

Vysloužil, Jiří

Deux chapitres sur la poétique musicale de Bohuslav Martinů

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná. 1997, vol. 46, iss. H32, pp. [39]-47

ISBN 80-210-1756-2

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/112299>

Access Date: 25. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ VYSLOUŽIL

DEUX CHAPITRES SUR LA POÉTIQUE MUSICALE DE BOHUSLAV MARTINŮ

I. Les essais et critiques musicales parisiennes

1. Dès son arrivée à Paris, B. Martinů assume la fonction de correspondant de revues musicales et politico-culturelles tchèques. Cette activité s'échelonne le long des années 1924–1938 et elle se solde par plus de 50 articles d'étendue diverse. Très peu ont été publiés dans la presse française. La plus part sont écrits en tchèque pour être envoyés à Prague (ou à Brno) avec la mention qu'ils sont destinés aux lecteurs tchèques. Les textes des années trente sont consacrés pour la plupart aux oeuvres scéniques de Martinů, présentées à l'époque à Brno ou à Prague. Dans les textes des années vingt, par contre, Martinů donne au lecteur tchèque d'amples informations sur la vie musicale de Paris. Etant compositeur, Martinů consacre néanmoins la plus grande partie de ses premiers textes à la musique contemporaine, et plus particulièrement à la musique parisienne de l'époque. Il réfléchit sur les questions essentielles de la musique et pose ainsi les fondations de sa poétique musicale qu'il considère, selon sa propre affirmation, comme une partie intégrante du processus créateur d'un compositeur. Dans l'un de ses textes parisiens, Martinů déclare: «Je suis compositeur et j'entend garder ce rôle...Je ne prends pas l'attitude d'un critique ou d'un juge; je ne fais qu'écrire les réflexions qui ont trouvé l'expression dans ma musique, qui passent par ma tête avant de se transformer en tons» (Sur la musique et la tradition, 1925).

2. Martinů devient ainsi écrivain musical non pas par intérêt professionnel d'un homme de lettres ou de théoricien musical qui, d'ailleurs, aurait été au-dessus de sa formation; il le devient par nécessité au moment où il sent le besoin d'expliquer – à lui-même et à ses contemporains tchèques – les principes de poétique musicale qu'il considère comme justes. L'impulsion de sa décision de se consacrer au journalisme musical vient de son opposition à l'orientation stylistique d'une partie de la musique tchèque de l'époque (école Prague) et de la critique musicale officielle pratiquée à Prague qui, à l'avis de Martinů, restaient emprisonnées dans le labyrinthe des influences de la métaphysique musicale allmenade. Celle-ci continue à perpétuer les idées qui ne correspondent plus à la

situation d'une nation moderne, à sa société et à sa culture. Grâce au culte exagéré de la tradition, la musique tchèque contemporaine, ainsi que la critique musicale, adopte une attitude d'indifférence, sinon de franche hostilité, vis à vis des efforts généraux visant à une nouvelle poétique de l'art et à un style nouveau. L'esthétique et l'idéologie romantiques empêchent de compositeur tchèque contemporain d'éprouver «le plaisir de la musique, le sourire et l'énergie de la vie en insistant de façon exagérée sur différentes péripéties psychologiques et sur la métaphysique au détriment de la musique pure» (Critique de la musique contemporaine, 1925). Grâce à sa vie artistique intense, Paris est – par contre – considéré par Martinů, surtout depuis la fameuse exécution du Sacre du printemps de Stravinsky en 1913, comme la première place sur la carte de l'art moderne en Europe: les expériences y sont vues d'un bon oeil, les oeuvres de compositeurs français, ainsi que celles de compositeurs parisiens d'autres nationalités, apportent d'innombrables idées nouvelles exprimées avec une professionnalité parfaite.

Ces opinions ne trouvent pas un bon accueil à Prague. Cependant, Martinů ne s'en soucie guère et continue à envoyer ses nouvelles musicales de Paris. L'une d'entre elles commence par l'introduction suivante: «Dans l'expression musicale contemporaine, la France occupe une place d'exception. C'est de Paris que sont parties les plus nombreuses impulsions, réflexions et compositions qui annoncent un style nouveau» (La musique contemporaine en France, 1925). Dans de nombreux autres articles, Martinů approfondit cette idée de base. Il la concrétise dans des commentaires perspicaces au sujet de la musique française contemporaine témoignant d'une orientation artistiques très sûre et de connaissances bien détaillées dans ce domaine. C'est notamment Stravinsky et ses oeuvres de sa soi-disant période slave qui sont l'objet préféré de son admiration et de ses analyses détaillées. Dès la première année de son séjour parisien, Martinů publie au sujet de Stravinsky cinq vastes articles indépendants. Immédiatement après c'est un exposé consacré aux compositeurs français ou naturalisés français. La plus grande admiration de Martinů va à Ravel pour «la forme pure» et pour «la justesse de l'expression» (Maurice Ravel, 1929), à Arthur Honegger qui, selon l'expression de Martinů, «traversa avec sûreté et avec une musicalité colossale les eaux dangereuses pour arriver à composer des oeuvres d'une forme définitive et accusant une certaine stylisation de l'expression nouvelle» (Les courants actuels dans la musique française, 1925) et puis, bien entendu, à Albert Roussel à qui il est lié par un rapport personnel tout particulier. Dans la nécrologie qu'il lui consacra plus tard, il en parle dans les termes suivants: «Tout ce que je suis venu chercher à Paris, je l'ai trouvé chez lui et, en plus, son amitié m'apportait un réconfort constant. Je suis venu à lui pour chercher l'ordre, la transparence, la modération, le goût de la clarté, la justesse et la sensibilité de l'expression, c'est à dire les qualités propres à l'art français que j'avais admiré depuis toujours et que je désirais connaître le plus intimement possible... J'ai été son élève et, grâce à cela, je me sens un peu Français et j'en tire de la fierté...» (Albert Roussel, 1937).

3. Dans les citations et dans les paraphrases des idées tirées des textes de Martinů, il y a des concepts, des caractéristiques ou autre faits qui, à notre avis,

peuvent devenir de point de départ de notre exposé sur la poétique musicale de ce compositeur. Il concernent les phénomènes suivants:

- l'oeuvre musical de Stravinsky
- la musique française
- le romantisme, ou plutôt de néoromantisme allemand.

Dans ses articles, Martinů emploie dans des contextes différents le concept de «musique pure» et celui de «métaphysique musicale». Il s'agit là d'un couple de concepts dont la polarité sous-tend ses opinions sur la musique contemporaine. Le terme «musique pure» renvoie aux tendances vivantes du formalisme musical. Dans les articles écrits à Paris, Martinů souligne constamment le rôle de la perfection formelle en tant que condition principale de la beauté d'une oeuvre musicale. La mesure dans laquelle un compositeur domine consciemment la forme musicale est indicatrice du niveau de son art de composition. Martinů considère que «n'est pas une oeuvre d'art ce que l'on jette sur le papier sous l'influence d'une impression, ce qui nous vient à l'idée, car tant de choses continuellement à l'idée... Il est plus difficile de ne pas écrire ce qui nous vient à l'idée, c'est à dire de ne donner à la composition que ce dont elle a besoin. Cela suppose la maîtrise de la forme, du style, de l'expression, du sentiment; c'est le but auquel même les grands maîtres ne parviennent que lentement et au prix d'un grand travail» (Sur la musique contemporaine, 1925). A l'avis de Martinů, parmi les compositeurs français de l'époque, seuls Ravel et Roussel sont arrivés à ce but avec sûreté, parmi les autres surtout Stravinsky.

La poétique musicale de F. Busoni, formulée dans son Entwurf einer Ästhetik der Tonkunst (1917) et très suivie à l'époque, présentait la forme musicale comme une valeur absolue, comme l'avait fait E. Hanslick quelques décennies auparavant. Cependant, ce n'est pas le cas d'Immanuel Kant, bien que l'on ait l'habitude de le supposer, car il reconnaît la part de l'affection dans la beauté de l'artefact musical (par. 53 de la Critique de Jugement, 1790). De même Martinů n'adopte pas la position du formalisme musical absolu, bien qu'il insiste sur l'importance de la forme musicale «pure». La musique et la forme «pure» n'impliquent pas pour lui l'isolement de la vie et de ses manifestations. Martinů prend la défense de Stravinsky quand on accuse ce dernier de composer une musique qui «n'est que du jeu». «Non – affirme-t-il – c'est l'expression d'un homme qui aime la vie d'un amour non sophistiqué, simple et direct». La musique de Stravinsky «se confond avec la vie et accepte toutes ses composantes avec la même attention. Elle n'évite rien de ce qui fait sentir une manifestation de la vie» (Igor Stravinsky, 1924). La rupture qui eut lieu dans la musique après Debussy est expliquée par Martinů de la façon suivante: «On peut dire que la réaction définitive s'était constituée avant la guerre et que, pendant la guerre, où l'art tout entier, ainsi que tous les efforts humains commencèrent à changer et à se transformer sous l'influence de nouvelles inventions importantes dans le domaine de la science et de la philosophie et sous celle des grands événements de portée universelle, cette réaction s'imposa dans le monde entier. On ressentait partout l'aspiration à une expression nouvelle, à une nouvelle stylisation des idées, à une nouvelle démarche de la pensée humaine. L'impressionisme raffiné

aux caprices individualisés, à la veulerie souvent futile ne suffisait plus. Il est devenu trop fragile pour les mains qui, pendant si longtemps, avait porté les armes. Aussi la jeune France se précipita-t-elle vers le pôle opposé qui était aussi éloigné que possible de l'ancienne tradition, qui anéantissait et détruisait tout ce que l'on avait si longtemps cultivé et qui, avec une certaine brutalité et méchanceté frôlant la caricature, poussait tout à l'extrême» (Courents actuels de la musique française, 1925). Nous avons choisi cette longue citation, parce qu'elle permet d'entrevoir la position de Martinů vis à vis de la poétique musicale du groupe de «Six» à laquelle il emprunte le refus de l'impressionnisme et du romantisme, mais non pas son «esthétique de cirque et de music-hall».

La poétique de la «musique pure» et de la forme, telle qu'elle est conçue par Martinů, pourrai être qualifiée au mieux comme une poétique de l'immanence musicale. Martinů cherche à sauvegarder ainsi la musicalité de la musique, de même que Braque cherchait à sauvegarder le caractère spirituel de la peinture; par ailleurs, Martinů se réclame de Braque en citant son opinion selon laquelle «notre objet n'est pas de représenter des réalités anecdotiques, mais de présenter des réalités picturales». Cependant, la défense de l'immanence de la «musique pure» ne se confond pas chez Martinů avec la reconnaissance de la légitimité autonome de la musique. Dans sa conception, «la présentation des réalités musicales» – pour utiliser une modification du mot de Braque – est un acte psychique intentionnel qui respecte scrupuleusement les règles du «jeu» musical. Et c'est la forme musicale qui est le centre d'attention exclusif de ce «jeu», c'est «la langue» de l'artefact musical qui, grâce à sa clarté structurale, est dépourvu des exagérations de l'expression romantique et de son symbolisme musical. L'intentionnalité signifie la liaison de l'artefact à son objet ou à son idée, dont les différents aspects sont observés, vécus et transformés au moyen de la représentation musicale par le sujet qu'est le compositeur. Cela veut dire que tout ce qui fait le contenu de l'artefact «purement musical» se passe dans un contexte de vie et non pas en dehors de ce contexte. Et ce contexte exprimé par les tons n'a pas, cependant, un caractère extra-musical (un terme tel que «idée extra-musicale» est dépourvu de sens).

Martinů est un homme aux penchants philosophiques. Dès le premier temps, sa poétique est marquée par son goût de philosopher. Lorsqu'il veut définir les causes des transformations de la musique après Debussy, il les examine en liaison avec «les découvertes de la science et de la philosophie». Les noms des philosophes qui apparaissent dans ses textes parisiens appartiennent soit aux philosophes de la musique romantique, tels que Schopenhauer ou Nietzsche, soit aux scientifiques, tels que Freund ou Einstein. Même le concept de «musique pure», opposé à celui de «métaphysique musicale», comporte de la philosophie. Il n'est pas du tout synonyme du concept de «musique absolue», comme on pourrait le supposer à première vue, mais il correspond à l'immanence musicale. La «métaphysique musicale» correspond, elle, à ce que l'on devrait chercher au-delà de la forme musicale (transcendance), ce que la forme musicale désigne en sa qualité de signe abstrait. Cependant, le concept de «métaphysique musicale» concerne aussi le caractère de la «chose» exprimée par la musique. Au

moyen de la forme musicale «pure», le compositeur moderne décourve l'essence de l'homme vivant de son époque, dont la musique est l'expression (cf. l'apologie de Stravinsky, mentionnée ci-dessus). La «métaphysique musicale» par contre est parquée plutôt par l'attachement à l'univers romantique des héros surhumains des légendes germaniques, ect. En même temps, la «métaphysique musicale» correspond à la «phraséologie idéologique» qui fait dépendre la musique «des humeurs personnelles et de l'importance personnelle surestimée» et dégage le compositeur de la responsabilité pour la forme musicale «pure» (Sur la musique contemporaine, 1928). La «métaphysique musicale» met la musique sous la dépendance de la poésie, de la peinture et de la philosophie (concept hégélien de «musique d'accompagnement»), car, par ses propres moyens, la musique n'est pas capable d'exprimer de tels contenus: elle ne peut qu'exprimer en tous les propriétés structurales essentielles du sens interne d'une chose ou d'une idée. En termes de philosophie: le contenu d'un artefact musical immanent est le produit d'un acte psychique transcendantal consistant à donner une forme à un rapport – subjectivement vécu et intérieurement aperçu de façon intuitive – vis-à-vis de la réalité. Ce n'est que dans cette dimension qu'il est possible de considérer la musique dans une perspective sémiotique.

La poétique musicale du Martinů des années vingt ne représente pas, une philosophie de la musique, ni une théorie esthétique de la musique, ni une sémiologie musicale. Il est évident, néanmoins, qu'elle dégage la conception de la musique de l'emprise des considérations et des appréciations métaphysiques. Elle s'attache à l'analyse des qualités essentielles de la forme musicale, qualités que le compositeur y met et que seul le sujet perceuteur peut faire revivre grâce à l'orientation de sa conscience musicale à l'artefact en question. Si l'on tient ceci présent à l'esprit, on ne peut pas admettre l'affinité de la poétique musicale de Martinů avec certaines théories philosophiques modernes: il s'agit de la phénoménologie husserlienne avec sa maxime intentionnelle selon laquelle «la conscience est toujours la conscience de quelque chose» (cf. en particulier l'ontologie de l'oeuvre musical selon Roman Ingarden).

5. Nous avons rappelé dans l'introduction que Martinů considérait sa poétique musicale comme une partie intégrante du processus créateur et de son orientation stylistique. Le caractère de ses conceptions musicales est à la base de l'affinité qui l'unissait avec la musique française et avec Stravinsky. Martinů l'expliquait par la ressemblance du caractère et de la musicalité tchèques avec le naturel français et, pour Stravinsky, par le génie slave. Il considérait, par ailleurs, que la «clarté latine» des Français lui était propre à lui même. Ainsi, dans le Paris multinational, Stravinsky confirmait Martinů dans sa conscience musicale nationale.

II. Des journaux et carnets américains

1. Dans la deuxième partie des réflexions sur la poétique musicale de Martinů nous ne présentons qu'un résumé – avec la documentation indispensable – de

l'analyse détaillées des «journaux et carnets américains» que Martinů écrit pour lui-même en anglais pendant son séjour américain dans les années 1943–1947.

Mais tout d'abord: pourquoi avoir analysé ces textes?

- a) Il s'agit d'un texte relativement étendu (100 pages imprimées environ) qui n'était pas destiné à la publication et qui renferme l'exposé d'une nouvelle phase de la poétique musicale de Martinů, phase qualitativement très différente de celle qui est présentée par les essais et les critiques musicales datant de la période parisienne du compositeur.
- b) «Les journaux et carnets américains», associés aux essais et critiques parisiennes, démentent la fausse conception de la «musicalité tchèque» comme une créativité de dimensions purement musicales que l'on avait appliquée à Dvořák pour la transférer par la suite à Martinů.

Voici, à titre d'exemple, l'une des caractéristiques de ce genre: «Malgré toute la modernité de leur langage musical souvant contrapunctique, les oeuvres de Martinů ne sauraient cacher leurs origines enracinées dans la musicalité joyeuse de la tradition de Dvořák» (Brockhaus–Riemann, *Musik–Lexikon*, II, 1979).

2. Dans ses «journaux et carnets américains», Martinů parle de sa «philosophie privée» du sujet humain, c'est-à-dire de sa faculté de juger, grâce au sens commun et à la base de l'observation et de l'expérience empirique, donc sans formation philosophique spéciale, différents phénomènes et la substance de l'être. Martinů distingue ce discernement de la culture dispensée par la science et par la philosophie (esthétique), dont les thèses lui paraissent souvent très confuses, à la différence de celles de la «philosophie privée». Martinů se réfère ici à la «culture» musicale de spécialistes de la théorie et de l'esthétique de la musique. Il respecte à bon droit la «philosophie privée» de Dvořák et, quant à lui-même, il peut prétendre que, grâce à son extraction populaire, à la richesse de son expérience de la vie et de l'art et à l'examen analytique de sa propre création musicale et de celle d'autres compositeurs, il en possédait une au point d'en être comblé.

3. Cependant, dès les premières manifestations publiques de Martinů, sa «philosophie privée» accuse, à la différence de celle de Dvořák, un caractère beaucoup plus extensif et aussi plus profond en fin de compte. Cela ce voit à sa faculté de donner une expression verbale à des idées simples et complexes reposant sur la connaissance, la lecture et même sur l'étude d'ouvrages philosophiques et scientifiques. Ce caractère cultivé de la «philosophie privée» de Martinů est évident dans le style et dans le contenu des «essais et critiques musicales parisiennes» où les noms de compositeurs et les caractéristiques du style et de la forme de leurs œuvres côtoient les noms de philosophes et de savants, tels Schopenhauer, Nietzsche, Freud et Einstein entre autres. Il y a lieu de supposer que ce ne seront pas là les seules autorités du monde de la science et de la philosophie que Martinů connaissait dès cette époque. A l'en croire Šafránek qui en parle dans l'une des notes concernant le «journaux et carnets américains», Martinů aurait connu, au moment de son séjour parisien, des travaux sémiologiques

(Šafránek n'indique pas lesquels). Les noms cités et l'emploi de certains termes philosophiques (notamment celui de «métaphysique») ne représentent pas seulement autant d'étiquettes dans le texte de ce littéraire musical autodidacte qui, dans l'ambiance cultivé du Paris artistique de l'entre-deux-guerres, achève sa formation intellectuelle; ils attestent son entrée sur le terrain de la réflexion philosophique de la musique. Dans ses textes parisiens, Martinů prend – plutôt intuitivement – une attitude qui le situe du côté des philosophes et savants modernes qui refusent, de même que lui-même, la métaphysique allemande et l'interprétation psychologisante du monde. A l'avis de Martinů, la métaphysique et l'interprétation psychologique subjectivique de la musique surchargent l'esthétique musicale d'une «phraseologie idéologique», la soumettent à «des états désprit personnels» et, en exaltant l'importance de la personne du compositeur, délivrent celui-ci de la responsabilité pour la façon dont il compose son oeuvre en tant que «composition musicale» dont il respecte, ou non, le principe musical immanent, indispensable à tout acte musical vraiment créateur.

4. Dans les «essais et critiques musicales parisiennes», l'attention de Martinů est centrée sur le compositeur et son oeuvre. Dans les «journaux et carnets américains», la musique en tant qu'acte empirique cède le pas aux problèmes généraux de théorie et de philosophie de la musique. Les noms des autorités citées dans le texte et dans les notes témoignent d'une volonté passionnée de consolidation et d'approfondissement de la culture philosophique et théorique. Martinů qui, en tant que compositeur et commentateur critique de la scène musicale parisienne des années vingt, avait élaboré sa vision musicale du monde, sa «philosophie privée» de la musique, veut vérifier et enrichir cette vision par le dialogue avec la science et la philosophie modernes. Ses textes comportent 35 noms d'autorités de la science et de la philosophie de l'époque: il se tourne vers les travaux pragois de la Gestaltpsychologie allemande de l'Ehrenfels (Köhler, Koffka, Wertheimer). Il revient à la psychoanalyse de S. Freud et de C. S. Jung, ect. Ses notes de lecture comportent des mentions concrètes de l'oeuvre posthume de Ch. S. Pierce, père spirituel de la sémiotique (Collected papers), des critiques de la *Psychology of Music* du sémioticien C. E. Seashore; il s'intéresse aussi à l'oeuvre du sémioticien Ch. Morris, élève de R. Carnap qui, avant la guerre, avait été professeur à Prague. En dehors d'Einstein, il est intéressé par les théories de M. Planck. Sa curiosité va même aux physiciens d'orientation néopositiviste et logique, tels Bringman, Maxwell, B. Riemann, N. I. Lobachevsky, ce qui est assez surprenant chez un musicien qui se destine exclusivement à la composition. Il peine à lire même les travaux sur la physique et sur la mathématique modernes, sans oublier les travaux d'anthropologie et d'histoire culturelle (Köhler, Benedict, Hausser, etc.) Quant à l'histoire et à l'esthétique de la musique (dans son aspect axiologique), il se fie à son propre discernement, à ses facultés analytiques et à sa vaste connaissance des oeuvres musicales.

5. La pensée musicale de Martinů est, dorénavant, centrée sur trois groupes de problèmes autour desquels il élabore sa «philosophie privée» de la musique:

- a) Le premier groupe repose sur la réflexion analytique de son propre oeuvre de compositeur et de ses principes de composition, avec l'élimination

de tout élément externe, de tout ce qui n'appartient pas à l'immanence musicale (il s'agit donc d'une réduction). Cette auto-réflexion analytique rappelle l'analyse phénoménologique de la subjectivité de la conscience humaine; dans le cas du compositeur, il s'agit de la conscience créatrice musicale que Martinů oriente intentionnellement vers «quelque chose», vers une «chose déterminée», pure reprendre la maxime de la phénoménologie husserlienne. Cependant, Martinů dit à ce sujet ce qui suit: «Chaque oeuvre est née a un moment donné, dans les conditions donnés de l'état d'esprit du compositeur, dans les conditions données de son environnement, donc dans un temps donné et dans un espace donné (en résumé, on a ici la somme des notions et termes anthropologiques et philosophiques dont nous ne pouvons pas entreprendre l'analyse à cause de la brièveté de notre texte). «Mais, ajoute Martinů, il y a de nombreuses composantes que nous ne connaissons jamais».

- b) L'essence de la musique ne peut être expliquée ni à partir des positions métaphysiques, ni à partir de l'ancienne psychologie associative et élémentaire. Martinů se laisse guider aussi par la théorie de la Gestalpsychologie musicale moderne (école d'Ehrenfels) en affirmant que l'essence de la musique n'est pas une addition pure et simple des composantes de l'oeuvre musicale, mais leur interdépendance réciproque dans le cadre de la totalité d'une «forme», donc dans le cadre d'une entité que l'esthétique moderne, ainsi que d'autres sciences, appelle «structure» (ce terme ne figure pas dans la terminologie de Martinů qui s'arrête, quant à lui, au terme de «forme» que, toutefois, il n'entend pas de façon statique et descriptive).
- c) Cependant, Martinů ne se contente pas de cette conception structuraliste. Il désire appréhender l'essence de l'oeuvre musicale en entrant dans les profondeurs d'être. Ce désir lui est inspiré sans doute aussi par la physique moderne et par la formulation philosophique de sa vision du monde physique, par sa conception dynamique du monde qui, pour le physicien-philosophe moderne, laisse entrevoir un ordre qui n'est pas saisissable par les moyens exacts derrière les entités connaissables au moyen de la logique ou de l'empirie. Dans sa «philosophie privée» de la musique, Martinů n'hésite pas à emprunter à la physique moderne le terme de «champ» qui, à un moment donné, lui paraît beaucoup plus efficace que le terme de «forme» ou de «structure». Martinů en dit: «En parlant de la forme, de l'exécution, des détails, le compositeur ne prend jamais de vue la totalité de l'oeuvre. La structure, l'aspect rythmique, harmonique, ect., tout est soumis à la même direction, tout entre dans le même ordre, dans le même >champ< si l'on veut se risquer dans la sphère de la physique moderne». Pour la physique moderne et pour la vision du monde qui est la sienne, l'importance de la notion de «champ» réside dans le fait qu'elle implique la reconnaissance du rôle de l'interaction mutuelle des composantes, du mouvement. De nombreux physiciens et mathématiciens que Martinů connaissait entrevoient même la nécessité de vérifier «les prédicats des cho-

ses établis par observation», donc par empirie et par réflexion logique, et ils sont recourus à l'analyse sémantique critique de leurs énoncés, c'est-à-dire à la philosophie analytique, à la sémantique du langage initiée par Carnap (parmi d'autres). Martinů subit également cette influence, et cela probablement par l'intermédiaire des travaux de Morris et de Pierce. Une des gloses dans les «journaux et carnets américains» porte le titre de «problème sémiotique»: elle ne concerne pas directement la musique, mais il n'a pas de doute que Martinů réfléchissait aux problèmes de la sémiotique musicale.

Les «essais et critiques musicales parisiennes» et les «journaux et carnets américains» nous ont incité à soumettre à l'analyse la «philosophie de la musique» de Martinů. A notre avis, il n'est pas possible de séparer Martinů compositeur de Martinů «esthéticien». Si Martinů n'avait pas été compositeur, sa «philosophie de la musique» n'aurait pas pu se constituer dans la forme qu'elle a prise dans ses textes. De l'autre part, il est légitime de poser la question si l'oeuvre musical de Martinů, nourri sans aucun doute par sa fameuse «musicalité» tant glorifiée, aurait pu naître dans la forme qu'il a sans que le compositeur eût cultivé sa «philosophie de la musique». La musique de Martinů et sa «philosophie de la musique» constituent l'unité de sa personnalité et de son oeuvre. J'ai la conviction que tous ceux qui s'occupent de quelque aspect que ce soit de l'oeuvre et de la vie de Martinů devraient prendre en considération ce caractère bipolaire de sa personnalité. Et je crois que ce sont en particulier les musicologues qui devraient adopter cette attitude complexe pour aborder l'oeuvre et la vie de Martinů; qu'ils devraient être un peu philosophes, non seulement stricts analyste, quelque éblouissant et moderne que soit leur équipement technique.

Note:

Les articles, journaux et carnets de Martinů ont été publiés en tchèque par Miloš Šafránek in: Bohuslav Martinů, Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články [Le pays natal, la musique et le monde. Journaux, carnets, réflexions et articles], Praha 1966 et Divadlo Bohuslava Martinů [Le Théâtre de Bohuslav Martinů], Praha 1979.

