

Examen de synthèse dans le cadre d'un doctorat (D. Mus.) en interprétation piano.

**Canevas de l'univers expressif de Leoš Janáček à
travers une compréhension de son cycle quadripartite
pour piano solo *Dans les brumes*.**

Par Antoine Joubert

Université de Montréal
Juillet 2009

Introduction et problématique

Leoš Janáček a écrit le cycle pour piano *Dans les brumes* pendant une importante période transitoire de sa carrière. Après avoir été étiqueté comme compositeur nationaliste, mais d'un autre côté reconnu comme enseignant de renom, il affirme peu à peu son langage musical qu'il croit, à raison, unique et nouveau. Cependant, par manque de visibilité, isolé dans sa ville d'adoption, Brno, la reconnaissance auprès du public qui le placera ultérieurement aux côtés des compositeurs d'avant-garde du début du vingtième siècle lui tarde à venir. Elle se réalise avec son œuvre charnière *Jenůfa*. Dans cette œuvre, on constate que non seulement sa vision opératique est déjà épanouie, mais aussi que les composantes de son langage intègrent et subliment sa quête artistique du haut de ses cinquante ans. Or, son style mature contient plusieurs caractéristiques communes avec *Dans les brumes*. Quelles sont ces caractéristiques, comment sont-elles développées par le compositeur et de quelle manière importent-elles sur l'œuvre étudiée ici?

D'autre part, comme il est difficile de présenter les aspects de l'univers expressif de Janáček sans risquer de le simplifier, une compréhension approfondie de celui-ci s'impose et révèle l'immense génie du compositeur. Dans l'optique donc de dégager les particularités musicales et extra musicales d'un corpus précis pour piano, le premier chapitre présente les éléments ayant un impact sur le cycle quadripartite *Dans les brumes*, ainsi qu'un portrait de Janáček. À la lumière des faits énoncés, le deuxième chapitre propose une analyse du cycle. Puis finalement, le troisième chapitre compare différentes interprétations de cette œuvre en plus de souligner la portée qu'a eu jusqu'à aujourd'hui Leoš Janáček.

Table des matières

Introduction et problématique.....	2
Table des matières.....	3
Chapitre I – Leoš Janáček	
Impact de ses opéras.....	4
Traitements opératiques.....	4 à 6
Architectonique.....	6-7
Sens mélodique.....	8
Sources folkloriques.....	8
Collecte de chansons folkloriques.....	9
Tchèque, tchécoslovaque ou morave?.....	9
L’harmonie.....	9 à 11
Les écrits théoriques.....	11
Les oiseaux.....	12
L’univers janáčekien : un nouveau langage musical.....	12-13
Chapitre II - Piano	
Répertoire solo.....	14-15
L’implication du piano dans son répertoire.....	15-16
Ses contacts avec le clavier.....	16-17
Le cycle.....	18
L’écriture du cycle.....	18 à 21
La signification du titre.....	21
L’analyse.....	21 à 51
I – <i>Andante</i>	22 à 33
II - <i>Molto adagio</i>	39 à 41
III – <i>Andantino</i>	41 à 45
IV – <i>Presto</i>	45 à 51
Conclusion de l’analyse.....	52
Chapitre III - Vision	
Édition.....	53
Tradition d’interprétation et héritage scolaire.....	53-54
Les pièces pour piano.....	54-55
Création de <i>Dans les brumes</i>	55
Quatre pianistes.....	56
Analyse comparée.....	57 à 62
I – <i>Andante</i>	57 à 58
II - <i>Molto adagio</i>	58-59
III – <i>Andantino</i>	59 à 60
IV – <i>Presto</i>	60 à 62
Conclusion de l’analyse comparée.....	63
Conclusion.....	64
Bibliographie.....	65-68

I - Leoš Janáček

Tableau 1 : Les oeuvres de Janáček, classées par Nigel Simeone, John Tyrrell et Alena Němcová en quinze catégories différentes sous le préfixe « JW » (*Janáček's Work*)¹.

I – Stage
II – Liturgical
III – Choral-Orchestral
IV – Choral
V – Vocal
VI – Orchestral
VII – Chamber
VIII – Keyboard
IX – Unfinished
X – Lost
XI – Planned
XII – Arrangements and transcriptions
XIII – Folk-music editions
XIV – Spurious
XV – Writings (compilé par Theodora Straková)

L'impact de ses opéras

Si les opéras et oeuvres vocales trônent au sommet de l'organisation du classement du répertoire de Leoš Janáček ^{tableau 1}, c'est parce que c'est ce à quoi ce dernier s'est définitivement le plus intéressé. On retrouve dans son répertoire neuf opéras et une majorité de chœurs *a cappella* pour hommes. La manière dont ce répertoire a un impact sur sa musique pour piano et instrumentale est complexe. Elle découle essentiellement de l'intense énergie conductrice musicale de Janáček, de son profond lyrisme et de son immense instinct dramatique. Sachant qu'à partir de son premier opéra, *Šárka* (JW 1/1, 1887), il a littéralement jeté son dévolu sur son répertoire opératique, on comprend mieux l'usage de méthodes dramatiques dans le reste de son répertoire. Ses oeuvres chorales, tout particulièrement, lui servirent d'exercices préparatifs pour ses opéras. Il les laissa d'ailleurs pratiquement tomber après le succès de son troisième opéra à Prague, *Jenůfa* (JW 1/4, 1894-1903), à partir duquel toutes ses oeuvres subséquentes furent écrites avec beaucoup de maturité et de confiance.

Traitements opératiques

On peut observer à travers son répertoire instrumental et ses chœurs des traitements typiquement opératiques. Il utilise notamment des voix seules dans plusieurs de ses chœurs pour recréer le principe de personnification. Par ailleurs, ses oeuvres instrumentales sous-tendent un grand

¹ Nigel Simeone, John Tyrrell and Alena Němcová : *Janáček's Works : a catalogue of the music and writings of Leoš Janáček* (Oxford University Press, Oxford, 1997), p.VII.

suspense dramatique. Elles émergent le plus souvent d'un programme même si les considérations musicales pures finissent toujours par prendre le dessus une fois la pièce commencée et que la source programmatique semble la plupart du temps n'être qu'une curiosité. En outre, ses oeuvres tardives sont pour la plupart cycliques et font converger leurs éléments initiaux de manière dramatique. Un exemple éloquent qui résume bien toutes ces techniques est *Le Journal d'un disparu* (*Zápisník zmizelého* JW 5/12, 1917-19, rév.1920), qui transforme une oeuvre cyclique de vingt-deux mouvements pour ténor *solo* et piano en une cantate de chambre, avec l'aide d'un chœur hors scène de trois voix de femmes seules et d'une alto (ou mezzo-soprano) pour représenter une femme bohémienne. ^{Ex.1}

Exemple 1 : *Le Journal d'un disparu* JW 5/12, mouvements 1 et 9.²

ZÁPISNÍK ZMIZELÉHO

Tagebuch eines Verschollenen

I.³

LEOŠ JANÁČEK
(1854–1928)

CANTO Tenor *Andante* $\text{♩} = 76$ *mf* *accel.*

PIANOFORTE *pp* *accel.*

nes - la se ja - ko laň, přes pr - sa
leicht schritt sie. wie ein Reh, schwarz auf - der

cer - - né le - lí - ky a o - ěi bez dna zhláň.
Brust die Zöp - fe, das An - ge ein finst - - rer See.

² Janáček, Leoš, *Zápisník zmizelého* [Le Journal d'un disparu, JW 8/20], Artia, 1953, mouvement 1, p. 1 et mouvement 9, page 21.

$\text{♩} = 59$

Tři ženské hlasy (Zpívají za scénou sotva slyšitelně.)
Drei Frauenstimmen (singen hinter der Szene, kaum vernehmlich)

Sopran I.
 Ru - ky se - pja - la, smu - tno zpí - va -
 Hand an Hand ge - fügt sang sie trau - er -

Sopran II.
 Smu - tno, smu - tno zpí - va -
 Trau - rig sang so trau - er -

Alt.
 Smu - tno, smu - tno zpí - va -
 Trau - rig sang sie trau - er -

Sopran I. II. Alt.
 la, tru - chlá pé - sni - čka srd -
 voll, und das dü - stro Lied süß

cem hý - ba - la.
 ins Herz ihm schwoll.

attacca

Architectonique

Tout comme dans ses derniers opéras, ses oeuvres tardives réussissent d'impressionnants effets avec de banales juxtapositions. D'ailleurs, sa musique mature évolue la plupart du temps par des répétitions et des juxtapositions. Ses structures sont donc basées sur le contraste plutôt que sur le développement linéaire. D'autre part, la plupart de ses organisations formelles consistent à accumuler des blocs répétitifs, comme dans la *Sinfonietta*^{Ex.2} et *Dans les brumes*, et ce à l'intérieur d'une variété de formes rondo.

Exemple 2 : Construction par répétitions de blocs dans la *Sinfonietta*.³

The image displays three systems of musical notation for the second movement of Leoš Janáček's *Sinfonietta*, titled "Piu mosso" (♩ = 144). The first system includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Sib.), Violin I and II (Vl. I, Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vlc. e Cb.). The second system repeats the same instruments. The third system introduces the Horn in F (Cor. Fa) along with the other instruments. Red boxes highlight specific melodic phrases in the strings and horns across the systems. Red arrows on the right side of the score indicate the recurrence of these phrases, showing how they are repeated and varied throughout the movement. The score includes dynamic markings such as *mf*, *f*, and *espress.*, and an *accel.* marking in the third system.

Les quelques formes sonates qu'il a employées dépendent plus de contrastes mélodiques que de tensions tonales. Il avait peu de sympathie avec les caractéristiques des traditions austro allemandes, spécialement avec le contrepoint. Après ses oeuvres d'étudiants, ce qui peut ressembler à du contrepoint est le résultat de montage de parties ajoutées ou décalées, que l'on retrouve par exemple dans les textures complexes des chœurs tardifs et dans le deuxième mouvement de *Dans les brumes*, comme nous le verrons sous peu.

³ Janáček, Leoš, *Sinfonietta*, édité par Jarmil Burghauser, édition Eulenburg, London, 1979, mouvement 2 page 20.

Sens mélodique

Son sens de la mélodie est lui aussi issu de multiples juxtapositions. Celui-ci a parfois été taxé d'avoir le souffle court, mais la concision dans tous les aspects de sa musique est certainement une des plus grandes qualités de Janáček (la plupart de ses opéras n'excédant par exemple pas deux heures). Ses inflexions mélodiques sont profondément influencées par la formulation de ses idées sur la « mélodie parlée » qu'il a développée pendant l'écriture de *Jenůfa*. Il a fréquemment souligné à quel point ce principe est important pour un compositeur d'opéra. Les « mélodies parlées » ne lui servaient en aucun cas de potentiel matériau thématique, mais plutôt de matériel d'étude pour l'aider à produire un style mélodique chanté sur les contours irréguliers du discours oral de tous les jours⁴. Il en découle un éloignement progressif des structures métriques régulières dans les parties vocales de ses opéras, sans altérer généralement la régularité des parties d'orchestre, ce que l'on retrouve également dans les lignes mélodiques du reste de son répertoire. Ceci lui fournit une grande variété d'approches rythmiques irrégulières. Précisément, les parties mélodiques débutent après le temps et se terminent avant lui, comme on le constatera par exemple dans le *Grave* de *Dans les brumes* ^{Ex.3}.

Exemple 3 : Main droite du *Grave* de *Dans les brumes* rappelant l'emploi de la mélodie parlée.

The image shows a musical score for the right hand of the *Grave* from *Dans les brumes*. The score is in 2/1 time and features a melodic line with a fermata over the first measure. The tempo is marked 'mf espressivo' and 'poco marc.'. The bass line is marked 'tre corde' and '5'. The score is in G major and consists of two measures.

Sources folkloriques

Les inflexions irrégulières des parties mélodiques proviennent également de son profond intérêt pour le folklore de Moravie. En effet, tout comme ses prédécesseurs Dvořák et Smetana ainsi que son contemporain Bartók, Janáček s'est intéressé au côté oriental du folklore musical morave. Il s'agit de l'une des deux principales sources d'influences musicales de la musique traditionnelle morave, c'est-à-dire que les musiques bohémiennes et moraves occidentales partagent les assises instrumentales allemandes et les traditions du folklore musical autrichien, tandis que le côté oriental de ce folklore musical morave est fait de riches irrégularités rythmiques et mélodiques en provenance des fondements oraux des folklores musicaux slovaque, hongrois et roumain.

⁴ Tausky, Vilem and Margaret, *Janacek : Leaves from his life*, London, Kahn & Averill, 1989, 159 pages.

Collecte de chansons folkloriques

Principalement pendant une dizaine d'années, à partir de 1888, Janáček édita, arrangea et basa sa production musicale sur le résultat d'une collecte de plus de vingt mille chansons folkloriques moraves qu'il fit avec l'ethnomusicologue František Bartoš, plus de trente ans avant celle que firent Béla Bartók et Zoltán Kodály. C'est à cause de cet important travail que Janáček fut étiqueté comme compositeur nationaliste. Cette recherche lui permit toutefois d'enrichir son esthétique personnelle et de prendre ses distances face aux différents courants qui l'entouraient en lui fournissant une connaissance de ses propres racines musicales. Ses oeuvres de maturité intègrent et subliment ces connaissances folkloriques et il n'est donc pas nécessaire d'en connaître la source pour les apprécier.

Tchèque, tchécoslovaque ou morave?

Janáček se disait un compositeur tchèque et non pas morave, car malgré le fait qu'il provienne de Moravie, il parlait le tchèque, une langue qui est pratiquement identique au morave. Il n'était donc pas séparatiste. Il adorait visiter Prague, la capitale Bohême, qu'il reconnaissait comme sa propre capitale. Deux de ses neuf opéras, *Brouček* et *Makropoulos*, et plusieurs de ses chœurs (JW IV/40-41, 44), ont été mis en scène à Prague. Il se sentait également chez lui dans la capitale de la Slovaquie, Bratislava, et il n'aurait pas aimé la séparation de 1993 entre la Tchéquie et la Slovaquie, d'autant plus que les deux pays, par leur frontière avec la Moravie, ont plusieurs particularités folkloriques communes. En outre, à partir de la création de la Tchécoslovaquie en 1918, Janáček fut fier de se définir comme un compositeur tchécoslovaque. Peut-être est-ce à l'approche de cette association qu'il a utilisé en 1912 dans son cycle *Dans les brumes* l'hymne slovaque et possiblement tchèque, comme nous le verrons à l'analyse.

L'harmonie

Les harmonies de Janáček sont, elles aussi, métissées par ses intérêts culturels et influence. On y retrouve certains emprunts modaux du folklore, mais aussi des fragments de gammes par tons qui proviennent sans doute de ses contacts avec la musique française du début du 20^e siècle. Janáček utilise également des gammes par tons altérés, c'est-à-dire d'harmonies octatoniques, faites de quartes. Par ailleurs, ses harmonies servent la plupart du temps de colorations et jalonnent la structure générale de ses oeuvres de manière fonctionnelle. Elles sont souvent contrastées et opposent notamment des blocs harmoniques. Ce type d'opposition coïncide souvent avec des éléments conflictuels, ce qu'on peut observer par exemple dans la Sonate pour violon, lorsque le violon interrompt le piano *emozione* avec un motif rythmique *feroce*^{Ex.4}. Ces tensions entre des extrêmes sont d'ailleurs une des sources de l'énergie créatrice de Janáček.

Exemple 4 : Éléments conflictuels dans le 4^e mouvement de la sonate pour violon.⁵

40
Poco più mosso, rubato con crescente emozione (♩ = 80)
f feroce p
c. sord.

44
f p
P P P P x P P

48
f p poco a poco string.
P P x

52
s. sord.
f p mf
8 P x P P

⁵ Janáček, Leoš, Violin, piano music, *Skladby pro housle a klavír* [Oeuvres pour violon et piano] édité par Jan Krejčí et Alena Němcová, Bärenreiter, Kassel, 2007, 4^e mouvement, p. 42.

Comme le dit John Tyrrell dans le *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Janáček joue généralement avec l'harmonie de manière instinctive, le plus souvent en oscillant entre les pôles *réb-do#* et *lab*, ses tons de prédilection, sans prévoir sur une longue période. Il utilise principalement des intervalles de secondes, quarts et quintes. Il utilisa des armatures spécifiques jusqu'à son premier quatuor à corde, après quoi leur utilisation devint peu méthodique.⁶

Les écrits théoriques

Selon John Tyrrell⁷ et Michael Beckerman⁸, les descriptions que Janáček fait dans certains de ses écrits théoriques⁹ nous donnent de bons indices sur sa vision de l'harmonie et de son langage. Ces derniers sont peu connus aujourd'hui. Leur compréhension fut difficile puisque, bien que Janáček ait tenté de les justifier avec la psychologie esthétique et expérimentale de l'époque¹⁰, ils ne suivent pas les traditions habituelles de la plupart des traités d'harmonie et utilisent une terminologie personnelle déroutante dans un langage poétique et abstrait. Là où Janáček se distingue le plus est dans ses approches harmonique et rythmique, alors qu'il développe des concepts sur la succession des sons et la connexion des accords, notamment sur le moment de confusion à l'écoute entre deux accords successifs. Ces théories peuvent s'observer dans ses compositions à travers les différentes superpositions sonores. Il organise aussi les rythmes d'une manière unique et personnelle, en hiérarchisant les différentes voix rythmiques de ses pièces. Les conclusions qui émergent de la « libre connexion de tout accord à un autre » étaient vues comme avant-gardistes pour l'époque, mais la plupart de ses principes tombèrent dans l'oubli. Nous verrons un exemple de ces applications théoriques dans l'analyse de *Dans les brumes*.

Dans le chapitre sur les tonalités de son manuel d'harmonie, Janáček écrit ceci :

Such a key is aglow with emotion, and it is only natural to compare it to concepts outside music which stir the sensibility. [...] And colours directly demand their own keys – and thus also particular notes. Certain keys encapsulate coldness or warmth. A key warms the body, is the fuel of thought! – If only it can be changed! Sometimes it is easy, on other occasions it is as if the very roots of our soul were being torn out.¹¹

⁶ Tyrrell, John, Leoš Janáček, vol.12, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2007, vol.12, p. 776.

⁷ Tyrrell, John, Leoš Janáček, vol.12, *Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2007, p.780-1.

⁸ Beckerman, Michael, *Janáček as Theorist*, Studies in czech music no.3, pendragon press, Stuyvesant, NY, 1994, p.15-24.

⁹ Janáček, Leoš, *O skladb ě souzvuků a jejich spojův* (Sur la composition des accords et leurs connections, JW XV/151) et Janáček, Leoš, *Nauka o harmonii* (Manuel d'harmonie, JW XV/202, 1912).

¹⁰ Janáček a notamment tenté d'utiliser certains éléments de la philosophie herbartienne, du formalisme abstrait de Durdík, Zimmermann et Hanslick, des travaux d'Helmholtz et de la psychologie physiologique de Wilhelm Wundt. D'après Beckerman^{voir 8}, on peut aussi voir d'autres intérêts de Janáček dans ses écrits théoriques^{voir 9} : nationalisme, positivisme, réalisme, animisme, idéalisme, mysticisme romantique.

¹¹ Janáček, Leoš, *Klavierwerke*, édité par Miroslav Barvík et Reiner Zimmermann, Edition Peters, Leipzig, 1987, notes on interpretation, p.81.

L'interprète devrait se souvenir de ces mots lorsqu'il fait face aux nombreuses altérations des pièces sachant que la transition des dièses aux bémols arrive souvent de manière inattendue et coïncide toujours avec un changement de caractère.

Les oiseaux

La musicalité des oiseaux semble elle aussi avoir un rôle à jouer dans le langage musical de Janáček. Un article pour *Lidové noviny* (Printemps, XV/204), publié le 6 avril 1912, fait mention du fait que Janáček commença à décrire les merles de la famille des *Turdidés* (dont font partie nos merles d'Amérique) et les coucous au parc de *Lužanky*. Ce serait le premier article dans lequel Janáček collectionne les chants d'oiseaux. On y voit dix petites notations différentes du rouge-gorge. Dix ans plus tard, environ, Janáček fit une autre série de collectes en préparation pour son opéra *La renarde rusée*. Bien que « l'envol de la chouette » de *Sur un sentier recouvert*, dont on retrouve un rappel dans le cycle *Dans les brumes*, symbolise la mort de sa fille Olga, on peut supposer qu'il provienne initialement d'un intérêt du compositeur pour les oiseaux nocturnes. Quoi qu'il en soit, le point principal de l'article est de démontrer que la manière dont les humains et les oiseaux s'expriment dévoile la profondeur de leur âme :

These tunes are so tenaciously attached to what prompted them, to what caused them, that quiver as in a draught with the same joy or with the same sorrow of your soul. They are a comprehensible password by which you can easily become the guest inside the soul of someone else.¹²

L'univers janáčekien : un nouveau langage musical

Représenté par l'envol de la chouette chevêche, donc, la mort de la fille de Janáček au début de la vingtaine en 1901 n'est pas la seule tragédie qu'ait dû vivre le compositeur. Son fils Vladimir est en effet mort d'une méningite en 1890 à l'âge de deux ans. Par ailleurs, sur le plan de sa carrière, d'autres difficultés semblent également avoir touché Janáček. Pendant longtemps sa notoriété n'arrivait pas à sortir de Brno, où toutefois ses activités musicales allaient bon train, notamment avec son école d'orgue. *Jenůfa* avait été apprécié, mais seulement à Brno. Tandis que *Osud* fut refusé à plusieurs reprises par le théâtre national de Prague. Au milieu des années 1890, il avait pris ses distances avec les influences de Dvořák qu'il admirait. Il s'était donc affirmé face à ses influences académiques. Avec son opéra *Jenůfa*, sa cantate *Amarus* et son chœur *Otce Nas*, il avait la conviction d'avoir trouvé un nouveau langage musical. Lorsqu'il découvrit la nouvelle musique de Debussy, il fut convaincu de l'originalité de sa démarche. Malgré le fait qu'il traçait de nouveaux sillons, il n'était pas visible comme pouvaient l'être Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Mahler et autres prophètes musicaux européens du début du siècle. Il faut dire qu'il demeurait en retrait des importants centres musicaux, comme Paris, Vienne, etc. Même si Janáček est né avant les derniers compositeurs romantiques, comme Mahler, Wolf, Strauss, Reger, les pièces qu'il a écrites après 1920 appartiennent, par leur singularité, aux jeunes générations qui l'entouraient. Néanmoins, sa musique demeure bien ancrée dans le XIXe siècle aux côtés des Kodály, Bartók, Szymanowski, Enesco et Stravinsky.

¹² Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, England, CPI, Bath, 2006, p. 781-797 : 1912, p.785.

Voici un résumé du dictionnaire de la musique Larousse qui illustre bien l'univers créatif de Janáček :

L'œuvre de Janáček n'est pas un cas isolé dans le contexte de la musique tchèque. Formé à la dure école des instituteurs compositeurs, il eut le mérite d'atteindre à l'expression la plus vraie, celle où la musique devient un langage direct, une image de la vie, la vision spontanée de sentiments vécus. Un tel réalisme a ses exigences. Ses interprètes doivent connaître le tchèque parlé. Même son œuvre instrumentale et symphonique requiert un respect des rythmes, un sens des contrastes, une couleur de timbre, difficiles à recréer par des interprètes non-tchèques. La vitalité même de cette musique peut être considérée comme une agression par l'auditeur non averti, d'autant qu'elle offre des particularités qui se retrouvent dans d'autres œuvres du 20^e siècle : harmonies de quarte, enchaînements mélodiques d'accords non résolus, gammes par tons entiers, importance du contrepoint rythmique, orchestration jouant sur les temps de réponse différents entre cuivres et bois, restitution des chants et cris d'oiseaux, dynamique chorale pouvant donner l'impression du rire comme des larmes, de l'effet de foule, du déplacement dans l'espace. Mais Janáček ne cherchait pas la nouveauté en soi. Il eut l'intuition et l'instinct d'une nouvelle plastique musicale et, dans le domaine de l'opéra en particulier, reste un des compositeurs les plus grands et les plus originaux. Que ce musicien, né avant Mahler et Claude Debussy, ait réussi à écrire la plupart de ses chefs-d'œuvre dans les années 1920 n'est pas un de ses moindres mérites.¹³

¹³ Vignal, Marc, Leoš Janáček, Dictionnaire de la musique, Larousse, Paris, 2005, p.706.

II - Piano

Répertoire pour piano solo

Grâce à sa correspondance avec sa fiancée Zdenka Schulzová, on sait que Janáček a écrit durant ses années d'apprentissage deux sonates pour piano, des rondos, quatorze fugues, un nocturne et une marche funèbre. Cependant, toutes ces œuvres ont été détruites par le compositeur lui-même, puisque selon lui, aucune d'elles ne méritait d'être conservée. Il les détruisit comme la plupart de ses pièces pour piano au début de sa cinquantaine en réaction contre ses tendances classico-romantiques et celles de ses contemporains. Notamment, sans la retranscription faite par la première interprète des deux premiers mouvements de la Sonate « de la rue », la pianiste Ludmila Tuckova, cette pièce serait perdue, car Janáček détruisit l'original.

Autant les livrets d'opéras de Janáček dévoilent ses propres attitudes, comme la mort, le renouveau et le pardon, autant ses pièces matures pour piano contiennent ses sentiments les plus intimes. À partir de l'époque où il terminait *Jenůfa* (1903), Janáček se servit du piano pour tester la valeur du langage personnel qu'il avait développé jusqu'alors. Avec la sonate, les pièces les plus connues sont *Sur un sentier recouvert*, *Dans les brumes* et les six *miniatures*, mais il y en a aussi quelques autres qui retiennent l'attention dont *Zvě Olze* (Pour mon Olga), un thème et variation, quelques *esquisses intimes*, *Ej, danaj !* (Fantaisie sur une danse populaire morave), trois brillantes *Dances moraves* (qui furent un merveilleux « cheval de bataille » sous les doigts d'Annie Fischer), une dizaine de danses hanaques et vingt-six danses nationales de Moravie.

Janáček composa jusque dans les derniers jours de sa vie, ce qui donna lieu à quelques miniatures basées sur le carnet intime de Kamila Stösslova. On retrouve aussi des pièces de moindre importance comme *Hudba ke krouzeni kuzely* (musique pour des exercices gymnastiques) que Janáček composa pour le mouvement *Sokol* de sa ville alors qu'il était encore immergé dans sa première collecte de chants populaires et danses moraves de 1893. Ce sont cinq pièces de danses et marches pour piano qui sont toutes composées sur une forme simple : ABA.

Voici la liste complète de son répertoire pour clavier¹⁴. On peut observer que la première pièce achevée pour piano date de 1880. Ceci coïncide avec la fin des études de Janáček, période au cours de laquelle il fut extrêmement pauvre et n'eut pas l'opportunité de s'acheter un instrument. Les dates mentionnées représentent l'achèvement des compositions et les œuvres pour piano qui sont toujours accessibles aujourd'hui ont été mises ici en caractère gras ^{Tableau 2} :

¹⁴ On peut trouver un glossaire de l'origine précise des danses moraves à la fin de : Nigel Simeone, John Tyrrell and Alena Němcová : *Janáček's Works : a catalogue of the music and writings of Leoš Janáček* (Oxford University Press, Oxford, 1997), p.447-455.

Tableau 2 : Répertoire pour piano solo.¹⁵

VIII/1 : Exercices en harmonie et contrepoint (pour clavier, 9 octobre 1874-7)
 VIII/2 : *Předehra* (Prélude pour orgue, 19 juin 1875)
 VIII/3 : *Varyto* (pour orgue, 24 juin 1875)
 VIII/4 : *Chorální fantasie* (Fantaisie chorale, pour orgue, 7 juillet 1875)
 VIII/5 : (En forme d'exercices, pour clavier, 20 juin-13 juillet 1877)
 IX/1 : Rondo (pour piano, 8-13 juillet 1877, Inachevé)
 IX/2 : *V Oettingenách*, 4 VIII 1878 (À Oettingen pour orgue, 4 août 1878, Inachevé)
 X/4 : *Dumka* (pour piano, 8 septembre 1879, Perdu)
 X/5 : *Klaviersonate Es dur* (pour piano, 6 octobre 1879, Perdu)
 X/6 : Fugen (pour clavier 9-12 octobre 1880, Perdu)
 XIV/1 : *Nokturno* (pour piano, 16 octobre 1879, d'origine trouble)
 XIV/2 : *Trauermarsh* (marche funéraire, pour piano, 10 décembre 1879, d'origine trouble)
 X/11 : Zdenči-menuetto (menuet de Zdenka, 8 janvier 1880, Perdu)
VIII/6 : *Thema con variazoni* (pour piano, 29 janvier-22 février 1880)
 X/14 : (Rondos, pour piano, 16-23 février 1880 et 3-?7 avril 1880, Perdu)
 X/15 : (Pièce en forme de sonate, 10-13 avril 1880)
 VIII/7 : *Skladby pro varhany, čís. 1 a 2* (pièces pour orgue, nos 1 et 2, 1884)
VIII/8 : *Dymká* (danse folklorique arrangée pour piano, après 1885)
VIII/9 : *Na památku* (En mémoire, pour piano, ?1887)
VIII/10 : *Národní tance na Moravě* (Danses folklorique de Moravie, pour piano 2 ou 4 mains ou cimbalum, 1888-89)
VIII/11 : *Srňátko* (arrangement d'une danse folklorique pour piano, après 1888)
VIII/12 : *Ej, danaj!* (arrangement d'une danse folklorique pour piano, 2 avril 1892)
VIII/13 : *Hlba ke kroužení kužely* (Musique pour le club « cadencé » Indien, 16 avril 1893)
VIII/14 : *Řezníček* (arrangement d'une danse folklorique pour piano, ?1893)
VIII/15 : *Zauleňka* (arrangement d'une danse folklorique pour piano, ?1893)
VIII/16 : *Úvod k Její pastorkyni (Žalivost)* (prélude pour « Jalousie », pour piano 4 mains, 31 décembre 1894)
 XI/3 : *Sonáta pro varhany* (sonate d'orgue, 1895-96, Planifié)
 XIV/4 : *Oříšek léskový* (la noisette, pour piano, 5 mars ?1899, d'origine trouble)
VIII/17 : *Po zrostlém chodníčku* (Sur un Sentier recouvert, miniatures pour piano, du 22 octobre 1900 au 23 septembre 1911)
VIII/18 : *Moravské tance* (arrangement d'une danse folklorique pour piano, 22 septembre 1904)
VIII/19 : *I. X. 1905 (Zulice dne 1. října 1905)*, (Sonate de la rue 1^{er} octobre 1905, 2 octobre 1905-27 à janvier 1906)
 X/21 : (Pièce pour « Po arostlém chodníčku », pour piano, entre 7 Mai et 6 Juin 1908, Perdu)
VIII/20 : *Narodil se Kristus Pán* (Chant de Noël bohémien arrangé pour piano, publication : 24 décembre 1909)
VIII/21 : (Moderato, pour piano, publication : avril 1911)
VIII/22 : *V mlhách* (Dans les brumes, pour piano, 21 avril 1912)
VIII/23 : (Moravské lidové písně, arrangement d'une danse folklorique pour piano, 1^{er} janvier 1922)
VIII/24 : *Ej, duby, duby* (« Ah, les chênes, les chênes », chanson folklorique arrangée pour piano, 1^{er} janvier 1922)
VIII/25 : *Budem tady stat* (Nous resterons là, pour piano, publication : 17 mars 1922)
VIII/26 : (Con moto, pour piano, publication : 5 juillet 1923)
VIII/27 : (Non titré, pour piano, publication : 8 janvier 1924)
VIII/28 : *Bratřím Mrštíkům* (Aux frères Mrštík, pour ?piano, 28 février 1925)
 XIV/15 : (*Skladba o psu Čiperovi*, Pièce à propos du chien Čipera, pour piano, 8 juillet 1925 au 3 avril 1928)
VIII/29 : (Pièce non titré, pour piano, ?1926)
VIII/30 : *Na starém hradě Hukvalském* (Au vieux château de Hukvaldy, arrangement d'une danse folklorique pour piano, 8 juin 1926)
VIII/31 : (Andante, pour piano, publication : 16 janvier 1927)
VIII/32 : *Vzpomínka* (Rémémorance, pour piano, 8 mai 1928)
VIII/33 : (Pièces dans l'album de Kamila Stösslová, 2 octobre 1927 au 8 août 1928)
 IX/13 : [extrait non-titré], (pour piano, dates non déterminée)

L'implication du piano dans son répertoire

Janáček a utilisé le piano dans d'autres contextes que dans une écriture soliste. Par exemple, en 1921, il écrit quinze *Chants populaires de Moravie* pour piano et voix. À soixante-dix ans, il écrit deux pièces de chambre concertante pour piano avec majorité de vents : *Capriccio* de 1924 et *Concertino* de 1925. Souvent, les oeuvres avec instruments et chœurs ont recours à des parties instrumentales dans des moments importants. Dans la treizième pièce de *Journal d'un disparu*, par exemple, lorsque le jeune homme perd sa virginité, on retrouve une manifestation du piano solo. Janáček s'est également servi du piano comme instrument de synthèse. Il a entre autres

¹⁵ Tableau fait à partir de : Nigel Simeone, John Tyrrell and Alena Němcová, *Janáček's Works : a catalogue of the music and writings of Leoš Janáček*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p.239-277.

écrit ses deux premiers opéras avec piano, puisque son sens de l'orchestration, très caractéristique, prit du temps à atteindre maturité.

Les collectes folkloriques lui donnèrent l'occasion de se faire la main à l'écriture pour piano, bien que les accompagnements pianistiques soient la plupart du temps très simples : *Kravloncky* en 1889, *Moravska lidova poezie v pisnich* (La poésie populaire morave en chanson) de 1892 à 1901, et *Ukvalsaka lidova poezie v pisnich* (Poésie populaire d'Hukvaldy) en 1898.

Ses contacts avec le clavier

L'écriture pour piano passe inévitablement par la manière dont le compositeur dépose ses mains au clavier. Or, le piano est l'instrument préféré de Janáček. Il a acquis au fil des années une excellente connaissance de l'univers pianistique. Il disait ouvertement vouloir étudier le piano à Saint-Pétersbourg auprès de Anton Rubinstein. Il a aussi mentionné dans ses lettres à Zdenka le plan de poursuivre ses études auprès de Camille Saint-Saëns à Paris, ce qui n'eut finalement jamais lieu, puisqu'il se tourna vers le Conservatoire de Vienne. En ce lieu, il pratiqua jusqu'à trois heures de piano et deux heures d'orgue par jour, selon les recommandations de Oskar Paul. D'ailleurs, avant qu'il se consacre exclusivement à la composition et à ses autres activités, comme enseignant et critique notamment, il était vu comme un organiste prometteur à Brno et Prague, ses deux premiers lieux d'études. Toutefois, il abandonna pratiquement l'instrument lorsqu'il quitta le conservatoire de Leipzig en 1880.

Au fil de ses études, il a étudié le piano avec Pavel Křížkovský au Monastère des Augustines de la reine. Il l'étudia également avec Amálie Wickenhauserová-Nerudová, une fine pianiste européenne de l'époque. À l'école d'orgue de Prague et à Leipzig, il en fit l'étude avec Oskar Paul et Leo Grill, ce dernier qui, avec Schumann et Dvořák, influença le « thème et variation ». Puis à Vienne, il en compléta son approfondissement avec Louis Plaidy, Josef Dachs, qui avait étudié avec Czerny, et Ernst Ferdinand Wenzel, un spécialiste de la technique, élève du père de Clara Schumann (Friedrich Wieck).

Janáček a approfondi la plupart des sonates pour piano de Beethoven avec son père dans ses toutes jeunes années. À la dernière année de sa vie, il a commenté ses sentiments par rapport à Beethoven :

As an eight-year-old boy I battled with many of the sonatas on the old piano. Oh, the notes melted into my tears like the bloody spots on the back of my left hand. I'm sure I never got the bass right! And when my father stood over me with a brush in his hand, its bristles would suddenly bore into my left hand. Since then I've known that notes should sweat blood when they are written and sweat blood when they are badly played. And Father? No doubt he trembled at the thought that I wouldn't turn out to be what he wanted me to be (XV/291).¹⁶

¹⁶ Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, England, CPI, Bath, 2006, p.34-5.

Dès ses études au monastère, avant 1874, il se fit admirer pour ses multiples talents, comme l'a rapporté en 1940 le Père Augustin Neumann:

As a choral student at the Staré Brno monastery foundation, Janáček [...] was already then an excellent pianist and in the monastery he had an equal partner (František Neumann)¹⁷ with whom, under the guidance of the great, he played Beethoven symphonies. There were precious moments of artistic enjoyment whenever these two enthusiasts sat down to the piano.¹⁸

Il eut l'occasion par la suite d'étudier différents répertoires et de se produire à maintes reprises dans le cadre de ses études à Leipzig et Vienne. Il a joué quelques-unes de ses propres pièces d'alors, c'est-à-dire avant la fin de ses études en 1880. Les trois fugues du *thème et variation* ont eu sous ses doigts un triomphe inattendu à Leipzig en 1880¹⁹:

So it's behind me at last. During the first two fugues I was very agitated and had to force my fingers through sheer will power; but I got through them quite well. The *Zdenči-Leoš* fugue went very well; and I calmed down so much that I composed ornaments while playing. Paul said « charming »! and one pupil (an Italian), who had a real fear of fugues, told me as I left that those were the first fugues whose melodies had a pleasant effect on him. That pleased me. Otherwise I didn't speak with anyone because as soon as I came off the platform I got dressed and walked home. Now I would like to play the variations and then nothing need detain me here any longer.²⁰

Bien qu'il ne fut jamais un grand virtuose, les œuvres qu'il approfondit à Vienne donnent une bonne idée de ses moyens pianistiques :

Die Schule des Virtuosen, Czerny
Technische Übungen, Louis Plaidy
Le clavier bien tempéré, Bach
Sonate en do mineur pour piano et violon, opus 30 no.2, Beethoven
Nocturne en si majeur opus 32 no.1, Chopin
Valse en *lab*, opus 34 no.1, Chopin
Concerto pour piano en *la* mineur, opus 85, Hummel
Concerto no.5 pour piano, Beethoven

À un certain moment, il trouva plus raisonnable de poursuivre son étude du concerto d'Hummel plutôt que celui de Beethoven.

¹⁷ Neumann, Augustin, *Augustin Neumann: Z paměti ro cliny Neumannovy z Olešnice na Moravě* [Des mémoires de familles des Neumanns de Olešnice en Moravie], Brno, 1940, p.81-3, cité par John Tyrrell dans : Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, England, CPI, Bath, 2006, p.64.

¹⁸ Štědroň, Bohumír ed. : *Janáček ve vzpomínkách a dopisech* [Janáček en reminiscences et lettres], Artia, Prague, 1946; rev. Eng. trans., 1955, p.25, cité par John Tyrrell dans : Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, England, CPI, Bath, 2006, p. 63-4.

¹⁹ Knaus, Jakob, ed. : « Intime Briefe » 1879/80 aus Leipzig und Wien, Leoš Janáček-Gesellschaft, Zürich, 1985, 31 Janvier 1880 : p.158-9, 10 et 11 février 1880 : p.173-4, rapporté par John Tyrrell dans : Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, England, CPI, Bath, 2006, p.166-7.

²⁰ Knaus, Jakob, ed. : « Intime Briefe » 1879/80 aus Leipzig und Wien, Leoš Janáček-Gesellschaft, Zürich, 1985, 14 et 15 février 1880 : p.179-80, cité par John Tyrrell dans : Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, England, CPI, Bath, 2006, p.167.

Le cycle

Dans les brumes, numérotée VIII/22, est la dernière oeuvre d'envergure pour piano solo que Janáček ait écrite. Une dizaine de miniatures suivent, mais sont moins importantes. Il n'y a à peu près d'ailleurs que deux oeuvres de qualité qui précèdent ce cycle : la Sonate et le *Sentier recouvert*. Malgré le fait que Janáček ait peu écrit pour le piano, il n'en demeure pas moins que ses pièces ont marqué le répertoire de l'instrument.

Dans les brumes est donc sa réelle troisième et dernière oeuvre majeure pour piano, qu'il écrit à presque soixante ans ! Il ne manque alors pas d'idées, mais il se sent seul, car rien ne semble vraiment avoir fonctionné, ni dans sa vie conjugale avec Zdenka, ni d'ailleurs dans sa carrière opératique. En fait, Janáček dû attendre une représentation de *Jenůfa* à Vienne en 1918 pour enfin connaître le succès, quelques années après *Dans les brumes*.

Sa rencontre avec Kamila Urvalkova et son mari Frantiska Rakowitschova ne viendront rafraîchir sa vie émotionnelle qu'à partir de l'été de 1917. Depuis sa liaison avec Zdenka, sa vie a donc jusqu'alors été une suite d'événements tristes. Autour de 1900 jusqu'à ce succès de 1918, sa démarche est incertaine. On peut voir à travers *Dans les brumes* ses craintes face à son sort futur et son affliction à propos de son âcre passé. Il aurait souhaité être reconnu beaucoup plus tôt dans sa carrière et le temps le presse désormais vers un profond questionnement. Selon le biographe Jaroslav Vogel, Janáček a composé le cycle dans l'insécurité de n'avoir pas encore été considéré comme le compositeur principal de Prague et dans la souffrance d'avoir perdu ses enfants.²¹

L'écriture du cycle²²

Le Club des Amis de l'Art de Brno avait comme but, depuis 1907, de publier des nouveaux auteurs tchèques, en retour de quoi les compositeurs voyaient une de leurs pièces publiée par année dans *Hudební moravské edice* (Édition musicale Morave). *Jenůfa* venait d'être la première publication des années 1907 et 1908. Le club annonça une compétition l'année suivante, en 1909, afin de déterminer la prochaine publication. Trente-cinq compositeurs moraves ont été invités à déposer leurs pièces pour piano ou chansons. Un jury international avait été constitué pour l'occasion. Il y avait Foerster de Vienne, le directeur du conservatoire de Varsovie, Feliks Nowowiejski, et l'auteur suisse William Ritter qui avait régulièrement contribué à la revue *Hudební*. Toutefois, seulement neuf compositeurs soumièrent des pièces à la date de tombée du concours en mai 1911, mais les juges considérèrent qu'aucune pièce n'était digne d'intérêt et le concours fut reporté au premier novembre de 1912.²³ Comme le suggère John Tyrrell dans sa biographie sur Janáček, peut-être fut-ce là la profonde motivation de Janáček pour se consacrer à ce nouveau cycle pour piano.

Janáček avait déjà dévoilé sa paternité de l'oeuvre en envoyant une copie le 21 avril 1911 à Jan Branberger. Il lui demande alors d'en parler dans *Čas*, sachant que son « magnifique rapport »

²¹ Vogel, Jaroslav, Leoš Janáček : a biography, révisé et édité par Karel Janovický, New York : W. W. Norton, 1981, p.194.

²² Les sources décrites aux notes de bas de pages 22 à 31 et 33 à 36 sont rapportées par John Tyrrell dans : Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, Angleterre, CPI, Bath, 2006, 1912 : p.781-797.

²³ Kundera, Ludvík : Janáček a Klub přátel umění [Janáček et le Club des amis de l'arts], (Velehrad, Olomouc, 1948), p.61-62.

dans cette revue de *Sur un sentier recouvert*, selon les termes de Janáček, avait mené à la publication de cette oeuvre.²⁴ Branberger ne le fit pas cette fois et s'excusa seulement le 27 septembre suivant de ne pas répondre à sa requête, en lui expliquant que son successeur en tant que critique du *Čas*, Jindřich Pihert, lui, le ferait.²⁵ L'inaction combinée de ces derniers fut finalement une bonne chose pour Janáček, car cela lui permit de soumettre *Dans les brumes* dans la compétition de l'automne de 1912. On ne peut savoir s'il a été ou non motivé par cette compétition pour écrire ce cycle, mais il semble évident que la manière favorable dont a été reçu *Sur le sentier recouvert* puisse en être une raison.

Janáček venait de recevoir des lettres encourageantes d'admirateurs quelques mois après la publication de cette pièce, en décembre 1911. Celle-ci provenait notamment de Ezechiel Ambros et de son fils Vladimír, de Prostějov²⁶, ainsi que le plus âgé Vojáček, à St-Petersbourg (qui avait spécialement commenté les numéros 1, 4, 7 et 10).²⁷ Il eut également de longues critiques positives à ce sujet dans d'importantes revues musicales, de la part du compositeur Emil Axman, dans *Smetana* (dans l'exemplaire du 5 janvier, trois semaines après la publication de *Le sentier recouvert*)²⁸ et de Karel Hoffmeister, le doyen des professeurs de piano de l'époque à Prague, dans *Hudební revue*.²⁹ Ce soutien semble avoir eu sur Janáček l'effet d'un nouveau souffle pour faire jouer ses oeuvres. *Notre père* (JW/29) a été donné à Prostějov³⁰ et à Kroměříž sous la direction de Vach.³¹

Un autre élément déclencheur aurait pu être le contact avec la musique de Debussy. À l'automne de 1911, les fréquents concerts *sonata hours* à l'École d'Orgue avaient été rehaussés en étant renommés « concert symphoniques ». Ils se donnaient les dimanches dans la salle de concert à proximité du parc Lužanky. D'ordinaire, on y entendait de la musique de chambre et au moins une œuvre symphonique. Durant les saisons de 1911-12 et 1912-13 furent présentés les huit premières Symphonies de Beethoven, interprétées par l'orchestre tchèque du théâtre de Brno sous la direction de Rudolf Pavlata.³² Par contre, le troisième de ces concerts de la saison de 1911-12, le 28 janvier 1912, n'eut pas cette dimension orchestrale. Il fut plutôt sous le signe d'un thème français.

²⁴ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], LJ à Branberger, 21 avril 1912, B 1442.

²⁵ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], LJ à Branberger, 27 septembre 1912, B 113.

²⁶ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], Ezechiel Ambros à LJ, 30 mars 1912, A 3427, Vladimír Ambros à LJ, 29 mars 1912, A 3202.

²⁷ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], Vojáček à LJ, 16 février 1912, A 2750.

²⁸ Smetana Robert : Vyprávění o Leoš Janáčko vi [Histoires portant sur Leoš Janáček] (Velehrad, Olomouc, 1948), ii (1911-12), p.152-154.

²⁹ Hudební revue [journal, 1908-20], v (1912), p.177.

³⁰ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], Ezechiel Ambros à LJ, 10 Janvier 1912, A 365.

³¹ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], Vach à LJ Janvier 1912, A 4558.

³² Kundera, Ludvík : Janáček a Klub přátel umění [Janáček et le Club des amis de l'arts], (Velehrad, Olomouc, 1948), programmes, p.129-131.

Le fidèle personnel de l'École d'Orgue, c'est-à-dire Dvořáková, Dědeček et Pavlata, ont alors interprété la sonate pour violon opus 59 de d'Indy et le Trio opus 1 de Franck. La femme de Jan Kunc, Marie Kuncová, interpréta des chansons de Duparc, Chausson, Debussy et autres. Puis Dvořáková termina le programme avec les musiques pour piano de Pierné, Chevillard, *Doctor Gradus ad Parnassum*³³ et *Reflets dans l'eau* de Debussy.³⁴

Debussy était alors peu connu dans le territoire tchèque. La liste des prestations de Debussy en territoire tchèque, à Prague, établie par Miloš Štědroň ne commence qu'en 1908 et est confinée au répertoire orchestral.³⁵ La première évocation de la nature par le piano de Debussy, *Reflet dans l'eau*, publié en 1905, pourrait bien être la première pièce que Janáček ait connue du compositeur français. Il est donc possible que *Dans les brumes* en fut la réponse directe. Surtout si on considère son plus grand raffinement et sa texture plus pianistique (ce que Hoffmeister a d'ailleurs critiqué) que dans *Sur le sentier recouvert*.

Le 21 avril 1912, Janáček envoie une copie de *Dans les brumes* à Branberger. Demeurant sans réponse, il se remit à *Brouček*. Le premier novembre fut la date limite du concours. Dans son « étude de l'organisation » (1948), Ludvík Kundera fut incapable de déterminer combien de pièces furent soumises cette fois, mais il souleva que Janáček intervint de deux manières : en soumettant son propre cycle pour piano *Dans les brumes* et en suggérant à son ancien élève Jaroslav Kvapil (1892-1958), qui étudiait alors à Leipzig, de soumettre quelques chansons. Les pièces pour piano furent envoyées à Karel Hoffmeister, puis les chansons à Jan Branberger et sa femme, la chanteuse Doubravka Branbergerová. Tandis que les Branbergers choisirent trois chansons de Kvapil, Hoffmeister choisit *Dans les brumes*, mais comme il n'y avait pas suffisamment d'argent pour imprimer les deux options, Janáček abandonna son droit d'impression immédiat de *Dans les brumes*, geste à l'image de sa grande bonté, et le Club imprima et publia plutôt les chansons de Kvapil dans l'édition de Décembre comme don à ses membres, en 1912.³⁶ *Dans les brumes* fut publié un an plus tard.

Dans une lettre de Janáček à Hoffmeister, du 25 novembre 1912, Hoffmeister mentionne deux cycles pour piano, *Chansons de printemps* et *Dans les brumes* en disant que le second était définitivement plus beau que le premier.³⁷ Cette lettre nous permet de supposer que Janáček a composé un autre cycle pour piano, maintenant perdu.³⁸

Le fait qu'aucun nom de compositeurs ne soit mentionné dans les lettres de Hoffmeister était évidemment un effort du Club de conserver les pièces dans l'anonymat. L'évidence nous fait

³³ Janáček, Leoš, *V mlhách* [Dans les brumes], République Tchèque, Edition Bärenreiter Praha, 2005, p.VI.

³⁴ Kundera, Ludvík : Janáček a Klub přátel umění [Janáček et le Club des amis de l'arts], (Velehrad, Olomouc, 1948), 129; Štědroň, Bohumír ed. : Leoš Janáček a hudba 20. století : paralely, sondy, dokumenty [Leoš Janáček et la musique du vingtième siècle : parallèles, sonorités, documents], (Masarykova univerzita and others, Brno, 1998), p.64.

³⁵ Štědroň, Bohumír ed. : Leoš Janáček a hudba 20. století : paralely, sondy, dokumenty [Leoš Janáček et la musique du vingtième siècle : parallèles, sonorités, documents], (Masarykova univerzita and others, Brno, 1998), p.64.

³⁶ Kundera, Ludvík : Janáček a Klub přátel umění [Janáček et le Club des amis de l'arts], (Velehrad, Olomouc, 1948), p.62-63.

³⁷ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], Hoffmeister à LJ, 25 nov.1912, B 133.

³⁸ Nigel Simeone, John Tyrrell and Alena Němcová : Janáček's Works : a catalogue of the music and writings of Leoš Janáček (Oxford University Press, Oxford, 1997), p.350.

croire que *Chansons de printemps* a été soumis au concours par un autre compositeur que Janáček. Hoffmeister a d'ailleurs également noté à la hausse *Dans les brumes* par rapport à *Chansons de printemps*. La publication attendit l'année suivante puisque Janáček apporta des modifications à la première et la quatrième pièces du cycle. Cependant, seules les deux versions de la quatrième ont été conservées.

La signification du titre

Le titre évocateur *Dans les brumes* est exprimé de manière très personnelle par le compositeur. La texture pianistique n'est ni brumeuse, ni indistincte et la forme demeure clairement balisée. Bien qu'à première vue, le cycle s'apparente aux pièces d'atmosphère impressionnistes, il ne s'agit pas des brumes nordiques de Brahms ou Grieg, ni non plus des brouillards de Debussy (Les préludes 1912, 2^e livre). Ce sont plutôt les brumes sur la situation du compositeur face à ses nombreux échecs, tant sur le plan amoureux que professionnel. Janáček s'était à l'époque presque fait à l'idée de ne rester qu'un professeur respecté de Brno qui, d'une manière accessoire composait des oeuvres incessamment plus étranges, au profil de son seul intérêt personnel. Aussi, Janáček lie ce recueil à une inspiration autobiographique en évoquant un épisode qui lui paraît un peu flou, celui d'un souvenir de ses jeunes jours d'adolescent à Hukvaldy, son village natal. Ce n'est pas une oeuvre qui requiert une grande virtuosité, mais plutôt une conscience aiguisée des enchaînements thématiques soudains et surtout des proportions des nuances de ceux-ci. Ce sont des pièces profondes et contradictoires, par leurs composantes, que l'interprète doit gérer avec esprit, dans une ambiance généralement mélancolique. Contrairement au cycle *Sur un sentier recouvert*, les quatre pièces de ce cycle ne sont pas titrées.

L'analyse

Outre les éléments stylistiques du langage de Janáček, plusieurs aspects relient les quatre pièces de *Dans les brumes* pour en faire une oeuvre cyclique. Premièrement, l'armature de *réb* majeur est commune aux quatre pièces, mais le discours évolue à l'image du langage opératique de Janáček, selon une riche trame dramatique et lyrique. L'armure change donc selon les besoins du compositeur et sa sensibilité particulière face à l'harmonie. Ces changements de couleurs coïncident souvent avec le début des sections, qui participent aux formes plus ou moins *rondo* de chaque mouvement. Ce qui en fait toutefois spécifiquement une oeuvre cyclique est le fait que l'oeuvre développe un matériau à partir d'une seule source initiale. Il est en effet pratiquement possible de justifier tous les motifs de l'oeuvre à partir des premières énonciations thématiques. Malgré tout, chaque mouvement présente la matière de cette genèse motivique selon une organisation distincte, comme on le verra lors de l'analyse détaillée.

La manière dont Janáček traite cette matière passe par des juxtapositions et des répétitions. Les enchaînements harmoniques subissent aussi le même traitement, évoluant la plupart du temps selon des juxtapositions à travers une harmonie modale avec chromatisme. Ce genre de traitements s'applique également à la forme. Une variété d'éléments ajoutés tel qu'une note, une

mesure ou un motif, vient spécialement rompre la régularité formelle. Ces ajouts récurrents modifient l'équilibre des proportions de presque chaque segment du cycle.³⁹

I - *Andante*

Le premier mouvement est en *réb* majeur, mais il commence sur une curieuse harmonie de quarte entre un soprano de *solb* et une pédale de *réb*. D'autres quartes dans les croches de la voix de ténor ornent et chevauchent cette pédale. Le seul intervalle étranger est une quinte, dissimulée entre *réb4* et *solb3* au ténor, mais son *réb* est toutefois distancé de la note la plus grave par une quarte redoublée. En raison de l'importance agogique du *réb3* sur un temps fort et de l'appui à la moitié de la mesure du *réb4* une octave plus haut, on est tenté de regrouper toutes ces notes du ténor en un motif dont la première note serait sa croche la plus aiguë. Les deux premières croches forment ainsi la levée du temps fort qui se relâche sur le *lab* grave, probable dominante de *réb*. Tout cela forme une main gauche *dolcissimo* très imagée qui donne l'impression de commencer au milieu de nulle part, à mi-chemin du motif, et de demeurer en suspens sur un *ostinato* de plusieurs mesures. Elle épouse parfaitement le caractère de brouillard du titre et a quelque chose de presque mystique avec sa répartition sur les fondements de la série des harmoniques naturelles^{Ex.5}. Afin que la mélodie s'exprime naturellement à l'intérieur de cette impression d'apesanteur, le tempo *Andante* devrait être interprété avec justesse, sans lenteur, ni vitesse.

Exemple 5 : Séries des harmoniques naturels des fondamentales *réb* et *solb*.

The image displays two systems of musical notation for a grand staff. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The bass line contains a series of notes, with red arrows pointing to specific notes: the first two arrows point down to notes, and the third points up to a note. The treble line contains a series of notes, with a red arrow pointing up to a note. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and stems. The overall structure suggests a harmonic series or a specific melodic line being analyzed.

³⁹ Afin d'éviter les imprécisions dues à la notation de l'analyse, ainsi que pour alléger la densité du texte, les notes pouvant porter à confusion sont suivies d'un chiffre représentant leur registre : les notes précédant le *do* le plus grave sur le piano sont *la0-sib0-si0*, puis à l'octave qui suit, elles sont notées *do1-do#1-ré1-ré#1-mil-fal-fa#1-soll-sol#1-lal-sib1-sil* et ainsi de suite jusqu'au septième registre, le plus aigu du piano.

La main droite est chantante, mais aussi hésitante puisque ses quatre premières notes sont en relation de tension par rapport à l'harmonie. La cinquième note, un *sib*, est distancée d'une tierce et non plus d'une quarte par rapport à la note la plus grave du ténor. C'est sur celle-ci que se repose le premier groupe motivique à caractère thématique. La courbe dont ce dernier est formé est subtilement épousée par le contour des notes graves du ténor qui dévoile l'harmonie de *solb majeur* (mes.3). Jusqu'ici, le *solb2* est la seule note qui sorte de l'*ostinato* de main gauche. Rétrospectivement, l'accord de *solb* que l'on croyait mineur, avec *la* bécarre (mes.2), est bel et bien majeur puisque ce *la* ainsi que le *dob*, septième de *réb*, sous-tendent chromatiquement la résolution du *sib* qui suit.

Ces trois premières mesures nuancées en soufflets sont immédiatement répétées aux mesures 4 à 6, ce qui renforce le doute, mais aussi l'attente d'un nouvel élément. À la troisième redite (mes.7), le thème, la nuance, la tonalité et les proportions se transforment. Les deux premières mesures de la matière thématique (mes.1-2) sont augmentées à quatre (mes.7 à 10), puis la dernière (mes.3) substitue son *decrescendo* pour deux mesures de *ritardando* (mes.11-12). La grande phrase entre les mesures 1 à 12 est donc divisée en deux groupes de six mesures ainsi réparties : 3-3 et 4-2.

Le caractère de sa deuxième partie est soudainement plus intense. Un long *crescendo* rejoint un *f* de manière ouverte et dans un ton modulé. La mesure 9, qui se résolvait à l'origine aux mesures 3 et 6 sur une harmonie de *solb* se déplace grâce à la progression chromatique de la basse vers *la7* qui semble être un accord de passage. Cet accord correspond en réalité à la troisième note des notes initiales au soprano, c'est-à-dire *solb-lab-LA-(dob)-sib*. On voit bien cette progression à partir des notes les plus graves des mesures 6 à 13. Le *dob* manquant à la voix grave devient par enharmonie un *si* qui se retrouve dans la voix du soprano, juste après le *la*. Le *sib*, lui, est joué à la mesure 11. Quant à elle, la basse de blanches module en se servant d'un pivot par enharmonie sur la tierce du nouvel accord, *do#*, qui était au préalable un *réb*. À cet endroit, le soprano des mesures 9 et 10 déploie le mouvement descendant de la matière thématique entre *dob* et *sib* des mesures 2 et 3, alors qu'un groupe de quatre notes mélodiques observe ce mouvement : *do#-si-la-fa*. Ces quatre noires, dont la première est ornée de triples croches, sont immédiatement redites et légèrement modifiées aux mesures 11 et 12, intensifiant la descente vers le registre médium. La manière toute spéciale dont les triples croches mélodiques rompent alors avec la régularité des noires n'est pas sans rappeler le genre d'inflexions mélodico-rythmiques du folklore morave.^{Ex.6}

Exemple 6 : *Moravská Lidová Poesie V Písniích* (Chants sur des poésies populaires moraves) de 1892 à 1901, no.2.⁴⁰

Con moto

Co to máš, dě - več - ko,
co to máš za krá - su? Dvž na tě
po - hléd - nu, ce - lý se za - tře - su.

Notons également dans les contours de la ligne mélodique la couleur particulière de l'intervalle de triton entre *si* et *fa* (mes.9-10) qui met en valeur un étrange mode éolien avec tierce majeure. Ce *fa* (mes.10) anticipe l'accord de septième de dominante de *sib7* (mes.11), dans un mode apparemment lydien avec septième mineure. ^{Ex.7}

Exemple 7 : les modes des mesures 9-10 et 11.

⁴⁰ Janáček, Leoš, *Moravská Lidová Poesie V Písniích* [Chants sur des poésies populaires moraves], édité par Bohumír Štědroň, Bärenreiter Kassel, Londres, 1976, no.2 : Kouzlo, p.2.

Sa redite immédiate à la mesure 11 vient « amplifier » cette seconde modulation, pour utiliser le terme exact qu’emploi Janáček dans l’explication de ses conceptions théoriques sur les « formes de connexions ». ⁴¹ La basse épouse alors l’ « amplification » de ce *fa* mélodique en se déplaçant par mouvement contraire avec le soprano. Cette activité soudaine marque l’apogée des 12 premières mesures. Remarquons qu’à la main gauche de la mesure 12, les liaisons par mesures sont interrompues, donnant un indice supplémentaire d’une fin de phrase imminente.

Ce qui est spécial avec ces liaisons est que sans la pédale *forte*, elles sont impossibles à réaliser au piano, du moins entre les notes les plus éloignées. Cette résonance inévitable pourrait être vue comme une écriture suggestive de la résonance naturelle d’un cymbalum, instrument traditionnel morave. L’édition *Peters* précise que *Bärenreiter* a omis ce détail, probablement en raison d’économie visuelle. Elle suggère également un doigté permettant de tenir la pédale de *reb* (mes.1 à 8), c’est-à-dire avec le majeur sur la blanche, autour duquel les doigts extérieurs de la main peuvent girer. Quoi qu’il arrive, l’interprète devrait, tout comme le faisait Janáček, selon ce que rapporte l’édition *Peters*, pédaler selon la résonance des lieux, la qualité de l’instrument ainsi que le tempo et la nuance. ^{42, Ex.9}

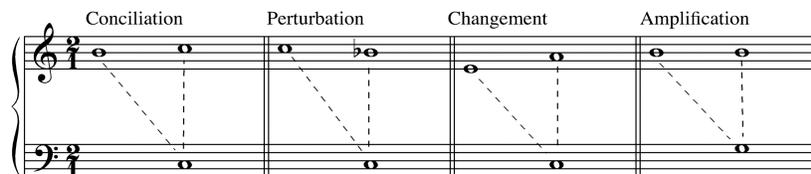
Exemple 9 : Édition *Bärenreiter*.⁴³



On retrouve entre cette phrase et la suivante, un *f* aux côtés d’un *pp*, contraste qui est également fréquent dans la Sonate et *Sur un sentier recouvert*. Ce *pianissimo* est le point de départ à partir

⁴¹ Tel que mentionné plus tôt dans le premier chapitre, ces termes et la plupart des termes employés par Janáček démontrent la richesse de son imaginaire. Il serait d’ailleurs intéressant d’appliquer la terminologie théorique de Janáček à titre de curiosité. Par exemple, le premier groupe de cinq notes mélodiques du mouvement opère par rapport à la basse une « conciliation » sur *lab*, ou « changement » si l’on considère le ton de *solb* majeur, deux « perturbations » (*disturbance*) sur *la* et *dob*, ainsi qu’une autre conciliation sur *sib*. Voici quelques exemples qui sont tirés de : Beckerman, Michael, *Janáček as Theorist, Studies in czech music no.3*, pendragon press, Stuyvesant, NY, 1994, p.25-36.

Exemple 8 : Conciliation, perturbation, changement et amplification.



⁴² Janáček, Leoš, *Klavierwerke*, édité par Miroslav Barvík et Reiner Zimmermann, Peters, Leipzig, 1987, notes on interpretation, p.81.

⁴³ Janáček, Leoš, *V mlhách* [Dans les brumes], République Tchèque, Bärenreiter Praha, 2005, p.1.

duquel gonfle la deuxième grande incise et le premier climax secondaire (mes.25). La présentation du matériau thématique redevient alors la même qu'à la troisième incise. D'ailleurs, tout le premier *A* du mouvement est monothématique (mes.1-48).

À l'indication « *a tempo* », s'adjoint au contraste de nuance un subtil changement harmonique. L'accord de *sib*⁷ se transforme subtilement vers un *sib* sur sa septième avec quinte abaissée (mes.13), qu'on peut interpréter comme le ton voisin de la dominante, c'est-à-dire *réb* mineur (mes.13-14), avant d'aller vers *lab* et *lab*⁷ (mes.15-16). Le *sib* à la voix supérieure (mes.13) est donc une appoggiature qui se résout sur le *lab* de la mesure suivante (mes.14). La texture n'est pas tout à fait la même non plus, puisque ce soprano ne représente plus le premier plan. C'est à l'alto que revient ce rôle. La mélodie fait entendre les mêmes changements de direction sans altérer les intervalles. À cette troisième phrase, le motif initial demeure toujours inchangé : 2deM asc.-2dem asc.-3ce dim. asc. (ou 2deM)-2de desc. Soulevons l'indépendance de la basse en blanches sur *fab*. La basse continue son activité en passant par *mib* (mes.15), *solb* (mes.16) et s'assied juste avant l'*accelerando* sur une nouvelle pédale de *réb* (mes.17-).

À cet endroit précis, la mélodie est de retour sur un accord de *solb*, mais mineur cette fois, et elle réunit les deux voix des mesures 13 à 16 de la main droite en un mouvement unique ascendant (mes.17). Ce mouvement commente et orne à distance de tierce le *lab* qui se fait insistant depuis les mesures 14 à 16 jusqu'aux mesures 19 à 21. Notons que les quatre noires ascendantes entendues aux mesures 1-2, 14-15 et 17-18 ont chaque fois une relation intervallique différente par rapport à la basse et l'harmonie, ce qui, malgré ces redites, fait évoluer le discours de façon signifiante. Leur dernière énonciation aux mesures 17-18 coïncide avec le chevauchement des deux pédales de *réb* (mes.17) et *lab* (mes.19). Cette soudaine immobilité présage un grand mouvement dramatique. L'activité du mouvement des croches de la main gauche s'intensifie lorsque le *solb* grave (mes.18) est surpassé par un *fab* (mes.19), ce à quoi Janáček adjoint un *crescendo* (mes.19-) qui rejoint éventuellement la nuance *ff* (mes.25). L'*accelerando* qui débute à la mesure 18 est retenu à 24, faisant référence à l'énergie d'origine du déclin des soufflets du premier système et faisant suite au *ritardando* du deuxième système (mes.11 et 12).

Remarquons aussi que les indications de pédales sont de plus en plus nombreuses au courant de cette deuxième partie de phrase. Alors qu'elles étaient disposées à l'origine « à la blanche » (mes.1 à 14), elles sont, pendant un certain, temps disposées « à la noire » (mes.15-16), avant de revenir « à la mesure » (mes.20-23). Afin de suivre les différents changements harmoniques, elles prennent la basse syncopée dans leurs résonances. Ces décalages rehaussent l'aspect contrapuntique des croches de la main gauche en divisant ces dernières de manière composite par groupes de deux en une descente qui s'échelonne sur plusieurs mesures (mes.18 à 24). Les croches aiguës y passent par *sibb-solb*, *lab-fab*, *solb-mib*, *fab-réb* (mes.18 à 21) et stagnent sur *mib-réb* (mes.22 à 25), de manière à continuer l'effet de pédale sur *réb*. Les basses se divisent elles-mêmes en deux. Elles contiennent la pédale de *réb*³, qui finit par se confondre avec le *réb*³ des croches supérieures à partir de *fab-réb* (mes.21), ainsi qu'une voix plus grave parcourant *solb-fab-mib-réb-sib-la-sol*. À l'endroit où les deux *réb* se rejoignent à la main gauche (mes. 21), le soprano redevient actif et descend lui aussi, de *lab* à *fab*, en passant par *sol* et *solb* (mes.21 à 24). Janáček veut donc exciter progressivement le caractère de la phrase en augmentant l'activité contrapuntique et en faisant fluctuer le tempo ainsi que la nuance.

Ensuite, la mesure 24 se voit répétée et accentuée à 25. Ces deux mesures sont supportées par la pédale et constituent l'apogée de la section. Le saut d'octave sur le *fab* (mes.25), à intervalle de

tierce par rapport à la basse, conclut toute cette activité.⁴⁴ Le plan harmonique de ce passage se résume ainsi (mes.18 à 24) : *solbm, rébm/fab, mib7, rébm, mib7/sib, mib semi-dim7/la, mib7-9b/sol*.

La douce résonance *pp* séparée par une respiration (:) rétablit le brouillard dans la résonance du *réb* de la basse (mes.25-26). Ensuite, la section *Tempo I* est une reprise intégrale de tout ce qu'on vient d'entendre. Toutefois, il y a deux petites modifications. La première est que les trois notes initiales *solb-lab-la* sont abaissées par le contexte dramatique sur *fab-solb-lab*, ce qui augmente la distance parcourue entre la troisième et la quatrième note en une tierce mineure, au lieu d'une tierce abaissée. La deuxième se trouve vers la fin de la section où la toute dernière partie d'excitation se voit remplacée par une redite des soufflets initiaux sur les notes des mesures 17 à 19, d'abord de 42 à 44, puis de 45 à 47. La mesure 48 est l'élément ajouté. Ce retour à la matière initiale donne l'impression de clore un rêve transitoire dans un passage brumeux. Voici comment cette première section regroupe ses fragments thématiques par mesures ^{Tableau 3} :

3-3-4-2 (12), 4-2-3-3+1 (13), 3-3-4-2 (12), 4-3-3+1 (11)

Nous pouvons observer que Janáček décale la balance de ces quatre incises de manière à ce qu'il y ait un léger développement dans la deuxième (13 mesures) et une désinence naturelle dans la dernière (11 mesures). Un effet de quasi-miroir, créé par l'inversion des proportions aux deux premières incises (le miroir parfait serait 3-3-4-2=2-4-3-3), contribue à varier les techniques de juxtapositions employées. La section se résume donc à exposer des fragments de la matière thématique par juxtapositions et répétitions. Sans aucune de ces manipulations, la ligne mélodique pourrait se résumer ainsi ^{Ex.11} :

Exemple 11 : Soprano des mesures 7 à 10.



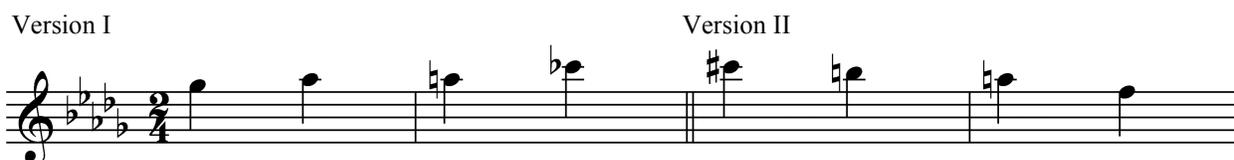
Les deux dernières mesures (mes.11-12) sont le miroir de 7 et 8, tandis que les mesures 1 à 3 et 4 à 6 représentent la tête du thème avec l'ajout d'une mesure de repos. En fait, on pourrait même simplifier le thème en une montée de quatre notes suivit de son renversement légèrement modifié. ^{Ex.12}

⁴⁴ Plus tard dans sa vie, Janáček notera la réaction de son coq Kovalská lorsque celui-ci vit un lézard, le 24 juin 1922, avec le même genre de saut d'intervalle : Tausky, Vilem and Margaret, *Janacek : Leaves from his life*, London, Kahn & Averill, 1989, c1982, p.87-8. ^{Ex.10}

Exemple 10 :

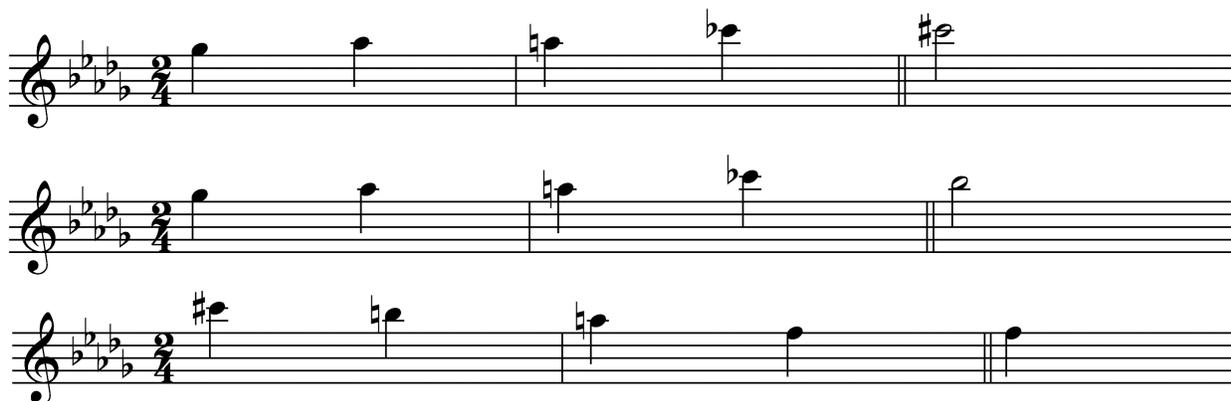


Exemple 12 : Les quatre notes du thème (version I) et leur répétition renversée et modifiée (version II).



Finalement, on se rend compte que toute la matière thématique découle des trois premières mesures. S'il y a extension, la cinquième note est ascendante. S'il y a résolution, cette même note est descendante. Puis s'il y a un renforcement par redite, elle ne bouge pas. ^{Ex.13}

Exemple 13 : Développement, résolution et renforcement sur la cinquième note.



N'est-ce pas également intéressant de constater que la seule double-croche de la section en représente son apogée! Janáček ne prend en effet aucun détail à la légère.

Par la suite, le *Poco mosso, cantando* (mes.49-) est tout doucement introduit par le tendre mouvement de la basse (mes.47-48) de *réb* (noire), *mib* (croche), *fab* (noire pointée) et *solb* (croche), qui se dépose sur une longue pédale de *lab* (mes.49 à 51). Une citation d'un extrait de l'hymne slovaque *Nad Tatrou sa blýska* est alors entendu *pp* avec la délicate *una corda*. Cet emprunt fait probablement référence au mouvement d'union entre les Tchèques et les Slovaques, à l'aube de la Tchécoslovaquie, créée après la guerre de 1914-18. Se pourrait-il d'ailleurs que ce deuxième thème corresponde à un mélange des hymnes slovaque et tchèque, alors qu'ils semblent avoir de nombreuses caractéristiques communes? L'addition de leurs armures (2 bémols + 3 bémols = 5 bémols) correspond curieusement à celle de *Dans les brumes*. ^{Ex.14}

Exemple 14 :

Tête de l'hymne tchèque (première strophe de l'opéra de František Škroupa qui, dans l'élan de l'idéologie de la pensée nationale tchèque du XVIIIe siècle, s'est inspiré du milieu populaire: *Kde domov můj* [Où est ma patrie]).⁴⁵



Deuxième thème de *Dans les brumes*, dont la résolution sur *réb* est manquante.



Hymne Slovaque.⁴⁶

Nad Ta - trou Sa blys - ka, hro - my di - vo bi - ju,

5 Nad Ta - trou Sa blys - ka, hro - my di - vo bi - ju,

9 Zas - tav - me ich bra - tia, ved sa o - ni stra - tia,

13 Slo - va - ci o - zi - ju. 1. Slo - va - ci o - zi - ju. 2. poco rit.

*Nad Tatrou sa blýska, hromy divo bijú
zastavme ich bratia,
ved' sa oni stratia,
Slováci ožijú.*

Sur les Tatras il foudroie, le tonnerre frappe violemment.
Arrêtons-les mes frères,
Cependant ils se perdront,
Les Slovaques renaîtront.

*To Slovensko naše posiaľ tvrdo spalo.
ale blesky hromu
vzbudzujú ho k tomu,
aby sa prebralo.*

Notre Slovaquie a jusqu'ici profondément dormi.
Mais les éclairs du tonnerre
Vont la pousser,
Pour qu'elle se réveille.

⁴⁵ Hymne National de République Tcheque (http://www.globe-netter.com/index/hymnes/republique_tcheque.html), consulté le 24 mars 2009.

⁴⁶ Nad Tatrou sa blýska (http://fr.wikipedia.org/wiki/Nad_Tatrou_sa_bl%C3%BDska), consulté le 22 mars 2009.

Les doux *staccatos* déposés sur les croches attendrissent la répétition du *fab* à l'intérieur du *legato* (mes.49). Mais où va donc ce thème? Pour la première fois, on se retrouve en métrique de 4/4, au lieu de 2/4. Le thème aboutit sur une interruption mélodique avec pédale de *lab* (mes.51). Celle-ci est dénudée pendant l'ajout d'un temps en 1/4. Les trois premières notes ascendantes du deuxième thème sont présentées dans la continuité de l'élan de la basse. En outre, l'arrêt sur la blanche et sur la pédale de *lab* (mes.49) profère un caractère de réflexion presque rétrospectif.

L'harmonie de ce court extrait est répartie de manière bien différente que lors de la longue mélodie accompagnée qui précède. La main droite plaque de manière homophonique des accords de deux ou trois sons en position de sixte. Ces accords renversés sont remplis avec quintes ou toniques. Chose intéressante, les sixtes ne sont pleines que sur la pulsation, sauf à la deuxième mesure (mes.50) où le remplissage a été inversé : la sixte du deuxième temps est vide et plus légère que sa redite qui, aux troisième et quatrième temps, là où elle est précisément appuyée par la basse, se veut déclamative avec une seconde suspendue pour remplissage et le soutien du point culminant d'un *crescendo*. Le remplissage des accords répétés de *réb mineur* sur le dernier temps faible de la première mesure (mes.49) donne une qualité de profondeur à la mélodie. Remarquons que la pédale soutient les changements harmoniques, mais qu'elle conserve le dernier accord avec seconde jusqu'au dernier temps de la mesure 53, et ce, malgré l'indication de *decrescendo* qui complète et fait suite à l'idée du soufflet initial des mesures 1 à 3. C'est d'ailleurs à partir de l'énergie de ce *decrescendo* que la matière suivante naît.

Deux mesures (mes.52-53) *ppp, leggiero e veloce* de triolets de croches sont basées sur les intervalles descendants du motif de triples croches vu plus tôt (mes.9 et 15), c'est-à-dire d'une tierce qui est ici majeure et d'une seconde. Elles viennent rejoindre doucement le registre de la mélodie harmonisée de 54 à l'aide d'un *crescendo* et d'une grande descente. Ce trait est soudainement plus pianistique. Il est constitué de deux groupes de trois notes à la main droite, qui sont tous deux suivis à la main gauche par les mêmes hauteurs, mais une octave plus bas (mes. 52), et ensuite par la transposition exacte de ces douze notes à l'octave inférieure (mes.53). Les deux groupes sont donc : *lab-fab-mib* et *mib-do-sib*. À la fin du dernier groupe, on retrouve presque les triples croches initiales des mesures 9 et 15 avec des doubles-croches de triolets. Puis, Janáček ajoute une note au dernier groupe, un *lab* (mes.53). Les contours de l'ensemble du trait évitent l'affirmation des temps forts. La première note de la mesure 52 débute sur la deuxième croche du premier triolet et la dernière double-croche de la mesure 53 est liée avec le premier temps suivant. Les notes pôles sont désormais *mib* et *sib*, cette dernière qui se dépose sur la pédale de *lab* (mes.54) tout comme à la mesure 14. Le suspens que crée cette pédale nous laisse dans l'attente d'une harmonie sur basse de *réb*.

Ce passage est placé en opposition par rapport à la mélodie harmonisée avec laquelle il alterne jusqu'à la mesure 84. Cette mélodie se fait réentendre tout de suite à 54 de manière légèrement plus affirmative, avec *tre corde*. Le fait que la basse soit un peu plus active à cet endroit (mes.54-55), que les indications de pédales soient moins nombreuses et que le *crescendo* soit anticipé et débute dès le deuxième temps de la mesure 54, au lieu de débiter au premier temps de la mesure suivante comme à la mesure 50, démontre une certaine progression dans le discours.

Janáček refait ensuite entendre la descente depuis l'extrême aigu, sauf que son *crescendo* prend une proportion beaucoup plus importante, menant la nuance jusqu'à *forte*. La pédale est alors enfoncée durant six mesures complètes (mes.56 à 61). Ce fragment descendant est développé dans la résonance au registre moyen. Les notes *lab-fab-mib* sont conservées, mais alternent avec

les notes *réb-sib-lab* de la main gauche. Cette fois, ces dernières notes sont répétées à la main droite avant d'être reprises à la main gauche, formant ainsi un miroir (mes.59). L'exacte transposition à l'octave de ces transformations prend place à partir de *lab4* (mes.60). Notons que les premiers et derniers groupes de trois notes sont les mêmes entre ces transpositions. Tout cela finit par prendre la forme d'un tourbillon *rubato* et *fff* répétitif fait d'alternance entre les mains sur les notes *lab-fab-mib* (fin mes.61 à 63). Ces répétitions servent de transition à Janáček.

L'intensité du passage est alimenté par le retour du deuxième thème (mes.64-65), qui présente cette fois des accords de quatre notes, à l'exception de la dernière croche de la main droite de 65 qui est faite de trois sons. Ceci est probablement une erreur de l'édition *Peters* puisque aucune autre édition ni interprète ne semble omettre le *mib* du soprano. La pédale de la main gauche à 64 est remplacée par le soutien continu de l'activité en triolets. Il y a donc une superposition de deux éléments contrastants, c'est-à-dire un thème harmonisé sur des triolets, ce qu'on peut voir aussi aux mesures 67-68 et 73 à 80. À 64 et 67, Janáček note un accent sur le *lab* grave pour appuyer l'importance sonore de l'accord en blanche au-dessus, ainsi que le suspens de l'harmonie de *réb* en position de quarte et sixte.

Le motif de triolet commence à 64 par le groupe au registre inférieur, c'est-à-dire à la main gauche. On retrouve d'abord *ré-sib-lab*, puis *lab-fab-mib* qui sont immédiatement répétées. Le deuxième groupe troque ensuite son *lab* pour *sol* (mes.65). Le conflit entre les mains ne prendra fin qu'à 71. Pendant les mesures 64-65, l'harmonie de la main droite affirme des accords de *sib* avec quinte abaissée (*sib-réb-fab*), de *solb* majeur et de *mib* avec septième. Ces deux mesures sont encore une fois nuancées en soufflet. Par la suite, une seule mesure du passage descendant (mes.66) sépare la mélodie d'accord de 64-65 et 67-68. Elle réutilise les notes de main gauche de la mesure 64 et revient à l'alternance des deux mains, avec cependant un *decrescendo*.

La descente de triolet revient ensuite (mes.69 à 72), précédée par un *crescendo*. La pédale brouille cet extrait en prenant les deux accords de la fin du thème d'accord dans sa résonance. La texture de triolets demeure la même entre les mesures 66 à 69, même si la main droite vient aider la main gauche à 69 et que l'ajout d'un temps modifie légèrement les proportions de ce passage à 70.

Alors que le drame semble ne jamais vouloir s'arrêter, on entrevoit enfin un peu de lumière avec l'arrivée inattendue d'un *fa* bécarre (mes.71-80). Le développement de l'alternance entre les mains des triolets se poursuit avec des notes préparant une nouvelle armure à quatre bémol, sans *solb* : *mib-do-sib*, *lab-fa-mib*, *lab-fa-mib*, *réb-sib-lab*. Ce regroupement est redit dans la mesure qui suit (mes.72). Puis l'exploration de la matière initiale est poursuivie par Janáček. La main gauche devient encore plus répétitive (mes.73-77) sous le thème d'accord. Elle fait de petites vagues qui, sur les notes de la tête du groupe de la mesure 71, s'intensifient vers le grave. Le thème débute cette fois-ci sur un accord de *lab* majeur, la dominante de *réb*. On sent toutefois définitivement une assise sur *mib*, en raison entre autres de la pédale qui met en valeur la note la plus grave dès le troisième temps de 73 (-77). La mélodie prend alors un côté folklorique plus joyeux, caractère auquel contribuent les *tenutos*, substitution des *staccatos*, ainsi que le retour de trois sons par accords. À la deuxième mesure du thème d'accords (mes.74), le remplissage varie sensiblement avec l'original (mes.50) : la *seconde* se retrouve sur la première croche et sur le troisième temps plutôt qu'uniquement sur la dernière croche, tandis que la deuxième croche est remplie et que le remplissage des deux dernières croches est inversé.

Janáček fait répéter intégralement cet extrait de deux mesures (mes.75-76). Ensuite le thème subit une certaine dose de monnayage (mes.77-78), car les croches du dernier temps de la première mesure sont remplacées par une noire et les trois premiers temps de la deuxième mesure font place à un accent de *fab* en blanche pointée. À cet endroit précis (mes.78), la main gauche parcourt les notes *ré-sib-lab* et *sol-fab-mib*, ce qui met en valeur une *seconde* augmentée entre *sol* et *fab*. L'ombre est de retour et le thème est présenté en octaves avec sixtes. Lorsque le thème est répété (mes.79-80), on sent un sentiment d'urgence par le remplacement des ses trois premiers temps avec le rythme *silence-croche-croche-noire*. Le tout aboutit aux quatre dernières mesures de descentes de triolets de la section qui se dirigent vers le registre du tout premier thème. Tout converge ici pour fondre progressivement la deuxième grande section avec la troisième.

D'abord, le *fab*, première note du retour du thème à 85, est répandu dans la pédale aux mesures 81 à 84 et devient par enharmonie un *mi* à la fin de 82, préparant ainsi une probable modulation. Les notes du passage sont *lab-fab-mib*, *réb-sib-lab*, suivis par leur miroir (mes.81). Toutes ces notes sont immédiatement répétées à 82, puis ensuite le motif stagne vers la toute fin (mes.83-84) et alterne entre *réb-sib-lab* et *sol-mi(fab)-mib*. Entre 84 et 85, la nuance diminue et le tempo ralentit, mais ce qui fait que la transition avec le retour du *Tempo I* est si souple et fluide est surtout explicable parce que, malgré le changement de métrique et le retour des duolets de croches, la fréquence à laquelle sont entendus les *réb* et *lab* demeure la même. On sent également à la main droite une impression d'ouverture ou d'éloignement par le glissement des notes *sol-mib* vers *lab-fab*.

La section centrale est répartie ainsi ^{Tableau 4} :

Mesures	Matière	Temps
2+1/4	Thème	: 9 temps
2	Descente	: 8 temps
2+1/4	Thème	: 9 temps
2+1+1/4+3	Descente	: 25 temps
2	Thème	: 8 temps
1	Descente	: 4 temps
2	Thème	: 8 temps
1+1/4+2	Descente	: 13 temps
2+2+2+2	Thème	: 24 temps
2+2	Descente	: 16 temps

On constate que l'élément de descente prend légèrement plus de temps que le thème : 66 contre 58. On peut aussi observer que les divisions sont plus longues au tiers et vers la fin de la section. Au total il y a 33 mesures de 4/4, 4 mesures ajoutées et 124 temps, par rapport à la première section de 48 mesures de 2/4 et donc, 96 temps. Cette section a donc le poids d'un développement « romantique », mais n'en n'est pas un puisque aucune des idées de la première section n'y est développée et qu'on y retrouve au contraire une nouvelle énonciation thématique.

La troisième section (mes.85 à 116) résume sous forme de réminiscence toute la matière énoncée, dans son ordre original. Elle réexpose les mesures 26 à 51 de 85 à 107, mais aussi la matière du *B* précédent (mes.49 à 84). Le thème harmonisé (mes.108-109) est à présent *Adagio* et *ppp* et la section finale *con moto, dolcissimo, non veloce* qui suit (mes.111 à 116) est également moins active et moins aérienne que son homologue *leggero e veloce* des mesures 52 et suivantes. Il est

donc joué comme un rappel. Les couleurs choisies dans ces derniers instants (mes.111-116) rappellent celles qu'aurait pu employer Debussy. L'intention de Janáček, reconfortante, est de tamiser complètement le drame. Il n'est plus question de sombres *fab* à partir de 111. Encore une fois, la disposition des groupes de trois notes est juxtaposée de façon inédite (mes.111 à 115) : *réb-sib-lab* (m.d.), *sib-sol-fa* (m.g.), même chose à la main droite, *lab-fa-mib* (m.g.), même chose à la main droite, puis *sol-mib-réb* pour finir à la main gauche (mes.111-112). L'ensemble de ces six groupes est répété deux fois, chaque fois à l'octave inférieure. Le fait qu'il y ait quatre groupes différents au lieu de six ralentit la progression musicale et prépare l'accord final de *réb* majeur...

La première réelle confirmation harmonique a lieu à la main gauche de la mesure 111 où l'on retrouve un *réb*. Serait-ce donc dire que l'harmonie initiale de *solb* joue le rôle de quatrième degré, ou alors que le mouvement s'achève sur la dominante? L'hypothèse qu'un quatrième degré (mes.104-105) glisse vers un premier degré de *réb* mineur en position de sixte et quarte sur sa quinte de *lab* (mes.106-107), avant de faire entendre la septième et la quinte d'un cinquième degré (mes.108-109) paraît être plus convaincante. Sachant cela, les brouillards initiaux constitués des tous premiers accords de tensions du mouvement (mes.1-2), qui se résolvent sur un quatrième degré (mes.3), semblent s'épaissir.

On peut finalement diviser la troisième section ainsi ^{Tableau 5} :

Éléments du A : 23 mesures, 46 temps

3m	(6t.)
3m	(6t.)
4m	(8t.)
2m	(4t.)
4m	(8t.)
3m	(6t.)
4m	(8t.)

Éléments du B : 8 mesures + 1 temps, 33 temps

2m	(8t. + 1/4)
5m	(20t.)
1m	(4t.)

Au total, il y a donc 79 temps, ce qui donne comme forme globale : 96-124-79.

II - Molto adagio

Le deuxième mouvement frappe par une activité harmonique plus rapide que l'*Andante* et par sa ressemblance avec l'opus 116 de Johannes Brahms. Celui-ci est également fait d'accords syncopés, séparés par des silences, ainsi que de mouvements mélodiques conjoints et chromatiques. On peut même voir une parenté directe entre la ligne mélodique des huit premières notes de ces deux mouvements.^{Ex.15}

Exemple 15 : Opus 116 de Johannes Brahms.⁴⁷

Intermezzo Op. 116, No. 5

Andante con grazia ed intimissimo sentimento

5. *p dolce*

sempre

La transition d'un mouvement à l'autre demeure toutefois fluide, car la relation de tempo est presque la même. La pulsation passe de noire=96 à croche=72 et les doubles-croches du deuxième mouvement sont donc légèrement plus lentes que les croches du premier. La tonalité demeure d'ailleurs la même, tout comme l'armure. Notons que les regroupements de notes chevauchent les barres de mesures afin que l'aspect visuel représente avec plus de justesse la dynamique rythmique des phrases. Le contour aigu des huit premiers accords, relié par un *legato*, forme une première partie de ligne mélodique (mes.1 à 4). Encore une fois, le matériau motivique est très condensé et se résume aux quatre premiers accords, voir aux deux premiers du mouvement. Pendant que la basse soutient clairement les fondements de *réb*, à l'aide d'un accompagnement simple, la main droite en accords de tierce et octave effectue une broderie du *fa* : *fa-mi-fa-solb*. La direction des deux premières notes est donc immédiatement inversée aux troisièmes et quatrièmes. Ces mouvements tirent leur genèse du deuxième thème du cycle (1^{er} mvt., mes.49-50). Un extrait de ce thème est tout simplement renversé comme le démontre l'exemple suivant^{Ex.16} :

Exemple 16 : Deux renversements possibles.

⁴⁷ Brahms, Johannes, *Fantasien, Intermezzi und Klavierstücke für Klavier*, édité par Enikő Gyenge, Könnemann Music Budapest, p.50.

La mélodie commence sur un contretemps de quart de soupir (mes.1). Les quatre premières doubles-croches sont suivies par deux groupes de deux doubles-croches chacun, mais cette fois séparés respectivement par deux quarts de soupir, comme si la matière initiale se dissolvait. La matière de ces mesures est bien pédalée. Le deuxième accord est pris dans la pédale du premier pour intensifier la résonance et accroître l'élan initial. Par la suite la pédale épouse les différents changements harmoniques. L'harmonie des deux derniers accords surprend l'oreille, car par rapport à la basse, l'accord de *réb* final a été volontairement inversé avec celui de *lab* qui précède.

Trois autres phrases semblables suivent. On retrouve en réalité un antécédent de quatre mesures (mes.1 à 4) suivi d'un conséquent également de quatre mesures (5 à 8). L'indication *poco marcato il contralto* révèle le thème à l'alto (mes.5), tout comme cela avait été fait à la mesure 13 du premier mouvement, mais ici, transposé à l'exacte octave inférieure. L'harmonie est enrichie à la main gauche avec une septième de dominante de *réb* sur la dernière croche de la mesure 7. La voix secondaire du soprano, quant à elle répète les notes *do* et *lab*, avant de se terminer sur la tierce de *réb* : *fa* (mes.8). Tout comme dans le premier segment de phrase, la mélodie présente des mouvements directionnels variés par rapport à la main gauche. Ceux-ci s'éloignent, se rapprochent ou s'ouvrent vers le grave (mes.5 à 8). Les intervalles de ce deuxième segment entre le soprano et l'alto sont plus serrés qu'au premier, qui comprenait majoritairement des sixtes. La deuxième incise contient des quintes, des quarts et une seconde, se réservant la sixte pour la toute fin (mes.8).

On observe une modulation enharmonique à la troisième section de phrase (mes.9 à 12), alors que le ton de *réb majeur* fait place à *do# mineur* avec sixte, neuvième et notes de passages chromatiques de *sol* (mes.9 et 11). Le thème est entendu à l'alto comme à la deuxième section de phrase (mes.5 à 8), mais il y a un contraste à cause d'un déplacement vers le registre aigu et le haussement de deux degrés de nuance, de *p* à *mf*. Puis la quatrième petite partie (mes.13 à 16), qui conclut la phrase et la première grande section, est une transposition de la première à la quinte supérieure (mes.1 à 4), c'est-à-dire à la dominante. Par ce registre et par l'emploi unique d'une octave seule au deuxième accord à la main droite ainsi que d'une seconde à l'avant-dernier de la main gauche, cette section est un peu plus tranchante.

Le passage suivant *Presto* et *ppp* est, avec l'emploi de la pédale *una corda*, très léger et mystérieux, caractère auquel contribue du chromatisme, une pédale de dominante sur *lab2* (mes. 17 à 19) et des secondes augmentées entre *sol-fab* (mes.17) et *do-sibb* (mes.18). Chaque mesure se conclut par la suspension d'un point d'orgue et affaiblissent le sentiment d'une métrique de 3/8. De plus, la plus petite division rythmique se raffine et passe de la double-croche à la triple croche. En fait, ces trois mesures ont une allure impressionniste. Le motif de ce passage est entièrement basé sur la cellule initiale du mouvement, c'est-à-dire *fa-mi-fa-solb*. Le soprano respecte la direction et les intervalles de ces quatre notes, quoiqu'elles soient transposées coup sur coup sur *mib* (mes.17), *solb* (mes.18), puis une octave plus bas sur *mib* (mes.19). L'alto énonce le thème dans sa version intégrale, en triples-croches toutefois, d'abord sur *lab4*, puis sur *réb4* et à l'octave inférieure sur *lab3*. Le soprano débute après la première double-croche de l'alto, qui débute, lui, un huitième de soupir après le premier temps. D'ailleurs la pédale de dominante, *lab2*, est jouée sur la dernière triple-croche des mesures 17, 18 et 19, ou dans le cas de la mesure 16, sur la dernière double-croche. L'attente est toute spéciale sur le dernier point d'orgue puisque celui-ci précède le retour du *A*, à *Tempo I* (mes.20). En outre, Janáček a écrit un *crescendo* plus long sous la troisième mesure du *Presto* (mes.19), de manière à préparer la

réexposition de la matière première. Cette dernière est modifiée (mes.20 à 27). Elle est écourtée de moitié et présente les huit premières mesures de *A*, dont l'antécédent (mes.20 à 23) se trouve cette fois sur la tonique de *réb* plutôt que sur la dominante. Le conséquent (mes.24 à 27), lui, débute sur la dominante et se termine sur la tonique de manière *pianissimo* et *ritardando*, comme dans un souvenir. Le *presto* qui suit (mes.28-29) ne présente que les deux premières incises en triples-croches des mesures 17 à 19, soit sur *lab* et *réb*. Ces deux mesures (mes.28-29) sont plus sèches et ne devraient d'ailleurs pas être pédalées, tel que le spécifie Janáček.

Un *B* aux allures de fugato leur suit à la mesure 30. Cette section est faite d'une superposition de la matière de l'alto des mesures 17 à 19 et d'un nouveau motif à la main droite. Ce motif s'agit en fait d'un deuxième thème *rubato* fait d'une quinte, d'une tierce majeure et d'une seconde augmentée, en *lab* mineur. Ce genre de motifs et d'intervalles se retrouve ailleurs dans le répertoire de Janáček, par exemple dans le premier mouvement du premier quatuor à cordes, lorsque le violoncelle répond à la première incise. ^{Ex.17}

Exemple 17 : Premier quatuor à corde, premier mouvement. ⁴⁸

⁴⁸ Janáček, Leoš, *String Quartets no. 1*, révisé par Milan Škampa, FL : Masters Music, Miami Lakes, 1980, p. 3.

Au *rubato*, le caractère de la section *B* s'intensifie à l'aide d'un *crescendo* et de l'accentuation du soprano. Puis on retrouve en octaves à la main droite le deuxième et dernier motif du deuxième thème (mes.32-). Celui-ci est tout le contraire du motif précédent. Il élimine tout changement de direction et ne conserve que la répétition d'un *mib*!

Toute la section *B* est faite de juxtapositions des trois éléments énoncés. Sa longueur correspond au total des sections 17 à 19 et 20 à 27 du *A*, sauf que le regroupement de ces mesures est quelque peu différent.

L'alternance entre la tête du deuxième thème (*t*) et ses notes répétées (*nr*) est faite ainsi : 2*t* (mes.30-31), 2*nr* (mes.32-33), 3*t* (mes.34 à 36), 2*t*+*nr* (mes.37-38). La disposition des mesures ne suit donc pas tout à fait l'évolution du premier *presto* (mes.17 à 19). Cependant, les notes répétées coïncident avec les énonciations entières du *presto*, tandis que le motif de mouvement disjoint, c'est-à-dire la tête du deuxième thème, est entendu simultanément avec la tête du *presto*. Ce dernier subit de nombreuses répétitions et transpositions : tandis que sa tête fait stagner le mouvement, sa présentation entière descend dans un registre inférieur. Remarquons que, durant cette section complexe, Janáček se fait économe et évite de surcharger l'aspect visuel avec des indications de silences superflus (mes.28-29 et 33).

Le tableau ci-contre résume bien l'évolution par registre des superpositions de la section *B*.

Tableau 6 :

	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38
Thème entier du <i>presto</i>	a	a			t	t				a	a
Tête du <i>presto</i>			a	s			b	b	b		
Tête du 2 ^e thème			t	t			s+a	a	a, a+s	s	s
Notes répétées (2 ^e th.)					s+a	b, s				t+b	t+b

L'action évolue selon une harmonie chromatique très intéressante. Toute enharmonie confondue, on entend par mesure : *labm* (v de *réb* = iv de *mib*) - *sibm* (v) - *mib* (i) - *mib/lab* (iv 6/4) - *mibm* (i) - *solm/fa* et *sol* - *dom/lab* et *sib* - *rébm* - *solbm/réb* (iv 6/4 de *réb*). Le *dom* et sa dominante *solm* qui le précède sont soutenus par une ligne de basse continue, *mib-fa-sol-lab-sib*, qui s'accélère au moment où l'harmonie rejoint le *do* de l'harmonie sous-jacente, entre la mesure 36 et 37, avec *sib*, *do* et *réb*. Toutes ces notes appartiennent au mode de l'accord de *mib*7, dominante de la dominante du ton, ce qui en justifie le *dom* comme sa relative mineure. Elles effectuent à l'aide de la tête du thème un mouvement ascendant qui compense pour tous les mouvements descendants du thème du *presto* dans sa forme complète. Les répétitions de notes parcourent les quatre voix et mènent vers le point culminant du *B* : soprano+alto (mes.32), basse (mes.33), soprano (mes.33), basse+ténor (mes.37-38). À ces mesures (mes.37-38), on entend simultanément les trois éléments énoncés, avant que la section s'interrompe sans préavis sur un très bref silence (mes.39). Il est quand même génial de la part du compositeur d'avoir imaginé un passage fugato aux rythmes égaux, qui à l'origine est tellement évaporé et quasi impressionniste.

Un *A'* est ensuite présenté en version *forte*. Son antécédent est identique au *A* (mes.39 à 42). Puis, son conséquent (mes.43 à 46) revient dans sa nuance originale avec les notes des mesures 5 à 8. Tout comme à la mesure 9, le conséquent est suivi par une pédale sur l'enharmoine de la tonique, mais ici à l'aide des trois mesures de la section *presto* (mes.47-49), transposées une tierce plus

haut. Une mesure (mes.50) est alors ajoutée et fait entendre au soprano un ton plus vocal sur les cinquième et quatrième degrés mélodiques, *sol#-fa#*, dont la première note est suspendue par un point d'orgue insistant sur le degré enharmonique de la dominante, *lab*.

Le *Presto*, se dirige donc vers le probable repos d'un accord final, tel que le ferait une coda, à cause de l'appui de la tonique en pédale à la basse, du mouvement de dominante de la tête du thème, *sol#-do#-fa#*, et de l'affirmation du mouvement harmonique de *do#M-do#m-fa#m6/4* dans la fin des trois énonciations complètes de la version du thème du *presto* (mes.47-48-49). On s'attend à ce que le *fa#* se résolve sur une tierce de *mi#* à la mesure 51. Toutefois Janáček ne le fait pas et il poursuit son discours, comme le laisse croire les dièses à l'armure qui sont étrangers aux bémols de l'armature initiale du mouvement.

Contrairement au premier mouvement, où les transitions entre sections étaient adoucies, celles du deuxième mouvement, et particulièrement entre les mesures 50 et 51, sont contrastées. À 51, un *B¹ Grave, mf et espressivo* développe la tête du deuxième thème à la main droite pendant douze mesures (mes.51 à 62). Cette section se distingue malgré tout énormément de ce qui a été entendu jusqu'à présent. La mélodie et l'harmonie soutiennent ensemble une longue ligne qui se divise en petits fragments. Le tout débute avec une pédale de *réb* en blanches, de retour dans l'armure d'origine (mes.51). On y retrouve trois motifs : la tête du deuxième thème (mes.30) est d'abord présentée en octave à la mesure 51 et se superpose ensuite avec un extrait des notes répétées du deuxième thème à la mesure 52. On peut observer qu'une seconde descendante dans les noires de la main gauche des mesures 52, 54 et 58 est imitée par les deuxième et quatrième notes de la main droite des mêmes mesures.

La main gauche joue un rôle mélodique autant que la main droite. On peut voir une ressemblance entre les notes de la main gauche des mesures 51-52 et celles de la toute première tête du thème de l'*Andante*. Ces passages ont d'ailleurs tous deux une pédale de tonique et se retrouve dans un caractère similaire. ^{Ex.18}

Exemple 18 : Main gauche des mesures 51-52 et premier thème de *Dans les brumes*.

The image shows a musical score for Example 18. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The right hand part shows five measures with notes G4, A4, B-flat4, A4, and G4. The left hand part shows two measures with notes G3, A3, B-flat3, and A3. A red arrow points to the first measure of the left hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 2/4.

Dans un autre ordre d'idée, en plus de réutiliser subtilement ses motifs entre mouvements, est-il possible que Janáček ait imaginé des formes courbes à l'intérieur même des motifs pour faire analogie avec le concept de courbe d'une œuvre cyclique?

La main gauche des deux mesures suivantes (mes.53-54) fait entendre un saut mélodique expressif et par le fait même un mouvement de dominante secondaire : *sib-mib*. La main droite épouse doucement les contours mélodiques de ces harmonies, bien qu'elle soit syncopée par rapport à la main gauche. Le passage évolue avec cette disposition d'ensemble à l'intérieur de

laquelle l'importance de la seconde descendante croît à la main gauche. L'agogique de cette longue phrase de 12 mesures (mes.51 à 62) est subtilement divisé par les *legatos*, les nuances aux importants contrastes et les *rubatos*. Les notes de passages, retards et appoggiatures abondent, rendant cette phrase immensément tendue et expressive. La phrase est tellement expressive, que Janáček la répète avec des barres de reprises, ce qu'on ne retrouve pas dans l'édition *Peters* en annexe. ^{Ex.19}

Exemple 19 : Les barres de reprises dans l'édition *Bärenreiter*.⁴⁹

On retrouve à la main gauche le soufflet original par groupe de deux mesures, de 51-52 à 53-54 jusqu'à 55-56. La dernière mesure, 56, est chevauchée avec un *crescendo* initiant une longue descente de la main gauche qui va jusqu'à la dominante de *réb* à la mesure 61. Pendant ce temps, la main droite grimpe une première fois de 51 à 58 et retombe *pp* avant d'être surplombée du signe d'*octava* pour aller encore plus haut dans le registre par sauts de triton (mes.59-60), quarte diminuée (mes.60-61) et quarte (mes.61-62), et ainsi rejoindre le climax expressif du mouvement où l'on entend finalement au ténor le thème *B* (mes.62).

Les harmonies sont par contre extrêmement difficiles à expliquer du point de vue fonctionnel. Elles changent à chaque noire dans une métrique de 2/4 et présentent un mélange complexe d'accords, dont des accords diminués qui sont construits sur les troisième et quatrième notes de la réponse. En fait, elles intensifient chromatiquement l'expression du contrepoint mélodique qui éloigne progressivement les registres des deux mains jusqu'au climax sur la tonique, à 62. Les seules fonctions traditionnelles se voient par le mouvement de basse IV-V-I des mesures 54-55 et la relative mineur *fam7* de *lab7*, dominante de *rébm* de 61 à 62. Sinon, on retrouve majoritairement des mouvements par tierces : *réb-sib* (mes.51, 52 et 53), *mib-si* (mes.54-55), *si-sol#* (mes.55-56), *sol-mi* (mes.57), *mi-do* (mes.58), *sib-réb* (mes.58), et *réb-mi* (mes.58-59).

Le premier thème en valeurs égales de doubles-croches, à la mesure 62, prépare le *Presto* qui suit. Celui-ci, un *B^{II}*, modifie quelque peu le fugato du *B* (mes.63 à 73). Ses cinq premières mesures sont légèrement variées, d'abord un ton plus bas (mes. 63 à 65), puis vers la quinte (mes.66) et de retour un ton plus bas (mes.67). Sa fin est également modifiée. Elle présente notamment des octaves plus virtuoses à la main droite, en triples croches (mes.72-73), ne se termine plus sur *réb*, plutôt sur *lab* (mes.73-74) et présente pour la première fois la tête du deuxième thème à la basse (mes.72-73).

Entre les mesures 74 et 81 se trouve un *A^{II} presto* au ton de la dominante. Sa première incise s'apparente énormément aux mesures 13 à 16. Sa deuxième incise (mes.78 à 81) sur la dominante de la dominante et assied une pédale de dominante pour les mesures 81 à 84. La seule différence

⁴⁹ Janáček, Leoš, *V mlhách* [Dans les brumes], République Tchèque, Bärenreiter Praha, 2005, p.8.

avec l'énonciation originale de la deuxième partie (mes. 82 à 85) de ce A^II est que la mesure 83 est transposée un ton plus bas. Cette fois le mouvement de dominante est plus calme, *mib-lab* à la main droite aux deux premières mesures (mes.82-83), puis le même mouvement à la main gauche aux deuxième et troisième mesures (mes.83-84). De plus, la seconde mélodique descendante (mes. 85) fait attendre cette fois, non pas la tierce, mais la tonique de *réb*, ce qui se produit finalement au dernier B^{III} (mes.86 à 101).

L'écriture de celui-ci est syncopée à la main droite, présentant à nouveau les quatre notes de la tête du deuxième thème. D'abord, le mouvement harmonique de l'*Adagio* de huit mesures aboutit sur une convaincante résolution de deux mesures en *do# mineur* (mes.92-93). Janáček met un accent sur la dominante (mes.90) pour bien identifier la cadence. Notons qu'il utilise des mouvements harmoniques de tierces, entre *réb-fabm* (mes.86-87) et *mi-sol#* (mes.90-91), tout comme c'est le cas au *Grave* (mes.51 à 62) et à l'intérieur de la ligne chromatique du *B*, entre *mib-sol* des mesures 34 et 35. Puis finalement, un *Un poco meno mosso pp* et *dolcissimo* (mes. 94 à 101) réutilise les mêmes quatre premières mesures de l'*Adagio*, mais ne se conclut pas au ton enharmonique cette fois. Une cadence traditionnelle mets plutôt en valeur au soprano les intervalles du ton de *réb* majeur pour préparer l'accord final (mes.98 à 101). Remarquons que, tout comme au *Grave*, ce B^{III} utilise des mouvements harmoniques de tierces et des secondes descendantes expressives : le demi-ton de 91-92 devient un ton à 99-100. Finalement, le total de seize mesures de ce B^{III} (ou coda) correspond aux mêmes proportions que la première partie du *A* des mesures 1 à 16. Les mesures 86 à 93 sont un antécédent et les mesures 94 à 101, un conséquent.

Tout comme le sont les quatre mouvements du cycle, ce que nous le constaterons après étude, le deuxième mouvement est fait d'opposition entre des passages lyriques, avec *legato*, et des passages plus rythmiques tels que les sections *fugato*. La forme peut se résumer ainsi :

$$A - B - A^I - B^I(C) - B^{II} - A^{II} - B^{III} (D \text{ ou coda})$$

On constate qu'à partir de la moitié de la forme, le troisième *A* est substitué pour un B^{II} . Aussi, la matière des B^I et B^{III} pourrait être suffisamment différente pour être interprétée comme des *C* et *D*. Quoi qu'il en soit, la forme demeure un *rondo*. En termes de proportions voici comment le mouvement est divisé ^{Tableau 7} :

A (1-29)	=	16 mesures de 2/8 <i>molto adagio</i>	(32 croches)
		3 mesures de 3/8 <i>presto</i>	(9 croches)
		8 mesures de 2/8 <i>molto adagio</i>	(16 croches)
		2 mesures de 2/8 <i>presto</i>	(4 croches)
B (30-38)	=	9 mesures de 2/8 <i>presto et rubato</i>	(18 croches)
A ^I (39-50)	=	8 mesures de 2/8 <i>molto adagio</i>	(16 croches)
		3+1 mesures de 3/8 <i>presto</i>	(12 croches)
B ^I (51-62)	=	12 mesures de 2/4 <i>grave</i>	(48 croches)
B ^{II} (63-73)	=	11 mesures de 2/8 <i>presto</i>	(22 croches)
A ^{II} (74-85)	=	8 mesures de 2/8 <i>molto adagio</i>	(16 croches)
		3+1 mesures de 3/8 <i>molto adagio</i>	(12 croches)
B ^{III} (86-101)	=	16 mesures de 2/8 <i>adagio</i>	
		et <i>un poco meno mosso</i>	(32 croches)

Le *B¹* joue un point tournant de taille, alors qu'il s'insère juste après la majeure partie du mouvement.

III - *Andantino*

Le thème du troisième mouvement, un *Andantino* paisible à la blanche, fait suite au calme de la coda du mouvement précédent, mais s'achève en questionnement (mes.1 à 7). Le ton de *solb* majeur en début de mouvement est bien affirmé. La répétition des *mib* du mouvement précédent est réutilisée dans la matière principale du mouvement (mes.2, 6 et 7). On peut observer au courant des trois incises de ces notes répétées le même genre de marches descendantes qui étaient présentées aux *Bs* du mouvement précédent. Aussi, la quarte qui suit ces notes répétées provient des deux premières notes de la main gauche du premier mouvement. D'abord, on a *mib-sib* (mes.2), *réb-solb* (mes.6) et *dob-solb* (mes.7). L'espace plus large de la mélodie, en accords arpégés, apporte un vent de fraîcheur, quoiqu'il rappelle lui aussi à la disposition de la main gauche du premier mouvement et plus directement au deuxième thème du mouvement précédent.^{Ex.20}

Exemple 20 : Main gauche du premier thème, deuxième thème du deuxième mouvement et premier thème du troisième mouvement.



Remarquons que l'utilisation originelle de trois notes répétées de la citation de l'hymne slovaque (1^{er} mvt., mes.49) est respectée. Ces notes sont toutefois présentées un demi-ton plus bas, modifiées par le demi-ton expressif vu précédemment.

Un motif de croches/deux-doubles en position 6/4 sur la dominante, rappelant le rythme de croche pointée/deux-triples du premier mouvement, s'insère aux mesures 3 et 4. Il condense les deux premières mesures, c'est-à-dire qu'il ne fait entendre qu'une quarte à ses deux dernières notes, à distance d'un ton du *lab*, soit sur la tête mélodique du mouvement, et n'utilise pas de notes répétées. Ces deux mesures voient leur soprano orner le *sib* (mes. 3) et s'asseoir sur *lab* en blanche (mes.4) avant de se résoudre à la mesure 5 sur un *solb*. Ce quatrième et dernier motif du matériau du mouvement^{Ex.21} prend ses intervalles de manière intégrale dans l'hymne slovaque aux quatre dernières notes de la mesure 50 du premier mouvement, quoique que ceux-ci soient transposés une quinte plus bas, ainsi que sa première noire soit substituée pour une croche et sa deuxième monnayée vers deux croches.

Exemple 21 : Les quatre motifs du premier thème du troisième mouvement.



Lorsque le thème est entendu à nouveau, il débute en écho, *ppp*, au ténor (mes.5) et rejoint le registre du soprano (mes.6). Cette fois, son mode est mineur, avec un *mibb*, tierce de l'accord de *dobm/solb*. En réalité, ces deux mesures (mes.5 et 6) sont une redite transposée des deux premières, tandis que la mesure 7 répète et transpose le motif de notes répétées. Ces trois mesures subissent donc déjà un traitement, mais elles font néanmoins partie de la matière thématique. Les *tenuto* et *ritardando* ralentissent le discours, rappelant ceux du premier mouvement, tel qu'aux mesures 47-48, et mettent l'emphase sur la répétition de notes qui a été entendue deux fois jusqu'ici. Ce premier découpage sectionnel est d'ailleurs imprégné par des regroupements par trois et quatre. Par exemple, la forme qui résout le ton du thème après quatre mesures (mes.1 à 4), mais qui est complétée après deux regroupements de trois mesures (mes.1 à 3 et 4 à 6) extrapole le rapport des quantités du matériau thématique des deux premières mesures : quatre notes divisées en une croche contre trois (mes.1) et trois contre une (mes.2).

Le doute sur le quatrième degré renversé de *dob*, aux mesures 5 à 7, n'est pas sans rappeler le brouillard initial du premier mouvement qui s'appuyait également sur un quatrième degré, avec *solb*. On a cependant l'impression que le dernier *solb* (mes.7) peut être vu comme la résolution du passage (mes.1 à 7) surtout lorsqu'on entend sa redite intégrale grâce à la barre de reprise, mais rien n'est moins sûr pour l'instant...

Un *poco mosso*, *lehce* et *mf* développe immédiatement la matière première sur un accord de *mi* dorien (mes.8). Cette section comprend six mesures (mes.8 à 13) plus une répétition transposée de la mesure 13 à la mesure 14, pour un total de sept (mes. 8 à 14), et introduit un développement de seize mesures, à l'indication *a tempo* (mes. 15 à 30). Tout ce grand *B* est constitué par des motifs énoncés dans les trois premières mesures du mouvement. Bien que la section comprenne au total 23 mesures (mes. 8 à 30), elle se découpe en multiples juxtapositions.

Le motif d'arpège est joué une fois en *mi* mineur (mes.8), puis il est suivi par le motif de notes répétées dans le registre de l'alto (mes.9), qui est lui-même répété deux fois dans celui du soprano (mes.10 à 11). Pendant ce temps, la main gauche fait entendre le motif de croche/deux-doubles avec une basse de blanche qui, tout comme à la mesure 3, rappelle la pédale de blanche du premier mouvement sur *réb* (1^{er} thème du 1^{er} mvt., mes. 1-). Cette basse évolue avec l'harmonie et chevauche le découpage des motifs de la main droite.

À 15, les deux premiers motifs du thème sont énoncés deux fois de suite (mes.15-16 et 17-18) et on entend le thème complet au *f* de la mesure 19 (mes.19 à 22), ainsi qu'aux quatre mesures suivantes (mes.23 à 26). La mesure 26 chevauche au ténor la fin et le début d'un autre énoncé thématique de quatre autres mesures (mes.26 à 29). Pour rétablir l'équilibre pair du nombre de mesures, Janáček ajoute, comme dans les mouvements précédents, une mesure cadentielle *ritardando molto* (mes.30). Remarquons que la main gauche imite la tête du thème tout en la joignant au motif de croche/deux-doubles aux mesures 15-16, 17-18 et 19-20. Elle demeure ensuite sur ce motif en alternant continuellement ses mouvements : ascendants et descendants (mes.21 à 29). Cette grande phrase est encore une fois marquée par des indications précises sur l'intensité et le tempo.

Le plan harmonique du passage est des plus intéressants, surtout parce que certaines harmonies ne sont pas préparées. La richesse des harmonies est en fait le résultat de subtils ornements expressifs, tels que des appoggiatures *espressivo* (mes.21, 25 et 28) et des doubles appoggiatures, reliées au troisième motif comme le démontre l'exemple ci-contre ^(Ex.22), qui met en valeur des 7^e majeure, 9^e et même 11^e bémol. Remarquons que l'accord de *ré#* semi diminué de la mesure ajoutée 14 fait avorter le discours. Avant lui, on avait entendu encore une fois des enchaînements harmoniques de tierces entre *mi-sol* (mes.8 à 10) et *la-do#* (mes.11-12) en passant par un ton entre *sol-la* (mes.10-11), ainsi qu'un mouvement de dominante (mes.12-13). À l'indication *a tempo* on observe une marche. Les mesures 15-16 sont transposées une tierce plus haute pour les mesures 17-18. La marche se poursuit (mes.19) à laquelle se juxtapose le thème (mes.19 à 22). Un autre mouvement de dominante s'effectue (mes.19 à 22). On réalise ensuite que la marche est juxtaposée avec une plus longue marche encore : on observe en effet le mouvement des degrés trois, cinq et un, entre *mi-sol#-do#* (mes.17 à 22), qui en forment le début. Le *do#* chevauche la suite de la marche avec les notes *do#-mi-la* (mes.21 à 25).



Le *sol#* avec sixte de la mesure 29 suggère un cliché de conduite de voix, car selon le contexte cadentiel, la sixte devrait glisser vers la quinte de la dominante pour ensuite rejoindre la tonique, à 30. Toutefois, la quinte est omise et est remplacée par un clin d'œil de notes conjointes descendantes à la main gauche, pour enfin atterrir à la dernière mesure de la section (mes. 30) sur ce qui semble être la dominante paisible d'un *fa#*, enharmonie du ton principal. Cette paix passagère est cependant troublée par un *sol bécarre* qui correspond au triton de la dominante. Cette mesure 30 a quelque chose d'humoristique, ou enfin, ironique dans le contexte! Elle s'apparente à l'effet surprenant de la mesure 14. Cet effet, tout comme la plupart des enchaînements d'accords de la section *B*, donne l'impression d'être une succession d'harmonies étrangères empruntées à d'autres compositeurs.

Le thème est repris intégralement à *Tempo I* (mes.31 à 36), à l'exception de sa fin. Il n'y a plus trois mesures (mes.5 à 7), mais deux (mes.35-36). De plus, elles sont écrites différemment, par enharmonie, dans une armature à deux dièses, tout comme le *B*. Ces deux mesures sont plus vibrantes, en plus d'être plus légères avec la pédale *una corda*, car elles contiennent une seule longue indication de pédale *forte*. Remarquons que la double-croche sur *fa#* complète la quatrième note, la quarte du motif de notes répétées, bien que les *tenutos* mettent aussi en valeur une quinte de noire. Le prolongement de l'harmonie finale du *A'* en position de sixte créé un suspense très efficace sur *fa#* comme potentielle dominante de *si* mineur, quatrième degré de *solb* par enharmonie.

Le *Poco mosso* qui suit constitue le réel développement du mouvement. Les *tenutos* initiaux (mes. 7 et 36) ainsi que les *staccatos* du *B* étaient annonceurs des accents sur les notes répétées *dolente, appassionato* (mes. 38-39). Les notes répétées qu'on aurait dû entendre à 37, mais qui au lieu de cela sont modifiées pour deux croches/deux noires (mes.36), servent de matière première au *C* (mes. 37 à 68). Leurs valeurs rythmiques correspondent à l'inversion de celles de la version originale du thème slovaque du premier mouvement, aux trois dernières notes de la mesure 49 (1^{er} mvt.). Le deuxième groupe de notes répétées (mes. 40 à 42) emprunte le contour mélodique du troisième motif du mouvement (mes.3), ou encore beaucoup plus directement du thème slovaque aux deux dernières croches de la mesure 49 du premier mouvement et des trois

premières notes de 50. On constate que ce motif est présenté un ton plus haut qu'au thème slovaque et lorsqu'on considère l'abaissement d'un demi-ton de la première énonciation des notes répétées (mes.2), toujours par rapport au thème slovaque, on retrouve entre ces sections les pôles d'une inversion des intervalles transposés des trois dernières notes de la première incise du soprano du premier mouvement (1^{er} mvt., mes.2-3). En fait, ces *fa#-si* (mes.38-39) font suite à ceux, insistant, du *B* (mes. 9 à 11).

L'autre motif utilisé est celui de croche/deux-doubles, nuancé en soufflet comme l'étaient entre autres les mesures 1 à 3 (3^e mvt.), le tout dans une nuance *ff*, plus dramatique. Entre le deuxième et le troisième groupe de notes répétées, le motif de doubles-croches est répété à l'octave inférieure (mes.43-44). Ensuite, l'harmonie change considérablement au troisième groupe. On était en *si mineur* avec accords passagers de dominantes secondaires (mes.41-42), puis on se retrouve à 45 sur *do#M/sol#*. Puis on trouve une cadence en *do#* majeur (mes.47-48). Le motif de doubles est transposé un ton plus haut à 45, puis il prend toute l'importance entre 49 et 53, où le caractère est plus enjoué alors que c'est plutôt la mélodie de notes répétées de 54 à 61 qui dramatise le discours. L'enchaînement harmonique de celle-ci présente la tonique de *do#* sur sa septième, puis un cinquième degré, *la*, d'une sixte napolitaine de *ré* qui, avec appoggiature mélodique sur *mi*, devient mineur avant de présenter la dominante de *do#* (mes.53 à 57). La répétition qui suit possède les mêmes harmonies avec de légères variations dans le remplissage. Notamment, le *mi* est manquant sur la première noire de 59 tandis que la deuxième s'assied sur une seconde et ajoute un *la* à la main droite. Le *mi* est également manquant à la main gauche de 60, remplacé par un *la* et les premiers accords arpégés du cycle (mes.56-57) sont ramenés dans une position plus serrée à la main gauche. Est-ce que Janáček aurait encore une fois volontairement symbolisé l'architecture courbe du cycle par l'insertion de ces accords arpégés (mes.56-57) au tiers, à la fois du mouvement, et de l'oeuvre?

À 62, là où la dernière mesure de ce thème complet d'accord devrait intervenir, apparaît, sur sa septième, la relative majeure du degré napolitain mineur de *ré* : *fa7* pendant huit temps (mes.62 à 65)! La résolution sur *do#* mineur est non préparée, uniquement justifiée par un mouvement par tierce diminuée (ton) à la main gauche. Cet accord ne dure quant à lui que deux mesures qui sont toutefois suspendues, après lesquelles est redite l'étrange mesure ajoutée de 30 (mes.68). L'addition de ces mesures au total de sept donne les mêmes proportions qu'au thème et donc, que la conclusion qui suit. Ces rapports égaux avaient été au préalable présentés dans deux *tempos* différents entre les mesures 86 à 93 et 94 à 101 du mouvement précédent.

À *A*^{II} (mes. 69 à 75), on est d'abord de retour dans le *Tempo I* et le thème est présenté intégralement, y compris cette fois les notes répétées et *tenuto* de la toute dernière mesure (mes. 75), qui demeurent en suspens par enharmonie sur un *si* mineur 6/4. On réalisera que cet accord joue ici un rôle de quatrième degré préparant le quatrième mouvement. Par ailleurs, le sens dramatique du très long accord sur la dominante de la relative mineur du ton principal du mouvement et du cycle (mes.62 à 65), *mib*, donne une impression de point de non-retour à l'oeuvre. Les indications de reprises des mesures 37 à 75, que la plupart des interprètes ne respectent pas, varient d'une édition à l'autre. Vu l'ambiguïté des manuscrits à ce sujet, *Bärenreiter* présente toutes les versions de reprises de la genèse de l'oeuvre. On remarque aussi que les changements d'armatures ne sont pas les mêmes entre *Peters* et *Bärenreiter*.^{Ex.23} Finalement, on pourrait diviser la grande forme de ce *rondo* ainsi : *A* = 7m, *B* = 6m+1m-15m+1m, *A*^I = 6m+1t, *C* = 32m, *A*^{II} = 7m. Le *C* est donc presque le double du *B*.

Exemple 23 : Reprises du troisième mouvement chez Bärenreiter.⁵⁰

The image shows a musical score for piano, starting at measure 73. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into two systems. The first system begins with a *ppp* dynamic and a *rit.* marking. It features a long melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system contains two alternative endings, both marked *ossia*. The first ending is marked *ossia¹* and *rep. 37*, leading to a first ending marked *1.* and *a tempo*, with a *f* dynamic and *rep. 49* marking. The second ending is marked *ossia²* and *rep. 49*, also leading to a first ending marked *1.* and *a tempo*, with a *f* dynamic and *rep. 49* marking. A *(P) una corda* marking is present at the beginning of the first system, and a *p* dynamic is indicated at the end of the second system.

IV - Presto

La première section (mes.1 à 54) de ce *Presto* (160 à la noire) s'apparente au sixième mouvement de *Sur un sentier recouvert* et fait également pensé à l'opus 118 de Brahms.^{Ex.24}

Exemple 24 : Sixième mouvement de *Sur un sentier recouvert* et sixième intermezzi de l'opus 118 de Brahms.⁵¹

The image shows a musical score for piano, starting with the tempo marking *Andante* and a metronome marking of 120. The key signature has two flats (B-flat, E-flat). The score is divided into two systems. The first system begins with a *mf* dynamic and a *4/4* time signature. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system contains an *accel.* marking and a *p* dynamic. The right hand part is marked *p* *lehcce (leggiero)* and the left hand part is marked *p*. The score ends with a *P* dynamic marking.

⁵⁰ Janáček, Leoš, *V mlhách* [Dans les brumes], République Tchèque, Edition Bärenreiter Praha, 2005, p. 12.

⁵¹ Janáček, Leoš, *Complete Critical Edition of the Works of Leoš Janáček*, Séries F, Volume 1 : Piano Works, édité par Ludvík Kundera et Jarmil Burghauser, édition Supraphon Prague et Bärenreiter Kassel, République Tchèque, 1979, p.52; Brahms, Johannes, *Fantasien, Intermezzi und Klavierstücke für Klavier*, édité par Enikő Gyenge, Könemann Music Budapest, p. 90.

Intermezzo

Op. 118, No. 6

Andante, largo e mesto

6.

Logiquement, ce thème devrait être plus rythmique, puisque le premier mouvement est lyrique, le deuxième mouvement rythmique et le troisième lyrique. Cependant, vu l'insistance du rythme croche/deux-doubles à la section C du troisième mouvement (3^e mvt., mes.37 à 68), on obtient plutôt ici un mélange très équilibré des deux types d'éléments. Le premier thème du quatrième mouvement s'apparente malgré tout de multiples façons au deuxième mouvement, en plus de présenter des changements de métriques irrégulières, de 5/4 et 1/8, mais aussi de 2/4. En fait, ce thème est un résumé de toute l'activité mélodique du cycle! Il se divise en quatre groupes de chacun quatre notes qui sont regroupées par leurs hampes (mes.1 à 3). Comme au mouvement précédent, trois de ces groupes contiennent des croches et un quatrième groupe avec doubles-croches reprend les mêmes quatre notes que le premier motif du thème. À ce sujet, la différence entre les deux thèmes est qu'au quatrième mouvement, en plus de ne contenir que des doubles-croches, le motif qui redit les quatre premières notes est non plus simultané avec le troisième groupe, mais inséré entre le deuxième et le troisième.^{Ex.25} Le dernier groupe (mes.2-3), lui, est tout simplement une transposition légèrement étirée à distance de quarte du premier (mes.1).

Exemple 25 : Insertion des doubles-croches des quatre motifs du 1^{er} thème du 3^e mouvement et du 1^{er} thème du 4^e mouvement.

Le *sostenuto* du mouvement symbolise la profondeur du discours cyclique, tandis que l'*accelerando molto*, ainsi que l'indication initiale, *Presto*, le souvenir de l'activité dramatique tout comme l'urgence d'échapper à une destinée inévitable, exprimée par un *a tempo* et même un *meno mosso*, sur quatre notes descendantes (mes.2-3).

Le contour de la citation de l'hymne slovaque (1^{er} mvt., mes.49 à 51) est fait d'une quarte et seconde, comme le démontre l'exemple ci-contre (Ex.26), intervalles que l'on retrouve également dans les contours du premier thème du



quatrième mouvement. On remarque la quarte entre le *mib* initial du quatrième mouvement et le *sib* du premier 1/8 (mes.2) qui se retrouve abondamment dans la matière de la première main gauche de l'œuvre (1^{er} mvt., mes.1-), mais aussi le ton entre ce *sib* et le *lab* en point d'orgue qui suit (mes.4). Le mouvement harmonique se sert de ces intervalles. Alors que l'harmonie présente un mouvement par tons, la basse observe un mouvement par quarte (mes.1 à 7).

La deuxième partie (mes.4 à 8) est une reprise exacte de la première (mes.1 à 4), transposée à la quinte inférieure. Elle donne le sentiment d'un repos sur une tonique de *rébm*. La première note mélodique de la phrase est distancée, tout comme l'impression de cadence plagale qui suit (mes.5 à 7), d'une quarte par rapport à la basse. Toute l'harmonie de la première partie thématique est affirmée par les arpèges de triples-croches en dixièmes de la main gauche. Ces arpèges font suite au premier aboutissement harmonique du mouvement précédent (3^e mvt., mes.56-67) et présentent un accord pour chacun d'entre eux, tous vibrants dans une pédale distincte.

À partir du *Tempo di Meno mosso*, Janáček développe la matière du dernier groupe de la première partie thématique (mes.2-3). Deux premières incisives (mes.9-10 et 11-12) *dolcissimo* sèment le doute en mouvement vers l'aigu, avec des accords exclusivement mineurs, distancés entre leurs premières notes par une quarte diminuée de *sib-mibb*. La troisième incise, à distance de triton, contient un accord intermédiaire majeur et prépare par un *crescendo* sa redite *f* (mes.15-16), dont le dernier accord est modifié. À ce moment (mes.15) s'opère une longue descente chromatique, qui débute sur *rébm*, l'unique accord mineur du passage (mes.15 à 22), dans laquelle il y a deux glissement entre *laM* et *labM* (mes.16-17), puis entre *faM*, *fabM* (mes.19 à 21) et finalement *mibM* (mes.22) qui est affirmé par une quinte à la basse. Notons qu'au changement de métrique de 4/4 (mes.17-18) il y a une augmentation de valeur contrairement au monnayage de la première mesure : au lieu de remplacer les croches par des doubles-croches, elles sont remplacées par des noires, donnant le sentiment d'un repos passager sur la dominante de *réb*. On remarque que les premiers et derniers accords, tout comme l'accord médian plus long de *lab*, sont tous trois à distance de quarte : *réb-lab-mib*.

Le thème (mes. 1 à 8) est repris dans le mouvement à chaque fois de la même manière (mes.23 à 30, 48 à 54, 91 à 97 et 140 à 147) sans changement de proportion ni modification enharmonique dans l'écriture, ce qui en soit, est nouveau depuis le début du cycle. Cela donne un aspect de résignation à l'œuvre. L'instinct dramatique de Janáček a quand même donné lieu à des nuances différentes à chaque intervention thématique, selon l'évolution du discours. Dans l'ensemble, donc, il s'agit encore une fois d'un *rondo* qui se divise ainsi : ABACADAEA.

Le *C* débute à 31, tout juste séparé du *A* par un accord inattendu *sf* de *fa7* sur sa septième qui est disposé différemment qu'au mouvement précédent (3^e mvt., mes.62 à 65). Sans en être semblable, cette section est tout simplement basée sur le même matériel que *B* (mes.9 à 22). Elle débute par *solbm*, à distance de quarte du *rébM* qui suit à 33, et descend par tons, comme vu précédemment à *B*, jusqu'à *mibm* en passant par *fam*. Ces deux mesures sont répétées intégralement, chevauchées sur leur premier et dernier accord, puis la descente reprend plus haut

à *sim*, mais est chromatique cette fois. Lorsqu'elle arrive au *lab* (mes.37), elle le répète (mes.38), puis on voit à la basse des changements de directions (mes.37 à 39) qui proviennent du tourbillon initial du mouvement et même de la troisième mesure du mouvement précédent. Ce nouveau tourbillon est immédiatement répété (mes.39 à 41). À 42, comme si la descente ne s'était jamais interrompue, on retrouve un peu plus bas un *rébm* qui descend à *dob*. Celui-ci est redit et va vers *sibm*, puis glisse comme au *B* sur *laM*, mais encore, se termine sur *solM*, à distance de triton de la tonalité de *réb*. Toutes ces répétitions avec blocs d'accords exclusivement majeurs ou mineurs sont extrêmement troubles et nous laissent dans une impression d'égarement.

Pour le *D* (mes.55 à 90), l'armature passe à quatre bémols et la deuxième partie du dernier *lab* mélodique du troisième *A* (mes.48 à 54) se fond dans l'arrivée de l'*Andante* (mes.55) entre autres par la liaison du *lab*, qui provient du *mib* lié initial (mes.1) comme toutes les notes liées qui suivront. Notons que les deux dernières triples-croches de la main gauche présentent un intervalle de quinte redoublée, qui résulte de l'interversion entre le *fab* de la basse et le *lab* du soprano (mes.54). Deux *fab* sont donc entendus à distance d'octave au dernier temps de 54. Ces derniers représentent en réalité la tête de la nouvelle matière thématique. En outre, cette section présente un nouveau matériau rythmique d'ostinato de triolets à la main gauche sur les notes *lab-fab* qui ressemble par enharmonie aux *sol#-mi* en sextolets de la main gauche du dixième mouvement de *Sur un sentier recouvert*.^{Ex.27}

Exemple 27 : L'envol de la chouette, *Sur un sentier recouvert*, no.10.⁵²

La mélodie *espressivo* (mes.57-) est faite d'une descente de cinq notes construites à l'image des nombreux traits descendants du cycle, plus directement des descentes harmoniques de *B* et *C*. Ces cinq notes sont précédées d'un saut ascendant de septième qui provient initialement du saut d'octave de la mesure 25 du premier mouvement, mais aussi de l'extension de la quinte ascendante du thème *fugato* et encore plus évidemment des nombreuses septièmes du *B* du troisième mouvement (3^e mvt., mes.8 à 30). De plus, les directions générales de ce thème correspondent aux triples-croches ascendantes du *A* immédiatement suivies d'une cadence descendante, et finalement, des élévations soudaines entre les sections de ce mouvement qui aboutissent à 47 en une septième majeure (mes.8, 22, 31 et 47). Ces montées sont toutes elles aussi suivies de descentes harmoniques.

⁵² Janáček, Leoš, *Complete Critical Edition of the Works of Leoš Janáček*, Séries F, Volume 1 : Piano Works, édité par Ludvík Kundera et Jarmil Burghauser, édition Supraphon Prague et Bärenreiter Kassel, République Tchèque, 1979, p.64.

Les mesures 57 à 59 sont complétées par un mélange des premiers et derniers groupes du thème *A* (mes.1 et 3), qui commencent sur un accent de deux notes ascendantes aux rythmes rapides imitant les triples-croches et le saut de septième du début de ce même deuxième thème. La quarte de ce motif convient à l'étendue du thème slovaque (1^{er} mvt., mes.49-51). L'activité soudaine de triples croches à l'intérieur de ce deuxième condensé thématique annonce l'arrivée imminente d'une toute nouvelle agitation. À 63, des descentes en traits fusés *stringendo* monnayent le rythme initial de la tête du deuxième thème tout en inversant les notes extrêmes. Ces descentes s'inspirent de celles du *leggiero e veloce* du premier mouvement (1^{er} mvt., mes.52).

Sous ces traits fusés, les triolets se balancent à la main gauche et changent de notes à chaque temps, en faisant entendre aux accents l'exacte tête du deuxième thème, mis à part un *sol* bécarre (mes.63 à 65). De plus, ces accents sont disposés de manière à conserver l'accentuation naturelle que provoquait la liaison des triolets précédents. Le thème se complète de la même manière, avec cette étrange mesure de 1/8 (mes.66). Les intervalles du passage le colorent de la part de Janáček de manière toute personnelle : secondes augmentées entre *fab-sol* et *reb-mi* (mes.65), sixtes à la main gauche, neuvième entre la basse et le soprano à 58, septième majeure aux deux premières noires du thème.

De plus, Janáček se sert mélodiquement du rythme créé par la polyrythmie de 2/3. C'est-à-dire que le rythme de triple/double pointée imite le même espacement rythmique qui est créé par la proximité des registres entre le *fab* de la main gauche et le *mib* de la main droite (mes. 61 et 67). On obtient donc une mélodie de *reb-solb-fab-mib* avec des attaques rythmiques de triple/double pointée, triple/double pointée. Un autre effet de proximité est créé entre les notes du dernier triolet de 63 et du premier de 64, tout comme entre 69-70. Une sorte d'« inégalité rythmique » en résulte et donne l'impression d'orner le *sib* accentué. Janáček explore davantage cette confusion rythmique en ajoutant des liaisons à la main droite sur les *reb* de la fin du troisième thème (mes.73 à 75), un peu comme était utilisée la résonance du *lab* entre les section *A* et *D* (mes.54-55). Ce jeu rythmique provoqué par la relation mélodico-harmonique du croisement de main est très réussi et même surprenant vu l'imprévisibilité des mouvements soudains entre *fab* et *reb* (mes.73-74) et *reb* et *mib* (mes.75). Les derniers *reb* et *mib* sont présentés de manière ascendante et l'accord de *mib* suivant de manière à préparer un accord arpégé ascendant, à 76, qui résume et poursuit ce passage.

Le deuxième thème continue donc son cheminement en accords arpégés (mes.76-80). Le trait fusée s'insère alors entre les deux notes du saut de septième. L'indication *molto pesante* et le *ff* asseyent solidement les noires de la main droite, qui s'oppose plus que jamais à l'ostinato de la main gauche, celui-ci, présenté dans un registre plus grave sur une pédale de *mib*. Le dernier *mib*, à 80, remplace la dernière note du thème, supposée être *reb*. Le thème est alors transposé dans un registre plus aigu (mes.81-86). Notons que le saut avait été modifié pour une sixte à 76, mais est de retour à la septième majeure à 81. La variété du remplissage des accords de la main droite entre les mesures 76 à 86 contient toutes les possibilités d'intervalles diatoniques inférieurs à l'octave. Entre les barres de reprises, les traits fusées sont insérés plus régulièrement.

À la boîte deux, la dernière sixte du thème (mes.85) rappelle la disposition d'intervalle de la fin du thème du deuxième mouvement et donne une couleur moins dramatique que le reste des autres harmonies sur *mib*. La main gauche reprend alors son registre précédent, tandis que la main droite fait entendre une ligne de notes simples. Après tout ce drame, le mouvement des notes mélodiques *sol-do* et *sib-lab* laisse place à une résolution sur *lab*, ce que Janáček fait seulement

de manière provisoire, puisqu'un *fab* est ramené à la main gauche au moment où le *lab* semble être paisible (mes.84 à 86). Le trille de 88 entre les degrés de sixte et septième sur *solM*, relative de *fab* mineur et potentielle dominante d'un quelconque *do*, est dépourvu en fait de pouvoir cadentiel. Il représente plutôt une forme de désespoir et de lamentation sur le degré le plus éloigné de *réb*. Quoique les exemples pleuvent dans ce quatrième mouvement, le lien entre l'accord de *sol* (mes.88 à 90) et le retour du *A* (mes.91) est un exemple éloquent de la vision que se fait Janáček du moment « chaotique » entre deux accords.

À la mesure 98, un accord *forte* interrompt abruptement le discours et fait entrer la section *E* (mes.98 à 139), comme l'a fait l'accord de 30-31, dans le même esprit que les mesures 14, 30 et 68 du troisième mouvement. Ce changement cadre avec une nouvelle armure à deux dièses. Notons qu'à cet endroit, l'édition *Bärenreiter* précise *Adagio, poco rubato et f energico*, tandis que *Peters*, *Adagio et f rubato energico*. Or, ces indications n'ont pas la même signification! Nous verrons comment les quatre interprètes ont interprété ce passage dans l'analyse comparée du prochain chapitre.

Le *E* présente des éléments vus précédemment de manière inversée. Le motif de triples-croches ascendantes se retrouve non seulement dans la main gauche, mais plus fréquemment à la main droite, tandis que l'élément thématique se tient d'abord au ténor, à la main gauche. Les intervalles de la main droite font référence aux différents sauts tels que décrits plus tôt. Il y a par contre une erreur dans l'édition *Peters* ici. On devrait retrouver un *la* au lieu du *do#* à la main droite de 98. Des neuvièmes, donc, adoptent le caractère affolé de spasmes sur un ténor résolu qui présente une transposition des deux premières mesures du premier thème (mes.99-100), à laquelle suit une autre transposition de ces mesures, mais dont la deuxième (mes.102) est un miroir de sa première (mes.101). On retrouve trois transpositions de ces quatre mesures (mes.99 à 102, 103 à 106, 107 à 110 et 111 à 114+115+116), dont la dernière est répétée au total dans trois transpositions différentes vers le grave.

On serait tenté d'identifier les tonalités du passage à l'aide des motifs de neuvièmes, surtout dans le premier groupe de quatre mesures, où ces motifs chevauchent de part et d'autre les croches, mais ce n'est pas aussi simple. Alors qu'à *B-C-D* les nombreux enchaînements de dixièmes uniquement mineures ou majeures dictaient l'harmonie, les neuvièmes de *E* l'affaiblissent au contraire. Le ton du passage n'est pas du tout clair. Comme les croches sont plus présentes que les triples-croches, en théorie, certaines hauteurs parmi elles peuvent être perçues comme des pôles, par leur insistance répétitive. Ces derniers sont tous décalés d'une mesure par rapport aux regroupements de quatre mesures : *do* (mes.98 à 101), *mi* (mes.102 à 105), *fa#* (mes.106 à 109), *si* (mes.110 à 113), *fa* (mes.114), *do* (mes.115) et *sol* (mes.116). Ce qui est certain, c'est qu'en rapprochant en position serrée la combinaison de ces pôles et des triples-croches on obtient des accords avec secondes. ^{Ex.28}

Exemple 28 : Les secondes regroupées par mesures.

Le premier accord affirmé de *ré#* en octave apparaît à 117 (erreur encore ici, dans l'édition Peters). Remarquons que la mesure 106 met en valeur à mi-chemin de la section la quarte *la* d'un accord de *mi*, tout comme elle anticipe le troisième regroupement de quatre mesures, énoncé à la main droite par deux croches. Par le fait même, elle insiste subtilement sur le pôle de l'enharmoine du quatrième degré du ton de *réb*, *fa#*. Les répétitions de la mesure chromatique 114 accélèrent l'activité harmonique et augmentent la fréquence à laquelle sont entendues les triples-croches vers l'aigu, au point tel où Janáček les utilise deux fois dans la mesure 116, pendant que des octaves sont ajoutées à la main gauche. Cette intensification vers les registres extrêmes, aux limites de la tonalité, prépare l'apogée du drame cyclique!

Le saut du trait fusé débute maintenant avec neuvième. Le trait est aussi beaucoup plus actif avec trois sextolets de triples-croches. Les intervalles de ces traits sont faits de tierces et secondes tout comme au *leggiero e veloce* du premier mouvement (1^{er} mvt., mes.52-). De plus, le thème d'accord du mouvement précédent est de retour, lui qui a évolué dans chacun des mouvements à partir du contour de la citation slovaque. Il est plus expressif que jamais avec les indications *Vivo*, *ff* et *espressivo*. Ce thème s'intercale entre chaque trait fusé. Sa main droite présente des octaves à distance de tierce et sixte de la main gauche, qui elle affirme principalement des quartes. L'extrait se divise en deux groupes identiques (mes. 117 à 121 et 121 à 126) dans lesquels la première des deux incises thématiques est condensée en quatre accords au lieu de six. Cette fois, les accords du thème mettent en valeur un *sol#*. Le *mi* qui peut être vu comme un sixième degré (mes.117 à 126) devient ambigu à 127, là où les mesures 55 à 75 du *D* sont réentendues.

À la boîte deux (mes.138), un *sib* apparaît en sixte plutôt qu'en septième avec le soprano. La transition des mesures 138 et 139 est étonnamment étrange, douce et brumeuse. À l'oreille, on a l'impression que le *sib*, dominante du *mib* mélodique à venir, se dirige vers le *lab*, dominante du *réb* de la basse de 140, et que le *mib* mélodique provient d'un autre monde! Le *A* est alors à nouveau énoncé de manière intégrale. Cependant, la fin de la deuxième incise du thème présente le soufflet initial avec *f* (mes.145 à 147) et est redite *ff*, *Adagio* et *crescendo* (mes.147 à 149) mettant fatalement l'emphase sur la cadence plagale finale et sur la résonance du point d'orgue dans la pédale. Ces dernières mesures nous font maintenant mieux comprendre l'insistance sur *mi*, degré qui, dans les sections précédentes et particulièrement à *D* et *E*, est désormais interprété comme la relative majeure du ton de *réb* mineur, tonalité initialement majeure aux deux premiers mouvements.

Voici le résumé des proportions sectionnelles du mouvement : $A=18t$, $B=32t$, $A=18t$, $C=36t$, $A=18t$, $D=76.5t$, $E+D'=91.5t$ ($E=58t$, $D'=33.5t$), $A=18+6t$. On peut observer que les sections de développements gagnent en importance plus le drame progresse.

Conclusion de l'analyse

Après analyse, on constate que l'expression *Dans les brumes* prend sa signification à travers à peu près tous les paramètres de l'œuvre, spécialement l'ambiguïté tonale. Par contre la cohérence des principes d'écriture de Janáček n'est nullement brumeuse. Aussi, malgré la complexité des ramifications janáčekiennes, plusieurs des traitements motiviques proviennent des directions, intervalles et contours de la citation de la tête de l'hymne slovaque.

Par ailleurs, on constate que sa connaissance du folklore morave est complètement intégrée dans son style mature. L'économie et la précision de son écriture est frappante, tout comme l'originalité de son langage. Il semble évident que la subtilité des liens cycliques qui unissent les quatre mouvements émane d'un profond intérêt pour l'évolution dramatique, d'une forte personnalité passionnée et d'une logique instinctive propre à Janáček. Prenons par exemple le double emploi de la seconde mineur descendante, à la fois dans le matériau thématique entre mouvements (*A* du 1^{er} mvt. avec *B'* du 2^e mvt.), mais également par rapport à un aspect formel, entre les notes répétées de la citation de l'hymne slovaque et leur redite un demi-ton plus bas au troisième mouvement! Comme le dit Thomas Adès à propos de la musique pour piano de Janáček :

Volatility of texture and economy of material combine in the mature Janáček to give a relationship between harmonic colour and underlying tonality more highly-charged than in any other composer.⁵³

⁵³ Adès, Thomas, « Nothing but pranks and puns » : Janáček's solo piano music, Janáček studies, 1999, p.18.

III – Vision

Édition

Les procédés inhabituels de Janáček en ce qui a trait à la notation donnent lieu à plusieurs versions de ses oeuvres. Il est souvent difficile de savoir quelle version est la plus valable et respecte le plus les intentions du compositeur. Cette problématique amena les éditions *Supraphon* à tenter de produire une édition complète et critique de l'œuvre de Janáček, débutée en 1978 et complétée à la fin des années 1990. Entre temps, les éditions *Editio Bärenreiter Praha* se sont jointes au projet, appuyées par *Universal Edition* de Vienne en ce qui concerne les droits pour l'édition des opéras. L'édition complète est par contre controversée dans sa politique sur la notation.

Par ailleurs, Paul Wingfield a éclairci en 1987 la genèse de *Dans les brumes*. Il présente les conclusions de sa recherche dans un article publié dans la revue tchèque *Casopsis Moravskeho Muzea*⁵⁴ et montre à quel point la genèse de l'œuvre est labyrinthique et s'échelonne sur une plus longue période de temps que ce que l'on croyait lors de premières éditions, surtout en raison du fait que l'original n'a pas été préservé dans les Archives de Janáček, seulement des copies et dédicaces incomplètes. Ces révisions ont été prises en compte lors des années par *Editio Bärenreiter Praha* pour la réédition de 2005.⁵⁵

Tradition d'interprétation et héritage scolaire

František Neumann a présidé plusieurs des créations d'oeuvres de Janáček. Il mourut peu après Janáček, mais l'assistant de Neumann et élève de Janáček, Břetislav Bakala, a réussi à préserver une tradition d'interprétation à Brno qui s'est transmise aux chefs d'orchestres Milan Sachs et František Jílek. L'héritage scolaire a de son côté été soutenu par le professeur de musicologie, Vladimír Helfert, à la *Masaryk University* de Brno. Cette université a d'ailleurs été l'une des principales bénéficiaires des volontés respectives de Janáček et de sa femme, Zdenka Janáčková. Helfert a pu y réunir, avant l'éclatement de la seconde guerre mondiale, une magnifique collection des manuscrits et lettres qui se retrouve maintenant au Musée Régional Morave. Helfert a alors publié le premier d'une série de quatre volumes biographiques. Malheureusement, la seconde guerre et la mort de Helfert ont interrompu ce développement. Une décennie plus tard, huit volumes ont été publiés : la correspondance de Janáček, ses écrits sur la musique folklorique (1955), ses écrits portant sur la théorie d'écriture (1968-74) et ses écrits de critiques (toujours à paraître!). La majeure partie du travail de Helfert a été poursuivie par ses élèves comme Bohumír Štědroň et Theodora Straková et a par la suite été bien résumée dans la biographie de Jaroslav Vogel (1958). Cette dernière est présentée dans plusieurs langues et demeure la référence biographique jusqu'ici, quoique John Tyrrell vienne tout juste d'en publier une, en 2004.

⁵⁴ Wingfield, Paul, *Janáček's V Mlhach : Towards a new chronology*, *Casopsis Moravskeho Muzea : Vedy spolecenske/Acta Musei Moraviae : Scientiae sociales*, volume 72, 1987, p.189-204.

⁵⁵ Janáček, Leoš, *V mlhách* [Dans les brumes], République Tchèque, Edition Bärenreiter Praha, 2005, p.VIII-IX.

Durant les deux ou trois décennies suivant la mort de Janáček, sa musique a principalement été interprétée par des musiciens Tchèques. Bien que la plupart de ses opéras, sauf *Jenůfa*, aient été donnés en Allemagne, aucun n'était passé au répertoire. Il fallut attendre la légendaire production de 1956 de Felsenstein de « La renarde rusée », son opéra souvent perçu comme le plus accessible, pour éveiller un réel intérêt à l'étranger.

Les pièces pour piano

Les pièces pour piano sont toutes des pièces qui prirent également du temps à être jouées. Ces pièces ne franchirent pratiquement pas les frontières moraves du vivant de Janáček. À part la sonate qui fut connue du public pragoise, les autres œuvres ne furent jouées qu'à Brno et dans quelques villes moraves.

Elles furent donc longtemps uniquement interprétées par des pianistes tchèques. À partir du « coup de Prague » (1948), le contexte politique tchécoslovaque isola les interprètes tchèques derrière le « rideau de fer » pendant une quarantaine d'années et peu de pianistes accédèrent à la scène musicale occidentale. Parmi ceux-ci, Rudolf Firkušný bénéficiait d'un certain statut international et prenait à cœur de défendre la musique de Janáček, contribuant à sa diffusion. Il a connu le compositeur étant plus jeune et recueilli de précieuses informations et conseils concernant l'interprétation de ses pièces pour piano.

Dans les vingt ou trente dernières années, beaucoup de musiciens et musicologues disaient qu'il fallait être tchèque pour être en mesure de jouer Janáček au piano. Ce même point de vue se partageait spécialement à propos des deux quatuors à cordes. Voici les pianistes tchèques qui l'ont d'abord interprété :

Radoslav Kvapil
Antonin Kubalek
Jan Panenka
Joseph Palenicek
Ivan Moravec
Ivan Klansky
Marian Lapsasky

Plus récemment, une nouvelle génération de pianistes tchèques a contribué à faire connaître ce répertoire :

Hana Dvořáková
Jitka Cechova
Martin Kasik
Daniel Wiesner
Igor Ardasev
Jan Jiraský

Il y a aussi des pianistes d'origine étrangère :

Les finlandais Roland Pontinen et Ralf Gothoni
Les hongrois Annie Fischer et Andras Schiff
Les russes Mikhaïl Rudy (russe d'origine) et Victoria Postnikova
Le jeune norvégien Leif Ove Andnes et Håkon Austbø
Le jeune britannique Paul Lewis
Les français Alain Planès, Aldo Ciccolini et Hélène Couvert
L'autrichien Thomas Hlawatsch

Par le récital et l'enregistrement, tous ces pianistes ont contribué à affirmer la présence du répertoire pour piano de Janáček.⁵⁶

Création de *Dans les brumes*

Janáček a d'abord espéré que Ludvik Kundera, le père de Milan Kundera, puisse créer ses pièces, mais le concert prévu n'eut pas lieu. C'est plutôt une des professeurs de l'École d'Orgue de Brno, Marie Dvořáková, qui les joua le 7 décembre 1913 lors d'un concert organisé par le Chœur Morave, à Kromeriz, alors que Janáček n'y était pas. Voici ce qu'il reçut par la poste de la part de l'organisateur du concert quelques jours après :

Mademoiselle Dvořáková a joué votre musique de très belle manière et vous trouverez intéressant le fait que les applaudissements ont été aussi nourris qu'après Chopin et Smetana, bien que leur musique soit bien plus compréhensible en général pour le public que la vôtre.⁵⁷

Ce dernier notait également que la musique de Janáček était bien différente de ce qu'on pouvait trouver dans la musique allemande moderne. Ces aveux convainquirent Janáček de la qualité de sa musique et il tenta aussitôt de la faire entendre dans la capitale tchèque. Il communiqua à la fin décembre avec František Vesely pour qu'il intervienne en sa faveur auprès de la Société de musique de chambre de Prague afin d'y insérer son œuvre au programme de l'un de leur concert, mais ceci ne se réalisa que plusieurs années plus tard. Ce fut le pianiste, musicologue et compositeur Václav Štěpán, un défenseur de la musique contemporaine tchèque qui a créé entre autres à Prague la sonate pour violon et piano de Janáček en 1922 et plus tard le premier quintette pour piano et cordes de Bohuslav Martinů en 1933 qui interpréta le cycle dans un de ses concerts au *Mozarteum*, le 16 décembre 1922. Entre temps, le cycle fut rejoué par Marie Dvořáková le vingt-quatre janvier 1914 dans un autre concert à l'École d'Orgue, cette fois sous les oreilles attentives de Janáček, puis à Olomouc dans un récital du 7 mars.

⁵⁶ Bien sûr, cette liste d'interprètes ne peut être exhaustive, surtout puisque abondent de plus en plus de jeunes pianistes s'intéressant à ce corpus du répertoire pour piano.

⁵⁷ Janáček Archive, Brno, Hudební oddělení Moravského zemského muzea [Division musicale du musée régional Morave], Elgart à LJ, 8 décembre 1913, B 114.

Quatre pianistes

La deuxième analyse qui suit soulève les particularités principales de quatre enregistrements du cycle *Dans les brumes* dont celui de Rudolf Firkušný, qui demeure la référence encore aujourd'hui.

Rudolf Firkušný

Ce pianiste a connu Janáček dans son enfance et a même eu quelques leçons avec lui. Son interprétation de manière générale est polie et respecte toutes les indications du compositeur. De plus, son sens de la forme est sans égal et sa sensibilité est digne des grands pianistes de l'histoire.

Jan Jiraský

Le jeune pianiste tchèque Jan Jiraský a également enregistré l'intégrale pour piano de Janáček en 2004 alors qu'il était âgé de trente et un ans. Ce répertoire a d'ailleurs fait l'objet de son sujet de thèse doctorale. L'enregistrement, qui n'est distribué qu'en Europe, a pour première particularité de présenter deux versions du cycle *Dans les brumes* : une première sur un piano Steinway et une deuxième, fascinante en ce qui nous concerne, sur le piano même de Janáček! Cette intégrale a de plus été enregistrée dans la maison de Janáček, maintenant devenue le Musée Janáček de Brno. C'est sur ce piano, reçu comme cadeau de mariage du père de Zdenka, Emilian Schulz, que Janáček composa plusieurs de ses oeuvres. Il s'agit précisément d'un « Ehrbar baby grand piano » qui fut fait à Vienne en 1876. Janáček l'a choisi lui-même chez le commerçant *Gregor* et ce fut son piano pour le reste de sa vie. La sonorité et le timbre de ce piano sont très particuliers. L'attaque est plus tranchante que sur les pianos modernes, surtout dans les *fortes*, mais très tendre dans les nuances douces. On entend pratiquement une partie de l'âme de Janáček résonner par sympathie! Probablement par fatigue ou pour ne pas trop solliciter le cadre, le piano est accordé presque un demi-ton complet plus bas.

Alain Planès

Le pianiste français Alain Planès a joué Janáček à plusieurs reprises. Il a notamment fait la partie de piano dans *Journal d'un disparu* au festival d'Aix-en-Provence. Son interprétation est très soignée et emplie de charme, tant dans sa sonorité que par rapport à son respect de la partition. Son interprétation de la *Sonate* est notamment très contrastée. C'est un enregistrement d'une qualité exceptionnelle et très agréable à écouter.

Håkon Austbø

Finalement, le pianiste norvégien Håkon Austbø présente une interprétation singulière du cycle. Il conteste parfois certaines indications du compositeur au profit d'effets saisissants. Il est de plus le seul des quatre pianistes à avoir enregistré les pièces folkloriques de Janáček comme faisant partie de l'intégrale pour piano du compositeur. Il a notamment enregistré Johannes Brahms, Edvard Grieg, Claude Debussy, Erik Satie, Alexandre Scriabine et Olivier Messiaen.

Analyse comparée

I – *Andante*

Le tempo de Firkušný pour énoncer le premier thème est le plus rapide. Il ne respire vraiment qu'entre les mesures 12 et 13, qu'il prend le temps d'énoncer. Austbø fait de même, mais sa main gauche est plus fondue dans le reste de la texture. La délicatesse avec laquelle il dépose les *sib* des mesures 3 et 6, légèrement en retard sur la main gauche, est touchante. Il décale aussi le *do#* de la mesure 9 et le *lab* de la mesure 15. En fait, il se sert souvent aux moments expressifs de cette technique de façon convaincante. La main gauche de Planès est quant à elle plutôt active au début. Tout comme Austbø, Planès respire entre 3 et 4. Austbø respire par contre une seconde fois entre 6 et 7, ce que fait aussi Jiraský. Celui-ci enrichit sa phrase avec de légers moments de suspens entre 3-4 et 6-7 de manière plus apparente que ne le font les autres interprètes. La phrase de Jiraský est très soutenue jusqu'au *a tempo*. Aussi, lui et Planès déclament à merveille le contour des triples-croches aux allures folkloriques.

Le tempo de Jiraský est un peu plus vivant à 13. Dans la deuxième phrase, ses *accelerando* et *ritardando* sont très contrastés et le *réb* demeure seul dans la résonance entre 25 et 26, ce qui lui permet de respirer comme l'a indiqué Janáček. Chez Firkušný, cette phrase est légèrement plus douce et tendre, particulièrement aux triples croches (mes.9). Il met l'emphase sur la conduite mélodique des blanches en fin de phrase et ne dramatise pas du tout le *crescendo* ni l'*accelerando*. Il élargit simplement le tempo vers la fin. Planès, lui, est au contraire dramatique à cet endroit (mes.24-25). Il est affirmatif sur les deux mesures avant l'*accelerando*, là où Firkušný prend plutôt un peu de temps. Il ne respire que très peu entre 25 et 26, mais à peine moins que Firkušný. L'effet que fait Austbø dans la résonance avec le *fab* est efficace (mes.25), alors qu'il conserve la basse, mais fait disparaître moins soudainement cette note que Jiraský. Il faut dire que c'est pour lui une manière de compenser pour le brusque *accelerando* qu'il fait quelque peu avant le *ritardando*, ce après quoi sa main gauche guide l'excitation se terminant dans la résonance. Après toute cette passion, bien qu'Austbø reprenne la redite thématique (mes.26-) de la même manière, celle-ci sombre dans l'incertitude.

Les quatre interprètes éclaircissent plus ou moins la pédale forte sur le silence après le thème de l'hymne slovaque (mes.51), Planès le faisant plus tardivement que les autres. Leurs *tempos* se ressemblent beaucoup plus ici, mais leurs manières de bouger varient au *leggiero e veloce*. Firkušný est assez strict et simple tout comme Planès, dont la sonorité est alors très pure, tandis que Austbø cherche son *ppp* avec un soin extrême et accélère passionnément dans la descente. La clarté des pédales de *lab* sur le piano Ehrbar met en valeur la nouvelle activité de la basse à 54 et 55.

La répétition des notes de la mesures 59 est très définie chez Planès. Jiraský ajoute l'équivalent de trois *tenuto* sur les premières notes du *forte* (mes.59). Curieusement, il est le seul à ne pas respecter les indications de Janáček, c'est-à-dire qu'il ne fait ni le *rubato*, ni le *fff* là où ils sont écrits. Il conserve une nuance douce et reporte ces indications au thème en accords (mes.64-), où son *rubato* est très significatif. À cet endroit, Austbø est tellement passionné que le rythme des accords de croches au soprano *fa-fa-solb-fab* est presque transformé en double-croche-double-croche. Il accentue également le mouvement de vagues descendantes à la main gauche. Chose intéressante chez Jiraský, les silences sont faits méticuleusement sans amoindrir le sens naturel du pédalament. À 66, il hausse un peu plus l'intensité, tout en prenant du temps pour déclamer la

tête du retour de la descente. Sa construction du passage est à mon avis, sans dénigrer celle des autres, la plus convaincante. Jiraský prépare le sommet déclamatif des descentes (mes.71) avec l'ajout d'un *ritardando* à 69. Planès prend plutôt du temps pour préparer le *fab* de 70. Au lieu de faire un *ritardando* progressif entre 82 et 84, son *tempo* tombe soudainement à 83. La transition vers le retour du *Tempo I* faite par Jiraský donne une impression d'abandon. Celle de Austbø est très souple.

Pour la section finale, Planès hausse sa nuance au premier *ritardando* puis accélère à 99. Jiraský, lui, prend du temps à 103 puis met en valeur le contrepoint inférieur au *sibb* de l'*adagio*. Planès y met en valeur le contour des sixtes. Cet *adagio* est préparé par Austbø par un jeu de résonance de la pédale aux deux mesures précédentes. Le long suspens que fait Jiraský sur la mesure d'¼ amène à merveille la section finale *con moto*, jouée avec douceur et mouvement, tel qu'indiqué. Pour Austbø, ce passage se veut plein de douceur, tandis que Firkušný donne une impression de clarté et de libération. Ce dernier est le seul à couper la résonance du *lab* de 110 avant la coda. Planès coupe avant l'accord final, qui chez Austbø est tendrement coloré et chez Jiraský, riche et simple.

II – *Molto adagio*

Tout comme au premier mouvement, les quatre versions présentées apportent leur lot d'idées. Firkušný débute volontairement sans vivacité. Sa main gauche est très douce. À *poco marcato il contralto*, il prend davantage la parole, puis il joue dans les résonances des harmonies prises dans la pédale à *come primo*. Il ajoute de plus le *ré* manquant au *si* à la mesure 13. Planès met en valeur le balancement de la main gauche. Il diminue déjà la nuance au quatrième accord de la troisième incise (mes.10) et timbre la tierce de la mesure 12. Il écoute attentivement les voix internes de la quatrième incise. Austbø présente un *molto adagio* plus rapide que celui de Planès. Quant à la différence entre Planès et Firkušný, c'est que respectivement le premier fait beaucoup de *rubato*, mais pas le second. En fait, seul Jiraský respecte vraiment l'indication *molto*. Sa manière de bouger est à la fois très libre et très cohérente. Il débute tendrement comme s'il était à bout de souffle. Austbø est plutôt stricte et relie les groupes par quatre mesures. Sa manière de jouer est alors douce, mais résolue. À la modulation à l'aigu (mes.9), Jiraský est plus incisif et il colore le soprano de la dernière incise (mes.13-).

Il est étonnant de constater que les choix qu'ont faits les interprètes pour le court *presto* (mes.17 à 19) qui suit, sont radicalement différents. D'abord, Jiraský est le seul, encore une fois, à vraiment faire un *presto*. Il donne à juste titre un sens passager à cet extrait. Les trois silences de seizième de soupirs pointés, chez Firkušný, sont de plus en plus courts. Il semble évident que Jiraský se soit inspiré du caractère passager de la version de Firkušný. Austbø est quant à lui beaucoup plus sec, avec moins de pédale. Il éclaire même drastiquement les silences. À cet endroit, Planès dépose la pédale de *lab* sur un *mp*, la mettant plus en valeur que l'activité du registre supérieur.

Il reprend ensuite le *Tempo I* avec la nuance *mf* au lieu de *p*. À cet endroit, la main gauche de Firkušný est très douce et celle de Jiraský présente une résonance métallique très spéciale. La manière dont Austbø commence le *Presto* (mes.28) reste dans le même caractère qu'à son premier *presto*. Jiraský y décrit les contours mélodiques à merveille et Planès change le *pp* pour un *mp*. Les octaves du thème contrapuntique sont plutôt subtiles chez Firkušný et les deux voix supérieures (mes.37-38) sont très distinctes. Sur le silence de 39, Jiraský conserve l'accumulation

de l'intensité du passage dans la pédale. La résonance, le timbre et la sonorité de l'instrument Ehrbar sont vraiment différents. Firkušný souligne les voix internes du troisième *Tempo I* (mes.38). Son jeu est également plus actif, tel qu'un réel *forte espressivo*. Pour ce passage, la seule différence marquante chez Planès est sa manière d'appuyer la phrase, alors qu'il accentue le dernier accord de 41.

Un peu plus loin (mes.50), le *solb* mélodique qui se résout sur *fa* avant le retour de l'armature initiale est joué « en dehors » par Austbø, de manière plus apparente que Firkušný. Les quatre interprètes répètent les mesures 51 à 62, tel qu'édité chez *Bärenreiter*. Il semble que Austbø soit le seul à faire un vrai *Grave* à 51. De son côté, Jiraský fait avancer le tempo. Austbø timbre la mélodie dans les voix internes de 52 de manière vibrante. En outre, sa façon de suivre le développement chromatique, à partir de 56, est géniale. Il utilise des couleurs très impressionnistes au *ritardando* de 59, qu'il accentue particulièrement, pour conclure cette première partie du *Grave*. Puis au *presto* suivant (mes.63), Austbø tient un peu plus longtemps les premières triples croches du motif, *solb* et *réb*, puis rattrape cette prise de temps en avançant vers la tête de motif suivant.

Le *rubato* (mes.65-) de Jiraský, le plus apparent, avec celui de Firkušný, est fait d'appuis sur les trois premières notes de chaque groupe de quatre notes, puis de petites accélérations, comme Austbø, vers le groupe suivant. Ses accents sont très secs et un petit sommet de phrase est placé sur le premier *réb* en *octave* (mes.73). Son *Tempo I* (mes.74) est très lent, en continuité avec son idée initiale « à bout de souffle ». Il tient l'accord de la mesure 77 de manière très artistique, pendant très longtemps, mais respecte tout de même le silence à 78. Il lie également le *lab* de la basse aux deux points d'orgues (mes.81). Firkušný fait tomber la nuance tout d'un coup, à 76. Son contrepoint est très clair au 3/8 (mes.82). À cet endroit, Jiraský est le seul à conserver le même *tempo*. Il progresse d'ailleurs en ralentissant. On perd toutefois un peu la résonance du piano Ehrbar avant l'*Adagio* (mes.86). Austbø y est toujours « en dehors » et Firkušný y est plus doux que la première fois. Jiraský incorpore l'accent de la mesure 90 dans sa phrase. Peut-être en raison de la durée limitée des résonances du piano Ehrbar, il reporte le *pp* et *dolcissimo* à 98, précédant ces indications par un léger *ritardando*. Il conclut ensuite l'accord final sur un long point d'orgue. Firkušný joue les deuxièmes accords des mesures 92-93 et 100-101 plus doux. Les nuances de Austbø sont extrêmement sophistiquées. À la mesure 97, à force de jouer de plus en plus doux, on se retrouve dans un réel *pppp*, mais cela demeure convaincant.

III – *Andantino*

L'*Andantino* de Planès est plutôt « allant » et au lieu de faire le *ritardando* à 6, il choisit d'épouser le *ppp* avec un *tempo* passager soudainement plus lent. Firkušný y est simplement tendre et tout comme Jiraský, il respecte précisément les indications du texte. Sa transition, au *poco mosso*, est douce. Jiraský, lui, ajoute de petits *tenutos* sur la première note ainsi que sur la troisième *mib*. Bien sûr, cela signifie qu'il prend le temps d'exprimer les intervalles plus expressifs de quarts. Pour Austbø, tout semble plus signifiant. Son tempo est plus lent que Planès et ses contours sont rêveurs.

Le tempo de ce dernier, pour le *poco mosso*, est plus rapide que celui des trois autres pianistes. Ceci lui permet de tenir solidement tous les subtils changements harmoniques dans une seule grande section. Austbø prend le temps, tout comme Firkušný d'ailleurs, d'exprimer plus de

détails, à la différence que Firkušný demeure pour toute la section dans un *lehce* (*leggiero*). On dirait que Jiraský prend le meilleur des deux mondes. Il reste simple avec sa ligne, mais très expressif aux moments voulus. Par exemple, il prend du temps pour exprimer la tierce de 12 et il est très parlant sur les trois dernières notes de la mesure. Tout comme Firkušný, il est amplement *espressivo* sur les appoggiatures des mesures 21-25-28. Il ajoute aussi une excitation dans le *a tempo*, en accélérant un peu. Firkušný est très lyrique à partir du *forte*. La couleur que crée Austbø à 26, à l'aide sans doute de la *una corda*, nous fait voir l'incroyable imaginaire harmonique de Janáček. Peut-être a-t-il joué trop doux, mais on n'entend presque pas son *mi#* de 29... Planès est plus lent à la mesure de transition 30, puis Jiraský donne l'impression dans les voix internes d'une musique en déconstruction.

À 35, Jiraský crée un lien sonore intéressant en accentuant le *fa#* dont on se souviendra à la toute fin de 36, comme en écho avec le premier. Au développement, Planès est plus déclamatif. Plus il avance dans la section, plus les groupes de doubles-croches sont rapides et contrastants par rapport aux accords mélodiques plus lents. Jiraský est beaucoup plus sec que les trois autres. Il respecte ni plus ni moins le pédallement de Janáček. Firkušný ne fait pas vraiment l'*accelerando* de la section, ce que fait définitivement Austbø, le plus accentué des quatre. Ce dernier ne prend du temps que pour préparer 62. Là, Jiraský appuie le *mib* à la basse et éclaire tous les soupirs. La tension de l'accord de 62 est magnifiquement tenue par Planès qui passe par *meno forte* (mes.64) avant de déposer la résolution de la phrase au *piano* de 66. Pour le point d'orgue de 67, Jiraský conserve le *mib* dans la pédale. L'effet créé par le silence de Firkušný est très réussi à cet endroit. Puis, sous les mains de Austbø la mesure suivante provient comme de nulle part, à l'image de l'étrangéité du *sol* bécarre. Aucun interprète ne fait la reprise finale.

IV - Presto

La sonorité de Planès est très pure et tendre dans la main gauche du *Presto*. Il se sert du *decrecendo* pour terminer sa phrase à la mesure 3, ce qu'il reproduit à la fin de la deuxième partie du thème (mes.7), et y conserve le *lab* au soprano à partir duquel l'autre *lab* est joué à la mesure suivante. D'ailleurs, il fait le lien avec la couleur *dolcissimo* de cette première note en début de phrase (mes.4), qu'il rejouera avec cohérence à 8, puis à 21 pour ainsi conclure le discours avant le retour du thème. Austbø joue ce thème avec délicatesse. Aux doubles-croches, il donne l'impression que la ligne mélodique n'a pas de changement de direction, c'est-à-dire *mib-réb-dob-sib* au lieu de mettre en valeur *mib-réb-mib-dob-sib*. Il met en valeur l'intervalle de quarte de la fin de phrase en demeurant légèrement plus longtemps sur le *lab* et en jouant soudainement plus doux le *mib*.

L'*accelerando* de Firkušný transforme carrément les croches en doubles-croches à partir du *dob*, et ce, sans accélérer les réelles doubles-croches qui suivent. Ces valeurs rythmiques égales, il les conserve dans la fin de la phrase en incorporant clairement le *fab* et le *dob* de la main gauche dans la mélodie de la main droite, comme si ces triples-croches étaient des croches. Jiraský utilise également ce sens mélodique à la main gauche. Il fait un accent avec point d'orgue pour débiter le mouvement et arpège la sixte de la main gauche. Il est le seul, encore une fois, qui enlève précisément un peu de mouvement à 9, tel qu'écrit : *Tempo di Meno mosso*. Ses silences, tout comme au deuxième mouvement, sont les plus secs avec Austbø. Celui-ci joue très profondément le *réb* de la basse à la mesure 7. Lorsqu'il débute la première partie développante, au premier groupe de notes à la mesure 9, il anéantit l'aspect mélodique de manière très étrange entre la

main gauche et la main droite, ce qu'il ne répète pas par la suite, redorant plutôt mélodiquement les groupes suivants. Planès, lui, effrite pratiquement toutes les fins de motifs. Au troisième groupe de notes, il respecte le *crescendo* et comme Austbø, curieusement, il interchange la deuxième noire de 17 pour une croche, comme aux groupes précédents, où les deux croches liées étaient suivies de plusieurs croches. Firkušný respecte le *più accelerando*, mais plutôt que de faire un *crescendo*, il fait le contraire à partir du groupe de la mesure 15, avant d'être plus doux, au *ff*. Il conserve toutefois l'égalité des noires, tout comme Jiraský. Ce dernier laisse vibrer assez longuement l'accord avant le 2/4 tout en effectuant le silence, comme le fait encore une fois Austbø. La main gauche de Planès au *diminuendo* est presque inaudible, puis l'accord final de Austbø résonne un peu plus longtemps avant le silence final à 22.

Lorsque Planès reprend le thème à 23, il est beaucoup plus affirmatif. Jiraský respecte clairement le *forte* du 1/8. Firkušný, lui, transforme le *decrescendo* qui suit en *crescendo*. Il refait cette nuance à 29, puis respire au silence avant de jouer les notes dans le registre medium grave « en dehors ». Au *Tempo di Meno mosso* suivant (mes.32), il continue à jouer la main gauche de manière mélodique et ne s'arrête pas dans aucun *rubato*. Seul au *ritenuto pianissimo* (mes.46), il brouille les deux dernières notes *fa-mi* dans la pédale. Austbø respecte les silences avant et après l'accord de *fa* sur *mib* de 31, ce qui sépare davantage celui-ci de ses deux sections limitrophes. Planès conserve la pédale jusqu'au *fa*, tandis que Jiraský met sèchement en valeur le *sf*. Planès respecte de plus l'emplacement exact des indications de mouvements et de nuances dans cette section. Il le fait par exemple en augmentant toujours plus l'intensité jusqu'au *pp* soudain de 46. Son *fa* de la mesure 40 est plus court que les autres croches et paraît être effrayé. Par ailleurs, il dépose le *mi* avant le retour du thème. Austbø joue toutes les deuxièmes triples-croches en *staccato* et met un *tenuto* sur le *lab* de 44 et sur le *fa* qui, à 46, est suivi par un *mib* plus doux.

Au retour du *Tempo I*, Planès se fait plus simple et Firkušný, à la mesure 53, joue doucement. Jiraský fait le *forte* de 55 de manière très apparente. Il serre énormément les groupes de sextolets et agite beaucoup la main gauche ainsi que le contexte en général ce qui diffère de Austbø qui n'est pas agité, mais tout de même très actif. À cet endroit, le thème « caché » dans la main gauche n'est mis en valeur que par Firkušný et plus ou moins par Planès. Ce dernier ne fait aucun *rubato*, presque immobile, à la fin du thème à 60-61. La manière dont Firkušný prend le temps d'exprimer le premier intervalle de ce thème *espressivo* est magnifique : il reste longtemps sur le *réb* et trouve une couleur spéciale pour le *do*. C'est aussi Firkušný qui est le seul à dévoiler doucement la subtilité rythmique écrite par Janáček à 74-75.

À 76, Austbø atteint immédiatement une sorte de saturation sonore très dramatique, tandis que Jiraský varie énormément les couleurs de ce passage. Ces sextolets sont maintenant plus mélodiques. Puis à 81, Firkušný est plus fort et plus serré. Il est très déclamatoire sur l'intervalle de quarte accentuée. Lorsque vient le temps de résoudre au ton de *lab*, à la main droite, il ne fait pas vraiment de fin de phrase. Il se contente simplement de jouer cette note, sachant que la respiration est écrite seulement à 90. Il tient la résonance jusqu'au trille, qu'il fait en *decrescendo* et c'est là qu'il respire légèrement, dans la pédale. Planès reprend ses douces couleurs du début du mouvement, entre 84 et le *ppp*. L'extension de sa main lui permet de tenir la dixième de la main gauche qu'il éclaire en fin de trille. Austbø effectue soudainement le *diminuendo* de 86, mais le *ppp* est malgré tout contrastant. Au moment d'éclaircir la pédale il fait entendre une très brève aération, juste avant le 5/4. Cette respiration est sèche chez Jiraský, lui qui avait amené le trille en liant la main gauche précédente avec la pédale.

Probablement que Jiraský utilise la pédale *una corda* à 91, car le changement de couleur est important. Firkušný est clairement *pianissimo* et Planès soigne la ligne mélodique de sa main gauche. À l'*Adagio*, Planès plaque l'accord de manière soudaine, mais Jiraský et Firkušný l'arpège. Austbø y est presque violent. Le *forte rubato energico* est très bien respecté par Planès. Plus loin, à 113, celui-ci élargit progressivement vers le *climax*, tout comme Firkušný d'ailleurs. Pour Austbø, c'est la main gauche qui mène la phrase. Jiraský construit cet apogée avec brio! Il met un accent brillant sur les notes les plus aiguës des sextolets. Il respecte vraiment l'indication *Vivo*, étire son *tempo* pour faire la transition au *Andante* et accélère à 129. Les sextolets pour Austbø sont impétueux. Il est extrêmement expressif au *Vivo* et prend du temps comme Firkušný pour jouer les deux derniers accords, ce que ce dernier refait à 123 et 126. Austbø, lui, inclut aussi dans ce *rubato* les trois derniers accords de l'incise thématique de 120-121 et de 125-126, mais reprend seulement les deux derniers à 123. Tandis que lui et Planès font un réel *sff* à 127, Firkušný est plutôt déjà de retour dans une nuance s'approchant du *mf* de 129. Planès accentue d'ailleurs aussi tous les *sf* au long de cette section. À la troisième incise, il élargit toutes les notes thématiques avec des *tenutos*, là où Firkušný fait en plus un *crescendo*. La manière de Planès d'éclaircir subtilement la résonance de la pédale à 127-128 est très raffinée et prépare une nuance plus douce à 129.

Ce genre de sophistication est cependant sublime entre les mains de Firkušný. Par exemple, sa compréhension du contrepoint des mesures 139-140 est tout simplement émouvante. Planès se sert de ces deux mesures pour faire une transition progressive vers le *Tempo I*. Il y dépose avec délicatesse le *mib* en point d'orgue, que Austbø ne fait tout simplement pas. Jiraský reste dans un caractère agité jusqu'à l'entrée harmonique du *Tempo I*. Il met par la suite plus d'emphase que par le passé sur les deux dernières doubles-croches ainsi que sur le *sib* de 141, en les accentuant tous, ce qu'il refait à 144-145. En outre, il bâtit la finale en trois paliers successifs. Le premier est le *piano* du milieu des mesures 141 à 144, le second est le *forte* de 145-146 et le dernier est le *fortissimo* du tout dernier commentaire, sur lequel il accentue la première note. Le silence entre les triples-croches demeure suspendu pour mettre encore plus d'emphase sur le tout dernier accord. Firkušný est très soutenu au *sostenuto* et amène le *forte* de 145 tel qu'écrit, par le *crescendo* qui le précède. Plutôt que de faire une suspension, il fait alors une coupure temporelle en tenant le *reb* plus longtemps, ce qui lui permet d'accentuer l'accord final. Austbø se contente de faire le *decrescendo* de 146 et d'en refaire un autre à la toute dernière mesure en déposant doucement le tout dernier *lab*. La finale de Planès est quant à elle très réussie. Il conserve une immense tension dans l'attente de l'accord final, qui nous comble par une sonorité très profonde.

Conclusion de l'analyse comparée

L'analyse détaillée nous montre que les interprètes présentent non seulement des visions différentes de l'œuvre, mais aussi des moyens variés pour exprimer celles-ci. Le jeu de Firkušný est celui qui met le plus en relief les changements dans la forme. Dans cette optique, ses *tempo* sont dans l'ensemble plus continus. Son expression n'est pourtant pas moins intéressante, bien au contraire, elle s'épanouit aux moments opportuns. Il y a également une certaine réserve dans son jeu, ou plutôt une économie d'expressivité. Ceci est souvent le signe d'un grand interprète et s'associe dans le cas de Firkušný de merveilleuse façon avec le compositeur.

La version que Jiraský a enregistré sur le piano de Janáček est beaucoup plus chaleureuse que celle qu'il présente sur piano Steinway. Il semble que le fait d'avoir joué sur le piano du compositeur ait généré plus d'émotion chez Jiraský. Malheureusement, il est difficile de se faire une opinion du pianiste à partir de cette interprétation, parce qu'en plus d'être altérée émotionnellement, la qualité de l'instrument ne rend pas hommage à l'interprète. Néanmoins, la plupart des idées qui en ressortent sont significativement différentes des interprétations connues. Par contre, on est en droit de se demander s'il respecte toujours le sens original du texte. Sachant que le premier manuscrit de *Dans les brumes* n'a pas été conservé, on ne peut pas vraiment savoir si l'interprète conteste les idées de Janáček ou s'il utilise une version moins fréquentée. Quoiqu'il en soit, certaines de ses idées, comme l'inversion des nuances aux mesures 62 à 66 du premier mouvement, sont très convaincantes.

L'autre interprète qui présente des idées surprenantes est Austbø. Dans son cas, il n'y a presque jamais de contradiction avec le texte. Il est plutôt extrémiste dans son expressivité, c'est-à-dire que presque tous ses paramètres musicaux sont exagérés : ses *staccato* sont vraiment très secs, ses *pianissimo* immensément doux et ses *rubato* très mouvementés. Cela démontre à quel point cette œuvre est souple, puisque cette vision passionnée de Austbø la met à l'épreuve. En outre, tout comme Jiraský, le détail de sa vision formelle est toujours très habité.

Planès est celui des quatre qui prend le moins de risque. Par ailleurs, on peut voir plusieurs points communs entre sa vision et celle de Firkušný. Ses *tempo* sont par exemple à peine plus lents. C'est comme si Planès avait calqué la version de Firkušný en ajoutant simplement du *rubato* dans les détails! Cela n'enlève toutefois rien à sa magnifique version, réservée et subtile.

D'autres interprètes présentent de très belles visions de *Dans les brumes*. Par exemple, la justesse de l'intégrale du pianiste tchèque Radoslav Kvapil attire particulièrement l'attention. Ivan Moravec, lui, n'a pas enregistré l'intégrale des œuvres de Janáček. Il s'est tout spécialement intéressé à *Dans les brumes* qu'il a joué en récitals de manière sublime.⁵⁸

⁵⁸ Moravec, Ivan, *Live in Prague*, Hänssler, Prague, 2001, 1 h 04 min 24 s.

Conclusion

Il est surprenant de constater qu'il ne semble y avoir que très peu d'interprètes canadiens qui aient joué *Dans les brumes*. Cela explique en partie pourquoi le répertoire de Janáček ne soit pas aussi connu ici qu'en Europe. Malgré le fait qu'il n'y ait pas beaucoup d'œuvres pour piano à son répertoire, la qualité et l'importance de sa musique devrait en faire un incontournable. Le fait qu'on retrouve presque uniquement des ouvrages en tchèque et en allemand sur le sujet nuit toutefois certainement à la diffusion du cycle.

L'œuvre *Dans les brumes* résume particulièrement bien la richesse du langage mature du compositeur. Ses éléments cycliques sont plus subtils par exemple que chez César Franck ou Wagner, mais ils contribuent néanmoins à faire évoluer sa trame dramatique. On retrouve entre autres certaines utilisations thématiques communes d'un mouvement à l'autre et une grande économie de moyens, tout spécialement dans le développement du matériau motivique et l'emploi de répétitions et juxtapositions. Les raisons précises pour lesquelles Janáček cite l'hymne slovaque demeurent inconnues, même si on connaît l'intérêt patriotique du compositeur. L'insertion de la tête de l'hymne slovaque comme deuxième thème du premier mouvement, ainsi que son influence sur le matériau motivique du cycle sont singulières.

Dans les brumes est en outre une œuvre qui s'inscrit dans l'idéologie musicale du début du 20^e siècle. Elle est beaucoup plus puissante qu'on peut se l'imaginer à première vue. À son contact, on réalise l'ampleur et l'originalité du génie de Janáček et on ne peut qu'être touché, autant qu'on peut l'être, par exemple, après avoir entendu la finale de son opéra *L'affaire Makropoulos*. Le message transmis par l'œuvre n'est pas seulement attristant, du fait que Janáček l'ait écrit dans une période troublante de sa vie, mais il démontre une quête d'absolu. Dans le film *The unbearable lightness of being* (1988) de Philip Kaufman, basé sur le livre *L'insoutenable légèreté de l'être*, on peut entendre le cycle *Dans les brumes*. Comme dit l'auteur de ce livre, Milan Kundera : « Qui cherche l'infini n'a qu'à fermer les yeux »⁵⁹...et ainsi espérer trouver la véritable nature de l'être humain, dénuée de toute brume.

⁵⁹ Kaufman, Philip, *The unbearable lightness of being*, Orion Pictures Corporation, 1988, 2 h 51 min.

Bibliographie

Ouvrages consultés

Articles :

Adès, Thomas, « *Nothing but pranks and puns* » : *Janáček's solo piano music*, *Janáček studies*, 1999, p.18-35.

Hubert, Annegret, *Der « Zoom-Effekt » im ersten Stück (Andante) aus Leoš Janáčeks Klavierzyklus « Im Nebel »*, *Diskussion musik paedagogik*, no.3, 1999, p.86-93.

Wingfield, Paul, *Janáček's V Mlhach : Towards a new chronology*, *Casopsis Moravskeho Muzea : Vedy spolecenske/Acta Musei Moraviae : Scientiae sociales*, volume 72, 1987, p.189-204.

Enregistrements et films :

Austbø, Håkon, *Leoš Janáček (1854-1928) Piano Works*, Brilliant Classics, Shiedam, Netherlands, 2004, 65 h 20 min.

Firkušný, Rudolf, *Janáček : Piano Music*, BMG Music, New York, 1990, 1 h 54 min.

Jiraský, Jan, *Leoš Janáček : Complete piano works*, Arco Diva, République Tchèque, 2004, 2 h 56 min.

Kaufman, Philip, *The unbearable lighthness of being*, Orion Pictures Corporation, 1988, 2 h 51 min.

Moravec, Ivan, *Live in Prague*, Hänssler, Prague, 2001, 1 h 04 min 24 s.

Planès, Alain, *Leos Janacek, Oeuvres pour piano*, Harmonia mundi, 1994, 1 h 10 min 17 s.

Livres :

Beckerman, Michael, *Janacek and his world*, Princeton, N.J., Oxford : Princeton University Press, 2003, 296 pages.

Beckerman, Michael, *Janáček as Theorist*, *Studies in czech music* no.3, pendragon press, Stuyvesant, NY, 1994, 150 pages.

Erismann, Guy, *Janacek, ou la passion de la vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 380 pages.

Kundera, Milan, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Gallimard, 1984, 357 pages.

Royer, Patrice, *Leos Janacek*, Collection horizons, Bleu nuit Éditeur, Espagne, 2004, 175 pages.

Nigel Simeone, John Tyrrell and Alena Němcová, *Janáček's Works : a catalogue of the music and writings of Leoš Janáček*, Oxford University Press, Oxford, 1997, 529 pages.

Simeone, Nigel, *The first editions of Leos Janacek*, Tutzing, révisé par Hans Schneider, 1991, 316 pages.

Tausky, Vilem and Margaret, *Janacek : Leaves from his life*, London, Kahn & Averill, 1989, 159 pages.

Tyrrell, John, *Janáček, Years of a life*, Volume I, 1854-1914, Angleterre, CPI, Bath, 2006, 771 pages.

Tyrrell, John, Leoš Janáček, vol.12, Grove Dictionary of Music and Musicians, Oxford University Press, 2007, p.769-92.

Van Heerden, Anne, A., *Leos Janacek : 'n Styl-analise van die siklus V mlhach*, Thesis (M. Mus.)—University of Pretoria, 1989, 83 pages.

Vignal, Marc, Leoš Janáček, Dictionnaire de la musique, Larousse, Paris, 2005, p.704-6.

Vogel, Jaroslav, *Leoš Janáček : a biography*, révisé et édité par Karel Janovický, New York : W. W. Norton, 1981, 439 pages.

Partitions :

Brahms, Johannes, *Fantasien, Intermezzi und Klavierstücke für Klavier*, édité par Enikő Gyenge, Könemann Music Budapest, 118 pages.

Janáček, Leoš, *Complete Critical Edition of the Works of Leoš Janáček*, Séries F, Volume 1 : Piano Works, édité par Ludvík Kundera et Jarmil Burghauser, édition Supraphon Prague et Bärenreiter Kassel, République Tchèque, 1979.

Janáček, Leoš, *Klavierwerke*, édité par Miroslav Barvík et Reiner Zimmermann, Edition Peters, Leipzig, 1987, 84 pages.

Janáček, Leoš, Moravská Lidová Poesie V Písních [Chants sur des poésies populaires moraves], édité par Bohumír Štědroň, Bärenreiter Kassel, Londre, 1976, no.2 : Kouzlo, p.2.

Janáček, Leoš, *Sinfonietta*, édité par Jarmil Burghauser, édition Eulenburg, London, 1979, 116 pages.

Janáček, Leoš, Strings Quartets no. 1, révisé par Milan Škampa, FL : Masters Music, Miami Lakes, 1980, 63 pages.

Janáček, Leoš, Violin, piano music, *Skladby pro housle a klavír* [Oeuvres pour violon et piano] édité par Jan Krejčí et Alena Němcová, Bärenreiter, Kassel, 2007, 51 pages.

Janáček, Leoš, *V mlhách* [Dans les brumes], République Tchèque, Bärenreiter Praha, 2005, 20 pages.

Janáček, Leoš, *Zápisník zmizelého* [Le Journal d'un disparu, JW 8/20], Artia, 1953, 57 pages.

Sites internet :

Ambassade de la république tchèque à Paris (<http://www.mzv.cz/paris/fr/index.html>), page : Colloque international sur Leoš Janáček : culture européenne et création (http://www.mzv.cz/paris/fr/actualites/colloque_international_sur_leos_janacek.html), consulté le 27 janvier 2009.

Colomb, Joseph, *Leoš Janáček (1854 - 1928)* <http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/janintro.htm>, page : Moravská lidová poesie z písních - La poésie populaire morave en chansons (<http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/poesie-morave-en-chansons.htm#ancre-moravska>), consulté le 23 Février 2008.

Colomb, Joseph, *Leoš Janáček (1854 - 1928)* <http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/janintro.htm>, page : *V Mlhách* - Dans les brumes (http://pagesperso-orange.fr/alain.cf/janacek_brumes.htm), consulté le 8 décembre 2008 et le 23 mars 2009.

Hymne National de Republique Tcheque (http://www.globe-netter.com/index/hymnes/republique_tcheque.html), consulté le 24 mars 2009.

Nad Tatrou sa blýska (http://fr.wikipedia.org/wiki/Nad_Tatrou_sa_bl%C3%BDska), consulté le 22 mars 2009.

République Tchèque (<http://www.czech.cz/fr/?i=1>), page : La scène musicale contemporaine (<http://www.czech.cz/fr/culture/la-creation-artistique-tcheque/la-musique/la-scene-musicale-contemporaine?i=1>), consulté le 27 janvier 2009.

Ouvrages connus

Hudební revue [journal, 1908-20].

Janáček Archive, *Hudební oddělení Moravského zemského muzea* [Division musicale du musée régional Morave], Brno.

Janáček, Leoš, *Nauka o harmonii* (Manuel d'harmonie, JW XV/202, 1912).

Janáček, Leoš, *O skladbě a souzvuků a jejich spojův* (Sur la composition des accords et leurs connections, JW XV/151).

Knaus, Jakob, ed., « *Intime Briefe* » 1879/80 aus Leipzig und Wien, Leoš Janáček-Gesellschaft, Zürich, 1985.

Kundera, Ludvík, *Janáček a Klub přátel umění* [Janáček et le Club des amis de l'arts], Velehrad, Olomouc, 1948, 241 pages.

Neumann, Augustin, *Augustin Neumann : Z paměti ro cliny Neumannovy z Olešnice na Moravě* [Des mémoires de familles des Neumanns de Olešnice en Moravie], Brno, 1940.

Smetana, Robert, *Vyprávění o Leoš Janáčkoví* [Histoires portant sur Leoš Janáček], Velehrad, Olomouc, 1948, 258 pages.

Štědroň, Bohumír ed., *Janáček ve vzpomínkách a dopisech* [Janáček en reminiscences et lettres], Artia, Prague, 1946, traduction anglaise en 1955, 428 pages.

Štědroň, Bohumír ed., *Leoš Janáček a hudba 20. století : paralely, sondy, dokumenty* [Leoš Janáček et la musique du vingtième siècle : parallèles, sonorités, documents], Masarykova univerzita and others, Brno, 1998, 301 pages.

Štědroň, Bohumír ed., *Leoš Janáček : letters and reminiscence*, traduit par Geraldine Thomsen, Artia, Prague, traduction anglaise en 1955, 164 pages.