

STEREO
1116 4395 ZA

BOHUSLAV MARTINŮ

ARIADNA

Opera o 1 dějství

Libreto Bohuslav Martinů
podle divadelní hry
Georgese Neveuxe
Le Voyage de Thésée
(Pouť Théseova)

ARIANE

Opera in 1 act

Libretto by the composer
after the play
by Georges Neveux
Le Voyage de ThéséeAriadna / Ariadne (soprán/soprano)
Sedm jinochů z Athén
/ Seven youths of AthensThéséus / Theseus (baryton/baritone)
Barún (tenor)

Pět dalších jinochů / Another five youths

Celina Lindsley

Norman Phillips

Vladimír Doležal

členové Pražského
filharmonického sboru
/ members of the Czech
Philharmonic Chorus

Minotaurus / Minotaur

(bas/bass) Richard Novák

Strážný / Guard

(tenor) Miroslav Kopp

Starý muž / Old man

(bas/bass) Luděk Vele

ČESKÁ FILHARMONIE / CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA ■ Řídí VÁCLAV NEUMANN / Conductor VÁCLAV NEUMANN

Jak dobře známo, strávil Bohuslav Martinů (28. 12. 1890 Polička, 28. 8. 1959 Liestal) poslední období svého života ve Švýcarsku. Odtud, z místa, kde byl později rovných dvacet let pochován v osamoceném hrobě na okraji lesa a které se podle kopcovité povahy nazývá Schönenberg, poslal 3. června 1958 domů do Poličky kusou zprávu: „Píšu novou malou operu, jeden akt, také abych si trochu odpočinul od té velké opery, Řeckých pašijí, které dají hodně práce.“ Výsledkem tohoto tvůrčího relaxování se stala ARIADNA, v originálním jazyce libreta ARIANE. Jako předlohy k ní použil Martinů divadelní hru svého osvědčeného in-

spirátora a přítele, francouzského dramatika Georgese Neveuxe „Le Voyage de Thésée“, Pouť Théseova; po předložce k Juliettě tak podruhé vstoupil do snového světa Neveuxových hrdinů. Volná fantazie obou těchto předloh jej strhovala: Martinů, který kdysi začal v zajetí impresionismu, znovu rozehrává v hudbě scény koncentrující bohatství symbolických sdělení. Neveux je mistr nápovědi: jeho motivy čerčí hladinu asociací, jako by každá všední věta byla klíčovým poselstvím. „Věděla jsem, že se ti podobá,“ zpívá Ariadna ve chvíli, kdy Théséus zabije — Minotaura? svého dvojníka? sám sebe? Na konci prvního obrazu za-

zní její motiv (vstupní tóny začátku opery, tj. první Sinfonie) a ona se představí: „C'est moi. To jsem já. Jmenuji se Ariadna. A ten cizinec jsi ty. Jak se jmenuješ?“ Nezodpovězená otázka zůstává významovým torzem: opona je jedinou odpovědí. Působ a svěžest této hry náznačkami pramení z toho, že významový materiál je u básníka i skladatele tak podivuhodně prostý a nepřetrhává svazek mezi symbolem a tím, k čemu odkazuje. Že postavy operního příběhu mají svou autenticitu a jejich dramata můžeme vztahovat navzdory mytologickému základu předlohy k našim lidským dramátům všedních životů. Ani surrealistické východisko

Georgese Neveuxe nezabránilo jeho uvolněné fantazii vidět a uchovat realitu světa — jak v Juliettě, tak v Ariadně. Závěrečné lamento Ariadny je strhující výpovědí opuštěné ženy, jehož pravzorem byla nepokřtěná Ariadna Monteverdiho. Ovšem přečteme-li si oněch několik vět, která nabídla divadelní předloha skladateli a srovnáme-li k tomu účín tohoto operního finále Martinů, těžko se ubráníme obdivu. Neveux se mohl právem cítit polichocen, že jeho práce byla hudebně domyšlena tak jedinečným způsobem.

Jeho předlohu si Martinů adaptoval sám jako libreto: uspořádal je do podoby barokní mo-

nodie, v níž se uplatňují instrumentální vstupy (tři Sinfonie) a uzavřené dílčí scény (tři obrazy a závěrečné arie). Neveux naznačuje souvislosti svého Thésea s řeckou mytologií; pro hudbu vede takové ohlédnutí na půdě opery k přelomu 16. a 17. století a raně barokní model vyvstává zcela zjevně za koncepcí Martinů. Pěvecká bravura, s níž stojí a padá zejména part Ariadny v této opeře, byla prý podle sdělení skladatelovy ženy spojena s předstvou umění Marie Callasové. Martinů tuto operu dokončil během jediného měsíce (v době od 13. 5. do 15. 6. 1958). Její premiéry (Gelsenkirchen 1961, Brno 1961) se již nedežilo.

As is well known, Bohuslav Martinů (Dec. 28, 1890 Polička — Aug. 28, 1959 Liestal) spent the last years of his life in Switzerland. Thence, from the place where his remains were later to be interred for exactly twenty years, in a solitary grove at the edge of a wood, situated in a hilly countryside and called fittingly Schönenberg, he sent a brief message home to Polička on June 3, 1958: "I am writing a small opera, in one act, also to take a rest from work on this major opera, The Greek Passion, which is costing me a lot of effort." The product of this creative respite was ARIANE. Martinů based it on a drama by his well tested source of inspiration and personal friend, the French playwright Georges Neveux, *Le Voyage de Thésée*; thus he made

his second excursion, after Juliette, to the dream world of Neveux's heroes. He was thoroughly thrilled by the free imagination of both of these dramatic works: here Martinů, whose early stage had been marked by a strong influence of impressionism, once again set out to give musical expression to scenes conveying a wealth of symbolic statements. Neveux is a master of implication, his themes disturbing the calm surface of associations, assigning to every seemingly commonplace sentence the potential meaning of a key message. "I knew he looked like you", Ariadne sings as Theseus kills... whom? Minotaur? his own double? or himself? Ariadne's theme sounds at the end of Scene 1 (the opening tones of the opera's begin-

ning, i.e., the first Sinfonia), and she introduces herself: "C'est moi. My name is Ariadne. And you are the stranger. What is your name?" Unanswered, the question remains a torso, the sole answer being provided by the fall of the curtain. The charming freshness of this play packed with oblique hints springs from the fact that, meaningwise, both the playwright and the composer worked with an admirably simple repertory thus avoiding the severance of links between symbols and that to which they refer — or indeed, from the fact that the characters of the plot are authentic, and that despite the mythological substance of the subject matter clear parallels can be drawn between their dramas and those of the everyday life of mortal humans.

Not even Georges Neveux's Surrealist premise prevented his flowing imagination from seeing and capturing the world's reality — both in Juliette, and in Ariane. Ariadne's final lament is a ravishing confession of an abandoned woman, whose archetypal model can be found quite unambiguously in Monteverdi's Ariadne. Still, on reading those few lines offered to the composer by the original play, and comparing them with the dramatic effect generated by this particular Martinů operatic finale, one cannot but feel admiration. Consequently, it was only natural for Neveux to feel flattered by such unique musical final touch given to his work. Martinů made his own adaptation of the source play into libretto, assigning it the form of a baroque monody, with

three instrumental passages (three Sinfonias) and self-contained dramatic sequences (three scenes, plus the closing aria). While the Theseus of Neveux's play harks back to the world of Greek mythology, the musical, and more specifically, operatic analogy of such retrospection could be sought at the turn of the 16th and 17th centuries, and indeed, the early baroque model quite visibly underlines Martinů's conception. In fact, the singing bravura, on which especially the part of Ariadne in this opera hinges, was, according to the composer's wife, inspired by the art of Maria Callas. Martinů, who completed Ariane within a single month (between May 13 and June 15, 1958), did not live to see its 1961 premiere in Gelsenkirchen and in Brno.

Die letzte Etappe seines Lebens verbrachte Bohuslav Martinů (28. 12. 1890 Polička — 28. 8. 1959 Liestal) in der Schweiz, in dem nach seiner hügeligen Lage benannten Schönenberg. Genau zwei Jahrzehnte lang ruhten dort seine sterblichen Überreste in einem am Waldrand einsam gelegenen Grab, bevor sie in die Heimat überführt wurden. Am 3. Juni 1958 hatte Martinů aus Schönenberg eine kurze Nachricht nach Hause gesandt: „Ich schreibe eine neue kleine Oper, einen Einakter, um mich ein wenig von dieser großen Oper, der Griechischen Passion, auszuruhen, die viel Arbeit gibt.“ Das Resultat dieser kreativen Entspannung war die Oper Ariadne, in der Originalsprache des Librettos Ariane genannt. Als Vorlage verwendete Martinů darin das Schauspiel „Le Voyage de Thésée“ — die

Wanderung des Theseus, ein Werk seines bewährten Inspirators und Freundes George Neveux. Nach der Vorlage zur Julietta trat er somit zum zweitenmal in die Traumwelt der Neveuxschen Helden ein. Er war von der freien Phantasie beider Vorlagen fasziniert: Martinů, dessen kompositorische Anfänge einst im Banne des Impressionismus gestanden hatten, entfaltet nun in seiner Musik Szenen, die eine Fülle symbolischer Aussagen konzentrieren. Neveux ist ein Meister der Andeutung: seine Motive lassen eine Flut von Assoziationen aufkommen als wäre jeder banale Satz eine Schlüsselbotschaft. „Ich weißte, daß er dir ähnlich ist“, singt Ariadne im Augenblick, in dem Theseus tötet — wen? den Minotaurus? seinen eigenen Doppelgänger? sich selbst? Am Ende des ersten Aufzu-

ges erklingt ihr Motiv (die Einleitungstöne der Oper, d.h. der ersten Sinfonie) und sie stellt sich vor: „C'est moi. Das bin ich. Ich heiße Ariadne. Und der Fremde bist du. Wie heißt du?“ Die unbeantwortete Frage bleibt sinngemäß ein Torso. Die einzige Antwort ist der Vorhang. Die Anmut und Frische dieses Andeutungsspiels entspringt der Tatsache, daß das Aussagematerial bei dem Dichter und bei dem Komponisten so wunderbar einfach ist, daß es die Verbindung zwischen dem Symbol und dem, worauf es hinweist, nicht zerreißt. Auch haben die Gestalten der Opernhandlung ihre Authentizität und ihre Dramen können trotz der mythologischen Grundlage auf die menschlichen Dramen unserer alltäglichen Lebensereignisse bezogen werden. Sowohl in der Julietta, als auch in der Ariadne vermoch-

te der surrealistische Ausgangspunkt Neveux' die freie Phantasie des Autors nicht daran zu hindern, die Realität der Welt zu sehen und zu bewahren. Das finale Lamento der Ariadne ist eine hinreißende Aussage einer verlassenem Frau, wobei sein Urbild zweifellos in Monteverdis Ariadne zu suchen ist. Lesen wir allerdings die wenigen Sätze, die die Schauspielvorlage dem Komponisten bot, und vergleichen wir damit die Wirkungskraft von Martinůs Opernfinale, können wir uns des Gefühls der Bewunderung nicht erwehren. Neveux empfand es mit Recht als Ehre, daß seine Arbeit auf solch einzigartige Art in Martinůs Musik ihre gedankliche Vollziehung erfuhr. Martinů selbst bearbeitete die Vorlage zum Libretto: er gab ihr die Gestalt der barocken Monodie, in der instrumentale Einsätze

(drei Sinfonien) und geschlossene Teilszenen (drei Aufzüge und Abschlusarie) verwendet werden. Neveux deutet Zusammenhänge zwischen seinem Theseus und der griechischen Mythologie an; für die Opernmusik führt eine solche Rückschau zur Wende des 16. zum 17. Jahrhundert und hinter Martinůs Konzeption zeichnet sich das frühbarocke Modell ganz klar ab. Die besonders für den Part der Ariadne unbedingt erforderliche sängerische Bravour soll laut Mitteilung von Martinůs Gattin mit der Vorstellung der souveränen Kunst der Maria Callas verbunden gewesen sein. Martinů beendete diese Oper in der Zeitspanne eines einzigen Monats (zwischen dem 13. 5. und dem 15. 6. 1958). Ihre Premieren (1961 Gelsenkirchen, 1961 Brno) erlebte er nicht mehr.

Comme on sait, Bohuslav Martinů (Polička, 28 déc. 1890 — Liestal, 28 août 1959) a passé la dernière partie de sa vie en Suisse. C'est de la localité suisse de Schönenberg (située dans un site montueux où, vingt ans plus tard, il devait être inhumé à la lisière d'un bois, dans une tombe isolée) qu'il envoya, le 3 juin 1958, un bref message à Polička: «J'écris un nouveau petit opéra, un acte, entre autres pour me reposer un peu du grand opéra La Passion grecque, qui demande beaucoup de travail.» Le fruit de ce délassement créateur a été ARIANE, œuvre inspirée de la pièce *Le Voyage de Thésée* et l'écrivain dramatique Georges Neveux, ami et heureux inspirateur de Martinů. Après Juliette ou la Clé des Songes, celui-ci pénétrait ainsi pour la

deuxième fois dans le monde de rêve des héros de l'auteur français. La fantaisie libre de ces deux œuvres a exercé sur Martinů un attrait puissant: jadis prisonnier de l'impressionisme, le compositeur a pu y développer musicalement des scènes riches en significations symboliques. Neveux est un maître de la suggestion: ses motifs rident la surface des associations, comme si chaque phrase banale était porteuse d'un message clef. «Je savais qu'il te ressemblait,» chante Ariane au moment où Thésée tue — le Minotaure? son double? soi-même? A la fin du premier tableau retentit le motif d'Ariane (les premiers tons de l'opéra, c.-à-d. la première Sinfonia), qui se présente ainsi: «C'est moi. Je m'appelle Ariane. Et l'étranger, c'est toi. Comment

t'appelles-tu?» Resté sans écho, la question constitue un torse de signification: la seule réponse est le rideau. Le charme et la fraîcheur de cette pièce, toute d'allusion, proviennent de ce que — chez le poète comme chez le compositeur — la matière signifiante est d'une extraordinaire simplicité, qu'elle ne rompt pas le lien entre le symbole et ce à quoi il renvoie. Ces qualités sont dues aussi au caractère authentique des personnages de l'opéra, dont nous pouvons — malgré la base mythologique de l'œuvre littéraire — rapporter les drames à ceux que l'homme connaît dans sa vie quotidienne. Que ce soit dans Juliette ou dans Ariane, l'approche surréaliste de Georges Neveux n'a pas empêché son imagination libérée de voir et de maintenir la

réalité du monde. Ouvertement apparentée au premier modèle du genre, l'Ariane de Monteverdi, la lamentation finale d'Ariane est l'expression bouleversante de la douleur d'une femme abandonnée. Si cependant nous relisons les quelques phrases que la pièce offrait au compositeur comme point de départ et si nous comparons l'effet du finale de son opéra, nous ne pouvons qu'éprouver un grand sentiment d'admiration. Neveux devait à juste titre se sentir flatté en voyant son œuvre parachevée d'une façon aussi parfaite par la musique. Martinů en avait lui-même adapté le texte pour en faire son livret, donnant à celui-ci le caractère d'une monodie baroque à trois entrées instrumentales (trois Sinfonias) et à scènes autonomes (trois ta-

bleaux, aria finale). Le Thésée de Neveux suggère un rapport avec la mythologie grecque. Pour ce qui est de la musique, un retour en arrière nous transporte dans le domaine de l'opéra à la charnière des 16^e et 17^e siècles: le modèle du baroque naissant transparait nettement dans la conception de Martinů. Selon la femme du compositeur, la bravoure que suppose en particulier la partie d'Ariane était liée à l'idée de l'art d'interprétation de la Callas. Martinů a composé l'opéra en un mois seulement (du 13 mai au 15 juin 1958). Il ne devait pas en voir les premières (Gelsenkirchen, 1961; Brno, 1961).

Hudební režie/Recording director Zdeněk Zahradník
Zvuková režie/Recording engineer Stanislav Sýkora
Nahráno 8. — 12. dubna 1986
ve Dvořákově síni pražského Domu umělců
Recorded at the Dvořák Hall of the House of Artists,
Prague, from 8 to 12 April, 1986
Odpovědná redaktorka/Editor Jana Směkalová

Богуслав Мартину
Ариадна
Опера в 1 действии
Челлина Линсли. Норман Филлипс.
Мироslav Копп. Рихард Новак.
Оркестр Чешской филармонии
Дирижер: Вацлав Нейманн

MADE IN CZECHOSLOVAKIA

EXPORTER ARIA PRAGUE

Cover picture: Josef Šima,
Návrat Théseův (Return of Theseus), 1933,
National Gallery, Prague

Cover design © Milan Kincl 1987
Photo © Jaroslav Jeřábek 1987
Sleeve-note © Jaroslav Mihule 1987
Translation © Jiří Kasl,
Bedřiška Adamičková, Oldřich Kulík 1987
Cover editor Olga Nádvořníková
Printed by Severgrafia Děčín