UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

obecná teorie a dějiny umění a kultury

hudební věda

SANDRA SRNKOVÁ BERGMANNOVÁ

RANÁ SYMFONICKÁ TVORBA BOHUSLAVA MARTINŮ

A PROBLEMATIKA JEJÍ KRITICKÉ EDICE

EARLY SYMPHONIC WORKS OF BOHUSLAV MARTINŮ

AND ISSUES PERTAINING TO THEIR CRITICAL EDITION

DISERTAČNÍ PRÁCE

vedoucí práce – Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2010

Prohlašuji, že jsem vykonala disertační práci samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

OBSAH

I. ČÁST

PŘEDMLUVA 5

STAV BÁDÁNÍ 7

STAV BÁDÁNÍ O ŽIVOTĚ A DÍLE BOHUSLAVA MARTINŮ 7

STAV BÁDÁNÍ O RANÉM DÍLE BOHUSLAVA MARTINŮ 10

RANÁ SYMFONICKÁ TVORBA BOHUSLAVA MARTINŮ 14

VŠEOBECNÝ PŘEHLED 14

VÝCHODISKA A INSPIRAČNÍ ZÁZEMÍ 17

OKOLNOSTI VZNIKU

NOCTURNA 1, H. 91 A *BALADY K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI"*, H. 97 25

K NÁMĚTŮM RANÝCH SYMFONICKÝCH SKLADEB 37

PODOBNOSTI V RANÝCH SYMFONICKÝCH SKLADBÁCH 29

EDIČNÍ PROBLÉMY

NOCTURNA I, H. 91 A *BALADY K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI"*, H. 97 46

1. PRÁZDNÁ MÍSTA 48

2. DÉLKA NOT 55

3. TÓNOVÉ VÝŠKY 59

4. NOTACE RŮZNÝCH DRUHŮ TREMOLA 68

5. OBLOUKY 72

6. NEDŮSLEDNOSTI 75

7. „TROJZVUKY" 81

8. ROZSAH NÁSTROJŮ 84

9. Nevysvětlitelná repetice 85

10. Transpozice klarinetů 87

11. Nástrojové obsazení 88

Shrnutí 89

Závěr 90

Literatura 92

II. ČÁST

Kritická edice

Nocturna 1, H. 91 a *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97

Kritický notový text *Nocturna 1*, H. 91 1-14

Kritický notový text *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97 1-37

Kritická zpráva I-XXX

III. ČÁST

Přílohy:

A Faksimile autografu Nocturna I, H. 91 1-16

B Faksimile autografu Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři", H. 97 1-38

C Reprodukce tří různých verzí obrazu Arnolda Böcklina „Vila na moři"

D Faksimile titulní strany Nocturna „Růže v noci", H. 96

E Kopie textů básní z cyklu Písně Bilitiny

F Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi KSNov 666

Foto na předsádce: **Bohuslav Martinů, Polička 1912**
© Centrum Bohuslava Martinů, sign. PBM Fbm 18 (Josef Leeder)

PŘEDMLUVA

Období uměleckých začátků Bohuslava Martinů patří k oblastem, jimž doposud nebyla věnována větší pozornost. V hudebně historiografickém výzkumu zaměřeném na tvorbu významných skladatelů bývá běžné, že se badatelský zájem zprvu zaměřuje na období vrcholná a teprve později se obrací k období ranému. Platí to i o bádání o životě a díle Bohuslava Martinů. Disertační práce, kterou zde předkládám, si klade za cíl alespoň rámcově přiblížit skladatelův tvůrčí vývoj v období hledání a formování . Omezuje se na ranou symfonickou tvorbu a pokouší se představit její dílčí část jak z pohledu na vývoj mladého skladatele, tak z úhlu hudebně filologického.

Novodobá kritická vydání neslouží vždy jen vědeckému zájmu, jsou určena také interpretům, aby mohla být skladba provozována v co nejvěrnějším znění.

V případě Bohuslava Martinů je vznik takového vydání zcela nutný, zejména z důvodu nesprávných tisků od některých vydavatelů Martinů[1], také však proto, že existuje množství neznámých, tiskem nikdy nevydaných skladeb, které se ještě nedočkaly své premiéry. To se týká zejména rané tvorby, kategorie, která je v případě Martinů neobvykle rozsáhlá, jak bude přiblíží další výklad. *Souborné kritické vydání děl Bohuslava Martinů*[2], které stojí teprve na počátku své existence, je dalším projektem vytvářeným s cílem obstát v mezinárodním měřítku, a dovršit tak světový význam jednoho z největších skladatelů první poloviny 20. století. Téma

[1] Nakladatelsko-právně jsou skladby B. Martinů vázány u šestnácti nakladatelství v Česku, Německu, Rakousku, Francii, Anglii a USA. Většina z nich je dodnes přetiskována z původních, tj. padesát i více let starých, často nevyhovujících vydání, obsahujících zásahy editorů, které nenalézají oporu ve skladatelově autografu. Korektury prováděl Martinů jen zřídka a většinou formou stručného seznamu, prozrazujícího velmi zběžné porovnání původního autografu s tiskem. Některá závažná díla jsou nakladatelem dodnes šířena v podobě fotokopie autografu (např. *Allegro symphonique* H. 171, *Koncert pro dva klavíry* H. 292). Značné množství tisků skladeb B. Martinů je již po řadu let rozebráno, mnohé jsou k dispozici jen jako půjčovní materiál.

[2] Projekt Souborného vydání děl Bohuslava Martinů započal v roce 2007. Jedná se o vědecké historicko-kritické vydání, jež plánuje zahrnutí všech dokončených a nedokončených skladeb, všech souvislých skladebných fragmentů a skic a je projektem vytvářeným s úsilím obstát v mezinárodním měřítku, a dovršit tak světový význam jednoho z největších skladatelů první poloviny 20. století. Cílem edice, která se řídí nejnovějšími textově-kritickými a filologickými metodami, je podnítit tím široký badatelský zájem o celou autorovu tvorbu a poskytnout mu fundované základy. Edice je připravována Institutem Bohuslava Martinů pověřeném Nadací Bohuslava Martinů v Praze ve spolupráci s Ediční radou a nakladatelstvími Bärenreiter Kassel a Editio Bärenreiter Praha. Ediční zásady publikovány v německém jazyce:
BŘEZINA, Aleš. Editionsrichtlinien der Bohuslav Martinů-Gesamtausgabe. In: *Hudební věda*, 41, 3-4, pp. 411-432.

této disertační práce bylo původně úzce spjato se Souborným vydáním děl Bohuslava Martinů.

Při plánování prvních svazků tohoto vydání byly vedle vrcholných děl do edičního plánu zahrnuty i skladby z raného období. Důvodů bylo hned několik. Hlavním cílem bylo ukázat široké spektrum skladatelovy tvorby a současně zpřístupnit veřejnosti dosud neznámá díla. Ve svazku, který měl v rámci Souborného vydání děl Bohuslava Martinů vyjít mezi prvními, byly zařazeny tři skladby: *Nocturno 1*, H. 91, *Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97 a *Malá taneční suita*, H. 123.

Během zkoumání dříve neprobádaných autografů se však ukázalo, že v autografním zápisu Martinů jako jediném existujícím prameni se objevuje řada problémů, jejichž řešení je z hlediska soudobých kritických edičních nároků i s ohledem na provozovací praxi značně obtížné a vede k nejednoznačným výsledkům. Toto zjištění pak dovedlo mě a následně i Ediční radu Souborného vydání děl Bohuslava Martinů k tomu, že byl prozatím tento svazek z edičního plánu vyřazen.

Předložená disertační práce se zaměřuje na dvě skladby z původně zamýšleného svazku souborného kritického vydání: *Nocturno 1*, H. 91 a *Baladu k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97. Práce přináší kritický notový text obou zmíněných skladeb spolu s kritickou zprávou a podrobným komentářem, v němž upozorňuje na nejednoznačnosti a četná problematická místa skladatelova autografního zápisu, svědčící o jeho obtížích při osvojování skladatelského řemesla a tříbení vlastní kompoziční řeči.

Ráda bych na tomto místě poděkovala své školitelce prof. Jarmile Gabrielové za podnětné rady a metodologické vedení při realizaci této práce. Dále bych ráda poděkovala Institutu Bohuslava Martinů v Praze za poskytnutí zázemí a všech potřebných materiálů pro studium pramenů a literatury a Centru Bohuslava Martinů a Moravskému Zemskému muzeu v Brně za zpřístupnění originálů autografů skladeb a dalších pramenů a svolení s jejich otištěním v příloze. Děkuji také hudebnímu nakladatelství Editio Bärenreiter Praha a osobně pak Livii Posádkové Krátké za vyhotovení notové sazby kritické edice. Největší poděkování patří Miroslavovi, Jakubovi a Magdaleně a rodičům za velmi cennou podporu, pomoc a trpělivost.

STAV BÁDÁNÍ

STAV BÁDÁNÍ O ŽIVOTĚ A DÍLE BOHUSLAVA MARTINŮ

Bohuslav Martinů, který bývá spolu s Antonínem Dvořákem, Bedřichem Smetanou a Leošem Janáčkem řazen mezi čtyři nejvýznamnější české skladatele, se teprve v posledních letech těší většímu zájmu interpretů, a tak se jeho hudba dostává do běžného repertoáru českých a světových hudebních těles i operních domů.[3]

V posledních patnácti letech vzrůstá i badatelský zájem o osobnost a dílo Bohuslava Martinů. Přesto lze konstatovat, že vědecké pokusy o zhodnocení jeho tvorby jsou doposud jen dílčí a teprve muzikologické konference v posledních letech začínají otevírat základní muzikologické otázky, skrze něž by se podařilo zasadit dílo do kontextu skladatelské tvorby dvacátého století.

Stav muzikologického bádání do roku 1999 nastiňuji podrobně ve své diplomové práci[4]. Od té doby byla vydána celá řada knižních publikací, diplomových a disertačních prací[5] i vědecky zaměřených statí ve sbornících z konferencí věnovaných osobnosti a dílu Bohuslava Martinů[6].

V roce 2002 byla vydalo Karolinum novou monografickou publikaci Jaroslava Mihuleho.[7] Faktograficky velice přínosná Mihuleho kniha je nepochybně jedním z nejúplnějších muzikologických pohledů na osobnost Bohuslava Martinů, přesto však někdy nedostatečně odkazuje na prameny, z nichž autor čerpal. V neprospěch knihy mluví také nepoužití katalogových čísel Harryho Halbreicha, která jsou dnes již běžná a pomáhají lépe se orientovat v rozsáhlém odkazu Bohuslava Martinů. Za zmínku stojí také kniha o sborovém díle Bohuslava Martinů od Zdeňka Zouhara[8].

---

[3] Největší zásluhu na rostoucím zájmu o jeho skladatelský odkaz má nositelka autorských práv, Nadace Bohuslava Martinů v Praze a především pak badatelské centrum Institut Bohuslava Martinů, které je současně informačním centrem a propagátorem díla.

[4] BERGMANNOVÁ, Sandra. *Míjející půlnoc (1922), příspěvek k rané symfonické tvorbě Bohuslava Martinů.* Diplomová práce, FFUK, Praha 1999, s. 8-14.

[5] Podrobný a stále nově aktualizovaný soupis diplomových a disertačních prací, viz www.martinu.cz.

[6] Přehled sborníků viz dále v textu.

[7] MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů, Osud skladatele*, Karolinum, Praha 2002, 626 s.

[8] ZOUHAR, Zdeněk. *Sborové dílo Bohuslava Martinů,* Academia Praha 2001, 276 s.

Katalog děl Harryho Halbreicha[9], vydaný poprvé koncem šedesátých let 20. století, se dočkal revidovaného rozšířeného vydání[10], na němž velkou měrou přispěl i Institut Bohuslava Martinů v Praze. Halbreichova kniha, jež dělí kapitoly dle jednotlivých hudebních druhů, zachycuje co nejaktuálnější znalosti o pramenech a přináší mj. nově nalezené skladby. Obsahuje také velice podnětnou biografii, v níž autor na základě znalosti pramenů velice trefně charakterizuje jednotlivá tvůrčí období skladatele.

Kniha vzpomínek Charlotte Martinů[11], která nyní nově vyšla v necenzurovaném komentovaném vydání, přináší cenné informace o skladatelově životě. Editoři vybavili bohatým poznámkovým aparátem, který osvětluje mnohé informace, přibližuje zmíněné osobnosti atd., a tím učinili knihu faktograficky bohatou. Velice přínosná je publikace Ivany Rentsch[12] o operní tvorbě Bohuslava Martinů v období mezi dvěma světovými válkami.

Bohatě komentovaná dvojjazyčná edice dopisů Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi[13] se týká převážně posledních deseti let života skladatele a jeho sborové tvorby. Dopisy přinášejí i další cenné informace, jako např. i skladatelovy představy interpretace opery Čím lidé žijí aj.

Knižně vyšla ještě další korespondence[14], jež uceleně dokumentuje okolnosti vzniku opery Řecké pašije.

Sborník esejů v angličtině vydaný na památku Michaela Hendersona[15] zveřejňuje texty, které M. Henderson připravoval pro svou knihu o Bohuslavu Martinů, a další studie o operách Martinů a o období Bohuslava Martinů v Americe.

---

[9] HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie.* Atlantis, Zürich 1968, 384s.

[10] HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů – Werkverzeichnis und Biographie*, Schott Musik Mainz, 2007, 448 s.

[11] MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů.* Editoři: Aleš Březina, Ludmila Sadílková Editio Bärenreiter Praha, Praha 2003, 226 s.

[12] RENTSCH, Ivana. *Anklänge an die Avantgarde : Bohuslav Martinů Opern der Zwischenkriegszeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, 289 s.

[13] ZOUHAR, Zdeněk, ZOUHAR, Vít. *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi. Dear Friend. Bohuslav Martinů Letters to Zdeněk Zouhar.* Universita Palackého v Olomouci 2009, 409 s.

[14] BŘEZINA, Aleš, DOSTÁLOVÁ, Růžena. *Řecké pašije. Osud jedné opery: Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů.* Set Out, Praha 2003, 279 s.

[15] *Martinů´s mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson,* vyd. Michael Beckermann, v rámci řady: Studies in Czech Music No. 4, Pendragon Press, New York 2007, 198 s.

Vedle knižních publikací je nezbytné připomenout muzikologické konference, které přispívají značnou měrou k prohloubení bádání o životě a díle Bohuslava Martinů. Pravidelné konference, pořádané Institutem Bohuslava Martinů v Praze nesou souhrnný název: **Pražský hudební život na počátku 20. století.** Sborník[16] z konferencí 1997 a 1998 byl publikován koncem roku 2009. 23. ročník muzikologické konference **Janáčkiana** v Ostravě byl věnován osobnosti Bohuslava Martinů a 40. výročí jeho smrti. Příspěvky byly publikovány ve sborníku[17] s názvem *Bohuslav Martinů český a světový.* V letech 1999[18] a 2000[19] proběhly dvě konference s tematikou jevištních děl Bohuslava Martinů. Sborníky z těchto konferencí nebyly prozatím publikovány.

V poslední době se odehrály konference pořádané v souvislosti s výročím padesáti let od skladatelovy smrti. První se konala v květnu 2009 v Drážďanech[20], příspěvky byly publikovány pod názvem *Musik-Konzepte Sonderband Bohuslav Martinů*[21] v řadě vědeckých publikací u nakladatelství Richard Boorberg-Verlag v Mnichově. Třídenní konference v Praze s názvem **Kontinuita proměny**[22] V centru pozornosti konference byla rozdílná tvůrčí období Bohuslava Martinů a stylistická proměna jeho hudební řeči. Zvláštní pozornost byla věnována instrumentálním a sborovým skladbám, které jsou prozkoumány nesrovnatelně méně, než jeho hudební divadlo. Sborník z konference v Praze je v přípravě a vyjde u nakladatelství Peter Lang-Verlag.

---

[16] *Martinů-Studien. Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne.* Vyd. Aleš Březina a Eva Velická, Peter Lang-Verlag, Bern 2009, 306 s.

[17] *Bohuslav Martinů český a světový.* Vyd. J. Mazurek a L. Zenkl, Pedagogická fakulta Ostravské univerzity, Ostrava 2000, 154 s.

[18] **Das Bühnenschaffen von Bohuslav Martinů,** Kolloquium, Bregenz, 26. – 27.7. 1999. Program konference na www.martinu.cz.

[19] **Jevištní díla Bohuslava Martinů v kontextu jejich vzniku,** Mezinárodní sympózium, Praha, 15. – 17. prosince 2000. Program konference na www.martinu.cz.

[20] **Bohuslav Martinů: Werk und Wirkung**, Symposium, 1. – 2. 5. 2009. Program konference na www.martinu.cz.

[21] *Musik-Konzepte Sonderband Bohuslav Martinů.* Hrsg. von Ulrich Tadday, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg-Verlag, München 2009, 160 s.

[22] **Mezinárodní muzikologická konference „Kontinuita proměny. Bohuslav Martinů v dějinách hudby 20. století"** U příležitosti 50. výročí skladatelova úmrtí pořádal Institut Bohuslava Martinů mezinárodní muzikologickou konferenci. Konference se konala v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro ve dnech 29. – 31. 5. 2009 v Praze 8. Program konference na www.martinu.cz.

V červnu následovaly konference v Bratislavě[23] a ve Vídni[24], vídeňské příspěvky byly publikovány v časopise Österreichische Musikzeitschrift[25]. Poslední konference k 50. výročí úmrtí Bohuslava Martinů se konala v Brně[26] a kromě Bohuslava Martinů na osobnost Vítězslava Nováka.

STAV BÁDÁNÍ O RANÉM DÍLE BOHUSLAVA MARTINŮ

V literatuře o Bohuslavu Martinů se setkáváme s jistou disproporcí. Ne všechna období tvorby Bohuslava Martinů jsou pojímána se stejným zájmem a záběrem. Je zřejmé, že bez stálého uvědomování si, jakými obdobími skladatel prošel a v jakém kontextu své celkové tvorby, ale i prostředí, v němž žil, díla vznikala, nelze uchopit jeho dílo jako celek. Přesto jsou období, která jsou jako téma pro většinu martinůovských badatelů atraktivnější. Období, které je předmětem mé disertační práce, nepatří mezi ta frekventovaná, přesto se bez jeho znalosti ve snaze po komplexním pohledu na skladatele neobejdeme. Pokud víme, z jakých podmínek skladatel vyšel, co ho v době tříbení kompoziční řeči ovlivňovalo, pomůže nám to pochopit, zda a jak se tyto počáteční vlivy odrážely v dílech vrcholného i pozdního období.

Při pohledu na celou tvorbu Bohuslava Martinů nelze opomenout skutečnost, že raná tvorba, přesněji řečeno doba před odchodem do Paříže v roce 1923 zahrnuje kolem 135 skladeb[27], tedy co do kvantity téměř třetinu skladatelského odkazu.

Tato práce se vzhledem k rozsahu rané tvorby omezuje na dílčí část, konkrétně na zmapování rané hudby orchestrální. Výčet děl včetně drobných skic či fragmentů je

[23] **Bohuslav Martinů v české a světové hudební tvorbě,** Mezinárodní vědecká konference, 17. 6. 2009, Bratislava.

[24] **Martinů Festival Wien 2009 – Symposion,** 16. – 17. 6. 2009, Vídeň.

[25] *Bohuslav Martinů.* In: Österreichische Musikzeitschrift, 11-12/2009, s. 4-52.

[26] **Hudební země Morava**, 44. muzikologické kolokvium, 12. - 14. 10. 2009, Brno.

[27] Máme na zřeteli, že v těchto 135 skladbách je celá řada drobných klavírních skladeb nebo písní s klavírem, které jsou krátké. Symfonická díla a balety jsou oproti tomu povětšinou rozsáhlá, a tak se sice celkově zřejmě nejedná o skutečnou třetinu díla, ale rozhodně není tato část tvorby Martinů zanedbatelná.

uveden v úplnosti v Halbreichově katalogu děl[28], přičemž ne u všech děl jsou známy okolnosti vzniku a některých se objevují dnes již těžko ověřitelné údaje.

Je třeba mít na zřeteli, že jde o díla, která doposud nebyla středem badatelského zájmu. Martinů sám většinu z nich ani neprosadil na koncertní pódia nebo do tisku, protože neměl příležitost nebo o to v některých případech neusiloval, a tak zůstávají autografy dodnes založeny v archivech. Málo z nich bylo vůbec kdy zkoumáno, zpracováno nebo dokonce vydáno. Převážná většina není dokonce do dneška nakladatelsky vázána[29] a některá, která nakladatelsky vázána jsou již dlouhá desetiletí, nebyla nikdy vydána a stále existují pouze ve formě autografu[30]. Z toho plyne i skutečnost, že rané skladby nebývají běžnou součástí koncertního repertoáru. Několik nahrávek rané tvorby vzniklo, většina z nich však není veřejně dostupná a zřejmě se do dnešní doby ani všechny nedochovaly. Československý Rozhlas v Brně nahrál v 60. letech 20. století některé z nich[31] (veřejně nevydal), dochovaly se jen dvě[32]: ***Nocturno 1,*** *H. 91* a ***Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*** *H. 97*, další byly údajně přemazány.

Ze symfonických skladeb předpařížského období vyšla na gramofonové desce pouze jedna: ***Sen o minulosti***[33] *H. 124*, dále pak ***I.*** a ***II. suita z baletu Istar***[34]*H. 130* a kantáta ***Česká rapsódie***[35]*H. 118.*

---

[28] Viz Halbreich, pozn. 7 ,s. 246-253.

[29] Chronologický přehled skladeb s datem vzniku a nakladatelem, viz Halbreich, pozn. 7, s. 496-502.

[30] Např. MÍJEJÍCÍ PŮLNOC, H. 131. Dílo je od r.1973 vázáno u nakladatelství Panton, doposud však nevydáno. Agraf I. a III. věty uložen v NM ČMH, sign. Tr B 219, agraf II. věty s názvem Modrá hodina je uložen pod samostatnou signaturou NM ČMH, sign. Tr B 481. Digitalizováno v Institutu Bohuslava Martinů.

[31] Opisy partitur a orchestrální party cizí rukou byly Českým hudebním fondem vyhotoveny po skladatelově smrti ke Skladbě pro velký orchestr, H. 90 (ulož.: Český rozhlas Praha jako depozitum ČHF), Nocturnu I, H. 91 (ulož.: Český rozhlas Praha jako depozitum ČHF), Baladě, H. 97 (ulož.: Bärenreiter Kassel, ale i Český rozhlas Praha jako depozitum ČHF), Malé taneční suitě, H. 123 (není jisté, zda nevznikla nahrávka z již existujících hlasů z r. 1920), Snu o minulosti, H. 124 (hlasy nedochovány, partitura ulož.: Bärenreiter Kassel) a zřejmě natočeny Československým rozhlasem v roce 1967 (Halbreich uvádí u Malé taneční suity dataci 1963, vzhledem k existenci hlasů již z r. 1920 je to přípustné).

[32] NOCTURNO I a BALADA K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI", nahrála Státní filharmonie Brno pod taktovkou Jiřího Waldhanse pro Československý rozhlas v Brně.

[33] SEN O MINULOSTI, skladba z roku 1920, nahrála Moravská filharmonie Olomouc, J. Nohejl, vydal Panton 1985.

[34] I. a II. suita z baletu ISTAR, nahr. Státní filharmonie Brno, Jiří Waldhans, Supraphon 1974. Balet vznikl v letech 1918-1922, na suity upravil František Bartoš.

[35] ČESKÁ RAPSÓDIE, kantáta pro baryton, smíšený sbor, orchestr a varhany, nahr. Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK, Jiří Bělohlávek, Supraphon 1986.

Literatury k rané symfonické tvorbě je poskrovnu. Iša Popelka se ve své diplomové práci[36] zabývá celým raným obdobím a značnou část své práce věnuje také charakteristice orchestrálních děl. Protože však má jeho práce spíše kompilativní charakter, zůstává u formálního popisu každé skladby se snahou o stručné stylové zařazení.

Povšechným, avšak z našeho pohledu velice cenným pohledem je nově připravovaná kniha Michaela Crumpa[37]. Na stranách 15-50 pojednává chronologicky o všech orchestrálních skladbách období do roku 1923 a přináší tak anglicky mluvící veřejnosti zajímavý vhled do hudebního myšlení mladého Martinů. Některá díla jsou zde představena vůbec poprvé. Kromě symfonických skladeb pojednává i o písňovém cyklu *Nipponari*, H. 68, kantátě *Česká rapsódie*, H. 118 a baletech *Istar*, H. 130 a *Kdo je na světě nejmocnější*, H. 133. Tento výběr je poněkud zarážející v kontextu dalších částí knihy, v nichž se žádné balety ani další vokální skladby s orchestrem neobjevují. V pozdějších obdobích jiné než orchestrální skladby neuvádí. Pokud by ovšem v rané tvorbě chtěl naopak zařadit všechny balety s tím, že mají zcela nepochybně souvislost se způsobem výstavby orchestrální partitury, nesměl by opomenout ani balety *Noc*, H. 89 a *Stín*, H. 102, rozsáhlé partitury z let 1914-1916: vzhledem k jejich rozsahu a podobnostem s orchestrálními skladbami té doby by jim měla také být věnována samostatná kapitola. U každé skladby se Crump podobně jako Iša Popelka pokouší o stručnou charakteristiku díla z hlediska formální výstavby i stylu, zamýšlí se dále nad dobovými vzory či zdroji inspirace a hledá styčné body mezi skladbami samotnými. Avšak vzhledem k tomu, že celá kniha se zaměřuje především na symfonie a vrcholná orchestrální díla, je raná tvorba jen okrajovou oblastí, které je věnován také tomu adekvátní menší prostor. Charakteristiky děl tak často zůstavají stručné a nekladou si za cíl vstoupit hlouběji do struktury děl a analyticky je pojednat.

[36] POPELKA, František. *Česká léta Bohuslava Martinů*. Diplomová práce, nepubl. strojopis, Brno 1957.

[37] CRUMP, Michael, *Martinů and the Symphony*. Toccata Press, Symphonic Studies No. 3, London 2010 – v přípravě, pravděpodobně vyjde na jaře 2010.

Podrobnější studie, zabývající se konkrétně nějakou z raných symfonických skladeb jsou vlastně jen čtyři, příspěvek Siglind Bruhn[38] na konferenci 1998, který pojednává o rané symfonické skladbě *Smrt Tintagilova* z roku 1910, dále moje diplomová práce, v níž se podrobným analytickým zkoumáním *Modré hodiny*, druhé věty ze symfonického cyklu *Míjející půlnoc*[39] z roku 1922 snažím otevřít alespoň některé problémové okruhy rané symfonické tvorby Bohuslava Martinů. Další dvě studie, v nichž se zabývám ranou symfonickou tvorbou, jsou publikovány ve sbornících z konferencí, konaných v roce 2009. První z nich s názvem *Sinfonische Kompositionen der Tschechischen Periode*[40] pojednává o raném díle z hlediska kompozičního myšlení, druhá s názvem *Zwischen ästhetischen Versuchen und handwerklichen Schwierigkeiten*[41] představuje hudebně filologické problémy, skrze které se pak zamýšlí nad kompozičním myšlením mladého Bohuslava Martinů.

[38] BRUHN, Siglind. Musical Ekphrasis on a Puppet Drama of Death : Bohuslav Martinů's la Mort de Tintagiles after Maurice Maeterlinck, in: *Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne*. Peter Lang-Verlag, Bern 2009, s. 129-160.

[39] BERGMANNOVÁ, Sandra. *Míjející půlnoc (1922), příspěvek k rané symfonické tvorbě Bohuslava Martinů.* Diplomová práce, FFUK, Praha 1999.

[40] BERGMANNOVÁ Sandra. Sinfonische Kompositionen der Tschechischen Periode. Ein Einblick in Martinůs Frühwerk, in: *Musik-Konzepte Sonderband Bohuslav Martinů.* Hrsg. von Ulrich Tadday, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg-Verlag, München 2009, s. 24-35.

[41] BERGMANNOVÁ Sandra. Zwischen ästhetischen Versuchen und handwerklichen Schwierigkeiten. Vom Umgang mit Martinůs Jugendwerk. In: *Martinů-Studien III,* Peter Lang-Verlag, v přípravě.

RANÁ SYMFONICKÁ TVORBA BOHUSLAVA MARTINŮ

VŠEOBECNÝ PŘEHLED

V rané tvorbě, která zahrnuje kolem 135 skladeb, převažují písně s klavírem a komorní díla. Nejznámější jsou již vydané klavírní cykly, např. ***Loutky III,*** H. 92, ***Loutky II,*** H. 116 a, ***Jaro v zahradě***, H. 125 a ***Motýli a rajky***, H. 127, které se staly běžnou součástí pedagogického i koncertního repertoáru. Vedle komorních děl se Martinů snažil i o vypracování větších hudebních celků, jako např. baletů nebo symfonických skladeb. V takových případech bylo řešení kompozičních problémů nepochybně obtížnější. Při snaze o větší formu a strukturu se potýkal s nedostatečnou zkušeností vypracovávat partituru v jednotlivých parametrech, a tak je výsledná podoba partitur neúplná. Proto by při podrobném zkoumání každého takového díla bylo potřeba určit, nakolik je skutečně autonomním samostatným a do detailu vypracovaným dílem a nakolik jen studijním pokusem, na němž se autor učil skladatelské řemeslo.

Tato práce se omezuje na doložené (ačkoliv dnes v některých případech nezvěstné) orchestrální skladby a dále nezmiňuje klavírní skicu k orchestrálnímu dílu H. 4bis, ani klavírní výtah k dlouhému orchestrálnímu dílu (dle Halbreicha možná k první větě zmizelé symfonie H. 45). Stejně tak se nezabývá balety ani orchestrálními suitami z nich.

Studium této hudby přepokládá výhradně práci s kopiemi autografů, často s jako jedinými existujícími prameny. Partitury jsou často rozsáhlé, z hlediska délky i instrumentace.

Výčet orchestrálních děl s datem a místem vzniku společně s informací o uložení autografů a nakladatelských právech je uveden v následující tabulce:

NÁZEV DÍLA	H. ČÍSLO	VZNIK	PRAMENY	NAKL. PRÁVA
DĚLNÍCI MOŘE Skica symfonické básně ke stejnojmennému románu Victora Huga	**H. 11**	Polička 18.-20.4. 1910	**Autograf:** MZM Brno A 40609, 8 s.	**Volná**
SMRT TINTAGILOVA Hudba (předehra) k loutkovému dramatu Maurice Maeterlincka	**H. 15**	Praha 8.-21. 6. 1910	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 58 87 s.+tit. **Skica:** MZM Brno A 40608, 16 s. **Klavírní výtah** vespodu partitury.	**Volná**
ANDĚL SMRTI symfonická báseň pro velký orchestr dle románu K. Przerwy-Tetmajera V A označeno jako Opus 14.	**H. 17**	Praha 6.-13. 7. 1910 Klavírní skica 5.-13. 7. 1910	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 59 109 s.+tit. **Skica:** MZM Brno v A 40608, 16 s.	**Volná**
ANDANTE PRO ORCHESTR	**H. 61**	Polička 1912	**Nezvěstné**	**Volná**
SKLADBA PRO VELKÝ ORCHESTR v autografu bez názvu	**H. 90**	Polička cca 1913-1914	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 60 24 s.	**Volná** Partitura a provozovací materiál ve formě opisu: Český hudební fond Praha 1967.
NOCTURNO 1	**H. 91**	Polička (?) cca 1914	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 61 16 s.	**EBP** Partitura a provozovací materiál Praha 2009

NOCTURNO "RŮŽE V NOCI"	**H. 96**	Polička Cca 1914	**Autograf nezvěstný** **Tit. list:** MZM Brno A 40602	**Volná**
BALADA k Böcklinovu obrazu "Villa na moři"	**H. 97**	Polička cca 1914-1915	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 62 38 s.+tit.	**EBP** Partitura a provozovací materiál Praha 2009
MALÁ TANEČNÍ SUITA	**H. 123**	Polička 26.10. 1919. (2. věta dokončena jako poslední.) Hlasy cizí rukou Před 8. 2. 1920	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 63 Čtyři samostatné věty 45, 29, 53 a 42 s+tit. **Opis:** Hlasy cizí rukou PBM Af 183	**EBP**
SEN O MINULOSTI	**H. 124**	Praha 1920	**Autograf:** CBM, Polička PBM Aa 65 38 s+tit.	**Panton Internation al Mainz** Vyd.: Partitura, Panton 1985 (P 2273)
MÍJEJÍCÍ PŮLNOC	**H. 131**	Praha 1922 Pozn. Premiéra: 2. věta *(Modrá hodina)* Praha, 18. 2. 1923. Česká filharmonie Dir. V. Talich.	**Autograf:** NM ČMH, Praha Tr B 219 (1. a 3. věta), Tr B 481 (2. věta). 54, 44 a 80 s.+tit. **Titulní strana:** CBM, Polička PBM Ad 160 **Skica ke 3. větě:** MZM Brno A40610c, 8 s. **Orchestrální party** (2. a 3. věty) cizí rukou: Archiv ČF, Praha 2332, 2326 Obsahují vpisky BM	**Panton Internation al Mainz**

VÝCHODISKA A INSPIRAČNÍ ZÁZEMÍ

Pro pochopení uměleckého směřování mladého Bohuslava Martinů je nezbytná znalost uměleckého života v Praze v letech 1905-1923. Zajímá nás především, co všechno ho mohlo v dané době ovlivňovat. Je zřejmé, že hudební vzdělanost si utvářela obraz o povaze české i cizí hudby navštěvováním koncertů a operních domů. Při snaze o hledání vlastního hudebního jazyka pak zjevně u Martinů skladatele začátečníka hrálo roli právě ono navštěvování koncertů a divadelních představení a pak také možnost seznamování se s hudbou pomocí klavírních výtahů[42].

O navštěvování koncertů se zmiňuje i text přednášky skladatelova nejlepšího přítele Stanislava Nováka[43], přednesené na koncertě skladeb Bohuslava Martinů v roce 1939. Na poli hudby symfonické zřejmě byly pro skladatele největším přínosem koncerty České filharmonie[44]. V roce 1907 zkomponoval skladbu s názvem ***Posvícení***[45] *H. 2* pro smyčce a flétnu, jejíž autograf se však nedochoval v kompletní podobě. O tři roky později se pokusil o skicu symfonické skladby ***Dělníci moře***[46] *H. 11* na náměty románu Victora Huga.

Bohuslav Martinů, 1910[47]*, © CBM Polička*

[42] Martinů se v dopise Miloši Šafránkovi z 20. 4. 1958 zmiňuje, že neměli partitury, ale jen klavírní úpravy a že se také nejednalo o pilné studium partitur, jak zapsal Šafránek do knihy, kterou o Martinů tehdy připravoval. Dopis uložen v CBM, *sign. KŠaf 16*5, př. č. 76/95/160.

[43] NOVÁK, Stanislav. *O Bohuslavu Martinů*, HMUB, Praha 1947. Přednáška přednesena na koncertě Přítomnosti dne 18. 4. 1939.

[44] Tímto tématem se mj. zabývám ve své studii z kolokvia pořádaného v roce 2002 na Université de Paris-Sorbonne. Protože již od mládí inklinoval Martinů více k hudebnímu myšlení francouzskému, nežli německému, zabývá se studie tehdejším orchestrem České filharmonie z pohledu zastoupení francouzských autorů a klade si za cíl přispět k hlubšímu pochopení recepce tehdejší orchestrální produkce odbornou hudební obcí i veřejností zejména se zřetelem k Bohuslavu Martinů, který byl v době tříbení své kompoziční řeči její součástí: BERGMANNOVÁ, Sandra. L´influence de la musique orchestrale française sur la jeune génération de compositeurs pragois dans les années 1900-1925. In: *L´attraction et la nécessité.Musique tchèque et culture française au Xxe siècle.* Université de Paris-Sorbonne. Editio Bärenreiter Praha, Praha 2004, s. 25-36.

[45] POSVÍCENÍ pro smyčce a flétnu, agraf uložen v Poličce, sign. PBM Aa 55, Aa 56.

[46] DĚLNÍCI MOŘE, agraf v Moravském zemském muzeu v Brně, sign. A 40609.

[47] Originál fotografie uložen v CBM Polička, *sign.* PBM Fbm 13, Foto: Josef Leeder.

První ucelenou skladbou pro velký orchestr byla až ***Smrt Tintagilova***[48] *H. 15* také z roku 1910, kterou autor zkomponoval z podnětu loutkového dramatu Maurice Maeterlincka a sám označil jako opus 1. Ve stejném roce vznikla ještě symfonická báseň ***Anděl smrti***[49] *H. 17*, označená na autografu jako opus 14, jejíž literární inspirací byl stejnojmenný román od polského autora K. Przervy-Tetmajera. U těchto i dalších raných skladeb nelze přehlédnout důležitý fakt, že právě mimohudební inspirace byla pro Martinů zcela zásadní. V textu přednášky Stanislava Nováka je zmínka o tom, že Martinů hodně četl[50]. Jako dvacetiletý mladík usiloval o vyjádření svých zážitků z četby právě hudebními prostředky, které mu byly nejbližší. Sklon k inspiraci mimohudebními, resp. literárními vlivy je u Martinů nesmírně silný, a to nejen v další tvorbě rané (viz dále), ale také zralé, a to především ve skladbách z let padesátých[51]. Mimohudební inspirace se u Martinů neomezovala pouze na literaturu. Autor čerpal své podněty také z jiných druhů umění, např. z malířství. Pod tímto podnětem vznikla ***Balada k Böcklinovu obrazu "Villa na moři",***[52] *H. 97*, kterou označil jako *„Symf. tanec č. 4"*. Dílo z období kolem roku 1915 vzniklo na základě dojmu ze stejnojmenného obrazu švýcarského krajináře Arnolda Böcklina[53]. Inspirace malířstvím nebyla v té době něčím výjimečným, šlo o dobově příznačný jev[54]. V této souvislosti lze zmínit, že inspirace malbou stejně jako literaturou, se vrací u Martinů i v pozdních symfonických

[48] SMRT TINTAGILOVA pro velký orchestr, agraf uložen v Poličce, sign. PBM Aa 58.

[49] ANDĚL SMRTI pro velký orchestr, agraf uložen v Poličce, sign. PBM Aa 59.

[50] Novák, viz pozn. č. 43, s. 5 a 8: „[...] *doma přímo zuřivě četl, co mu přišlo do ruky a o čem slyšel."*

[51] Např. ***Paraboly*** *H. 367*, které psal autor v letech 1957-8 a každou z jednotlivých vět vybavil citáty z literatury. První dvě paraboly mají myšlenkový základ v úryvcích z *Citadely* Antoine de Saint-Exupéryho a třetí čerpá z divadelní hry Georgese Neveuxe *Pouť Theseova*.

[52] BALADA K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI" pro velký orchestr, agraf uložen v Poličce, sign. PBM Aa 62. Existuje několik verzí obrazu, není doloženo, který z nich znal Martinů. Viz příloha C.

[53] Arnold Böcklin (1825- 1901) byl současník impresionistů, který se však zaměřoval více na zobrazování mytologie. Vytvářel symbolistní alegorické obrazy, v nichž barvy měly symbolický význam. Stále se opakujícím motivem v jeho obrazech byly sluncem prozářené krajiny s cypřiši, čnějícími do výše. Toto obrazně symbolické ztvárnění skutečnosti bylo tedy pravděpodobně oblíbeným tématem, které mladého Martinů inspirovalo. Ať už literární či malířské podněty v jeho raných skladbách totiž vycházejí z tohoto základu.
Obraz Villa na moři existuje ve třech různých verzích, které jsou si velice podobné. Není jisté, kterou z nich znal Martinů.

[54] Např. lze uvést skladby Zdeňka Fibicha *Scéna à la Watteau* z r. 1897 *a Malířské studie* z r. 1898. Konkrétně Böcklinovými obrazy se podobně jako Martinů nechal inspirovat např. i Max Reger, který v roce 1913 zkomponoval *Vier Tondichtungen für Orchester nach A. Böcklin.*

skladbách[55], a proto by bylo možné hledat souvislosti mezi raným a pozdním obdobím třeba právě z tohoto úhlu pohledu. Ještě před vznikem *Balady* napsal skladatel mezi lety 1912 až 1915 tři orchestrální díla, která na rozdíl od skladeb již zmíněných zřejmě nevycházejí z mimohudebního podnětu. V roce 1912 vytvořil údajně skicu skladby ***Andante pro orchestr*** *H. 61*, která se však nedochovala.

První světová válka přivedla skladatele zpět do Poličky, kde učil hru na housle a psal. V tomto období kolem roku 1914 vznikla zřejmě jednovětá **Skladba pro velký orchestr,**[56] H. 90, která se dochovala bez titulního listu. Nedatovaná skladba ***Nocturno 1,***[57] H. 91 vznikla pravděpodobně také v těchto letech. Kromě již výše zmíněné Balady, která také patří do tohoto období, zkomponoval Martinů ještě jednu skladbu pro velký orchestr s názvem ***Nocturno „Růže v noci",***[58] *H. 96*, z níž se dochoval pouze titulní list. Nese stejný název jako druhá báseň z cyklu *Les Chansons de Bilitis*, který napsal francouzský básník Pierre Louÿs [59]. Na titulní straně je rukou Martinů opsán česky text této básně, a tak je i tato skladba je zjevným dokladem inspirace literaturou. Podrobnější hypotéze vzniku těchto čtyř symfonických skladeb z období kolem roku 1914-1915 je věnována následující kapitola.

Možnost provedení orchestrálních skladeb byla nepravděpodobná a v době války naprosto vyloučená, což se projevuje i na vzhledu partitur. Autor si na nich tříbil svůj hudební jazyk, a také se učil základní principy hudebního zápisu, instrumentace atd. Tempo vzniků skladeb bylo nezměrné, skici se až na výjimky nedochovaly (možná nikdy žádné verze partitur nanečisto nenapsal) a zjevně nedělal nikdy v těchto partiturách revizi, jelikož hudební obraz je až podezřele čistý a bez oprav. Ve všech těchto partiturách lze sledovat usilovnou snahu po zvládnutí kompozičních

---

[55] Martinů zkomponoval v roce 1955 třívětý cyklus ***Fresky Piera della Francesca*** *H. 352*, v němž se inspiroval výtvarným zobrazením legendy o svatém Kříži italským renesančním malířem. Fresky se nacházejí se na kůru kostela sv. Františka v Arezzu.

[56] Označ. jako SKLADBA PRO VELKÝ ORCHESTR – dílo bez názvu, agraf. v CBM v Poličce, sign. PBM Aa 60.

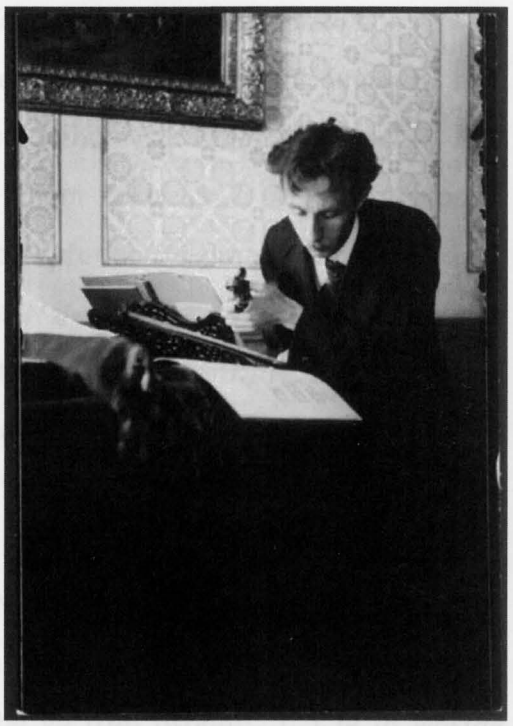
[57] NOKTURNO 1, agraf uložen v Poličce, sign PBM Aa 61.

[58] NOKTURNO „RŮŽE V NOCI", symfonický tanec č. 2, tit. list uchován v Moravském zemském muzeu v Brně, sign. A 40602, získán koupí od M. Šafránka 15. 12. 1975. V Halbreichově katalogu i v online katalogu na www.martinu.cz je mylně uveden název *„Růže noci"*. Tato práce respektuje název z autografu, který též vychází z francouzského originálu *„Les roses dans la nuit"*, uvedeného mj. i Bohuslavem Martinů tužkou v horním rohu titulního listu. Faksimile titulního listu, viz příloha D.

[59] Pierre Louÿs (1870 – 1925), fr. básník a spisovatel, obdivovatel řecké literatury a kultury, hellénismus a smyslnost jeho textů byly reakcí na dekadenty. Sbírka 143 erotických básní v próze *Les Chansons de Bilitis* byla původně autorem prezentována jako překlad staré řecké lesbické poesie. Záhy se však ukázalo, že ona básnířka Bilitis, která měla být současnicí Sapfó, je Louÿs sám. Autor se znal s Claudem Debussym, který v letech 1897-8 zkomponoval na texty *Les Chansons de Bilitis* stejnojmenný písňový cyklus.

problémů, které si sám stanovil. Ovšem vzhledem k tomu, že byl v té době samoukem, je zcela pochopitelné nejen stylové tápání, ale i časté nezvládnutí skladatelského řemesla. Nechci zde rozkrývat kontinuitu ve vývoji raných symfonických skladeb, protože se nezdá, že by tento směr uvažování přinesl relevantní výsledky. Spíše než jako na autonomní originální díla, je třeba na tyto skladby pohlížet jako na prostor pro experimentování s jednotlivými hudebními složkami, jako jsou melodie, rytmus, harmonie, forma či instrumentace. Odrážejí se v nich hudební vzory, které Martinů v té době ovlivňovaly.

Půjdeme-li ve výkladu dále, je třeba zmínit rok 1919, pro skladatelův vývoj velice důležitý. Po prvním provedení kantáty ***České rapsodie***[60] *H. 118* Českou filharmonií v lednu 1919[61] se Bohuslavu Martinů otevřely nové možnosti. V květnu pořádal orchestr Národního divadla, posílený několika hráči z ČF, zahraniční zájezd po Francii, Anglii a Švýcarsku. Bohuslav Martinů se díky svému příteli Stanislavu Novákovi[62] zúčastnil zájezdu jako výpomocný houslista a cizina jej oslnila.



Bohuslav Martinů, 1918[63]*, © CBM Polička*

V jednom dopise S. Novákovi[64] (pravděpodobně z prázdnin 1919) píše o svém pevném rozhodnutí odcestovat. Od té doby se usilovně snažil získat nějaké peníze na cestu do ciziny. Ve stejném roce se stal šéfdirigentem České filharmonie Václav Talich a hned v příštím roce se podařilo Martinů získat místo hráče v sekci druhých

[60] ČESKÁ RAPSÓDIE, Kantáta pro baryton, smíšený sbor, orchestr a varhany. Autograf uložen v CBM v Poličce, sign. PBM 102, PBM 103,

[61] Premiéra 12. 1. 1919, Česká filharmonie, L. V. Čelanský.

[62] Stanislav Novák byl v letech 1917–1936 prvním koncertním mistrem ČF.

[63] Originál fotografie uložen v CBM Polička, *sign.* PBM Fbm 29.

[64] Nedatovaný dopis, uložen v CBM v Poličce, inv. č. PBM KSNov 14.

houslí. Nabídl Talichovi svou novou skladbu, kterou komponoval v letních měsících roku 1919, tedy po návratu ze zmíněného zájezdu. Dílo pro velký orchestr s názvem ***Malá taneční suita***[65] *H. 123* však Talich odmítl po dvou zkouškách koncertně provést[66]. Martinů se v jednom pozdním dopise M. Šafránkovi[67] i ve dvou dopisech samotnému Talichovi[68] zmínil, že toto zamítnutí bylo v té době pro něj zcela rozhodující: *„Musím se Ti přiznat, že ty jsi mi dal největší lekci v životě, když jsi jednoho dne zastavil orchestr a řekl: Pánové, tohle my hráti nebudeme. A „tohle" byla moje Suita. Tenkráte jsem se velice vážně zamyslel, zkrátka šel do sebe. A tuto smutnou příhodu jsem si častokráte vzpom*[n]*ěl*[,] *když jsem si nějakou komposici chtěl udělat lehčí a vždy jsem ti v duchu poděkoval a i dnes ti znovu děkuji."*

První skladbou Bohuslava Martinů, kterou se Václav Talich rozhodl dirigovat, byla ***Modrá hodina***, která je druhou větou symfonického cyklu ***Míjející půlnoc***[69] *H. 131*. Tento třívětý celek zkomponoval Martinů kolem roku 1922. *Míjející půlnoc* je poslední symfonická skladba, která vznikla v předpařížském období Bohuslava Martinů. Předcházel jí ještě zamýšlený cyklus ***Háj satyrů***, z něhož pravděpodobně Martinů realizoval v roce 1920 jen druhou větu ***Sen o minulosti***[70] *H. 124*. Souvislosti mezi tímto zamýšleným cyklem a románem českého spisovatele Josefa Šimánka *Háj satyrů*, který Martinů údajně právě v roce 1920 četl, jsou zřejmé a dokonce lze hledat literární vliv i v cyklu *Míjející půlnoc*[71].

Martinů ve své Autobiografii[72] z roku 1941 z New Yorku považuje začátek dvacátých let jako své nejtěžší tvůrčí období. Naráží na tehdejší situaci hudební kritiky, která panovala v pražském prostředí[73] (píše o sobě ve třetí osobě): „[...] *Je to vlastně nejtěžší doba v jeho tvůrčím procesu, protože vše okolo něho budí v něm domněnku, že je na omylu, že nesleduje správnou cestu; jeho vlastní představy jsou jen*

[65] MALÁ TANEČNÍ SUITA pro velký orchestr, agraf uložen v Poličce, sign. PBM Aa 63, Aa 64, Af 183.
[66] ŠAFRÁNEK, Miloš. Bohuslav Martinů, život a dílo, SHV, Praha 1961, s. 81.
[67] Dopis ze dne 20. 4. 1958, uložen v CBM, sign. KŠaf 165, př. č. 76/95/160, uložen v Poličce.
[68] Dopisy Talichovi 26. 5. 1948 a 9. 11. 1955. Citace z dopisu z 9. 11. 1955, originál uložen v Archivu Národního divadla, sign. T 3524.
[69] MÍJEJÍCÍ PŮLNOC, Autograf I. a III. věty uložen v NM ČMH, sign. Tr B 219, autograf II. věty s názvem Modrá hodina je uložen pod samostatnou signaturou NM ČMH, sign. Tr B 481.
[70] SEN O MINULOSTI pro velký orchestr, autograf uložen v CBM v Poličce, sign. PBM Aa 65.
[71] Tuto problematiku podrobněji zmiňuji též v rámci své diplomové práce v kapitole věnované literárnímu výkladu *Modré hodiny*. Viz pozn. 39, s. 84-90.
[72] MARTINŮ, Bohuslav. Autobiografie. In MARTINŮ, Bohuslav. *Domov, hudba a svět,* sestavil Šafránek Miloš, SHV, Praha 1966., s. 317 – 324.
[73] tamtéž, s. 318, Martinů píše svou autobiografii ve třetí osobě singuláru.

instinktivní, mlhavé, nevyjasněné, projev zatěžován nedostatečností technické pohotovosti, neschopností vyjádřit plně, co cítí, ale s vědomím, že je něco falešného ve filosofickém, ideovém výkladu hudby (silný vliv německé hudby) v tehdejším prostředí, v němž směr neurčovali hudebníci, nýbrž estetikové a universitní profesoři. Jeho projevy, které se zřejmě odlišovaly od těchto požadavků, nebyly brány vážně a byl klasifikován už od té doby jako skladatel francouzský, západní [...]". Kritici sdruženi kolem časopisu Smetana[74] byli zásadními příznivci powagnerovské resp. pozdně romantické hudby, která byla pro ně estetickým ideálem. Na druhé straně vyjadřovali svůj nekompromisně odmítavý postoj k nové hudbě francouzské[75], která přicházela do Prahy zejména prostřednictvím skladeb Clauda Debussyho a jakékoli případné vlivy francouzského impresionismu ve skladbách Martinů byly u nich předmětem nepříznivého přijetí.

Právě tato hudba však silně ovlivnila Bohuslava Martinů, jak to sám ve své Autobiografii přiznává: „[...] *V té době v Praze (1910-24) je v oblibě současně s kultem Smetany také velký vliv hudby německé...s celým metafyzickým aparátem a se všemi přednostmi i nedostatky. Dosud neuvědomělý projev Bohuslava Martinů je od počátku v rozporu s těmito vlivy a hledá z nich správné východisko. Přestože neovládá dosud svůj hudební výraz ani technicky, ani lidsky, upíná se na zvukovou stránku a provedení děl. Debussy je pro něho největší relevací života*[...] *V té době je možno pozorovat jakousi epochu impresionismu; volbu exotických témat (čínské texty, orientální Istar), náladové skladby (Míjející půlnoc)* [...]*"*[76].

Martinů v té době hledal v rámci symfonické hudby velice složitě stylové zaměření. Na jednu stranu byl oslněn hudbou Clauda Debussyho a na straně druhé byl (možná nechtěně) ovládán hudbou pozdně romantickou, jež zaznívala ve značné míře na koncertech pražských orchestrů. Tento dvojí vliv se zcela přirozeně projevil i v jeho raných symfonických skladbách. *Míjející půlnoc*, vrcholná skladba raného období ukazuje velmi dobře, jak se s tím Martinů vypořádal. Analýzou *Modré hodiny* se podrobně zabývám ve zmiňované diplomové práci[77]. V *Modré hodině* zjevně

[74] První ročník vyšel v roce 1910/11.

[75] O vztahu české hudební veřejnosti a kritiky k francouzské hudbě v prvních dvaceti letech 20. století se zmiňuje Vladimír Lébl ve své studii: Pražské ohlasy Debussyho tvorby v létech 1905-1921. In *Hudební věda*, r. XIX, č. 3, 1982, s. 195-234.

[76] viz pozn. č 72, s. 317.

[77] viz pozn. č. 39, s. 49-65.

dochází ke konfrontaci dvou kompozičních principů, které způsobují nejednotnost mezi vnitřní a vnější strukturou celé skladby. Na druhé straně je však nutné ocenit, že i když se jedná o rané dílo skladatele bez větších kompozičních zkušeností, forma i přes tuto nejednotnost vykazuje řadu vnitřních souvislostí, zajišťujících její celistvost.

Že u skladatelů nelze všechna díla klást na stejnou roveň, je v případě Martinů naznačeno i skutečností, nakolik rané orchestrální skladby autor později zmiňoval jako součást celku své tvorby a nakolik je sám zavrhl. Existuje více soupisů skladeb, některých autografních, jiných sestavených jinou osobou, zřejmě autorizovaných skladatelem. Ty se v lecčems odlišují, v jednom se však shodují: žádný z dostupných soupisů, uskutečněných ve 30. letech 20. století a později, nezmiňuje téměř žádné orchestrální skladby z období do roku 1921.

V dopise Miloši Šafránkovi[78] z roku 1958 se zmiňuje, že by ve své knize neměl věnovat tolik pozornosti raným skladbám: *„Já myslím, že bys měl ještě celou věc zhustit, jsou tam věci*[,] *jež se opakují a snad příliš velikou váhu přikládáš těm prvním pracím, jako Stín a jiné*[,] *jež jsou jistě jenom episodou a spíše trénováním."*

V dopise Václavu Štěpánovi[79] z 16. 2. 1935, který měl sloužit jako podklad pro heslo do Ottova slovníku naučného, se Martinů snaží o charakteristiku vlastní tvorby. K ranému období uvádí: „[...] *První epocha, o které lze mluvit, je impresionistická, myslím však, že to byla spíše touha po zvuku než po impressio*[nismu]. *(Istar, Míjející půlnoc). Nejprvnější skladby (Loutky) impressio*[nistické] *nejsou. Převrat nastává s Half-timem a sice radikální* [...]". Soupis skladeb začíná rokem 1918 s tím, že vedle baletů ***Istar***[80]**, H. 130** a ***Kdo je na světě nejmocnější***[81]**, H. 133** a kantáty *Česká rapsódie* je první orchestrální uvedená skladba *Míjející půlnoc* z r. 1922. Autorův vlastnoruční seznam skladeb, vyhotovený v polovině 30. let (nedatováno) pro Karla

[78] Viz pozn. č. 67.

[79] Dopis Bohuslava Martinů Václavu Štěpánovi, Polička 16. 2. 1935, uloženo v Centru Bohuslava Martinů v Poličce, sign. PBM Na 12 (Př. č. 75/95/31). Dopis byl doposud omylem zařazen a evidován jako dopis Miloši Šafránkovi, jelikož se zřejmě do Poličky dostal s jeho korespondencí. Sám M. Šafránek ve své monografii o Martinů (viz. pozn. č. 66, str. 71) i v publikaci MARTINŮ, Bohuslav. *Domov, hudba a svět*, šest. M. Šafránek, SHV, Praha 1966, (s. 329-330) z tohoto dopisu cituje a uvádí jako adresáta V. Štěpána. V dopise je řada dalších pozoruhodných sdělení, v nichž se Martinů snaží charakterizovat kompoziční styly jednotlivých období své tvorby a také na konci dopisu zmiňuje skladatele, které považoval za své kompoziční vzory, uvádí, které má rád a naopak ty, kteří jsou mu protivní.

[80] ISTAR, balet o třech dějstvích, autograf uložen v NM ČMH, sign. TrB 518.

[81] KDO JE NA SVĚTĚ NEJMOCNĚJŠÍ, balet o jednom dějství a čtyřech obrazech, autograf nezvěstný.

Šebánka[82] také začíná až *Míjející půlnocí* – dřívější orchestrální skladby vůbec neuvádí. Takové zjištění je velice pozoruhodné. Fakt, že sám autor začíná svůj dosavadní soupis děl u skladby č. 131, je pro nás důkazem velké sebekritiky Martinů, která bývá často u něj zřejmě neprávem postrádána. Martinů by většinu z těchto raných opusů zřejmě již nikdy nechtěl nechat provést. Nakolik tedy nám, následným generacím přísluší otvírat tyto „staré truhly" a uvádět díla na světlo světa? Je zřejmé, že pro zjištění návaznosti další tvorby Martinů a z důvodu zasazení skladatele do kontextu doby v celé šíři jeho díla, lze skladby zrekonstruovat a provést. Prosazovat tato díla do běžného repertoáru by však zajisté nebylo vždy zcela prospěšné, když navíc ani sám autor se k nim již nikdy nevracel a sám je do katalogu svých děl nezařadil.

[82] Autografní seznam skladeb, vyhotovený pro Karla Šebánka, uložen v Poličce, sign. PBM Na 14 (Př. č. 14/1998/1). Ten z něj pravděpodobně vytvořil podrobnější soupis v roce 1938, který z raných skladeb uvádí jen Míjející půlnoc H. 131 a Českou rapsodii H. 118. Uložen taktéž v Poličce, sign. PBM N104 (Př. č. 75/95/20).

OKOLNOSTI VZNIKU

NOCTURNA 1 A BALADY K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI"

Po všeobecném přehledu raných symfonických děl a přiblížení tvůrčího zázemí Bohuslava Martinů se obracíme ve výkladu k okolnostem vzniku skladeb, jež jsou hlavním předmětem této disertační práce. Z období skladatelových tvůrčích začátků nejsou dochovány všechny prameny. Při snaze o rekonstruování Martinů tvůrčího období v letech 1910-1916 narážíme na řadu otázek, které nelze s existujícím pramenným zázemím odpovědět.

Přesto se v této kapitole pokusíme o některé hypotézy, týkající se osudů *Nocturna 1*, H. 91 a *Balady k Böcklinovu obrazu „Vila na moři"*, H. 97, tak jak je dochované prameny nabízejí.

Pro další výklad je podstatná rovněž skladba bez názvu H. 90, o níž Šafránek[83] píše jako o *Skladbě pro velký orchestr* a *Nocturno „Růže v noci"*, H. 96. Jak se nakonec ukáže, je třeba vzít v úvahu i další souvislosti, a proto budou zmíněny také balety *Noc*[84], H. 89, *Stín*[85], H. 102 a *Tance se závoji*[86], H. 93.

Nocturno 1 , H. 91 je šestnáctistránková orchestrální partitura[87] bez titulního listu. Jeho název je zapsán modrou pastelkou na první straně partitury.

Skladba pro velký orchestr, H. 90 je stejně jako *Nocturno 1* dochována bez titulního listu[88]. Jedná se o čtyřiadvacetistránkovou partituru, kterou Halbreich[89] považuje za nekompletní.

Nocturno „Růže v noci", H. 96 zkomponované dle stejnojmenné básně ze sbírky *Písně Bilitiny* Pierra Louyse[90], je označeno jako *„Symf. tanec č. 2"*. Zachoval se z něj pouze titulní list[91].

---

[83] Šafránek, viz pozn. č. 66, s. 346.

[84] NOC, H. 89. *„Nocturno, meloplastická scéna v 1 actě"*. Autograf uložen v Centru Bohuslava Martinů v Poličce, sign. Ac 130, 213 s. + tit.

[85] STÍN, H. 102. Balel. Autograf uložen v Centru Bohuslava Martinů v Poličce, sign Ac 132, 162 s. + tit.

[86] TANCE SE ZÁVOJI, H. 93 meloplastické scény, autograf nezvěstný.

[87] Podrobný popis autografu viz kapitola Kritická zpráva, s. II.

[88] SKLADBA PRO VELKÝ ORCHESTR, H. 90, popis autografu viz následující kapitola, s. 39.

[89] Halbreich, viz pozn. č. 10, s. 249.

Oproti orchestrálním dílům z předchozích let (*Smrt Tintagilova*, *Anděl smrti*, balet *Noc*) je *Nocturno 1* skladba menšího obsazení orchestru s hojnými výstupy sólových nástrojů. V rozporu k Šafránkovu označení je i *Skladba pro velký orchestr* koncipována pro méně nástrojů než zmíněná předchozí díla a v tomto ohledu je podobná *Nocturnu 1*. Lze předpokládat, že také obsazení *Nocturna „Růže v noci"*, jehož partituru dnes neznáme,bylo podobné jako v obou posledně zmíněných skladbách.

U žádné z těchto tří skladeb není uvedeno datum vzniku. Miloš Šafránek[92] píše, že všechny tyto skladby spolu s *Baladou k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* zřejmě vznikly v období první světové války, ani on však neměl přesnější informace. Za posledních padesát let nepřinesl výzkum v tomto směru nic nového.

Šafránek[93] hovoří o orchestrální skladbě H. 90 jako o bezejmenné kompozici o 29 stranách. Pod výše uvedeným názvem *Skladba pro velký orchestr* ji zmiňuje pouze ve svém *Katalogu mladistvých skladeb* Bohuslava Martinů[94], v němž se však pravděpodobně neopíral o žádný z dochovaných autografních seznamů děl z pera samotného skladatele. Tím, že nevychází z dnes známého pramene, nelze potvrdit, zda skutečně výčet skladeb a jejich názvy souhlasí[95]. Harry Halbreich[96] v prvním vydání svého katalogu nepochybně vycházel z Šafránka, a proto ani on nepřinesl v tomto směru žádná nová zjištění. Ani reedice Halbreichova katalogu[97] nepřináší nové údaje. Jaroslav Mihule[98] se zabývá ranými skladbami víceméně okrajově. Ve svém výkladu o raných symfonických dílech mj. zcela opomíjí jak *Nocturno „Růže v noci"*, tak také *Skladbu pro velký orchestr*.

---

[90] Louÿs, viz pozn. č. 59. Český překlad básní vyšel ve dvou vydáních (druhé nezměněné): u nakladatelství Královské Vinohrady, Moderní bibliotéka, Praha 1910 a 1911, 62 s, přeložil Jar. Pasovský. Martinů zřejmě měl jedno z těchto vydání. Jedná se o básně v próze, na titulní straně partitury je báseň rukou Martinů přepsána.

[91] NOCTURNO „Růže v noci", titulní list uložen v MZM pod sign. A 40602, notový papír o 16 notových osnovách, rozměr: 250x319mm. List potrhaný a v levé horní části přelepený z obou stran starou průsvitnou izolepou.

[92] Šafránek, viz pozn. 66, s. 69.

[93] Šafránek, tamtéž.

[94] Tamtéž: Katalog mladistvých skladeb, str. 346-350.

[95] Jak je patrné z dopisu Bohuslava Martinů Šafránkovi z roku 1958 (Dopis ze dne 16. 4. 1958, uložen v CBM, sign. PBM Kmš 871 (Př. č. 76/95/159), Šafránek při tvorbě své monografie nevycházel vždy z toho, co se dozvěděl od Martinů. Sám skladatel se v uvedeném dopise diví, kde některé informace nebo i podklady objevil. U řady věcí pak dokonce Martinů pochybuje, nebo si na ně nevzpomíná.

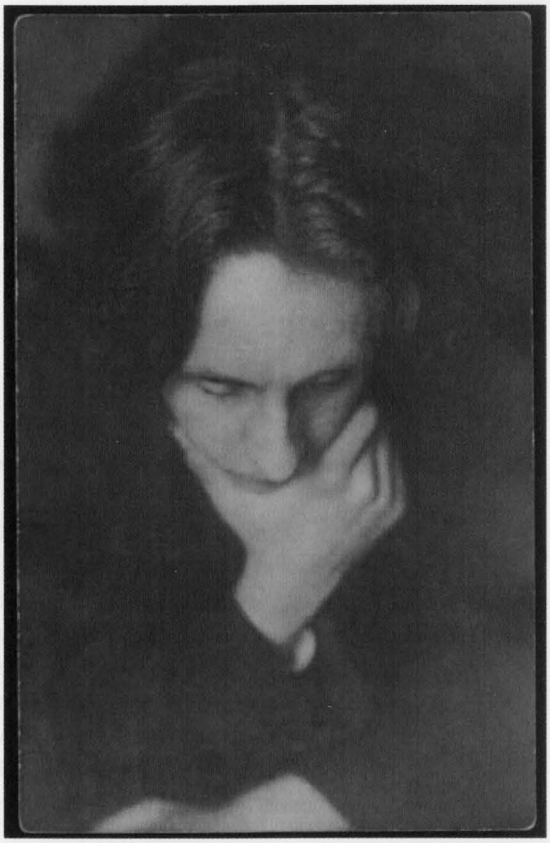
[96] Halbreich, viz pozn. č. 9, s. 215.

[97] Halbreich, viz pozn. č. 10, s. 249.

[98] MIHULE, viz pozn. č. 7, s. 59-60.

Jednou z klíčových postav z hlediska uměleckých inspirací Bohuslava Martinů v letech 1912-1915 byla ruská herečka a tanečnice Olga Vladimirovna Gzovská[99]. Miloš Šafránek opakovaně[100] uvádí [101], že Martinů navštěvoval v Praze její představení. Její taneční projev byl na tehdejší dobu zřejmě dosti netradiční, dle Šafránka[102] používala i švihadlo a míč.

Martinů byl údajně představeními v roce 1912 tak fascinován, že začal komponovat balety a taneční scény. Pod tímto silným dojmem vznikl nejprve balet *Noc*, H. 89, pojmenovaná jako *„Nocturno meloplastická scéna v 1 actě"*, dokončený 9. 1. 1914. Je to dílo velkého symfonického obsazení, psané na libreto malíře Aloise Kohouta[103]. Kohoutova libreta měla Martinů sloužit jako podklad k baletní trilogii, z níž však vznikly jen dva balety, *Noc* a o dva roky později *Stín*, H. 102.



Bohuslav Martinů, 1912[104], © CBM Polička

Obě tyto baletní partitury obsahují děj, napsaný na začátku před notovým textem rukou Martinů. Uvnitř partitur jsou četné poznámky k choreografii, která dle Šafránka[105] vychází z tanečních projevů Gzovské v Národním divadle.

---

[99] Olga Vladimirovna Gzovska (1889–1962) – ruská herečka a tanečnice, členka Moskevského uměleckého akademického divadla (MCHAT), která vystupovala v letech 1901-1923 v Národním divadle v Praze.

[100] Viz pozn. č. 66, str. 66.

[101] ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Editio Supraphon, Praha 1979, 437 s. Zmínka o Gzovské na s. 18-19.

[102] Šafránek, viz pozn. č. , s. 66

[103] Alois Kohout (1891-1981) malíř, studoval krajinářskou školu v Zagrebu a figurativní v Paříži, kde posléze i žil.

[104] Originál fotografie uložen v CBM Polička, *sign.* PBM Fbm 368.

[105] Šafránek, viz pozn. č. 101, s. 18.

Kromě rolí v činohrách vystoupila Olga Gzovská v letech 1912[106] a 1914[107] v Národním divadle sólově na tzv. meloplastických představeních, kde při doprovodu komorního instrumentálního obsazení přednášela a tančila na krátké hudební úryvky. Šafránek[108] píše, že Martinů tato představení navštívil .

V roce 1912 hostovala Olga Gzovská v Národním divadle také v činohře Oscara Wilda *Salome*[109], v níž zřejmě tančila i tanec sedmi závojů. Taneční estetik a publicista Emanuel Siblík[110] (1886–1941) psal o jejím tanečním projevu v textu z roku 1922[111]. Její tanec v představení *Salome* charakterizoval jako meloplastické drama, v němž tančila nahá zahalena pouze do závojů motýlích barev, se zlatým diadémem v hlavě a dlouhými náušnicemi v antickém stylu. Tanec Gzovské a její ztvárnění role Salome zaznamenal i fotograf František Drtikol[112] (1883–1961) na sérii fotografií.

---

[106] **Meloplastický, melodeklamační a taneční večer Olgy Vl. Gzovské, Národní divadlo**. Proběhla celkem čtyři představení:
14.06.1912 (premiéra), 20.06.1912 , 22.06.1912 , o , 23.06.1912 (derniéra). Program:
Lazurné carství - Ivan Sergejevič Turgeněv; *Opět...* - V. D. Balmont; *Podzim* - Valerij Jakovlevič Brjusov; *Záchvěv* - V. D. Balmont; *Slovanský tanec č. 4* - Antonín Dvořák; *Labuť* - V. D. Balmont; *Pohřební pochod* - Fryderyk Chopin; *Slovanský tanec č. 2* - Antonín Dvořák; *Jarní idylla* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Valčík* - Johann Strauss; *Květiny* - E. Nevin; *Hry a tance řeckých dívek* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Bojovný tanec* - V. V. Tolokonnikov; *Gnom* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Tanec lesních duchů* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Elf* - Edvard Grieg; *Andante* - G. Goltermann; *Děti* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Plaisir D´Amour* - Giovanni Battista Martini; *Satyr a Nymfa* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Opojená* - z baletu *Podzim* - Alexander Konstantinovič Glazunov

[107] **Meloplastický, melodeklamační a taneční večer Olgy Vl. Gzovské - II., Národní divadlo**.
Proběhla celkem tři představení:
02.07.1914 (premiéra), 05.07.1914 , 06.07.1914 , (derniéra). Program:
Mazurka - Fryderyk Chopin; *Lazurné carství* - Ivan Sergejevič Turgeněv; *Opět...* - V. D. Balmont; *Záchvěv* - V. D. Balmont; *Labuť* - V. D. Balmont; *Pohřební pochod* - Fryderyk Chopin; *Jarní idylla* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Valčík* - Johann Strauss; *Květiny* - E. Nevin; *Hry a tance řeckých dívek* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Bojovný tanec* - V. V. Tolokonnikov; *Gnom* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Tanec lesních duchů* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Elf* - Edvard Grieg; *Děti* - Vladimir Ivanovič Rebikov; *Opojená* - z baletu *Podzim* - Alexander Konstantinovič Glazunov; *Nymfy* - Ivan Sergejevič Turgeněv; *Tanec bludiček* z opery *Faustovo prokletí* - Hector Berlioz; *Uherský pochod* z opery *Faustovo prokletí* - Hector Berlioz; *Ballada* - Ch. Sinding; *Pierette* - C. Chaminade; *Molto lento* - Anton Grigorjevič Rubinštejn

[108] Šafránek, viz pozn. č. 101, s. 18.

[109] Národní divadlo 23.05.1912, 28.05.1912 , 03.06.1912, 19.06. 1912

[110] Viz heslo Siblík, Emanuel, in: www.ceskyhudebnislovnik.cz

[111] SIBLÍK, Emanuel. *Tanec nového života*, B. M. Klika, Praha 1922, 36 s. Kniha byla napsána pod dojmem pražských vystoupení ruské herečky a tanečnice Olgy Vladimirovny Gzovské. Je jakousi poetickou reflexí tance. NB: Zkonfrontujte to prosím ještě rychle s heslem Doroty Gremlicové v internetovém Českém hudebním slovníku [...]

[112] F. Drtikol se tématem Salome zabýval celou řadu let. Fotografie Salome z roku 1912 při tanci, v očekávání, v zoufalství atd. evokují démonickou moc, ukrytou v člověku. Více BIRGUS, Vladimír, BRANÝ, Antonín. *František Drtikol,* Odeon, Praha 1988, s. 19.

Šafránek uvádí[113], že Martinů pro Gzovskou napsal na jaře 1914 *Tance se závoji*, H. 93 a v katalogu mladistvých děl[114] uvádí dedikaci O. Gzovské. Tento balet se ovšem nedochoval a kromě jediné zmínky Šafránka a dle něj pak i v katalogu Harryho Halbreicha[115], jenž mu přiřadil i katalogové číslo, je o něm a jeho souvislosti s osobou Olgy Gzovské doklad pouze v ojedinělé časopisecké zmínce[116]. Šafránek se domnívá, žetyto *Tance se závoji*, jinak označované též jako meloplastické scény, které Martinů Gzovské poslal, jsou dvě skladby[117].

Jedna z fotografií Olgy Gzovské v taneční scéně Salome: František Drtikol, 1912.

Dle informace Miloše Šafránka byl Martinů v písemném styku s manželem Gzovské Vladimirem Nelidovem. V knize *Divadlo Bohuslava Martinů* uvádí krátký dopis[118], který poslal Nelidov 11. června 1914 z hotelu Palace v Praze Bohuslavu Martinů, děkuje za zásilku a předpokládá, že je Martinů v hotelu navštíví a domluví se, kdy by mohla paní Gzovská věci slyšet[119]. Tento dopis se nedochoval a z dopisu Bohuslava Martinů Šafránkovi z roku 1958[120] vyplývá, že se s Gzovskou nikdy nesetkal: *„Gzovskou jsem také neviděl, jen jsem poslal partituru."*

Tvrzení, že Martinů napsal pro Olgu Gzovskou *Tance se závoji*, opírá Šafránek o dva nedatované dopisy Martinů adresované důvěrnému příteli a koncertnímu mistru České filharmonie Stanislavu Novákovi.

---

[113] Šafránek, viz pozn. č. 101, s. 18.
[114] Šafránek, viz pozn. č. 66, s. 350.
[115] Halbreich, viz pozn. č. 10, s. 197.
[116] Jediná dobová zmínka o existenci *Tanců se závoji* a o tom, že je Gzovská přijala k provedení, je v: Ilustrované listy, XXI, č. 24, 8. 8. 1914. Viz Šafránek, pozn. č. , str. 18 a 120.
[117] Divadlo, viz pozn. č. 101, s. 18. V korespondenci Novákovi nikde počet uveden není.
[118] Viz pozn. č. 101, str. 119. Dopis byl psán ve francouzštině. Nedochoval se.
[119] Zřejmě by jí je přehrál na klavír.
[120] Dopis ze dne 20. 4. 1958, viz pozn. č. 67.

V prvním z těchto dopisů[121] Martinů píše: *„Milý Stáňo, prosím Tě vyhledej m*[n]*ě v mých notách*[,] *co jsem tam nechal ten menuet pro Gzovskou* [...]". Dále žádá Nováka, aby mu noty obratem poslal, a uvádí notové incipity menuetu a tria:

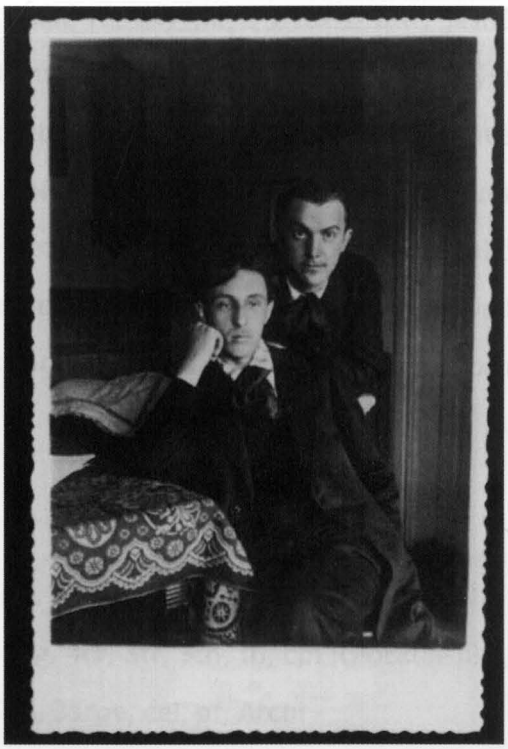
Incipit Menuetu a Tria v nedatovaném dopise Stanislavu Novákovi.

Z textu dopisu explicitně nevyplývá, že autorem tohoto menuetu s triem je sám Martinů. Vzhledem k jednoduché faktuře a harmonické struktuře citovaného úryvku se nabízí spíše hypotéza, že mohl Martinů pro Gzovskou upravit či instrumentovat skladbu některého autora z 2. poloviny 18. století. Tuto hypotézu se nám však nepodařilo potvrdit. [122]

V dopisu obsahujícím notové incipity Martinů dále uvádí: *„Chci ty tři věci zadat a lhůta je jen do 15. t. měsíce a teď to shledávám a schází mi to* [...] *a hned to musím poslat všechno do kanceláře."*

[121] Nedatovaný dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, originál dopisu uložen v CBM v Poličce, sign. KSNov 671 (Př. č. 33/1978/30).
[122] RISM. Serie A/II, Manuscrits musicaux après 1600, 18e édition cumulée, Saur, München 2008.

Druhý nedatovaný dopis[123] Stanislavu Novákovi napsal Martinů patrně někdy poté, co se dozvěděl, že Olga Gzovská nebude tančit na skladby, které jí předtím zaslal . Píše tam totiž: *„Čekám teď na poštu*[,] *přijdou-li noty*[.] *Zadám ty věci Gzovské letos do filharmonie.* [...]" Šafránek se domnívá, že jde o tytéž „věci", které Martinů zmiňuje ve svém předchozím dopisu, a že se záměr „zadat je" v obou případech týká nastudování a provedení v České filharmonii.



Bohuslav Martinů a Stanislav Novák, 1912[124]*, © CBM Polička*

Ve skutečnosti ovšem není známo, že by Česká filharmonie měla v té době nějakou kancelář a zadávala termíny k předložení nových kompozic mladých skladatelů.V souvislosti s prvním dopisem se tedy nabízí spíše domněnka, že měl Martinů na mysli pokus o předložení skladeb do České akademie věd a umění, aby získal finanční podporu. V archivním fondu České akademie věd a umění se však nedochoval žádný dopis Bohuslava Martinů s nabídkou takovýchto skladeb.

Domníváme se, že druhý dopis Martinů se netýká skladby, o níž je řeč v prvním dopisu, ale jiných skladeb, které jejich autor skutečně zamýšlel zadat k provedení do České filharmonie. V tomto dopisu Martinů hovoří také o „doktorovi"[125] a o panu Rybářovi[126], kteří by zřejmě mohli rozhodnutí uvedení skladeb ovlivnit.

V druhém dopise Martinů Stanislavu Novákovi je dále uvedeno: „[...] *Byl bych rád kdybych to tam dostal a nejsou to žádné exponované věci*[,] *naopak velmi lehké,*

[123] Nedatovaný dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, originál dopisu uložen v CBM v Poličce, sign. KSNov 666 (Př. č. 33/1978/31). Tento dopis zřejmě vznikl v letech 1914-1918. Šéfdirigentem ČF v letech 1902-1918, byl Vilém Zemánek, dirigent německého původu. Reprodukce dopisu, viz příloha F.

[124] Originál fotografie uložen v CBM Polička, *sign.* PBM Fbm 379, atelier Alois Vostal.

[125] Zřejmě míní šéfdirigenta Viléma Zemánka, který byl vzděláním lékař.

[126] Antonín Rybář (nar.1876) byl v r.1914 1. violistou.

krátké[,] *aparat je malý*[,] *zkrátka nedělají velké nároky* [...]". Z textu tedy jasně vyplývá, že ony „věci Gzovské" byly (minimálně dvě) lehčí skladby s malým obsazením orchestru. Orchestrální skladby z této doby, které jsou specifické právě menším obsazením oproti dílům předchozím i následujícím, jsou nocturna (partitura *Nocturna „Růže v noci"* je jak již bylo řečeno nezvěstná, přesto však ji musíme také zahrnovat do našich úvah) i tzv. *Skladba pro velký orchestr*. Srovnáme-li například obsazení baletu *Noc* jako časově nejbližší skladby s *Nocturnem 1* a *Skladbou pro velký orchestr*, je rozdíl v orchestraci patrný:

Noc:

Taneční role: Nymfa, faun, mladý faun, kentauři, najády, nymfy, fauni

Nástrojové obsazení: flp, 2fl, 2ob, ci, 2cl, clb, 2fg, 4cr, 3tr, 3tn, tb, cpl (Glockenspiel, Carillon), xlf, tmp, grc, pti, tno, tpc, tmt, cst, S, A, 3arpe, cel, pf, Archi

Nocturno 1[127]:

2fl, 2ob, 2cl in A, 2fg, 4cr, 3tn, arpa, pf, pti, Archi

Skladba pro velký orchestr:

2 fl, 2ob, ci, 2cl in A, 2fg, 4cr, arpa, cel, pf, tmt, Archi

Otázkou stále zůstává, co jsou (nebo byly) *Tance se závoji*. Vzhledem k tomu, že nocturna a *Skladba pro velký orchestr* jsou jediné skladby s menším orchestrálním aparátem z této doby, nabízí se zde hypotéza, že v dopise pod označením *„věci Gzovské"* by mohla být míněna právě tato díla (zda byla dvě nebo jich bylo více, není z dopisu zřejmé).

Přestože nocturna nevykazují taneční charakter (naopak obsahují častá střídání metra), skutečně mohla být původně míněna jako hudba k tanci Olgy Gzovské. Nejen z důvodu, že (jak bylo řečeno výše) Gzovská tančila i symfonické tance, ale také kvůli užívání závojů při tanci. Závoj má díky povaze materiálu, z něhož je vyroben, zcela specifickou schopnost pohybu ve vztahu k rytmické složce.

[127] V Halbreichově katalogu nejsou v seznamu nástrojů uvedeny piatti.

Na rozdíl od švihadla a míče, které také Gzovská používala, se závoj jako taneční rekvizita dobře pojí i s hudbou v nepravidelném rytmu a metru, a tak mohl možná právě závoj být při rytmické i témbrové stavbě skladeb Martinů klíčový.

Tím ovšem naše tázání nekončí. Nyní je třeba klást si otázku, kolik nocturn Martinů celkem napsal? Je *Skladba pro velký orchestr* jedním z nocturn, která obdržela Gzovská? Nemůže být *Nocturno „Růže v noci"* právě tato skladba? Nabízí se nám několik možných odpovědí, které nejsou v rozporu s prameny:

1. hypotéza:

Martinů napsal tři nocturna, která dohromady tvořila cyklus s názvem *Tance se závoji*:

Nocturno 1

Nocturno [2] „Růže v noci"[128]

[Nocturno 3] dnes označované jako *Skladba pro velký orchestr*

2. hypotéza:

Martinů napsal jen dvě nocturna:

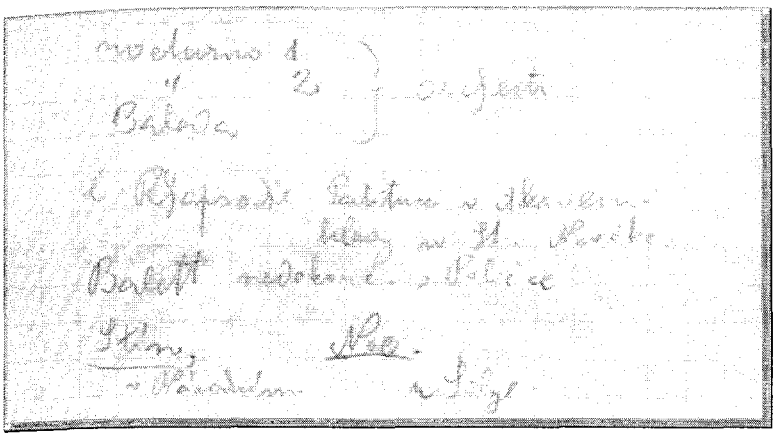
Nocturno 1

Nocturno [2], „Růže v noci"

Tomu by odpovídal také autografní seznam děl vyhotovený před rokem 1923[129]. Martinů zde uvádí jako orchestrální díla dvě nocturna a *Baladu k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*:

[128] *Nocturno „Růže v noci"* má, jak již bylo uvedeno na titulním listu, že se jedná o symfonický tanec č. 2. Z tohoto důvodu je zde zařazeno jako Nocturno 2.

[129] Autografní seznam děl, nedatován, uložen v CBM v Poličce, PBM Na 9.



Autografní soupis děl, nedat., před r. 1923. Výřez.

3. hypotéza:

Martinů napsal jen dvě nocturna:

Nocturno 1

Nocturno[2] „Růže v noci" je ve skutečnosti *Skladba pro velký orchestr*

Notový papír titulní strany *Nocturna „Růže v noci"* je odlišný[130] od notového papíru *Skladby pro velký orchestr.* Vzhledem k tomu, že se ale zachoval v MZM pouze list a nikoliv arch, je možné, že mohl Martinů přidat titulní stranu ke skladbě až ex post právě se snahou označit skladby, když je zamýšlel poslat do České filharmonie (viz dále).

Vycházíme-li z domněnky, že *Tance se závoji* jsou dvě nebo tři nocturna, zbývá ještě utřídit známá fakta a pokusit se o dataci jejich vzniku.

Olga Gzovská tančila Salome se závoji i sólové večery meloplastických scén v Národním divadle v roce 1912. Martinů fascinován jejím tanečním projevem začal komponovat meloplastické taneční scény, z nichž jako první vznikl balet *Noc* s velkým obsazením, který dokončený 9. 1. 1914. Autografní seznam z roku 1914[131] ani nocturna ani *Skladbu pro velký orchestr* neuvádí, a tak se zdá, že všechny vznikly

[130] *Nocturno „Růže v noci* – 16 notových systémů, rozměr: 250x319mm.
Skladba pro velký orchestr - 24 notových systémů, rozměr: 257x328 mm
[131] Uložen v CBM v Poličce, sign. PBM Na 8.

až po baletu *Noc* (s podtitulem Nocturno), který je v tomto seznamu uveden jako poslední.

Lze vyslovit domněnku, že *Nocturno 1*, *Nocturno „Růže v noci"* a *Skladba pro velký orchestr* vznikly někdy mezi 9. lednem a 11. červnem 1914, kdy poslal partitury (zamýšlené jako jednotlivé části cyklu s názvem *Tance se závoji*) tanečnici Olze Gzovské do hotelu Palace v Praze[132]. Přestože Ilustrované listy zveřejnily 8. 8. téhož roku zprávu o tom, že Gzovská partituru přijala k provedení, nenachází se nikde zmínka o tom, že by skutečně na hudbu Martinů kdy tancovala. Po roce 1914 navíc v Praze v Národním divadle tančila už jen v činohře *Mirandolina* od C. Goldoniho v sezóně 1922-1923[133] a žádné sólové meloplastické scény nerealizovala.

Výše zmíněný druhý dopis Stanislavu Novákovi[134] nám tím, že Martinů očekával zásilku věcí Gzovské zpět, nepřímo potvrzuje, že se Gzovská rozhodla na skladby zaslané skladatelem netancovat. Jak z dopisu dále vyplývá, hodlal je Martinů nabídnout České filharmonii, a to spolu s další symfonickou skladbou, *Baladou k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*. Martinů píše: *„Udělal jsem k tomu ještě jednu věc k Böcklinově Ville na moři, slušná."*

Šafránek píše[135], že třetí balet k baletům *Noc* a *Stín* měl být oživením některého z obrazů Böcklina. Všechno nasvědčuje tomu, že nakonec nevznikl balet, ale namísto něj výše zmíněná orchestrální *Balada k Böcklinovu obrazu „Vila na moři"*, H. 97. Dle dopisu ji Martinů napsal až po nocturnech – vycházíme-li z předpokladu, že nocturna jsou ony dvě nebo tři orchestrální skladby menšího obsazení, shrnuté pod názvem *Tance se závoji* a zaslané tanečnici Gzovské. Pokud existoval titulní list *Tanců se závoji*, mohl také obsahovat dedikaci Gzovské, o níž se zmiňuje Šafránek[136]. V souvislosti s plánovaným zadáním těchto skladeb k provedení v České filharmonii pak mohl Martinů přeměnit původní „meloplastické" kompozice na „symfonické tance" . To by vysvětlovalo, proč je u dochovaného titulního listu *Nocturna „Růže v noci"* připojen ještě separátní titulní list s označením: „Symf. tanec č. 2". *Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, k níž se jako k jediné ze zde

[132] Resp. kdy máme doklad z korespondence V. Nelidova, viz pozn. č. 117, že Gzovská partitury obdržela.
[133] V prosinci 1922 08.12., 09.12., Stavovské divadlo, 11.12.1922, 13.12., 17.12.1922, Národní divadlo.
[134] Viz pozn. č. 123.
[135] Šafránek, viz pozn. č. 66, s. 65.
[136] Šafránek, viz pozn. č. 101, s. 18.

pojednávaných skladeb dochoval integrální autografní titulní list, je na tomto titulním listu označena jako „Symf. tanec č. 4". Skutečnost, že Martinů zamýšlel připojit *Baladu k Böcklinovu obrazu „Vila na moři"* k několika podobně obsazeným skladbám a vytvořit z nich cyklus, nám potvrzuje zmíněný dopis Stanislavu Novákovi[137].

Doklady o tom, zda Martinů tyto skladby skutečně odeslal a zda je v České filharmonii obdrželi, se nedochovaly.

Na titulním listě *Balady k Böcklinovu obrazu „Vila na moři"* – stejně jako u nocturn a *Skladby pro velký orchestr* – není uvedeno datum vzniku. Stojí tam pouze, že dílo vzniklo v Poličce v budově Spořitelny[138]– kde žila rodina Martinů v letech 1. světové války a kde skladatel tehdy komponoval. Pokud jde o dobu vzniku uvedených skladeb, názory a hypotézy v dosavadní literatuře se liší. Iša Popelka zařazuje ve své diplomové práci *Baladu k Böcklinovu obrazu „Vila na moři"* do let 1910-1911, přičemž argumentuje stylovou analýzou[139]. Později však ve svém katalogu Martinů autografů uložených v Městském muzeu v Poličce[140] uvádí rok 1915, tzn. stejně jako Halbreichův katalog[141]. Jaroslav Mihule v monografii[142] z roku 2002 uvádí u obou skladeb (tzn. i u *Nocturna 1*) cca rok 1915. Přesnou dataci dnes zřejmě už nezjistíme, můžeme však předpokládat, že pokud byla *Balada k Böcklinovu obrazu „Vila na moři"*, H. 97 napsána až po nocturnech, nevznikla před 11. červnem 1914.

[137] Viz pozn. č. 123.

[138] Rodina Martinů zde žila v letech 1902-1922.

[139] Viz pozn. č. 36, s. 70-76. Je nutné si uvědomit, že Iša Popelka psal práci před vznikem Šafránkovy monografie, neznal proto údaje, které kniha uvádí.

[140] POPELKA, Iša. *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů*, Městské muzeum v Poličce, 1997, s. 27.

[141] Viz pozn. č. 10, s. 250.

[142] Viz. pozn. č. 7, s. 60.

K NÁMĚTŮM RANÝCH SYMFONICKÝCH SKLADEB

Nakonec se krátce pozastavme u námětové roviny všech zmiňovaných skladeb, resp. celého raného tvůrčího období Bohuslava Martinů, které sahá až do roku 1922. Pokud se zaměříme na dobu od vzniku baletu *Noc*, otvírá se nám období, v němž umělci hledali únik před všedností a průměrností v symbolismu a dekadenci. V této době byl Martinů očividně hluboce zaujat renesancí antické mytologie, jež byla aktuální jak v literatuře, tak také v ostatních druzích umění. Šafránek[143] zmiňuje, že když napsal Martinů balet *Noc*, zmínil se v dopise Stanislavu Novákovi: *„Je mi to líto, že jsem hotov..... Já bych v tom ještě rád vězel"*. Inspirační zdroje jednotlivých skladeb z tohoto období spolu souvisejí. Libreta baletů *Noc* a *Stín* malíře Aloise Kohouta, stejně jako Böcklinovy obrazy, *Bilitiny písně* od Pierra Louyse nebo později i román českého spisovatele Josefa Šimánka *Háj satyrů*, vycházely ze stejného námětového podhoubí. Každé z těchto jmenovaných literárních i výtvarných děl sloužilo jako inspirační zdroj pro některou skladbu Martinů raného období. Stejná nebo podobná témata plná faunů a nymf, najád a dalších nadpřirozených bytostí, pobývajících v noci na mořském břehu, lemovaném cypřiši i po dokončení *Noci* si zjevně dále nacházel v nocturnech, *Skladbě pro velký orchestr*, *Baladě* ale později i ve *Snu o minulosti* a *Míjející půlnoci*[144].

Literární inspirační zdroj je podstatný také pro naši hypotézu, že *Tance se závoji* by mohly být zmíněnými nocturny. Český překlad sbírky *Les chansons de Bilitis*[145] od Pierra Louÿse obsahuje řadu básní v próze, které mohly sloužit jako inspirační zdroj nejen pro jmenované *Nocturno „Růže v noci"*[146], ale i pro další nocturna. Ve sbírce se nachází i báseň s názvem *Noc*[147], která mohla dát podnět ke vzniku *Nocturna 1*.

Tím ovšem spojitost s Louÿsovou sbírkou nekončí. V knize nalezneme také *Tanec květů*[148]. Text vypráví o „lydské" tanečnici Anthis, která tančila se sedmi závoji. Vycházíme-li tedy z předpokladu, že při kompozici *Nocturna „Růže v noci"* pracoval

[143] Šafránek, viz pozn. č. 101, s. 18. Dopis je zřejmě nezvěstný.

[144] *Sen o minulosti* (1920) i *Míjející půlnoc* (1922) byly inspirovány románem Josefa Šimánka *Háj satyrů.* Podrobně se o této problematice zmiňuji ve své diplomové práci, viz pozn. č. 39, s. 84-90.

[145] Louÿs, viz pozn. č. 90.

[146] tamtéž, s. 18. Text básně, viz příloha E.

[147] tamtéž, s. 21. Text básně, viz příloha E.

[148] tamtéž, s. 53. Text básně, viz příloha E.

s tímto českým překladem[149], mohl celý cyklus nocturn jakožto *Tanců se závoji* být napsán právě na základě této sbírky. Provedení Salome Olgou V. Gzovskou nemuselo být tedy pro skladatele inspiračním zdrojem. Mohlo v tomto případě být dobrým impulsem ke snaze vtělit zmíněné literární inspirační zdroje do skladby pro konkrétní umělkyni, jež ztělesňovala tanečnici sedmi závojů. Konfrontace repertoáru a tehdejší literární tvorby, jež sloužila skladatelům jako inspirace, nám v tomto konkrétním případě odráží myšlenkový svět tehdejšího umění. Je pozoruhodné, nakolik se sobě náměty podobaly a prolínaly se: např. tanečnice se sedmi závoji byla symbolem, ztělesňujícím typ osudové ženy a erotické vášně. Přitom však, jak s zdá, nezáleželo na tom, zda téma pochází z biblického příběhu Salome nebo je v podobě postavy tanečnice Anthis zasazeno do světa řecké mytologie Pierra Louÿse.

[149] Přepis básně *Růže v noci"* je téměř doslovným přepisem tohoto překladu s vypuštěním několika krátkých pasáží, viz titulní list skladby, příloha D.

PODOBNOSTI V RANÝCH SYMFONICKÝCH SKLADBÁCH

Předchozí kapitola vyslovuje domněnku, že *Skladba pro velký orchestr*, H. 90 tvoří spolu s *Nocturnem 1*, H. 91 (a případně s dnes nezvěstným *Nocturnem „Růže v noci"*, H. 96) skupinu nocturn, která chtěl Bohuslav Martinů spolu s *Baladou k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97 nabídnout k provozování v blíže neurčené době České filharmonii a že je pro tuto příležitost sestavil do jakéhosi volného symfonického cyklu. Domněnku, že Martinů pojímal tyto skladby jako cyklus (čtyř) „symfonických tanců", podporují i zřetelné hudební podobnosti, jež v nich lze nalézt a jež zároveň vypovídají o skladatelově tehdejší hudební řeči. Na některé z těchto podobností chceme poukázat – aniž bychom se pouštěli do podrobné formální a harmonické analýzy skladeb – v rámci následujícího výkladu. Zaměříme se přitom hlavně na porovnání *Nocturna 1* a *Skladby pro velký orchestr*.

Autograf *Skladby pro velký orchestr*, H. 90[150], psaný na šesti arších, nemá titulní list.

Popis pramene:

Titul: bez titulní strany.
Rozsah (počet listů): 12 listů
Paginace: nepaginováno, 24 popsaných stran
Formát (výška, šířka):257x328 mm
Povaha a vzhled vazby, resp. obálky: Sešitová vazba (sešito nití), poslední dvojarch nesvázán
Uspořádání složek: Vkládané archy – vždy dva vložené v sobě
Vlastnosti papíru: Krémový, zachovalý, vnější rohy ohmatané, tmavší skvrny ohmatání na 1. str. ve spodní části.
Počet notových osnov: 24
Způsob linkování: linky notové osnovy blízko u sebe, 1.2 mm
Psací náčiní: černá tuš, vpisky cizí rukou tužkou – čísla pod notovými systémy a na str. 4 – škrty v klavíru, 8, 11 – drobné vpisky.
Obsah jednotlivých stran: psáno plynulým rukopisem téměř bez dalších zásahů, drobné škrty jednotlivých not, žádné přelepy, přepisy či vyškrabaná místa.

[150] Autograf uložen v CBM v Poličce, viz pozn. č. 56.

Harry Halbreich, jak již bylo zmíněno, považuje dílo za nekompletní, resp. píše že chybí začátek. S tím lze polemizovat hned ze dvou důvodů. Názvy nástrojů, napsané na první straně partitury, jsou zapsány v nezkrácené podobě a na rozdíl od dalších stran jsou zde vypsány i skupiny smyčců. Druhý list archu, na němž je zapsána tato „první" strana, je navíc současně posledním listem skladby, a tak se zdá nepravděpodobné, že by stávajícím stranám na začátku skladby měly předcházet ještě další archy. Na první straně partitury sice není uvedeno tempové označení, jak bychom očekávali na začátku skladby, tím se ovšem notový zápis podobá začátku *Nocturna 1*, jenž na začátku rovněž neuvádí tempo. Partitura *Skladby pro velký orchestr* ostatně neobsahuje vůbec žádná tempová označení[151] . Výrazové prostředky, které utvářejí tuto skladbu, jsou velmi podobné prostředkům, užitým v *Nocturnu 1* i v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*.Z tohoto důvodu se domníváme, že i tempo *Skladby bez názvu* mělo být spíše pomalejší.

Podobnosti mezi *Nocturnem 1* a *Skladbou pro velký orchestr* lze sledovat v třídílném formálním rozvrhu obou skladeb, ale i v dalších elementech, jako je harmonická složka nebo instrumentace.

Nástrojové obsazení je velice podobné obsazení v *Nocturnu 1*[152], u obou skladeb užívá Martinů mj. klarinety in A a také harfu a klavír. Ve skladbě pro velký orchestr neužívá pozouny, naopak je zde přidaná celesta[153], jež posiluje zvuk harfy a klavíru. Stejně jako v *Nocturnu* 1[154], i ve *Skladbě pro velký orchestr* Martinů užívá sólové nástroje, kterým svěřuje klenuté melodické linie na pozadí figurativního doprovodu ostatních nástrojů orchestru . Zejména se jedná o anglický roh, jenž vystupuje sólisticky v t. 11-15 a t. 32-41, v dialogu s flétnou t. 15-19, 44-48, a pak opět sólisticky v dlouhé ploše t. 119-133, zatímco doprovodné harmonické pozadí je tvořeno smyčcovými nástroji, harfou a klavírem: smyčcové nástroje vytváří doprovodnou plochu pomocí tremola a klávesové nástroje hrají sestupné akordy[155]:

---

[151] Zde můžeme pozorovat zřetelný znak nedůslednosti zápisu Bohuslava Martinů, o němž je pojednáno v následující kapitole edičních problémů, s.

[152] Viz seznam nástrojů v kapitole Okolnosti vzniku *Nocturna 1* a *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, s. 32.

[153] Crump, viz pozn. 37, s. 25 přisuzuje užití celesty důležitost v souvislosti s baletem Noc, z čehož zřejmě Šafránek vyvozuje i blízkost vzniku obou skladeb. Až na celestu však instrumentačně skladby podobné nejsou, jak je zjevné ze srovnání obsazení obou skladeb, viz předchozí kapitola, s 32. Sám Martinů v pozdním dopise Šafránkovi (viz. pozn. č. 67) z roku 1958 též oponuje adresátovi: *„Nevím[,] co máš stále s tou Celestou? To je nástroj[,] na který se nepamatuji[,] že bych ho byl užil."*

[154] V Nocturnu nalezneme dominantní violové sólo v prvním dílu skladby. Viz příloha A, t. 3-37, s.1-5.

[155] Srv. též v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* podobná pasáž se sólem anglického rohu a basklarinetu, t. 138-142 a 155-161, viz příloha B, s. 17-20.

Obr. 1

Skladba pro velký orchestr

s. 20, t. 119-124

© CBM Polička

Pokud jde o podobnosti ve formální struktuře *Nocturna 1* a *Skladby pro velký orchestr*, pak jsou nejnápadnější jsou předěly hudebních ploch, v nichž bez použití funkčních spojů nastupují nové plochy se zřetelným zlomem i v dynamice a instrumentaci. Pro ilustraci uvádíme dva příklady.

1. HARMONICKÝ A DYNAMICKÝ ZLOM

První příklad ukazuje ve *Skladbě pro velký orchestr* předěl mezi t. 102 a 103, v nichž kulminuje předchozí hudební plocha v dynamice *fff* v Cis dur a nastává zlom v Es dur v dynamice *ppp*:

Obr. 2

Skladba pro velký orchestr

s. 17, t. 101-105

© CBM Polička

Srovnáme-li toto místo s *Nocturnem 1*, str. 10, nalezneme v t. 66 a 67 nejen podobnost v harmonickém zlomu, nýbrž i v instrumentaci a v klesajícím melodickém postupu ve *fff* a v *ppp*:

Obr 3

Nocturno 1,

s. 10, t. 63-68.

© CBM Polička

2. SÓLO S TREMOLOVÝM DOPROVODEM

Jiná pasáž ve *Skladbě pro velký orchestr* vykazující značné podobnosti s *Nocturnem 1* se nachází na str. 13 v t. 78-86, na níž z tremolové plochy doprovodných nástrojů vystupuje téma v kontrabasech, podpořené violami a violoncelly.

Obr. 4

Skladba pro velký orchestr, s. 13, t. 76-82.

© CBM Polička

S *Nocturnem 1* na str. 13, t. 83nn. se shodují nejen volba nástrojů, ale i výrazové prostředky jednotlivých nástrojů:

Obr. 5
Nocturno 1,
s. 13, t. 82-89.

© CBM Polička

Uvedené příklady se samozřejmě nesnaží analyzovat *Skladbu pro velký orchestr* do detailu a nepřinášejí ani celkovou představu o charakteru díla. Srovnání s konkrétními pasážemi z *Nocturna 1* však ilustruje výše uvedené tvrzení o vzájemné blízkosti obou skladeb v melodice, výrazových prostředcích, instrumentaci aj. a podporuje hypotézu představenou v předchozí kapitole, že *Skladba pro velký orchestr* se stejným náladovým založením může být jedním z nocturn z cyklu *Tance se závoji*. Další zkoumání partitur v jednotlivostech, jako je např. formální rozvrh, střídání metra, četná tremola, ale i způsob zápisu triol a obloučků ad. přesahuje rámec této práce, nabízí však prostor pro další muzikologické bádání.

EDIČNÍ PROBLÉMY

NOCTURNA 1 A BALADY K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI"

V předchozích kapitolách jsme se seznámili s podmínkami uměleckého formování a s ranými symfonickými skladbami Bohuslava Martinů. Poodhalení možných osudů vzniku *Nocturna 1*, H. 91, *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97 a *Skladby pro velký orchestr*, H. 90 a přiblížení jejich stylové podobnosti nám částečně umožnilo nazřít způsob skladatelova tehdejšího kompozičního uvažování. Skladby bychom mohli nadále posuzovat pomocí běžné formální či harmonické analýzy. Neméně bohatý materiál ale nabízejí autografy ke zkoumání otázek po autorově řemeslné zručnosti, instrumentační zkušenosti nebo povědomí nástrojové proveditelnosti. Pro práci hudebního filologa je takové zkoumání zásadní.

Jak bylo naznačeno již v jedné z předchozích kapitol, do roku 1918 pro Martinů prakticky neexistovala možnost veřejného provedení jeho orchestrálních skladeb. Tomu odpovídá, a to je pro další uvažování zcela zásadní, i vzhled dochovaných partitur. Tempo vzniku skladeb bylo zřejmě velmi rychlé, skici se až na výjimky nedochovaly. Notový obraz je čistý, bez škrtů a větších zásahů, avšak nejsou k dispozici žádné další prameny, například pracovní partitury, a nejsou ani stopy po tom, že by kdy skladatel nějaké takovéto partitury vytvořil. Naopak samotná podoba hudebního zápisu s množstvím nejasností či nedůsledností podporuje hypotézu, že tomu tak nebylo. Čistý notový obraz bez škrtů, vyškrabávání nebo přelepování také poukazuje na fakt, že skladatel tehdy svá díla zjevně s nikým nekonzultoval a nedělal v partiturách revizi. (Naopak o několik let později s perspektivou provedení díla již partitury revidoval. Jako příklad můžeme uvést partituru *Modré hodiny*, druhé věty ze symfonického cyklu *Míjející půlnoc*, H. 131 z roku 1922, plné škrtů a přelepování. Pod dohledem Josefa Suka ji tehdy Martinů přepracovával pro plánované provedení Českou filharmonií[156]).

Příprava kritického notového textu autografních partitur *Nocturna 1* a *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* přinesla některé závažné hudebně filologické

[156] O Míjející půlnoci pojednávám blíže ve své diplomové práci, viz pozn. 39.

problémy, které vzhledem k nedostatku srovnávacího pramenného materiálu nelze jednoznačně vyřešit, a jež poukazují i k problémům skrytým v samotné hudební struktuře těchto raných děl. Tato kapitola se pokusí je představit. Způsob, jakým skladatel hudbu zapisoval, ztěžuje dnešnímu čtenáři chápání partitury a bez editorského zásahu na mnohých místech znemožňuje interpretaci. Pokud máme zároveň na mysli to, že kritický notový text těchto partitur (a z nich generovaných orchestrálních hlasů) má sloužit také k praktickým účelům, tzn. jako provozovací materiál pro případná nastudování a provedení, nemůžeme se obejít bez poměrně závažných editorských zásahů.

Jako samouk se Bohuslav Martinů potýkal s mnohými technickými potížemi, jež se projevily v notovém zápisu. Zdá se, že se při zápisu řídil především svojí hudební představou, aniž by si přitom kladl otázku, zda a nakolik je tato představa také proveditelná z hlediska akustických vlastností a interpretačních možností nástrojů. Tyto problémy si zřejmě mnohdy ani neuvědomoval, řadu z nich možná nedokázal řešit a nechal je proto otevřené – tím spíše, že v dané chvíli nemohl počítat s možností nastudování a provedení těchto skladeb. Množství problematických míst v notovém zápisu těchto raných symfonických partitur je vlastně pochopitelné, neboť jejich celkové zvládnutí bylo tehdy pro autora jistě mnohem náročnější než zápis kratších skladeb komorních, klavírních nebo písňových. Řadu takovýchto míst, jako např. délky not, které překračují nebo naopak nenaplňují rozměr taktu, chybný zápis některého z nástrojů o systém níže nebo výše či nejasnosti v zápise transponujících nástrojů ad. lze označit za zjevné chyby a opravit, i když se zde pokaždé nenabízejí jednoznačná řešení.

Partitury však obsahují i řadu dalších úseků, v nichž je problém hlubší ve smyslu nedokončených řešení daného problému. Na následujících ukázkách je ilustrováno, jak se Martinů při usilovné snaze o vlastní hudební řeč potýkal s neschopností přenést své myšlenky do notového obrazu tak, aby nejen odpovídaly jeho představě, ale byly současně i správně zaznamenány.

Problémy, které zde budou představeny, mají rozdílnou závažnost a řešitelnost z hlediska kritické ediční praxe. Tam, kde existuje více rovnocenných řešení, jsou v několika případech navržena dvě, přestože edice volí pouze jedno z nich. Všechny problémy jsou uspořádány do několika skupin podle povahy. Není nic výjimečného,

když se – podobně jako u jiných skladatelů – i u Bohuslava Martinů objevují chyby na přechodech mezi jednotlivými stránkami partitury. Některé z níže uvedených problémů vyplývají právě z toho, že na další straně partitury skladatel opomenul detaily zápisu, které měly pokračovat dál.

1. PRÁZDNÁ MÍSTA

První skupinu tvoří chybějící části partitury, konkrétně celé nevyplněné takty nebo chybějící noty. Ty se objevují především v *Nocturnu 1*.

1a. Prázdné takty

V *Nocturnu 1* se na dvou místech objevují zcela prázdné takty, bez not i bez pomlk. Pozoruhodné je, že se vyskytují v rozmezí pěti taktů, nejprve ve fagotech v t. 56 a o několik taktů dál v pozounech v t. 59-60. Dnes můžeme jen těžko nalézt odpověď na otázku, proč zůstala tato místa prázdná. Může se zdát, že si Martinů nebyl jist, jak má tento několikataktový úsek řešit z hlediska instrumentace. Z hudebního hlediska se v celém tomto úseku dále stupňuje dynamika z výchozího *forte*, takže je nepravděpodobné, že by byl Martinů chtěl tyto takty vyplnit pomlkami pro zmíněné nástroje. Prázdné takty zároveň posilují domněnku, že skladatel nedělal podrobnou revizi partitury, protože by si při ní takového místa bezpochyby všiml.

Předchozí i následující takty v partu fagotů zde příliš nedávají vodítko k jednoznačnému řešení pro t. 56:

Obr. 1, *Nocturno 1*, str. 8, t. 54-56

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II

Fagotto I, II

Corno I, II

Corno III, IV

Předložená edice doplňuje souzvuk dle analogie v pozounech a rytmicky se řídí skupinou dřevěných dechových nástrojů.

Stejný takt ovšem přináší nesrovnalosti ještě ve smyčcích. V tomto případě nejde o celý chybějící takt, ale buď o chybnou délku uvedené noty nebo chybějící noty v druhé polovině taktu:

Obr. 2, *Nocturno 1*,
str. 8, t. 54-56
Violini I
Violini II
Viole

Housle I, II a violy mají v autografu v tomto taktu totiž pouze půlovou notu na začátku taktu. Edice se zde řídí rytmickou analogií následujícího dvoutaktí u smyčců (t. 57-58), jelikož se snaží co nejvíce zachovat obraz skladatelova autografu. Opravuje proto půlovou notu na celou a žádné další noty nedoplňuje (podobný a poměrně hojný problém chybné délky not se vyskytuje na mnoha místech partitury, viz tabulka čtení). Stejně tak by ale stejný úsek mohl být považován za čtyřtaktové rytmické schéma, v němž by pak t. 55-58 měly odpovídat rytmickému sledu t. 59-62:

Obr. 3, *Nocturno 1*, str. 9 t. 57-62. Violini I, II, Viole

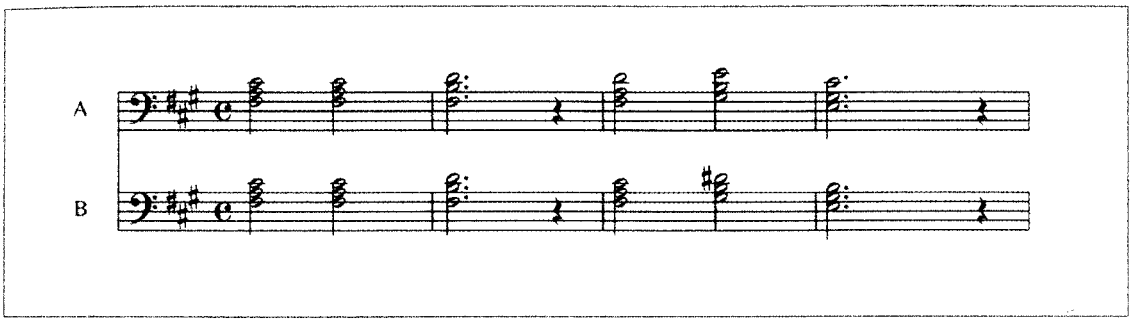
Pak by t. 56 vypadal takto:

Obr. 4, *Nocturno 1*, varianta t. 56

Ještě mnohem komplikovanější se zdá být nedopracovanost v partu pozounů v taktech 59-60:

Obr. 5, *Nocturno 1*, str. 9, t. 57-62

V pozounech zde zůstaly prázdné dva takty , které měly být zřejmě vyplněny notami (souzvuky) podobných rytmických hodnot, jaké se nacházejí v předcházejících i následujících taktech 57–58 a 61–62 . Zde opět vyvstává otázka, co vedlo Martinů k tomu, že hudbu nevypsal. Pro *Nocturno 1*, podobně jako pro další symfonické skladby z raného období, je příznačná harmonická zahuštěnost. Základní harmonie většinou vychází z principů rozšířené tonality, avšak ta je pak komplikována dalšími harmonickými funkcemi ve snaze o „modernost" zvuku. Harmonický vývoj tohoto úseku kulminuje právě v těchto dvou taktech k jednomu z mnoha vrcholů, přičemž se zde stýkají dvě harmonické roviny nad sebou:



Obr. 6, *Nocturno 1*, t. 57-60, dvě harmonické roviny:

A: fis moll, h moll, D, E, cis moll

B: fis moll, h moll, fis moll, gis moll, E dur).

Pozouny v tomto konkrétním případě v taktech 57–58 a 61–62 sledují ve tříhlasu základní harmonickou strukturu, neužívají tedy tóny „zahušťující" harmonické roviny. Oproti tomu lesní rohy právě od taktu 58 prosazují čtyřhlasem zvukovou zahuštěnost (spolu s druhými houslemi, fagoty a klarinety), ačkoliv předtím také sledovaly základní harmonii:

Obr. 7, *Nocturno 1*, t. 57-62, harmonická struktura

Martinů neměl k dispozici čtyři pozouny a zde pravděpodobně nevěděl, zda má v tříhlasu umocnit spíše harmonickou zvláštnost celého místa a upevnit jejich výrazným zvukem harmonický dojem vrcholu celého úseku, nebo zda upevnit základní harmonii, a nechat tyto harmonicky přidané tóny zaznívat jen v méně výrazných nástrojích. Takty vůbec nevyplnil. Dostal se zde zřejmě do konfrontace dvou harmonických konceptů, kterou tehdy ještě nedokázal vyřešit. Vzhledem k tomu, že pozouny v úseku před tímto místem i po něm volí nezahuštěný trojzvukový harmonický plán, volí edice také tomu odpovídající trojzvuk. Je tak zachován způsob harmonického myšlení, které tehdy mladý skladatel upřednostňoval.

1b. Chybějící noty:

Chybějící noty se objevují v partituře *Nocturna 1* ještě na dvou místech, ale jejich absence nejsou tak závažné jako v předchozích dvou případech.
V t. 1–17 hrají violy dělené tremolo. V t. 5–6 však Violy II nemají žádné noty – a zároveň zde není zapsána ani značka pro tremolo:

Obr. 8, *Nocturno 1*, str. 1, t. 1-6

Zdá se být nepravděpodobné, že by Martinů v tak dlouhém úseku sedmnácti taktů hudby (t. 1-17) záměrně ve dvou taktech předepsal violám unisono. Naše edice zde

doplňuje tóny pro druhou violu dle analogie taktů 22-23, v nichž je hudba v houslích, sólové viole i violách identická:

Obr. 9, *Nocturno 1*, str. 3, t. 17-24

Další chybějící tón se nachází pravděpodobně na poslední šestnáctinové době v klarinetech v t. 64. Ostatní dřevěné dechové nástroje i lesní rohy postupují na poslední taktové době t. 64 v oktávovém unisonu:

Obr. 10, *Nocturno 1*, str. 10, t. 63-66

V celém úseku t. 51-66 jsou klarinety vedeny rytmicky homofonně s flétnami a hoboji. Zdá se tedy být nepravděpodobné, že by Martinů skutečně zamýšlel postupovat v t. 64 jinak. Vzhledem k tomu, že ani fagoty a lesní rohy nemají na tomto místě čtvrťovou notu, která se objevuje v klarinetech, volí naše edice rytmické sjednocení , tzn. zkrácení původní čtvrťové noty (tj. psaného e^2) na osminovou notu s tečkou a doplnění chybějící šestnáctinové noty (tj. psaného *cis3*).

V *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* nalezneme nedoplněné noty v klavíru v t. 4 a 6 a dále pak v delším úseku t. 180-205. V autografu chybí noty v akordu po ligatuře. Je zjevné, že tam patří, Martinů napsal jen ligaturové oblouky. Protože jde o zjevné nedoplnění z důvodu rychlosti zápisu, doplňuje edice noty bez vyznačení.

Obr. 11, *Balada* str. 23, t. 180-187

Kompozičně zajímavé místo se v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* vyskytuje v t. 96, kde Martinů nenapsal poslední čtvrťovou notu u kontrabasů.

Obr. 12, *Balada*, str. 12,t. 93-98

Pianoforte

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Melodický sled violoncell i kontrabasů je shodný, až na tuto poslední notu *D*. Na místě poslední noty se v autografu vyskytuje čárka, která zřejmě znamená pomlku.

Martinů si uvědomoval, že u kontrabasů se čtyřmi strunami je tento tón mimo rozsah, to také respektuje tato edice a doplňuje pomlku. V dnešním orchestru jsou běžně zastoupeny kontrabasy s pěti strunami, takže v praktické edici by doplnění psaného *D* bylo možné. Na tomto místě je však v partituře pozoruhodný problém výstavby celého úseku, v němž autor sledoval svou představu tónových výšek a netázal se předem, zda bude ve všech nástrojích realizovatelná. Přestože si při zápisu kontrabasů uvědomil, že se dostává na hranici rozsahu, kompozičně tento úsek nedořešil. Ukončení fráze ve violoncellech a klavíru bez spodního *D kontra* je v tomto případě akusticky neuspokojivé.

2. Délka not

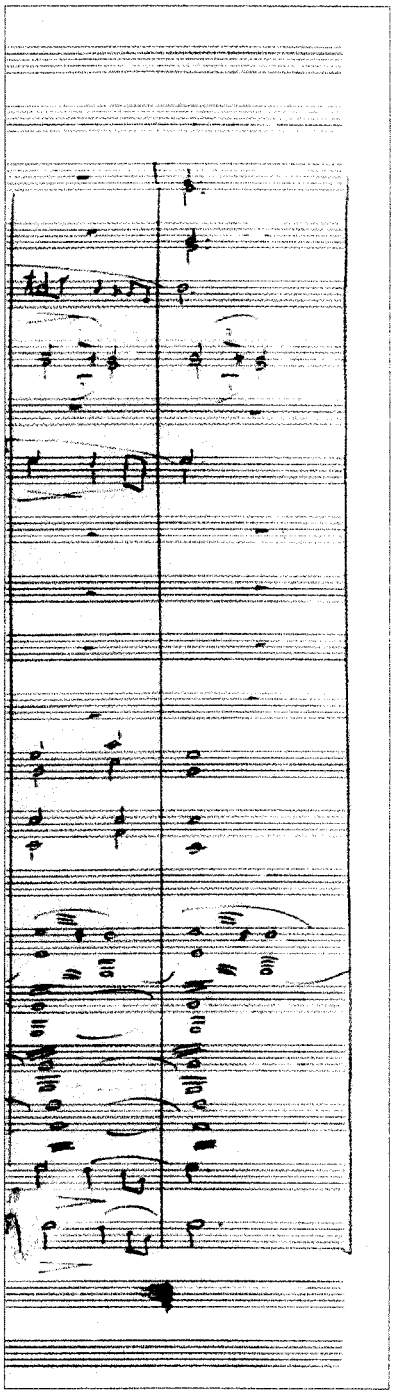
Jiné délky not než takové, jaké by odpovídaly délce dob v taktu, se vyskytují v raných partiturách nejednou. V některých případech chybí pouze tečky u půlové noty, takové změny edice doplňuje bez vyznačení a bez komentáře. V *Nocturnu 1* jde často o případy, kdy se proměňuje metrum např.¾ taktu do celého nebo naopak. V takových situacích (nejen v nich) je psána v autografu často např. půlová nota s tečkou v celém taktu (např. na str. 1, t. 1, violoncella a t. 3, housle). Všechny tyto případy jsou vyznačeny v tabulce čtení v kritické zprávě.
Zápis v některých úsecích přináší však hlubší interpretační problém. Mezi takové patří např. již uvedený problém v t. 56 v houslích I, II a violách.

Poměrně rozsáhlá pasáž v partu klavíru v t. 55-64 zase udává dvojnásobnou délku rytmických hodnot, než jaká se vejde do určeného taktu.

Obr. 13, *Nocturno 1*, str. 8, t. 55-56.
Pianoforte
Trombone

Zápis používá pouze dvojité trámce resp. dvojité čáry značící šestnáctinové notové hodnoty, zatímco počet zapsaných not v taktu odpovídá hodnotám dvaatřicetinovým. Předložená edice proto upravuje autografní zápis tak, že volí trojité trámce resp. trojité čáry pro vyznačení tremola[157].

Také *Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* obsahuje několik pasáží, v nichž délky not neodpovídají délce taktů. Na str. 13 se nachází takt 106 ukončující frázi:



Obr. 14, *Balada*, str. 13, t. 105-106

Flauto I, II

Oboe I, II

Clarinetto I, II

Corno inglese

Fagotto I, II

Corno I, II

Corno III, IV

Trombone I, II

Trombone III

Tuba

Pianoforte

Violini I, II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

[157] Tento problém je úzce spjat se značením tremola, viz. kategorie č. 4 notace tremol.

Soudě podle poměrně vyrovnaného zastoupení půlových not s tečkou a celých not v orchestrálním tutti lze říci, že si zde skladatel v dané chvíli nebyl jist, zda se pohybuje v tříčtvrtečním nebo v celém taktu. Nesmíme však zapomenout ani na eventualitu, že v těch hlasech, kde zapsal půlovou notu s tečkou, chtěl původně ještě dopsat notu/noty nebo pauzu/pauzy v příslušné rytmické hodnotě. Vzhledem k tomu, že tak neučinil ani v jednom z devíti nástrojů, lze se přiklánět spíše k variantě, že jde o chybu. Předložená edice proto volí řešení, jež prodlužuje všechny půlové noty s tečkou na celou hodnotu.

Nejzávažnější problém s tónovými délkami nacházíme v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* na str. 16-17. V t. 128-132 se opakuje rytmický prvek půlové noty a čtvrťové trioly.

Obr. 15, *Balada*, str. 16, t. 127-131

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
Corno inglese
Fagotto I, II
Corno I, II
Corno III, IV
Trombone I, II
Trombone III
Tuba
Timpani
Gran Cassa

Potíž tkví v tom, že si zde Martinů pravděpodobně nebyl jist, jakým způsobem má tuto rytmickou figuru správně notovat. Uvádí proto někdy půlovou notu s tečkou a s čtvrťovými triolami, což znamená o jednu čtvrťovou dobu v taktu navíc, nebo

oproti tomu půlovou notu a osminovou triolu, kde zase jedna čtvrťová doba chybí. Protože čtvrťové trioly převládají, lze se domnívat, že správně má být zapsána půlová nota a čtvrťová triola. Tímto způsobem upravuje zápis i předložená kritická edice. Vzhledem k tomu, že v jiných hlasech se však vyskytuje i půlová nota s tečkou a čtvrťová nota, nelze s jistotou konstatovat, zda chtěl skladatel zapsat rytmický sled u všech nástrojů jednotně a zda si vůbec byl jist, jakou rytmickou kombinaci přesně chce zaznamenat.

Zápis taktů 129 a 131 u violoncell a kontrabasů obsahuje pouze půlové noty – bez tremola a bez pomlky nebo noty vyplňující prostor druhé poloviny taktu.

Obr. 16, *Balada*,
str. 16, t. 127-131
Violini I, II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Možná i zde uvažoval Martinů o tom, že napíše čtvrťové trioly, které pak nakonec nedoplnil. Předkládaná edice prodlužuje půlové noty na celé, a vzhledem k nejednoznačnosti původního zápisu k nim nepřipojuje tremolo.

Typický příklad skladatelovy nesoustředěnosti lze pozorovat v rytmickém zápisu osminových not v t. 228 ve smyčcích.

Obr. 17, *Balada*, str. 29, t. 228-229

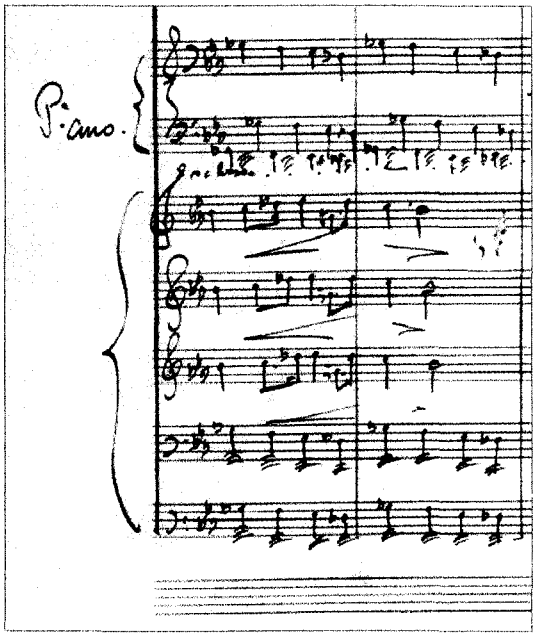
Pianoforte

Violini I, II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi



Předkládaná edice zde volí dvě osminové noty podle houslí II, jelikož jsou analogické k dechovým nástrojům. Z ukázky je patrné, že Martinů zapsal toto místo trojím způsobem.

Housle I dokonce nemají u osminové noty tečku, neodpovídají tedy již vůbec celkovém počtu dob. Violy mají osminovou notu s tečkou a šestnáctinovou, ačkoliv tento rytmický prvek se na 2. době nikde neobjevuje.

3. Tónové výšky

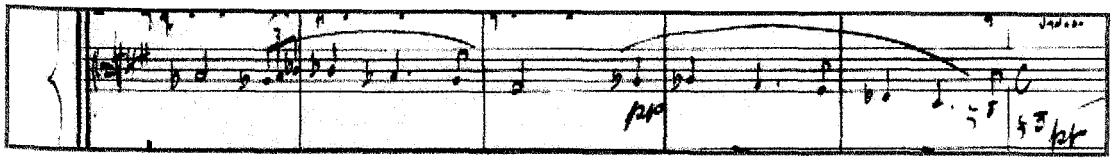
Autograf *Nocturna 1* obsahuje drobné škrty. Nikdy se nejedná o škrty pasáží, nýbrž jednotlivých not, a to v místech, v nichž si zřejmě Martinů nebyl jist, jak je má řešit. Nejvýraznější problém se vyskytuje v t. 33-37. V t. 33 a 36 jsou ve violách přeškrtané noty, v t. 36 a 37 v 1. houslích a v t. 36 také v pozounech.

Obr. 18, *Nocturno 1*, str. 5, t. 33-39.

Harmonicky je toto místo nejasné, podle škrtů lze usuzovat, že ani Martinů si nebyl jist, co zde má napsat. Základní harmonický koncept je zřejmě střídání Fis dur a Cis dur, přičemž tyto akordy jsou určeny harfě, violoncellům a kontrabasům. Ovšem housle střídají souzvuk *g-b* se souzvukem *gis-h*, violy *e-g* se souzvukem *d-fis* a dominantní je violové sólo, jehož klenutá melodie nevychází z žádné z výše naznačených harmonických struktur. Celá tato pasáž je natolik nejasná, že bez dalších pramenů lze jen stěží nalézt záměr skladatele a problém vyřešit.

Předkládaná edice se snaží zachovat co nejvíce zápis Martinů, přestože není příliš pravděpodobné, že by sám skladatel při revizi díla tento úsek takto skutečně zachoval.

Nejnápadnější nesrovnalosti z hlediska tónových výšek nalezneme v partu sólové violy, jehož zápis v tomto díle byl pro Martinů v mnoha ohledech nesnadný.



Obr. 19, *Nocturno 1*, str. 5, t. 33-37.

Na tomto místě se předkládaná kritická edice nemohla řídit premisou diplomatického přepisu. Zdá se být očividné, že se zde skladatel v taktech 34-36 „ztratil" ve violovém klíči. V jím zapsané melodické lince sólové violy se zde totiž objevuje „podivný" sled tónů *ces*^{1} – *b* – *a* – *gis* – *as*– *as* – *gis* – *fis* - *es*, čtyřikrát opakující tutéž tónovou výšku (*gis* – *as*), navíc v kontextu předtím i potom výrazně klenuté melodie tohoto sólového nástroje.

Takové místo vyžaduje jiné řešení. Problém tkví v tom, že těchto řešení může být hned několik. Harmonií doprovodných nástrojů se není možné se řídit, je proto třeba postupovat dle logiky melodického vývoje. Ovšem vzhledem k tomu, že se však nejedná o uzavřené hudební téma, a to je pro Martinů melodiku již i v těchto raných dílech typické, ale spíše o rozpřádání krátkého melodického motivu, který se stále proměňuje, nelze se ani logikou melodického vývoje řídit. Je otázkou, zda se lineárně soustředil na sólový nástroj bez bližší souvztažnosti k doprovodnému orchestru. Byl si Martinů jist, že píše ve violovém klíči?
Předkládaná edice volí nakonec variantu s doplněnými posuvkami, v nichž v analogii k předchozímu melodickému vývoji sestupných sekundových postupů vznikne intervalový sled:
m2, v2, m2, m2, c1, m2, v2, v2
oproti zápisu Martinů:
m2, m2, m2, zm2=c1, c1, zm2=c1, v2, zv2.

Výsledný melodický sled je dle naší edice *ces*^{1} – *b* – *as* – *g* – *as* – *as* – *g* – *f* – *es*.

Obr. 20, *Nocturno 1*, str. 5, t. 32-37

Vyvaruje se tak zvětšených intervalů, stejně jako zmenšených, které v tomto případě znamenaly několikrát za sebou opakující se tón.

Na rozhraní t. 35-36 bychom ještě mohli uvažovat nad tím, zda nechtěl autor oba tóny *as* spojit ligaturou. Po bližším prozkoumání celého úseku však žádný parametr nenapovídá tomu, že tam ligatura chybí.

Další nejasné a velice pozoruhodné místo se objevuje v t. 51nn. Jde o další pasáž, v níž se stýká více problémů v různých parametrech. Nyní zde budou představeny dva z nich, v jiných kategoriích problémů pak další.

Obr. 21, *Nocturno 1*, str. 7, t. 50-51

Flauto I, II
Oboe I, II
Clarinetto I, II
Fagotto I, II
Corno I, II
Corno III, IV
Trombone I, II, III
Arpa
Pianoforte
Violini I, II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

Harmonicky je toto místo zajímavé kombinací C dur a zmenšeného septakordu *ais–cis–e–g*. Pokud by skutečně měly všechny nástroje vycházet z jedné nebo druhé harmonické roviny, patří ve flétnách a hobojích na 1. době t. 51 odrážka na *g2*, aby zrušila *gis2* z předznamenání a byl tím zachován tón *g2*, který odpovídá oběma

harmonickým rovinám. Zdá se nepravděpodobné, že by Martinů záměrně ve dvou dřevěných dechových nástrojích v dynamice celého orchestru *fff* chtěl prosadit *gis2*. Přestože Martinů uvádí odrážky až na druhé době, edice je doplňuje už na 1. době a tyto druhé ruší. Takovéto příčnosti se objevují v partituře *Nocturna 1* vícekrát, nelze však ve všech případech určit, že se jedná o omyl[158]. Podobně chybí odrážky u *g* ještě několikrát v následujících taktech, v t. 52 ve violoncellech I, t. 54 fagotu I a violoncellech I.

V t. 51 nacházíme ještě zásadnější problém v partu lesních rohů. Vedle škrtů nad lesním rohem I je nezřetelné, jaký tón zamýšlel Martinů pro lesní roh II na 1. době. Přepisované čtvrťové noty (opravované na půlové) znesnadňují čitelnost místa, ale především ligatura na třetí dobu napovídá domněnce, že lesní roh II má i na první době mít psané *h1*, namísto *gis1*, které v partituře vypadá jako konečný autorův zápis.

Obr. 22, *Nocturno 1*, str. 7, t. 51

Lesní rohy postupují ve čtyřhlase vklíněny do sebe ve sledu I, III, II, IV, jak bylo tehdy běžné v provozovací praxi. Pokud by zůstalo na první době t. 51 *gis*, hrály by lesní rohy II a IV stejný tón a navíc by ligatura lesního rohu II nedávala smysl. Předkládaná edice proto v hlavním notovém textu opravuje první půlovou notu na *h1* a v poznámce pod čarou upozorňuje na původní zápis Martinů.

[158] Viz níže v textu.

Chybějící posuvky nalezneme i v dalších taktech. Např. v prvních houslích v t. 68 zřejmě patří odrážka k tónu g^2 na 2. době (dle analogie v klavíru), stejně tak jako v t. 72 na 1. době k tónu f^2.[159]

Obr. 23 a **24**, *Nocturno 1*, str. 10-11, t. 67-73

Předložená edice tyto odrážky doplňuje.

[159] Jelikož bylo toto řešení zcela nejednoznačné, bylo dílo takto bez posuvek dle podoby autografu provedeno na světové premiéře (1. 10. 2009, Státní opera Praha). Toto provedení však ukázalo, že takové řešení není zvukově uspokojivé.

V partu klavíru t. 81 shledáváme poněkud odlišnou situaci. Martinů zde zřejmě v partu pravé ruky nedopatřením napsal křížek k notě f^2. Vzhledem k tomu, že tento křížek je v předchozím taktu umístěn u noty d^2 a že i v t. 81 je dis^2 v levé ruce, zdá se být pravděpodobné, že tento křížek patří právě k notě d^2.

Vpisky tužkou, které se v autografu vyskytují, jsou psány neznámou rukou[160]. V t. 83 v partu harfy jsou do autografu jsou vepsány pomocné linky, při jejichž zachování by byl na 1. době souzvuk $fis\text{-}e^1$. V edici je za správné řešení považováno $fis\text{-}cis^1$, v němž není zápis tužkou respektován. Tento souzvuk je též odvozen z hudebního průběhu následujících taktů.

V *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* nalézáme nejasný zápis fagotů v t. 21. Předcházející t. 19–20 i následující t. 22–24 jsou notovány v oktávách, ale v taktu 21 se náhle objevují nony *es-fes1*, *des-es1*, *es-fes1*. Předkládaná edice volí opravu na „standardní" oktávové vedení hlasů, jež je na tomto místě podpořeno i unisonovými oktávovými postupy violoncell a kontrabasů.

Obr. 25, *Balada*, str. 3, t. 18-22

[160] Je možné, že všechny tyto vpisky, viz popis pramene, s. pocházejí od opisovače, který po smrti skladatele v 60. letech pořizoval provozovací materiál pro tehdejší nahrávku brněnského rozhlasu, viz pozn.

V t. 154 je patrné autorovo přehlédnutí předznamenání.

Obr. 26, *Balada*, str. 19, t. 153-155

Corno I, II

Corno III, IV

Trombone I, II

Trombone III

Tuba

Timpani

Gran Cassa

Pianoforte

Violini I, II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Souzvuk na 1. době má být zjevně *h moll*, soudě z melodie houslí I. V ostatních smyčcových nástrojích však nikde není uvedena odrážka, která ruší *b* v předznamenání. Pokud předpokládáme, že tento takt je celý v *h moll*, což nám napovídá půlová nota *d2* na 3. době ve violách, je v tom případě chybně zapsáno psané *ais* v lesním rohu II. Edice je opravuje na a, aby zněl v lesních rozích též mollový souzvuk a nezpůsoboval tak příčnost, kterou zde skladatel patrně nezamýšlel.

Chybné tóny nalezneme v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* také v t. 238.

Obr. 27, *Balada*,
str. 30, t. 236-238

Téměř všechny nástroje orchestru zde ukončují melodickou frázi na tónu *d*. Violoncella a kontrabasy však končí na *c*. Předkládaná edice zde proto opravuje a sjednocuje čtení obou těchto partů na *d*.

3. 1 Záměrná příčnost

Pozoruhodné je místo, které se v partituře *Nocturna 1* dvakrát opakuje v obměněné podobě. V taktu 18 má znít v orchestru trojzvuk *Cis dur,* violy a harfa mají hrát tón *eis*, zatímco u sólové violy je v autografu zapsána nota e^1 bez posuvky.

Obr. 28, Nocturno 1, str. 3, t. 17-23

Ve skutečnosti jsou v autografu jsou zapsány dvě noty přes sebe, tj. fis^1, e^1. Možná si Martinů nebyl jist, kterou z nich zvolit. Dle analogického místa v sólových houslích I v t. 98, kde je notováno e^1, se přikláníme k domněnce, že i v partu violy t. 18 má být správně nota e^1.[161]

Obr. 29, *Nocturno 1*, str. 15, t. 97-102

4. NOTACE RŮZNÝCH DRUHŮ TREMOLA

Nocturno 1 i *Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* užívají velice hojně jako výrazový prvek tremolo na jednom tónu i mezi dvěma tóny. Jeho notace je přitom tak různorodá, že si zaslouží samostatné pojednání. Ve většině případů je tremolo značeno třemi vodorovnými (resp. šikmými) čarami. Ne však zcela důsledně. Někdy užívá Martinů jen dvě čáry, a to i v delších úsecích. Tam, kde se jedná o jednotlivé takty nebo dokonce jednotlivé noty, lze většinou takovýto zápis klasifikovat jako chybný.

V *Nocturnu 1* lze kromě již zmíněného úseku t. 55-64 v klavíru, kde se jedná o zjevnou chybu, poukázat např. na t. 51nn.: v t. 51 je tremolo ve flétnách, hobojích a

[161] Stojí za zmínku, že jediná existující nahrávka z 60. let (viz předchozí poznámka č. ... na s. ...) všechna taková místa sjednocuje a zjednodušuje, tzn. v tomto konkrétním případě dává i sólovému nástroji tón eis. Nejnápadnější sjednocení je pak na samém konci skladby, kde z původního bitonálního závěru cis moll – fis moll, sjednocuje celý orchestr do fis moll –srv. tužkou připsané akordy na konci partitury.

klarinetech vyznačeno pokaždé dvěma čarami, od dalšího taktu ve stejné hudební faktuře již třemi. Podobný problém se poměrně hojně vyskytuje v partu kontrabasů: např. v t. 1, 2, 18, 24, 25, 28, 31, 33-37 ad. zapsal skladatel pouze dvě čáry, značící fakticky šestnáctinové hodnoty. V těchto případech předkládaná edice zápis sjednocuje na tremolo značené třemi čarami.

Tam, kde jsou notovány dvě v delším úseku, nelze pokaždé tvrdit, že se jedná o omyl, ale stejně tak nelze s jistotou konstatovat, že šlo o záměr skladatele. Vyvstává zde otázka, zda Martinů zamýšlel dvěma čarami šestnáctinové notové hodnoty a užil zápisu abbreviaturou nebo právě zmíněné tremolo. Značení v delších úsecích se dvěma linkami není konsekventní ve smyslu vertikální struktury orchestru. Jako nápadný příklad můžeme uvést úsek t. 83-102 v *Nocturnu 1* , v němž sólová viola jako doprovodný nástroj k sólovým houslím hraje tremolo značené „správně" třemi čarami.

Obr. 30, *Nocturno 1*,
str. 13, t. 83-89
Flauto I, II
Arpa
Violino solo
Viola sola

Naproti tomu v partech flétny v t. 83–86 a harfy v t. 83–102 jsou značeny se dvěma linkami, tedy jako šestnáctinové noty. Napadá nás nepochybně otázka, zda Martinů skutečně chtěl odlišit tremolo sólové violy od šestnáctinového proudu ve flétně a harfě, přičemž nelze zapomínat na fakt, že formálně zde dochází k návratu první části skladby, v níž hrají všechny nástroje tremolo, nikoliv šestnáctinové tóny. Dokázal si představit, jak bude takový úsek znít a jak bude interpretačně zvládnutelný? Předložená edice zachovává v tomto komplikovaném úseku zápis skladatele, ne však kvůli přesvědčení, že se Martinů nezmýlil, ale spíše z důvodu, že právě v takovém případě nelze ani jednu z variant vyloučit. Jde zejména o snahu ukázat, nakolik se Martinů takovými detaily v zápise podrobně nezabýval.

Podobný případ nalezneme i v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, a to u tremola na jednom tónu hned na začátku skladby. Tympány jsou zapsány v úseku t. 1-3 a 9-18 též dvěma čarami, pod nimi velký buben v t. 1-9 se třemi čarami.
Ani ve stejné skupině nástrojů (v tomto případě bicí) nezaznamenává Martinů identický způsob hry shodně. Přestože je stejně jako u *Nocturna 1* nejasné, zda by opravdu Martinů chtěl kombinovat dvě rychlosti tremolovaného tónu, respektuje edice autografní zápis ve snaze předvést skladatelův způsob notace.

Problematičtější v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* je pasáž t. 38-51, v níž má velký buben značeno tremolo třemi linkami pouze v t. 38-40. Zbývající část je značena dvěma linkami, stejně jako tympány, které jsou takto značeny celé. Toto místo je příznačné v tom smyslu, že ukazuje, nakolik Martinů neřešil rozdíl mezi tremolem a šestnáctinovými notami a lze se tudíž přiklánět k tomu, že skutečně pod obojím značením myslel tremolo. Jelikož by diplomatický přepis tohoto úseku vypadal zcela nelogicky, edice jej sjednocuje na dvě linky, přestože je zjevné, že Martinů nezamýšlel cíleně šestnáctiny, ale spíše tremolo. Protože však cílem edice, jak již bylo několikrát zdůrazněno, je snaha po co nejvěrnějším zachování výpovědi pramene, je tento zvolený zápis původnímu bližší.

Obr. 31, *Balada*, str. 5, t. 38-40

V t. 127-128 se tento problém opakuje, přičemž zde jsou tremolované noty s dvěma čarami v houslích I, violoncellech a kontrabasech oproti tremolu se třemi čarami v houslích II a violách. Violoncella a kontrabasy navazují na tremolo s dvěma linkami ve třech předchozích taktech, o nichž bychom mohli uvažovat, že jsou zde zamýšlené šestnáctiny. Následující kombinace obou značení v t. 127-128 však tuto hypotézu vyvrací.

4. 1 Konfrontace tremola na jednom tónu s tremolem mezi dvěma tóny

Ukázkou problému, který nevyžaduje v edici změnu zápisu oproti autografu, ale sahá hlouběji, a to do struktury kompozičního procesu, je hlas druhých houslí hned na začátku skladby.

Obr. 32, *Nocturno*, str. 1, t. 1-6.

Melodie druhých houslí je vedena v unisonu s druhými violami. Vyskytuje se zde ovšem problém, protože tam, kde violy hrají *fis*, jsou housle již mimo rozsah. To si Martinů uvědomoval, řešil však celý úsek způsobem, kterým možná nevědomky způsobil jinou interpretační komplikaci. Tremolované dvojice tónů lze hrát pod jedním smykem a může tedy znít legato, jak Martinů na jiných místech v partituře ještě zdůraznil obloučky (viz t. 21-24, housle I).

Tremolo na jedné notě v druhých houslích (a vlastně po celou dobu i ve violoncellech a kontrabasech) je nutné vytvářet oproti tomu krátkými smyky na jedné notě, tudíž zcela odlišnou technikou hry, která také zcela jinak zní. Při vynechání *fis* v druhých houslích kvůli rozsahu zde Martinů kombinuje dvě zcela odlišné nástrojové techniky s rozdílnou zvukovou barvou a tudíž neřeší vůbec zvukový rozdíl mezi tremolem na jednom tónu, hraným oddělenými smyky a tremolem mezi dvěma tóny, které se hraje legato. Jde mu primárně o vyjádření plynulé neakcentované plochy doprovodného zvuku, aniž by si uvědomil, že tímto zápisem dává protichůdné indicie k interpretačnímu řešení celého úseku.

Plynulost chce ještě zvýraznit oblouky mezi tremolovanými notami ve violoncellech a kontrabasech, přičemž tyto oblouky nemohou v žádném případě znamenat smykování. Týkají se výhradně plynulosti frázování, nikoli smykové artikulace. Naznačují ligaturovaný úsek, přestože je jako ligatury hrát nelze.

5. Oblouky

Oblouky jsou další kategorií, která je v těchto raných partiturách velice komplikovaná. Všeobecně je nutno konstatovat, že pro Martinů je v tomto období naprosto charakteristická nedůslednost ve vedení legatových i ligaturových oblouků. Jedná se o nedůslednost v samotném zápisu oblouků do všech hlasů, ale také o nedůslednost ve vedení oblouků od noty k notě, od začátku do konce fráze atd.

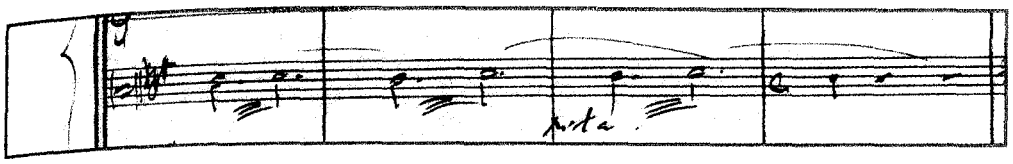
Pro přípravu edice je způsob zápisu oblouků v autografu značným úskalím. Kritická edice se snaží všechny zásadní změny zanesené do partitury řádně vyznačit, ale u oblouků je to jen obtížně proveditelné. Zjevně Zdá se, že neexistuje klíč, jímž by se

všechny problémy vedení oblouků snadno a jednoznačně vyřešily. Jaký způsob editorských doplňků máme zvolit ? Lze doplňovat tam, kde se jedná o identická nebo obdobná místa a kde Martinů jednou užívá oblouků a jindy ne? Problém ilustrují následující notové příklady tremolovaných souzvuků (v tomto případě povětšinou trylky v sekundovém rozmezí tónů):

Obr. 33, *Nocturno 1*, str. 1, t. 1-3 – trylek bez oblouků.

Obr. 34, *Nocturno 1*, viola 1 sola, str. 14, t. 90-93 – trylek s oblouky mezi takty

Obr. 35, *Nocturno 1*, str. 3, violini I, II, viola 1 sola, t. 20-24 – trylek s oblouky mezi notami v taktu



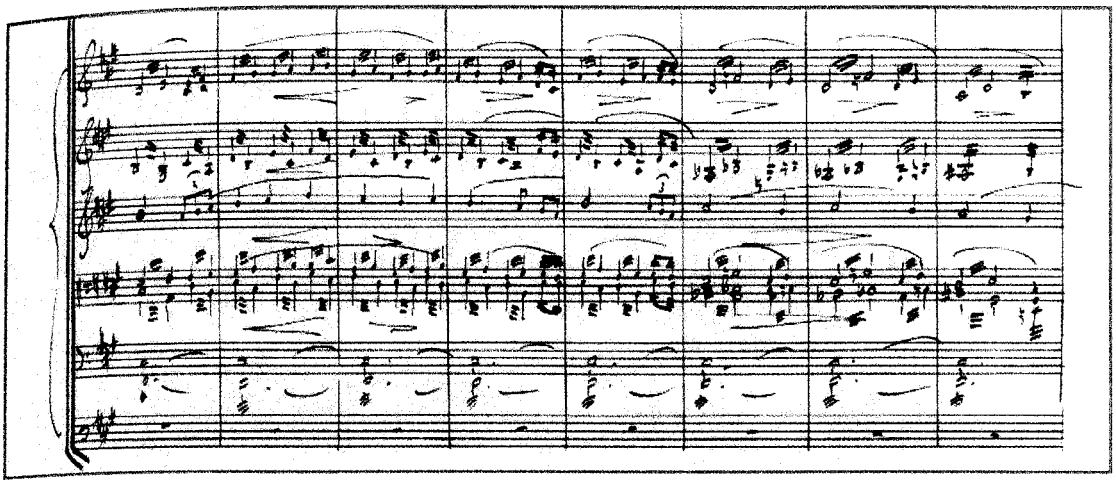
Obr. 36, *Nocturno 1*, str. 15, viola 1 sola, t. 97-100 – trylek s obloukem přes více než dvě noty

Ze všech těchto příkladů je zřejmé, že skladatel zapisuje oblouky velmi nejednotně. Domníváme se, že i při sebevětší snaze o co nejvěrnější diplomatický přepis autografu nelze Martinů zápis obloučků vždy respektovat.

Místo, v němž propojuje v sólové viole, vedené zde jako doprovodný nástroj k houslím, tentokrát trylek oblouky mezi takty (viz obr. 34) a nebo dokonce více než přes dvě noty (viz obr. 36), je v dlouhém úseku taktů 83-100. Zde jde opět o oblouky dle Martinů míněné jako výrazové (a to ještě ne zcela důsledně zaznamenané), ale ani v tomto případě nelze psát takové oblouky vždy mezi druhou a první notu a už vůbec ne přes dvě a více noty, protože tento zápis neznamená ani smyk, ani frázi. Obdobné případy se objevují opakovaně i v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, uveďme alespoň jeden příklad ve violách v t. 9-13, v němž je zapsáno více oblouků nežli not, které by tyto oblouky měly spojovat.

Obr. 37, *Balada*, str. 2, t. 9-17

Předkládaná edice nedoplňuje oblouky v těch případech, kde se jedná o samostatný nástrojový part, přestože by tam z hlediska hudebního kontextu patřily; srv. např. následující příklad:



Obr. 38, *Nocturno 1*, str. 2, t. 9-16

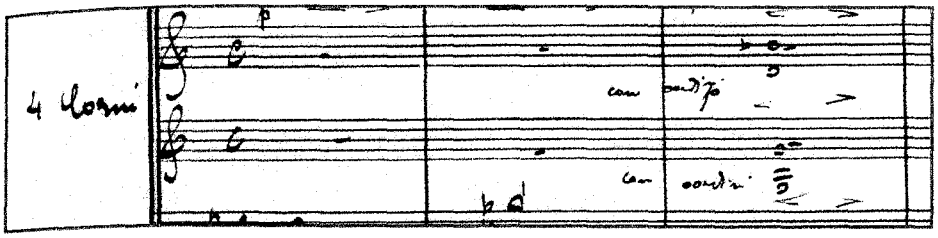
Užil-li skladatel obloučky, které jsou zjevně chybné, (viz př. 34, 36), edice je vynechává. Obloučky jsou doplněny pouze v případech, kdy jde o dělené hlasy nebo ligatury (viz edice *Nocturna 1*, str. 1, violoncelli).

Dlouhé legatové oblouky se objevují také v partu sólové violy (t. 1-37). Tyto oblouky přitom v daném případě naznačují hlavně hudební souvislost melodické fráze a nikoliv výměnu smyků, jak bychom mohli očekávat u notace smyčcového nástroje. Zároveň svědčí i o tom, že se Martinů v této době zřejmě příliš nezabýval zvláštnostmi jednotlivých nástrojových hlasů a jejich specifickými technickými možnostmi, a to ani tehdy, když se jednalo smyčcový nástroj, jehož problematika mu jako školenému houslistovi mohla být dobře známá a blízká. Ve své podstatě se spíše jedná o obecné sólo, které by mohl hrát i jiný (např. dechový) nástroj podobného rozsahu a nevyjadřuje jasnou skladatelovu představu o tom, jak má sólo znít.

6. Nedůslednosti

Z řady uvedených Řada příkladů uvedených v předchozích kategoriích opakovaně dokládá, že se Bohuslav Martinů v těchto raných partiturách příliš nestaral o to, zda je jeho notový zápis dostatečně přesný a důsledný. . Zmíněná nedopracovanost a nedůslednost souvisela zřejmě s tím, že (jak již bylo řečeno) psal své partitury rychle a při psaní se příliš neohlížel „zpět".

Např. není výjimkou, když se ve stejném taktu objevují jak noty, tak také celotaktové pomlky, např. v Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři", t. 3 v partech lesních rohů:



Obr. 39, *Balada*, str. 1, t. 1-3

Domníváme se, že autor zde a v podobných případech předem vyplnil prázdné takty celotaktovými pomlkami a teprve dodatečně do nich zaznamenal příslušné notové hodnoty. Nedůslednosti se projevují i v dalších vrstvách zápisu, např. ve značení tempa a způsobu hry, jako např. divisi, con sordino atd. Chybějící označení tohoto druhu, která vyplývají z logiky hudebního průběhu a chybět nesmí, předložená edice doplňuje. Týká se to např. ukončení hry s dusítkem v sekci smyčců v *Nocturnu 1* v t. 50, kde po předchozí m *ppp* a několikataktové pauze náhle nastupuje dynamika *fff*. Označení senza sordino však Martinů na tomto místě v autografu neuvedl.

Jiné nedůslednosti lze nalézt i v zápisu dynamických znamének, dynamických vidlic nebo naopak jejich opomínání. Pro ilustraci zde uvádíme alespoň příklad z partů violoncell a kontrabasů v Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři" :

Obr. 40, *Balada*, str. 2, t. 12-17

Předložená edice nedoplňuje chybějící crescendové a decrescendové vidlice. Naopak se snaží doplňovat dynamické značky, obzvlášť na komplikovaných místech.

Názorným příkladem je strana 6 z autografu *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* (viz také edice str. 7), kde chybí dynamika hned v t. 41 u lesních rohů, v t. 43 a 45 u houslí II, viol, violoncell a kontrabasů a v t. 44-45 u pozounu III a tuby.Ponecháme-li stranou fakt, že v pozounech I, II, je *mf* zapsáno o takt dříve, zbývá ještě otázka, zda Martinů zamýšlel na tomto místě stejnou dynamiku jak pro pozouny I, II, tak také pro pozoun III a tubu. V takových případech volí předkládaná edice sjednocení a dynamiku doplňuje. Podobný příklad, tentokrát v houslích I a II, vidíme také v *Nocturnu 1* v t. 11–16 (viz obr. 38 na s. 75). Zde měl autor pravděpodobně na mysli shodnou dynamiku v houslích I a v houslích II. Jiné podobné případy často nalezneme v raných partiturách Martinů u violoncell a kontrabasů.

6.1 Zápis do nesprávného notového systému

Dalším dokladem nesoustředěnosti a rychlosti zápisu v raných partiturách Bohuslava Martinů jsou zápisy do nesprávného notového systému. Ve všech třech případech, které se vyskytují v partituře *Nocturna 1*, bychom si mohli opět klást otázku, zda si skutečně Martinů výslovně nepřál právě to, co je psáno v autografu. Po hlubší analýze příslušných míst se však ukazuje, že se jedná o chyby.

V t. 39 začíná glissando harfy od noty *E* v basovém klíči v partu levé ruky (viz příloha, rozhraní mezi stranami 5 a 6 v autografu). Následující dvě glissanda v t. 41 a 43 však začínají v partu pravé ruky od noty cis^1 v houslovém klíči. Řídíme-li se srovnáním s analogickým místem v t. 75-80, ukazuje se jako nanejvýš pravděpodobné, že také glissando v t. 39 patří do vrchního systému harfy (tj. partu pravé ruky notovaného v houslovém klíči). Protože t. 39 je v autografu posledním taktem na straně 5, mohlo se stát, že si autor této chyby nevšiml a na straně 6 pokračoval plynule dál ve svém zápisu.

Další chybný zápis o systém níže nalezneme v t. 51 v partu klavíru (viz obr. 21). Tyto takty mají téměř jistě obsahovat klesající rozložený zmenšený septakord: *g–e–cis–ais*, začínající uvedenými čtyřmi tóny na každé počítací době čtyřčtvrtečního taktu a tóny g^3, g^2 a g^1 na prvních dobách taktů 51–53. Pokud bychom zachovali zápis autografu, začínal by klavír v t. 51 v basovém klíči a součástmi sestupného rozloženého zmenšeného septakordu by v tomto taktu byly tóny *h-g-e-cis* a teprve od následujícího taktu by byl zápis v houslovém klíči. Sestupné tóny by v prvním taktu zněly: *h-g-e-cis*, ovšem pak by křížek u *cis* nedával smysl, protože je současně i v předznamenání, a ani křížek na první notě *h* by neměl opodstatnění. Domněnka, že se zde jedná o chybný zápis o systém níže, je podpořena tím, že je v autografu v t. 51 vyznačena transpozice o oktávu výš (8va sopra), která by v basovém klíči už vůbec nedávala smysl.

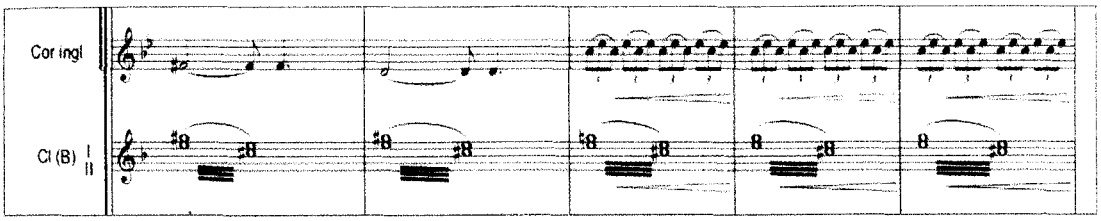
Poslední případ zápisu do nesprávného notového systému se týká nástupu sólové violy v t. 83 (viz obr. 30), která zde funguje jako doprovodný nástroj sólových houslí. V autografu je začátek tohoto violového sóla zapsán na s. 13 o systém níž v partu violoncell. Od t. 90 na další straně partitury (*Nocturno 1*, s. 14) pokračuje part violy již ve správném systému. V t. 83 je ostatně nad notovým systémem zapsáno: „1. viole solo con sordini", což potvrzuje domněnku, že se na tomto místě nejedná o violoncello.

6.2 Trioly

Problémem, na nějž několikrát narážíme v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, je zápis triol. V autografní partituře se opakovaně se vyskytují pasáže, v nichž autor trioly nerozepsal, ale jen naznačil. První z nich nalezneme v partu anglického rohu v t. 34-37.

Obr. 41, *Balada*, str. 5, t. 34-37

Takovýto zápis otevírá dvě různé možnosti řešení. Může se totiž jednat buď o „střídavé" trioly,



Obr. 42, *Balada*, str. 5, t. 32-36

anebo o trioly, v nichž se na každé taktové době objevuje tatáž (nižší) nota příslušné tónové dvojice:

Obr. 43, *Balada*, varianta t. 34

K této domněnce by nás mohl vést zápis triol ve flétnách a hobojích v t. 37. Obě varianty se zdají být možné i správné. Těžko lze dnes rozhodnout, kterou by Martinů vybral. Předložená edice volí v tomto případě první variantu.

Podobný triolový zápis najdeme ještě v úseku t. 99-114:

Obr. 44, *Balada*, str. 13, t. 99-106

Ten však nám dává aspoň vodítko v taktu 99, z něhož je zřejmé, že se jedná o „střídavé" trioly. I z tohoto důvodu se předložená edice v t. 34-37 přiklání k výše naznačenému obdobnému řešení.

V zápisu t. 99–106 se ovšem objevuje ještě jiná nedůslednost , a to z hlediska délek not, které Martinů zapisuje správně pouze v t. 101 a pak na následující straně 14 v t. 107-114. V ostatních taktech zapisuje půlové noty namísto not celých. Tento příklad je zároveň další dobrou ukázkou toho, že si skladatel v této rané fázi tvůrčího vývoje buď vůbec nekladl takovéto detailní otázky, anebo si skutečně nebyl jist, jak má vypadat správný a bezchybný notový zápis.

Podobný zjednodušený zápis triol nalezneme v partituře *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* i dále, např. v t. 222-229 v partu klarinetů a v týchž taktech v klavíru. Předložená edice všechna tato zjednodušení rozepisuje, a to bez vyznačení.

6.3 Nepřehledný zápis

Skutečnost, že Martinů neprováděl dodatečnou revizi svých raných partitur, má v některých případech za následek špatnou přehlednost notového zápisu. Stává se totiž, že skladatel zapsal do příslušného taktu novou verzi, ale neškrtl pokaždé tu starou. S takovými problémy se setkáváme v případě trojzvuků, o nichž pojednáváme níže[162].

[162] Viz tato kapitola, podkapitola 7, str. 81-83.

V *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* se však nachází v t. 220 ještě jiný případ, a to dvojí zápis přes sebe.

Obr. 45, *Balada*, str. 28, t. 220-221

Pokud bychom se zabývali otázkou, které noty byly napsány dřív, zdá se, že v pravé ruce klavíru v t. 220 původně omylem zapsal autor melodii náležející smyčcům. Aniž by ji však škrtl, vepsal do tohoto taktu následně ještě značku pro oktávové tremolo, které je jinak předepsáno v klavíru v t. 213–238.

Předložená edice zachovává v tomto případě oktávové tremolo., jelikož se zdá být logičtější v rámci vývoje klavírního partu.

7. „Trojzvuky"

Dalším fenoménem raných orchestrálních skladeb Bohuslava Martinů, jenž si zaslouží zvláštního komentáře, jsou „trojzvuky", zapsané v notových systémech pro dvojice dechových nástrojů nebo v partech smyčcových nástrojů. V *Nocturnu 1* se ve většině takových případů Martinů nakonec rozmyslel, jaké dvě noty zvolí, a třetí notu škrtl. Ne vždy je však jeho zápis přehledný, a tak je třeba pokaždé posoudit jednotlivé vrstvy, abychom určili, který zápis je původní a který pozdější, a hlavně to, která z těchto vrstev je správná.

V t. 14 *Nocturna 1* je v partu viol v autografu zapsán „trojhlas", v němž jsou však jak se zdá některé noty škrtnuty. Domníváme se, že tyto škrtnuté noty upravují tento

takt tak, že je shodný s následujícím taktem 15, a řídíme se tím v našem edičním návrhu.

Ve stejném partu v t. 33-36 se objevuje celá řada nepřehledně zapsaných not. Vzhledem k tomu, že je toto místo problematické jak v zápisu partu sólové violy (viz problémy č. 3, tónové výšky, obr. 18, str. 60), tak také v zápisu dalších partů, zdá se být pravděpodobné, že zde skladatel celkově tápal. V orchestru probíhá opakovaná výměna akordů *Cis* a *Fis*, k nim ve violách střídavě *d-fis*, *e-g*. V t. 33 a 35 jsou namísto dvojzvuků ve violách psány všechny čtyři noty *d-e-fis-g*. V t. 33 je spodní *d* škrtnuto, *fis* ale není a v t. 35 již není škrtnuto nic a zůstává zde změť čtyř tónů, z nichž sem bezpečně dva nepatří. Vzhledem k pravidelnému střídání dvojzvuků zřejmě v těchto taktech nakonec Martinů zamýšlel souzvuk *e-g*, tuto variantu volí také edice.

Podobné nejasnosti nalezneme v t. 52, kde jsou zřejmé škrty v houslích, a ve violách je zřejmě škrtnut vrchní tón, který nemá odrážku.

Obr. 46, *Nocturno 1*, str. 8, t. 52-53

Není jisté, zda linka škrtu v partu viol není další nožička k notě, ale vzhledem k tomu, že tam patří jen dvě noty a v následujícím taktu se dvojzvuky opakují, pravděpodobně jde o škrtnutou vrchní notu *cis*[1]. Edice volí dva spodní tóny.

V *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* je problém „trojzvuků" závažnější, protože zde nejsou škrtnuty nadbytečné noty a objevují se tudíž tři noty v partu pro dva nástroje. Konkrétní případ v t. 125 se týká pozounu III a tuby, kde Martinů zapsal tóny *F-B-f*. Z hlediska harmonického průběhu není žádný z těchto tónů chybný.Předložená edice volí v tomto případě tóny *B-f*, a to na základě analogie s fagoty. Kromě této analogie však nelze na ničem rozhodování založit.

Obr. 47, *Balada*, str. 16, t. 124-127

Podobný případ se vyskytuje ještě v t. 224 také v partu pozounu III a tuby. Z tónů *Es-B-es* volí edice oba tóny spodní, jelikož tón *es* má též pozoun II a harmonie pozounů a tuby téměř výlučně čtyřhlasá. V případě volby vrchního *es* namísto jiného tónu trojzvuku by zněl pouze trojhlas a pozouny II a III by hrály stejný tón.

Obr. 48, *Balada*, str. 28, t. 220-225

8. ROZSAH NÁSTROJŮ

Jak jsme již zmínili, v době svých uměleckých začátků zápasil Martinů jakožto samouk i s problémy instrumentace a ne vždy byl v těchto zápasech zcela úspěšný. V *Nocturnu 1* nalezneme například na dvou místech nehratelné tóny, které jsou již mimo rozsah konkrétního nástroje. Prvním z nich je tón *a*, zapsaný původně v t. 43 v partu fléten. Zde si však skladatel včas uvědomil svoji chybu a příslušnou notu opravil na c^1.

V t. 61-64 však v partu klavíru předepsal oktávovou transpozici, ale zřejmě si přitom neuvědomil, že se tím dostává již mimo rozsah nástroje. Předkládaná edice tuto oktávovou transpozici ruší.

Obr. 39, *Nocturno 1*, str. 10, t. 64-67

Nejproblematičtějším místem je však zápis v t. 143 v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*. V partu flétny je zapsán tón *b*, který je již pod rozsahem nástroje. Flétna zde hraje třítónový motiv, který pak opakuje, a který se v různých intervalových i rytmických obměnách objevuje předtím i potom v dalších nástrojích (např. lesní roh). Martinů si na tomto místě zřejmě neuvědomil, že překročil rozsah zvoleného nástroje. Předložená edice volí náhradní řešení tím, že uvedený třítónový motiv překládá do partu klarinetů.

Obr. 50, *Balada*, str. 15, t. 143, Flauto

9. NEVYSVĚTLITELNÁ REPETICE

Dalším otevřeným problémem jsou takty 44-49 v skladbě *Nokturno 1*, jež jsou v autografu vyznačeny repeticí (viz příloha A, autograf, str. 6-7):

Dvě strany autografií partitury, na nichž jsou uvedené takty zapsány, na sebe jakoby nenavazují. Na začátku repetované části v t. 44-45 (autograf s. 6) hrají housle, viola sólo a harfa. Od taktu 46 (autograf s. 7) však hrají flétny, 1. hoboj, lesní rohy a violy. Jediným spojovacím článkem se zdá být 1. hoboj, který nastupuje na poslední době taktu 45.

Přeryv mezi t. 45 a 46 vzbuzuje otázku, zda je autograf *Nokturna 1* úplný, anebo zda v něm na tomto místě něco nechybí. Dnes dochovaná autografní partitura je svázána sešitovou vazbou[163], v níž jsou vždy dva archy vloženy do sebe, a nejsou v ní známky dodatečného vyřazení listů. Repetice na str. 6 a 7 je z hlediska způsobu uspořádání složek úplná, musel by zde jedině chybět celý arch, který by byl ale nelogicky vložen za arch předchozí a ne do něj. Pokud tedy skutečně žádný arch nechybí byla zřejmě hudba v tomto repetitivním úseku takto opravdu zamýšlena. Přesto se zdá být v tomto celku nelogická. Je nezbytné se tázat:

A. Proč nepokračuje v taktu 46 hudba v houslích, ačkoliv není ukončeno ani značení 8va sopra, kde mají housle I pokyn ke hře o oktávu výš?

B. Na konci repetice chybí část glissanda, které je psáno v posledním taktu před repeticí. Je tedy otázkou, zda má být glissando při repetici hráno znovu, zda má být hráno na samém konci repetice? Po repetici pokračuje harfa od druhé doby dalším (již vynotovaným) během, a tak edice řeší tuto mezeru v autografu doplněním glissanda s poznámkou, že má být hráno pouze u prima volta. Protože je stejně jako další editorské zásahy psáno v hranaté závorce, každý, kdo partituru bude číst, pozná, že jde o zásah, který nepochází od Martinů a může se rozhodnout, zda jej bude akceptovat nebo ne.

---

[163] Archy jsou vloženy vždy dva do sebe a všechny archy jsou sešit nití. Není dochovaná zmínka o tom. kdy byly autografy Nocturna 1 a Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři" sešity a kdo je sešil. Mohla je sešít skladatelova sestra Maria, ale také Charlotte, od níž pak autografy obdržel Památník Bohuslava Martinů v roce 1963.

c. Nejasná je především změna hrajících nástrojů na přelomu stran a také to, proč je repetice tak krátká. Jediným pojítkem je hoboj, jehož první tón začíná na str. 6 a melodie pak plynule pokračuje na str. 7. Dynamika v hoboji není označena již v taktu 45, ale až na následující straně.

Možná Martinů odpovědi na tyto otázky nenašel, proto je nechal nedořešené. Možná napsal ještě část partitury, která není dochovaná, ale možná to také takto zamýšlel. Vzhledem k tomu, že zde chybí prvotní detailní formální koncept, nedokážeme na tyto otázky odpovědět. Mohou být však dobrým vodítkem v širším kontextu formální výstavby skladatele, a to nejen v raném díle, ale i v obdobích pozdějších.

Kompoziční způsob Bohuslava Martinů, který je zjevný již v těchto raných orchestrálních dílech a, jak víme, prochází celou jeho tvorbou, se projevuje především přistavováním bloků, přidáváním menších úseků, s jakým se setkáváme i v dílech jiných skladatelů (např. Leoše Janáčka aj.). Jakési asociativní hudební myšlení, v němž Martinů nevytváří uzavřená témata, ale spíše rozvíjí drobné motivické modely v neustálém obměňování, nabízí pak skladateli mnohem větší volnost ve výstavbě celku. U Nocturna díky nejasnému formálnímu konceptu nemůžeme říci, zda část skladby chybí. Repetice odpovídá svým vnitřním uspořádáním také způsobu přistavování bloků, které spolu nemusí souviset. U děl z pozdějších období měl pak Martinů díky této volné výstavbě a asociativnímu myšlení zase často možnost libovolně krátké (někdy i jedno až dvoutaktové) úseky škrtat.[164] Celkovou strukturu díla mu tyto škrtnuté takty málokdy zásadně narušily. Interpreti dnes často řeší, zda škrtnuté takty hrát či ne a v případech, kde není z pramenů zřejmé, že je škrt definitivním řešením skladatele, je to pak spíše otázka interpretační či estetické preference. Pozoruhodné však je, že jsou často obě řešení v rámci formálního konceptu dobře možná.

[164] např. v *Allegru symphonique*, H. 171 nebo *Symfonii č. 4*, H. 305 aj.

10. TRANSPOZICE KLARINETŮ

Jak jsme poznali u partu viol i sólové violy, ne vždy si byl raný Martinů jist notací v jiných klíčích, než v klíčích houslovém a basovém. Podobné potíže měl pravděpodobně se správnou notací transponujících nástrojů. Příznačná je v tomto ohledu pasáž klarinetů v *Nocturnu 1* v t. 51-54. Jedná se o úsek , který už byl několikrát zmíněn v souvislosti s chybějícími posuvkami nebo se zápisem do nesprávného systému.

Na první pohled se zdá, že Martinů zde od 2. doby t. 51 až do t. 54 zapisuje notaci klarinetů in C, Zapsané tónové výšky jsou téměř shodné s ostatními dřevy (flétny, hoboje, fagoty). To by ovšem znamenalo, že Martinů zamýšlel hru klarinetů v paralelních tercích po celou dobu trvání tohoto úseku. Vzhledem ke stavbě zmenšeného septakordu, který sestává ze samých malých tercií, je taková varianta možná. Zdvih v taktu 54 znamená již hru v unisonu v transpozici in A. Edice respektuje zápis skladatele, přestože není jisté, zda opravdu byl schopen skladatel v té době takto komplikovaně uvažovat a orientovat se bravurně v transponujících nástrojích.

Obr. 51 a **52**, *Nocturno 1*, str. 7 a 8, t. 51-55

Závažnější problém v souvislosti s notací klarinetů se nachází v *Baladě k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* v t. 116 a 120-121. V t. 116 se Martinů zřejmě zmýlil, když zapsal znějící h^1 namísto správného cis^2. Předkládaná edice toto nedopatření napravuje.

O čtyři takty dále, v t. 120nn. nacházíme pasáž, která se kvůli nedostatku srovnávacích pramenů nedá bezpečně rozklíčovat.

Obr. 53, *Balada*, str. 11, t. 116-123

Hlavní melodická linka je na tomto místě vedena v klarinetech spolu s anglickým rohem, fagoty, violoncelly a kontrabasy. Všechny zmíněné nástroje by měly hrát v oktávovém unisonu, až na klarinety, které zde podle autografního zápisu postupují v paralelních kvintách. Zdá se však, že Martinů chtěl na tomto místě vést také klarinety v unisonu s ostatními nástroji. Klarinety jsou v partituře často vedeny v unisonu k hobojům, tedy psány o velkou sekund výš. Při zápisu do partitury se na tomto místě pravděpodobně orientoval podle nejblíže zapsaného partu anglického rohu, přičemž si neuvědomil, že se jedná o transponující nástroj, respektive měl za to, že se jedná o part netransponujícího hoboje. S touto hypotézou přesouvá edice melodii klarinetu o kvintu níže, než je uvedeno v autografu, tedy od psaného *a*, přičemž výsledná melodie je v unisonu s ostatními nástroji, v nichž se melodie objevuje.

11. Nástrojové obsazení

Obsazení a používání nástrojů v raných orchestrálních skladbách Bohuslava Martinů stojí za zamyšlení také z pohledu akustického prosazení nástrojů v jednotlivých pasážích. Za zmínku stojí např. t. 46-49 v *Nocturnu 1*. Flétny zde v hluboké poloze

střídají tóny cis^1-d^1 v *pp*. Přestože jde jen o doprovodnou figuraci, nemohou se prosadit vůči *mf* v sólovém hoboji a zejména vůči čtyřzvuku lesních rohů.

Celkově vyvstává otázka, zda nejsou v raných partiturách dynamicky a instrumentačně předimenzovány žesťové nástroje. Možná však právě takto volený instrumentář nebyl v provozovací praxi té doby ničím ojedinělým, a tak byl Martinů na takový zvuk zvyklý. Tím však, že ještě žesťům předepisoval dynamiku o stupeň vyšší než dřevěným dechům, způsobil, že dynamická propast mezi oběma sekcemi je ještě větší.

SHRNUTÍ

Shrneme-li všechny problémové okruhy, které zde byly představeny, konstatujeme, že nástin charakteristiky raného orchestrálního hudebního myšlení Bohuslava Martinů přinesl řadu zjištění. Je zřejmé, že notový obraz raného orchestrálního díla Martinů obsahuje řadu mezer a vzbuzuje otázky, na něž nelze s existencí jediného autografního pramene jednoznačně odpovědět. Při snaze po hledání a tříbení vlastní hudební řeči nedomýšlel skladatel řadu kompozičně-technických problémů, které jsou podstatné pro správné tlumočení původní hudební myšlenky a jejichž řešení je nezbytným vodítkem pro interprety. Jak bylo však ukázáno na konkrétních příkladech, některé z těchto problémů nemají jediné či jednoznačné řešení. Srovnání s notovým obrazem Martinů skladeb z pozdějších období tvorby by pravděpodobně ukázalo, jak se skladatel s těmito problémy dokázal vypořádat ve své vrcholné a zralé tvorbě a jaká řešení přitom nacházel. Otázka, jakými cestami je hledal a nacházel, dává jistě směr dalšímu uvažování pro budoucí muzikologické bádání.

ZÁVĚR

Zkoumáním raného symfonického díla se předkládaná disertační práce pokouší o rozšíření znalostí o dosud velice okrajově probádané oblasti díla Bohuslava Martinů. První část práce představuje umělecké začátky Bohuslava Martinů na poli orchestrální hudby a snaží se o hlubší exkurz do okolností vzniku *Nocturna 1*, H. 91 a *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97. Dostupné prameny k tomuto tématu nestačí, aby byla poskládána mozaika období 1914-1915 v úplnosti. Jejich studium a analýza však přináší nová zjištění, díky nimž práce formuluje hypotézy, které lze považovat za opodstatněné. Dává do souvislosti *Nocturno 1*, H. 91, *Skladbu pro velký orchestr*, H. 90 a *Nocturno „Růže v noci"*, H. 96, jež mohly jako celek tvořit v literatuře zmiňovaný a domnělý nezvěstný cyklus meloplastických tanečních scén *Tance se závoji*, H. 93, komponovaný pro ruskou herečku a tanečnici Olgu. V. Gzovskou. Vyslovuje dále i hypotézy o skutečném počtu těchto orchestrálních skladeb a jejich uspořádání. Výklad o osudech těchto skladeb pak na základě dopisu Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi uzavírá předpokladem, že spolu s *Baladou k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97 Martinů zamýšlel tyto skladby nabídnout České filharmonii.

Hlavním předmětem této disertační práce je kritická edice *Nocturna 1* a *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, která tímto způsobem zpracovává odkaz Bohuslava Martinů vůbec poprvé. Během práce s dříve neprobádanými autografy se ukázalo, že v autografním zápisu jako jediném existujícím prameni se objevuje řada nedořešených problémů, prázdných nebo nehratelných pasáží. Čistý notový obraz bez škrtů a větších zásahů vede k domněnce, že skladatel nedělal v partiturách revizi. Sporá pramenná situace, v níž nejsou k dispozici srovnávací materiály, znemožňuje hledat řešení přímo u skladatele. Vedle kritického notového textu a podrobné kritické zprávy přináší práce z hudebně filologického pohledu ještě rozbor

problematických míst, jež poukazují i k problémům skrytým v samotné hudební struktuře těchto raných děl.

S ohledem na záměr Souborného vydání děl Bohuslava Martinů, v jehož rámci by podoba kritické edice měla sloužit nejen vědeckým účelům, ale také novodobé provozovací praxi, se ukázal být vzhled raných orchestrálních partitur příliš neúplný. Předkládaná kritická edice se snaží spíše o edici pramene, přičemž rozlišuje mezi závažností jednotlivých vrstev notového zápisu. Znamená to, že zasahuje tam, kde je nutné opravit a doplnit zejména tónové výšky a délky a chybějící takty. Frázování (obloučky) a dynamiku ponechává naopak dle skladatele a vynechává tam, kde jsou tyto parametry v původním zápisu zaznamenány zcela nesprávně. V rámci plánu zmíněného souborného vydání se však nabízí koncepční otázka, nakolik lze takto dochované autografy považovat za skutečná autonomní díla a řadit je do takového projektu. Nastíněná situace u těchto raných skladeb značně komplikuje rozhodování, v jaké podobě nebo zda vůbec je možné takové partitury edičně zpracovat a zveřejnit. Základní editorův problém totiž tkví v tom, že by se stavěl do role někoho, u něhož nestačí jen tázat se po hlavní intenci skladatele. Často tuto intenci nelze z jediného existujícího pramene vyčíst. Je zřejmé, že by editor dnes upravováním notového obrazu suploval skladatelovu vlastní revizi, kterou však ale skladatel sám nikdy neprovedl a ani později ji nepovažoval za nutnou. Ukázalo se, že na zkoumané autografy Martinů je třeba pohlížet především jako na pracovní „studie", na nichž si autor teprve utvářel vlastní hudební řeč a osvojoval základní pravidla kompozičního řemesla, a v tomto smyslu je akceptovat jako historický dokument, bez nějž by celkový obraz skladatelovy tvorby nebyl kompletní. Z tohoto pohledu se tedy jeví jako vhodné považovat ta díla Bohuslava Martinů vzniklá před odjezdem do Paříže, která sám později nerevidoval a ve svých soupisech skladeb buď neuváděl nebo označoval za nezralá, za součást okruhu studijních děl a nikoli vlastního korpusu skladatelova odkazu. Takové hodnocení může jen prospět jak uspořádání a zeštíhlení projektu souborného vydání, tak také všeobecné orientaci

v rozsáhlém díle Martinů, které je dnes sice kompletně zkatalogizováno, ale nedostatečně periodizováno a stratifikováno.

Doufám, že prohloubením znalostí o hudebním myšlení a způsobu zápisu mladého skladatele se podařilo učinit další krok k poznání osobnosti a tvůrčího vývoje Bohuslava Martinů a napomůže tak v rámci Souborného vydání děl Bohuslava Martinů ke stanovení základních hudebně filologických specifik v uměleckém odkazu jedné z největších skladatelských osobností 20. století.

LITERATURA

APPEL, Bernhard R. – Veit, Joachim. *Editionsrichtlinien Musik*, Bärenreiter, Kassel 2000.

BERGMANNOVÁ, Sandra. *Míjející půlnoc (1922), příspěvek k rané symfonické tvorbě Bohuslava Martinů.* Diplomová práce, FFUK, Praha 1999, 99 s.

BERGMANNOVÁ Sandra. Sinfonische Kompositionen der Tschechischen Periode. Ein Einblick in Martinůs Frühwerk, in: *Musik-Konzepte Sonderband Bohuslav Martinů.* Hrsg. von Ulrich Tadday, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg-Verlag, München 2009, s. 24-35.

BERGMANNOVÁ Sandra. Zwischen ästhetischen Versuchen und handwerklichen Schwierigkeiten. Vom Umgang mit Martinůs Jugendwerk. In: *Martinů-Studien III,* Peter Lang-Verlag, v přípravě.

BERGMANNOVÁ, Sandra. L´influence de la musique orchestrale française sur la jeune génération de compositeurs pragois dans les années 1900-1925. In: *L´attraction et la nécessité.Musique tchèque et culture française au Xxe siècle.* Université de Paris-Sorbonne. Editio Bärenreiter Praha, Praha 2004, s. 25-36.

BERKE, Dietrich. *Denkmäler und Gesamtausgaben, Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, sv. 2, (ed. Jaschinski, Andreas), Bärenreiter, Kassel 1995, str. 1109–1155.

BŘEZINA, Aleš, DOSTÁLOVÁ, Růžena. *Řecké pašije. Osud jedné opery: Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů.* Set Out, Praha 2003, 279 s.

CARACI Vela, Maria (ed.): *Kritika hudebního textu. Metody a problémy hudební filologie*, Koniasch Latin Press, Praha 2001, 457 s.

CRUMP, Michael, *Martinů and the Symphony*. Toccata Press, Symphonic Studies No. 3, London 2010 – v přípravě.

Dějiny české hudební kultury 1890-1945, díl I., Academia, Praha 1972, 299 s.

FEDER, Georg. *Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1987, 160 s.

GABRIELOVÁ, Jarmila: *Ediční zásady Nového souborného vydání děl Antonína Dvořáka*, in: Hudební věda XL/2003, č. 2–3, str. 247–263.

GRIER, James: *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, 265 s.

GRIER, James: *Editing, Grove Music Online*, ed. L. Macy, I/2008, http://www.grovemusic.com.

HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie.* Atlantis, Zürich 1968, 384s.

[1] HALBREICH, Harry. *Bohuslav Martinů – Werkverzeichnis und Biographie*, Schott Musik Mainz, 2007, 448 s.

LÉBL, Vladimír. Pražské ohlasy Debussyho tvorby v létech 1905-1921. In *Hudební věda*, r. XIX, č. 3, 1982, s. 195-234.

LOUŸS, Pierre. *Písně Bilitiny.* Vyd. nakladatelství Královské Vinohrady, Moderní bibliotéka, Praha 1911, přeložil Jar. Pasovský, 62 s.

MARTINŮ, Bohuslav. Autobiografie. In MARTINŮ, Bohuslav. *Domov, hudba a svět,* sestavil Šafránek Miloš, SHV, Praha 1966., s. 317 – 324.

MARTINŮ, Bohuslav. *Domov, hudba a svět*, sest. M. Šafránek, SHV, Praha 1966, 370 s.

MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů.* Editoři: Aleš Březina, Ludmila Sadílková Editio Bärenreiter Praha, Praha 2003, 226 s.

Martinů´s mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson, vyd. Michael Beckermann, v rámci řady: Studies in Czech Music No. 4, Pendragon Press, New York 2007, 198 s.

Martinů-Studien. Aspekte der Musik, Kunst und Religion zur Zeit der Tschechischen Moderne. Vyd. Aleš Březina a Eva Velická, Peter Lang-Verlag, Bern 2009, 306 s.

MAÝROVÁ, Kateřina. *Inventář fondu korespondence z pražských institucí a privátních zdrojů. Praha 1989, strojopis.*

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů, Osud skladatele*, Karolinum, Praha 2002, 626 s.

Musik-Konzepte Sonderband Bohuslav Martinů. Hrsg. von Ulrich Tadday, Edition Text+Kritik, Richard Boorberg-Verlag, München 2009, 160 s.

NOVÁK, Stanislav. *O Bohuslavu Martinů*, HMUB, Praha 1947. Přednáška přednesena na koncertě Přítomnosti dne 18. 4. 1939, 58 s.

POPELKA, František. *Česká léta Bohuslava Martinů*. Diplomová práce, nepubl. strojopis, Brno 1957.

POPELKA, Iša. *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů*, Městské muzeum v Poličce, 1997, 360 s.

RENTSCH, Ivana. *Anklänge an die Avantgarde : Bohuslav Martinů Opern der Zwischenkriegszeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, 289 s.

SCHMIDT, Christian Martin. *Editionstechnik, Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, sv. 2, (ed. Jaschinski, Andreas), Bärenreiter, Kassel 1995, str. 1656–1680.

Slovník české hudební kultury, (ed. Fukač, Jiří), Editio Supraphon, Praha 1997.

hesla: edice, notografie, nototisk, hudebnina

SYDNEY Robinson, Charles: *Critical Editions, Grove Music Online*, ed. L. Macy, I/2008, http://www.grovemusic.com.

ŠAFRÁNEK, Miloš. *Divadlo Bohuslava Martinů*. Editio Supraphon, Praha 1979, 437 s.

ŠAFRÁNEK, Miloš. Bohuslav Martinů, život a dílo, SHV, Praha 1961, 399 s.

ŠOLC, Milan – Burghauser, Jarmil. *Leoš Janáček. Souborné kritické vydání. Ediční zásady a směrnice*, Editio Supraphon, Praha 1979, 213 s.

VESELÝ, Richard. *Dějiny České filharmonie v letech 1901-1924*, Praha : Knihtiskárna V. Palásek a Fr. Kraus, 1935, 274 s.

Vinci, Albert C.: *Die Notenschrift. Die Grundlagen der traditionellen Musiknotation*, překlad z anglického originálu Dietrich Berke, Bärenreiter, Kassel 1988, 122 s.

ZOUHAR, Zdeněk, ZOUHAR, Vít. *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi. Dear Friend. Bohuslav Martinů Letters to Zdeněk Zouhar.* Universita Palackého v Olomouci 2009, 409 s.

ZOUHAR, Zdeněk. *Sborové dílo Bohuslava Martinů,* Academia Praha 2001, 276 s.

BOHUSLAV MARTINŮ

NOCTURNO 1, H. 91

KRITICKÁ EDICE

Edici připravila
Sandra Bergmannová

Praha 2010

Nocturno 1, H. 91

Bohuslav Martinů
(1890–1959)

* Viz kritická zpráva.

7
Arpa
I
VI
II
pp
pp
Via sola
p
Vle
I
II
pp
Vc
ppp
13
rit.
Arpa
pp
rit.
I
VI
II
Via sola
Vle
I
II
Vc
Cb

19
a tempo
Arpa
Pf
[pp]
a tempo
I
Vl
II
Vla sola
Vle I II
Vc
Cb
26
diminuendo e decresc.
Trb I II III
ppp
diminuendo e decresc.
pp

* Nejasný průběh melodie v sólovém nástroji, viz kritická zpráva.

** Viz kritická zpráva.

* Jen u prima volta, viz kritická zpráva.

* Autograf obsahuje zřejmě chybnou notu gis, viz kritická zpráva.

** V autografu mylně o systém níže.

* Viz kritická zpráva.

* V autografu prázdné takty, viz kritická zpráva.

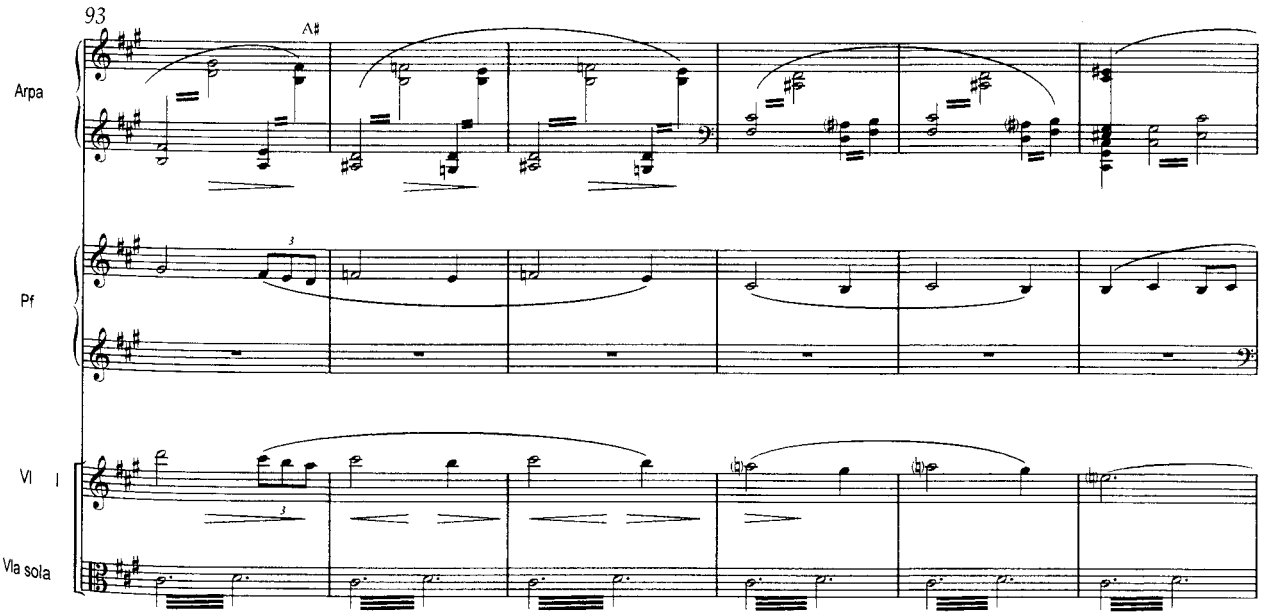
crescendo
60
Fl I II
Ob I II
Cl (A) I II
Fg I II
ff
I II
Cor (F)
III IV
Trb I II III
f
Pf
crescendo
Vl I
II
Vle I II
Vc
Cb

* Viz kritická zpráva.
** Viz kritická zpráva.

67
Lento
ritardando
Arpa
Pf
Lento
ritardando
Vl
Vle
Vc
72
(rit.)
gliss.
Arpa
Pf
(rit.)
Vl
Vle
Vc

* Viz kritická zpráva.

88
Arpa
Pf
Vl I
Vla sola


93
Arpa
Pf
Vl I
Vla sola

* V autografu špatně čitelné akordy, viz kritická zpráva.

BOHUSLAV MARTINŮ

BALADA K BÖCKLINOVU OBRAZU

„VILLA NA MOŘI“, H. 97

KRITICKÁ EDICE

Edici připravila
Sandra Bergmannová

Praha 2010

Balada

k Böcklinovu obrazu „Villa na moři“, H. 97

Bohuslav Martinů
(1890–1959)

Andante comodo
7
Timp
Gr. cassa
Pf
(8)
Andante comodo
sul pont.
pp
mf
Vl
I
II
[pp]
Vle
Vc
Cb
p
13
Fl
Ob
Cl (B)
a 2
con sord.
Cor (F)
III
IV
Timp
crescendo
sfzp
mf

* Viz kritická zpráva.

** Viz kritická zpráva.

Tempo I (Grave)
Piu animato
25
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
Pf
Vl I
Vl II
Vle
Vc
Cb
a 2
crescendo
[f]
senza sord.
a 2 [solo]
a 2 solo
sfz sfz
mf
pp
p
[naturale]

crescendo
accelerando
32
I
Fl
II
I
Ob
II
Cor ingl
Cl (B) I
II
Fg I
II
a 2
I
II
Cor (F)
III
IV
I
II
Trb
III
Tb
crescendo
accelerando
I
Vl
II
Vle
Vc
Cb

* Viz kritická zpráva.

41
decrescendo et ritardando
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
decrescendo et ritardando
Vl I II
Vle
Vc
Cb

47
Lento
Fl I II
a 2
Ob I II
tranquillo
Cor ingl
p
Cl (B) I II
Fg I II
Timp
Gr. cassa
lugubre
Pf
pp legato
Lento
Vl I II
Vle
Vc
Cb
p
pp
lugubre
pp legato
55
Pf
Vle
1. sola
triste
2. sola
Vc
Cb

62
Pf
Vle sole
Vc
Cb
69
Pf
Vla sola
Vc
Cb
76
I
II
Cor (F)
III
IV
con sord.
p
con sord.
p
Pf
Vla sola
Vc
Cb

83
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Fg I II
p
I II
Cor (F)
III IV
Timp
Gr. cassa
Pf
I
Vl
II
Vle
Vc
Cb
sola
div.
pp
tutti

90
Fl
I
II
Ob
I
II
Cor ingl
I con sord.
pp
II
pp
con sord.
III
con sord.
I
II
Cor (F)
III
IV
I
II
Trb
III
Tb
Timp
Pf
I
Vl
II
Vle
Vc
Cb

Poco più vivo
tranquillo
97
Fl
Ob
Cor ingl
Cl (B)
Fg
Trb
Tb
Pf
Poco più vivo
tranquillo
Vl
Vle
Vc
Cb
tutti
subito p

Tempo I (Grave)
espressivo cantabile
103
Fl
Ob
Cor ingl
Cl (B)
Bascl
Fg
a 2
mf
p
senza sord.
Cor (F)
Trb
Tb
Pf
Tempo I (Grave)
espressivo cantabile
Vl
Vle
Vc
Cb

108
a 2
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
mf
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
I II
Cor (F)
III IV
I II
Trb
III
Tb
Pf
I
Vl
II
Vle
Vc
Cb

poco accelerando
113
a 2
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Pf
poco accelerando
Vl I II
Vle
Vc
Cb

* Viz kritická zpráva.

** Viz kritická zpráva.

Grave maestoso
126
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
Grave maestoso
Vl I II
Vle
Vc
Cb
a 2
[div.]

133
Andante
I
II
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
a 2
ff sempre
p
[p]
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
Andante
sul pont.
pizz.
Vl I II
Vle
Vc
Cb

139
Cor ingl
Cl (B)
I
II
Bascl
sfz
sfz
[sfz]
[sfz]
I mesto
mesto
naturale
pp
naturale
pp
naturale
pp
div.
arco
pp
arco
pp
I
VI
II
Vle
Vc
Cb

146
poco accel.
p
poco accel.
Pf
I
VI
II
Vle
Vc
Cb
p
p
p
p
mf
[div.]
mf
[div.]
mf
[div.]
[mf]
mf
mf
[mf]
mf

Moderato comodo
152
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Tb
Pf
Moderato comodo
Vl I
Vl II
Vle
Vc
Cb
mf
p
[p]
sfz
sul pont.

158
Poco più vivo
crescendo
stringendo
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
a 2
mf
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
[mf]
Poco più vivo
crescendo
stringendo
Vl I II
Vle
Vc
Cb
div.
[div.]
naturale
f

164
ritardando
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
a 2
ppp
Cor (F) I II III IV
ppsub.
pp
Trb I II III
Pf
p
ritardando
Vl I II
Vle
Vc
Cb
pp

Tempo I Lento
170
Bascl
Cor (F)
Pf
Tempo I Lento
div.
Vl
Vle
Vc
177
Largo
Fl
mesto
solo
a 2
Cor (F)
Timp
crescendo
Gr. cassa
Largo
sul pont.

184
sempre legato
a 2
f
a 2
Cor (F)
I
II
III
IV
Gr. cassa
Pf
(8)
Vl
I
II
sempre f
Vle
Vc
Cb
191
a 2
Timp

198
sempre f
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
a 2
sempre legato
Cor (F) I II
a 2
sempre legato
III IV
sf z
sf z
Timp
Gr. cassa
Pf
sempre f
Vl I
II
Vle
Vc
Cb

205
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
f
a 2
Cor (F) I II III IV
Timp
Gr. cassa
Pf
naturale
sempre f
Vl I
Vl II
Vle
Vc
Cb

212
Poco accelerando
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
Pf
Poco accelerando
lugubre
Vl I II
Vle
Vc
Cb

Largo
219
a 2
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Fg I II
fespress.
f
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Pf
(8)
Largo
Vl I II
Vle
Vc
Cb

* Viz kritická zpráva.

Poco accelerando
229
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Pf
Poco accelerando
I VI II
Vle
Vc
Cb

* Viz kritická zpráva.

Grave
sempre ff et
242
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
Grave
sempre ff et
Vl I
Vl II
Vle
Vc
Cb
[div.]
div.
sul G
a 2

crescendo più fff
Andante cantabile
248
Fl I II
Ob I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
a 2
Cor (F) I II III IV
crescendo
Trb I II III
Tb
fff
Timp
Gr. cassa
Pf
subito pp tranquillo
crescendo più fff
Andante cantabile
Vl I II
Vle
Vc
Cb
sonore

254
Pf
I
VI
II
Vle
Vc
Cb
tranquillo
con sord.
pp
con sord.
pp
con sord.
pp
div.
con sord.
pp
con sord.
pp

261
Pf
I
VI
II
Vle
Vc
Cb
pp
pp et tranquillo sempre
pp
pp
pp
pp

267
Pf
Vl I
Vl II
Vle
Vc
Cb
pp
[div.]
pizz.

273
Pf
Vle
Vc
Cb
pp
ppp
p triste
p
div.

280
Pf
mf
pp tranquillo

286
mesto
pp
Pf
pizz.
ppp
I
Vl
II
Vle
Vc
Cb

292
[m. s.]
pp sempre
Pf
I
Vl
II
Vle
Vc
Cb
1. solo
ppp

Grave
299
a 2
Fl I II
Cor ingl
Cl (B) I II
Bascl
Fg I II
con sord.
con sord.
Cor (F) I II III IV
Trb I II III
Tb
Timp
Gr. cassa
Pf
Grave
[arco]
div.
Vl I II
Vle
Vc
Cb
[tutti]
pp
p
ppp

KRITICKÁ ZPRÁVA

PRAMENY

Pramenná situace u raných symfonických skladeb je velice omezená.

K symfonickým skladbám *Nocturno 1* , H. 91 a Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři" je dochován vždy jediný pramen. Jedná se o autografní čistopisy, uložené v Centru Bohuslava Martinů v Poličce. Skici ani žádné pracovní partitury se nedochovaly. Z nenotových pramenů se k oběma dílům váže jeden dopis adresovaný Stanislavu Novákovi[I] a skladatelům vlastnoruční soupis děl[II], vzniklý před rokem 1923. Opisy, ani tisky z období za života Bohuslava Martinů nejsou k tomuto dílu známy.

[I] Dopis je blíže představen v kapitole Raná symfonická tvorba, která pojednává o vzniku skladeb a jejich osudech. Viz s 31, pozn. č. 123.

[II] Soupis děl je též blíže představen v kapitole Raná symfonická tvorba, která pojednává o vzniku skladeb a jejich osudech. Viz s 15-16.

POPIS PRAMENŮ

NOCTURNO 1, H. 91

Titul: bez titulní strany. Na 1. straně partitury napsáno *Nocturno. 1* modrou pastelkou. Není zcela jisté, zda je název psán rukou Martinů, ale písmo je velice podobné, nelze vyloučit.

Rozsah (počet listů): 8 listů

Paginace: nepaginováno, 16 popsaných stran

Formát (výška, šířka):257x328 mm

Povaha a vzhled vazby, resp. obálky: Sešitová vazba (sešito nití)

Uspořádání složek: Vkládané archy – vždy dva vložené v sobě

Vlastnosti papíru: Krémový, zachovalý, vnější rohy ohmatané, tmavší skvrny ohmatání na 1. str., nad akoládou skvrna zřejmě od kávy.

Počet notových osnov: 24

Způsob linkování: linky notové osnovy blízko u sebe, 1.2 mm

Psací náčiní: černá tuš, název modrou pastelkou, vpisky cizí rukou tužkou – čísla pod notovými systémy a na str. 13 Arpa, t. 83 – připsané pomocné linky, str. 16 t. 106, 108, 110-111 – přepisy harmonie z cis moll na fis moll a škrty původních akordů.

Popis hudebních nástrojů: Flauti, Oboi, Clar A, Fagoti, Corni f, Arpe, Piano-forte, Trombone, Violini, 1 viole solo., Viole, Vi.čelli, K.bassi

Obsah jednotlivých stran: psáno plynulým rukopisem téměř bez dalších zásahů, drobné škrty jednotlivých not, žádné přelepy, přepisy či vyškrabaná místa.

Další poznámky:

repetice na str. 6 a 7 je z hlediska způsobu uspořádání složek úplná, musel by zde jedině chybět celý arch, který by byl ale nelogicky vložen za arch předchozí a ne do něj.

Vazba zřejmě není od skladatele, možná sestra Marie nebo Charlotte.

Uloženo: Centrum Bohuslava Martinů

Sign.: PBM Aa61

Přír. č.: XVI/b 24

Předchozí vlastník a datum získání: do Poličky věnovala Charlotte Martinů 23. 2. 1963.

BALADA K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI", H. 97

Titulní list: **Symf. tanec č. 4.** (č je podtržené)

Ballada.

K Böcklinovu obrazu : Villa na moři.

B. Martinů.

Spořitelna

Polička.

Pozn.: titulní strana není samostatný list, na další straně začíná 1. strana partitury.

Rozsah (počet listů): 20

Paginace: nepaginováno, 38 popsaných stran + tit.

Formát (výška, šířka): 257x328 mm

Povaha a vzhled vazby, resp. obálky: Sešitová vazba, 1. arch roztržen ve hřbetu po celé délce a na 1. listě vodorovná trhlina 10 cm dlouhá (14 cm shora listu)

Uspořádání složek: Archy vkládané do sebe po dvou, titulní a druhý arch samostatně

Vlastnosti papíru: Krémový, zachovalý, vnější rohy ohmatané

Počet notových osnov: 24

Způsob linkování: linky notové osnovy blízko u sebe, 1.2 mm

Psací náčiní: černá tuš, vpisky cizí rukou tužkou – čísla pod notovými systémy a drobné vpisky posuvek (t. 12, Vl II, t. 128-133 – Cl. I, II,),

Popis hudebních nástrojů: Flauti, Oboi, Corno ingl., B Clarineto, Bascl., 4 Corni, Tromb. et. Tuba., Timpani, G. Cassa. Pianoforte, Violini I II, Viol., V.čelli, K.bassi

Obsah jednotlivých stran: psáno plynulým rukopisem téměř větších zásahů, drobné škrty jednotlivých not, žádné přelepy, vyškrabaná místa na str. 10, 11, 12, 20, 27, 31.

Další poznámky:

Vazba zřejmě není od skladatele, možná sestra Marie nebo Charlotte.

Uloženo: Centrum Bohuslava Martinů

Sign.: PBM Aa62

Přír. č.: XVI/b 20

Předchozí vlastník a datum získání: do Poličky věnovala Charlotte Martinů 23. 2. 1963.

POSOUZENÍ PRAMENŮ

Předkládaná edice pracuje v případě obou skladeb vždy s výše popsaným jediným dochovaným pramenem, tj. s autografním čistopisem. Kritické edice s více dochovanými prameny k jednomu dílu vycházejí z porovnání pramenů a vyhodnocení toho, který z nich lépe sleduje záměr skladatele či v jakých jednotlivostech je vhodné vycházet z pramene jiného. V případě těchto raných symfonických děl se jedná spíš o edici pramene nežli o edici díla. Základním rozdílem je totiž skutečnost, že editor nemá k dispozici žádný srovnávací materiál a že při studiu jediného pramene v mnohých parametrech nelze konkrétní záměr z jediného pramene vysledovat. Edice pramene byla v takovém případě nejvhodnějším řešením, nikoliv však ve smyslu diplomatického přepisu notového textu. Autografy jsou dobře čitelné, neobsahují žádné rozsáhlejší škrty nebo extrémně nepřehledná místa. Z podoby notového obrazu lze předpokládat, že Martinů psal skladby lehkou rukou bez větších pochybností o jejich obsahu. Po podrobnějším studiu pramenů obou skladeb je však zcela zřejmé, že se četné problémy ukazují v samotném způsobu notového zápisu. Potíž tkví především v neúplnosti, nedůslednosti a nedopracovanosti v detailech, které mají dávat indicie ke konkrétnímu způsobu hry. Jednotlivé parametry hudebního zápisu (výšky a délky tónů, artikulace, obloučky, slovní pokyny ke hře atd.) bylo třeba posuzovat zcela individuálně a, jak je zjevné z předchozí studie, navrhovat také rozdílně jejich řešení. Neúplnost výpovědní hodnoty pramene je proto hlavním úskalím, které se snaží předkládaná edice překonat a v případech, kde je to možné, navrhnout i schůdné řešení.

Edice se řídí dnes obvyklými pravidly hudební filologie. Přestože není určena pro praktické provozování, vychází interpretům i badatelům vstříc zejména v zásadních otázkách řešení tónových výšek, doplnění prázdných taktů atd., aby měli k dispozici možné řešení navržené editorem a mohli si vytvořit vlastní názor na to, jakým směrem by se Martinů při dopracování konkrétních míst ubíral.

Vzhledem k tomu, že Institut Bohuslava Martinů v Praze jakožto realizační tým Souborného vydání děl Bohuslava Martinů teprve pracuje na definitivních edičních zásadách, řídí se edice předložená v této práci vlastními zásadami. Ty v mnohém vycházejí ze zásad budoucího Souborného vydání Bohuslava Martinů, nelze však vyloučit drobné odchylky.

EDIČNÍ ZÁSADY

1. Změny a doplňky vyznačené v hlavním notovém textu

Rané partitury jsou plné nedůsledného značení a nepřesností. I přes jejich velké množství provádí edice doplňky s největší opatrností. Neprovádí doplňování paušálně, nýbrž jen tam, kde to notový zápis vyžaduje a nezmění zásadním způsobem zápis skladatele. Neustále se opakující nedůslednost v *Nocturnu 1* i v *Baladě* se týká především obloučků, dynamických označení a vidlic, tremolových značek a pokynů způsobu hry. V případě obloučků a dynamických vidlic volí edice spíše zachování původního zápisu, přestože má výsledná partitura neúplný vzhled. Důsledné doplnění těchto chybějících znaků by díky jejich četnosti zásadním způsobem proměnilo celkovou podobu partitury. Snahou o co největší zachování původního zápisu poukazuje edice cíleně mj. na nedbalost skladatele a jeho písařský způsob v době kompoziční nezralosti.

Stěžejní problémy (např. tónové výšky, chybějící takty, dynamické značení, označení způsobu hry atd.), které se v partiturách opakovaně vyskytují, vyžadují návrh řešení, bez něhož by hudební text ztrácel logiku notového zápisu. V takových případech jsou návrhy řešení zřetelně vyznačeny v hlavním notovém textu následujícím způsobem:

- **doplněné noty** zmenšením znaků na 70%

- **doplněné posuvky, tempová označení a pokyny způsobu hry** (např. con sord., div. atd.)**, dynamické značky** v hranatých závorkách.

- **doplněné obloučky** a **dynamické vidlice** přerušovanou linkou. Obloučky jsou doplňovány pouze tam, kde se jedná o zjevnou ligaturu (i u tremolovaných not) nebo kde jsou opomenuty v děleném hlase. Chybějící dynamické vidlice nejsou z velké části doplňovány, jsou připomenuty v tabulce čtení.

- **doplněné zajišťovací posuvky** v kulatých závorkách. Martinů v tomto životním období zajišťovací posuvky ještě nedoplňoval, nebo jen vzácně. V pozdějších obdobích své tvorby naopak byly takové posuvky běžnou součástí jeho kompozičního zápisu. Zaznamenával je právě do kulatých závorek. Edice proto volí stejný vzhled i v této rané tvorbě.

- na zvlášť sporná místa je upozorněno **poznámkou pod notovým textem.**

2. Změny a doplňky provedené v notovém textu bez vyznačení

a) Místa, v nichž bylo třeba z původního autografu znaky modifikovat:

- **změna délky not**. V autografu jsou délky některých not chybné vzhledem k příslušné délce taktu. Tam, kde chybí u noty pouze tečka (např. půlová s tečkou), je doplňováno bez komentáře. Tam, kde jde o zcela jinou délku noty (např. půlová namísto noty celé), jsou změny zaznamenány v tabulce čtení.

- **tempová označení** uvádí Martinů s tečkou. V edici je tečka zrušena.

b) Změny provedené v notovém textu bez vyznačení:

- **doplněná čísla taktů**

- **tautologie u posuvek** (nadbytečné posuvky, opakující se v témže taktu či takové, které jsou v předznamenání, jsou vypuštěny)

- **přebytečné celotaktové pomlky** jsou vypuštěny

- **odlišné rozdělení sazby** klavíru a harfy do systému pravé a levé ruky z důvodu přehlednosti (kvůli snadnějšímu čtení)

- **přesné umístění a délka dynamických vidlic**. Dynamická znaménka nejsou v autografu umístěna přesně pod notou. Edice zápis sjednocuje dle analogie a dle logiky dynamické křivky díla.

- **tremola** jsou v autografu nedůsledná, bez cílené snahy po přesném počtu not v taktu uvádí Martinů někdy dvě jindy tři nebo i čtyři čárky. Tremolo je dle hudební logiky opraveno, většinou sjednoceno na tři čárky. Ve zvlášť komplikovaných případech je problém značení tremol zaznamenán v tabulce čtení.

3. Standardizace notového zápisu dle dnešních notografických zvyklostí

- **označení nástrojů**. Martinů užívá v označení nástrojů italskou terminologii, avšak s četnými chybami. Celý zápis je opraven dle dnešních notačních pravidel (přesné znění v prameni a standardizace viz popis pramene).

- **označení prvního a druhého nástroje** ve skupině je římskými číslicemi.

- **rozvržení nástrojů**.

  V *Nocturnu 1* umístil Martinů pozouny pod klavír. Edice je umisťuje pod Corni.

  V *Baladě* je Trombone III a Tuba v jednom systému, edice je dělí do samostatných systémů.

- **neladěné bicí nástroje** jsou převedeny na 1 linku (*Balada* – Gran Cassa).

- **počty notových systémů v akoládách**. Edice vypouští systémy s takty, v nichž se nástroje odmlčí. Počet akolád na jednotlivých stranách se liší dle jejich rozsahu.

- **taktové čáry** spojují jednotlivé nástrojové sekce, které jsou na začátku každé akolády spojeny svorkami.

- **doplnění či zpřesnění celotaktových pomlk**. Martinů často uvádí pouze náznak celotaktové pomlky nebo ji špatně umisťuje.

- **tempová označení** píše Martinů často shora (nad flétny) a zespoda partitury nebo k jednotlivým nástrojům. Edice je uvádí nad dechy a nad smyčce.

- **doplnění chybějících čísel** u triol i jiných skupinek not

- **obrácení směru notových nožiček a trámců**

- **sdružení not na jednu nožičku** v případě **homofonní sazby** u nástrojů jedné skupiny.

- **označení a2** tam, kde hrají nástroje jedné skupiny stejné noty.

- **pokyny způsobu hry** jsou uvedeny ve zkratkách dle dnešních zvyklostí.

4. Název díla a katalogové číslo Harry Halbreicha

Název raných symfonických děl Bohuslava Martinů je poměrně problematický. U řady skladeb se nedochovaly titulní listy a nejsou tudíž dochovány téměř žádné pramenné podklady, z nichž by bylo možné názvy vyčíst. Takový případ nalezneme u *Nocturna 1*, které nemá titulní stranu, jak je zjevné z výše uvedeno popisu pramene. Na první straně autografu je uvedeno modrou pastelkou *Nocturno 1*, stejně jako v soupisu děl[3], vlastnoručně napsaném autorem před rokem 1923. Jelikož se v této edici jedná převážně o edici pramene, neřídí se autorka současnou pravopisnou formou, ale uvádí názvy děl v hlavním notovém textu dle vlastnoručního soupisu děl. V případě *Nocturna 1* se název v autografu i v soupisu shoduje. V případě *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"* by byl název neúplný, protože autografní seznam děl uvádí pouze název *Balada* (s jedním l). V případě *Balady* je proto název z tohoto vlastnoručního seznamu doplněn další částí názvu z titulní strany autografu. Jelikož ani jak u slova u slova Vila se používaly v období kolem roku 1915 obě pravopisné formy (Vila, Villa), zachovává edice zápis Villa, jenž odpovídá titulní straně autografu.

Po názvu následuje číslo z Halbreichova katalogu děl, které dnes v rozsáhlém díle Martinů určuje přesně, o jakou skladbu se jedná. Harry Halbreich uvádí názvy děl částečně německy, částečně česky[4]. V edici není možné těmito názvy řídit, jelikož se příliš odlišují od pramenů.

[3] viz pozn. č. 129.

[4] NOCTURNE Nr. 1, in fis-Moll, viz Halbreich s. 249; BALADA (VILA NA MOŘI) (Ballade:Villa am Meer), viz Halbreich, pozn. č. 10, s. 250.

NOCTURNO 1, H. 91

TABULKA ČTENÍ[5]

ČÍSLO TAKTU	UMÍSTĚNÍ V TAKTU	PART	KOMENTÁŘ
1	Tempové značení	Nad Flauto a Violini	Na počátku skladby chybí tempové označení. Doplněno Lento per analogiam dle taktu 83.
1-6		Violini I, II, Viole	V celém úseku chybí obloučky u trylků. Edice zachovává zápis skladatele. Viz s 72-73.
1	1	Violoncelli	Chybná délka not. Ve vrchním hlase půlová, ve spodním půlová s tečkou. Opraveno na notu celou.
3	1, 2	Violini I	Chybná délka not: půlové s tečkou. Opraveno na notu celou.
3	1	Violini II	Chybná délka noty: půlová s tečkou. Opraveno na notu celou.
5, 6	1-2	Viole I	Chybí označení tremolo. Doplněno per analogiam dle Vl I.
5, 6	1, 2	Viole II	Chybí noty. Doplněny dle analogie souzvuků Vle I, II v t. 22-23. Viz s. 52.
9-17	Celý takt	Violini II	Chybí obloučky. Edice zachovává zápis autora. Viz s. 75.
11-16	Celý takt	Violini II	Chybí dynamika. Uvedeno pouze crescendo v t. 10. Zřejmě autor pokládal dynamiku mezi Vl I a Vl II pro

[5] Zásadní problémy a jejich řešení jsou komentovány v kapitole Ediční problémy, s. 46-89. Tabulka čtení odkazuje na jednotlivá pasáže této kapitoly.

			obě nástrojové skupiny společně. Edice dynamiku nedoplňuje.
12,13	1-6	Violini I, II, Viole	Martinů vede chybně oblouk přes celý takt, edice opravuje zápis skladatele a krátí jej na první dvě doby. Ve Vl II oblouky zcela chybí.
14	1, 2	Viole	V autografu je uveden trojhlas. Prostřední, spodní a prostřední nota ve třech za sebou jdoucích souzvucích jsou škrtnuty, edice uvádí souzvuk jako v následujícím taktu.
18	1	Viola I sola	V autografu je zapsána nota e^1 bez posuvky. Dle místa per analogiam ve Violino solo v t. 98 je zachováno *e*.
20	Tempové označení	Flauto, Violini	*A tempo* je uvedeno jen u houslí. Doplněno v rámci standardizace v partituře nahoře.
20	1	Pianoforte	Není uvedena dynamika. Doplněno *pp* dle dynamiky ostatních nástrojů.
30-31	Celé takty	Violini II, Contrabbassi	Pod Violini II a Contrabbassi chybí v autografu decrescendo v taktu 31. Edice zachovává zápis skladatele. Zřejmě napsal Martinů dynamiku u Violini I a u Violoncelli s tím, že platí dynamika i pro Violini II a Contrabbassi.
33	1, 2	Viole	Pod souzvukem *e g* jsou přeškrtané noty. Harmonicky je toto místo nejasné, podle škrtů lze usuzovat, že

			ani Martinů si nebyl jist, co zde má napsat. Viz s. 82.
33-36	1, 2	Viole	V autografu jsou škrty a přepisy v notách. Viz s. 60.
34-36		Viola I sola	V autografu pravděpodobně chybí posuvky. Melodie v taktech 34-36 je *ces1 – b – a – gis – as– as – gis – fis - es* Edice volí variantu s posuvkami: *ces1 – b – as – g – as – as – g – f – es.* Viz s. 60-61.
36	1	Trombone	V původním zápisu škrtnuta tremolovaná nota *gis.* Edice zachovává zápis skladatele, notu nedoplňuje.
36		Viole	V původním zápisu škrtnuta prostřední nota *e.* Edice zachovává zápis skladatele, notu nedoplňuje.
36-37	1	Violini I	V obou taktech na 2. době je v autografu škrt noty *h*. Není jednoznačné, zda Martinů škrtl celou notu nebo jen tremolo. Edice volí pomlku v analogii s nehrajícími Vl II oproti tremolu Vle, Vc a Cb.
38-45	Celé takty	Violini I	Nad houslemi je 8va sopra pro hru o oktávu výš a není ukončena.
38	1	Violini I	Odrážky na d^1 a d^2 uvádí Martinů i v autografu. Edice je zachovává jako zajišťovací posuvky.
39	1	Arpa	Glissando začíná o systém níže na *E* namísto na cis^1. Edice volí opravu dle

			analogického místa v taktu 75. Následující dvě glissanda v t. 41 a 43 začínají na *cis*[1]. Viz s. 77.
45	1	Oboe I	Dynamika *mf* je uvedena až v taktu 46 na násl. straně autografu. V edici předsunuta o 1 dobu do taktu 45.
46-49	2-1	Flauto	Oblouky u tremol jsou chybně vedeny mezi takty. Edice nechává místo bez oblouků.
48, 49		Viola I sola	V autografu navíc ještě celé pomlky.
49	1	Arpa	V autografu chybí glissando. Edice jej doplňuje pro prima voltu. Viz. s. 85.
50	1	Violini II	Chybí *sfz*.
51	2-3, 4-5, 6-7	Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II.	Tremolo v autografu uvedeno se dvěma čárkami, od dalšího taktu již tři. V edici sjednoceno na tři.
51	1	Flauto I, Oboe I	Souzvuk na první době má být e^2-g^2 oproti chybnému e^2-gis^2. Edice opravuje místo dle analogie u ostatních nástrojů, jde o zmenšený akord *ais-cis-e-g*. Na druhé době uvádí autograf odrážky u g^2, které jsou nyní v edici vypuštěny. Viz s. 62-63.
51	Celý takt	Pianoforte	Noty jsou v autografu posunuty do druhého systému klavíru, patří na první. Jde o běhy v houslovém klíči.
51	1	Corno I, II	V autografu jsou škrty a noty nejsou zcela přehledně zapsané. Zdá se, že tam jsou noty *gis1-fis2*. Upraveno na

			psané noty h^1-fis^2, znělé e^1-h^1. Viz s. 63.
52	1	Violini I	V autografu je více not, noty c^2 a g^2 autor škrtl.
52	1	Viole	V autografu je trojzvuk. Není zcela zřejmé, ale pravděpodobně vrchní nota c^1 je autorem škrtnuta. V edici zvolen pouze spodní dvojzvuk *c-g*.
52 a 54	1	Violoncelli	V obou taktech pravděpodobně chybí odrážka na *g* a *G*.
54	1	Fagotto I, II	V autografu zapsán původně trojzvuk. Vrchní nota je autorem škrtnutá. V edici uvedeny spodní dvě noty.
55	1	Trombone	V autografu chybí dynamika. Doplněno *f* dle analogie u ostatních dechových nástrojů.
55-64	Celé takty	Pianoforte	V autografu uvedena chybná délka not - mají pouze 2 trámce namísto tří. Opraveno na dvaatřicetinové hodnoty tak, aby všechny noty odpovídaly dohromady délce taktu. Viz s. 55.
55	1-2	Flauto I, II	V autografu je uvedené crescendo jen u fléten. V ostatních nástrojích Martinů crescendovou vidlici nemá. Edice zachovává zápis autora.
56	Celý takt	Fagotto I, II	V autografu je takt prázdný, autor nezapsal ani noty ani pomlky. Doplněno dle logiky vedení hlasů a analogie v pozounech. Viz s. 48.
56	1	Violini I, II,	V autografu je uvedena půlová délka

		Viole	not. Edice volí notu celou. Viz s. 49.
59-60	Celé takty	Trombone	V autografu chybí noty, doplněn návrh dle logiky harmonického plánu. Viz s. 50-51.
61-64	Celé takty	Pianoforte	Autograf uvádí spodní 8va bassa, která by však byla již pod rozsahem nástroje. Edice ji vypouští. Viz s. 84.
62	1	Violini II	Autograf uvádí půlovou notu ve vrchním hlase. Edice ji opravuje na celou.
63	3	Fagotto I	V autografu je zřejmě napsána chybná nota gis. Fagoty hrají unisono s lesními rohy. Zřejmě má být správný souzvuk *cis-fis*.
64	2	Flauto I, II	V autografu navíc *fff*. Následuje pak ještě jednou v dalším taktu spolu s ostatními nástroji. Edice první *fff* vypouští.
64	3	Clarinetto I	V autografu vrchní nota chybí, z analogie ostatních dřevěných dechových nástrojů vyplývá, že hrají unisono. Doplněno psané cis^3. Viz s 53.
63-64	3-8, 1-4	Violoncelli	V autografu chybí crescendo. Edice zachovává zápis autora.
65	1	Trombone	V autografu chybí dynamika *fff*, která je uvedena u všech ostatních nástrojů. Edice je doplňuje per analogiam.
68	2	Violini I	V autografu chybí odrážka u g^2.

			Melodie houslí je vedena s klavírem, který hraje v celém akordu *g*. V edici odrážka doplněna. Viz s. 64.
72	1	Violini I	V autografu chybí odrážka. Melodie houslí je vedena s klavírem, který hraje *f*. V edici odrážka doplněna.
79	1	Violini	Délka decrescenda je v autografu vedena do dalšího taktu. Edice upravuje dle délky not.
79	1	Violoncelli, Contrabassi	V autografu schází decrescendová vidlice. Edice zachovává zápis autora.
81	3	Pianoforte	V autografu je na 4. době křížek v pravé ruce u noty f^3. Zřejmě však patří k notě dis^3. *Fis* je v předznamenání, není třeba zadávat v taktu.
83-86	Celé takty	Flauto	Tremolo je uvedeno jen s dvěma čárkami, oproti viole I solo, která má tři. Viz s. 69.
83	1	Arpa	Do autografu jsou vepsány pomocné linky (není jisté, zda rukou Martinů), přičemž by byl na 1. době souzvuk *fis-*e^1. V edici je za správné řešení považováno *fis-*cis^1.
83	1	Arpa	Martinů škrtl dynamiku *mf*, opravil na *p*.
83-102	Celé takty	Arpa	Tremolo je uvedeno jen s dvěma čárkami, oproti sólové viole, která má tři. Viz s. 69.
83-89	1	Viole	Autograf uvádí violové sólo o systém níž na místě violoncell. V edici

			posunuto nahoru, proto křížek u *cis* v taktech 83-84 zrušen.
83-100		Viola I sola	Oblouky nad notami jsou v autografu vedeny chybně. Edice oblouky zcela vypouští. Viz s. 73-74.
96	1	Arpa	V autografu je navíc spodní souzvuk *fis-cis1*, noty jsou zřejmě omylem napsány v houslovém klíči.
98	1	Violino I solo	V autografu je zapsána nota e^1 bez posuvky. Zápis v edici zachován. Analogie k t. 18 ve viole. Viz s. 67-68.
106	1	Pianoforte	Špatně čitelný souzvuk, pravděpodobně *Fis-fis-a-cis*
108	1	Pianoforte	Špatně čitelný souzvuk, pravděpodobně *Fis-fis-a-cis*

Balada k Böcklinovu obrazu „Villa na moři“

Tabulka čtení[6]

Číslo taktu	**Umístění v taktu**	**Part**	**Komentář**
			Názvy nástrojů jsou v autografu italsky většinou v plurálu, avšak ne vždy zcela přesně. Edice názvy standardizuje dle dnešní terminologie. Martinů neuvádí u basklarinetu a lesních rohů ladění. Viz popis

[6] Zásadní problémy a jejich řešení jsou komentovány v kapitole Ediční problémy, s. 46-89. Tabulka čtení odkazuje na jednotlivá pasáže této kapitoly.

			pramene.
1-3, 9-18	1	Timpani	Tremolo uvedeno v autografu pouze se dvěma linkami, pod ním velký buben se třemi. Edice zachovává zápis skladatele. Viz s. 70.
2	1	Trombone I	V autografu chybně půlová nota, v edici opraveno na celou.
2	1	Contrabbassi	*Ges* - v autografu chybí *bé*, v edici doplněno dle violoncell a tuby.
3	Celý takt	Corno I, II, III, IV	Ve stejném taktu též pomlky, opakující se jev, viz s. 76.
3	1	Corno III, IV	Chybí dynamika *p*, v edici doplněna dle lesních rohů I a II.
3	1	Violini	V autografu chybí dynamika *p* - doplněno
4, 6	2	Pianoforte	V autografu chybí noty v akordu po ligatuře. Edice noty doplňuje. Viz s. 54.
9	1	Gran Cassa	V autografu chybně půlová nota, v edici opravena na celou.
9	1	Violini II, Viole	Chybí dynamika *pp*, v edici doplněna dle houslí I.
10	1	Violini II	V autografu chybně půlová nota, v edici opravena na celou.
12	1	Violini II	V autografu přebytečná odrážka. V edici odstraněna, nikde předtím žádné *ges* není.
13	Celý takt	Contrabbassi	V autografu chybí decrescendo. Viz s. 76.
14	1	Contrabbassi	Dynamika *mf* v autografu psáno o takt dříve, v edici posunuto na 1. dobu t. 15, jako u ostatních nástrojů.

15, 17, 18	Od 2	Contrabbassi	V autografu chybí crescendo. Viz s. 76.
16	1	Viole	V autografu chybí odrážka, doplněna dle analogie taktů 14 a 15.
17		Viole	V autografu chybí houslový klíč na konci taktu na přelomu strany jako upozornění na změnu z altového klíče. Edice jej doplňuje.
18	1	Violini I	Délky not chybné, půlová namísto celé. Edice opravuje na celé noty.
18	8	Clarinetto I, II	Septola má přidanou (špatně čitelnou) osmou notu, kterou Martinů pravděpodobně škrtl. Edice ji vypouští.
19	1	Flauto I, Violini II, Viole	Délky not chybné, půlová namísto celé. Edice opravuje na celé noty.
19	1	Violoncelli	Chybí označení divisi a je zbytečně uvedena *bé* před první notou.
20	2	Pianoforte	2. akord - chybí *bé*, správně *as-ces-es* jako v pravé ruce nebo viz t. 22.
21	3-5	Fagotto II	V autografu chybně výška not, správně oktáva s fagotem I: *fes-es-fes*. Viz s. 65.
23	1	Pianoforte	V autografu v pravé ruce v akordu uvedena chybně nota es, namísto d, viz další takt.
24	1	Contrabbassi	V autografu chybí *sfz*. Doplněno dle předchozího taktu a violoncell.
26	1	Bassclarinetto	V autografu chybí dynamika *f*. Doplněno dle analogie ostatních nástrojů.
28	Celý takt	Clarinetto I, II, Bassclarinetto, Trombone	V autografu chybí crescendo.
31	1	Fagotto	V autografu chybí označení solo (jde

			homofonně s hornami, v nichž toto označení znamená, že mají hrát výrazněji). Edice jej doplňuje.
31-33	1	Flauto	Délky not chybné, půlová namísto celé. Edice opravuje na celé noty.
31	1	Oboe, Clarinetto	Délky not chybné, půlová namísto celé. Edice opravuje na celé noty.
33	3	Trombone III, Tuba	Délka poslední noty je chybná. V autografu půlová, opravena na čtvrťovou s tečkou.
34-36	Celý takt	Oboe I, II	V autografu chybí crescendo.
34-37	Celé takty	Corno inglese	V autografu trioly nerozepsány, jen naznačeny, edice je rozepisuje. Viz s. 79.
34	1	Clarinetto I, II	Délky not chybné, půlová namísto celé. Edice opravuje na celé noty.
37-39	4. doba	Violini, Viole	Septoly, nonoly, kvintola a sextoly - doplněna čísla u trámců.
38	1	Bassclarinetto	V autografu chybí dynamika *ff*.
38-40, 41-51	Celé takty	Gran Cassa	V autografu nejednotné tremolové linky. V t. 38-40 uvedeny tři, v t. 41-51 jen dvě. Edice jednotí na 2 linky dle analogie tympán. Viz s. 70-71
40	1	Clarinetto I, II	Délka not chybná, půlová namísto celé. Edice opravuje na celou notu.
41	1	Corno I, II, III, IV	V autografu chybí dynamika *ff*. Doplněna dle analogie ostatních dechových nástrojů.
43	1	Trombone III, Tuba	V autografu chybí dynamika *f*, u pozounů I, II je zapsána o takt později. Doplněna dle analogie.
43	1	Violini II, Viole, Violoncelli,	V autografu chybí dynamika *ff*, doplněna dle analogie houslí I.

		Contrabbassi	
44-45	1	Corno I, II, III, IV	Dynamika *mf* je uvedena až v taktu 45, melodie začíná na poslední osmině t. 44.
45	3	Trombone III, Tuba	V autografu chybí dynamika *mf*. Doplněna dle pozounů I, II.
46	1	Corno inglese	Dynamika *mf* je uvedena pod pomlkou, v edici přesunuta na 1. nejbližší notu.
52	1	Pianoforte	Délky not chybné, půlová namísto celé (značeno pouze u vrchní noty akordu, příznačné pro Martinů). Edice je opravuje na celé noty.
52-63	Celé takty	Pianoforte	Autograf uvádí u oktávových sledů noty odděleně s nožkami nahoru a dolů a oblouky shora i zdola. Edice spojuje noty na jednu nožičku a uvádí pouze jeden oblouk dle současných notačních pravidel.
80	1	1. viola solo	V autografu půlová nota a půlová pomlka, nožka noty však již od Martinů škrtnuta. Edice upravuje na notu celou a pomlku ruší.
85-88	Celé takty	Corno inglese	V autografu vyškrábané takty, nepříliš přehledný zápis.
85-88	Celé takty	Fagotti	Notový zápis je uveden o systém výše v partu basklarinetu. Edice jej přesouvá.
86	4	Clarinetto I	Autograf uvádí křížek, tzn. psané *dis*, zřejmě má jako v hoboji II být znělé c^2, edice křížek vypouští.
97	1	Corno inglese	V autografu chybí důraz. Doplněn.
97	1	Violini II, Viole	V autografu chybí označení tutti.
99-114	Celé takty	Clarinetto I, II	V autografu trioly nerozepsány, jen naznačeny, edice je rozepisuje. Chybné délky

			not, půlové namísto celých. Viz s. 80.
103-104	3, 1	Oboe	V autografu chybí crescendo.
103	1	Trombone I	V autografu chybná délka noty, půlová opravena v edici na celou.
106	1	Flauto I, II, Oboe, I, II, Corno inglese, Fagotto I, II, Violoncelli, Contrabbassi	V autografu chybná délka noty, půlová s tečkou opravena v edici na celou. Viz s. 56.
107-110	2	Pianoforte	V autografu oktáva *Des-des*, posuvku zapomněl Martinů vymazat, viz analogie ve violoncellech a kontrabasech.
111	2	Corno II	Autograf uvádí psané es^1, edice jej dle analogie ostatních nástrojů upravuje na e^1 (znělé *a*).
111	2	Trombone I	Autograf uvádí *as*, edice upravuje na *a*, viz analogie s lesním rohem II, t. 111.
108-114	Celé takty	Oboe	V autografu trioly nerozepsány, naznačeny v t. 108, edice je dle tohoto taktu rozepisuje.
110, 114	2	Flauto	Chybná délka noty, správně půlová s tečkou. V edici tečka doplněna.
114	2	Oboe, Violini II a Viole	Chybná délka noty, správně půlová s tečkou. V edici tečka doplněna.
114	2	Flauto I, II, Corno inglese, Violini I, II, Viole	V autografu chybí tečka u půlové noty na 2. době. Edice tečky doplňuje.
115	1	Violini I, II,	*Sfz* a důraz jsou značeny pouze nad houslemi

		Viole	I. Edice je doplňuje i u houslí II a viol, jelikož je to zjevně souhrnný pokyn.
116	1	Flauto	V autografu chybí odrážka (viz analogie v jiných nástrojích)
116	1	Clarinetto I	Zřejmě špatná transpozice. Edice upravuje na psané *cis*^{2}.
116-119, 120-123	Celé takty	Flauto II, Corno inglese, Fagotto I, II, Violoncelli, Contrabbassi	Obloučky stejné melodie jsou pokaždé jinak zapsány. Edice zachovává zápis skladatele.
117-118, 121-123	Celé takty	Trombone III, Tuba	Chybí dynamické vidlice.
120	1	Clarinetto I, II, Fagotto, Contrabbassi	V autografu chybí dynamika *mf*, edice jej doplňuje.
120-121	Celé takty	Clarinetto I, II	V autografu je zřejmě špatná transpozice. Edice posouvá melodii o kvintu níže do (znělého) unisona s anglickým rohem. Viz s. 88.
120	1	Trombone III, Tuba	V autografu chybí dynamika *p*, edice ji doplňuje.
121	5	Corno inglese	V autografu chybí odrážka na psaném e^2. Edice ji doplňuje dle analogie fagotů, violoncell a kontrabasů.
124-126	Celé takty	Violoncelli, Contrabbassi	Tremolo je značeno pouze s dvěma linkami, zachován zápis skladatele.
124	2	Tuba	Před notou des chybí posuvka *bé*. Edice ji doplňuje.
125	1	Trombone III,	V autografu zapsán trojzvuk. Edice volí vrchní

		Tuba	dva tóny. Viz s. 83.
127	1	Violoncelli	V autografu chybí označení divisi a odrážka na *H* v druhém souzvuku.
127-128	Celé takty	Violini I, Violoncelli, Contrabbassi	V autografu tremolo se dvěma linkami oproti dalším nástrojům v orchestru se třemi. Edice je sjednocuje na tři.
128	1	Viole	V autografu chybí označení divisi.
128-132	Celé takty	Dechy	Délky not v taktu neodpovídají jeho délce. Sjednoceno na půlovou notu a čtvrťovou triolu. Viz s. 57.
128, 130, 132	1	Timpani	V autografu chybí posuvka *bé* na notě *e*.
129, 131	1	Violoncelli, Contrabbassi	V autografu není označení tremolo a jsou uvedeny pouze půlové noty. Viz s. 58
132	2	Corno III, IV	V autografu chybí posuvka *bé* na notě *h*.
133	2	Flauti, Oboe	4. doba chybí posuvka *bé* na *g*, doplněno dle analogie dalších nástrojů.
135	1	Corno inglese	1. doba, chybí odrážka na psaném *e*. Doplněna dle analogie v pozounech, violoncellech a kontrabasech, kde je zapsáno znějící *a*.
136	1	Clarinetto II, Basclarinetto	V autografu chybí dynamika *p*. Doplněna dle analogie s flétnou a anglickým rohem.
136	Celý takt	Clarinetto II	V autografu chybí crescendová vidlice.
136-141	Celé takty	Basclarinetto	V autografu chybí crescendové vidlice.
137-139	Celé takty	Violini I	V autografu chybí ligatury. Doplněny dle t. 136.
143	2	Flauto	Tón b malé je pod rozsahem nástroje. Edice

			přesouvá motiv do partu klarinetu I. Viz s. 84.
147	2, 3	Violoncelli, Contrabbassi	Autograf uvádí tóny bez tremola. V následujících dvou taktech je tremolo značeno. Edice je doplňuje.
150	1	Violini II, Viole, Violoncelli	V autografu chybí označení divisi.
150	1	Violoncelli, Contrabbassi	V autografu chybí dynamika *mf*. Doplněna dle houslí II a viol.
154	1	Violini II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi	V souzvuku na 1. době chybí v autografu odrážky na *h*. Viz s. 66.
154	1	Corno II	V autografu je uveden křížek na *a*, edice jej odstraňuje, v harmonii je *h moll* (znělé *d*).
160-161	Celé takty	Basclarinetto	V autografu chybí crescendová vidlice.
162	1	Trombone III, Tuba	V autografu chybí dynamika *mf*
162	Celý takt	Archi	V autografu vyškrabávané dvojzvuky, nepříliš přehledný zápis.
165-170	Celé takty	Basclarinetto	V autografu jsou kromě not ještě celé pomlky, zřejmě zde autor původně hru basklarinetu nezamýšlel
173	1	Violini II, Viole	V autografu chybí označení divisi. Edice je doplňuje.
175	2	Viole	V autografu chybí dynamika *pp*. Doplněna dle analogie houslí II
176	2	Violini II	Chybí půlová pomlka na 3. době. Edice ji doplňuje.
180-205	1	Pianoforte	V autografu nejsou vždy za ligaturami zaznamenány držené noty. Edice je doplňuje.

			Viz s. 54.
190	1	Violini I	V autografu je přepisovaná nota na 1. době. Původní *c* je škrtnuto, nad ním napsáno *es*.
192-194	1	Corno I, II, III, IV	Půlovým notám v autografu chybí tečka. Edice ji doplňuje.
200-202	Celé takty	Corno III, IV	V autografu chybí důrazy. Edice je doplňuje.
208	2	Clarinetto II	Autograf uvádí psané h^1, flétny a hoboje hrají znělé ^{as1} v harmonickém souzvuku s ostatními nástroji zm. septakordu *h-d-f-as*. Edice u klarinetu II odrážku vypouští.
210	2	Clarinetto II	Autograf uvádí psané h^1, flétny a hoboje hrají znělé as^2 v harmonickém souzvuku s ostatními nástroji zm. septakordu *h-d-f-as*. Edice u klarinetu II odrážku vypouští
212	1	Basclarinetto, Trombone III, Tuba	V autografu chybí dynamika *ff*. Doplněna dle analogie ostatních dechových nástrojů.
214	2	Flauto I, II	V tremolu g-fis chybí v autografu křížek na *f*. Edice jej doplňuje.
220	Celý takt	Pianoforte	V pravé ruce klavíru je dvojí zápis přes sebe. Viz. s. 81.
222-229	Celé takty	Clarinetto, I, II	V autografu nejsou trioly rozepsány, edice je rozepisuje.
222	2	Corno II	V autografu chybí křížek na c^1, edice jej doplňuje.
223-229	Celé takty	Pianoforte	Autor užívá zjednodušený zápis, edice tremolo rozepisuje dle t. 222.
224	1	Trombone III, Tuba	V autografu trojzvuk. Edice vrchní *es* vypouští. Viz s. 83.

226	Celý takt	Pianoforte	V levé ruce klavíru jsou tremolované dvojzvuky, částečně smazané. Edice volí oktávy dle analogie následujícího taktu.
228	1-2	Violini I, Viole	V autografu jsou chybně délky osminových not na 2. době. Viz s. 59.
228-229	Celé takty	Pianoforte	V autografu chybí obloučky. Edice je doplňuje v rámci pokračování předchozího výrazu.
229	2	Violini I, II, Viole	V autografu schází půlové notě tečka. Jedná se o notu na tři doby. Edice tečku doplňuje.
231-235	Celé takty	Pianoforte	V autografu jsou chybné obloučky a schází odrážky u *h*. Edice odrážky doplňuje.
238	1	Flauto I, II, Oboe, I, II, Corno inglese, Pianoforte, Violini I, II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi	Půlová s nota tečkou nezaplňuje celý takt. Edice doplňuje čtvrťovou pomlku. Viz s. 67.
238	1	Violoncelli, Contrabbassi	V autografu je uveden tón *C*, edice jej mění na *D*. Viz s. 67.
239	1	Oboe II	V autografu chybí posuvka *bé* na 1. době.
239	1	Corno inglese	V autografu je uveden křížek na *f*, edice jej odstraňuje z důvodu analogie k dalším nástrojům, které hrají *b* (nikoliv *h*).
239	2	Clarinetto I	V souzvuku na 3. době zaznamenává Martinů křížek namísto odrážky.
239	2	Violini II	Na a2 na 3. době chybí odrážka. Edice ji v

			analogii k houslím I doplňuje.
242	1	Viole	V autografu jsou před souzvukem dvou tónů *ais*^{1}-*fis*^{2} napsány tři křížky. Zřejmě zde podobně jako u violoncell autor zamýšlel trojzvuk divisi. Divisi u viol ani violoncell není značeno.
243-250	Celé takty	Basclarinetto	V partu basklarinetu jsou značné stopy po vyškrabávání žiletkou a přepsaná notová linka.
245	1-3	Fagotto I, II	V autografu jsou vyškrabávané noty Edice volí zápis dvou vrchních.
247	1	Dechy, Contrabbassi	V autografu chybí dynamika *ff*, která je uvedena u smyčců. Edice ji doplňuje.
248	1	Violini I, II, Viole	V autografu chybí tečka u půlové noty na 1. době. Edice tečky doplňuje.
250	1	Corno inglese	V autografu chybí odrážka u *e1* na 1. době.
251-301	Celé takty	Pianoforte	Zápis klavíru nedostatečně přehledný. Viz s.
267-268	Celé takty	Archi	Nejasná harmonie. Doplněny odrážky. Viz s.
272	1	Violoncelli	V autografu chybí označení divisi.
274	1	Viole	V autografu chybí odrážka na *e*.
296	2	Violini I	V autografu chybí odrážka na *h* ve 3. době.
305	1	Violini I, II, Viole, Violoncelli	V autografu chybí označení arco.
305	1	Contrabbassi	V autografu chybí označení tutti.

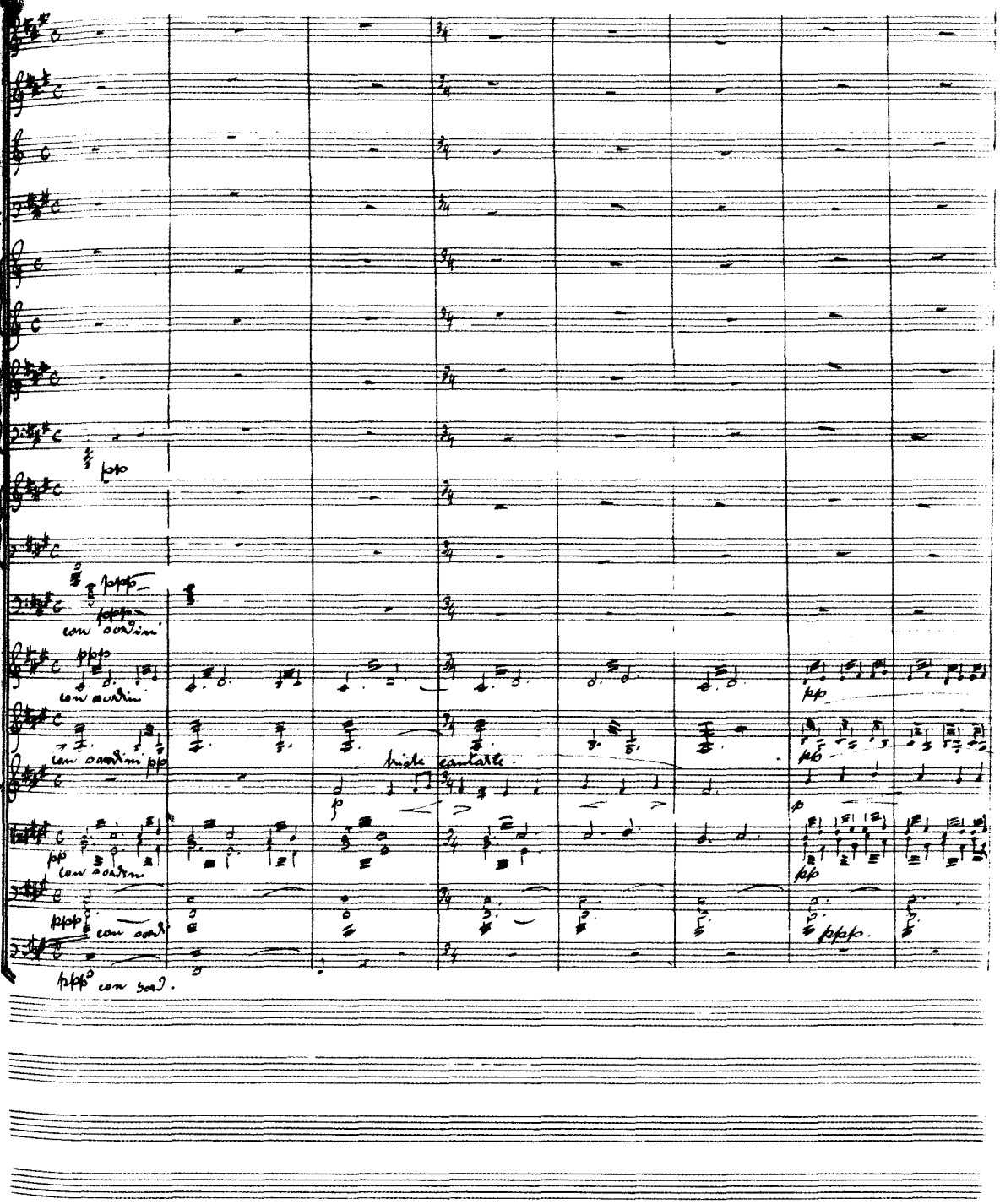
PŘÍLOHA A

BOHUSLAV MARTINŮ

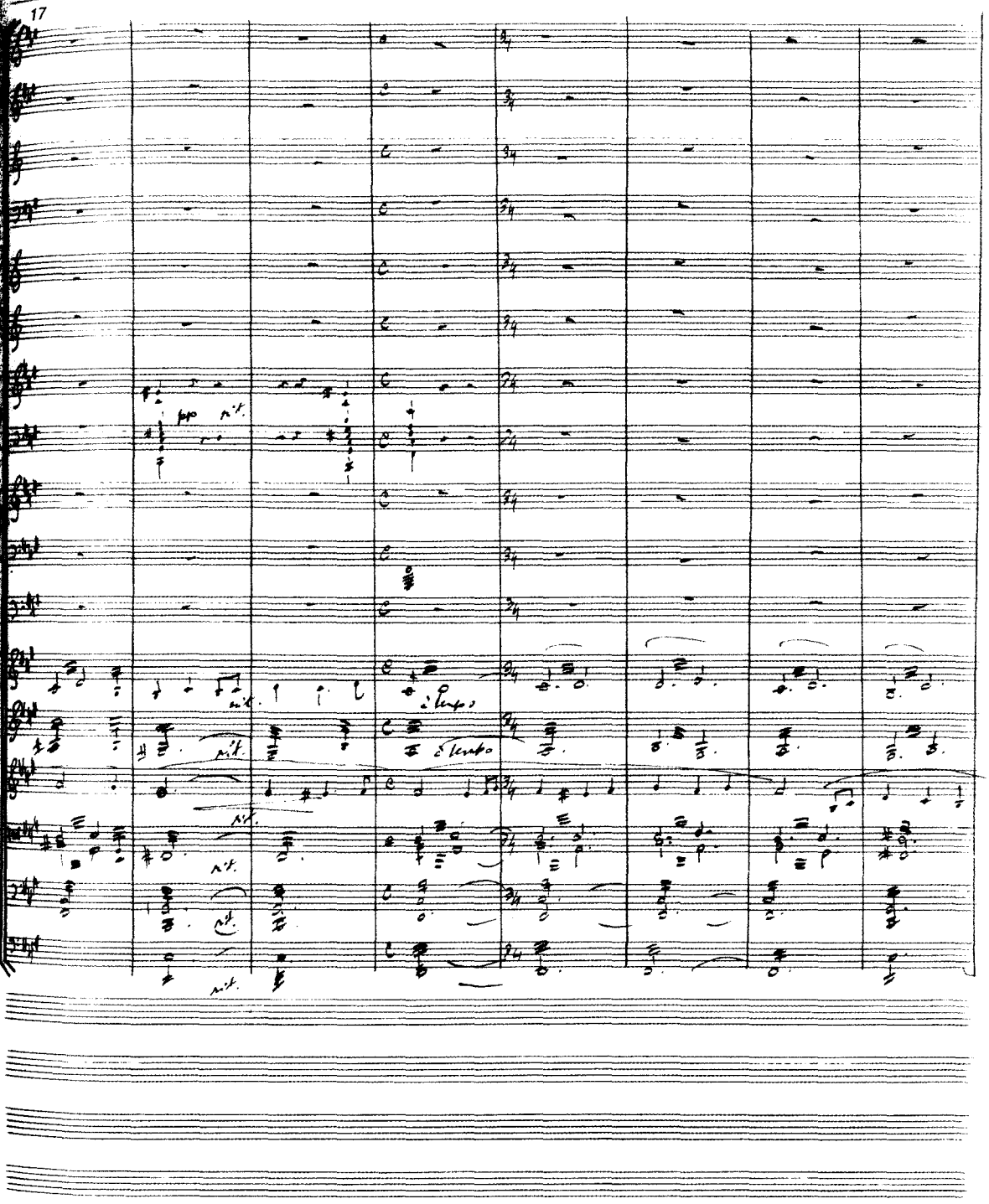
NOCTURNO 1, H. 91

FAKSIMILE AUTOGRAFU

© Centrum Bohuslava Martinů


ppp
con sordini
pp
con sordini
triste cantabile
p
con sord.
pppp con sord.

9


17
poco
a tempo

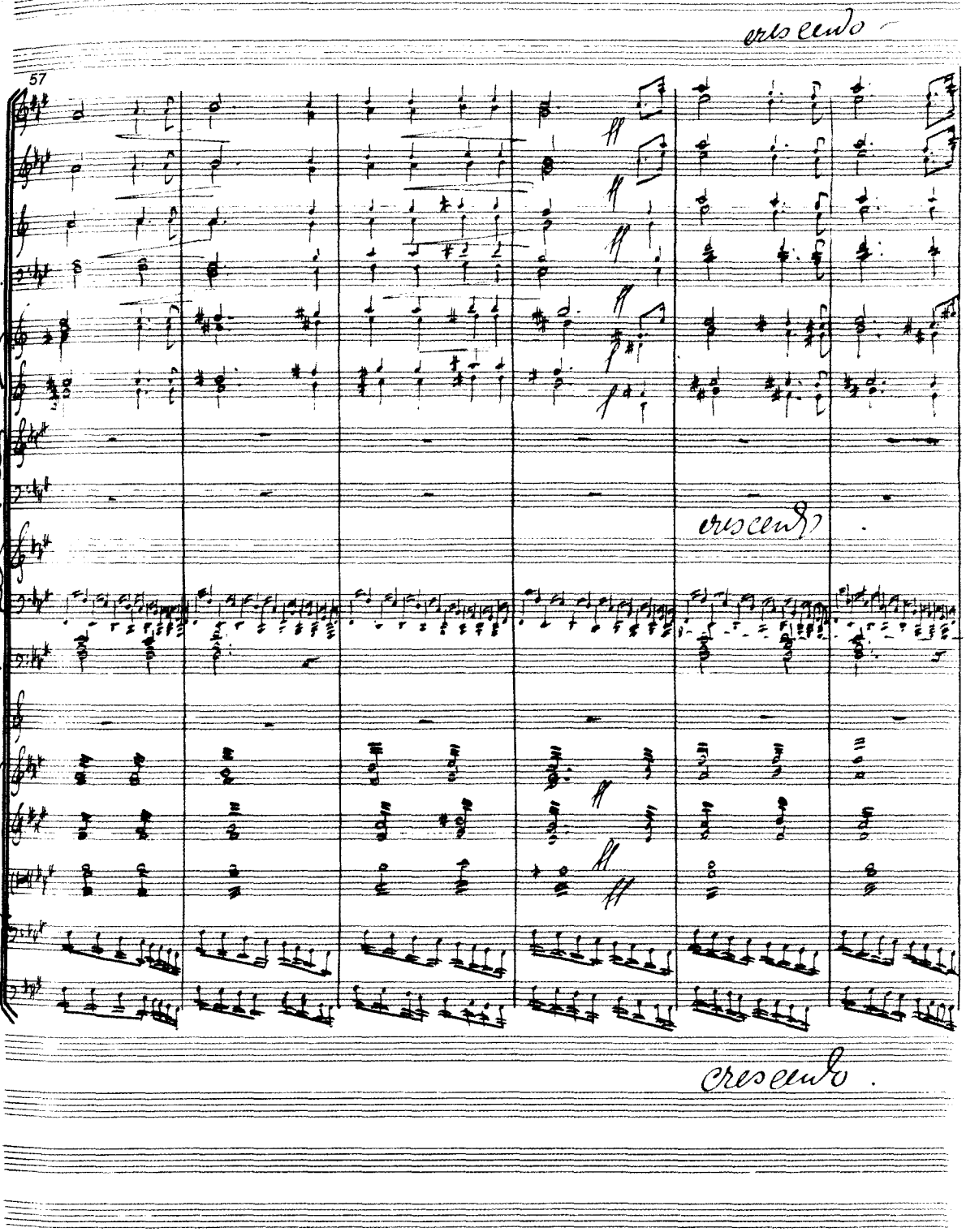
25
diminuendo et decre-

33
ritenuto
cresc.

40

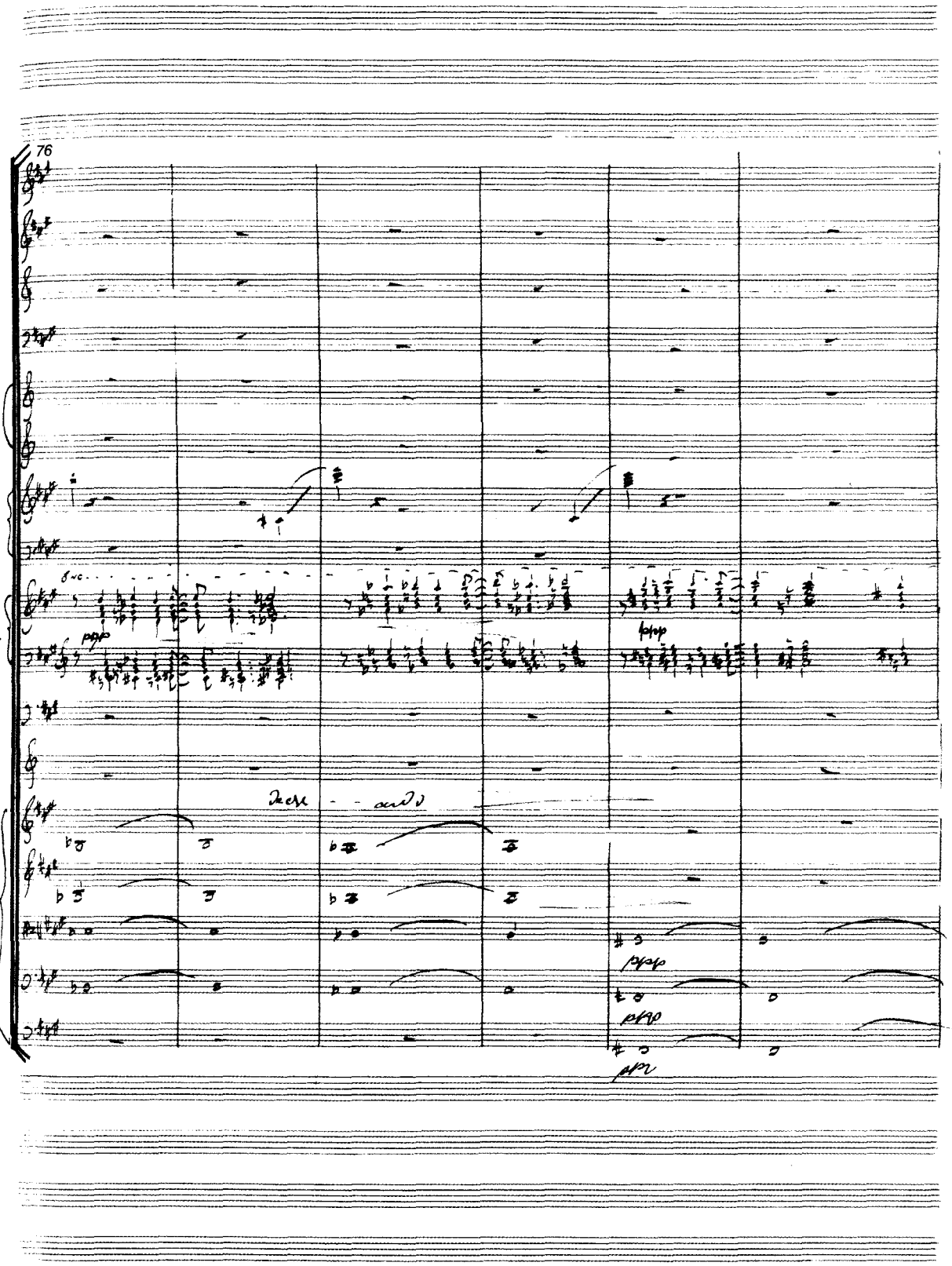
46
pp
mf
mf
a Piatti
pp

Grave
52
Pesante subito
pesante
pesante
pesante


cresc.
57
cresc.
cresc.

Grave maestoso.
63
Lento.
Fl.
Cl.
Vcl.
Fag.
Timp.
Harpe.
Piano
Tromb.
Perc.

69
rit. e dim.
rit. e dim.
rit. e dim.
pp
ppp
pp
pp
pp


76
8va
pppp
Perc
ppp
ppp
ppp

Lento
82
ppp
pp
pp
ppp

90

97
mf
p
pppp
mf
mf
mf

104
con sordini
con sordini
con sordini
con sordini
sul ponticello
sul ponticello
sul ponticello

4261

PŘÍLOHA B

BOHUSLAV MARTINŮ

BALADA K BÖCKLINOVU OBRAZU „VILLA NA MOŘI“, H. 97

FAKSIMILE AUTOGRAFU

© Centrum Bohuslava Martinů

Symf. básně č. 4.

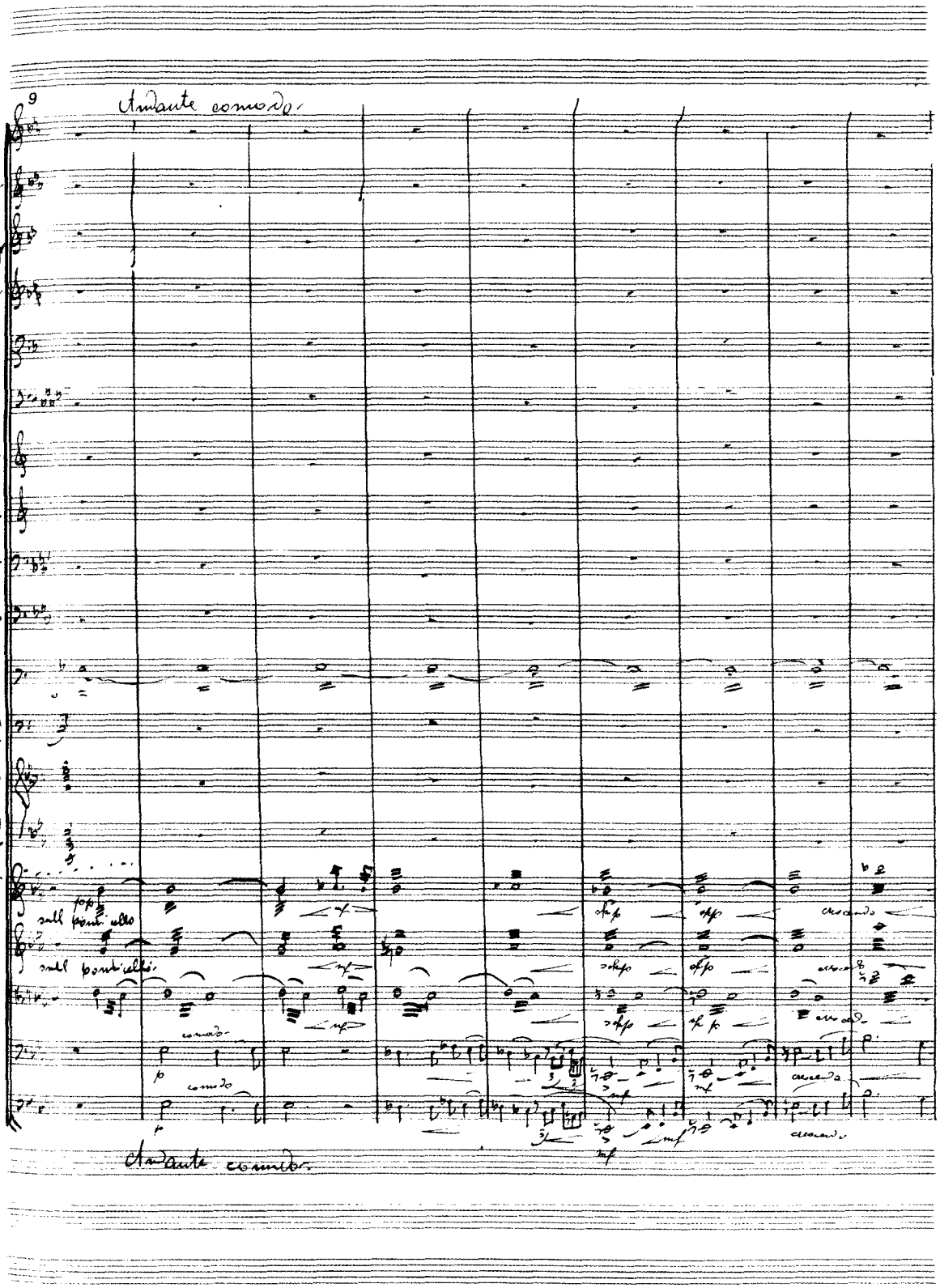
Ballada.

K Böcklinově obrazu „Villa na moři".

B. Martinů.

Spoluúčast

Polička.


9
Andante comodo.
sul ponticello
Andante comodo.

18
Fl.
Oboe
Cl.
Fag.
Corni
Trombi
Timp.
Piano
Poco a poco cresc.
Poco a poco cresc.

Più animato
Tempo I (fine)
26
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cor.
Timb.
Timp.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
Cb.
Piano
solo
mf
Tempo I (fine)
Più animato

34
cresc.
accelerando
accell.
accell.
accell.
cresc.
el accell.
cresc. el
accell.
ff
f
accelerando.

Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Hn.
Trp.
Vl. II
Piano

Lento.
48
legatissimo
Lento.

56
Piano
1. zisk o.l.
2. zisk o.l.

65

73
Piano.

81
fagoty
Brzdelka
con sordini
Tutti
Div. pp
pp

90
Poco più vivo
Poco più vivo

99
tranquillo
subito pp.

Tempo I. (98 Grave)
espressivo
107
cantabile
mf
p
f
sf
sopraino
Tempo I. (98 Grave)

Poco accelles.
116
poco accelles.

Tempo I
Grave assai con espressione
124
Fl.
Vl.
Vc.
Cb.
Hr.
Trumb.
Timp.
Cel.
Pno.
cantabile
Tempo I
Grave maestoso

132
sempre ff
Andante
p
p
p
p
sull ponticell.
sull ponticell.
sul ponticello.

140
Merlo
pp
dans la portinelle.

148
Poco accel.
Moderato. (come prima.)
mf
p
mf
sul ponticello
sul pont.

156
Poco più vivo.
cresc.
mf
f
forza
ponticello.

164
rtlaw

172
Lento
Largo
Lento
Tempo I.
Largo

180
sempre legato
sempre

188
8va bassa

196
a tempo
sempre

204
senza pontello
sempre f

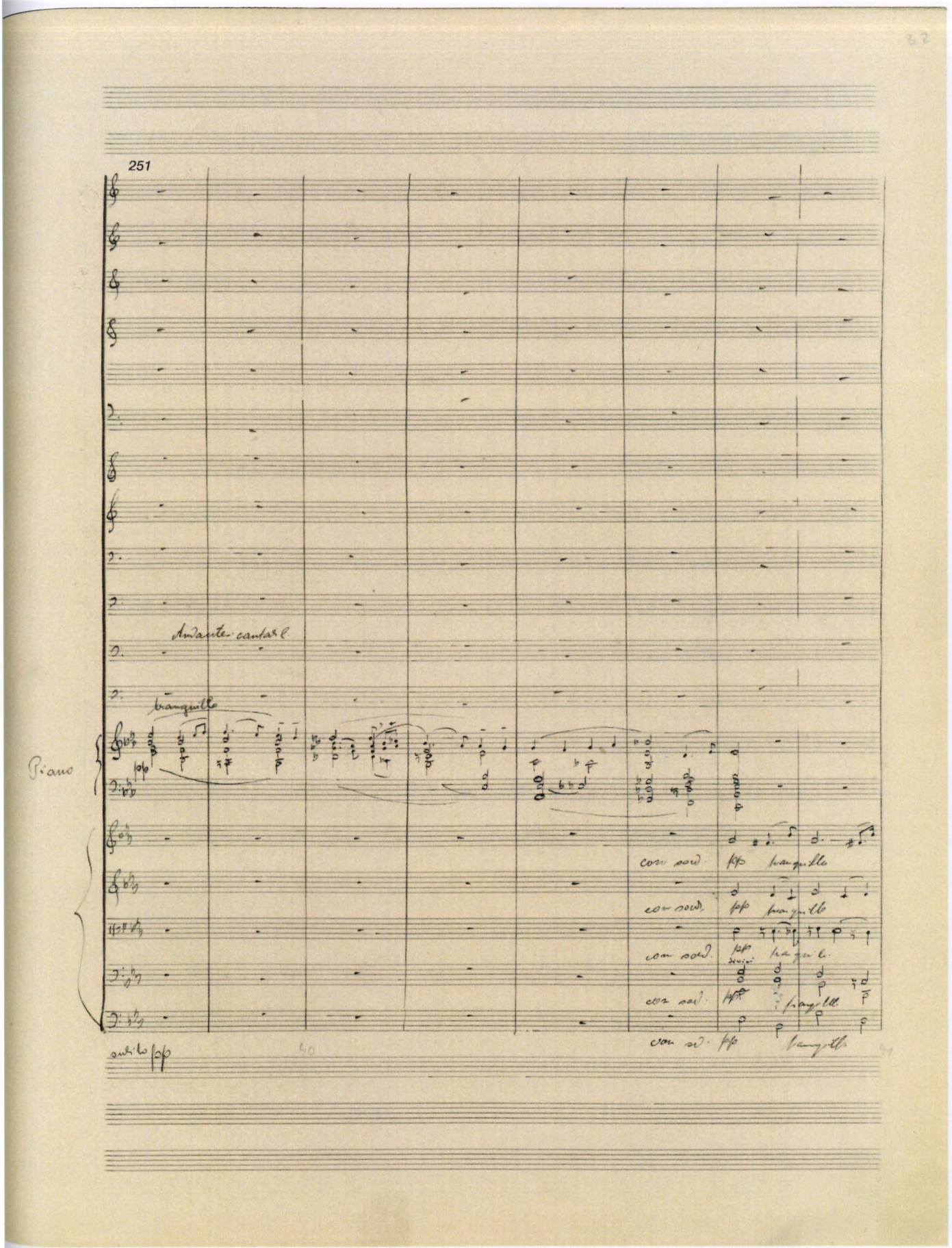
Poco accelerando
212
ff.
Ob.
Cl.
f.
Cor.
Trombe
Timp.
Vc. e Cb.
Piano
Poco accelerando.

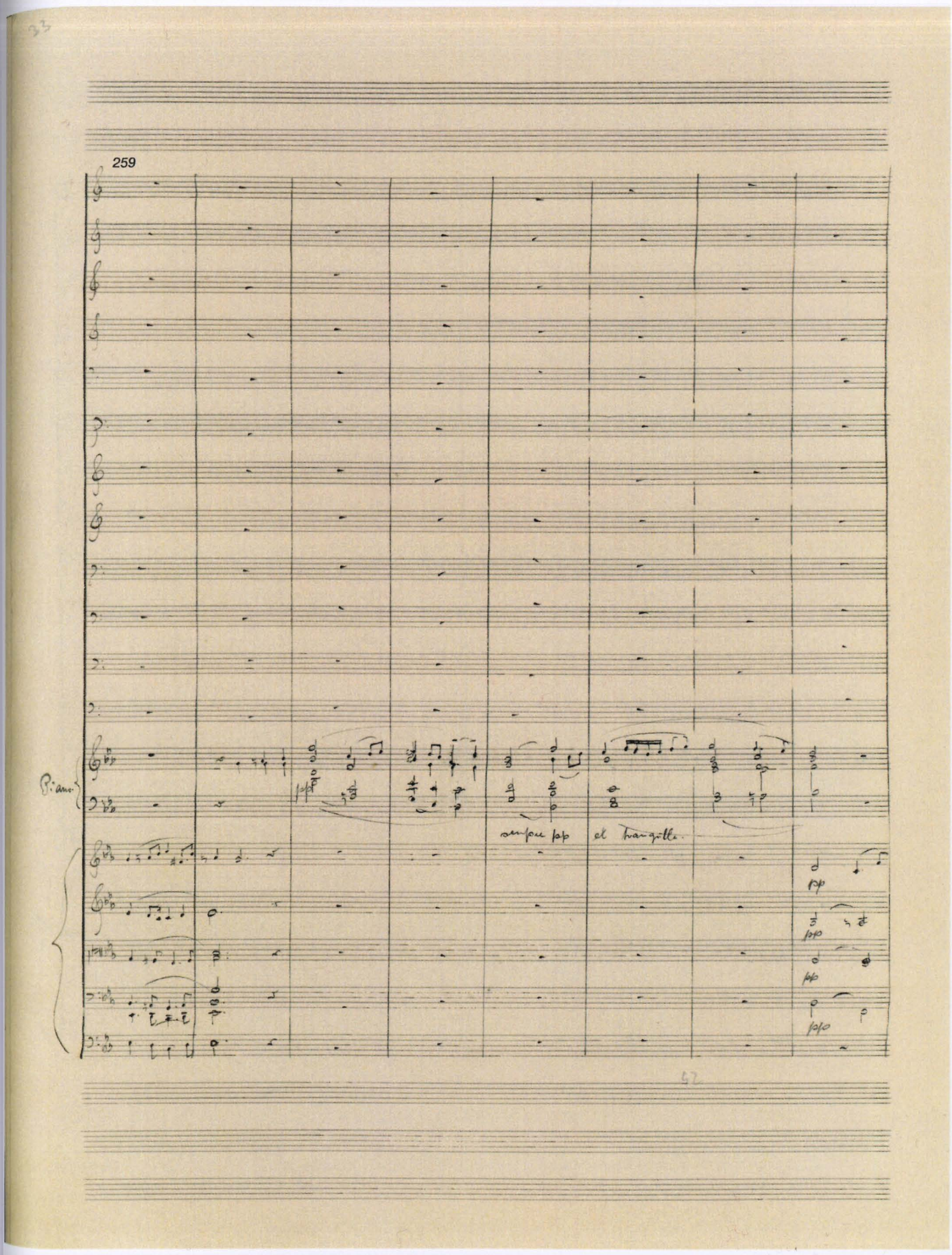
Largo
220
espress.
Largo

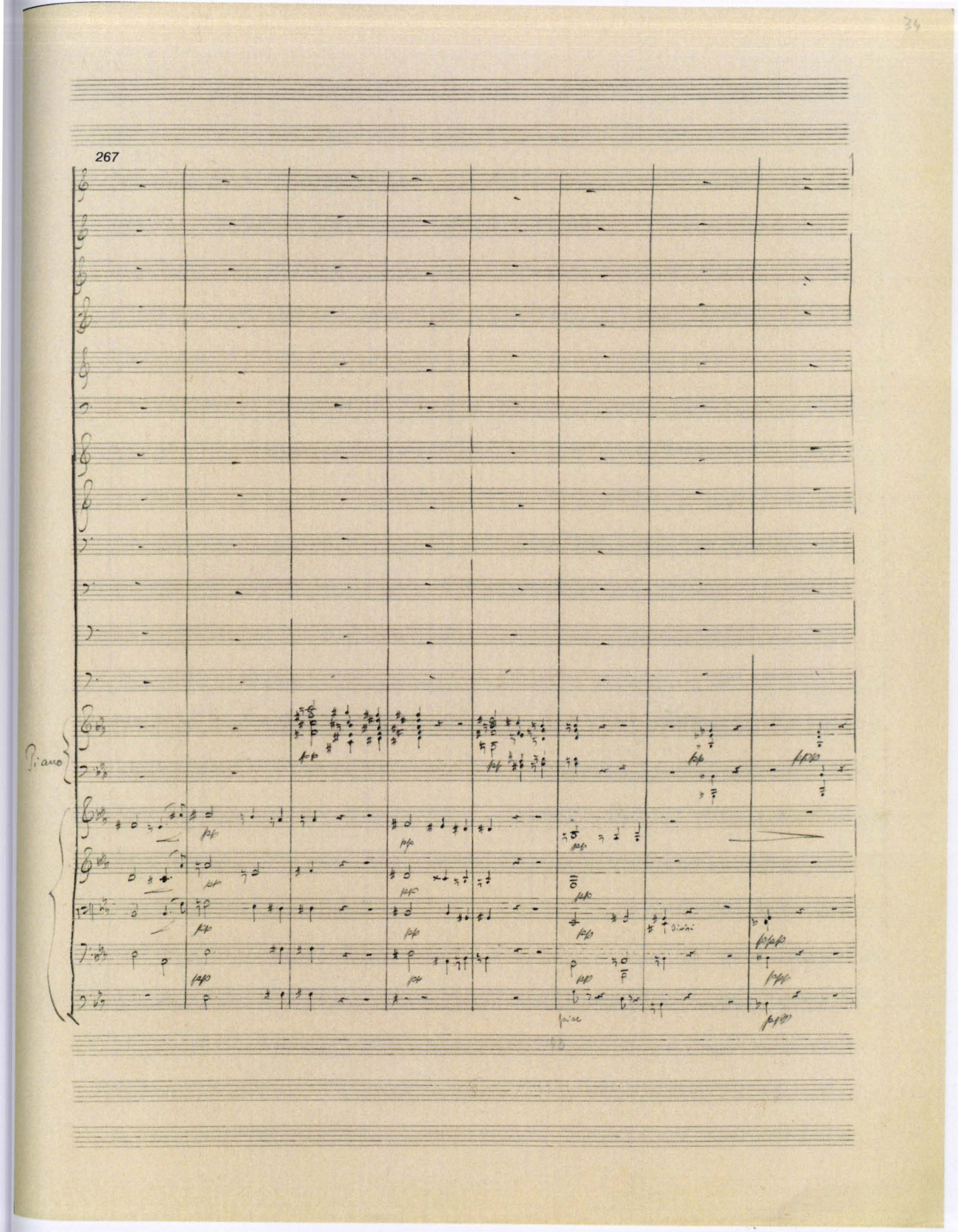
Poco accelerando
228
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Corni
Trombi
Timp.
Piano
poco accel.

Largo
cresc.
236
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Corni
Tromb.
Timp.
Piano
Tempo I (Largo)

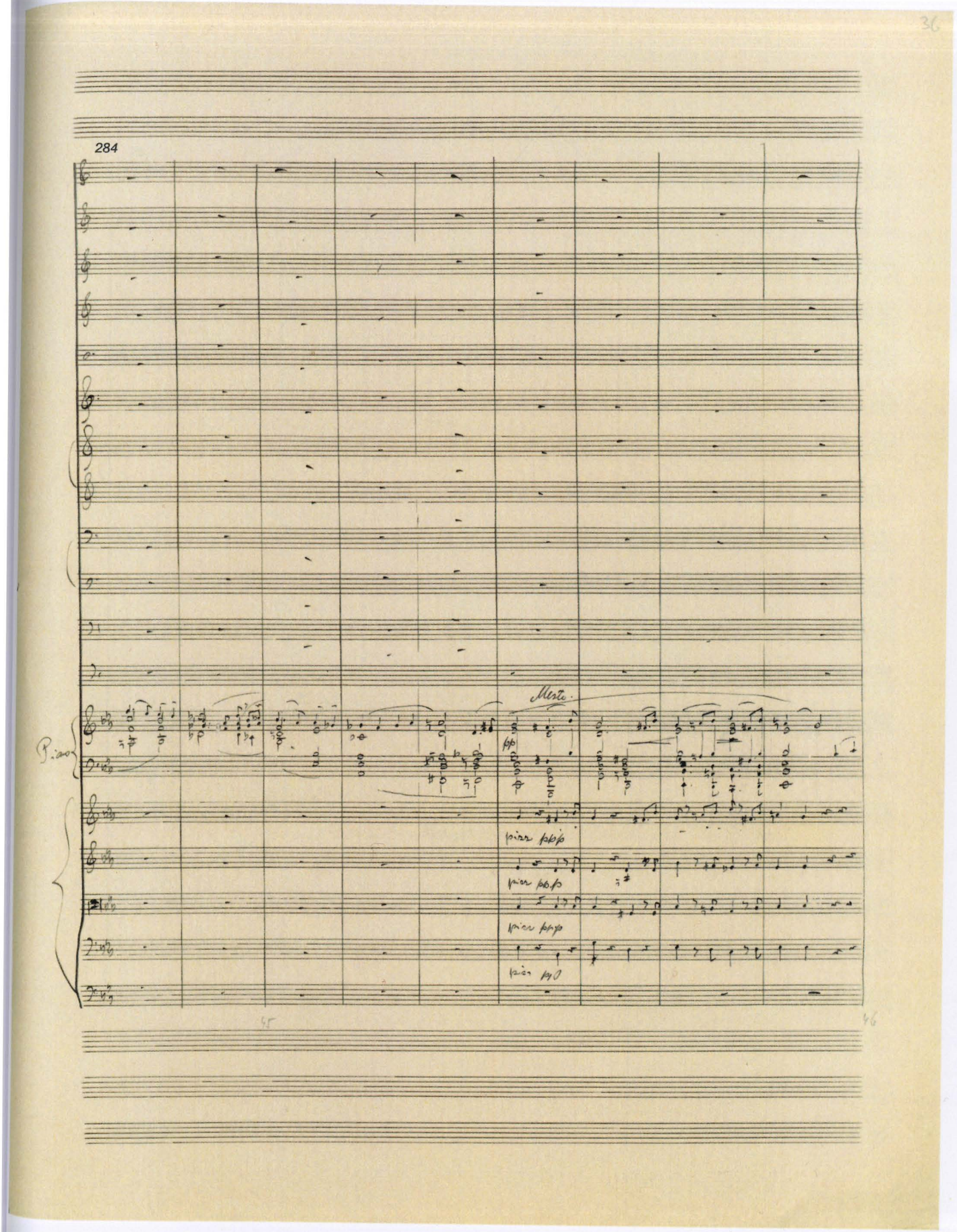
Grave
sempre fff et crescendo poi fff
243
Flauti
Oboi
Cor. ingl.
Cl. B.
Fag.
Corni
Trombe di Tuba
Timpani
Arpa
Pno
sonore
sonore
sonore
crescendo

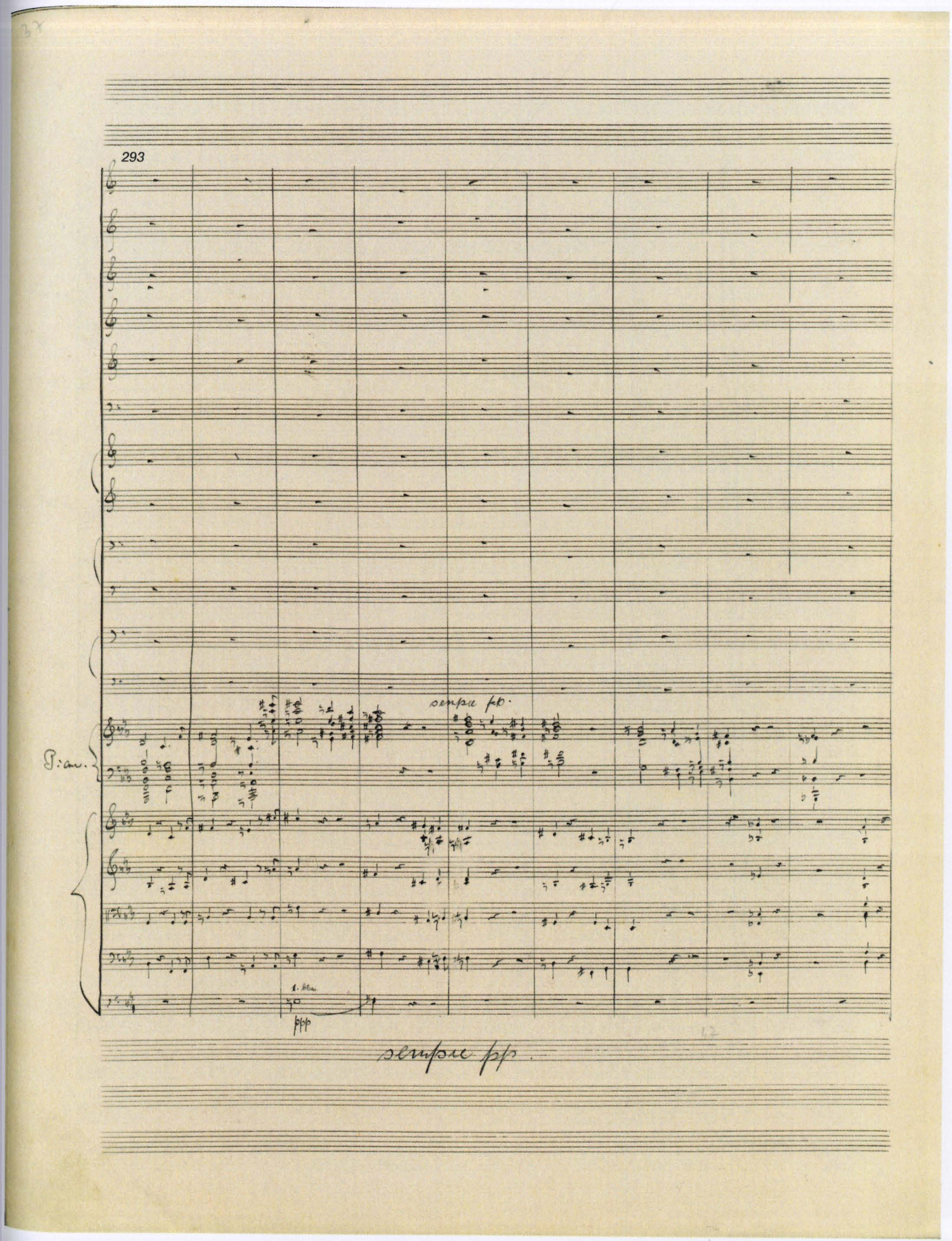

251
Andante cantabile
tranquillo
Piano
con sord.
pp
tranquillo
sul tasto
pp

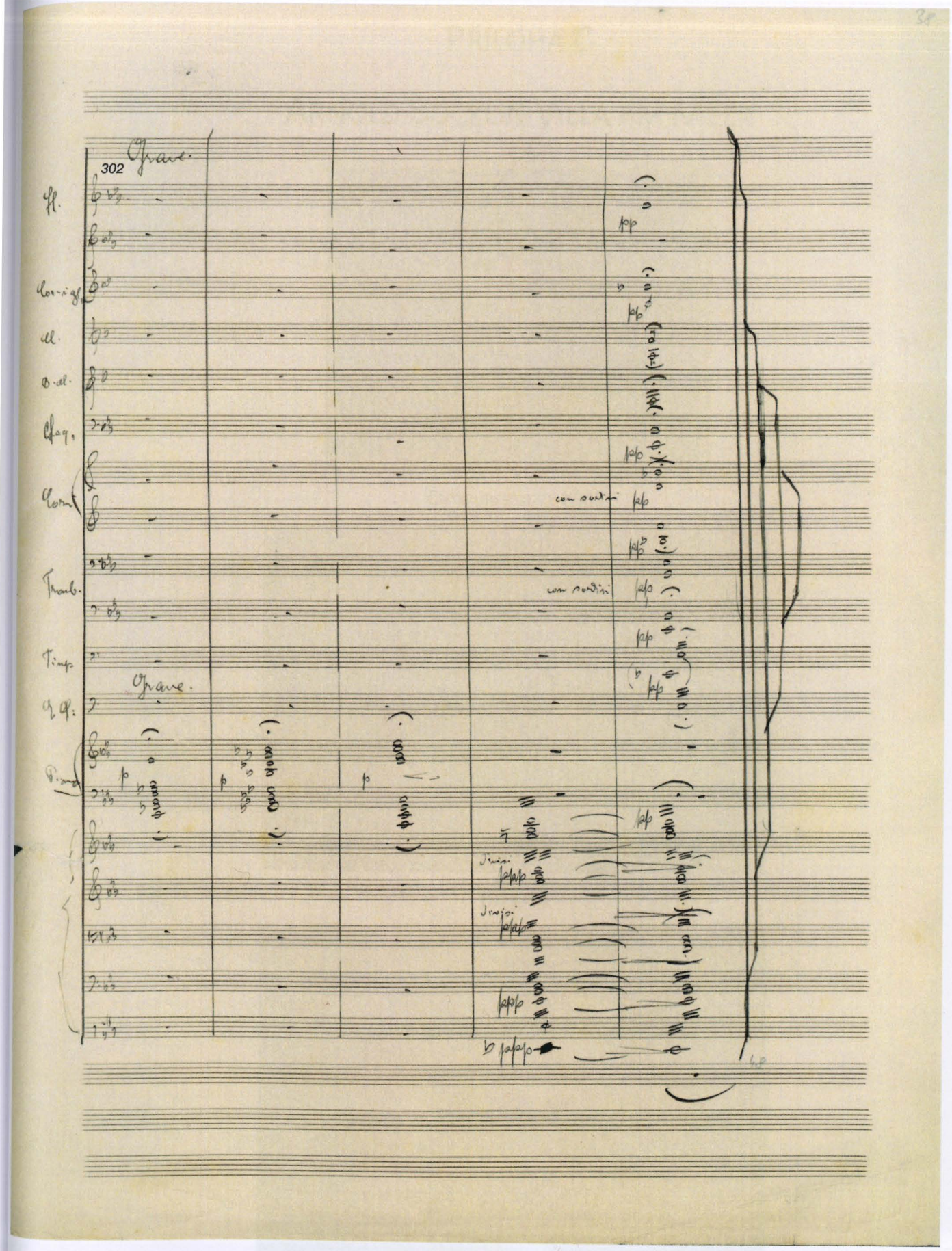

259
Piano
sempre pp
el tranquillo.


267
Piano

275
Piano.
tranquillo


284
Mesto
Piano


293
sempre pp.
Pian.
1. klar.
ppp
sempre pp.

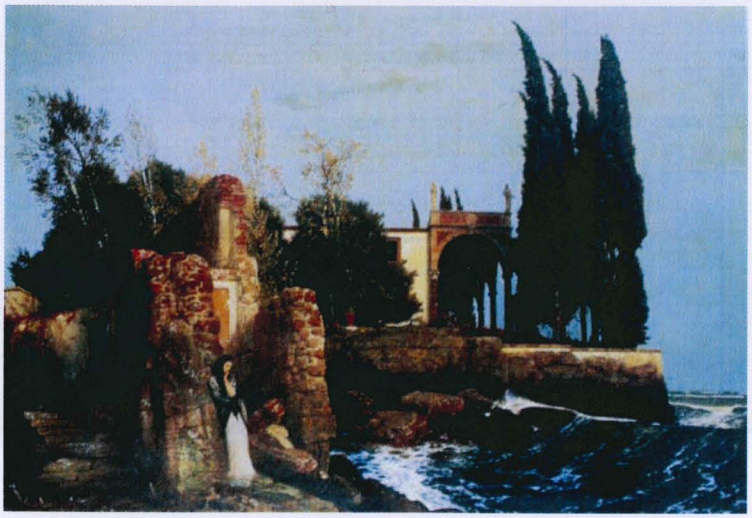

302
Grave.
Fl.
Cor-ingl.
Cl.
B.-cl.
Fag.
Corn
Trumb.
Timp.
Grave.
Vl. I
Vl. II
Vla
Vc.
Cb.
con sordini
con sordini
divisi
divisi

Příloha C

Arnold Böcklin Villa am Meer

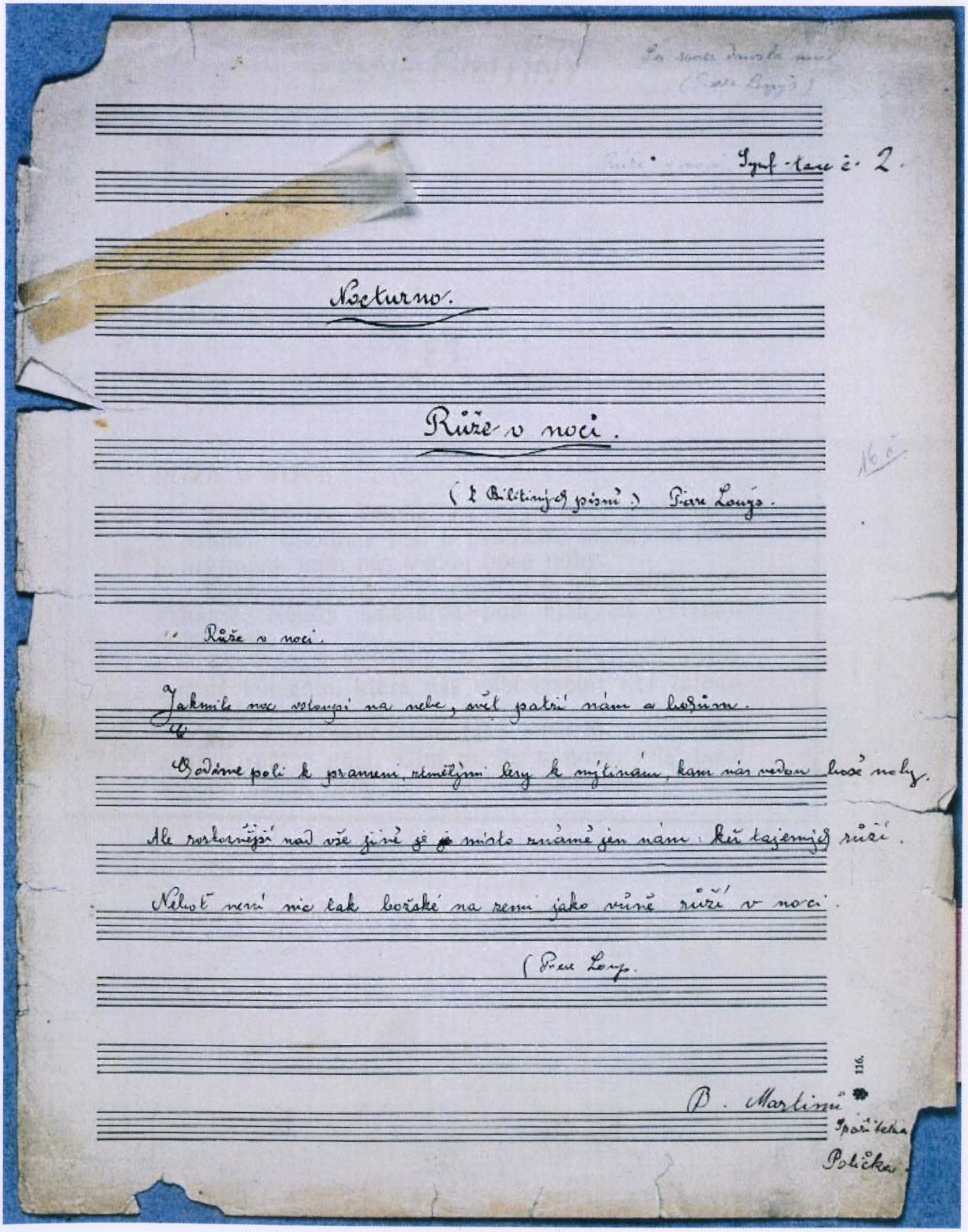
Entwurfsskizze 1863

1871-74



1878

PŘÍLOHA D


Symf.-tanec č. 2.

Nocturno.

Růže v noci.

(z Bilitisových písní.) Pierre Louÿs.

Růže v noci.

Jakmile noc vstoupí na nebe, svět patří nám a lidským.

Spěchejme polí k pramenu, rozběhněme lesy k mýtinám, kam nám vůně lučních mohy.

Ale nejkrásnější nad vše jiné je místo známé jen nám: keř tajemných růží.

Nikdy není nic tak božské na zemi jako vůně růží v noci.

(Pierre Louÿs.

B. Martinů

116.

Spěchejme

Poličku.

© Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea

PŘÍLOHA E

PIERRE LOUŸS

PÍSNĚ BILITINY

E1

RŮŽE V NOCI

Jakmile noc vstoupí na nebe, svět patří nám a bohům. Chodíme poli k prameni, ztmělými lesy k mýtinám, kam nás vedou bosé nohy.

Drobné hvězdy svítí dosti pro malé stíny, jež vrháme. Někdy nalézáme pod nízkými větvemi spící laně.

Ale rozkošnější nad vše jiné jest v noci místo, známé jen nám, které nás vábí lesem: keř tajemných růží.

Neboť nic není tak božské na zemi u srovnání s vůní růží v noci. Čím to, že v době, kdy jsem bývala sama, jsem se jí necítila opojena?

E2

NOC

Nyní já ho vyhledávám. Každé noci odcházím velmi tiše z domova a jdu dlouhou cestou až k louce, abych pohlédla naň, když spí.

Někdy zůstávám dlouho beze slov, šťastna, že jej pouze vidím, a přibližuji své rty k jeho, abych políbila jeho dech.

Pak se naň náhle vrhnu. Probudí se v mé náruči a nemůže se již zdvihnouti, neboť zápolím. Odpírá, směje se a objímá mne. A tak laškujeme celou noc.

... Prvý úsvite, ó zlý jase, tos ty již? Ve které jeskyni, v níž jest ustavičná noc, na které lučině podsvětné budeme moci tak dlouho milovati, až ztratíme vzpomínku na tebe...?

E3

TANEC KVĚTŮ

Anthis, lydská tanečnice, má kol sebe sedm závojů. Svine žlutý závoj, její černé vlasy se rozvlní. Růžový závoj se jí smekne s úst. Když spadne bílý závoj, zjeví nahé paže.

Vyprostí malá ňadra z červeného závoje, který se rozváže. Spustí zelený závoj s rozdvojené okrouhlé zadnice. Stáhne modrý závoj s ramen, ale tiskne na své pohlaví poslední průhledný závoj.

Mladí muži jí prosí: pohodí hlavou nazad. Jen při zvuku fléten jej roztrhává pozvolna, pak rázem, a při tanci otrhá květy svého těla,

Zpívajíc: »Kde jsou mé růže? Kde jsou mé vonné fialky? Kde jsou mé chomáče petržele? — Zde jsou mé růže, dám vám je. Zde jsou mé fialky, chcete je? Zde jsou mé krásné kadeřavé petržele.«

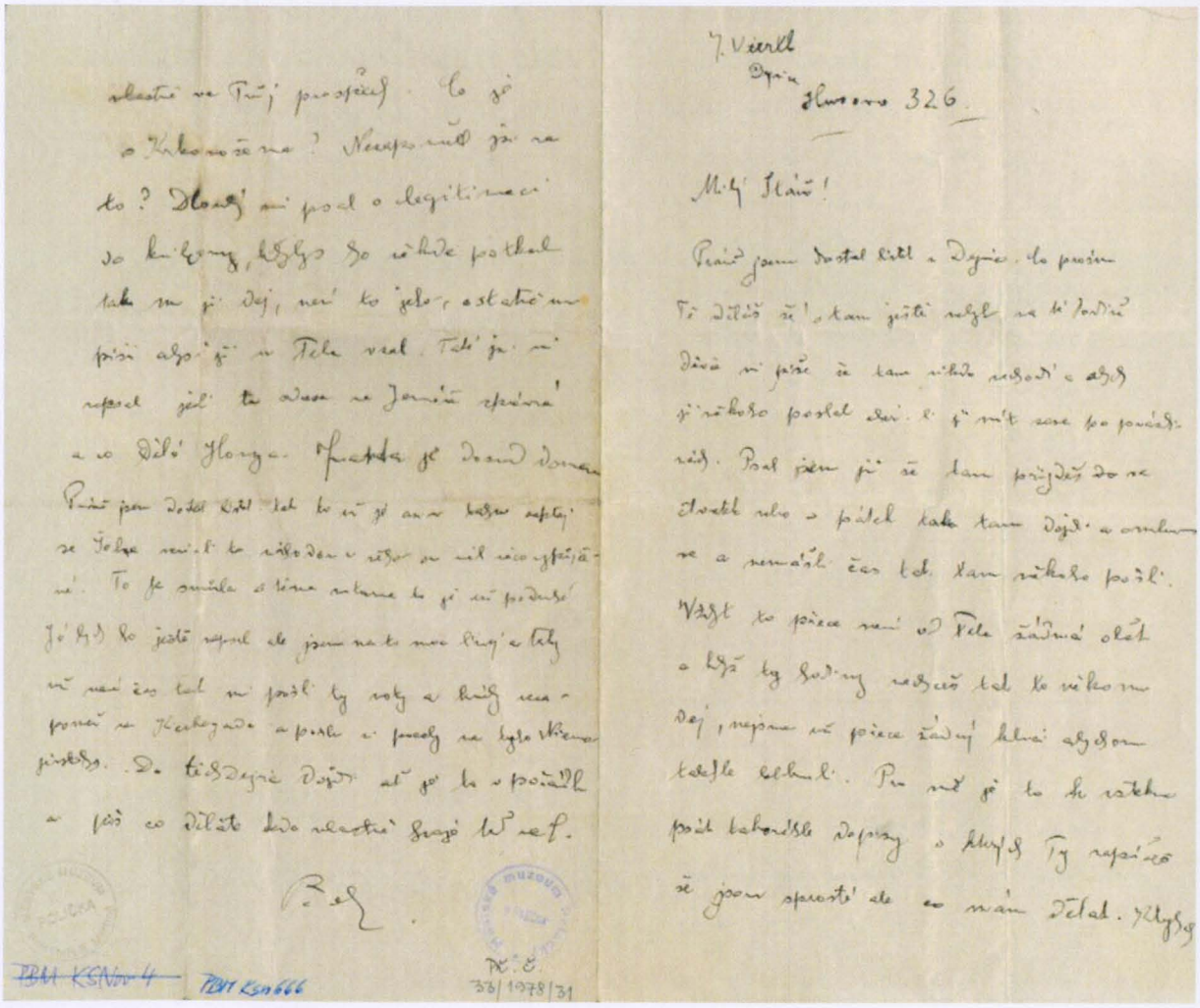
Příloha F

Nedatovaný dopis

Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi

© Centrum Bohuslava Martinů

STR. 1 A 4



vlastně ve Tvůj prospěch. Co je
s Kleinovou? Neuspěl již na
to? Dlouho mi psal o legitimaci
do knihovny, když jsem odtud pobral
také na ji dej, není to jeho, ostatně mu
přiš abych ji v Telči vrátil. Tak já mu
napsal jak ta věc se Jarmilou stojí a
o dílo Hlavy. Opatrně je dosud dnes
Právě jsem dostal dopis tak to už je asi
se Telče nevím to nikoho z nějž se mi nic
né. To je smutné a těžké ale jsem na to
už nic tak mi psal by rady a knihy ven-
koncem se Karlovou a psal i psaly na byla
psaly. Do tří Dejte dojít ať je to v pořádku
a přiš co dělá do vlastní strojů ať se

Pražský
Dejte Hlavova 326.

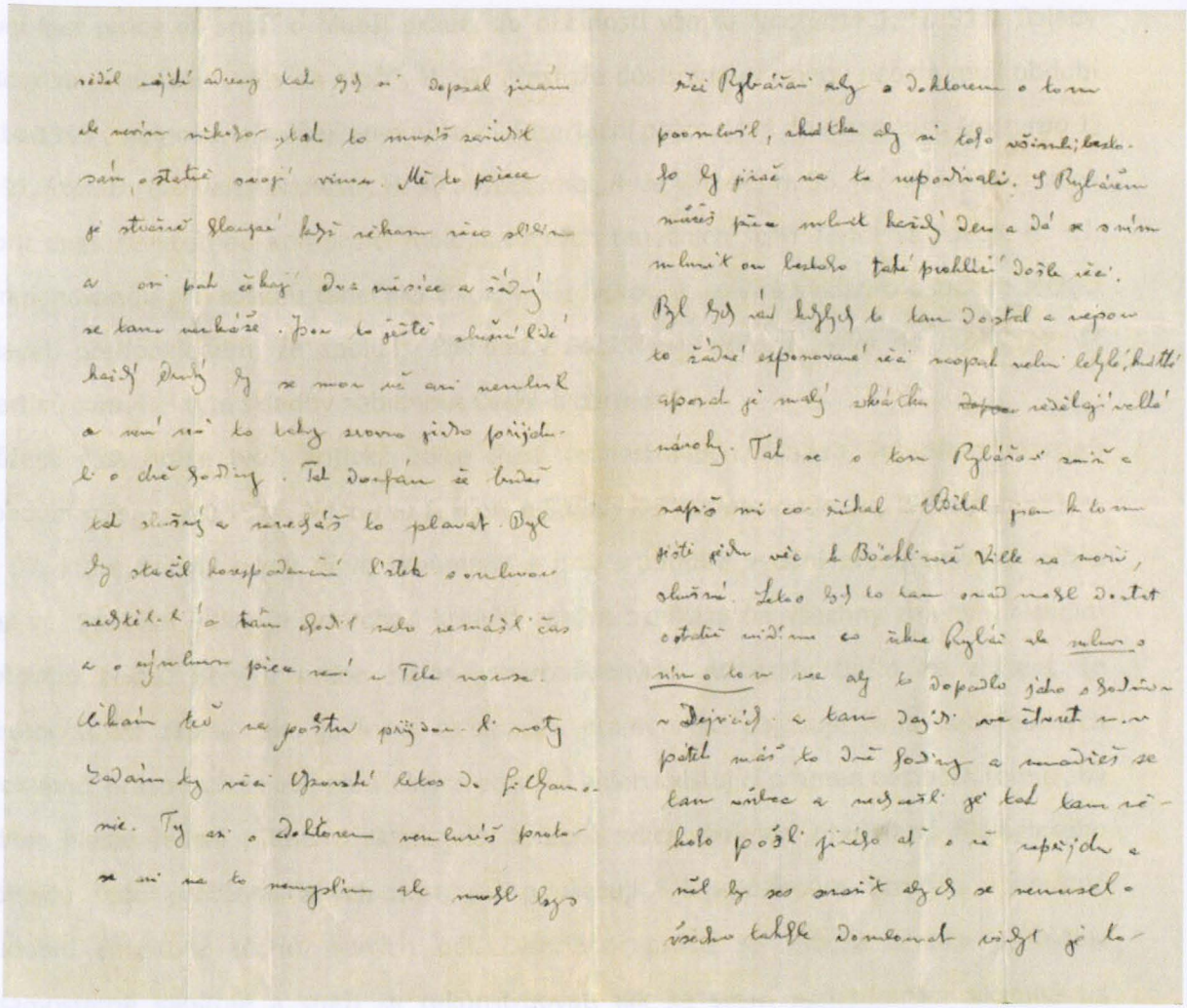
Milý Pane!

Právě jsem dostal dopis z Dejte, do prvním
Ti dělá ně, a tam jistě nebyl na tě hodně
Dává mi psát že tam nikde nebudu a abych
jí nějaký poslal dnes. I. já mít zase po povídání.
Pak jsem jí že tam přijdeš do ne
dostal nic a psal tak tam dojdu a omluv
se a nemáš čas tak tam nikdo pošli.
Vždyť to přece není od Telče žádná ošlet
a když by Hodiny nebyly tak to nikomu
dej, nejsme už přece žádný hlavní abychom
takhle dělali. Pro mě je to k ničemu
psát takovéhle dopisy o kterých Ty napíšeš
že jsem spravil ale co mám dělat. Když

PNP KSA/sv 4 PNP Kzn 666

Památník národního písemnictví
Literární archiv
Inv. č.
36/1978/31

STR. 2 A 3



vědět nějaké adresy také by se mi dopisal jinam
ale nevím nikdy stal to musíš zařídit
sám o štěstí svoji vinu. Mě to pojede
je stejně slaný když řekam něco slá-
a on pak čeká dva měsíce a řádný
se tam nehýbe. Jen to ještě slušně dě
když druhý by se mou ně ani nemluvil
a není nic to taky zrovna jsdo přijela
k o dvě hodiny. Tak doufám že budeš
tak slušný a nenecháš to plavat. Byl
by stačil korespondenční lístek o nemluvě
nedělal k tě o tam sedět nebo nemáš čas
a o nějakou pitce není v Tele nouze.
Líbám tě se pozdrav přijdou k noty
Zdáme by věci Vyvrátí listos do Filhamo-
nie. Ty ex o doktorem nemluvíš proto
se mi na to nemyslím ale musí by

věci Rybářovi aby o doktorem o tom
pomluvil, abych tak si toho všimli; kdo-
by jsi na to upozornili. S Rybářem
může pít mluvit každý den a dá se s ním
mluvit on kdyby také prohlédl dobře věci.
Byl by rád když to tam dostal a nepo-
to řádně exponované věci nespal nelní lehčí, kdyby
aparát je malý zkáchu dopoz nedělají velké
nároky. Tak se o tom Rybářovi zmiň a
napiš mi co říkal. Obětal pan k tom
pošli pán věc k Bočkové Ville na moře,
slušní. Jako by to tam snad musel doktor
ošetřit vidíme co říkne Rybář ale mluvě
ním o tom se aby to dopadlo jako s doktorem
v Dejvicích a tam dojdi ve čtvrtek v
pátek máš to dvě hodiny a nadvečer se
tam vrátíš a nejmenší je tak tam ne-
bylo pozdě jinak ať o ně napíjdu a
měl by se snažit abych se nemusel
vůbec takhle domlouvat vidět je ta-

ABSTRAKT

Disertační práce s názvem **Raná symfonická tvorba Bohuslava Martinů a problematika její kritické edice** se zabývá dosud velice okrajově probádanou oblastí díla Bohuslava Martinů, tj. obdobím uměleckých začátků, v němž skladatel hledal svou kompoziční řeč.

První část práce se snaží o hlubší exkurz do okolností vzniku *Nocturna 1*, H. 91 a Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři", H. 97. Přestože dostupné prameny neozřejmují období 1914-1915 v úplnosti, přinášejí nová zjištění. Disertační práce dává do souvislosti *Nocturno 1*, H. 91, *Skladbu pro velký orchestr*, H. 90 a *Nocturno „Růže v noci"*, H. 96, jež mohly jako celek tvořit dnes nezvěstnou kompozici meloplastických tanečních scén *Tance se závoji*, H. 93, komponovanou pro ruskou tanečnici Olgu. V. Gzovskou a uzavírá výklad o osudech těchto skladeb předpokladem, že spolu s *Baladou k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97 Martinů zamýšlel tyto skladby nabídnout České filharmonii.

Stěžejní část práce tvoří kritická edice dvou orchestrálních skladeb Bohuslava Martinů z období kolem roku 1914, *Nocturna 1*, H. 91 a *Balady k Böcklinovu obrazu „Villa na moři"*, H. 97, které nebyly nikdy dříve zkoumány a jsou v podobě vydání představovány vůbec poprvé. Součástí edice je podrobná kritická zpráva s odkazy na všechny změny v hlavním notovém textu. Během práce s dříve neprobádanými autografy došlo ke zjištění, že v autografním zápisu jako jediném existujícím prameni se objevuje řada nedořešených problémů, prázdných nebo nehratelných pasáží a jeden existující pramen nestačí k tomu, aby editor hledal řešení přímo u skladatele. Kritická edice rozkryla z hudebně filologického pohledu řadu problematických míst, jež poukazují i k problémům skrytým v samotné hudební struktuře těchto raných děl. Disertační práce se zabývá těmito problémy v samostatné kapitole a snaží se rekonstruovat, jak ke svým rozhodnutím Martinů na konkrétních místech došel.

Tato práce si klade za cíl přispět svými zjištěními ke stanovení základních hudebně filologických specifik skladatelského odkazu v rámci realizace Souborného vydání děl Bohuslava Martinů.

ABSTRACT

The dissertation titled ***Raná symfonická tvorba Bohuslava Martinů a problematika její kritické edice* (*Early Symphonic Works of Bohuslav Martinů and Issues Pertaining to Their Critical Edition*)** deals with a portion of Martinů's compositional output that has so far been investigated only marginally, namely the period of his artistic beginnings when he was seeking his compositional language and technique.

The first part of the dissertation attempts a deeper exploration of the circumstances of origin of the *Nocturno 1*, H. 91 and the *Balada k Böcklinovu obrazu "Villa na moři"* (*Ballad on Böcklin's Painting "Villa by the Sea"*), H. 97. Although available sources do not provide a complete picture of the years 1914-15, they do offer new findings. The dissertation describes the relationship among the *Nocturno 1*, the *Skladba pro velký orchestr* (*Composition for Large Orchestra*), H. 90, and the *Nocturno "Růže v noci"* (*Nocturno "Roses in the Night"*), H. 96, which may together have formed the now-missing set of dance scenes with recitation *Tance se závoji* (*Dances with Veils*), H. 93, composed for the Russian dancer Olga V. Gzovska. The discussion of the fates of these pieces closes with the assumption that Martinů intended to offer them to the Czech Philharmonic together with the ballad on the Böcklin painting.

The main part of the dissertation consists of a critical edition of two orchestral works by Martinů from the time around 1914, namely the *Nocturno 1* and the ballad on the Böcklin painting, which have never been examined previously and are here presented in the form of an edition for the very first time. The edition includes a detailed critical report with references to all editorial changes made to the main musical text. During work with the autographs, never previously studied, it was found that the autograph notation – the only existing source – presents many unsolved problems in the form of empty or unplayable passages, and that this single existing source is not sufficient for the editor to find a solution directly with the composer. From the musical-philological point of view, the critical edition revealed many problematic places that also indicate problems hidden in the very musical structure and compositional technique of these early works. The dissertation addresses these problems in a separate chapter and attempts to reconstruct how Martinů reached his decisions in particular passages.

This dissertation aims to make a contribution through its findings toward establishing the fundamental, specific musical-philological traits of Martinů's musical works as a whole in the framework of creation of the *Collected Edition of the Works of Bohuslav Martinů*, and also toward periodization and evaluation of the preparatory, tentative nature of his early works in the framework of his extensive life-long output.

Translated by David Beveridge