



HAL
open science

Henri Marteau, violoniste et compositeur

Marc Rigaudière

► **To cite this version:**

Marc Rigaudière. Henri Marteau, violoniste et compositeur. Cahiers rémois de musicologie, 2003, 1, pp.109-134. hal-03363015

HAL Id: hal-03363015

<https://hal.science/hal-03363015>

Submitted on 22 Jan 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Henri Marteau, violoniste et compositeur

Marc Rigaudière
Professeur agrégé à l'université de Reims

Henri Marteau mérite l'attention de la communauté musicologique à plusieurs titres. Méconnu en France, bien que français de naissance, il a fait l'objet d'études approfondies en Allemagne, où il fut actif et où il résida. La carrière internationale du violoniste justifie à elle seule de se pencher sur cette personnalité musicale hors du commun, tant elle a été précoce, active et brillante. Cependant, Marteau fut aussi un compositeur productif. On peut sourire à la mention d'un violoniste-compositeur en imaginant le « barbouilleur » de concertos aussi virtuoses qu'ennuyeux, confectionnés sur mesure, destinés à fournir les « chevaux de bataille » du concertiste ou à alimenter le répertoire de concours des conservatoires. Marteau fut bien autre chose que cela, comme l'atteste la variété des genres auxquels il s'est consacré avec succès.

L'objectif du présent article est de faire le point sur les données biographiques disponibles concernant le violoniste-compositeur, de mettre en lumière les éléments les plus saillants de sa biographie en fournissant des informations manquantes sur sa période française et, pour finir, de décrire sommairement sa production. Des articles ultérieurs seront consacrés à une étude plus approfondie des œuvres, en commençant par la musique de chambre.

État de la recherche

Juger de l'intérêt de Marteau sur la foi de la place qu'il occupe dans les grands dictionnaires musicaux serait une erreur. En effet, la nouvelle édition du *New Grove Dictionary of Music and Musicians* reconduit le bref

article de l'édition précédente avec quelques coupures infimes et maintient aussi telle quelle la bibliographie¹. La *Musik in Geschichte und Gegenwart*, comme le *New Grove*, ne consacre qu'une place réduite à Marteau : une biographie extrêmement condensée et une liste sélective d'œuvres constituent l'essentiel de l'article du français Roger Cotte². Gageons que la nouvelle édition de cette encyclopédie prendra en compte les nouvelles connaissances sur le musicien. Les dictionnaires en langue française sont, quant à eux, encore plus concis. Le dictionnaire de la musique de Marc Honegger, par exemple, ne donne qu'une brève biographie et une liste très sélective des œuvres³.

Il faut donc s'engager dans une investigation plus poussée pour prendre conscience du grand intérêt que présente le sujet. Le problème de la localisation des sources se pose alors rapidement, car les documents relatifs à la vie et à l'œuvre de Marteau se trouvent pour la plus large part en Allemagne. C'est à Lichtenberg, en Haute-Franconie, près de la frontière entre la Bavière et la Thuringe dans l'Allemagne actuelle, que sont conservées les archives relatives au compositeur. Les héritiers du violoniste, sa fille Mona Linsmayer-Marteau et le fils de cette dernière, Peter Linsmayer, y ont en effet déposé la documentation qui était en leur possession : correspondance, photographies, programmes et comptes rendus de concerts, affiches, etc. Heureusement, une partie de l'information que représentent ces sources abondantes est indirectement accessible grâce à une série de six volumes de très bonne qualité réunis sous le titre commun de « *Mitteilungen des Hauses Marteau* »⁴. En effet, lorsque la villa de la famille Marteau fut acquise par le district de Haute-Franconie en 1982, il fut décidé d'initier une publication destinée à faire connaître plus largement la vie et l'œuvre du violoniste-compositeur. Il s'agissait d'utiliser tout le fonds d'archives qui venait d'être ouvert à la recherche.

À ces volumes s'ajoute une bibliographie rédigée par Blanche Marteau,

¹ *The New Grove Dictionary of Music and musicians*, vol. 15, Londres, Macmillan, 2/2001, p. 903.

² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, vol. 8, Kassel e. a., Bärenreiter, 1960, col. 1697-1698.

³ M. HONEGGER (éd.), *Dictionnaire de la musique*, vol. 2, Paris, Bordas, 1970, p. 687.

⁴ Gunther WEIß (éd.), *Mitteilungen des Hauses Marteau in Lichtenberg/Ofr.*, Tutzing, Hans Schneider, 1982-1991.

la seconde épouse du musicien : *Henri Marteau. La marche triomphale d'un violon*⁵. Enfin, une nouvelle biographie est parue récemment en Allemagne⁶. Elle réutilise largement les informations délivrées dans les *Mitteilungen* et y ajoute des éléments nouveaux.

Si la piste allemande s'avère capitale pour la recherche sur Marteau, qu'en est-il de la piste rémoise ? Force est de reconnaître qu'une investigation locale s'avère plutôt décevante car une grande partie des archives relatives à la période rémoise de Marteau ont été détruites en 1917 dans l'incendie de l'Hôtel de ville provoqué par les bombardements. Il faut donc s'en remettre aux ouvrages historiques sur Reims pour glaner quelques informations sur la vie musicale dans la période qui nous intéresse. Des comptes rendus de concerts publiés dans la presse locale permettent par ailleurs de préciser l'image assez floue qui subsiste des années de jeunesse d'Henri Marteau.

Pour ce qui est des sources musicales, on constate que les bibliothèques françaises ont peu à offrir. Ainsi la Bibliothèque nationale de France ne possède-t-elle que le *Trio* op. 32 pour flûte, violon et alto. C'est donc vers les bibliothèques allemandes et suisses qu'il faut se tourner pour accéder aux œuvres de Marteau. Parmi celles-ci, la *Bayerische Staatsbibliothek* de Munich est de loin la plus riche : comme dépositaire du « fonds Marteau » [*Marteau-Archiv*], elle possède la quasi-totalité des œuvres du musicien, tant les manuscrits que les partitions imprimées, ainsi que les partitions d'autres compositeurs lui ayant appartenu.

Biographie

Enfance et formation

Henri Marteau est né le 31 mars 1874 à Reims⁷. Il ne fait aucun doute que le milieu dans lequel il grandit joua un rôle déterminant sur sa carrière

⁵ Blanche MARTEAU, *Henri Marteau. Siegeszug einer Geige*, Tutzing, Hans Schneider, 1971.

⁶ Günther WEIB, *Der große Geiger Henri Marteau. Ein Künstlerschicksal in Europa*, Tutzing, Hans Schneider, 2002.

⁷ Cette donnée est confirmée par l'acte de naissance n° 669 daté du 1^{er} avril 1874 (archives municipales de Reims), lequel établit que le père et la mère d'Henri étaient alors âgés respectivement de 26 et de 19 ans.

de musicien. Le père, Charles Marteau, était un ingénieur propriétaire d'une entreprise de textiles⁸. Il fut aussi le directeur de la Société philharmonique de Reims, laquelle avait repris ses activités après une modification de ses statuts en 1883. La mère, Clara Schwendi, était issue de la grande bourgeoisie de Dresde. Les deux parents jouaient de la musique. Clara était une bonne pianiste, dont la mère avait été élève de Clara Schumann. Charles était un violoniste amateur de bon niveau. Le salon des Marteau à Reims était très attractif : l'élite artistique et intellectuelle le fréquentait. C'est ainsi que le jeune Henri, âgé de cinq ans, put entendre le violoniste Ernesto Camillo Sivori, en visite au domicile familial à l'occasion d'un concert à Reims, jouer accompagné par Clara. Cet évènement eut pour lui la valeur d'une véritable révélation et fut déterminant dans son engouement pour le violon⁹.

Le goût soudain du jeune garçon pour le violon n'aurait sans doute pas eu les mêmes conséquences si celui-ci n'avait pas été confié dès le début à des violonistes de grand talent. Son premier professeur fut, de 1879 à 1881, le suisse August Bünzli, élève du violoniste allemand Bernhard Molique¹⁰. À côté de sa formation musicale, il reçut par un précepteur une formation générale de qualité, d'autant plus fructueuse qu'il manifestait une grande curiosité dans tous les domaines du savoir. À partir de 1881, il devint élève, à Paris, de Hubert Léonard, un célèbre représentant de l'école franco-belge de violon. Après la mort prématurée de son professeur en

⁸ Un dictionnaire biographique donne les informations suivantes : « MARTEAU (Charles), né à Reims le 5 avril 1847./ Manufacturier à Reims. Ingénieur des arts et manufactures. Membre de la Commission permanente des valeurs de douane au ministère du Commerce./ Président de la Société industrielle de Reims./ Chevalier de la légion d'honneur./ Officier d'Académie./ Conseiller du Commerce extérieur de la France./ Administrateur délégué de la Société anonyme des tissus de laine des Vosges au Thillot (Vosges)./ Négociant en laines et tissus de laines à Reims./ Avenue de Laon, 13, à Reims. » (*Dictionnaires biographiques et historiques départementaux illustrés : Marne*, Paris, Flammarion, s. d.).

⁹ D'après une lettre de Marteau à son parrain Francis Planté, citée dans Blanche MARTEAU, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁰ Klaus BANGERTER, « Henri Marteau als Komponist im Spiegel der Kritik », *Mitteilungen* 6, p. 16. Selon E. Kalas, Bünzli, né en 1821 et mort à Reims en 1901, avait été violoniste de la cour du roi Maximilien de Bavière. Cf. E. KALAS, *La société philharmonique de Reims de 1832 à 1870*, Reims, Matot-Braine, 1924, p. 32.

1890, Henri séjourna un an à Berlin, dans l'espoir de devenir élève de Joseph Joachim. Le maître n'acceptant pas d'élèves particuliers, le violoniste dut se résoudre à suivre les cours de Jules Garcin au Conservatoire de Paris. Il obtint son premier prix dès la fin de l'année scolaire, en juillet 1892¹¹. Il y a tout lieu de penser que l'année passée dans cet établissement fut plus une formalité qu'un apport déterminant dans la formation du jeune virtuose, pour lequel obtenir un prix du Conservatoire de Paris représentait sans doute une bonne façon de gagner une reconnaissance académique du niveau d'excellence atteint grâce aux dix années passées auprès de son professeur Hubert Léonard. En effet, le premier bulletin semestriel, rédigé par Jules Garcin, est assez sommaire : « Beaucoup d'acquit [sic], bon élève. (18^e concerto de Kreutzer) ». Le second confirme la même appréciation : « Beaucoup d'acquit [sic]. Excellent musicien. (5^e concerto de Vieuxtemps) »¹². On imagine sans peine que le « Beaucoup d'acquit » du professeur n'était pas surfait, puisqu'il concernait un violoniste qui se produisait déjà depuis sept ans sur les plus grandes scènes internationales.

Les biographes de Marteau considèrent que le violoniste a aussi profité de son année au Conservatoire de Paris pour suivre les cours de composition de Théodore Dubois¹³. Si cela a vraiment été le cas, il faut alors supposer que le jeune Henri a suivi des cours particuliers ou, éventuellement, qu'il a été auditeur libre au Conservatoire : il n'a en tous cas jamais été inscrit comme élève officiel dans la classe de Dubois. En effet, son nom ne figure ni dans les « tableaux des classes » du Conservatoire, ni dans les bulletins semestriels du professeur¹⁴.

¹¹ Bettina BRAßL, « Leben und Werk von Hubert Léonard », *Mitteilungen* 5, p. 53 et Blanche MARTEAU, *Siegeszug*, p. 34.

¹² Archives nationales, série AJ³⁷, 293, fol. 123v et 279v.

¹³ Cf. par exemple Klaus BANGERTER, *Mitteilungen* 6, p. 20 ; Günther WEIB, *Mitteilungen* 3, p. 17 ; *id.*, *Der große Geiger*, p. 44.

¹⁴ Archives nationales, série AJ³⁷, 115, pour les tableaux des classes (première série) et AJ³⁷, 293, pour les bulletins. Un registre des élèves figurant en fin du tableau des classes de 1891-92 permet par ailleurs d'établir que Marteau était domicilié au 22 rue Richer à Paris.

Les concerts à Reims

Henri Marteau n'avait pas attendu sa sortie de conservatoire pour se lancer dans une carrière de concertiste. Le 9 avril 1884, âgé de dix ans, il remplaça son professeur malade pour un concert au Cirque de Reims¹⁵ organisé par la Société philharmonique de la ville, lors duquel il joua le *Cinquième concerto pour violon et orchestre* de Léonard. Le succès fut grand, comme le montre le compte rendu rédigé par le critique musical A. Maurice :

« En vedette, sur le programme, on lisait M. Henri Marteau, violoniste. Ce devait être un artiste de valeur, le virtuose qui jouait en public le 5^e concerto de Léonard, une œuvre si difficile et si belle. Or, M. Henri Marteau est un charmant jeune homme qui peut avoir une dizaine d'années, — nous ne nous en sommes pas enquis. — Ainsi il nous a apparu sur l'estrade, avec sa belle tête intelligente et douce, gracieux enfant qui, à l'âge où les petits musiciens précoces s'essayent à jouer : « Ah ! vous dirai-je maman », exécute à ravir le 5^e concerto de Léonard avec accompagnement d'orchestre.

Nous sommes ici en présence d'un instrumentiste complet : la tenue est excellente, le corps bien posé ; la main de l'archet, souple et nerveuse, est particulièrement élégante. La main gauche n'est pas moins correcte ; les doigts tombent sur la corde comme de petits marteaux ; le jeune artiste a vaincu toutes les difficultés ; les staccatas sont perlées, le manche n'a plus de secret pour l'exécutant, l'enfant se joue de toutes les positions, elles lui sont familières du sillet au haut de la touche ; doubles cordes, harmoniques, trilles, arpèges, tout est irréprochable et presque merveilleux de justesse, de dextérité, de force et de grâce. C'est encore un enfant et déjà un maître. Impossible de dire l'enthousiasme du public, les salves de bravos, les rappels réitérés auxquels le jeune homme a répondu en jouant une mélodie, sorte de romance sans paroles avec une largeur d'archet et un sentiment qui ont provoqué un redoublement d'applaudissements. »¹⁶

Le 15 mars de l'année suivante, il joua à nouveau dans un concert de la Philharmonie, cette fois au Théâtre, le *Concerto* de Mendelssohn et la *Polonaise de concert en ré* majeur de H. Wienawski. À cette occasion, le président de la Société philharmonique offre une palme d'or au jeune

¹⁵ Le cirque de Reims, d'une capacité de 2000 personnes, avait été construit en 1865 près du jardin de la Patte-d'Oie. Cf. Georges BOUSSINESQ et Gustave LAURENT, *Histoire de Reims depuis les origines jusqu'à nos jours*, Reims, Matot-Braine, 1933, tome II, p. 703.

¹⁶ *L'Indépendant rémois*, 10/4/1884.

musicien « dont le talent [...] est dès à présent un honneur pour la cité »¹⁷. Parmi le peu de concerts qui appartiennent à la période rémoise de Marteau, certains furent consacrés à la musique de chambre. Le 4 avril 1887, le violoniste joua lors d'une « soirée musicale » à la salle Besnard¹⁸, avec le violoncelliste Joseph Hollman et le pianiste Raoul Pugno. Le 5 janvier 1890, il donna un concert de musique de chambre à la salle Besnard avec le pianiste J.-A. Wiernsberger. Enfin, l'activité de musicien de Marteau à Reims comporte une manifestation qui contribua pour beaucoup à renforcer la notoriété de l'enfant prodige dans sa ville natale : le 27 juin 1887, il joua à la cathédrale un interlude pour violon et orgue que Gounod avait composé pour lui et qui s'insérait dans sa *Messe à la mémoire de Jeanne d'Arc* à la place de l'*Offertoire*. À en croire Blanche Marteau, l'événement eut lieu devant 10000 personnes¹⁹.

La carrière internationale

Il serait faux de déduire de ce qui précède que le succès de Marteau ne fut que local. La branche maternelle de sa famille allait jouer à ce moment un rôle déterminant en introduisant le jeune prodige dans les cercles musicaux allemands. Un an après son concert au Cirque de Reims, Henri se produisit au *Tonkünstlerverein* de Dresde. L'année suivante, en 1886, ce fut à Berlin. Âgé de douze ans, il était déjà engagé dans une carrière internationale. En décembre 1887, il se produisit à Vienne, invité par le chef d'orchestre Hans Richter, lors d'un concert de la prestigieuse *Gesellschaft der Musikfreunde*. C'est encore grâce à Hans Richter qu'il joua, peu de temps après son succès viennois, à Londres. En 1893, il effectua une tournée aux États-Unis : le 15 décembre, il créa le *Concerto* de Brahms au

¹⁷ *L'Indépendant rémois*, 16/3/1885. Un large extrait du compte rendu est reproduit à la suite de cet article.

¹⁸ E. Kalas donne quelques informations sur cette salle : « Le Jardin Besnard était situé à l'angle du boulevard du Temple (Lundy) et de la rue (non bâtie) des Templiers. La salle Besnard, rue Large (Buirette), précéda la salle Degermann. Ces deux établissements avaient été créés par Olympe Besnard, ex-menuisier du sacre de Charles X, ex-machiniste du théâtre, futur capitaine des pompiers et chevalier de la Légion d'honneur » (*op. cit.*, p. 19). Il précise ailleurs que la salle Besnard pouvait contenir 350 personnes (*ibid.*, p. 55).

¹⁹ Blanche MARTEAU, *op. cit.*, p. 23.

Metropolitan Opera de New York. Dès cette époque, Marteau fait preuve d'une grande activité qui restera un trait caractéristique de sa carrière de concertiste. Pour la seule année 1910, Gabriele Busch-Salmen dénombre 123 concerts²⁰. Ceux-ci, loin d'être localisés dans un cercle géographique restreint, ont lieu dans une large partie de l'Europe : Allemagne, Autriche, Hongrie, Suisse, Pologne, Suède, Norvège, Danemark, France, Espagne. Grâce à cette activité vertigineuse, le virtuose avait déjà célébré son 1000^e concert dès 1905²¹. Si l'on excepte les années de guerre, durant lesquelles Marteau fut contraint de cesser ses concerts, cette activité intense allait rester l'apanage du maître jusqu'à sa mort : au terme d'une carrière de 54 ans, il avait donné plus de 7000 concerts²².

La réputation de Marteau comme violoniste

Dès les premiers concerts du virtuose, la critique remarque les qualités d'exécution qui seront saluées tout au long de sa carrière. Si le critique de *l'Indépendant rémois* que nous avons cité plus haut insiste particulièrement sur la perfection technique de l'enfant prodige, il introduit aussi les notions d'élégance et de grâce. De même, le compte rendu du premier concert de Marteau en Allemagne, paru dans la *Dresdener Zeitung* du 1^{er} avril 1885, met en valeur un ensemble de qualités rares chez un si jeune musicien :

« L'énergie et la précision de la conduite de l'archet, la pureté de l'intonation, le son plein et si clairement développé, sans compter la maîtrise sûre et apparemment sans effort des difficultés techniques des deux mouvements du Concerto de Mendelssohn furent véritablement surprenants pour un enfant de onze ans. »²³

De telles remarques se multiplient dans les concerts des années de jeunesse du virtuose et plus tard encore. On ne cessera de louer, entre autres qualités, la maîtrise technique, la clarté, l'élégance et aussi la

²⁰ Gabriele BUSCH-SALMEN, « Materialen zu einer Solistenkarriere », *Mitteilungen* 4, p. 11-72.

²¹ *Mitteilungen* 6, p. 20.

²² *Mitteilungen* 1, p. 43.

²³ *Dresdener Zeitung*, 1^{er} avril 1885, extrait reproduit en fac-similé dans Günther WEIB, « Anmerkungen zu Bildern einer Ausstellung, *Mitteilungen* 1, p. 18. Cette traduction ainsi que les suivantes sont de l'auteur du présent article.

chaleur expressive dans le jeu du violoniste. Marteau, dont le répertoire est d'une grande variété, acquiert pourtant la réputation d'exceller dans Mozart. Il est vrai qu'il ne cessera de placer les œuvres du maître viennois au programme de ses concerts. En 1906, il joue à Genève l'intégrale des sonates pour violon et piano de ce compositeur au cours de six concerts. En 1911, il interprète à Berlin les cinq concertos pour violon dans une série de concerts consacrée à « Dix-huit concertos pour violon de la littérature violonistique classique et moderne ». Un critique écrit : « [...] la clarté cristalline de la technique et du son, la grâce de l'exécution dans le *Concerto* de Mozart appelle une admiration particulière. En fait, ce n'était pas une « classicité » [*Klassizität*] froide ; c'était une beauté chaude et pleine de joie de vivre »²⁴.

Le pédagogue

Quoique très engagé dans sa carrière internationale, Marteau commença très tôt à enseigner. Cet aspect de son activité s'articule en quatre périodes principales : Genève (1900-1908), Berlin (1908-1914), Prague (1920-1925) et Dresde (1828-1934). Le violoniste n'est âgé que de 26 ans lorsqu'il répond à une offre d'emploi au conservatoire de Genève. Parmi ses élèves dans cet établissement se trouve un jeune prodige germano-américain, Florizel von Reuter, qui intègre la classe de virtuosité de son professeur à l'âge de neuf ans. En plus de son enseignement, Marteau fonde un quatuor. Plus généralement, il est à cette époque très présent dans la vie musicale suisse. Il publie divers textes dans le périodique *La musique en Suisse*, dans lesquels il expose, entre autres, des idées sur l'éducation musicale du peuple : les interprètes, au lieu de se couper du peuple, devraient s'efforcer de lui rendre l'art musical accessible.

« À quoi bon toutes ces richesses artistiques si on ne les montre pas au peuple, lui le premier artisan de la fortune nationale.

Bien souvent, — hélas ! presque toujours, — la grande majorité des artistes musiciens, ceux à qui il a été donné de révéler au monde les génies de la musique, ont de grandes missions de vulgarisateurs à remplir. Ce sont eux qui

²⁴ *Signale Berlin*, 25/01/1911, compte rendu du concert du 17/1/1911 à la salle Blüthner de Berlin. L'œuvre de Mozart dont il est question est le *Concerto en ré* majeur KV 211.

aristocratisent leur art en le rendant possible au seul public payant et, relativement aux ressources financières du peuple, *au public payant cher.* »²⁵

Dès 1906, le professeur songe à quitter Genève : son ami Max Reger l'incite à le rejoindre au conservatoire de Leipzig²⁶. C'est pourtant à Berlin que se poursuivra sa carrière enseignante. Parmi les trois périodes que nous avons mentionnées, la deuxième fut sans doute la plus prestigieuse : il s'agissait de prendre, à la *Hochschule für Musik*, la succession de Joseph Joachim, décédé en 1907. C'est le célèbre maître, directeur de la *Hochschule* depuis sa création en 1868, qui avait recommandé lui-même Marteau comme son successeur peu de temps avant sa mort. Le violoniste prend ses fonctions le 1^{er} juillet 1908. Ses cours commencent le 23 juillet. Très rapidement, il s'avère que son poste lui prend beaucoup de temps ; il éprouve des difficultés à maintenir sa vie de concertiste à son niveau antérieur. En 1913, pour effectuer l'une de ses tournées, il doit prendre un congé sans solde. Cependant, ce n'est pas ce problème matériel d'organisation mais un événement bien plus grave qui hâtera la fin de cette période berlinoise : lorsque la guerre éclate, la nationalité française du professeur devient un obstacle majeur qui conduira finalement à sa démission forcée.

Marteau ne put reprendre l'enseignement dans un cadre officiel que bien après la fin de la guerre. En effet, il fut recruté comme professeur de violon et de musique de chambre par la *Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst* de Prague dès son ouverture en 1920 et conserva ce poste jusqu'en 1925. Aux dires de Blanche Marteau, la création de cet établissement résultait de la volonté de la minorité allemande d'affirmer sa culture dans la République tchèque nouvellement établie (1918). Parmi ses collègues se trouvait alors Alexander von Zemlinsky, lequel enseignait la direction d'orchestre. Henri Marteau, résidant toujours à son domicile de Lichtenberg, consacrait dix jour par mois à sa classe pragoise. À partir de 1922, il endossa la responsabilité de la direction de l'Académie. Dès 1924, il annonça au conseil d'administration sa décision de quitter l'établis-

²⁵ Henri MARTEAU, « Art musical et démocratie », *Musique en Suisse* 1 (1902), p. 2, cité par Klaus BANGERTER, *Mitteilungen* 6, p. 29.

²⁶ Mona LINSMAYER-MARTEAU et Günther WEIß, « Zu Marteaus Tätigkeit als Pädagoge », *Mitteilungen* 1, p. 52 et 54.

sement : le temps qu'il y consacrait entravait par trop sa carrière de concertiste. Par une lettre commune, dans laquelle ils lui demandaient de reconsidérer sa décision, ses collègues obtinrent du violoniste qu'il restât en fonction une année de plus.

Malgré les difficultés qu'il avait éprouvé dans ses années d'enseignement à Prague, le maître répondit favorablement à l'appel de Max Pauer, le directeur du conservatoire de Leipzig. Il prit ses fonctions dans cet établissement le 13 septembre 1926. Malheureusement, l'expérience fut de courte durée, car le professeur fut victime, semble-t-il, d'une véritable persécution de la part du directeur adjoint du conservatoire, Walther Davisson. Son aversion pour cette personne conduisit Marteau à prendre ses distances : à la fin de l'année scolaire, il ne donnait plus ses cours au conservatoire mais dans le salon d'une famille de Dresde. En conséquence de ce choix, il fut congédié dès la fin de l'année²⁷.

La perte de ce poste signifiait aussi la perte d'un revenu régulier. Or la situation financière de Marteau, dans cette période, s'était dégradée. Son activité de concertiste s'était ralentie, les cachets diminuaient, et l'enseignement auprès des élèves particuliers n'assurait plus les mêmes revenus qu'auparavant. Aussi le violoniste reprit-il des contacts avec le conservatoire de Dresde, qui, en 1928, lui offrit le poste qu'il allait occuper les six dernières années de sa vie, plus par résignation que par conviction²⁸. Le temps avait passé, la gloire de celui qui avait été l'un des violonistes les plus acclamés de son temps avait terni, et les élèves étaient moins nombreux à se présenter dans la classe du maître.

Marteau et son réseau de relations

Une autre caractéristique qui donne un éclat particulier à la biographie de Marteau est l'étendue et la richesse des relations, professionnelles et amicales, que le violoniste a entretenues avec les élites artistiques, intellectuelles et politiques de son époque. L'abondante correspondance, conservée dans le fonds Marteau de Lichtenberg, cataloguée par Georg

²⁷ Günther WEIB, *Der große Geiger*, p. 180.

²⁸ Des courriers envoyés par le conservatoire démontrent clairement que Marteau avait marqué un temps d'hésitation assez long avant de se décider à prendre ses fonctions. Cf. *ibid.*, p. 184.

Munzert et analysée par Karine Zöllner, comporte des lettres de 2200 auteurs différents²⁹. Les échanges peuvent être occasionnels, mais aussi suivis sur plusieurs années. Parmi les auteurs qui n'apparaissent que ponctuellement dans la correspondance, se trouvent, entre autres³⁰ : Béla Bartók, Ernest Chausson, César Cui, Vincent d'Indy, Camille Saint-Saëns, Alfred Cortot, Édouard Colonne, Charles Lamoureux, Arthur Nikisch, Willy Rehberg, Hans Richter. À l'inverse, des correspondances suivies eurent lieu avec Théodore Dubois (90 lettres entre 1894 et 1922), Henry Février (41 lettres entre 1889 et 1913), Émile Jaques-Dalcroze (39 lettres entre 1898 et 1912), Paul Lacombe (28 lettres entre 1892 et 1927), Jules Massenet (10 lettres entre 1892 et 1912), Max Reger (86 lettres et cartes entre 1900 et 1911), Christian Sinding (51 lettres entre 1896 et 1934) et André Wormser (17 lettres entre 1892 et 1904).

Parmi ces dernières, c'est celle de Max Reger qui a été la plus attentivement étudiée jusqu'à présent. En effet, elle témoigne d'une amitié intense et fructueuse de plus de 10 ans, qui couvre chronologiquement la période genevoise ainsi que le début de la période berlinoise du violoniste. La première des 86 lettres de Max Reger à Marteau date du 22 mai 1900³¹ : le compositeur envoie au célèbre interprète qu'il ne connaît pas encore personnellement ses *Quatre Sonates pour violon seul*, qu'il lui demande instamment de déchiffrer. Il espère que Marteau les mettra au programme de ses concerts et les fera étudier à ses élèves. La lettre ne produit pas l'effet escompté, car dans une lettre ultérieure, datée de juillet 1901, il relance son correspondant, sans plus de résultat. Il faut attendre l'année 1904 pour que le contact finisse par s'établir entre les deux musiciens à l'occasion du 40^e festival de l'*Allgemeiner Deutscher Musikverein* à Francfort. En effet, suite à l'annulation inopinée d'un élément du programme, Marteau accepte de jouer en remplacement la *Sonate pour violon et piano* op. 72 de Reger avec le compositeur lui-

²⁹ Karine ZÖLLER, « Die Beziehungen Henri Marteaus zu Komponisten seiner Zeit », *Mitteilungen* 2, p. 103.

³⁰ D'après Karine ZÖLLER, *op. cit.*, p. 103-109 et *id.*, « Die Beziehungen Henri Marteaus zu Dirigenten, Interpreten und Pädagogen seiner Zeit », *Mitteilungen* 3, p. 127-135.

³¹ Pour cette référence et les suivantes, cf. Günther WEIß, « Max Reger und Henri Marteau », *Mitteilungen* 4, p. 107-125.

même. Cette collaboration marque le début de l'amitié entre les deux musiciens, comme Marteau l'a indiqué dans un texte important sur sa relation avec Reger³². En octobre de la même année, Marteau invite son nouvel ami à jouer avec lui la même œuvre à Lausanne et à Genève dans le cadre de concerts dont il était l'organisateur. Dans une lettre du 25 juin 1904, Reger avait promis au violoniste un concerto pour la saison 1905-1906. En fait, ce concerto ne fut créé qu'en octobre 1908 au *Gewandhaus* de Leipzig sous la direction d'Arthur Nikisch. Les quatre années qui séparent le projet de sa réalisation sont une période d'amitié grandissante mais aussi d'intense collaboration artistique entre les deux musiciens. Marteau, depuis 1904, pense à la composition comme une voie nouvelle de son développement artistique, et il trouve en Reger un conseiller. De son propre aveu, il ne connaissait de la musique de Reger que quelques œuvres pour orgue avant de jouer la *Sonate* op. 72, et trouvait le style du compositeur très ampoulé³³. À partir du festival de Francfort, il se mit à découvrir progressivement la musique de son ami et à l'apprécier de plus en plus. Le témoignage suivant montre qu'il voyait en Reger un compositeur de tout premier plan dans le contexte de la musique allemande :

« Ma génération vivait dans l'idée que, depuis la mort de Brahms, un vide impossible à combler était apparu dans la musique, en particulier dans la musique de chambre allemande. Les « anciens » affirmaient que c'était la fin, qu'on ne pouvait plus rien attendre d'autre. Bien sûr, nous ne partagions pas ce point de vue, mais un renouveau susceptible de nous encourager ne s'était toujours pas produit, et les « anciens » semblaient bien avoir raison. Ce serait faux de prétendre que j'étais allé à Francfort avec la conviction que Reger était l'homme nouveau mais lorsque je m'en retournai chez moi quelques jours plus tard, j'en étais bel et bien convaincu. »³⁴

Dans un compte rendu du festival de Francfort qu'il rédigea pour la *Musique en Suisse*, le violoniste présenta Reger comme l'une des personnalités les plus fortes de la musique allemande avec Strauss³⁵. Il

³² Henri MARTEAU, « Meine Erinnerungen an Max Reger », *Der Auftakt, Musikblätter für die Tschechoslowakische Republik* III/3 (1923), p. 69-78, reproduit dans *Mitteilungen* 2, p. 41-51.

³³ *Ibid.*, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁵ *Ibid.*, p. 43.

semble évident que la rencontre avec une telle « personnalité » ne fut pas étrangère au nouvel engagement de Marteau dans la composition au même moment.

La relation entre les deux musiciens fut bien un échange : alors que Marteau profitait des conseils de son ami en matière de composition, Reger s'informait auprès du virtuose pendant la composition de son concerto en ce qui concernait l'écriture instrumentale. Cependant, le rôle de Marteau ne se limita pas à cela : le concertiste usa largement de sa renommée pour promouvoir auprès du public les œuvres de son ami. Toutefois, la tentative d'introduire les œuvres de Reger en Suisse fut un échec. Le public et la critique restèrent fermés à celui que Marteau avait introduit comme une figure émergente de la musique allemande. On sait par le violoniste lui-même que cet échec fut la cause d'une brouille croissante et définitive avec le public genevois : après son départ pour Berlin en 1908, il ne joua plus dans cette ville³⁶. Les efforts de Marteau en faveur de la musique de Reger ne cessèrent pas pour autant ; bien au contraire, ils furent poursuivis avec ardeur et culminèrent en 1910 avec un festival Reger à Dortmund que Marteau avait préparé une année durant.

La relation entre les deux musiciens fut rompue peu de temps après le festival pour des raisons peu claires. Il semble que le second mariage de Marteau fut pour beaucoup dans la rupture³⁷.

La question de la nationalité

Pour l'instant, nous avons laissé de côté un élément déterminant de la biographie de Marteau : la question de la nationalité. Nous avons constaté que le violoniste, grâce à son ascendance allemande, avait pu s'intégrer rapidement à la vie musicale allemande puis internationale, sans pour autant se couper d'amitiés nombreuses dans le milieu musical parisien. Pourtant, lorsque la guerre éclata en 1914, la position de Marteau devint inconfortable, puis critique³⁸. Dès sa nomination en 1908, sa nationalité

³⁶ *Ibid.*, p. 44.

³⁷ Günther WEIß, « Max Reger und Henri Marteau », p. 123.

³⁸ Les renseignements qui suivent sont empruntés à Andreas BODE, « Zu Marteaus Lehrtätigkeit als Nachfolger Joseph Joachim an der Hochschule für Musik in Berlin », *Mitteilungen* 2, p. 61-68 et à Blanche MARTEAU, *op. cit.*, p. 398 sq.

française avait posé problème à certains esprits échauffés par le nationalisme montant. Le journal *Montag*, par exemple, s'était inquiété que Marteau ne soit pas allemand, mais avait estimé cet inconvénient amoindri par la « forte teinte allemande » que le nouveau professeur présentait « du côté maternel³⁹ ». À partir de 1914, cette tolérance se changea rapidement en une hostilité déclarée. Dans une lettre adressée au directeur du conservatoire, Hermann Kretzschmar, Marteau lance un véritable appel au secours : il estime que sa vie est en danger et il s'inquiète du sort de ses deux enfants. En tant qu'officier de réserve de l'armée française, Marteau est rapidement surveillé, puis consigné dans sa résidence de Lichtenberg. Sentant le danger grandir, il demande la nationalité prussienne, qu'il n'obtient pas. Afin de pouvoir reprendre ses cours à Berlin en octobre, il se constitue prisonnier dans un camp près de Postdam dont il espère pouvoir s'absenter pour assurer son service d'enseignement. Ses collègues professeurs de violon, opposés à sa présence au conservatoire, rédigent une pétition⁴⁰, qui, à défaut de convaincre Kretzschmar, toujours solidaire du professeur incriminé, est entendue par le *Kultusministerium* (Ministère de l'éducation). Marteau est suspendu, mais continue à percevoir son salaire. À la mi-novembre, il est enfermé dans un camp d'officiers prisonniers près de Magdebourg. En mars 1915, il est incarcéré avec sa femme dans un camp de prisonniers près de Berlin⁴¹. Son salaire lui est retiré. Finalement, il doit signer une convention qui l'engage à quitter le conservatoire le 30 septembre. C'est grâce à des cours particuliers qu'il parvient à se maintenir financièrement. En 1919, on lui refuse le retour à son poste.

Après la guerre, Marteau prit la nationalité suédoise. Ce choix, *a priori* surprenant, fut la réponse qu'il donna à la question de la nationalité qui avait été si cruciale dans les années de guerre. À en croire Blanche, la décision de son mari résultait d'une double déception : les Allemands avaient blessé le violoniste par leur hostilité, les Français par

³⁹ *Montag* 8 (6/01/1908) cité par Andreas BODE, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁰ Les signataires de la lettre du 2 octobre étaient : Gustav Exner, Willy Hess, Karl Klinger, Carl Markees et Andreas Moser, le biographe de Joseph Joachim.

⁴¹ Selon Blanche Marteau, ce n'est qu'en février 1916 que cela se produisit. De plus, Blanche était détenue dans une prison de femmes à Berlin, et non dans le même camp que son mari (*op. cit.*, p. 402).

l'incompréhension qu'ils opposaient à ses conceptions musicales⁴². Or Marteau avait établi des relations avec les pays scandinaves, et en particulier avec la Suède, dès 1894. Par la suite, ses affinités avec ce pays, ses habitants et ses dirigeants s'étaient confirmées : le virtuose y avait effectué de nombreuses tournées et il y était très apprécié. C'est donc naturellement de ce côté qu'il se tourna lorsqu'il lui fut devenu nécessaire de prendre une nationalité qui puisse le libérer d'un dilemme si pesant.

L'œuvre musicale de Marteau

Caractéristiques d'ensemble de la production de Marteau

Les premières œuvres de Marteau datent de 1890 ; la dernière a été composée vers 1934, année de la mort du compositeur. Sa production, qui s'étend sur près de 45 ans et comporte 45 numéros d'opus, surprend par la variété des genres qui y sont représentés. Alors qu'un virtuose-compositeur se consacre généralement au répertoire de son instrument en priorité, Marteau s'intéresse non seulement à la plupart des genres instrumentaux mais aussi à la musique vocale. Un catalogue systématique des œuvres du maître, établi par Sigrun Thielmann⁴³, permet de donner aisément un aperçu de cette variété⁴⁴.

Le premier groupe d'œuvres est celui de la musique instrumentale. On commencera par noter qu'aucune des œuvres symphoniques n'a donné lieu à une édition. En revanche, les œuvres concertantes ont été publiées pour la plupart. Parmi elles se trouvent un concerto pour violon (op. 18) et un concerto pour violoncelle (op. 7). Au sein de ce premier groupe, la musique de chambre est très fortement représentée, avec notamment quatre quatuors à cordes (op. 5, 9 et 17, auxquels s'ajoute un quatuor inachevé et inédit de 1892), un trio à cordes (op. 12 n° 2) et un quintette avec clarinette (op. 13). Le groupe instrumental comporte aussi des œuvres centrées sur le violon ou plus rarement sur l'alto : œuvres pour violon seul et pour violon

⁴² Blanche MARTEAU, *op. cit.*, p. 414.

⁴³ Sigrun THIELMANN, « Systematisches Verzeichnis der gedruckten und handschriftlichen Kompositionen von Henri Marteau », *Mitteilungen* 3, p. 105-125.

⁴⁴ Voir en annexe la liste des œuvres portant un numéro d'opus.

accompagné. Si le clavier y est très marginal, on remarque tout de même la présence de trois pièces pour orgue (op. 23).

Le deuxième groupe, celui des œuvres scéniques, ne consiste à vrai dire qu'en un unique numéro d'opus : *Meister Schwalbe*, une comédie musicale en un acte d'après Theodor Körner, op. 26 dédiée au roi Gustave V de Suède.

Enfin, le troisième groupe est celui de la musique vocale. Contrairement au précédent, il comporte de nombreuses œuvres. Celles-ci sont destinées à des effectifs variés : chœur mixte *a capella*, chœur avec accompagnement (orchestre ou instruments solo), voix soliste accompagnée. Cette dernière catégorie témoigne encore une fois d'une grande diversité : l'accompagnement fait appel aux effectifs traditionnels (orchestre, piano), mais aussi à des instruments ou des combinaisons plus atypiques : piano et alto, orgue, harpe, quatuor à cordes ou encore orgue, harpe et violon.

Parmi les œuvres qui constituent l'ensemble varié que nous venons de décrire, seule une partie a été éditée. Trois maisons d'édition se partagent l'essentiel des œuvres de Marteau : le Süddeutscher Musikverlag de Strasbourg, Simrock (Berlin et Leipzig) et Steingraber (Leipzig).

Caractéristiques stylistiques

Décrire globalement le style de Marteau, à moins d'un examen attentif des œuvres individuelles que nous réservons pour des articles ultérieurs, mène inévitablement à indiquer les diverses influences qui l'ont façonné. Globalement, le style de Marteau relève bien de ce qu'il est convenu d'appeler le post-romantisme. La musique dont il est question reste indiscutablement tonale, mais intègre largement le chromatisme caractéristique de la période, qui affecte tant la conduite des voix que la syntaxe harmonique. L'exemple suivant illustre de façon frappante un effet possible du chromatisme : délaissant la grammaire harmonique traditionnelle, le compositeur fait se succéder des accords dont chacun apporte une surprise. Ici, ce n'est pas une conduite des voix par mouvements infimes qui produit un chromatisme généralisé : c'est bien un jeu de couleurs qui se produit, auquel la disposition étendue du quatuor et la dynamique, très effective bien que contenue dans le bas de l'échelle sonore, donnent un

impact particulier. En termes de fondamentales, les accords ne font que tourner autour du 3^e degré initial dans une indétermination fonctionnelle voulue : IIImin – V de bIII - bIIImin - IVmin – V de III - IIImaj - bIImaj.

Andante sostenuto

The musical score is written for piano in 3/4 time, marked 'Andante sostenuto'. It consists of four staves. The first staff is the right hand, and the other three are the left hand. The music features a sequence of chords: IIImin, V of bIII, bIIImin, IVmin, V of III, IIImaj, and bIImaj. Dynamics range from pp to ppp. The score includes a 'sostenuto' marking and various articulation marks like accents and slurs.

Marteau, *Deuxième quatuor*, III, mes. 1-8

L'une des influences que Marteau reconnaît lui-même est celle de Wagner, compositeur auquel il fut sensibilisé très tôt : sa mère jouait fréquemment au piano la réduction que Hans von Bülow avait réalisée de *Tristan*⁴⁵. De plus, le jeune Henri, en assistant en 1882 à une représentation de *Parsifal* à Bayreuth dont Wagner lui-même dirigea le 3^e acte⁴⁶, reçut la « révélation » que tant d'autres musiciens, allemands et français, ont connue et relatée.

Son attrait pour la musique de Wagner ne fit pas du jeune compositeur un adepte de l'école « néo-allemande ». On constate aisément que le théâtre lyrique et la musique à programme restèrent marginaux dans sa production, alors que la musique instrumentale pure garda une place prépondérante tout au long de sa vie. C'est que Marteau, quoique « wagnérien », était fortement attiré par la tendance classique dont Brahms avait été fait le représentant, et qui accordait un rôle primordial à la construction formelle des œuvres, lesquelles devaient se suffire à elles-mêmes sans le recours à un support extra-musical. En plus de son admiration pour Brahms, d'autres modèles portaient Marteau vers cette tendance classique : Saint-Saëns, avec lequel il était en relation, et dont le

⁴⁵ Blanche MARTEAU, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

goût pour l'équilibre des formes classiques lui était connu, et surtout Reger, en qui, rappelons-le, il voyait l'homme du renouveau post-brahmsien. On peut dire que Marteau, en se ralliant à l'idéal de Reger, se plaçait symboliquement dans la filiation brahmsienne : que les trois compositeurs aient écrit un quintette avec clarinette nous semble être un fait significatif. De Reger, Marteau hérita le goût que nous avons déjà indiqué pour le chromatisme, pour les modulations lointaines⁴⁷, mais aussi pour des textures denses, souvent contrapuntiques.

D'autres composantes sont décelables dans le style de Marteau. Au sein d'une harmonie le plus souvent chromatique, le compositeur insère des passages plus diatoniques qui peuvent être teintés de couleurs « modales ». Toutefois, les effets « archaïsants », tels que celui qui caractérise le début de la *Chaconne* pour alto et piano op. 8, ont plusieurs origines plausibles : bien que présents dans la musique française et dans celle des pays scandinaves de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, ils ne sont pas exclus dans la musique allemande de la même période (Wolf, Thuille, Reger).

Moderato più tosto Andante

p cantando

Moderato più tosto Andante

p

Marteau, Chaconne op. 8, mes. 1-2

La part des diverses influences que nous avons évoquées reste à mesurer. Celle de la musique scandinave est d'autant plus manifeste que le

⁴⁷ En 1903, Reger avait publié un traité de modulation, suivant en cela une longue tradition théorique qu'il avait toutefois renouvelée d'une façon assez spectaculaire en incluant dans son étude des modulations vers des tonalités très lointaines qu'il s'efforçait d'atteindre rapidement. Cf. Max REGER, *Beiträge zur Modulationslehre*, Leipzig, 1903.

compositeur avait investi dans les pays du Nord une charge affective importante. Ses amitiés avec des compositeurs de cette région furent intenses et durables, en particulier avec le violoniste et compositeur norvégien Christian Sinding. En tant qu'interprète, Marteau avait déjà manifesté une affinité certaine avec la musique scandinave⁴⁸. L'influence de la musique française ne fait pas plus de doute. Les premiers essais en composition du jeune Henri s'étaient déroulés sous l'œil de Théodore Dubois. De plus, Marteau avait gardé des relations avec les grands compositeurs français, notamment avec Jules Massenet. On a peine à croire que le compositeur ait pu évacuer toute trace de cette culture, malgré son ressentiment d'après-guerre dû à l'indifférence de ses compatriotes, et malgré l'affirmation surprenante de Blanche selon laquelle la rencontre de Max Reger aurait eu pour effet de « germaniser » définitivement l'inspiration de son époux :

« Max Reger [...] est entré dans la vie de Marteau, a influencé son style dans les années suivantes, l'a définitivement attiré dans la fascination pour l'univers culturel allemand et l'a dégagé de toutes les influences latines. »⁴⁹

N'en déplaise à Blanche, la personnalité musicale de Marteau, tant le violoniste que le compositeur, s'est bien construite grâce à la rencontre en lui de plusieurs cultures. Aussi toute tentative de figer le maître dans l'une seule d'entre elles est-elle sans objet : en se faisant suédois, Henri Marteau a choisi de n'être ni français, ni allemand.

Liste des œuvres d'Henri Marteau

Nous n'indiquons dans le tableau ci-dessous que les informations essentielles. L'affectation des numéros d'opus pose des problèmes à plusieurs reprises. Nous avons introduit les lettres distinctives [a] et [b] lorsque le même numéro a été attribué deux fois à des œuvres distinctes. Les œuvres sans numéro d'opus ne figurent pas dans le tableau.

Abréviations :

SMV : Süddeutscher Musikverlag

⁴⁸ Selon, Blanche Marteau, Grieg avait affirmé que « jamais un étranger n'avait autant pénétré la poésie musicale nordique qu'Henri Marteau » (*op. cit.*, p. 48).

⁴⁹ Blanche MARTEAU, *op. cit.*, p. 180.

Opus	Titre / effectif	Composition	Publication (éditeur, date)
1	Six mélodies pour voix et piano (Sonnet ; Extase ; Rêve de neige ; Berceuse ; Fumée)	1890	Genève, Henn, s. d.
2	Drei Vortragsstücke für Violine (Viola) und Klavier (Berceuse ; Feuillet d'album ; Andantino)	1891	SMV, 1907
3	Fantasiestück pour violon avec accompagnement d'orchestre	?	SMV, 1904
4	Deux chants religieux (Ave maria pour chant, violon, harpe/piano et orgue/harmonium ; Pater noster pour basse et orgue)	1895, 1890	n° 1 : SMV, 1907 n° 2 : inédit
5	Premier quatuor à cordes	1892	SMV, 1904
6 [a]	Drei Lieder nach Texten von Heinrich Heine (Mit deinen blauen Augen ; Es war ein alter König ; In dem Walde)	1895	n° 2 : <i>Song Journal</i> , Detroit, 1895 n° 1 et 3 : inédits
6 [b], n° 1	Moisson. Chœur pour 4 voix de femmes avec orchestre	1896	
6 [b], n° 2	Coelum verum. Chœur pour 4 voix de femmes avec orchestre	1896	
6 [b], n° 3	La voix de Jeanne d'Arc. Scène lyrique pour soprano solo, chœurs et orchestre	1896	
7 [a]	Variations sérieuses pour alto et orchestre	1903	
7 [b]	Concert für Violoncell und Orchester	1904	Simrock, 1907
8	Chaconne für Bratsche und Klavier	1904	Simrock, 1905
9	Zweites Quartett	?	Simrock, 1905
10	Acht Lieder für eine Singstimme mit Streichquartett (An Agnes ; Tränentropfen ; Als die Liebe kam ; In dem Garten meiner Seele ; Liebeslied Sonnenlied ; Traüme ; Herbst)	?	Simrock
11	Kammersinfonie für Flöte, Klarinette, Horn und Streicher	1907	
12, n° 1	Trio für Violine, Bratsche und Cello in Form einer Suite	1907	
12, n° 2	Trio für Violine, Viola und Violoncell (Max Reger gewidmet)	1907	Simrock, 1907 (op. 12)
13	Quintette pour clarinette, 2 violons alto et violoncelle	?	SMV, 1909
14	Bogenstudien. 16 Etuden zum Studium der rechten Hand mit Begleitung einer zweiten Violine	?	Simrock, 1910
15	Suite en la majeur pour violon et orchestre	?	Leipzig, Siegel, 1912
16	Gesänge für Männer-Chor (O salutaris hostia ; Charfreitagsgesang ; De profundis)	?	Steingraber, 1922
17	Streichquartett Nr. 3, C-Dur	1916	Steingraber, 1921
18	Concerto en Ut majeur für Violine und Klavier	?	Steingraber
20	Serenade für 9 Blasinstrumente (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bass-Klarinette, 2 Fagotte)	1916	Steingraber, 1922

21	L'apparition de l'ombre de Samuel à Saul. Dramatische Szene nach der 18. Méditation poétique von Lamartine für Sopran, Bariton und großes Orchester	1917	
22	Geistliche Gesänge für dreistimmigen Kinder- oder Frauenchor a cappella (Christus ist auferstanden ; Ich bin die Auferstehung ; Ich steh' an deiner Krippe hier ; Ehre sei Gott in der Höhe ; Gott ist die Liebe ; Komm heil'ger Geist)	?	Steingraber
23	Drei Kompositionen für Orgel (Prélude et Passacaille ; Prélude et Fugue ; Introduction et Fugue méditative)	1918	Steingraber, 1919
25	24 Capricen. Bravourstudien für Violine mit Klavierbegleitung in Etüdenform	?	Steingraber, 1919 (6 cahiers)
25, n° 2	Prélude für Violine und Orgel	?	Steingraber, 1930
26	Meister Schwalbe. Musikalische Komödie in einem Aufzug	?	Leipzig, Hartung, 1922 Steingraber (réduction)
27	Fantasie für Orgel und Violine	?	Hartung, 1923
28	Acht Gesänge mit Klavierbegleitung (I. : Stille Fahrt ; Die Eichbäume ; Abendlied ; Empor! ; II. : Gipfelndes Glück ; Regenlied ; Hütet Euch ; Liebesnacht)	?	Steingraber, 1923
29	Drei geistliche Gesänge für eine Mittelstimme mit Orgelbegleitung (Jesus ; Gesang an den Tod ; Brot)	1921	Steingraber, 1923
30	Sinfonie für Orchester (Sinfonia gloriae naturae)	1922	
31	Fünf Schilflieder für Bariton mit Begleitung des Klaviers und obligate Bratsche (Nikolaus Lenau)	?	Hartung, 1923
32	Terzetto für Flöte, Violine und Bratsche	1923	Simrock, 1924
33	Drei Lieder für gemischten Chor (Nachklang ; Einkehr ; Marienlied)	?	Simrock
34	Zwei Balladen für eine Singstimme und Klavier	ca. 1924	Simrock, 1924
35 [a]	Sonata fantastica per il violino solo	ca. 1927	Steingraber, 1927
35 [b]	Pastorale e Rondino alla tedesca per Oboe ed Orchestra	ca. 1927	
37	Gesang der Geister über den Wassern für Violine solo, 4 Hörner, Pauke, Harfe und gemischten Chor	1926	Simrock, 1927
42, n° 1	Divertimento für Flöte und Violine	1930	Lausanne, Spes, ca. 1930
42, n° 2	Partita für Flöte und Bratsche	1930	Copenhagen, Skandinavisk Musikforlag, ca. 1930
43, n° 1	= op. 42, n° 1	?	
45	Vier Tanzstücke für großes Orchester (Valse gracieuse ; Savoyischer Tanz ; Valse fantasque, Lamento)	1921, ca. 1934 (n° 2)	

Discographie

Œuvres de Henri Marteau

Trio à cordes en fa mineur, op. 12 (couplé avec Max Reger : Trio à cordes en *la* mineur op. 77b). Kurt Guntner, violon ; Roland Metzger, alto ; Helmar Stiehler, violoncelle. Musica Bavarica, MB 75 131.

Quintette avec clarinette en *do* mineur, op. 13. Gerd Starke, clarinette ; Endres-Quartett. Concerto pour violoncelle et orchestre en *sol* mineur, op. 7. Walter Nothas, Münchner Beethoven-Orchester, Günther Weiß. Musica Bavarica, MB 75 124.

Quintette avec clarinette en *do* mineur, op. 13 (couplé avec Max Reger : Quintette avec clarinette en *la* majeur). Ensemble Acht. Thorofon, CTH 2428.

Marteau interprète

Marteau a été enregistré à plusieurs moments de sa carrière. Nous citons pour mémoire les dates des enregistrements et les programmes⁵⁰ :

1898 : cylindres Bettini, New York (Bach, Massenet) ;

1912 : Gramophone & Typewriter, Berlin (Bach, Boccherini, Hegar) ;

1929-32 : HMV, Berlin (Bach, Brahms, Godard, Sarasate, Schubert) ;

1929-32 : firme inconnue, Pologne (Marteau, Mozart, Olsson-Föllinger, Saint-Saëns, Schubert).

La seule chance d'entendre un témoignage sonore du talent de Marteau réside dans un coffret de quatre disques compacts intitulé *Marteau : his Swedish pupils and colleagues*, publié par le label Caprice (Suède) et dont le premier disque reprend la plupart des enregistrements mentionnés plus haut. Ce coffret est malheureusement épuisé au moment de la parution du présent article.

⁵⁰ Cf. Jörg POLZIN, « Tondokumente von Henri Marteau », *Mitteilugen* 2, p. 57-59.

Comptes-rendus des concerts donnés à Reims

1. Société philharmonique de Reims : concert du dimanche 15 mars 1885

Annnonce du concert parue dans l'*Indépendant rémois*.

TROISIÈME CONCERT

Donné le Dimanche 15 mars 1885, à 2 heures très précises de l'après-midi, avec le concours de M. Gaudubert, ténor, et M. Henri Marteau, violoniste.

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. 1^{re} Symphonie en ut majeur, allegro, andante, menuet, allegro vivace (Beethoven), par l'Orchestre.
2. Air de *Suzanne* (Paladilhe), par M. Gaudubert.
3. Concerto en mi mineur avec accompagnement d'orchestre, allegro, andante et final (Mendelssohn), par M. H. Marteau.
4. *Près du Fleuve étranger* (Ch. Gounod), par les Chœurs et l'Orchestre.

DEUXIÈME PARTIE

5. Airs du *Ballet de Morgane* (Duyssens), par l'Orchestre.
6. Ouverture de *Lalla-Rouck* (F. David), par l'Orchestre.
7. Polonaise de concert en ré majeur (H. Wieniawski), par M. H. Marteau.
8. *Acis*, poème antique avec soli de ténor, par M. Gaudubert (A. Wormser), par les Chœurs et l'Orchestre.

L'orchestre sera dirigé par M. E. Lefèvre. —
 Directeur des chœurs : M. J.-A. Wiernsberger.
 Les portes seront ouvertes à 1 h. 1/2.

Extrait du compte rendu paru dans l'*Indépendant rémois* du 16 mars 1885, signé par A. Maurice.

« [...] Au jeune Henri Marteau reviennent les honneurs de la matinée ; ce gracieux enfant qui n'a pas encore onze ans, et déjà il est un violoniste de force à affronter le concours pour le prix du Conservatoire. Les musiciens connaissent le concerto en mi mineur de Mendelssohn, où sont accumulés comme à dessein tous les écueils où peuvent se heurter les virtuoses de l'instrument : staccatos, doubles cordes, octaves, harmoniques, arpèges... et le reste.

M. H. Marteau a abordé ces difficultés avec un sang-froid peu ordinaire, et les a surmontées à l'admiration de ceux à qui le violon est familier ; à l'égale admiration du public qui juge un exécutant par le plaisir qu'on ressent à l'entendre.

Nous n'entrerons pas dans les détails techniques, nous dirons seulement que ce qui caractérise le jeu de cet enfant, nous allions et nous aurions pu dire de cet artiste, c'est l'irréprochable justesse, une délicatesse et une volubilité du doigté

vraiment extraordinaires. C'est un violon de grâce plutôt que de force, un instrumentiste servi par une organisation musicale poétique et une mémoire impeccable.

Applaudi, acclamé après le concerto et la polonaise de Wienawski, M. H. Marteau, rappelé, a joué un autre morceau de Sarasate, intitulé, croyons-nous, *Danse espagnole*, avec la même perfection que les deux pièces étudiées pour le concert.

M. Renard, président d'honneur de la Philharmonique, s'est alors avancé et a présenté, au nom de la Société, un splendide plateau de bronze sur lequel était posée une palme d'or, au charmant virtuose « dont le talent, a-t-il dit, est dès à présent un honneur pour la cité ».

Un somptueux bouquet avait été offert à Mme Marteau, la mère du jeune homme, qui a accompagné au piano la polonaise de Wienawski et la danse de Sarasate [...] »

2. Salle Besnard : concert du lundi 4 avril 1887

Annnonce du concert parue dans l'*Indépendant rémois*.

SALLE BESNARD (JÉNY, Successeur)
LUNDI 4 AVRIL 1887
à 8 h. 1/3 précises
SOIRÉE MUSICALE
DONNÉE PAR
MM. Raoul PUGNO, pianiste;
Joseph HOLLMAN, violoncelliste de Sa
Majesté le roi des Pays-Bas;
Henri MARTEAU, violoniste.

PROGRAMME

1. *Trio* en ut mineur (Mendelssohn), par MM. R. Pugno, Hollman et H. Marteau;
2. a. *Andante* du 1^{er} concerto. — b. *Mazurka* (Hollman), par M. J. Hollman.
3. *Polonaise* en mi bémol (Chopin), par M. R. Pugno.
4. *Chacone* pour violon solo (Bach), par M. H. Marteau.
5. a. *Romance* (Mendelssohn), arrangement de Hollman. — b. *Les Moutons* (Rameau), par MM. R. Pugno, Hollman et H. Marteau.
6. a. *Réverie* (Schumann). — b. *Valse lente* (Pugno), par M. J. Hollman.
7. a. *Gavotte* (Haëndel. — b. *Scherza* (Wollenhaupt), par M. R. Pugno.
8. a. *Cavatine* (Raff). — b. *Canzonetta* (B. Godard), par M. H. Marteau.

Piano de la Maison Erard.

Prix des Places. — Premières, 5 fr. — Secondes, 3 fr. (En location, 0 fr. 50 c. en plus).

On peut dès maintenant retenir ses places chez M. Émile Mennesson, 10, rue des Tapissiers.

Extrait du compte rendu paru dans l'*Indépendant rémois* du 6 avril 1887, signé par A. M. (A. Maurice).

« Notre jeune concitoyen, M. Henri Marteau, a fait des progrès bien marqués depuis la dernière fois qu'il s'est fait entendre en public à Reims. C'était un peu alors un enfant prodige ; il est devenu un jeune musicien qui commence à avoir une note personnelle. Au contact des artistes qui l'accompagnent et de ceux dont il recueille les précieuses traditions, il passera virtuose estimé et deviendra un musicien sérieux, un interprète goûté et applaudi des Mozart, des Beethoven, des Mendelssohn et des Schubert. Les belles dispositions facilitent la marche progressive vers ce sommet de l'art, le travail auquel on s'astreint et qu'on aime les développe, le temps et l'expérience les mûrissent. Les deux premières étapes, M. Henri Marteau les a déjà parcourues ; la troisième s'ouvre à lui. Ce sera l'heureux couronnement de ses efforts et l'apogée de ses succès. »