonisme, il en minimisait la portée dans une formule d'apparence conciliante, mais qui a, en fin de compte, valeur de coup de grâce :

« Je pense que la technique du dodécaphonisme dans sa forme stricte porte en elle-même une valeur expressive, même si les compositeurs cherchent à ne rien exprimer, mais que cette expression est extrêmement limitée, en un mot qu'elle exprime à peu près toujours la même chose. » (Propos recueilli par Goldron, 1966, vol. 11 : 83)

Dans son monumental ouvrage sur *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine* (1961), Ernest Ansermet a tenté de démontrer que le principe de tonalité est inscrit dans la nature par la vertu de progressions logarithmiques. Il pousse même la logique de son système jusqu'à proposer

une «phénoménologie de Dieu», censée fournir une preuve de l'existence objective d'un être suprême! Il faut souligner ici que cette rationalisation logique est aux antipodes de la conception que Frank Martin se faisait de la divinité. De fait, malgré l'amitié qui lia Ansermet et Martin, il est frappant que leur correspondance, où il est maintes fois question des *Fondements de la musique* durant le temps de leur longue gestation (Martin appelant vivement de ses vœux la publication du livre d'Ansermet), n'y fasse plus aucune allusion une fois le livre paru! Maria nous confirme les réticences de son mari :

«Ils en discutaient ensemble. Cela fascinait Frank, quoiqu'il ne fût pas d'accord avec les vues d'Ansermet sur toute la ligne: surtout avec sa façon de présenter le processus de composition. Quand le livre avait paru, Frank me dit: "Ce n'est pas comme cela que ça se passe".» (Maria Martin, 1990: 200)

L'art de Martin témoigne donc bel et bien d'une voie médiane entre le dogmatisme d'Ansermet et celui de Schönberg, comme le compositeur l'écrivait le 11 janvier 1949 à Bernard Reichel:

«Mais comme c'est souvent désagréable de défendre l'équilibre, le juste milieu, au lieu de tirer ferme sur telle ou telle ficelle! Que les extrémistes sont heureux de s'appuyer de tout leur poids sur la ficelle qu'ils tiennent! Quelle sécurité tant que la ficelle tient bon! C'est bien dur d'être dans une époque où l'on ne peut s'appuyer sur aucun mouvement d'ensemble. Heureusement que nous ne sommes pas seuls.»

On peut néanmoins regretter qu'un compositeur comme Berg, qui tenta lui aussi un compromis entre le système tonal et l'enseignement de son maître Schönberg, ait été trop unilatéralement assimilé à ce dernier par Martin. Celui-ci avouera en effet plus tard que, tout en respectant la personnalité de Berg, il « n'était jamais parvenu à aimer le *Concerto à la mémoire d'un ange* » (*Un compositeur...* : 170), dont l'esthétique à polarisations tonales est pourtant dans toute l'école schönbergienne celle qui se rapproche la plus de la sienne. On peut d'ailleurs citer à cet égard l'analyse minutieuse du sérialisme de la ballade pour saxophone de Martin proposée par Ryan Joseph Smith (2018), qui se termine par une comparaison éclairante avec la technique dodécaphonique souple d'Alban Berg. Il est vrai que Martin ajoutait à propos du concerto de Berg : « Je le trouve théoriquement bien construit, je crois même volontiers que d'autres peuvent l'admirer sincèrement. Je fais confiance au temps pour que mon avis change. » (*Un compositeur...* : 170)

Un usage libre du dodécaphonisme

Contrairement à ce qui a parfois été avancé, Frank Martin n'a pas été dodécaphoniste que durant les quelques années qui ont précédé *Le Vin herbé* ; quelques-uns des usages les plus significatifs qu'il a faits de la technique sérielle peuvent s'entendre dans des œuvres bien postérieures à 1938. *Le Vin herbé* lui-même présente de nombreuses séries : ainsi, dans la cinquième partie du premier tableau,

les douze notes d'un accompagnement sériel en ostinato sont reprises par la mélodie du chœur, et se superposent à leur présentation à la basse. Mais on peut aussi citer les thèmes de la ballade pour saxophone, l'entrée *a cappella* de la cantatrice au tout début du *Cornette*, le thème de basse de la *Petite symphonie concertante*, les interventions de Caliban dans *La Tempête*, et la liste est très loin d'être complète. Dans tous ces cas, Martin use de séries dodécaphoniques, presque parfaites : presque, parce qu'ici et là, justement, il se permet de petites entorses à la règle de la non-répétition, comme pour bien affirmer qu'il n'est pas dupe du procédé, en particulier lorsqu'il serait vraiment trop dommage de priver un beau mouvement mélodique de son élan pour des raisons uniquement mathématiques. Ainsi, au début du *Cornette*, le principe de la série entre en concurrence avec celui de l'imitation, si bien qu'après les cinq premières notes (*la* dièse, *si*, *ré*, *do*, *do* dièse) et quatre notes de transition (*mi*, *la*, *mi* bémol, *fa*), le désir de reprendre la formule initiale pousse Martin à enchaîner avec la suite *fa* dièse, *sol*, *si* bémol, *la* bémol, *la*, qui n'est rien d'autre que la transposition des cinq premières notes une sixte plus haut, et dans laquelle on voit que la reprise du *si* bémol (identique au *la* dièse initial) intervient en douzième position, juste avant que la douzième note de la série (*la* bémol), qui arrive ainsi en treizième position, ne soit énoncée. Ce léger pas de côté (une note répétée avant terme) illustre précisément la marge de liberté que Martin se permet dans son utilisation du dodécaphonisme.

Personne ne soutiendra, donc, que le dodécaphonisme a bridé l'inspiration de Frank Martin. Et la meilleure preuve que cette technique allait dans le sens naturel de son inspiration mélodique se trouve dans *Les Dithyrambes* : le thème principal de la troisième partie de cette œuvre antérieure à la promulgation de la loi sérielle par Schönberg commence par six notes dessinant une figure chromatique descendante, et dont aucune n'est répétée : c'est une parfaite demi-série dodécaphonique, librement inventée par un Frank Martin de vingt-huit ans qui n'y exprimait encore aucune velléité de s'affranchir du principe tonal !

8

L'ÉPANOUISSEMENT

En 1938, avec *Le Vin herbé*, Frank Martin, qui approche de la cinquantaine, a enfin la certitude d'avoir conquis son langage propre. Après les expériences des années précédentes qui l'ont peu à peu aiguillé vers les genres où son génie va pouvoir s'épanouir, le retour à la musique vocale semble s'imposer comme une évidence : les exigences du chant le poussent en effet à élaguer les textures trop enchevêtrées qui bridaient l'expressivité de la *Rhapsodie* ou de la *Symphonie*, et lui permettent d'atteindre à un équilibre qui prend, dans son esthétique, valeur de classicisme. Réduit à douze voix solistes, deux violons, deux altos, deux violoncelles, une contrebasse et un piano, cette cantate de chambre inspirée de la légende de Tristan et Iseut, dont la première partie sera écrite en 1938 pour le Madrigalchor de Robert Blum, s'augmentera en 1941 de deux volets supplémentaires. Même si, avec cette œuvre intimiste, Martin tourne délibérément le dos à l'emphase wagnérienne, il n'en calque pas moins la structure du *Vin herbé* sur les trois mêmes moments clés qui articulent les trois actes de l'opéra de Wagner : l'absorption du philtre, la fuite des amants dans la forêt (correspondant chez Wagner à la scène

d'amour dans le verger) et leur mort quasi simultanée. Reprise consciente ? C'est probable, bien qu'elle n'ait pu se faire que dans un second temps, Martin n'ayant pas d'emblée voulu donner une suite à la première partie.

L'œuvre a un succès immédiat : elle sera même jouée en Allemagne, à Braunschweig, dès 1943. Le jeune Hans Werner Henze (il a alors dix-sept ans), qui deviendra l'un des compositeurs majeurs de l'après-guerre, sera, comme il le reconnaît dans son autobiographie, très vivement impressionné par cette exécution : elle a en fait constitué son premier contact avec le dodécaphonisme alors banni de la musique germanique (Henze, 1996 : 42). En raison de l'appartenance du compositeur à une nation « neutre », la musique du *Vin herbé* avait pu passer entre les mailles de la censure, mais Martin avait tout de même prudemment refusé de venir assister à l'exécution ; et Henze souligne bien que ce concert était un authentique acte de résistance des musiciens face au régime nazi, un peu à la manière, dit-il, « des *Falaises de marbre* de Jünger ».

Des chefs-d'œuvre hantés par la mort

L'élan donné par *Le Vin herbé* permettra à Frank Martin d'écrire une série de chefs-d'œuvre, qui s'égrèneront à un rythme rapide jusqu'à la fin de la guerre, asseyant définitivement sa réputation. En 1942, c'est le *Cornette*, pour voix d'alto et petit orchestre, sur des poèmes de Rilke ; en 1943, les *Monologues de Jedermann*, tirés de la pièce d'Hofmannsthal, d'abord

écrits avec accompagnement de piano et orchestrés quelques années plus tard; en 1944, Martin achève la *Petite symphonie concertante*; en 1945, enfin, le jour même de l'Armistice, est créé *In terra pax*, dont la reprise au Vatican en 1969, à l'instigation du pape Paul VI, soulignera la dimension universelle. Et c'est encore au même élan qu'appartient *Golgotha*, oratorio qui, mis en chantier en 1945, sera créé en 1948, et qui, avec la *Passion selon saint Luc* de Penderecki, constitue l'autre grande Passion musicale du 20^e siècle. Toutes ces compositions, qui restent parmi les plus populaires de leur auteur, et auxquelles il faudrait encore ajouter la série des ballades pour divers instruments solistes, ainsi que le trop négligé ballet sur Cendrillon, *Das Märchen vom Aschenbrödel* (1941), forment le véritable cœur de l'œuvre de Martin.

Martin avouera dans une lettre du 4 avril 1966 à Jean-Claude Piguet que, « pendant une dizaine d'années, entre 50 et 60 ans », il s'était senti « en amitié avec la mort », et, de fait, celle-ci hante les œuvres de cette période clé : *Le Vin herbé* est écrit sur des extraits du *Roman de Tristan et Iseut* du médiéviste Joseph Bédier, dont le célèbre prologue, textuellement repris en ouverture de l'œuvre, insiste bien sur le fait qu'il s'agit là d'un « beau conte d'amour et de mort »; les *Monologues de Jedermann* illustrent, comme le dit le sous-titre de la pièce d'Hofmannsthal, « le jeu de l'homme riche et de la mort »; et le *Cornette* s'intitule très exactement *La légende de l'amour et de la mort du cornette Christopher Rilke*, formule que Rainer Maria Rilke, poète francophile (et même francophone à ses heures), pourrait d'ailleurs bien avoir lui-même

empruntée à Bédier. On notera aussi quelques coïncidences frappantes : Martin commence *Le Vin herbé* l'année même de la mort de Bédier, dont l'adaptation tristanienne inspire simultanément à Denis de Rougemont son fameux essai *L'Amour et l'Occident*, qui paraîtra en 1939, insistant pareillement sur les composantes morbides de la légende tristanienne. Quant au *Cornette*, il a suscité, exactement en même temps que Martin le mettait en musique (1943), une partition instrumentale destinée à en soutenir la récitation, écrite au camp de concentration de Terezin par le compositeur juif Victor Ullmann, qui allait disparaître à Auschwitz l'année suivante (une première mise en musique, sous forme d'oratorio, en avait déjà été faite en 1919, avec l'approbation de Rilke, par le compositeur danois Paul von Klenau).

Alain Perroux (2001: 34) parle d'une « mort symbolique » de Martin durant cette période cruciale, mais c'est en fin de compte le contraire qui en résultera : la pulsion de mort qui semble avoir mené Martin au seuil de la dépression s'est résolue en une explosion de vie et de créativité. La vie amoureuse reprend d'ailleurs ses droits très vite, puisque le mariage de Frank Martin avec la flûtiste hollandaise Maria Boeke, de vingt-cinq ans plus jeune que lui, qui avait été son élève avant-guerre au Technicum moderne de musique de Genève, est célébré le 14 novembre 1940. Sans que l'on puisse à proprement appeler Frank Martin un homme à femmes (on ne lui connaît pas de liaisons en dehors de ses trois épouses successives), il est tout de même à remarquer que ses trois mariages se sont suivis

de près et que cet homme svelte et élégant, qui a gardé jusqu'à un âge avancé une souplesse de jeune homme, ne semble jamais avoir eu de difficulté à se trouver des compagnes. La troisième, qui a partagé avec lui la période la plus longue et la plus riche de sa vie créatrice, ne s'est d'ailleurs pas fait faute de s'en prévaloir, et sa disparition à l'âge de cent deux ans le 6 juillet 2017 a véritablement représenté la fin d'une époque de la réception de l'œuvre de Frank Martin.

Un éditeur prestigieux et la consécration musicale

Revenons à la décisive année 1940. En octobre, un petit homme replet mais encore jeune se présente chez Frank Martin, lui disant en allemand qu'il venait sur la recommandation d'Ansermet lui proposer un contrat avec les éditions viennoises Universal. Ce que le compositeur a sous la main comme exemple de son art est *Le Vin herbé*. Le visiteur est enthousiaste et, quand Martin exprime ses craintes que son patron ne trouve pas sa musique assez vendeuse, il le rassure d'emblée: le patron d'Universal, Alfred Schlee, c'est lui! Le contrat est signé immédiatement et Frank Martin restera toute sa vie fidèle à cet éditeur prestigieux.

La consécration musicale s'accompagne d'un engagement accru de Martin dans la vie musicale suisse: on lui a commandé en 1939 une marche pour l'Exposition nationale de Zurich, dont le titre, *Du Rhône au Rhin*, est inconsciemment prophétique, car le compositeur ne se doute pas encore qu'il va

lui-même bientôt quitter la rhodanienne Genève pour le pays où le Rhin se jette dans la mer ! En 1941, il écrit la *Cantate* déjà évoquée pour la fête nationale du 1^{er}-Août et, la même année, il devient président de l'AMS, l'Association des musiciens suisses. Il écrit par ailleurs, en 1942, une musique de scène pour un spectacle commémorant le bimillénaire de Genève, *La Voix des siècles*, et, en 1943, on lui confie la musique d'un spectacle de plein air créé à Bâle, *Ein Totentanz zu Basel*. Frank Martin se trouve ainsi, au début des années 1940, en passe de devenir l'incarnation même de la musique helvétique.

Tant d'honneurs et de consécration auraient bien pu représenter un piège pour cet homme pudique et volontiers secret dont la musique ne s'est jamais voulue l'expression d'un terroir ou d'une nationalité. Mais son mariage avec Maria va lui offrir l'opportunité de renouer avec un pays avec lequel, nous l'avons vu, il avait déjà des accointances familiales. Rapidement, la solution s'impose à lui, et, en 1945, sitôt la guerre finie, il rompt les amarres ; tournant le dos à ce compositeur officiel qu'il se voit menacé de devenir, il démissionne de sa présidence de l'AMS et, pour sauvegarder son indépendance créatrice, il part s'installer aux Pays-Bas, à Amsterdam d'abord, Prinsengracht 579, puis, en 1956, à Naarden, au n° 11 de la Bollelaan, où il s'éteindra le 21 novembre 1974. Cette expatriation, fruit d'une rencontre heureuse, a sans aucun doute eu un effet salutaire sur l'évolution de son œuvre. Il écrivait d'ailleurs le 20 novembre 1959 à Bernard Reichel ces lignes significatives :

« Genève, que j'aime de tout mon cœur, et ville à laquelle je dois beaucoup, et presque tout, mais qui, pour nous autres artistes, est une ville dure, sans pitié et sans enthousiasme, critique à froid et par là même sans véritable jugement. Je suis bien heureux, à la vérité, d'en être parti et de vivre, au fond, nulle part. Car je vis ici dans le décor du pays, mais pas dans le pays des hommes. Peut-être bien que tous les pays des hommes sont inhabitables et qu'il faut se choisir quelques compagnons de route et une femme avec laquelle il fait bon vivre. »

Que l'on ne s'étonne pas, après une telle déclaration, qu'il se soit développé quelques malentendus entre Frank Martin et ses nouveaux compatriotes. Malgré des succès publics, ses œuvres seront d'abord éreintées par une critique qui semblait redouter que Frank Martin n'aspire à jouer un rôle dans la vie musicale hollandaise, alors que c'est d'abord la tranquillité qu'il est venu chercher dans le pays de Rembrandt. Un concert où fut joué du Honegger et du Frank Martin, et qui semble avoir été beaucoup plus suivi qu'un autre concert où n'avaient été joués que des compositeurs néerlandais, suscita même l'insinuation que le succès n'était dû qu'à l'apport d'un contingent massif de spectateurs suisses ! Si Maria Martin semble avoir souffert de cette résistance de ses compatriotes, son mari, qui n'avait plus rien à prouver, semble avoir vécu cette situation avec toute la philosophie nécessaire. La situation a d'ailleurs favorablement évolué dans les dernières années de la vie du compositeur : en 1969, on lui a officiellement commandé une œuvre pour le cinquième centenaire de

la naissance d'Érasme, l'*Erasmi monumentum*, créée solennellement à Rotterdam ; et aujourd'hui, les Pays-Bas sont devenus, après la Suisse, le pays où les œuvres de Frank Martin sont le plus fréquemment jouées.

L'allemand, une deuxième langue de culture

Quant à l'éloignement du monde francophone, il ne semble guère avoir dérangé notre homme, qui ne sut jamais la langue de son pays d'adoption. On se souvient qu'il avait déjà vécu, durant deux ans, à Zurich, et on peut raisonnablement penser que ce Genevois était moins hostile que beaucoup de ses concitoyens à la culture germanique ; il n'aurait sans doute pas été nommé à la tête de l'AMS s'il n'avait pas entretenu de bons rapports avec la partie germanophone de la Suisse. Parmi ses élèves ont d'ailleurs figuré plusieurs compositeurs suisses allemands de valeur, au premier rang desquels il convient de citer l'Argovien Peter Mieg (1906-1990) et le Bernois Rolf Looser (1920-2001).

Frank Martin n'avait toutefois encore jamais mis de texte allemand en musique avant de rencontrer Maria, qui, sachant la langue de Goethe aussi bien que le néerlandais, l'orienta tout d'abord sur le conte d'*Aschenbrödel* (*Cendrillon*) dont il tira un ballet avec des parties chantées qui constituent sa première mise en musique de textes allemands. Ces quelques phrases sont cependant sans commune mesure avec le défi qu'allait représenter l'œuvre suivante de Frank Martin, le *Cornette*, sur un texte de

Rilke que Maria lui fit lire un jour de 1942. Frank commença par reculer, craignant de ne pouvoir assimiler toutes les subtilités et richesses prosodiques du texte rilkéen. Mais progressivement, selon un lent mais irrésistible processus d'acceptation que l'on verra souvent réapparaître dans le récit qu'il fait de la maturation de ses œuvres, la beauté du texte finit par le conquérir : d'un idiomatisme sans défaut, grâce à la collaboration de Maria, sa mise en musique du *Cornette* préludera ainsi à celle des *Monologues de Jedermann*, et c'est encore la langue allemande, devenue sa véritable deuxième langue de culture, qu'il utilisera pour son adaptation de *La Tempête* de Shakespeare – devenue *Der Sturm* – dans la traduction de Schlegel. Frank Martin mettra même en musique de l'allemand du 16^e (celui de Luther, dans le *Maria Triptychon*) et du 13^e siècle (dans ses *Minnelieder*).

Le succès de ses œuvres en allemand vaudra par ailleurs à Martin ce qu'il vivra lui-même comme une mésaventure, à savoir la proposition de donner un cours de composition à l'École supérieure de musique de Cologne. Une lettre du 19 mars 1950 à Bernard Reichel montre de manière assez comique comment notre compositeur s'est fait prier :

« J'ai comme une menace sur ma tête, cet enseignement qu'il faut aller donner à Cologne en allemand : que je ne sais pas. Je leur ai tout dit pour les décourager, affirmé que je ne savais pas enseigner, que je ne m'en sortirais pas avec la langue, et cela n'a servi qu'à faire monter leur prix. Ils ont fini par

articuler un chiffre qu'il aurait été imbécile de refuser, puisqu'il s'agit seulement de 3 jours sacrifiés tous les 15 jours. Et voilà comment je suis devenu Herr Professor.»

De 1950 à 1957, bon an mal an, il se rendra donc régulièrement en Allemagne (logeant à Böckelmund, village proche de Cologne, chez des amis germanophones), pour y assurer son enseignement. Il y aura entre autres comme élève un certain... Karlheinz Stockhausen, futur chef de file de la musique sérielle. Mais le moins que l'on puisse dire est qu'il ne se développa guère d'atomes crochus entre eux. Certes, selon Maria Martin, Stockhausen se signala tout d'abord comme un élève de composition fort sage, voire timoré. Toutefois, son premier séjour au studio de nouvelle musique de Darmstadt sera son chemin de Damas : proclamant dès lors que la musique devait « cesser de se vouloir humaine », Stockhausen rompit avec Frank Martin, qu'il avait vainement cherché à convertir. Pour autant, Martin, dont « toute [l]a sensibilité musicale se révolt[ait] » (*Un compositeur...* : 168) face à l'atonalisme, ne se sentait pas le droit de juger les musiciens qui ne partageaient pas ses convictions. Refusant les polémiques inutiles, il considérait sagement qu'« il y a peu de fumistes parmi les compositeurs. Écrire une œuvre est une besogne si ardue que très peu de gens s'y adonnent avec la seule pensée de berner leurs auditeurs » (*Un compositeur...* : 170).

Martin et les grands interprètes

Son refus des chapelles de l'avant-garde n'entrava cependant guère le rayonnement international de l'œuvre de Martin et l'on pourrait citer ici bien des interprètes prestigieux qui se firent les fidèles ambassadeurs de sa musique, même s'il faut ouvrir cette liste sur un regret : un jour de 1943, Frank Martin rencontre le grand pianiste roumain établi à Genève Dinu Lipatti. C'est un véritable coup de foudre d'amitié : en quelques heures, les deux hommes sont à tu et à toi et se découvrent de profondes affinités. Frank dédiera à Dinu ses *Huit préludes*, mais entendra en les lui offrant en 1948 une réponse qui le déconcertera : « Je les jouerai en public dans deux ans », lui dit Lipatti, qui précisera immédiatement devant l'étonnement du compositeur : « Je trouve qu'il faut bien cela pour pénétrer à fond et ensuite faire sienne une œuvre de cette sorte. » (Maria Martin, 1990 : 121) Malheureusement, deux ans plus tard, Lipatti était mort et les *Préludes* de Frank Martin ont été privés de la consécration internationale qu'ils auraient sans nul doute obtenue s'ils avaient été interprétés et enregistrés par ce pianiste d'exception qui a marqué d'une empreinte profonde la musique du 20^e siècle.

Martin eut heureusement plus de chance avec d'autres grands interprètes : s'il ne fut finalement pas, comme il avait d'abord été prévu, le créateur du rôle de Prospero dans *La Tempête*, créée à Vienne en 1956 sous la direction d'Ansermet, Dietrich Fischer-Dieskau a laissé, accompagné par le compositeur,

un enregistrement mémorable de trois extraits de l'opéra, ainsi que des *Monologues de Jedermann*. Les *Minnelieder* seront créés à Berlin en 1960 par Elly Ameling, le *Maria Triptychon* en 1968 par la soprano Irmgard Seefried et son mari le violoniste Wolfgang Schneiderhan, le deuxième *Concerto pour piano* à Paris par Paul Badura-Skoda en 1970 et le *Polyptyque* à Lausanne en 1973 par Yehudi Menuhin. De grands chefs comme Ferenc Fricsay ou Leopold Stokowski laisseront par ailleurs des enregistrements mémorables de la *Petite symphonie concertante*.

Malgré tout, c'est la Suisse qui reste le pays où les œuvres de Martin seront le plus jouées, et le compositeur continuera de faire de très nombreux séjours dans sa patrie, où Ernest Ansermet, Victor Desarzens, fondateur de l'Orchestre de chambre de Lausanne, et Paul Sacher, créateur de la *Petite symphonie concertante*, solliciteront et joueront régulièrement ses compositions. Martin y donnera aussi de très nombreuses conférences, entre autres à La Chaux-de-Fonds, ville « où souffle l'esprit », selon ses propres dires, car la métropole des Montagnes neuchâteloises, outre l'éclat que lui donnait sa somptueuse Salle de musique (inaugurée en 1955), maintenait haut le flambeau de la rythmique dalcrozienne. C'est d'ailleurs Robert Faller, directeur du Conservatoire chaux-de-fonnier de 1956 à sa mort prématurée en 1983, qui a laissé la première et la plus vibrante des interprétations discographiques de *Golgotha* ; supervisé par le compositeur, cet enregistrement de 1968, paru l'année suivante chez Erato, a reçu le Grand Prix français du disque.

Invité par le fidèle Jean-Claude Piguet, Frank Martin a en outre donné de nombreuses causeries dans les écoles et ne s'est pas fait faute d'apparaître dans des reportages télévisés, tel celui réalisé par la Télévision suisse romande, en sa maison de Naarden du 1^{er} au 6 juin 1970 : accessible en *streaming*, cette émission offre une excellente introduction à l'œuvre et à la pensée de notre compositeur.

Les dernières décennies

Les souvenirs de Maria sont, on s'en doute, une mine d'informations sur les trente dernières années de la vie quotidienne de Frank ; on y trouve nombre d'anecdotes touchantes et cocasses, comme l'organisation, en 1960, d'un concert privé où fut rejouée sa *Symphonie pour orchestre burlesque* de 1915 : Frank Martin dirigea pour l'occasion, déguisé en chef du 19^e siècle, l'éphémère « orchestre symphonique de Naarden », formé de ses proches sommés de jouer des instruments les plus saugrenus. Maria témoigne aussi de l'importance donnée par Frank Martin à la vie de famille, malgré les crises de « composite » qui l'éloignaient parfois pendant plusieurs jours des activités quotidiennes du cercle familial. Le compositeur, qui avait eu un fils, Renaud (né en 1922), de son premier mariage et trois filles, Françoise (née en 1932), Jeanne Pernette (née en 1935) et Adrienne dite Driette (née en 1937) du deuxième, sera encore sur le tard père de deux enfants, Jan-Frank (né en 1946) et Anne-Thérèse (née en 1948), lesquels, l'un par son goût du rock progressif, l'autre par sa passion

pour le flamenco (elle sera l'une des rares danseuses non espagnoles à s'imposer dans ce milieu très fermé), seront pour leur père des sources de renouvellement musical dont nous aurons à reparler.

À titre soit de déplacement professionnel, soit de pure villégiature, Frank Martin pourra, dans les dernières décennies de sa vie, satisfaire son goût des voyages qui lui apporteront leur lot d'images et de sensations, et qui, eux non plus, ne resteront pas sans incidence sur ses créations : il fera ainsi des vacances en Corse, au cap Nord (à deux reprises), en Islande, pays qui le fascinera par son activité volcanique et qui l'inspirera, en particulier, pour l'écriture de la suite des *Quatre Éléments*. Maria rapporte que l'auteur de *La Nique à Satan* s'amusait, face aux vapeurs de soufre islandaises, de se trouver constamment « en contact avec le diable » (Maria Martin, 1990 : 196). La boutade sembla d'ailleurs s'être avérée lors du voyage de retour, car Frank Martin fit, dans la coursive du bateau, une malencontreuse chute dont il mit plusieurs mois à se remettre.

En Italie, enfin, en 1971, l'éblouissement des monuments grecs et byzantins donnera au compositeur l'impulsion décisive pour mettre en chantier le *Requiem* que Jean-Claude Piguet le pressait d'écrire depuis longtemps. Comme il l'avouera dans un texte repris dans *À propos de...* :

« J'eus l'occasion de contempler, dans la solitude, à Venise l'église de Saint-Marc, à Palerme la basilique de Monreale et près de Naples les temples grecs de Paestum. Ces trois monuments, qui expriment

le sentiment de l'adoration de façon si accomplie, éveillèrent en moi le désir d'édifier à mon tour, selon mes pauvres moyens, un temple dédié à l'adoration.» (*À propos de...* : 158)

La pochette du disque de son *Requiem* sera ainsi illustrée avec une photo faite par Martin lui-même des mosaïques de la basilique de Monreale près de Palerme.

En 1967, Frank Martin met pour la première fois le pied sur le continent américain : le *Concerto pour violon* est joué dans le cadre de l'Exposition universelle de Montréal, la *Petite symphonie concertante* connaît un grand succès à New York et il termine le voyage à Hanover dans le New Hampshire où il est invité pour deux semaines comme « *composer-in-residence* ». Suite aux contacts noués lors de ce premier séjour, il se vit commander une œuvre par le Lincoln Center de New York : ce seront les *Trois poèmes de la mort*, dont la création, le 12 décembre 1971, donna au compositeur l'occasion de traverser une seconde fois l'Atlantique. La prestigieuse institution qui l'accueillait faillit d'ailleurs faire mentir la réputation d'ouverture et de décontraction des Américains, car elle fut à deux doigts de décommander l'œuvre en voyant que l'accompagnement de Frank Martin avait été prévu pour... des guitares électriques !

Cette même année vit également le compositeur se rendre avec sa famille en Israël, où *In terra pax* devait être joué dans un festival, confirmant, après l'exécution au Vatican en 1969, la vocation œcuménique et universelle de l'œuvre. Le voyage

fut cependant mouvementé, car les Martin eurent un accident de voiture sur la route de Marseille, qui resta heureusement sans grande conséquence, sinon pour le véhicule qu'il fallut remplacer.

La liste des honneurs décernés à Frank Martin est longue, elle va du Grand Prix de composition de l'Association des musiciens suisses en 1947 à l'élection comme membre associé de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique en 1974, en passant par des doctorats *honoris causa* des universités de Genève (1949) et de Lausanne (1961), la nomination comme membre d'honneur de l'Académie Sainte-Cécile de Rome (1955) ou de l'Académie de musique de Graz (1965), ou encore le Premier prix de l'Orchestre de Philadelphie (1959), sans oublier le très vaudois compagnonnage de la Confrérie du Guillon (1971) qui ne fut sans doute pas le moins cher à son cœur.

9

DU CONCERTO À L'OPÉRA

Les œuvres écrites par Frank Martin à partir de 1938 peuvent presque toutes se répartir sur deux axes principaux : un axe instrumental, avec une nette prédominance des formes concertantes ; et un axe lyrique allant de la cantate à l'opéra en passant par de nombreuses formes intermédiaires. Bien sûr, on n'aura garde d'oublier la musique de piano, représentée par deux œuvres seulement, mais deux œuvres essentielles sur lesquelles nous aurons l'occasion de revenir : les *Huit préludes* (1948) et la tardive et moins connue *Fantaisie sur des rythmes flamenco* (1973). Quant à la seule œuvre d'orgue de Martin, la *Passacaille* (1944), elle est plus souvent jouée dans ses deux versions orchestrales, pour orchestre à cordes et pour grand orchestre. La musique de chambre n'est représentée durant cette dernière période que par la *Sonata da Chiesa* de 1938 pour viole d'amour et orgue et par le tardif *Quatuor à cordes*, même s'il faut souligner que les ballades avec orchestre sont également volontiers jouées avec l'accompagnement du seul piano. Cette propension nous rend d'ailleurs attentifs au fait que Frank Martin n'était pas du tout rétif à la transcription, ce qui est assez exceptionnel dans

la musique du 20^e siècle, laquelle a souvent érigé en dogme le principe de l'intégrité instrumentale des œuvres originales. Martin a ainsi lui-même proposé, outre les versions alternatives des balades et de la *Passacaille*, une version pour flûte de la *Sonata da Chiesa*, qui est presque toujours celle dans laquelle l'œuvre est jouée aujourd'hui, des transcriptions pianistique et même orchestrale des *Quatre pièces brèves* pour guitare, ainsi qu'une transposition pour grand orchestre de la *Petite symphonie concertante*. La fréquence de cette pratique montre bien à quel point Frank Martin s'estimait proche, dans sa vision de la musique, des compositeurs classiques et en particulier d'un Jean-Sébastien Bach, lequel ne voyait aucun problème, comme on le sait, à habiller les fruits de son imagination des formes instrumentales ou même vocales les plus diverses. Certes, la question du timbre s'avère tout sauf négligeable chez Martin : sa revalorisation d'instruments comme la guitare, la harpe et le clavecin, ou l'intégration de ce dernier, ainsi que du piano, dans le tissu orchestral, pour ne rien dire des effets fulgurants qu'il tire des instruments à vent, suffiraient à le démontrer. Mais il n'en reste pas moins que l'essence de la musique se situe, pour notre compositeur – d'accord en cela avec Olivier Messiaen, qui, si grand coloriste qu'il fût, prenait également bien soin de distinguer la question du « langage » de celle du « timbre » –, au-delà de la couleur des sons qu'elle met en œuvre.

La forme concertante

La prédilection de Martin pour le procédé concertant s'affirme à un moment clé de son évolution artistique : dans la foulée du *Vin herbé*, au moment où son style de maturité prend corps, il écrit coup sur coup, comme si elles devaient constituer un manifeste de son style, les *Ballades* pour saxophone (1938), pour piano (1939), pour flûte (1939) et pour trombone (1940), bouquet que viendront compléter la *Ballade* pour violoncelle (1947) et, plus tardivement, celle pour alto (1972). La *Petite symphonie concertante* (1944) et le *Concerto pour sept instruments à vent* (1949), qui réinventent tous deux la forme baroque du *concerto grosso*, constituent par ailleurs, sans nul doute, deux de ses plus grandes réussites : l'alliance du clavecin, du piano, de la harpe et des deux orchestres à cordes a en effet assuré le succès mondial de la *Petite symphonie concertante*. Ce succès commença d'ailleurs par indisposer quelque peu le compositeur qui, visiblement plus influencé qu'on ne pourrait le croire par le préjugé voyant dans les compositions instrumentales une catégorie subalterne de la musique, ne comprenait pas que l'on puisse préférer cette œuvre à ses grandes compositions vocales. Il n'en méconnaissait toutefois pas l'originalité, puisqu'il avouait que, n'ayant jamais « entendu un clavecin, un piano et une harpe jouant ensemble », son écriture avait représenté pour lui « un exercice passionnant de représentation intérieure » (*Un compositeur...* : 59). Quant au *Concerto pour sept instruments à vent*, il oppose flûte,

clarinette, hautbois, basson, cor, trompette et trombone (c'est-à-dire l'effectif quasiment complet des vents), ainsi que les timbales, aux cordes de l'orchestre, configuration elle aussi très originale, qui l'a poussé à proposer une individualisation extrême de chacun des solistes.

Par ailleurs, si nous avons vu que les deux concertos pour piano se situaient aux deux extrémités (1934 et 1969) de l'œuvre de maturité de Martin, le violon, pour lequel il compose en 1951 un magnifique concerto dans lequel il expérimente les atmosphères qu'il utilisera dans *La Tempête*, lui inspirera encore, avec le *Polyptyque* pour violon et double orchestre à cordes (1973), son ultime chef-d'œuvre. Enfin, n'oublions pas le *Concert pour clavecin et petit orchestre* (1952), le très inspiré *Concerto pour violoncelle* (1967) et les *Trois danses* pour hautbois, harpe et orchestre à cordes (1970), dont les parties solistes seront créées par le grand hautboïste Heinz Holliger et son épouse Ursula. Au total, il n'est guère, parmi les instruments de l'orchestre, que la contrebasse, le tuba et les instruments à percussion (encore que les timbales se taillent une belle partie solistique dans le *Concerto pour sept instruments à vent*) pour lesquels Frank Martin n'aura jamais écrit de partie concertante !

Il est significatif que les assez peu nombreuses œuvres purement orchestrales composées parallèlement par Martin, l'*Ouverture en hommage à Mozart* (1956), l'*Ouverture en rondeau* (1958), *Inter arma caritas* (1963) écrit pour le centenaire de la Croix-Rouge, *Les Quatre Éléments* (1964), dédié à Ansermet, et l'*Erasmi monumentum* (1969), qui reprend d'ailleurs

dans sa troisième partie *Inter arma caritas*, aient recueilli moins d'écho. La plus réussie, sans doute, d'entre elles, les *Études pour orchestre à cordes* (1956), créées par Paul Sacher, est d'ailleurs celle qui se rapproche le plus, par l'opposition systématique des registres instrumentaux, de l'esprit concertant. Notons aussi la propension de Martin à opposer deux orchestres à cordes, comme dans le *Polyptyque* et la *Petite symphonie concertante*, de la même manière qu'il usait d'un double chœur dans la *Messe* de jeunesse.

Les compositions vocales

La musique vocale s'épanouit, quant à elle, à travers des œuvres où l'alternance des chœurs et des solistes s'avère presque toujours fondamentale. *In terra pax* (1945) inaugure le cycle des grandes œuvres religieuses, qui comprendra *Golgotha* (1948), les *Psaumes de Genève* (1958), *Le Mystère de la Nativité* (1959), *Pilate* (1964), le *Requiem* (1972) et le testamentaire *Et la vie l'emporta* (1974), au titre si curieusement ambigu (l'idée est en fait que la Vie a remporté son combat contre la Mort). On se souvient que Frank Martin avait déjà invoqué dans sa *Symphonie* de 1937 l'influence de l'*Apocalypse* et de *La Tempête*. S'il attendra encore jusqu'en 1956 pour écrire un opéra sur la pièce de Shakespeare, la vision de saint Jean sera, elle, au cœur d'*In terra pax*, ou plus exactement à ses deux extrémités : cet oratorio pour la fin de la guerre, qui, malgré son titre latin, est entièrement chanté en français, commence en effet par l'évocation des quatre cavaliers maléfiques

et se conclut sur la promesse d'un « nouveau ciel » et d'une « nouvelle terre ». Entre ces deux visions apocalyptiques, Martin intercale le psaume 22 (« Mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? »), un fragment du livre d'Ésaïe illustrant le thème de l'espérance (« Sentinelle, que dis-tu de la nuit ? »), des paroles du Christ et un *Notre Père* chanté par le chœur à l'unisson et soutenu par de larges accords de l'orchestre. Cette prière fervente est, dans sa simplicité bouleversante, l'un des sommets de l'œuvre de Martin. Mais l'oratorio vaut aussi pour ses contrastes : par la puissance des masses chorales et le savant dosage des éléments solistiques, il prouve que Martin n'a rien à envier, sur ce plan, à Honegger, ce qui n'est pas peu dire.

La veine dramatique

Cette maîtrise de l'écriture vocale, Martin la doit cependant au *Vin herbé* (1938-1941), dont l'écriture chambriste lui a permis d'expérimenter toutes les nuances du chant collectif et individuel : la narration y est prise en charge tantôt par tout le chœur, tantôt par plusieurs solistes, tantôt par un seul, et ceux-ci s'individualisent à leur tour ponctuellement à travers les discours directs des protagonistes. Bien que conçue comme une cantate, l'œuvre a ainsi suscité chez certains interprètes, surtout en Allemagne, des velléités d'en produire des versions scéniques. Et même si, aux dires de Maria Martin, Frank a rarement été convaincu par ces exécutions, il n'en reste pas moins qu'elles témoignent du potentiel

opératique de sa musique ; il est significatif que la seule tentative de mise en scène que Frank Martin ait vraiment appréciée ait été celle de Joachim Kläiber, dont Maria estimait qu'il avait « compris que cette œuvre était une épopée et qu'il fallait la représenter comme telle, c'est-à-dire qu'il fallait séparer l'élément narratif de l'élément représentatif » (Maria Martin, 1990 : 124).

Or, une tension du même ordre habite *Golgotha*, qui est certainement l'un des plus hauts chefs-d'œuvre de Martin. L'inspiration en vient de la gravure de Rembrandt *Les Trois Croix*, découverte dans une exposition genevoise de 1945. Hésitant ici encore face à l'impérieuse sollicitation intérieure et finissant par y céder, Frank Martin avait surmonté son appréhension d'écrire une Passion après Bach en arguant d'une part qu'il n'avait pas écrit cette œuvre pour la faire jouer (le même argument, on s'en souvient, l'avait retenu de diffuser la *Messe à double chœur* au moment de son écriture), et en mettant d'autre part délibérément l'accent sur la personne du Christ. C'était là, au demeurant, rester fidèle à la gravure de Rembrandt qui, inondant le Crucifié d'une lumière surnaturelle, rejetait dans l'ombre les autres protagonistes de la scène. Frank Martin faisait d'ailleurs lui-même remarquer que le Christ ne trouvait face à lui que deux personnages un tant soit peu individualisés : le grand prêtre et Pilate. Les réactions des disciples, qu'il s'agisse du soutien de Jean à Marie ou du reniement de Pierre, n'entrent pas ici en ligne de compte. Par ailleurs, Martin narre des épisodes passés sous silence ou minimisés dans les Passions

baroques, comme l'entrée du Christ à Jérusalem, la colère contre les marchands du Temple, l'institution de la Cène ou la comparution devant le Sanhédrin, autant de prétextes à des scènes fortement dramatiques. De ce fait, *Golgotha* dépasse le cadre de l'oratorio pour tendre à une forme d'opéra sacré, sur un sujet que les compositeurs n'ont pratiquement jamais osé traiter sous forme opératique. De fait, si le cinéma a abondamment illustré la vie du Christ, on ne compte que deux opéras à avoir osé enfreindre ce qu'il faut bien appeler une sorte de tabou : *La Passion* du compositeur belge Albert Dupuis (1916) et... le fameux opéra-rock *Jesus Christ Superstar* d'Andrew Lloyd Webber (1971) ! Vingt ans après *Golgotha*, la *Passion selon saint Luc* de Penderecki (1967), au langage d'un modernisme plus radical, observera formellement un modèle beaucoup plus traditionnel que l'œuvre de Martin.

Ainsi, comme dans *Le Vin herbé*, le compositeur y varie les rôles narratifs. Alors que Bach et Penderecki s'appuient sur un récitant unique et sur un seul évangile, Martin met à contribution l'ensemble de la tradition évangélique. Le récit est tour à tour pris en charge par la basse solo, le ténor solo, le ténor et l'alto à la tierce, et même le chœur, comme dans la scène de Jésus devant le Sanhédrin : cet *allegro con fuoco* emporté, alternant mesures à quatre et à trois temps, fait ainsi du chœur à la fois le narrateur et l'acteur d'une scène violente, rappelant le rôle choral des *turbæ* (scènes de foule) que Bach avait traité d'inoubliable manière. Par contraste, la scène de la Crucifixion est également narrée par le chœur, mais

placé cette fois-ci en retrait, sans les sopranos, pour lui donner une couleur plus sombre. La récitation hiératique se maintient dans une nuance *piano*, uniquement soutenue de longs accords de l'orchestre, dans une ambiance de clair-obscur qui offre un pendant saisissant à la gravure de Rembrandt. Cet épisode d'une beauté presque surnaturelle se signale par son refus du pittoresque et de tout ce qui pourrait venir amoindrir le puissance nue et essentielle du texte.

Ce primat du récit n'est cependant pas absolu dans *Golgotha*, puisque les moments narratifs sont contrebalancés par des haltes lyriques empruntées aux *Méditations* de saint Augustin, qui jouent le même rôle que les airs dans les Passions de Bach, même s'ils peuvent être, ici encore, assumés par le chœur aussi bien que par les solistes. Ils confèrent à l'œuvre l'unité que le compositeur refusait de lier au récit d'un unique évangile. Citons en particulier l'air de l'alto « Où irai-je ? », qui, ouvrant la seconde partie (*Golgotha* est en effet construit en diptyque), est soutenu par le chant magnifique d'un basson plaintif dans l'aigu. Enfin, l'œuvre est sertie, comme chez Bach, entre deux grands chœurs : le premier lance à trois reprises une invocation déchirante, « Père ! », qui se souvient à l'évidence du triple « Christ ! » du chœur d'introduction de la *Passion selon saint Jean* ; le dernier s'enrichit des cris de jubilation des solistes, « Tressaille de joie dans le ciel », après un rappel pathétique de l'apostrophe de la Deuxième Épître aux Corinthiens : « Ô Mort, où est ta victoire ? » Œuvre aux forts contrastes, *Golgotha* maintient ainsi un équilibre remarquable entre le statique et le dynamique, entre la mise en valeur

d'instantanés clés du texte biblique et l'épanchement des affects qui lui sont liés.

On retrouvera la même tendance à la dramatisation dans *Le Mystère de la Nativité* (1959), oratorio dont Martin a explicitement encouragé les réalisations scéniques. Il faut dire que le texte est tiré d'une véritable pièce de théâtre, *Le Mystère de la Passion* écrit au milieu du 15^e siècle par Arnoul Gréban, et dont Martin tirera encore en 1964 le plus bref oratorio *Pilate*, qui apparaît ainsi comme un appendice à la fois du *Mystère de la Nativité* et de *Golgotha*.

Les opéras

Les opéras de Martin ont eu moins de succès que ses oratorios. Ils comprennent cependant des pages magnifiques, mais sont peut-être construits de manière moins organique que *Le Vin herbé* ou *Golgotha*. Nous avons déjà évoqué *La Nique à Satan*, spectacle volontairement hybride, et *Le Conte de Cendrillon*, qui est, à vrai dire, plus un ballet qu'un opéra. *La Tempête* (1956) est en revanche incontestablement un opéra dans les règles de l'art, même si elle s'étoffe d'importants commentaires choraux ainsi que d'un rôle uniquement dansé et déclamé, celui d'Ariel, que Frank Martin confiera d'ailleurs volontiers à sa fille danseuse Anne-Thérèse. Les ambiances et la caractérisation des personnages tenaient particulièrement à cœur au compositeur, qui avouait que sa fascination pour la pièce tenait à « l'incomparable variété psychologique des personnages qu'elle

présente» (*À propos de...* : 105). De fait, la peinture des divers caractères s'avère particulièrement réussie, illustrée en particulier par le contraste entre le spirituel génie Ariel et le très terrien monstre Caliban, dans une antithèse qui anticipe à la fois la dialectique des *Quatre Éléments* et le dialogue du Ciel et de l'Enfer qui sous-tend *Le Mystère de la Nativité*.

Quant à *Monsieur de Pourceaugnac*, opéra burlesque d'après Molière (1962), il use d'un style déclamatoire qui tend à faire passer l'action avant la musique, d'autant plus mise à distance qu'elle donne l'occasion à Martin de parodier ses propres procédés de composition :

« [...] le chromatisme le plus pathétique y est mensonge aussi bien que le plus sage diatonisme ; mensonge, la valse viennoise que chante la prima donna et mensonge les aimables mélodies qui viennent enjôler le provincial. Il n'y a que Pourceaugnac, le père et les médecins qui ne mentent pas, mais ceux-là sont ridicules. » (*À propos de...* : 125)

Enfin, on retrouve portée à son plus haut point d'incandescence la tension entre concert et représentation dans les deux grands cycles de lieder de Martin qui sont en fait, peut-être, ses deux opéras les plus parfaits : le *Cornette* dessine ainsi, à travers ses vingt-trois stations, une progression narrative tendue à l'extrême et tout à fait digne de la scène lyrique ; et les *Monologues de Jedermann* résument, dans les six lieder qui les constituent, l'entier de la trajectoire dramatique du héros de la pièce d'Hofmannsthal.

Le geste fondamental

Enfin, au carrefour de la veine concertante et de la veine dramatique de Martin, le *Maria Triptychon* (1968), pour soprano, violon solo et orchestre, et le *Polyptyque* (1973), dont les six « images » successives rejouent instrumentalement le drame de la Passion, nous donnent peut-être la clé de la double propension pour le style concertant et pour l'expression dramatique : c'est bien dans le parcours d'une (voire parfois de plusieurs) voix qui cherchent à se distinguer d'une masse collective que se reconnaît le geste fondamental de la musique de Frank Martin. On notera que le *Polyptyque* renoue avec un genre prisé des compositeurs baroques : la musique instrumentale à programme religieux, illustrée entre autres par les *Sonates du rosaire* de Biber, les *Sonates bibliques* de Kuhnau ou la version pour quatuor à cordes des *Sept paroles du Christ en croix* de Haydn. C'est également là, on le sait, une constante des œuvres de Messiaen, mais la pratique de Martin reste beaucoup moins démonstrative et plus intériorisée. Menuhin, pour qui Martin avait écrit le *Polyptyque*, exaltait, dans une interview de juin 1984, sa « beauté invraisemblable » et notait que c'était à sa connaissance « le seul exemple d'un violoniste qui joue le rôle de Jésus ».

Prédilection pour la forme concertante et tendance à la dramatisation des œuvres vocales témoignent donc chez notre compositeur d'un tempérament foncièrement porté au lyrisme et à l'expressivité, pour ne pas dire à une certaine forme d'expressionnisme.

Bien qu'ayant dépassé l'écriture post-romantique de sa jeunesse, le Martin de la maturité reste fondamentalement attaché au développement d'un discours tendu vers un idéal de vocalité qui soutient à la fois la forme et le contenu de ses œuvres. C'est pourquoi, dans ses œuvres, même les instruments s'efforcent de « chanter » en s'approchant des intonations humaines. D'où l'impression que cette musique, continuellement, tente de « nous parler », dans le double sens qu'elle aurait quelque chose à nous dire et qu'elle chercherait à traduire nos émotions les plus secrètes.

10

L'ESSENTIELLE VOCALITÉ

Dans les pièces proprement vocales, le souci de la convenance prosodique est constant, Martin avouant n'avoir jamais pu mettre en musique que des textes dont il avait longuement éprouvé la valeur foncièrement musicale. Aussi ne doit-on pas s'étonner de trouver parmi les auteurs qu'il a mis en musique les noms des plus grands poètes : ceux de Ronsard, Villon, Rilke, Hofmannsthal, Shakespeare voisinent avec ceux d'Arnoul Gréban et de Joseph Bédier ! Parlant du *Vin herbé*, Martin a en effet rendu un hommage appuyé à la langue de l'adaptateur moderne de la légende de Tristan, en des termes qui disent parfaitement ce qu'il attendait d'un texte à mettre en musique :

« 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. » (*Un compositeur...* : 36)

De fait, dans son usage de la langue française, Frank Martin se montre fidèle disciple d'une tradition de

respect prosodique marquée par Gounod, Fauré, Debussy et Ravel, bien analysée, au début du 20^e siècle, par Romain Rolland, qui faisait remarquer que Debussy pratiquait déjà la technique du «déplacement de l'accent tonique» dont on crédite généralement Honegger une génération plus tard. Ne pratiquant aucune accentuation marquée, sinon de manière discrète sur la dernière syllabe des mots, le français a fréquemment été jugé rétif à la mise en musique, et la pratique du déplacement – et surtout du renforcement ponctuel – de l'accent tonique apparaît au fond bien plus naturel que le calque forcé de la déclamation française sur celle de l'italien ou de l'allemand. Martin a lui-même ironiquement souligné la difficulté d'articuler le français de manière musicale, n'hésitant pas à fustiger, dans son allocution «aux maîtres de musique» de 1945, son propre accent :

«La langue parlée elle-même joue un rôle considérable dans les facultés vocales, favorisant ou inhibant la pose naturelle de la voix. L'accent genevois, par exemple, en mettant les sons dans la gorge, est catastrophique en particulier pour les voix élevées et bien plus encore l'habitude que l'on a, dans notre bonne ville, de parler sans timbre et en forçant la voix.» (*Un compositeur...* : 214)

Ce handicap ne l'a évidemment pas empêché de relever le défi de mettre en musique cette langue rétive. Sa déclamation tient ainsi à la fois de Debussy et d'Honegger. Marqué, comme tous ses collègues romands, par l'art vigoureux du second, Martin n'en

oublie pas pour autant la finesse de la pratique du premier. On le voit bien dans *Le Vin herbé* où des mots comme *vassal*, *dédaigné*, *ennemi* ou – on s’y attendrait ! – *Passion* sont accentués sur la première syllabe afin d’augmenter l’expressivité de la phrase ; mais de tels effets ne peuvent prendre tout leur sens que dans un contexte où la majorité des mots conservent l’accent sur leur dernière syllabe. Autre trait debussyste : l’abondance des triolets de croches qui, alternant avec les croches simples, fluidifient les phrases en évitant les contrastes trop marqués entre valeurs longues et brèves.

Jean-Claude Piguet, il est vrai, nuance cette influence en allant jusqu’à contredire ce que Frank Martin lui disait dans leurs *Entretiens*. En effet, alors que Martin rapprochait Debussy, qui « s’est vraiment astreint, dans *Pelléas*, à reproduire le parler aussi exactement que possible », de Lully, « qui allait au théâtre pour entendre déclamer les tragédies et essayait ensuite dans ses récitatifs de fixer en musique exactement la déclamation de son époque » (*Entretiens* : 40), Piguet soutient au contraire dans son ouvrage tardif *Philosophie et musique* qu’« on se trouve donc avec Debussy aux antipodes de Lully (et de Frank Martin !) », parce que la prosodie de Lully et de Martin serait « d’essence *phonétique* », alors que celle de Debussy serait « *sémantique* », ayant « pour but de tirer une “image” textuelle que définit le rythme musical » (Piguet, 1996 : 173). La remarque est subtile, et Piguet montre en effet que le non-respect de l’accent tonique par Debussy donne parfois à ses phrases une plasticité qui les éloigne fortement

de la prosodie naturelle ; néanmoins, comme l'avait montré Romain Rolland, la prosodie lullyste est d'une rigidité dont le manque de naturel est criant, et vouloir à toute force en rapprocher celle de Frank Martin ne rend pas justice à la finesse et à la subtilité de cette dernière. En même temps, il est incontestable que la déclamation de Martin est plus nerveuse et contrastée que celle de Debussy, ce qui est sans doute dû au fait que la Suisse romande est restée plus conservatrice que la France dans la prononciation des voyelles longues et brèves du français. Tout se passe en effet chez Debussy comme si celui-ci avait pris précocement acte de l'indifférenciation des longueurs vocaliques qui s'est développée dans le parler parisien à partir de la fin du 19^e siècle.

D'ailleurs, que Frank Martin ait pu ressentir le besoin d'échapper à la souplesse, qui dégénère vite en mollesse, de la prosodie française, on en a la preuve dans sa prédilection pour la mise en musique de textes allemands : son goût d'une certaine franchise, pour ne pas dire d'une certaine violence déclamatoire, pouvait s'y exprimer de manière moins contrainte. Avec le *Cornette*, les appels et les fréquentes exclamations d'un texte qui reflète les angoisses et les cruautés d'une campagne contre les Turcs en 1663 trouvent dans son écriture tendue un répondeur à leur mesure. On admettra également que la révolte contre la Mort des premiers *Monologues de Jedermann* aurait difficilement trouvé à s'exprimer avec la même conviction en français. Quant à *La Tempête*, Martin a expliqué son choix d'utiliser la traduction allemande d'August Wilhelm von

Schlegel pour des raisons métriques, Schlegel étant parvenu à rendre en allemand les caractéristiques de la prosodie shakespearienne d'une façon que n'aurait pu approcher aucune adaptation française. Ayant eu l'humilité d'admettre qu'il parlait trop mal l'anglais pour rendre justice aux finesses idiomatiques de Shakespeare, Frank Martin se consola par ce moyen terme. Il osa tout de même adapter un extrait de son opéra, les *Chants d'Ariel*, dans le texte original pour en tirer une pièce chorale indépendante, dont quelques belles interprétations données au disque par des musiciens anglophones montrent assez qu'elles ont su convaincre les compatriotes de Shakespeare. N'en citons ici que le «cock-a-doodle-do» («cocorico») de la première pièce, qui a rarement si bien sonné dans la musique anglaise.

Le goût du récitatif...

Dans certains cas, la déclamation dont use Martin vise à des effets comiques. Ainsi du mimétisme des instruments et de la voix dans *La Nique à Satan*. Dans ces cas-là, le compositeur se rapproche de ce que Schönberg a appelé le *Sprechgesang* («parlé-chanté»), même s'il n'est pas sûr que l'influence de l'inventeur du dodécaphonisme ait été, en l'occurrence, déterminante. Le *Sprechgesang* schoenbergien n'a en effet rien d'humoristique (même dans le *Pierrot lunaire*, pourtant écrit sur des poèmes grinçants traduits du français); il sert au contraire les intentions les plus dramatiques, voire les plus tragiques. Martin, cependant, n'use de ce type de

déclamation, dont il tient toujours à noter très précisément le rythme, qu'à des fins parodiques, et l'influence du théâtre populaire pourrait sans doute suffire à en expliquer l'utilisation dans son œuvre. Dans *Monsieur de Pourceaugnac*, il s'agit de rendre compréhensibles et piquants les aspects grotesques du texte de Molière – qui mêle imitation d'accents populaires et de traits dialectaux – sans les amoindrir par l'usage d'un lyrisme intempestif; dans *Le Mystère de la Nativité* et plus encore dans *Pilate*, ce sont les dialogues grotesques des diables qui sont soulignés par cette technique.

Si référence il y a à Schoenberg, elle serait donc plutôt moqueuse, et comme, dans *Le Mystère de la Nativité*, la musique harmonieuse des scènes célestes s'oppose à celle, discordante, des scènes infernales, il est peu aventuré de considérer comme voulue l'association à l'Enfer d'une technique renvoyant à Schoenberg. Après tout, Thomas Mann n'avait-il pas attribué au diable lui-même l'invention du dodéca-phonisme dans son *Docteur Faustus*?

Si l'on aborde maintenant la musique concertante de Frank Martin, on ne peut que constater la propension du compositeur à confier aux instruments solistes des lignes qui ont souvent l'apparence du récitatif. Frank Martin annonce par là des recherches comme celles du compositeur français Pascal Dusapin, dont le musicologue Jacques Amblard a pu dire que sa musique, où les instruments solistes cherchent constamment à retrouver les intonations de la voix humaine, était «le dernier refuge du libre déploiement de l'affect, absolument

étranger au langage vecteur de la raison » (Amblard, 2002 : 301). Le terme d'affect est ici important et s'applique particulièrement bien à ce qu'aimerait exprimer Martin : ce ne sont évidemment pas des intonations vocales précises qu'il cherche à transposer dans ses œuvres concertantes, mais ce que l'on pourrait appeler une intention de vocalité, un mimétisme idéalisé de la parole qui en reproduirait non la teneur rationnelle, mais l'intentionnalité expressive. D'où le caractère véhément (on songe par moments à Janáček) de ses mouvements mélodiques et l'impression que ce paramètre l'emporte sur tous les autres dans ses compositions.

Cependant, l'épanchement lyrique, chez lui, ne peut être isolé de l'effet qu'il provoque, à savoir la construction même de la forme musicale. Dans les pièces concertantes, l'orchestre accompagne moins le soliste qu'il ne contribue à bâtir avec lui une progression dont le caractère lyrique n'est que la conséquence d'un élan primordial. Il arrive d'ailleurs fréquemment qu'au cours d'un mouvement de concerto, un autre instrument, surgi de l'orchestre, vole momentanément la vedette au soliste désigné. Ainsi du hautbois au début du *Concerto pour violon* ou du saxophone dans le premier mouvement du *Concerto pour violoncelle*, voire des timbales dans la *Ballade pour piano*.

Dans la *Petite symphonie concertante*, clavecin, piano et harpe s'encouragent l'un l'autre à faire progresser le discours, et, au-delà de l'idée de faire plaisir à son ami hautboïste Heinz Holliger et à l'épouse harpiste de celui-ci, l'intention des *Trois danses pour hautbois, harpe et orchestre à cordes* est bien de faire

proprement « dialoguer » les solistes dans une volubilité fouguese et entraînante. On ne s'étonnera donc pas que le *Concerto pour sept instruments à vent* soit l'une des œuvres les plus réussies de Frank Martin : l'irrépressible émulation de tous les souffleurs anime d'une vie intense cette partition jamais à court de surprises et de trouvailles pour relancer un discours musical, véritable fête pour les oreilles qui appelle irrésistiblement la comparaison avec les meilleures œuvres de Stravinsky.

... et des couleurs instrumentales crues

Cette couleur stravinskyenne nous met d'ailleurs sur la piste d'un autre caractère essentiel de l'œuvre de Martin : son refus du fondu harmonique et son goût des couleurs instrumentales crues. En opposition diamétrale avec la tradition wagnérienne du « mélange des timbres », perpétuée au 20^e siècle par Richard Strauss, l'art de Frank Martin se rapproche ainsi beaucoup plus de celui d'un Mahler, chez qui l'individualisation instrumentale exacerbée est au service d'une véhémence mélodique d'une rare intensité expressive. Et c'est précisément ici que Martin se sépare de l'auteur du *Sacre du printemps* : alors que la verdure de Stravinsky comprend toujours un élément de distanciation ironique, Martin tend vers un tragique instrumental d'une humanité bouleversante, qui relance constamment le discours et suscite naturellement sa propre forme.

À cet égard, la structure ramassée, en un seul mouvement, de la série des ballades instrumentales

représente peut-être la quintessence de l'art instrumental de Martin : en dix ou quinze minutes, l'instrument soliste, sans jamais revenir en arrière, nous tient en haleine jusqu'à un paroxysme où se résout le sens d'une « histoire », car c'est bien à cette dimension que renvoie le genre de la ballade, issu du romantisme allemand, et illustré en musique par Chopin ou Brahms. Et cela de manière d'autant plus irréfutable qu'aucun programme narratif n'en accompagne l'exécution. C'est là que se vérifie par excellence la confiance faite par Frank Martin à Jean-Claude Piguet et qui s'applique à l'ensemble de son œuvre : « Le statique n'est pas dans ma nature. Je suis toujours en route, dans un développement ou dans une progression. » (*Entretiens* : 36)

L'intention commande la forme

Lorsqu'il a à gérer des formes de plus grande ampleur, comme dans ses concertos, Martin reprend volontiers la structure traditionnelle en trois mouvements, rapide – lent – rapide. L'alternance simple des tempi permet ainsi à Martin de construire trois moments ayant chacun leur centre de gravité en eux-mêmes, déjouant les attentes propres au type de la sonate ou de la symphonie traditionnelles, car ces mouvements ne sont jamais très longs. Frank Martin, qui estimait « qu'en commençant une œuvre, il faut savoir à peu près pour combien de temps on se met en route », avouait que « 12 minutes » représentaient pour lui « à peu près la possibilité extrême d'une forme musicale précise » (*Entretiens* : 92).

Concision et fulgurance se donnent ainsi volontiers la main dans son œuvre.

La *Petite symphonie concertante* représente cependant un exemple encore meilleur de forme *sui generis* : construite en deux parties dont l'enchaînement est presque imperceptible, elle ménage le contraste d'une « forme sonate » pour le coup assez classique (introduction grave, allegro à deux thèmes contrastés, résolution apaisée) et d'un second moment construit sur un irrésistible crescendo. Commencant à la manière d'un mouvement lent, sorte de nocturne inquiet réintroduisant les solistes l'un après l'autre, le deuxième volet se termine ainsi en finale exalté, les figurations instrumentales erratiques du début se muant progressivement en une marche à la fois ironique et décidée. Le moment culminant est représenté par un tourbillonnement orchestral qui précipite la pièce dans une conclusion panique, laquelle n'est pas sans évoquer celle du *Boléro* de Ravel, cet autre grand crescendo implacable dont Martin pourrait avoir ici médité la leçon.

La plupart des œuvres instrumentales de Martin ne portent guère de noms ou de sous-titres évocateurs ; mais peut-on vraiment faire fi des parentés que l'on observe ici ou là avec ses œuvres vocales ? Ainsi, composé alors qu'il commençait de méditer *La Tempête*, le *Concerto pour violon* est tout imprégné de son atmosphère à la fois fluide et aérienne. Bernard Martin le dit très justement « baigné de la magie d'Ariel » (Bernard Martin, 1973 : 150), et force est de reconnaître que ses volutes irisées conviennent particulièrement bien à la technique du violon. Celle-ci

sera encore mise à contribution vingt ans plus tard dans le *Polyptyque*, dont les titres, on l'a rappelé, lèvent pour une fois toute ambiguïté sur les intentions expressives du compositeur. L'alternance des pièces peut cependant être goûtée de manière purement musicale : ainsi la calme et admirable méditation de l'« Image de la Chambre haute » (deuxième mouvement) ménage-t-elle un contraste évident avec les stridences tourmentées de l'« Image de Judas » qui la suit immédiatement, un peu comme un scherzo succéderait à un mouvement lent.

On peut observer *a contrario* que l'observation stricte d'un programme explicite qui ne soit pas porté par un élan proprement dramatique a parfois pu gêner Martin aux entournures. En témoigne sa suite orchestrale des *Quatre Éléments*. La première pièce, « La Terre », est sans doute la mieux caractérisée : les blocs orchestraux y dessinent un paysage hiératique dans lequel on n'a aucune peine à imaginer une sorte de désert pierreux et quelque peu menaçant. Mais les trois pièces suivantes sont placées sous le signe du mouvement, et, si le contraste que ménage « L'Eau » avec le portique solennel de « La Terre » est incontestablement réussi, cette deuxième pièce ne s'oppose peut-être pas elle-même avec suffisamment de clarté à « L'Air » et au « Feu » pour éviter qu'un certain ennui ne s'installe : entre l'aimable agitation de « L'Eau », les bruissements virevoltants de « L'Air » et les crépitements un peu trop sages du « Feu », l'auditeur ressent une certaine impression d'arbitraire imitatif, peut-être dû à l'absence d'un élément proprement humain dans le programme

de cette suite. Exprimées ou non, les intentions de la musique de Frank Martin se rattachent en effet avec prédilection, fût-ce de manière inconsciente, au domaine des passions, raison pour laquelle – si l'on me permet ce jeu de mots – les drames de la Passion (celle du Christ comme celle de Tristan et Iseut) l'ont toujours particulièrement inspiré.

LE DÉMON DU RYTHME

Le 16 juin 1948, deux ans avant sa mort, Émile Jaques-Dalcroze écrit à Frank Martin :

« Je tiens à ce que l'institut reste un centre musical et que son directeur soit non seulement un artiste créateur mais encore quelqu'un qui connaisse à fond la Rythmique et puisse *la faire progresser*. Tu es évidemment l'homme rêvé ! » (Lettre reproduite dans *Textes sur la rythmique...* : 92)

Martin, installé depuis trois ans en Hollande, déclina cette proposition de devenir directeur de la fameuse institution : ayant trouvé un havre de paix pour composer, il était hors de question qu'il se dépense dans la direction d'une école, aussi prestigieuse soit-elle. Il se contentera donc de présider la Fondation Jaques-Dalcroze à titre honorifique après la mort du maître, mais cette lettre dit bien l'estime dans laquelle le créateur de la rythmique tenait l'auteur du *Trio sur des mélodies populaires irlandaises*. C'est souligner du même coup l'aspect central de l'élément rythmique au sein des préoccupations musicales de Martin. Même s'il a prétendu que c'était d'abord son intérêt pour le rythme qui

l'avait conduit à Dalcroze plutôt que l'inverse, on rappellera qu'il était difficile d'ignorer, au moment des débuts de Martin à Genève, l'aura et le rayonnement de la rythmique dalcrozienne.

De fait, Frank Martin a très vite fait siennes les mesures complexes mises à l'honneur par l'auteur du *Jeu du feuillu*. Avant même de s'inscrire comme étudiant à l'Institut Jaques-Dalcroze, il écrit coup sur coup deux œuvres qui apparaissent comme des manifestes de sa passion du rythme : le *Trio sur des mélodies populaires irlandaises* (1925) et la suite pour orchestre en trois mouvements simplement intitulée *Rythmes* (1926).

Le *Trio* est devenu, on l'a rappelé, l'une des œuvres les plus populaires de Martin. Et comment ne le serait-il pas ? L'élan irrépressible de ses mélodies, portées par une rythmique constamment renouvelée par la superposition des thèmes irlandais, à la nostalgie si prenante, donne à l'œuvre une étonnante fraîcheur et une allure de spontanéité que l'étude attentive de la partition conduit néanmoins à relativiser. Lorsqu'il en a reçu la commande, Martin séjournait en France, ce qui lui a permis de noter de très nombreuses mélodies irlandaises dans des livres trouvés à la Bibliothèque nationale, à Paris ; il a ensuite composé l'œuvre à Capbreton dans les Landes, en toute tranquillité. Martin soulignait qu'il n'y avait surchargé son écriture « d'aucune harmonie qui en fausse le sens » et qu'il ne s'était permis « aucun développement au sens classique de ce terme » (*À propos de...* : 13). De fait, tout, dans le *Trio*, n'est que polyphonie et polyrythmie : les mélodies traditionnelles irlandaises s'égrènent

puis se superposent avec une savante liberté qui va toujours du simple au complexe dans une incessante progression où se vérifie une fois de plus l'irrésistible élan vital qui anime la musique de Martin. Dans une atmosphère de mouvement perpétuel, les airs populaires, dans leur simplicité, paraissent infinis et s'enchaînent sans solution de continuité, que ce soit dans la vivacité communicative des deux mouvements extrêmes ou dans la calme démarche du mouvement lent central où l'évolution de l'agogique se résout, à travers les continuelles mutations rythmiques, dans une impression de noble sérénité. Superpositions de mesures, déplacements d'accents, alternances de formules, l'œuvre est un véritable festival d'inventions rythmiques : « [...] la créativité de Frank Martin, dans ce domaine, est éblouissante et semble sans limites », remarque Florence Doé de Maindreville (2004 : 51), qui a également souligné les particularités de l'instrumentation de l'œuvre. À propos de l'usage que Martin fait du violoncelle, au début du finale, elle note que « la pédale de *mi* grave inlassablement répétée pendant vingt mesures évoque davantage un tambour qu'un instrument à cordes ». Et cette propension n'est pas isolée : à la fin du second mouvement, le compositeur lui-même précise que le piano doit sonner « très sec, comme un tambour ». Quant au violon, ses figurations évoquent très consciemment celles du *fiddle*, le violon populaire irlandais.

Suivant de peu cette totale réussite, la suite *Rhythmes*, en revanche, ne s'est guère imposée auprès des mélomanes. Aloys Mooser lui reprochait de reléguer par trop l'élément mélodique à l'arrière-plan,

mettant ainsi le doigt sur le talon d'Achille de l'œuvre. Y traitant, comme il le dit lui-même, «généralement l'orchestre par groupes compacts» (*À propos de...*: 15), Martin ne retrouve en effet pas la fluidité du *Trio* et, à se vouloir trop démonstratif, peine à insuffler à sa partition une vie qui lui échappe, faute d'avoir pensé l'aspect mélodique conjointement à l'aspect rythmique. L'œuvre n'en marque pas moins une étape importante de sa production: ayant expérimenté des combinaisons complexes dont il saura plus tard tirer profit, développant l'idée d'un véritable «contrepoint rythmique», il saura dorénavant que le rythme doit rester, dans son œuvre, un élément sous-jacent et organisateur et ne saurait s'ériger en paramètre premier. *A contrario*, lorsqu'il écrira en 1943 l'époustouflante introduction pour tambours, aux rythmes irréguliers et heurtés, de sa *Danse des morts à Bâle*, il le fera en toute conscience qu'il ne saurait s'agir là que d'une brillante démonstration technique intransposable dans une œuvre qui ne fût pas de circonstance.

L'influence du jazz

On comprend ainsi que le balancement syncopé du jazz, exemple même d'une rythmique «en situation» qui sait s'effacer devant l'élan vital qu'elle soutient, ait particulièrement intéressé Frank Martin. Dans les années 1920, une telle curiosité était cependant tout sauf originale: Ravel («Blues» de la *Sonate pour violon*), Stravinsky (*Ragtime, Piano Rag Music*), Ernst Krenek (dont l'opéra *Johnny spielt auf* est le manifeste de cette tendance à la mode), Hindemith,

Schulhoff, et naturellement Kurt Weill et Gershwin illustrent cet engouement. Cependant, à l'exception de *La Nique à Satan*, où intervient un pur trio de jazz, Frank Martin a toujours soigneusement dissimulé dans la trame dense de ses œuvres les traits jazzistiques qu'il a utilisés. Parmi ceux-ci, on notera sa prédilection pour le saxophone. *Le Conte de Cendrillon* n'en utilise pas moins de deux, dont les interventions dépeignent le caractère grotesque et bancal des deux méchantes sœurs, par opposition à la pureté des interventions de flûte dévolues à l'héroïne. L'échappée qu'il lui confie au moment où s'amorce la partie allegro du premier mouvement du *Concerto pour violoncelle* en fournit un bon exemple : le thème élégiaque confié au soliste dans l'introduction lente – et dont la pureté modale renoue avec le style des œuvres écrites par Frank Martin dans les années 1920 – devient presque méconnaissable dans sa reprise déhanchée par le saxophone. Le second *Concerto pour piano* comprend aussi une percée du saxophone qui contribue au caractère quelque peu panique du premier mouvement. Enfin, il est à peine nécessaire de souligner que la *Ballade pour saxophone* fourmille, elle aussi, de ces petits moments où le soliste « se lâche », semblant se souvenir plus souvent qu'à son tour des intonations de ce style qui l'emploie avec prédilection. Et ces touches servent à leur tour de matrices à d'autres percées du même genre confiées ici et là à certains instruments à vent dans d'autres œuvres de Martin. Le basson, dont le timbre se rapproche, dans l'aigu, de celui du saxophone, a ainsi également droit par places à une utilisation

jazzistique de ses capacités, de même que la trompette, ou, plus encore, le trombone, puisque la *Ballade* qui lui est dédiée fait entendre un écho de la chanson populaire *Funiculì funiculà* (*Entretiens* : 79).

Un autre trait discrètement emprunté au jazz par Martin est lié à son utilisation d'accords régulièrement disposés sur tous les temps de la mesure, à la manière du blues, et qui offrent aux mélodies qui s'y superposent la possibilité de faire entendre des décalages à travers des rythmes pointés et des syncopes qui en assouplissent la déclamation. Frank Martin s'est expliqué sur ces effets de « contrepoint rythmique » dans les *Entretiens* avec Jean-Claude Piguet :

« Ce contrepoint m'a en fait été inspiré par le jazz, où le texte syncope souvent le mouvement régulier de la batterie ou de l'accompagnement.

C'est bien le principe du contre-temps qui me guide alors, et ainsi ma technique se rapproche de celle du jazz tout en exprimant quelque chose de totalement différent. » (*Entretiens* : 40)

De fait, les exemples en sont nombreux dans sa musique, et parfois là où on les attend le moins, comme, dans *Golgotha*, au moment où les moqueries des soldats envers le Christ qu'ils affublent par dérision du nom de « roi des Juifs » prennent l'allure d'une marche un peu claudicante. Il se peut que l'auditeur ne perçoive pas consciemment l'influence du jazz dans un tel morceau, car le contexte religieux ne l'y invite pas ; mais il ressentira à coup sûr l'intention grinçante et ironique du compositeur qui, par ce menu décalage, accentue le côté odieux des bourreaux du Christ.

Dans *Le Mystère de la Nativité*, les tambours qui accompagnent les évolutions des diables prennent par ailleurs un caractère que l'on aurait autrefois dit « nègre » et qui souligne la sauvagerie, mais aussi l'aspect grotesque, des habitants de l'Enfer : Martin est trop imprégné du style ironique de Gréban pour prendre intempestivement au sérieux ces démons de carnaval. Aussi leurs apparitions prennent-elles un caractère de joyeux charivari, qui, pour le coup, annoncerait presque le « free jazz » ! Des effets du même genre agrémentent également les interventions de Caliban dans *La Tempête*, avec en particulier une scène de charivari assez réjouissante au début du deuxième acte. On pourrait presque parler en l'occurrence de la confrontation de véritables « personnages rythmiques ».

Percussions, piano et clavecin au service du rythme

Il reste cependant frappant que l'usage des instruments de percussion n'est qu'assez rarement mis au premier plan chez Frank Martin. Contrairement à bien des créateurs du 20^e siècle chez qui l'instrumentarium percussif est d'une richesse frisant la pléthore, Martin se restreint en effet généralement aux timbales et aux instruments traditionnels de la batterie (cymbales, triangle, tambours, grosse caisse), dont il fait certes parfois un usage très expressif pour mieux souligner les passages comiques de ses opéras. Cependant, si le célesta intervient dans quelques œuvres (les *Monologues de Jedermann*, *La Tempête*), il y joue

un rôle plus atmosphérique que véritablement rythmique, et l'une des rares œuvres où Martin fait usage du xylophone (on l'entend aussi, il est vrai, dans les *Rythmes* de 1926) est le *Concerto pour violoncelle*, dans lequel le thème incisif du premier allegro est rehaussé par la sonorité à la fois sèche et cristalline de cet instrument. Mais cette discrétion de la percussion mélodique dans son œuvre met au fond en lumière le fait que, pour Frank Martin, rien n'est plus idéalement rythmique, au sein d'un orchestre, qu'un piano, un clavecin ou même une harpe. Introduit dès la *Symphonie* de 1937, le piano va en particulier devenir un instrument récurrent de l'orchestre de Frank Martin, appuyant sa section rythmique et se permettant parfois des envolées cascadantes et perlées.

Le clavecin pimentera également volontiers, de son éclat tour à tour incisif et ferrailant, la couleur de ses œuvres. L'orchestre de *La Tempête* en fait en particulier un large usage, s'accordant particulièrement bien à l'atmosphère baroque sous-jacente à la pièce de Shakespeare: Martin s'y permet même un pastiche 18^e siècle au troisième acte pour illustrer le petit spectacle que Prospero offre à Ferdinand. Il faut, à cet égard, rappeler qu'avec Manuel de Falla (*Concerto pour clavecin*, 1926) et Francis Poulenc (*Concert champêtre*, 1928), Martin est l'un des principaux artisans de la réintroduction du clavecin dans la musique concertante du 20^e siècle. Malheureusement, ses œuvres, comme celles de ses collègues, exigent un clavecin moderne à cadre métallique, de type Neupert ou Pleyel (le favori de Wanda Landowska), et cet instrument ne correspond plus à la sensibilité forgée par

les plus récents interprètes de la musique baroque, si bien que les œuvres clavecinesques de Martin sont aujourd'hui menacées de disparaître du répertoire en raison de l'abandon des instruments pour lesquels elles ont été conçues. Plus chantant et moins incisif, un Rückers du 17^e siècle ne saurait en effet faire l'affaire dans la *Petite symphonie concertante* ou le *Concert pour clavecin et orchestre* : se perdant dans la masse des autres instruments, il n'aurait pas le caractère percussif que lui confère notre compositeur. De même, dans l'orchestre de *Monsieur de Pourceaugnac*, associé au piano, le clavecin participe-t-il à la fois de l'ambiance 17^e siècle de l'intrigue et de sa dérision, d'où la nécessité de recourir à un instrument que d'aucuns jugeraient aujourd'hui « caricatural ».

Quant au piano solo, c'est dans la *Fantaisie sur des rythmes flamenco* que son utilisation rythmique éclate avec le plus d'évidence. C'est là une des dernières pièces de Martin (1973), qui avouait avoir voulu renouer, au soir de sa vie, avec les questions rythmiques qui l'avaient passionné à l'époque où il était encore à la recherche de son style. L'ascétisme de la partition n'est pas sans évoquer la *Fantaisie bétique* de Manuel de Falla. Martin en a laissé un commentaire admirable dans lequel les remarques purement techniques voisinent avec des considérations liées à l'atmosphère des pièces, comme si ces connotations, ici fortement dysphoriques, s'étaient imposées naturellement à la faveur du libre déploiement des rythmes de danse :

« [...] Un jour je trouvai un enchaînement d'accords qui évoquait assez bien l'esprit rêveur des

romantiques et qui par ailleurs se trouvait immédiatement rythmé en *Rumba* lente. Ce début d'un caractère assez particulier entraîna toute la première partie de la *Fantaisie*. Le rythme s'accélère progressivement jusqu'à éclater dans le frénétisme d'une *Rumba* flamenco. Arrivée à son paroxysme elle s'arrête brusquement. Après un silence prolongé une autre forme de danse intervient, c'est-à-dire une *Soleares*, qui, comme la plupart des danses flamenco, est basée sur un rythme obstiné, exposé tout au long au début de la danse. Le terme même de *Soleares* implique la solitude, une solitude qui est en même temps nostalgie, révolte et acceptation du destin. L'œuvre se termine par une autre danse, dite *Patenera*, basée également sur un rythme tout à fait traditionnel, imperturbable. La *Patenera* est un vieux poème, de caractère épique, qu'on chante sur ce rythme obstiné, qui sert de trame. Le poème raconte le destin tragique d'une femme (la Patenera) abandonnée par son amant. » (*À propos de...* : 164-165)

On ne saurait mieux montrer que le rythme, chez Martin, n'est jamais recherché pour lui-même, mais correspond toujours à un sentiment sous-jacent qui lui donne sens, et lui est consubstantiel. Ici, le « programme intérieur » nous est révélé ; cependant, il reste difficile de savoir s'il a vraiment guidé Martin ou si celui-ci ne le reconstitue pas après coup, porté par les connotations des rythmes que sa fille, danseuse de flamenco et inspiratrice de la partition, lui avait rendus familiers. Ce qui est sûr, c'est que, aussi chargée affectivement que puisse être l'œuvre, le souci de la construction et la logique purement musicale n'y perdent jamais leurs droits.

12

LE GOÛT DU MOYEN ÂGE

De tous les grands compositeurs du 20^e siècle, Frank Martin est sans doute celui qui a manifesté l'intérêt le plus constant pour le Moyen Âge. Il est vrai que la connaissance de l'art musical de cette période s'est longtemps réduite au souvenir du chant grégorien, dont Liszt a été un des premiers, dans la seconde moitié du 19^e siècle, à vouloir réutiliser le potentiel expressif, initiant une tendance qui a fleuri dans la musique catholique, des « concerto mixolydien » et autres « suite dorique » de Respighi aux grandes œuvres d'orgue de Messiaen, ou au *Requiem* de Maurice Duruflé. Stravinsky, de son côté, montra une fascination certaine pour les procédés rythmiques et harmoniques de l'*Ars nova* du 14^e siècle, mais l'on ne saurait guère retenir cet engouement que comme un moment – essentiellement formel – de l'inspiration stravinskyenne. Si, par ailleurs, l'œuvre la plus célèbre de Carl Orff, les *Carmina Burana* (1937), s'inspire de poèmes latins d'étudiants errants du Moyen Âge, elle reste d'abord l'expression d'un désir de « primitif » qui évoluera rapidement vers une réflexion sur l'Antiquité, voire sur la Préhistoire. Ce goût d'une musique ramenée à ses plus simples moyens d'expression se retrouve

chez les post-modernes d'aujourd'hui, pour qui le Moyen Âge semble souvent davantage servir d'alibi à leur soif de spirituel qu'être recherché pour lui-même. Apparent démenti à cette assertion (mais prélude à des œuvres plus désincarnées), la troisième symphonie d'Arvo Pärt (1971) n'imité de si près les enchaînements harmoniques de la *Messe Notre-Dame* de Machaut que pour les noyer dans un pathos tout romantique.

On passera enfin rapidement sur tous les opéras à sujets médiévaux qui, dès l'âge baroque, ont toujours été bien accueillis sur les scènes lyriques, mais ont connu une vogue exponentielle à partir du romantisme. Après les grands opéras héroïques de l'époque romantique, qui prennent volontiers le Moyen Âge comme décor, l'art de Wagner est évidemment inséparable d'un profond renouvellement de notre vision de la littérature médiévale. Le *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1902) en offrira le dépassement : le Moyen Âge y apparaît comme intériorisé.

C'est ainsi au carrefour de toutes ces conceptions – spirituelle, polyphonique, dramatique – que s'est construit le Moyen Âge de Frank Martin, présent, tout d'abord, à travers les textes qu'il a mis en musique. Certains sont à peine transposés, lorsque la langue lui paraissait encore compréhensible : c'est le cas du *Mystère de la Passion* de Gréban, véritable texte-matrice utilisé à trois reprises de 1929 à 1964, mais aussi de l'*Ode à la musique* de Machaut (1961), des *Poèmes de la mort* de Villon (1970-1971) ou des *Drey Minnelieder* (1960) sur des textes en moyen-haut-allemand. D'autres textes ont été utilisés par le

biais d'adaptations, lorsque la distance linguistique menaçait d'être trop grande pour la compréhension de l'auditeur : ainsi du *Roman de Tristan et Iseut* de Bédier dans *Le Vin herbé*. Mais on peut aussi inclure dans cette catégorie la *Danse des morts* bâloise, et même les *Monologues de Jedermann*, dans la mesure où, plus libre que Bédier qui s'inspire toujours directement des textes médiévaux, Hofmannsthal n'en pense pas moins son texte dans la suite directe du genre du théâtre moral de la fin du Moyen Âge. Osera-t-on ajouter à cette liste le *Cornette*? De fait, la guerre évoquée par Rilke, bien qu'elle ait eu lieu en plein 17^e siècle, nous transporte dans une Allemagne archaïque aux forts relents médiévaux, aspect que la musique de Martin ne fait que renforcer, en particulier à travers l'espèce de choral dont la mélodie – apparaissant pour la première fois dans la pièce n° 6 – unifie de loin en loin tout le cycle. On pourrait aussi faire remarquer que le programme de la suite orchestrale des *Quatre Éléments* puise sa structure dans la pensée du Moyen Âge, bien que l'on ne trouve pas d'indications explicites allant dans ce sens dans les commentaires que le compositeur a laissés sur cette œuvre. Enfin, rappelons que dans le *Maria Triptychon*, Frank Martin fait suivre, avec un art du panachage des langues qui rappelle la technique du motet polyphonique, un *Ave Maria* par un *Magnificat*, dans la version allemande de Luther, et par un *Stabat mater* pour lequel il a repris le texte latin, « merveilleux poème, dit-il, auquel il fallait conserver toute sa grâce moyenâgeuse » (*À propos de...* : 147).

Au moment de la création de son *Requiem*, c'est d'ailleurs dans des termes très semblables qu'il parlera encore, dans une lettre à son fils Jan-Frank, du texte de la messe des morts :

«[...] je m'étais identifié avec ce vieux texte du Moyen Âge, plein des terreurs du jugement dernier mais aussi d'adoration et de confiance, malgré tout ce qui nous en sépare intellectuellement. » (*Un compositeur... : 250*)

Une patrie spirituelle

Certes, lorsqu'il se penche sur le Moyen Âge, Martin ne déploie pas la rigueur et la science un peu perverses que manifeste le Stravinsky du *Canticum sacrum* inspiré par Machaut, et on peut s'étonner que, malgré son intérêt pour les questions rythmiques, Martin dédaigne en la matière les spéculations des anciens polyphonistes. On le prend même parfois en flagrant délit de méconnaissance de l'histoire de la musique médiévale ; ainsi croit-il que le chant « vieux romain » est antérieur au christianisme, alors que ce n'est là que la forme primitive de ce qui va devenir le grégorien. C'est qu'en effet l'idée que Frank Martin se faisait du Moyen Âge n'incluait pas, en premier lieu, le concept de *complexité* (ou de *subtilité*, pour reprendre un mot clé de l'esthétique de Guillaume de Machaut) ; de ce point de vue, notre compositeur peut apparaître comme plus naïf que bien de ses collègues, mais que l'on y prenne garde : le Moyen Âge n'est pas pour autant le nom qu'il donne à son idée du

primitif. Bien plutôt devrait-on dire que cette période lui est une patrie spirituelle. Ainsi dit-il du texte du *Requiem* : « Ces images issues du Moyen Âge parlaient directement à ma pensée la plus profonde. » (*À propos de...* : 160) Par ailleurs, ce n'est sans doute pas un hasard si la *Maesta* du grand peintre siennois Duccio (mort vers 1318) lui a inspiré le *Polyptyque*. Ainsi le Moyen Âge lui apparaît-il marqué à la fois par une franchise robuste et une émotivité sans détour : c'est un monde d'avant les conventions classiques, antérieur aux rétrécissements imposés depuis la Renaissance à la langue et aux mœurs. Il évoque à la fois une violence crue où le langage rythmique de Martin se retrouve à l'aise, et une tendresse diaphane où peut s'épanouir son lyrisme. En fin de compte, c'est peut-être en ce qu'il se veut à la fois artisanal et profondément *religieux* que l'art de Frank Martin rejoint le mieux, jusque dans ses recherches formelles, l'état d'esprit des musiciens du Moyen Âge.

L'usage par Martin, dans la citation produite un peu plus haut, du terme « moyenâgeux » montre, d'ailleurs, que notre compositeur voit 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 n'est pas seulement fait de ténèbres. Mais sa ferveur est certaine, et parmi les événements déclencheurs de son goût pour cette période, on ne saurait minimiser le choc de la découverte, en 1920, de l'édition donnée par Gaston Paris et Gaston Raynaud du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban (milieu du 15^e siècle), dont sa sœur Pauline avait utilisé des extraits pour un spectacle

de l'avent. Dès 1929, il en tirait une *Cantate pour le temps de Noël* restée inachevée (mais dont il recyclera des passages dans *In terra pax*), première ébauche de l'œuvre maîtresse qu'est *Le Mystère de la Nativité*, créé en 1960 ; et il y puisera encore en 1964 la matière de son « oratorio breve » sur *Pilate. Le Mystère de la Passion* l'a donc accompagné pendant près d'un demi-siècle, et il est probable que le parti pris dramatisé de *Golgotha* s'autorise d'un souvenir du grand genre théâtral religieux de la fin du Moyen Âge. La scène de la flagellation, en particulier, pourrait receler un souvenir de l'humour grinçant de Gréban, qui aime à souligner le pittoresque des épisodes de la Passion.

L'esprit des textes avant tout

Fait significatif, l'oratorio de Noël de Frank Martin est, de toutes les œuvres écrites sur ce thème (on peut évoquer ici Schütz, Bach, Berlioz, Saint-Saëns ou Distler), le seul dont le livret est bel et bien, à l'origine, une œuvre théâtrale. En adaptant Gréban, Frank Martin renoue donc avec une verdeur médiévale que l'on chercherait en vain chez ses prédécesseurs (même chez Berlioz, dont *L'Enfance du Christ* tourne résolument le dos aux effets fracassants chers à l'auteur de la *Symphonie fantastique*), tout en faisant écho aux reconstitutions de théâtre médiéval initiées en 1934 à la Sorbonne par Gustave Cohen et sa fameuse troupe des « Théophiliens ». Martin n'ose pas franchir le pas décisif qui ferait de son oratorio un véritable opéra, mais la forme oratorio lui offre la possibilité, selon une technique qui lui est familière

depuis *Le Vin herbé*, de dissocier le texte de ceux qui l'incarnent vocalement. Ce n'est ainsi sans doute pas seulement pour des raisons d'économie que chaque chanteur joue au moins deux rôles ; le symbolisme qui en résulte parle souvent de lui-même : qu'Ève et Notre-Dame, d'une part, et Adam et Joseph, d'autre part, soient respectivement chantés par les mêmes interprètes n'est évidemment pas sans signification. De manière plus ambiguë, le fait que ceux qui chantent d'abord les démons Sathan, Belzébuth, Astaroth et Lucifer incarnent dans la suite de l'oratorio les bergers Ysambart, Riffart, Pellion et Aloris n'est sûrement pas le signe de la diabolisation de ces derniers, mais plutôt l'indice d'une complicité stylistique : les diables comme les bergers représentent l'élément comique du *Mystère*. Identifier vocalement Gabriel et Melchior permet par ailleurs de voir dans les rois mages des avatars des anges (même si ce sont aussi ceux qui jouaient des diables et des bergers qui jouent les deux autres rois), et, enfin, confondre Dieu le Père et Siméon confère à ce dernier une autorité aussi intimidante que profonde.

On ne saurait ici examiner en détail le profond travail de recomposition du texte auquel s'attelle Martin, dans un esprit qu'il explicitera en 1964, à propos de *Pilate* :

« [...] la matière offerte par Gréban était immense et pleine de sève, mais inégale et diffuse : une forêt vierge qu'il fallait élaguer, ordonner, sans trop lui faire perdre de sa sauvagerie. Je m'y suis attelé, conquis par la grandeur du sujet. » (*À propos de...* : 138)

On ne peut s'empêcher de penser à l'écriture du *Roman de Tristan et Iseut* par Joseph Bédier, qui lui a inspiré *Le Vin herbé* : même sentiment d'un ordonnancement, d'une classicisation, à apporter à une matière trop foisonnante, même souci de préserver l'esprit du texte. Cependant, là où Bédier – diversité des sources oblige – récrivait systématiquement les témoins anciens en français classique, Frank Martin ne modernise pratiquement que l'orthographe de Gréban. Son travail de condensation est admirable de finesse ; il n'est pas rare que le compositeur fasse une coupure après le premier vers d'un couplet et enchaîne, plus loin, sur le deuxième vers d'un couplet de même rime, pour que la soudure n'apparaisse pas. Dans quelques rares cas, il modernise les formes. Ainsi, bien qu'il appréciait hautement la « verdure » du texte de Gréban, Martin n'a pu se résoudre à reprendre, pour décrire l'enfant Jésus, l'expression « bien assaisonné » (vers 5569 du texte original), qu'il a remplacée par un plus conventionnel « tout enveloppé ».

Martin reprend à Gréban (ainsi, comme il l'avoue, qu'aux peintres du 15^e siècle) la fondamentale tripartition des scènes entre trois lieux hiérarchisés, le Ciel, la Terre et l'Enfer. Le contraste est maximal : le Ciel retentit du son des trompettes, « instruments hauts » selon la terminologie médiévale, l'Enfer de celui des tambours, « instruments bas ». Les chœurs d'anges sont diatoniques, les dialogues de diables volontiers déclamés en *Sprechgesang*. Ainsi, pour Martin, le Ciel est un monde ordonné et orienté par la radieuse évidence du système tonal,

tandis que l'Enfer est dominé par l'arbitraire, le « divers » (au sens précisément médiéval du terme, c'est-à-dire le louche et le changeant) et l'absence de tout centre assignable.

On remarque aussi qu'il y a en quelque sorte une messe cachée dans *Le Mystère de la Nativité* : au *Gloria* déjà présent dans le texte, Martin ajoute un *Incarnatus* (donc un embryon de *Credo*) et un *Sanctus* ; la scène plaintive d'Adam et Ève peut représenter une manière de *Kyrie*, et n'est-on pas en droit d'interpréter la scène d'adoration de Marie devant son enfant comme un *Agnus Dei* ? Le théâtre médiéval bannissait la parole chorale ; Martin la réintroduit dans son oratorio en recomposant les répliques : alors que, chez Gréban, Notre-Dame est entourée de Madeleine, de Jean et des deux autres Marie, Martin met la Vierge seule face à un chœur (41 vers en comptant le chœur final). À l'hyper-individualisation de toutes les attitudes dont fait preuve l'auteur du 15^e siècle, le compositeur du 20^e siècle répond par une forme certes moins foisonnante, mais dont le symbolisme est saisi beaucoup plus immédiatement, par la vertu de la musique et des contrastes qu'elle permet : au doublet antithétique Ciel-Enfer s'ajoute le doublet complémentaire individu-communauté qui, tant dans les scènes de violence de *Pilate*, qui correspondent aux *turbæ* des Passions de Bach, que dans les scènes de louange du *Mystère de la Nativité*, rehausse jusqu'à l'universel l'expression des mouvements de l'âme.

Une polyphonie d'une totale simplicité

Martin a également illustré le Moyen Âge profane, dans des pièces où s'affirme sa volonté de compréhension immédiate du texte. Ainsi des *Drey Minnelieder* qui prennent, d'ailleurs, pour base des textes de *Minnesänger* (les troubadours allemands) antérieurs à l'essor de la polyphonie médiévale. L'accompagnement que Martin leur donne, dans le même ordre d'idées « anti-savant », est d'une totale simplicité : ses trois voix sont idéalement servies par la flûte, le violon et le violoncelle, solution qui est pourtant postérieure à celle, d'abord proposée, du seul piano ; mais on ne serait guère étonné que Frank Martin, en écrivant l'accompagnement pianistique, ait déjà pensé au trio de la version instrumentée. 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 unifié, Martin peut ainsi aisément persuader son auditeur qu'il cherche à se tenir au plus près de la technique des *Minnesänger*, alors même que sa prosodie convainc immédiatement de ce qu'il use de tous les apports de la modernité pour assouplir la diction des poèmes. Martin arrive ainsi à un très heureux compromis entre affect et compréhensibilité, qu'illustre bien un passage de la première pièce, où trois mesures plutôt exaltées, en degrés disjoints, sont contrastées et adoucies par trois mesures en degrés conjoints.

L'*Ode à la musique*, 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 14^e siècle : sur 207 mesures vocales, 54 usent du chœur à l'unisson, 66 sont rigoureusement homorythmiques, 28 opposent deux groupes homorythmiques en canon et 9 sont en écriture à deux voix, c'est-à-dire en *bicinium*, pour user ici de la terminologie polyphonique ; seules, donc, les 50 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 20 mesures destinées à accompagner, de manière quasiment instrumentale, le chant du baryton solo de vocalises sur un *Gloria* absent du texte de Machaut, mais fidèle, dans la superposition linguistique qu'il induit, à l'esprit de ses motets.

L'écriture chorale à quatre voix permet 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 en revanche jouer un rôle essentiel dans les *Poèmes de la mort*, où Martin a choisi de réduire son effectif vocal. Tous les moments polyphoniques de l'*Ode à la musique* rappellent par ailleurs fortement le style dont usait Martin dans sa *Messe à double chœur*, en particulier, justement, les mesures sur le *Gloria* qui constituent le seul passage *a cappella* de l'*Ode*. Quant à l'usage du *bicinium*, il renvoie très

directement à une technique extrêmement prisée par Martin, à savoir sa propension à conduire simultanément deux voix divergentes mais de rythmes similaires. On en regardera plus en détail au chapitre suivant un exemple particulièrement frappant dans le septième des *Huit préludes* pour piano.

Le rock ou le Moyen Âge retrouvé ?

Les *Trois poèmes de la mort*, qui constituent l'une des toutes dernières œuvres du compositeur, se trouvent en même temps être l'une de ses plus «jeunes», par l'usage exceptionnel de trois guitares électriques, instruments pour le moins peu prisés dans la musique savante. Accompagnant trois chanteurs masculins (ténor, baryton, basse), elles semblaient à Martin apporter des couleurs inimitables au texte de Villon :

« 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. » (*À propos de...* : 155)

Mais l'inspirateur principal de Frank Martin a été son fils Jan-Frank, qui avait alors de peu dépassé la vingtaine, et lui avait fait écouter ses disques, en particulier, des Pink Floyd et de Zappa. Dans le reportage télévisé de 1970, on voit Frank Martin écouter attentivement le début de l'*Ummagumma* des Pink Floyd, musique aux sonorités cavernesuses et lancinantes,

comme venue des profondeurs de la Terre, et qui constitue l'un des premiers exemples marquants de ce qu'on a plus tard appelé le « rock progressif ». Frank Martin en propose un commentaire passionnant :

« C'est quelque chose qui est vraiment de notre époque, mais qui en même temps va assez loin dans le passé de la musique. Ce sont des choses assez primitives. [...] J'ai l'impression qu'il y a là le petit commencement de quelque chose, et c'est de là peut-être que pourrait resurgir une musique nouvelle. »

À Jan-Frank qui estime que cette musique représente « un compromis entre musique classique et rythmes modernes », son père rétorque que ce n'est « pas vraiment classique, mais de la musique pré-classique, archaïque », dévoilant par là une des clés de sa fascination : pour Frank Martin, le rock, c'est le Moyen Âge retrouvé ! Si, aujourd'hui, beaucoup de compositeurs se ressource dans les rythmes et les harmonies de la musique pop (citons entre autres l'Américain Torke ou le Français Connesson, voire le Suédois Magnus Lindberg), peu de compositeurs de sa génération auront manifesté une ouverture d'esprit comparable à celle de Frank Martin.

Certes, l'amateur de rock sera peut-être un peu déçu de constater que Martin, à qui l'instrument, dans sa version « sèche », était familier depuis les *Pièces brèves* de 1932, utilise ses guitares électriques de manière somme toute assez classique : pas de riffs ravageurs, peu d'effets de distorsion, sinon fugitivement dans certains *forte*, et des soli qui se

souviennent plutôt du jazz que de Jimmy Hendricks ! L'influence des Pink Floyd se fait néanmoins sentir dans les longues tenues planantes, 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 la seconde guitare. Dans l'ensemble, l'atmosphère oppressante créée par ces instruments s'accorde parfaitement au chromatisme de Martin.

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. 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 ce texte qui est un rondeau, c'est-à-dire un poème dont les premiers vers reviennent à deux reprises comme pour

encercler le propos. Dans la *Ballade des pendus*, qui suit, en revanche, l'évidence de la reprise textuelle du vers refrain à la fin de chaque strophe dispense le compositeur d'exprimer la forme de la ballade par d'autres moyens que ceux de la simple reprise thématique. Plus hiératique que celle des deux premières pièces, qui allaient de la blanche pointée au triolet de doubles croches, la rythmique des voix de la *Ballade des pendus* use essentiellement de la croche et de la noire, avec de rares triolets de croches et quelques valeurs un peu plus longues. Mais cette apparente rigidité est compensée par la rythmique instrumentale, sans doute la plus « pop » des trois pièces : du propre aveu du compositeur, c'est une rumba ! La pièce n'est ainsi pas dénuée d'un certain humour macabre, qui rend véritablement palpable le balancement des pendus « comme le vent varie ». Mieux même : 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 œuvres, parfois très réussies, de Debussy, Reynaldo Hahn ou Poulenc sur des poèmes de Charles d'Orléans et de Villon ne présentent aucune différence de ton essentielle avec celles que ces compositeurs ont écrites sur des poèmes plus récents : de fait, agrées depuis 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 », et ne leur inspiraient qu'une vague teinte archaïsante. À l'inverse, chez Martin (qui a aussi

mis en musique un rondeau de Charles d'Orléans: *Quant n'ont assez fait dodo*), Villon incarne bien plutôt 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 atypique. Cependant, pour user de moyens sonores plus traditionnels, ses autres œuvres qui prennent le Moyen Âge pour thème n'hésitent pas à plonger résolument, elles aussi, dans un passé dont l'opposition à l'ordre classique acquiert presque une vertu polémique. Le style musical de Frank Martin s'y régénère comme dans un bain de jouvence.

13

UN MIROIR DE L'ŒUVRE : LES HUIT PRÉLUDES

On proposera ici, avant de conclure, l'analyse d'une œuvre dans laquelle les principaux éléments du langage de Martin se retrouvent condensés de manière exemplaire : les *Huit préludes* pour piano. C'est là de surcroît un cycle à la portée d'un pianiste de force moyenne (sauf peut-être le dernier prélude), comme l'illustre d'ailleurs l'exemple de Frank Martin lui-même : alors qu'il n'avait pas hésité à enregistrer les *Huit préludes* – en une interprétation qui reste aujourd'hui encore de référence –, il avouera à Paul Badura-Skoda, dédicataire de la *Fantaisie pour des rythmes flamenco*, que cette dernière pièce était trop ardue pour lui, même pour en fournir une « démo » à la seule intention de sa fille qui devait en régler la chorégraphie. La présente analyse des *Huit préludes* s'adresse donc tant aux mélomanes qu'aux bons pianistes amateurs qui pourront avec profit en déchiffrer la partition.

L'importance du toucher

À la question de Jean-Claude Piguet lui demandant quel était son instrument préféré, Frank Martin répondait sans hésiter que c'était le piano :

« [...] non pas pour l'entendre, mais pour en jouer, parce que le piano donne la possibilité de jouer toute la musique, je veux dire toute une musique : l'harmonie et les différentes voix mélodiques, tandis que sur un autre instrument on n'a jamais qu'une mélodie à la fois. Il y a bien l'orgue, mais l'orgue ne m'a pas tenté parce qu'il ne répond pas à la pression du doigt. » (*Entretiens* : 20)

Cette importance du toucher doit nous retenir ici : elle nous introduit dans le plus intime de l'écriture pianistique de Martin, qui a d'ailleurs écrit ses *Préludes* en ayant constamment à l'esprit le toucher incomparable du dédicataire Dinu Lipatti. Rappelons en effet que Martin, en offrant le cycle au grand pianiste roumain mort trop jeune, avait eu l'ambition de dresser un portrait musical de son ami, exercice subtil que le goût de notre compositeur pour les défis formels ne pouvait que l'encourager à entreprendre. La petite dédicace versifiée qu'il lui adressa laisse entendre que le chiffre de huit n'était pas prémédité :

Pour promener vos dix doigts d'enchanteur,
J'aurais voulu douze jardins magiques.
Hélas ! ils ne sont que huit et peu féériques.
C'est qu'au cours d'un travail plein de lenteur
La Muse trop souvent m'a fait la nique.

Gageons cependant que Frank Martin a su faire de nécessité vertu. Mais comme il n'a laissé aucune déclaration explicite sur les intentions propres à chaque pièce, c'est en quelque sorte à la manière d'un puzzle que l'on doit reconstituer ce portrait

imaginaire de Lipatti : ne retrouve-t-on pas ici la belle image novalisienne de ces « traits épars » du Paradis dont nous avons supposé plus haut qu'elle trouvait un écho privilégié dans l'idéal musical de Martin ?

L'œuvre a été composée à la suite immédiate de *Golgotha*, terminé et créé cette même année 1948, et d'aucuns ont voulu retrouver dans les *Préludes* un prolongement de l'atmosphère accablée de la Passion. Mais ce caractère tourmenté est propre à l'écriture de maturité de Frank Martin, et l'on peut tout aussi bien parler en l'occurrence de la loi des contrastes, souvent invoquée par le compositeur pour expliquer le processus le menant d'une œuvre à une autre : une œuvre de musique pure dédiée à un instrument soliste succède au vaste déploiement choral de l'oratorio biblique.

Un ensemble fortement charpenté

Ce cycle pianistique peut par ailleurs être mis en parallèle avec une autre œuvre écrite à la même époque par un compositeur romand dont l'audience mériterait d'être plus large : Raffaele d'Alessandro (1911-1959) a en effet publié en 1940 ses *Vingt-quatre préludes*, dans lesquels il parcourt, comme Bach et Chopin, le cycle complet des tonalités, mais dans un ordre libre, seulement délimité par la première pièce (en *ut* majeur) et la dernière (en *ut* mineur). Dans ces morceaux aphoristiques qui demeurent l'une de ses plus attachantes réussites, d'Alessandro égrène des atmosphères tour à tour sereines, mélancoliques et tourmentées, qui ne sont pas toujours sans lien avec les affects privilégiés

par Frank Martin. Celui-ci conçoit cependant son propre cycle bien différemment. Non seulement il ne s'astreint pas au chiffre canonique de vingt-quatre (on peut au demeurant citer comme précédents les *Neuf préludes* de Fauré, de 1910, et les *Huit préludes* de Messiaen, de 1929), mais les centres tonaux de ses pièces tournent presque tous autour de *do* dièse mineur et de sa dominante *sol* dièse mineur; seuls s'en éloignent le deuxième prélude, en *si* mineur, et le septième, qui commence et se conclut en *ut* majeur-mineur. Cette structure ne s'est cependant révélée, ici encore, que progressivement au compositeur: le troisième prélude a été le premier composé, et il était à l'origine écrit un ton plus bas. Sont venus ensuite les quatrième, cinquième, sixième, septième, premier, deuxième et enfin huitième préludes, dont la polarisation autour de *do* dièse a poussé Martin à récrire le troisième dans sa tonalité définitive. C'est assez dire que nous avons affaire ici à un ensemble fortement charpenté, la relative longueur des pièces les éloignant du modèle lapidaire et évanescent observé par Chopin ou d'Alessandro, pour se rapprocher de celui, plus ample, de Jean-Sébastien Bach et, plus encore, de Debussy, dont les *Préludes* s'apparentent plus à des études d'atmosphère qu'à des instantanés. Sur presque tous les plans, les *Préludes* de Martin enfreignent donc sinon les lois, du moins les habitudes du genre, et on peut avancer que l'appellation d'«études» leur conviendrait sans doute beaucoup mieux.

De fait, si l'on se prend au jeu d'une lecture des *Huit préludes* en clé «études», le premier pourrait

être sous-titré « pour la résonance », le deuxième « pour le lié-détaché », le troisième « pour l'expression », le quatrième « pour les rythmes inégaux », le cinquième « pour le chevauchement des mains », le sixième « pour l'écriture en canon », le septième « pour le jeu de la main gauche » et le huitième « pour le brio ». On constatera que ces propositions d'intitulés ne sont pas très éloignées de celles que Martin lui-même a pu mettre en tête de ses quatre *Études pour orchestre à cordes* : « pour l'enchaînement des traits », « pour le pizzicato », « pour l'expression et le sostenuto », « pour le jeu fugué ». On peut donc raisonnablement penser que l'application d'une telle grille à ses préludes ne l'aurait pas choqué outre mesure.

« Le reste est silence »

Les problèmes rythmiques n'y sont pas absents, mais ils sont loin d'y être prépondérants ; instrument volontiers percussif chez Martin, comme on l'a vu, lorsqu'il est intégré à l'orchestre, le piano fait ici valoir ses qualités de chant et de phrasé et use relativement peu – contrairement à ce que l'on observe par exemple chez d'Alessandro qui les emploie avec prédilection – des formules d'ostinato. Chaque prélude de Martin construit un parcours singulier marqué par un développement mélodico-harmonique qui, après un bref paroxysme, connaît une conclusion apaisée. Chacun, en fait, selon une logique qui nous est maintenant familière, nous raconte une histoire sans paroles, un drame muet après lequel, comme le dit Shakespeare à la fin d'*Hamlet*, « le reste est silence ».

Le premier prélude fait usage d'une technique très originale : dans un tempo *grave*, les notes tenues qui en forment la mélodie sont ponctuées par de violents accords après lesquels les notes déjà énoncées doivent être reprises sans qu'une nouvelle attaque ne soit entendue : les accords arrachés mettent ainsi en valeur la persistance d'un chant qui se prolonge inexorablement en dépit de cette scansion véhémement et rythmiquement irrégulière. Il s'instaure ainsi comme un « contrepoint de résonances » qui mène à un andante commençant *pianissimo*, et où une mélodie syncopée se trouve opposée à des accords suspendus dans une énonciation, cette fois-ci, plus régulière. La mélodie principale, reprenant les intervalles de la mélodie de la première partie, s'élève progressivement jusqu'à un sommet expressif qui fait revenir dans un sursaut les accords arrachés du début. Un accord parfait péremptoire et inattendu conclut abruptement la pièce.

Ce premier prélude offre un véritable portique à l'ensemble du cycle et on soupçonne dès cet instant que les *Huit préludes* vont tendre à mimer les mouvements sinon d'une sonate (le Martin de la maturité évite toujours soigneusement cette forme trop contraignante), du moins d'une suite à la manière baroque, dont les morceaux s'unissent dans une progression à la fois libre d'allure et nécessaire.

Le second prélude, ondoyant, s'apparenterait, dans cette perspective, à une courante ou à une allemande, pièce ni trop rapide ni trop lente que l'indication *allegretto tranquillo* définit parfaitement : ici encore, une mélodie se construit par paliers, légère et

tournoyante, dans un chromatisme irisé qu'une basse sans cesse changeante entraîne à la manière d'un mouvement perpétuel dans le haut du clavier pour redescendre sans hâte, en répétant une dernière formule raréfiée qui s'éteint dans un ultime piétinement.

On a rapproché le troisième prélude de Martin du deuxième prélude, en *la* mineur, de Chopin : dans les deux cas, une batterie lente et tourmentée d'accords alternés (tournant d'abord chez Chopin autour du *si*, chez Martin autour du *sol* dièse) accompagne en effet une mélodie construite sur quelques notes conjointes. Mais à la différence de Chopin, qui, fidèle à son impératif de brièveté aphoristique, n'use que minimalement du potentiel expressif de sa mélodie, Martin développe la sienne qui, piétinant d'abord sur les mêmes notes, tente progressivement des échappées véhémentes se déployant à deux reprises sur deux puis sur trois octaves dans l'aigu, avant de retomber dans son premier ambitus. Un chant plus serein s'élève alors jusqu'à un *sol* aigu, s'efface, laissant seul subsister le battement d'accords. Mais, surprise finale, celui-ci s'arrête à son tour (ici encore comme chez Chopin) et une calme mélodie, formant une parfaite série dodécaphonique, descend dans les profondeurs du clavier pour s'immobiliser sur un *sol* dièse grave qui réaffirme la note-pivot de la pièce.

Le quatrième prélude est le plus rythmique de tous ; il ne comporte pas d'armature métrique, car chaque mesure comprend un nombre différent de temps : la première comprend sept croches, la deuxième huit, la troisième neuf, la quatrième à nouveau huit, puis dix, treize, douze, cinq, etc. Martin

parle à ce propos d'un « prélude qui n'est pas mesuré » (*Entretiens*: 100), faisant implicitement référence à un genre en vogue au 17^e siècle; mais l'analogie est trompeuse, car ce quatrième prélude n'a rien d'une libre improvisation comme l'était à l'origine le « pré-lude non mesuré » baroque. La basse privilégie une formule rythmique faisant se succéder deux doubles croches et une croche, la main droite se construit sur une figure *noire, croche, noire, noire*, dont les deux derniers éléments peuvent être pointés. C'est peut-être ici que l'on comprend le mieux la notion chère à Martin de « contrepoint rythmique », les variantes des deux motifs étant en effet présentées dans des combinaisons constamment changeantes. À la fin, la basse se fige dans la figure *do dièse 1, ré 1, do dièse 2* dans l'extrême grave. L'allure haletante de la pièce, non sans analogie avec le vingt-deuxième prélude de Chopin, lui donne l'apparence d'un bref scherzo, bien que son tempo n'ait rien de précipité.

Le cinquième prélude, à 12/16, fait sourdre la mélodie d'un incessant ballet de doubles croches en triolets. C'est le plus virtuose avec le huitième; il revêt l'atmosphère un peu schumannienne d'une chevauchée nocturne, où flotterait comme un souvenir des *Jardins sous la pluie* de Debussy.

Le sixième prélude représente un véritable tour de force: sous la forme d'une invention à deux voix, il développe un canon rigoureux à la douzième, c'est-à-dire que la mélodie de la main droite est exactement reprise, avec une demi-mesure de décalage, une octave et une quinte plus bas par la main gauche. Le début de la mélodie constitue par ailleurs presque

une série dodécaphonique : elle commence en effet par égrener dix notes différentes, et les grands intervalles qui la constituent (une dixième entre les notes 1 et 2, une neuvième entre les notes 4 et 5, une treizième, même, entre les notes 7 et 8), ainsi que l'usage privilégié de la quarte augmentée (le fameux « triton »), accentuent l'effet de musique sérielle que cherche à donner Frank Martin. Dès la cinquième mesure, toutefois, une figure chromatique en degrés beaucoup plus rapprochés nous ramène à un geste plus familier de notre auteur : évité dans les mesures qui suivent, ce motif triomphera dans la conclusion. L'austérité particulière de cette pièce qui bannit totalement les accords pour s'en tenir à un rigoureux contrepoint à deux voix fait donc un signe ironique à l'école de Schönberg, comme pour démontrer qu'une mélodie apparemment éclatée n'en est pas moins susceptible de dégager un fort sentiment de continuité d'une grande intensité lyrique.

Après un motif introductif quelque peu hiératique, qui n'est pas sans rappeler, dans un climat plus doux et rêveur, les effets de résonance du premier prélude, le septième expose à la main gauche seule (hommage probable à la *Sonatine pour la main gauche* écrite en 1941 par Dinu Lipatti) un thème fait d'accords de deux notes, en *bicinium*, comme on l'a vu au chapitre précédent : les six premiers (si l'on excepte l'accord grave initial) font entendre les douze notes de la gamme, figuration dodécaphonique, dont on retrouvera de nombreux exemples dans cette pièce au chromatisme affirmé. L'effet de « double mélodie » produit par les cheminements

contrastés des notes graves et aiguës de cette suite d'accords est hautement caractéristique du style de Martin. Après un premier développement, le thème de la main gauche se superpose, dans une seconde partie, à une mélodie de la main droite dans l'aigu dont les nombreuses notes répétées font entendre comme un écho lointain de César Franck. Ici encore, la mélodie s'élève, atteint un paroxysme en « double *bicinium* », à chaque main, développant en fait une écriture imitative à quatre voix, puis se calme à travers une descente dans le grave qui ramène, pour conclure, les accords étales du début.

Le huitième prélude, enfin, est un authentique finale, en forme de rondo : un arpège brillant introduit un éclatant motif de fanfare, qui cède la place à une figure d'ostinato, accompagnant une mélodie aux rythmes chaloupés, sorte de danse claudicante et endiablée d'une virtuosité certaine. Quelques réminiscences du cinquième prélude se font entendre, et on croirait pour un peu à une course à l'abîme si le motif de fanfare ne revenait périodiquement avant de conclure triomphalement la pièce dans un mode majeur enfin conquis.

L'appel de l'infini

Si Frank Martin respecte la règle d'alternance des atmosphères, qui est de mise dans ce genre de cycle, on constate en même temps une accélération insensible des tempi : les pièces lentes (1, 3, 7) vont à la rencontre des pièces rapides (5, 8) en passant par celles dont les allures restent relativement modérées

(2, 4, 6). L'écriture pianistique est très intriquée : même si le cinquième prélude est plus particulièrement dédié à la technique du chevauchement des doigts, les deux mains ne restent que rarement très éloignées l'une de l'autre ; et la séparation nette de l'accompagnement et de la mélodie ne se fait clairement entendre que dans le troisième et dans quelques moments du dernier prélude.

On résistera à toute tentative de déterminer un « programme » dans le cycle. Aussi « parlants » qu'ils soient, les *Huit préludes* mêlent les émotions : le troisième semble évoquer tour à tour la révolte et l'accablement, et le huitième peut être simultanément considéré comme l'expression de l'exubérance joyeuse ou de la colère. Seul, en définitive, compte le geste, d'autant plus expressif que l'émotion qu'il cerne résiste à toute tentative d'être identifiée de manière univoque. Toute la palette des signatures formelles de Martin y défile : notes-pivots, mélismes chromatiques, mélodies en *bicinium*, tendues jusqu'aux limites du soutenable, rythmes heurtés, cadences finales franches qui affirment *in extremis*, mais sans équivoque, une tonalité qui semblait se dérober sans cesse. Le piano mime ici une voix si centrale dans la musique de notre auteur qu'elle peut superbement se passer de texte, tout en demeurant la référence ultime d'une pensée du son fondamentalement incarnée. Rien n'est moins religieux que ces huit subtils exercices de doigts et rien, pourtant, n'évoque mieux l'appel de l'infini à quoi nous ramène toujours, en fin de compte, le lyrisme toujours inquiet de Frank Martin.

14

UN HUMANISME MUSICAL

L'abîme est manifeste entre l'idéal de Frank Martin et le vœu démiurgique de Stockhausen, qui chercha à persuader son vieux maître que la musique devait « cesser d'être humaine ». Même parmi ceux qui ont accepté l'aventure musicale du sérialisme, combien d'autres compositeurs, d'ailleurs, ont pu partager sans aucune arrière-pensée cette vision ? Si on pouvait encore croire au début des années 1970 que la pure atonalité dessinait l'avenir inéluctable de la musique savante, cette utopie apparaît, cinquante ans plus tard, comme bien illusoire aux yeux de la majorité des musiciens d'aujourd'hui. Non que ce renoncement doive forcément signifier un retour aux vieilles structures : toutes les musiques de l'école que l'on a appelée, faute de mieux, « répétitive » et toutes les tendances récentes usant de polarisations tonales ou modales plus ou moins affirmées le prouvent abondamment.

Mort en 1974, maître de son style depuis la fin des années 1930, Frank Martin n'a certes pas eu à faire face aux remords qui ont poussé nombre de compositeurs plus jeunes à s'éloigner d'une modernité radicale à laquelle ils avaient un temps sacrifié. Il a ainsi pu rester exemplairement serein face aux

bouleversements proposés, pour ne pas dire imposés, par l'avant-garde « historique » des Trente Glorieuses. Rien n'a pu altérer, durant cette période tumultueuse, sa tranquille certitude d'avoir conquis un style qui, paradoxe fécond, s'avère dominé par l'intranquillité à travers une quête mélodique dont la complétude ne paraît jamais tout à fait assurée. Mais c'est précisément dans la mesure où elle est inquiète que la musique de Frank Martin nous comble et qu'elle a pu, en même temps, garantir son auteur contre toutes les tentations d'en adultérer les principes. Assumant une fois pour toutes la vocation fondamentalement *humaine* de l'art des sons, usant du dodécaphonisme non pour rejoindre une musique des sphères détachée de toute contingence terrestre, mais pour donner au contraire un nouveau sens à l'angoisse de la finitude, Frank Martin a bâti une œuvre qui occupe une place fondamentalement originale dans le grand concert discordant des musiques du 20^e siècle. Ni conventionnellement tonale, ni (encore moins) affranchie de tout repère harmonique, elle s'accommoderait au fond assez bien du qualificatif de « pantonal » que Schönberg lui-même préférerait à celui d'« atonal », du moins dans les moments où il semblait regretter les conséquences de son invention. On connaît en effet le mot mélancolique du créateur du dodécaphonisme à la fin de sa vie : « Et pourtant, il reste tant de belles choses à écrire en *ut majeur* »... On rappellera d'ailleurs qu'un Olivier Messiaen, que toute une avant-garde prit pour maître, n'hésitait pas à parler (d'accord en cela avec Ansermet!) de « l'harmonie

naturelle: la vraie, l'unique, la voluptueusement jolie par essence, la voulue par la mélodie, issue d'elle, préexistante en elle, depuis toujours enclose en elle» (Messiaen, 1944: 45). Un parallèle est possible avec Frank Martin: catholique rayonnant et optimiste, Messiaen a privilégié un monde harmonique baignant dans le mode majeur, alors que la théologie plus angoissée de Martin n'a sans doute pas été étrangère à la prédilection du compositeur genevois pour les affects liés au mode mineur. Les deux compositeurs représentent ainsi en quelque sorte les deux pôles opposés d'une même démarche consistant à élargir les structures tonales tout en restant attachés à un fond harmonique fondamentalement convergent. Et la fin fréquente des pièces de Frank Martin sur d'inespérés accords majeurs n'est pas sans faire écho à cette nostalgie d'un monde illuminé par l'évidence d'une harmonie réconciliée, pure de tout déchirement.

Comme le compositeur lui-même le disait à Jean-Claude Piguet, «le véritable travail de l'artiste n'est pas d'exprimer dans son œuvre des sentiments, mais d'y mettre quelque chose qui soit capable d'évoquer ce sentiment chez les auditeurs» (*Entretiens*: 47). Exigeant une participation active et privilégiant toujours un chant créateur de sa propre forme, la musique de Martin s'impose ainsi comme une force de résistance: résistance au refus du sens, qui laisse pourtant ouverte la signification dernière qu'il convient de lui donner; résistance aux forces qui voudraient nous persuader que seule la fuite en avant gouverne l'histoire de l'art; résistance à la déshumanisation

que prône une société de plus en plus technicienne et bureaucratisée. Que la musique de Frank Martin puisse continuer de susciter la ferveur nous offre un gage sûr de la pérennité de ses aspirations.

ORIENTATION DISCOGRAPHIQUE

Le problème des discographies incluses dans les ouvrages musicographiques a longtemps résidé dans la rapide obsolescence, pour ne pas dire dans l'évanescence, des références proposées. Aujourd'hui que la multiplication des médiathèques et des sites de vente en ligne a considérablement réduit le risque qu'un enregistrement donné soit complètement « introuvable », on peut dresser avec un peu plus de sérénité une liste des meilleures interprétations des œuvres glosées dans ces pages. Pour autant, il ne saurait être question de donner ici une discographie exhaustive de Frank Martin, et ces quelques repères restent fatalement subjectifs.

Œuvres chorales

Longtemps gardée par-devers soi par le compositeur, la *Messe à double chœur* est devenue l'une de ses œuvres les plus enregistrées. On peut rester fidèle à la ferveur de l'enregistrement suisse de Pierre Pernoud avec la Psalette de Genève (Gallo), mais des chefs suédois comme Eric Ericson (EMI) ou anglais comme James O'Donnell (Hypérion), qui joint à son interprétation la version pour orgue de la *Passacaille*,

ou Harry Christophers avec ses « Sixteen » (Collins) y sont particulièrement remarquables, le dernier cité offrant de surcroît une version idéalement idiomatique des *Chants d'Ariel*, ainsi que d'autres pièces chorales moins connues mais hautement recommandables : l'*Ode à la musique*, la *Cantate pour le 1^{er}-Août* et les deux cycles de *Chansons* de 1931 et de 1944, admirables de simplicité et de profondeur.

Une version quasiment idéale du *Vin herbé* a été enregistrée en 1961 par Victor Desarzens avec Éric Tappy, Tristan d'exception, mais aussi Heinz Rehfuss, André Vessières et Marie-Lise de Montmollin, pour ne citer que les voix les plus remarquables (Jecklin). Plus récente, la version du Rias Kammerchor dirigée par Daniel Reuss (Harmonia Mundi) est inégale, mais possède en Sandrine Piau la meilleure Iseut de la discographie.

Il existe de nombreux enregistrements de *Golgotha*, souvent de haut niveau, mais aucun n'a retrouvé l'intensité intérieure de celui dirigé par Robert Fallér et supervisé par le compositeur, avec Wally Staempfli, Marie-Lise de Montmollin, Éric Tappy, Pierre Mollet et Philippe Huttenlocher (Erato). Ici encore, Daniel Reuss (Harmonia Mundi) se distingue parmi les versions récentes.

L'enregistrement historique d'*In terra pax* d'Ansermet (Decca) est irremplaçable pour sa ferveur, malgré l'accent allemand de la soprano, mais la belle interprétation de Michel Corboz (Cascavella) a l'avantage d'être couplé avec la seule version d'*Et la vie l'emporta*.

Quant au *Mystère de la Nativité*, l'enregistrement de ses créateurs historiques (Ansermet, Tappy, Cuénod, Ameling, Mollet, etc.) est insurpassable de ferveur, de vie et de truculence (Cascavelle); il est de surcroît couplé avec l'enregistrement de la création de *Pilate*, son complément naturel. La version plus récente du *Mystère* par Aloïs Koch (MGB), avec son casting suisse allemand, pour être moins idiomatique, n'est cependant pas sans mérite.

On écouterà en priorité le *Requiem* dans l'enregistrement de sa création (Jecklin), dirigé par le compositeur, évidemment incontournable.

Œuvres scéniques

Casting parfait pour la version brève de *La Nique à Satan*, dirigée par Ansermet, avec en particulier Guy Tréjean en récitant, la sœur du compositeur, diabolique à souhait en sorcière, et la participation d'Hugues Cuénod (Radio romande).

Le Conte de Cendrillon bénéficie d'un excellent enregistrement réalisé dans la foulée de son exhumation de 2010, sous la direction de Gábor Takács-Nagy (Claves).

Interprétation vigoureuse d'*Ein Totentanz zu Basel im Jahre 1943* par le chef hollandais Bastiaan Blomhert (CPO).

Splendide interprétation intégrale de *La Tempête* par Thierry Fischer avec une équipe hollandaise de choix prise sur le vif à Amsterdam (Hypérion). On a longtemps dû se « contenter » (si l'on ose dire) de trois extraits de cet opéra par Fischer-Dieskau, sous la direction du compositeur, enregistrement de légende

(Deutsche Grammophon) que la récente intégrale n'a, pour ces instants privilégiés, pas surpassé.

Monsieur de Pourceaugnac est disponible dans un *live* de la production amstellodamoise de 1963 (Lys) dirigée par le compositeur avec ses interprètes fétiches (Vessières, Rehfuss, Tappy, Mollet, etc.).

Autres œuvres vocales

Nombreuses interprétations du *Cornette*. Il faut avoir écouté Ursula Mayer-Reinach accompagnée par l'Orchestre de la Suisse italienne dirigé par le compositeur (Jecklin), mais l'enregistrement de Brigitte Balleys accompagnée par Jesus Lopez Cobos et l'Orchestre de chambre de Lausanne (Cascavelle) est encore supérieur. Quant à l'interprétation de Philippe Huttenlocher, accompagné par Robert Dunand, seul baryton à avoir relevé le défi de s'approprier ce cycle pour contralto, elle mérite plus que le détour : l'expressivité hallucinée du soliste en fait un voyage inoubliable (Gallo).

Duel au sommet pour les *Monologues de Jedermann* entre les enregistrements de José Van Dam avec Kent Nagano (EMI) et de Dietrich Fischer-Dieskau (Deutsche Grammophon) avec le compositeur. La version avec piano par Heinz Rehfuss, accompagné par le compositeur (Jecklin), est historiquement incontournable, et d'une belle expressivité, quoique d'un rayonnement vocal moindre.

José Van Dam a également laissé une belle interprétation des *Trois poèmes païens*, sous la direction de Serge Baudo (Forlane).

Elly Ameling est souveraine dans les *Drey Minnelieder*, accompagnée au piano par Frank Martin (Jecklin).

Le seul enregistrement des *Trois poèmes de la mort* de Villon, sur un disque comprenant toutes les œuvres de Martin liées à la guitare (où l'on signalera en particulier une curieuse adaptation pour deux guitares de deux des *Études pour orchestre à cordes* et le rare *Quant n'ont assez fait dodo* d'après Charles d'Orléans), est malheureusement déparé par la prononciation problématique des chanteurs germanophones (Musiques suisses).

Piano

Les *Huit préludes* sont évidemment à écouter en priorité dans l'interprétation du compositeur (Jecklin), mais l'enregistrement de Nicole Wickihalder (Accord), couplé de surcroît avec la *Fantaisie sur des rythmes flamenco*, trois petites pièces mineures mais intéressantes (*Esquisse*, *Clair de lune*, *Étude rythmique*) et *Guitare* (transcription des *Quatre pièces brèves*), est d'une très haute qualité.

Musique pour orchestre

Karl Münchinger (Decca) et le compositeur (Jecklin) ont respectivement donné de superbes interprétations de la *Passacaille* dans ses versions pour orchestre à cordes et pour grand orchestre.

Belle interprétation des *Quatre Éléments* par Bernard Haitink (Preludio).

On se contentera, pour la *Symphonie* et l'*Erasmi Monumentum*, des interprétations un peu pataudes de Matthias Bamert, sur deux disques (Chandos), respectivement couplés avec la version orchestrale de la *Petite symphonie concertante* et la *Passacaille*, et avec le *Concerto pour sept instruments* et les *Études pour orchestre à cordes*.

Musique concertante

Très nombreux enregistrements de la *Petite symphonie concertante*. Le compositeur, incandescent dans la coda (Jecklin), aurait notre préférence si l'enregistrement ménageait un meilleur équilibre entre les solistes et l'orchestre. Magnifique prestation d'Ansermet (Decca), au coude-à-coude avec celle, magnifique également, de Neville Marriner, avec des solistes anglais de première force (EMI).

Le *Concerto pour violon* est à écouter en priorité dans l'interprétation survoltée de Wolfgang Schneiderhan, tout comme le deuxième *Concerto pour piano* par son dédicataire Paul Badura-Skoda, tous deux dirigés par Frank Martin, sur un même disque (Jecklin) qui constitue sans doute une des plus belles portes d'entrée qui soient dans son univers instrumental.

L'interprétation du deuxième *Concerto pour piano* par Marcello Viotti et Jean-François Antionioli n'a pas la même fulgurance, mais a l'avantage d'être couplée avec le plus rare *Premier concerto* et la *Ballade pour piano et orchestre* (Claves).

Ansermet déploie un grand lyrisme dans le *Concerto pour sept instruments à vent* et les *Études*

pour orchestre à cordes (Decca), mais on peut encore lui préférer, pour ces deux œuvres, le magnifique enregistrement de Thierry Fischer, aigu et tranchant à souhait (Deutsche Grammophon), de surcroît couplé avec un beau *Polyptyque*, défendu par la violoniste Marieke Blankestijn.

On se gardera néanmoins d'oublier l'enregistrement historique du *Polyptyque* par un Menuhin inspiré, accompagné par Edmond de Stoutz (EMI), le même violoniste nous ayant aussi laissé la version de référence de la *Ballade* pour alto avec Michael Hobson (EMI).

Bernard Haitink a donné, avec Jan De Croos en soliste, une version particulièrement prenante du *Concerto pour violoncelle*, prise sur le vif en 1970 (Preludio).

Un double disque passionnant du flûtiste Emmanuel Pahud réunit les œuvres pour flûte solo, à savoir les deux *Ballades* et la *Sonata da Chiesa*, dans toutes leurs versions, avec piano ou orchestre (Musiques suisses).

Les autres *Ballades* se retrouvent sur de nombreux disques, consacrés à leurs instruments solistes respectifs. L'enregistrement un peu morne de Matthias Bamert (Chandos) a l'avantage de nous présenter la série complète des six pièces. Interprétation plus roborative de Riccardo Chailly pour les quatre *Ballades* pour instruments à vent, couplée avec le *Concerto pour sept instruments* (Decca). Signalons aussi les interprétations historiques des *Ballades* pour trombone et pour piano, ainsi que du *Concert pour clavecin*, respectivement interprétés par Armin

Rosin, Sebastian Benda et Christiane Jaccottet, avec l'Orchestre de chambre de Lausanne dirigé par le compositeur (Jecklin).

Le *Maria Triptychon* est incontournable par ses créateurs Irmgard Seefried et Wolfgang Schneiderhan, sous la baguette du compositeur (Jecklin), tout comme les *Trois danses pour harpe, hautbois et orchestre* interprétées par leurs dédicataires Heinz et Ursula Holliger sous la baguette de Neville Marriner (Philips).

Musique de chambre

Le *Trio sur des mélodies populaires irlandaises* a suscité une des plus riches discographies dont ait pu bénéficier une œuvre de Martin. Seuls, cependant, à notre connaissance, les Kammermusiker de Zurich sont parvenus, en 1990 (Jecklin), à venir à bout de toutes les chausse-trapes rythmiques de l'œuvre et à en proposer une interprétation d'une fluidité et d'une transparence qui en transcendent complètement les difficultés techniques. Version couplée de surcroît avec les meilleures interprétations du *Quintette*, de la *Pavane couleur du temps* et du *Trio à cordes*. On signalera à titre de curiosité l'adaptation jazz du *Trio sur des mélodies populaires irlandaises* par Jérôme Berney et son ensemble (Gallo), qui entre-larde l'œuvre de Frank Martin d'improvisations un brin bavardes.

Interprétation un peu plus en retrait du *Quintette* par le Britten-Pears Ensemble, mais couplée avec une belle *Deuxième sonate pour violon*, les *Ballades*

pour flûte et pour violoncelle dans les versions avec piano et surtout une interprétation rare des *Quatre sonnets à Cassandre* (ASV).

Unique enregistrement de l'attachante première *Sonate pour violon* par Armène Stakian (Musiques suisses).

Les *Quatre pièces brèves* pour guitare ont été beaucoup enregistrées ; l'interprétation du grand Julian Bream (EMI) est, comme on s'en doute, tout particulièrement recommandable.

La *Rhapsodie* a été enregistrée sur un intéressant disque de *Rhapsodische Kammermusik aus der Schweiz* (Musiques suisses).

Belle interprétation du *Quatuor* par le Quatuor Sine Nomine dans un passionnant coffret de quatuors suisses du 20^e siècle (MGB).

Signalons enfin qu'a paru en 2005 un double DVD *En compagnie de Frank Martin* (Jecklin) comprenant des interviews et des enregistrements de la plupart des œuvres.

BIBLIOGRAPHIE

Textes de Frank Martin

- MARTIN Frank, DENES Tibor *et al.*, *Émile Jaques-Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1965.
- MARTIN Frank et ANSERMET Ernest, *Correspondance (1934-1968)*, éd. Jean-Claude Piguet, Neuchâtel, La Baconnière, 1976.
- MARTIN Frank, *Un compositeur médite sur son art*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977 (avec catalogue complet de l'œuvre).
- MARTIN Frank et PIGUET Jean-Claude, *Entretiens sur la musique*, Neuchâtel, La Baconnière, 1977.
- MARTIN Frank, *À propos de... Commentaires de Frank Martin sur ses œuvres*, éd. Maria Martin, Neuchâtel, La Baconnière, 1984.
- MARTIN Frank, *Lettres à Victor Desarzens. Témoignages de collaboration entre le compositeur et son interprète*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1988.
- MARTIN Frank et REICHEL Bernard, *Le Tombeau de monsieur Basile*, Genève, Slatkine, 1994.
- MARTIN Frank, *Textes sur la rythmique et pour les rythmiciens, les pédagogues, les musiciens*, Genève, Papillon, 1995.
- MARTIN Frank et PIGUET Jean-Claude, *Correspondance (1965-1974)*, sous la dir. de François Félix, Genève, Georg, 2001.
- MARTIN Frank et BADURA-SKODA Paul, *Lettres*, éd. Magda de Meester avec trad. allemande et anglaise, introduction de Bernhard Billeter, Vienne, Universal, 2019.
- MARTIN Frank et REICHEL Bernard, correspondance inédite, Lausanne, Bibliothèque cantonale et universitaire, Archives musicales (Fonds Bernard Reichel).

Livres consacrés à Frank Martin

- BILLETTER Bernhard, *Frank Martin. Ein Aussenseiter der neuen Zeit*, Stuttgart, Huber, 1970.
- BÖRKE Anja, *Frank Martins Instrumentalmusik. Aspekte seiner komponistischen Entwicklung am Beispiel der Stücke «Pavane couleur du temps», «Ballade pour flûte et orchestre» und «2. Concerto pour piano et orchestre»*, Berlin, Grin Verlag, 2009.
- BRANDT Regina, *Religiöse Grundzüge im Werk von Frank Martin*, Regensburg, G. Bosse, 1992.
- BRUHN Siglind, *Frank Martin's Musical Reflections on Death*, Hilsdale NY, Pendragon Press, 2011.
- EMERY Eric (dir.), *Frank Martin, musique et esthétique musicale. Actes du colloque de La Chaux-de-Fonds, 1990*, La Chaux-de-Fonds, Conservatoire de musique, 1995 (livre curieux ne comprenant à peu près aucune contribution dédiée à Frank Martin).
- Frank Martin*, revue *Zodiaque*, La Pierre-qui-vire, Presses monastiques, 1975.
- Frank Martin. L'univers d'un compositeur : catalogue de l'exposition commémorant le dixième anniversaire de sa mort*, Lausanne, Société Frank Martin, 1984.
- HODGES Craig Norris, *A Performer's Manual to the Solo Vocal Works of Frank Martin*, thèse, Ann Arbor, University Microfilms International, 1985.
- Hommage à Frank Martin*, La Chaux-de-Fonds, Conservatoire de musique, 1984 (volume curieux qui ne comporte pratiquement aucune étude dédiée à Frank Martin).
- KÄMPER Dietrich (dir.), *Frank Martin. Das kompositorische Werke : 13 Studien*, Mainz, Shott, 1993.
- KING Charles W., *Frank Martin. A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press, 1990.
- KLEIN Rudolf, *Frank Martin. Sein Leben und Werk*, Vienne, Österreichische Musikzeitschrift, 1960.
- KOELLIKER Andrée, *Frank Martin. Biographie, les œuvres : évolution et style, écriture et évolution musicale, le musicien et les problèmes de la composition*, Lausanne, étude présentée pour les examens d'histoire de la musique du Conservatoire, 1963.
- MARTIN Bernard, *Frank Martin ou la réalité du rêve*, Neuchâtel, La Baconnière, 1973.

- MARTIN Maria, *Souvenirs de ma vie avec Frank Martin*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1990.
- MCCABE Brent Poe, *Frank Martin's Quatre Pièces Brèves. A Performer's Guide and Critical Edition*, Saarbrücken, Lap Lambert Academic Publishing, 2012.
- PERROUX Alain, *Frank Martin ou l'insatiable quête*, Genève, Papillon, 2001.
- SCHÜSSLER-BACH Kerstin, *Frank Martins Musiktheater. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 20. Jahrhundert*, Regensburg, G. Bosse, 1996.
- SMITH Ryan Joseph, *Dodecaphonic Practices and Tonal Idioms in Frank Martin's Ballad for Saxophone and Orchestra*, thèse de DMA (Doctor of Musical Arts), University of Iowa, 2018.
- TUPPER Janet E., *Stylistic Analysis of Selected Works by Frank Martin*, thèse Indiana University, 1964.

Choix d'articles

- BÁEZ CERVANTES Santiago José, «Balada para saxofón, orquesta de cuerda, piano, timbales y percusión : una aproximación a su lenguaje compositivo», *AV Notas*, 65, 2018, pp. 30-49.
- , «La balada para flauta y piano de Frank Martin. Consideraciones analíticas en torno a su expresión creativa», *AV Notas*, 6, 2018, pp. 21-35.
- CORBELLARI Alain, «Frank Martin, compositeur médiéval», dans HÛE Denis, LONGTIN Mario et MUIR Lynette (dir.), *Mainte belle oeuvre faite. Études sur le théâtre médiéval offertes à Graham A. Runnals*, Orléans, Paradigme, 2005, pp. 83-94.
- , «Frank Martin et les langues médiévales», dans GAUCHER-REMOND Élisabeth (dir.), *Le Moyen Âge en musique. Interprétations, transpositions, inventions*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, pp. 141-50.
- , «Les affinités chaudes-de-fonnières de Frank Martin», dans NAYDENOVA Veneziela (dir.), *100 ans de formation musicale dans le canton de Neuchâtel*, Neuchâtel/La Chaux-de-Fonds, Conservatoire neuchâtelois, 2017, pp. 25-30.
- DOÉ DE MAINDREVILLE Florence, «Le Trio sur des mélodies populaires irlandaises de Frank Martin (1890-1974). Une

- approche originale du folklore», *Revue musicale de Suisse romande*, 57/3, 2004, pp. 36-57.
- HOFMAN Donald L., «The Love Potion by Frank Martin», *Arthuriana*, 26, 2016, pp. 185-186.
- VIRET Jacques, «Frank Martin et Paul Hindemith : convergence de deux démarches musicales», *Revue musicale de Suisse romande*, 41/3, 1988, pp. 102-112.
- WEIDRINGER Walter, «*Golgotha*. Oratorio de la Passion», *Österreichische Musikzeitschrift*, 59, 2004, p. 36.

Le *Bulletin de la Fondation Frank Martin* est publié depuis 1979. On peut trouver en ligne ses derniers numéros sur le site de la Fondation Frank Martin : www.frankmartin.org.

Autres ouvrages

- ANSERMET Ernest, *Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Paris, Robert Laffont, coll. «Bouquins», 1989.
- AMBLARD Jacques, *Pascal Dusapin. L'intonation ou le secret*, Paris, Musica falsa, 2002.
- GOLDRON Romain, *Histoire de la musique*, 12 vol., Lausanne, Rencontre, 1966.
- HENZE Hans Werner, *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen, 1926-1995*, Francfort, Fischer Verlag, 1996.
- MESSIAEN Olivier, *Technique de mon langage musical*, Paris, Leduc, 1944.
- MOOSER Aloys, *Regards sur la musique contemporaine, 1921-1946*, Lausanne, Rouge, 1946.
- PIGUET Jean-Claude, *Philosophie et musique*, Genève, Georg, 1996.
- ROLLAND Romain, *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1908.
—, *Musiciens d'aujourd'hui*, Paris, Hachette, 1908.
- STRAVINSKY Igor, *Chroniques de ma vie*, 2 vol., Paris, Denoël et Steele, 1935.
- TCHAMKERTEN Jacques, *Émile Jaques-Dalcroze compositeur*, Genève, Bibliothèque de Genève/La Baconnière, 2014.

L'AUTEUR

Alain Corbellari est professeur de littérature française médiévale aux universités de Lausanne et de Neuchâtel. Spécialiste en particulier de l'histoire des études médiévales et de la réception de la culture médiévale dans la Modernité, il est également compositeur et musicologue, et a remporté en 2013 le prix Meylan de musicologie romande pour son ouvrage *Les mots sous les notes. Musicologie littéraire et poétique musicale dans l'œuvre de Romain Rolland* (Genève, Droz, 2010).

Principaux ouvrages

Joseph Bédier, écrivain et philologue, Genève, Droz, 1997.

Des fabliaux et des hommes. Narration brève et matérialisme au Moyen Âge, Genève, Droz, 2015.

Prismes de l'amour courtois, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2018.

Le Moyen Âge à travers les âges, Neuchâtel, Alphil, 2019.

DERNIÈRES PARUTIONS DU « SAVOIR SUISSE »

- 121 MAURICE BÉJART
J. P. Pastori
- 122 LA PRISON EN SUISSE
D. Fink
- 123 AMÉNAGER
LE TERRITOIRE
M. Matthey, M. Schüler
- 124 SIMPLICITÉ
B. Weibel
- 125 ALBERT COHEN
A. M. Jatou
- 126 LA POLITIQUE
FRIBOURGEOISE
AU 20^e SIÈCLE
J.-P. Dorand
- 127 DÉMOCRATIE DIRECTE
CONTRE DROIT
INTERNATIONAL
D. Masmejan
- 128 L'AUTONOMIE
EN FIN DE VIE
G. D. Borasio
- 129 LA FRAUDE FISCALE
Y. Noël
- 130 MANGER SUISSE
R. Schweizer, S. Boisseaux,
S. Reviron, J.-P. Leresche
- 131 POLITIQUES
DE LA TRADITION
E. Hertz, F. Graezer Bideau,
W. Leimgruber, H. Munz
- 132 LEONHARD EULER
É. Barilier
- 133 LE FRANC SUISSE
Y. Genier
- 134 LA CARICATURE EN SUISSE
Ph. Kaenel
- 135 BIEN DANS SA PEAU
P.-A. Michaud
- 136 LA PRESSE ILLUSTRÉE
G. Haver
- 137 GESTION DES RESSOURCES
HUMAINES
Y. Emery, D. Giaouque, F. Gonin
- 138 C. F. RAMUZ
S. Pétermann
- 139 BENNO BESSON
R. Zahnd
- 140 LA FÊTE DES VIGNERONS
S. Carruzzo-Frey, F. Abbott
- 141 LA SUISSE DANS LA RUE
M. Giugni
- 142 ALFRED MÉTRAUX
É. Barilier
- 143 ASILE ET RÉFUGIÉS
E. Piguet
- 144 LE MYTHE D'ARTHUR
H. Dumont
- 145 CATHERINE COLOMB
A.-L. Delacrétaz
- 146 PHILIPPE JACCOTTET
F. Vasseur
- 147 TIRAGE AU SORT
ET POLITIQUE
M. Mellina, A. Dupuis,
A. Chollet
- 148 LA RÉPUBLIQUE
HELVÉTIQUE
B. Fontana
- 149 LES LANGUES DU POUVOIR
D. Kübler, E. Kobelt, R. Zwicky
- 150 ALBERTO GIACOMETTI
É. Barilier
- 151 POUR UNE NEUTRALITÉ
ACTIVE
M. Calmy-Rey
- 152 LA COMMUNICATION
EN MILIEU MÉDICAL
P. Singy, G. Merminod
- 153 FRANK MARTIN
A. Corbellari