

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2022

MgA. Jakub Junek

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

INTERPRETACE A TEORIE INTERPRETACE

SPECIALIZACE: HOUSLE

DISERTAČNÍ PRÁCE

TVORBA BOHUSLAVA MARTINŮ PRO HOUSLE

SUITE CONCERTANTE H276 A SUITE CONCERTANTE H276a

MgA. Jakub Junek

Školitel: doc. Bohuslav Matoušek

Oponent práce: prof. Leoš Čepický, doc. Miloš Vacek

Datum obhajoby: 5. 9. 2022

Přidělovaný akademický titul: PhD.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

INTERPRETATION AND THEORY OF INTERPRETATION

SPECIALIZATION: VIOLIN

DISSERTATION THESIS

WORKS FOR VIOLIN BY BOHUSLAV MARTINŮ

SUITE CONCERTANTE H276 AND SUITE CONCERTANTE H276a

MgA. Jakub Junek

Thesis leader: Doc. Bohuslav Matoušek

Opponent of thesis: Prof. Leoš Čepický, Doc. Miloš Vacek

Date of thesis defense: 5. 9. 2022

Academic title granted: PhD.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Tvorba Bohuslava Martinů pro housle

Suite concertante H276 a Suite concertante H276a

vypracoval samostatně pod odborným vedením školitele a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Disertace si klade za cíl poukázat na kvality dvou zcela opominutých koncertantních skladeb Bohuslava Martinů pro housle a symfonický orchestr Suite concertante H276 a Suite concertante H276a a zvýšit o nich tak povědomí nejen v hudebních kruzích. Zpracování tématu je na úrovni performativně-kvalitativní studie výkonného umělce prokazující kvalitu a hloubku těchto děl v odkazu jednoho z nejproslulejších českých skladatelů. Práce osvětluje genezi skladeb spolu s životními okolnostmi jejich tvůrce, historické souvislosti doby, porovnává odlišnosti v autografech partitur, sólovém partu i orchestraci obou verzí, obsahuje interpretační a stručně i kompoziční analýzu, představení unikátního kompletního záznamu děl Bohuslava Martinů pro koncertantní housle a violu houslisty Bohuslava Matouška a v neposlední řadě nabízí také interpretační komparaci dvou nahrávek původní Suite concertante H276, jejímiž hlavními protagonisty jsou Bohuslav Matoušek a autor této práce Jakub Junek. Ty jsou doposud jediným zvukovým záznamem této skladby na světě.

Klíčová slova

Bohuslav Martinů, Suite concertante, Suite concertante H276, Suite concertante H276a, Suite, Koncertantní suita, Samuel Dushkin, Bohuslav Matoušek

Abstract

The dissertation aims to show the quality of two completely neglected concertante compositions by Bohuslav Martinů for violin and symphony orchestra Suite concertante H276 and Suite concertante H276a and to increase awareness of them not only in music circles. The elaboration of the topic is at the level of a performative-qualitative study of a performing artist proving the quality and depth of these works in the legacy of one of the most famous Czech composers. The work sheds light on the creation of the compositions together with the life circumstances of their creator, the historical context of the time, comparison of differences in the autographs, solo parts and orchestration of both versions, it also contains interpretation and briefly composition analysis and the presentation of a unique complete recording of the works by Bohuslav Martinů for concertante violin and viola by the violinist Bohuslav Matoušek. Last but not least, it also offers an interpretative comparison of two recordings of the original Suite concertante H276, whose main protagonists are Bohuslav Matoušek and the author of this work Jakub Junek. These are so far the only audio recordings of this piece in the world.

Key words

Bohuslav Martinů, Suite concertante, Suite concertante H276, Suite concertante H276a, Suite, Koncertantní suita, Samuel Dushkin, Bohuslav Matoušek

Poděkování:

Děkuji mému školiteli doc. Bohuslavu Matouškovi za jeho ochotnou spolupráci, odborný dohled, cenné rady a pomoc při tvorbě této disertační práce. Děkuji též Institutu Bohuslava Martinů za poskytnutí cenných materiálů a pramenů, jež mi velmi pomohly při tvorbě této práce.

OBSAH

SUITE CONCERTANTE – ÚVOD	10
BOHUSLAV MARTINŮ	13
OKOLNOSTI VZNIKU SUITE CONCERTANTE PRO HOUSLE A ORCHESTR (DNES ROZLIŠUJEME JEJÍ DVĚ VERZE H276 A H276A)	14
SAMUEL DUSHKIN	14
KONCERT PRO HOUSLE A ORCHESTR Č. 1 H226	17
VZNIK SUITE CONCERTANTE H276	20
SUITE CONCERTANTE H276	25
VLASTNÍ INTERPRETAČNÍ ANALÝZA SUITE CONCERTANTE H276	29
<i>Užitý notový materiál</i>	29
PRELUDIUM	33
MEDITACE	42
INTERMEZZO.....	50
FINALE.....	56
PREMIÉRA SUITE CONCERTANTE H276 (V KLAVÍRNÍ REDUKCI).....	74
PREMIÉRA SUITE CONCERTANTE H276.....	76
PRVNÍ ZVUKOVÝ ZÁZNAM SUITE CONCERTANTE H276	76
SUITE CONCERTANTE H276A	77
VLASTNÍ INTERPRETAČNÍ ANALÝZA SUITE CONCERTANTE H276A.....	79
<i>Užitý notový materiál</i>	79
TOCCATA.....	80
ARIA	83
SCHERZO	87
RONDO.....	92
PREMIÉRA SUITE CONCERTANTE H276A.....	98
INTERPRETAČNÍ KOMPARACE SKLADBY SUITE CONCERTANTE H276	99
ZVUKOVÉ ZÁZNAMY	99
ZÁVĚR	117
BIBLIOGRAFIE A SEZNAM UŽITÝCH PRAMENŮ	118
NAHRÁVKY A CD.....	118
INTERNETOVÉ ZDROJE	119
NOTOVÝ MATERIÁL.....	119
PŘÍLOHY	120
PŘÍLOHA Č. 1	120
<i>Kompletní záznam koncertantních děl Bohuslava Martinů pro housle a violu</i>	120
<i>Vznik záznamu kompletního díla Bohuslava Martinů</i>	121
<i>Recenze a hodnocení u nás i v zahraničí</i>	122
PŘÍLOHA Č. 2	127
<i>Písemný rozhovor s doc. Bohuslavem Matouškem</i>	127
PŘÍLOHA Č. 3	133
<i>Písemný rozhovor s prof. Ivanem Štrausem</i>	133

SUITE CONCERTANTE – úvod

Suite concertante H276 a H276a jsou dvě odlišné verze dnes zcela opominuté kompozice Bohuslava Martinů pro sólové housle a symfonický orchestr. Skladba začala vznikat v Paříži roku 1938 a proto je její originální název francouzský, já si však dovoluji v této disertační práci používat střídavě i její alternativní český ekvivalent Koncertantní suita, někdy zkráceně také jen suita. Při velmi častém jmenování jejího autora, jednoho z českých světově nejproslulejších skladatelů a velikánů české hudby Bohuslava Martinů, si dovoluji uchýlit se v průběhu práce k občasnému užití pouze příjmení Martinů, či někdy iniciál BM.

K nastudování a hlubšímu zpracování tohoto pozoruhodného díla mě nejprve vedly konzultace s ředitelem Institutu Bohuslava Martinů PhD. Alešem Březinou, poté i poslech jediného zvukového záznamu obou verzí suity a následné přesvědčení, že tak svěží, nápaditá a kvalitní, formou atypická skladba nesmí zůstat stranou proslulejších koncertantních děl Bohuslava Martinů.

V následujících kapitolách se čtenář dozví podrobněji o okolnostech jejího vzniku, souvislostech autorova života i historie naší země, z jakých důvodů dnes existují dvě samostatné verze suity, proč na dlouhou dobu jako skladba plně zapadla a kdo se zasloužil o provedení premiéry originální suity po téměř šedesáti letech od jejího vzniku. Budu se též věnovat interpretační a stručně i kompoziční studii, v které srovnám autografy partitur obou jejích samostatně rozlišovaných a katalogizovaných verzí H276 (originální, první verze) a H276a (druhá, přepracovaná verze), poukážu též na podobnosti tematického materiálu, použité technické prostředky houslové hry i rozdíly v orchestraci.

Je s podivem, že první verze Suite concertante H276 dodnes není ani notově vydána, ačkoli právní nároky na ni drží vydavatelská společnost Schott sídlící v německém Mainz. Institut Bohuslava Martinů se v čele s jeho ředitelem PhD. Alešem Březinou už drahnou dobu zasazuje u Schottu o vydání původní verze skladby, zatím ovšem stále marně. Jedním z praktických úkolů mého studia tedy bylo také zasadit se o publikování notového materiálu oné původní suity společností Schott, aby se mohla skladba dále šířit a postupně pronikat do repertoáru nejen českých houslistů.

Dnes také díky autografu partitury víme, že Martinů zamýšlel Koncertantní suitu původně jako cyklus pěti vět, z kterých se dochovaly pouze čtyři, ač suita o čtyřech

částech působí kompozičně coby cyklické dílo v podstatě uceleně. Chybějící část *Scherzo caprice* se dodnes zřejmě nachází v pozůstalosti potomků houslisty Samuela Dushkina, který si *Suite concertante* u Martinů objednal a úzce s ním na skladbě spolupracoval. Součástí mého doktorského studia tak měla být i cesta do amerického Santa Fe, kde se nachází Dushkinův archiv. Je totiž velmi pravděpodobné, že se ztracená část suity nachází právě tam, protože v národních archivech USA se ji pracovníkům Institutu BM nepodařilo nalézt. Dushkinův archiv bude nadějně obsahovat také další důkazy o spolupráci a přátelském vztahu s Martinů, potažmo jejich korespondenci apod. Měl jsem tak být prvním, komu bude povoleno nahlédnout do archivu proslulého houslisty, předchozí generace Dushkinových potomků jej totiž před zraky muzikologů a badatelů ostře střežily. Bohužel, zahraniční cestu a pátrání po ztracené části suity jsem však kvůli přijatým opatřením v rámci rozšíření koronavirové infekce doposud nemohl absolvovat. Při interpretačním studiu a čtení notového zápisu kopie manuskriptu originální partitury objevuji nesporné kvality obou verzí *Suite concertante*, efektnost a zároveň hloubku i nápaditost hudebních myšlenek, svěžest i vysoké technické nároky, které na houslistu sólový part klade. Jsem hluboce přesvědčen o tom, že si skladba této méně časté cyklické formy – suity, jejíž zástupců koncertantní skladby pro housle příliš nemají, rozhodně zaslouží zařadit k proslulejším titulům Bohuslava Martinů, přinejmenším na roveň obou jeho houslových koncertů. V tomto bodě úvodu bych se rád zmínil o disertační práci absolventky doktorského studia na HAMU v roce 2006 PhDr. Gabriely Kubátové, jež nese název *Housle v tvorbě Bohuslava Martinů* (je zmíněna v bibliografickém přehledu v závěru práce). Disertace byla ve stejném roce knižně vydána Akademií múzických umění v Praze. Při konzultacích možných tematických rovin pro mou disertaci jsem byl na tuto práci upozorňován hned z několika různých sebou vzájemně neovlivněných stran. První rovinou bylo samozřejmě doporučení členů pedagogického sboru strunné katedry HAMU; abych se se způsobem zpracování disertační práce Kubátové dobře seznámil a zvolil užší určení tématu či jiné cesty výzkumu, protože se i mnou zvolené téma blízce dotýká houslové tvorby Bohuslava Martinů. Debatu o tématu mé disertace jsem vedl také s ředitelem Institutu Bohuslava Martinů v Praze Ph.D. Alešem Březinou, který mě s vědomím předešlé práce Kubátové nasměroval ještě konkrétněji – k interpretačnímu zpracování v podstatě zapomenuté koncertantní skladby Bohuslava Martinů *Suite concertante* a jejím dvěma odlišným verzím. Dle jeho názoru by mohla být práce na toto téma

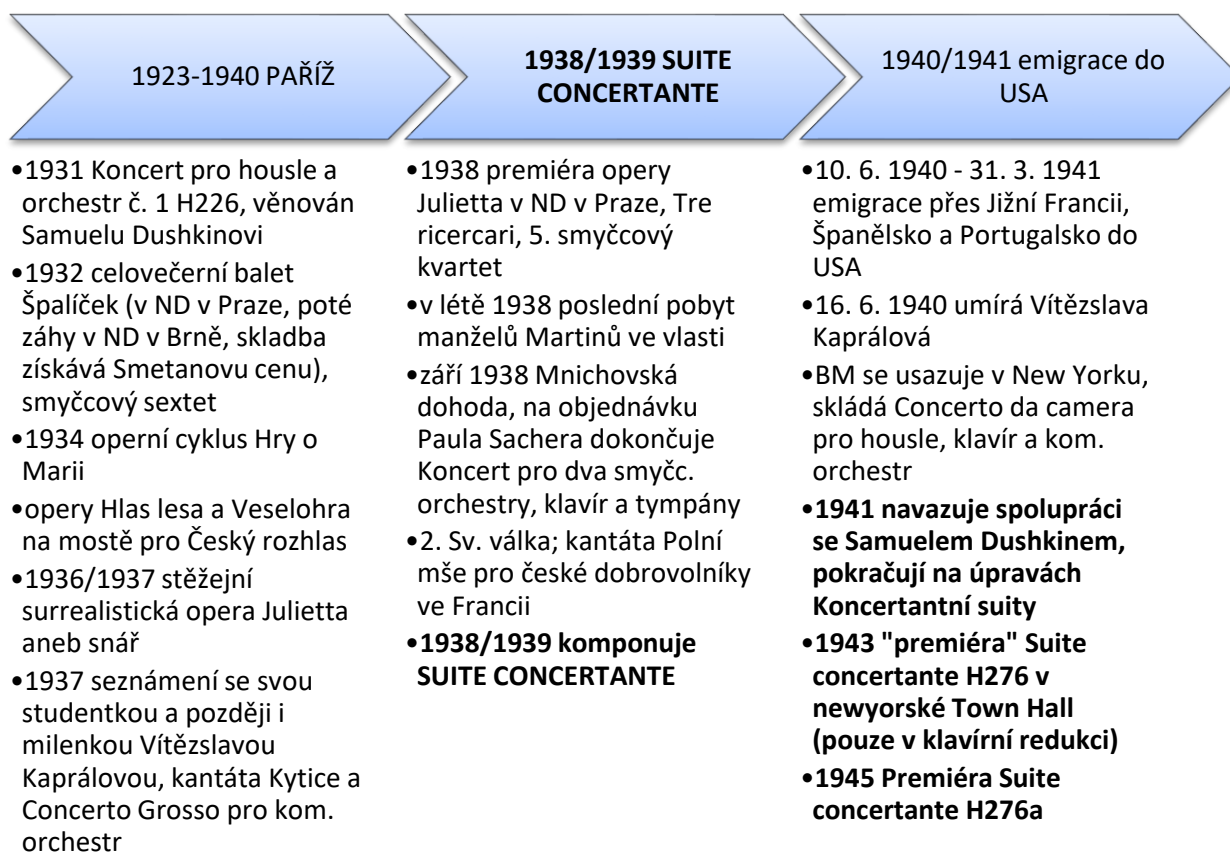
přínosem, nemluvě o alespoň částečné službě dílo „znovu objevit“, oživit jej, přiblížit ho nejprve kolegům houslistům, samozřejmě skladby nastudovat a v průběhu studia veřejně provést, případně nahrát a postupně tak skladbě napomoci v připojení k souboru již proslulých houslových koncertantních skladeb Martinů. Ředitel Institutu Bohuslava Martinů Březina mě též upozornil na již zmíněnou skutečnost chybějící části suity Scherzo caprice a na možnost pokusit se o její nalezení v pozůstalosti houslisty Dushkina. Ač se mi v průběhu studia ze zmíněných důvodů nepodařilo cestu za Dushkinovým archivem do USA realizovat, rád ji podniknu v budoucnu, naskytne-li se taková příležitost.

V práci čtenáře seznamuji s českým vynikajícím a proslulým houslistou Bohuslavem Matouškem, mým houslovým i lidským vzorem, pedagogem, nyní školitelem a v neposlední řadě mým dlouholetým přítelem a kolegou. Houslista Matoušek se ve své bohaté umělecké kariéře výrazně zasadil o rozšíření díla Bohuslava Martinů pro housle i violu a je mimo jiná ocenění držitelem prestižní stříbrné medaile Nadace Bohuslava Martinů. Bohuslav Matoušek je také jediným houslistou na světě, který se může pyšnit kompletním záznamem všech skladeb Bohuslava Martinů pro housle a klavír a stejně tak kompletem nahrávek Martinů koncertantních děl pro housle a violu. Tento komplet čtyř CD obsahuje donedávna jediné existující nahrávky obou verzí Koncertantní suity H276 i H276a. Jsem velmi rád, že i mně se s podporou grantového programu Hudební a taneční fakulty Akademie Múzických Umění v Praze podařilo natočit v průběhu studia obě verze Suite concertante, vznikla tak příležitost k vypracování určité performativní rešerše či porovnání interpretačního přístupu Bohuslava Matouška a mého.

Rozhodl jsem se tedy plně věnovat svou disertaci této obdivuhodné kompozici. Z pozice výkonného umělce – interpreta se cítím povolán k rozšíření povědomí o Koncertantní suitě, potažmo rád přispěji k jejímu znovuobjevení všem, kteří stejně jako já obdivují tolik cenný kulturní odkaz Bohuslava Martinů.

Bohuslav Martinů

Při zvažování, zda do disertace vložit životopis Bohuslava Martinů, jsem došel k závěru, že o jednom z našich nejproslulejších skladatelů bylo napsáno již mnoho inspirativních a naplněných biografií, a tudíž bych neměl jinou možnost, než je určitými způsoby pouze reprodukovat. Pro potřeby orientace v časové rovině jeho života, zvýraznění určitých mezníků a propojení souvislostí s daným tématem, jsem se rozhodl pro jistou formu grafického zpracování – jakési znázornění pomyslných mezníků v životě Bohuslava Martinů právě v období vzniku skladby Suite concertante. Inspirací mi byl web Institutu Bohuslava Martinů v Praze.



OKOLNOSTI VZNIKU SUITE CONCERTANTE pro housle a orchestr (dnes rozlišujeme její dvě verze H276 a H276a)

V Paříži na přelomu let 1938/1939 začal Bohuslav Martinů komponovat virtuózní Suite concertante pro housle a orchestr na objednávku svého přítele, proslulého houslisty Samuela Dushkina.

Samuel Dushkin (1891-1976) byl významným americkým houslistou, skladatelem a pedagogem židovsko-polského původu. Studoval houslovou hru na Conservatoire de Paris, New York Music School s osobnostmi, jakými byli Leopold Auer a Fritz Kreisler. Úzce spolupracoval se skladateli své doby a prováděl jejich skladby na evropských i zámořských pódiiích.

Dushkinovo jméno je zaslouženě svázáno se jménem Igora Stravinského (byli přátelé i koncertní partneři), který Dushkina poznal na doporučení svého vydavatele Willy Streckera (tehdejšího majitele vydavatelské společnosti Schott). Dushkin měl dle úmyslu seznámení se Stravinským konzultovat technické aspekty houslové hry a první významnou skladbou, která z toho těžila byl Stravinského houslový koncert D dur (1931). Onen proslulý akord, kterým začíná každá z částí koncertu, byl oběma umělci diskutován v jedné z pařížských kaváren. Dushkinem byl nejprve prohlášen za nehratelný, ovšem při dalším zvážení sdělil Stravinskému, že akord lze obsáhnout, a tak bylo o elementárním pilíři koncertu rozhodnuto.¹ (Naxos, www.naxos.com)

Dushkin houslový koncert Igora Stravinského pod autorovou taktovkou v říjnu 1931 premiéroval a měl jako jediný houslista právo ho po následující dva roky veřejně hrát. Uvedl např. také premiéru orchestrální verze houslové rapsodie La Tzigane Maurice Ravela v roce 1924 v Amsterdamu a premiéru druhé verze Suite concertante² (dnes katalogizována H276a) roku 1945 v USA. Pro příležitosti společných vystoupení Stravinskij zkomponoval skladby Duo concertante nebo Divertimento, jejich spolupráce dala vzniknout také transkripci Italské suity

¹ volný překlad z anglického textu společnosti NAXOS, autor David Milsom
NAXOS. Samuel Dushkin. www.naxos.com [online]. [cit. 2022-06-15]. Dostupné z:
https://www.naxos.com/person/Samuel_Dushkin_20940/20940.htm

²více v samostatné kapitole Suite concertante H276a

z baletu Pulcinella. Dushkin sám se věnoval transkripčním skladeb několika dalších významných autorů, mezi nimi jsou Isaac Albéniz, Georges Bizet, George Gerschwin, Modest P. Musorgskij, Sergej Rachmaninov, Henryk Wieniawski ad.

Bohuslav Martinů se seznámil se Samuelem Dushkinem na jaře roku 1932 v Paříži a jak víme z knihy „Bohuslav Martinů Dopisy domů (Z korespondence do Poličky)“³, jejich přátelství bylo ozvláštněno následujícím silným společným zážitkem z počátku roku 1933.

Na přelomu let 1932 a 1933 se Martinů se svou manželkou Charlottou Martinů zrovna v Paříži stěhovali do nového bydliště, do domku v zahradě domu v ulici rue de Vanves 172 na Montparnassu, kde zůstali až do ledna 1935. V sousedních zahradních domcích žili malíři Jan Zrzavý, František Tichý a další umělci. (Martinů a Popelka 1996, str. 23)



Obrázek 1: Jan Zrzavý, Charlotte Martinů, Bohuslav Martinů a básník Vítězslav Nezval v Paříži (1934) (Popelka 1989)

³publikována vydavatelstvím Mladá Fronta v Praze 1996, autorem edice dopisů je Iša Popelka
knihy je uvedena v bibliografii disertace

Zřejmě spousta práce a starostí se stěhováním v kombinaci s chladným počasím konce roku zapříčinily onemocnění obou manželů silnou chřipkou. BM píše z Paříže dne 22. 1. 1933 rodině:

„Drazí, váš dopis jsem dostal, tento rok nezačal moc pěkně, měli jsme oba chřipku a Ch(arlotta) dostala ostrý zápal plic, zkusila mnoho, ten houslista Dushkin, je to ameríkán a má spoustu známostí, tak nám našel pomoc, mezi Američany je takový spolek, který se stará o umělce, jsou-li nemocní, zařídil nám to, že vzali Ch(arlottu) do nemocnice a ošetřují ji, celý pobyt i léčení jí zaplatí. Dushkin se skutečně obětoval, on viděl, že já bych na to sám nestačil, nespali jsme ze začátku asi dvě noci. Ted' už je Ch(arlottě) lépe, horečka spadla a doktor řekl, že už krize je překonána a že se nemusíme už ničeho obávat, ošetření má moc dobré a zůstane tam ještě asi 14 dní, aby zase získala, co ztratila, nespala chudák skoro celý týden. Tak to přišlo z nenadání, ale jen alespoň když už (je) to tak, ještě že se najdou hodní lidé, my jsme také měli doktora, ale přece jen já sám bych nebyl stačil na ošetření. Doufám, že příště vám už budu moci psát lepší zprávy. ...“ (Martinů a Popelka 1996, str. 24)

Jak možná mezi řádky můžeme vyčíst, hudební genialita Bohuslava Martinů, jeho vysoce inteligentní, zvědavá mysl neustále prahnoucí po dalším všesměrném vývoji a vzdělání, seberefektivní, asentimentální, racionální, avšak na druhou stranu vždy především klidná, něžná lidská povaha a úžasné nadání pro cizí jazyky, byly přece jen lehce vyváženy vlastností určité bezradnosti, jednalo-li se o situace, kdy bylo zapotřebí jednat čistě prakticky a pragmaticky. Samuel Dushkin tedy ve skutečnosti svou náhodnou návštěvou a včasnou intervencí významně pomohl zachránit Charlottě Martinů život. Zařídil převoz Charlotte do nemocnice a postaral se též u charitativní organizace o finanční pomoc.

„Byl velice inteligentní a měl srdce ze zlata, měli jsme ho nesmírně rádi“, stvrzuje jejich společný názor na Dushkina skladatelova žena Charlotte v dopise Jaroslavu Mihulemu. (Mihule 2002, str. 204)

Koncert pro housle a orchestr č. 1 H226

Martinů před vznikem Suite concertante komponoval pro Samuela Dushkina nejprve Koncert pro housle a orchestr č. 1 H226. Práce ovšem nebyla pro BM jednoduchá. První interpret Stravinského houslového koncertu měl totiž čtná přání a požadavky k technické stránce partu sólových houslí. Stejně jako v jejich pozdější spolupráci na Suite concertante si Dushkin od Martinů doslova vynucoval efektní prvky houslové hry, která i na dnešního interpreta klade velmi vysoké nároky.

Martinů byl přítomen při premiéře Stravinského houslového koncertu v Dushkinově provedení a pod skladatelovou taktovkou dne 23. 10. 1931 v Berlíně. Impuls napsat pro Dushkina houslový koncert ovšem vzniknul již dříve, dne 22. května 1931 (než Stravinskij začal spolupracovat s Dushkinem) se v dopise Willymu Streckerovi (majitel německého vydavatelství Schott) zmiňuje, že „plánuje spolupracovat s panem Dushkinem na houslovém koncertu“. O čtyři měsíce později, dne 24. září 1931, Martinů potvrdil Streckerovi, že je „po společné domluvě připraven začít pro Dushkina skládat houslový koncert“. Dne 9. prosince 1931, den po svých čtyřicátých prvních narozeninách, Martinů oznamuje Streckerovi, že koncert je hotov a že se „chystá jej s panem Dushkinem projít“. Z těchto faktů vyplývá, že Martinů tehdy příliš nebral v potaz Dushkinovu ideu pracovat na novém hudebním díle společně, ovšem to nic neměnilo na jejich vzájemně srdečném vztahu. (Aleš Březina, katalog kompletu koncertantních skladeb pro housle a violu Bohuslava Martinů⁴, vyd. Hyperion; v citacích dále jen Březina, Hyperion)

Dushkin byl znám svým aktivním přístupem k vznikajícím skladbám a přímým ovlivňováním skladatelů, s kterými pracoval. Zatímco pro Stravinského coby klavíristu byly Dushkinovy konzultace vítanou pomocí při tvorbě houslového koncertu, pro houslistu Martinů to byla zkušenost nová a představovala spíše složitosti a zdržení od další práce. Pro skladatele, který byl zvyklý psát rychle – v roce 1931 dokončil dvanáct skladeb a pracoval na baletu Špalíček – muselo

⁴kompletní nahrávka koncertantních skladeb Bohuslava Martinů pro housle a violu/interpret Bohuslav Matoušek, Česká filharmonie, dirigent Charles Hogwood

Vydavatelství Hyperion 2019, médium je uvedeno v závěrečném výčtu pramenů

představovat spíše přítěž se neustále znovu a znovu vracet k dílu, které už považoval za dokončené.⁵ (Březina, Hyperion)

Toto tvrzení dokládá předmluva věrného přítele Martinů, houslisty Stanislava Nováka při příležitosti uspořádání pražského koncertu „Přítomnosti“ ze skladeb Bohuslava Martinů dne 18. 4. 1939:

„...Vypočísti už dnes alespoň přibližně velkou řadu skladeb, které autor neopatruje opusy, se zdá téměř nemožné...Tímto výčtem jsme ovšem předběhli sledovaný umělecký běh událostí v životě B. Martinů, který by si ostatně zasloužil podrobnějšího rozboru, než je možno podat v této formě. Při tom není snad bez zajímavosti podotknout, že jakmile skončí některou ze svých prací, ihned na ni zapomíná a téměř ho nezajímá. Má ihned v plánu něco nového a nikdy nic nepředělává. ...“ (Novák a Löwenbach 1947, str. 18, 19)

Martinů se skutečně k prvnímu houslovému koncertu vracel v následujících letech ještě několikrát, jak čteme v dopise rodině z Paříže ze dne 27. 6. 1933:

„... Dushkin mi psal, že se vrátí v srpnu z Ameriky, chce ještě se mnou mluvit o definitivní úpravě koncertu. ...“ (Martinů a Popelka 1996, str. 27)

Harry Halbreich⁶ ve své knize Bohuslav Martinů: Werkverzeichnis und Biografie uvádí, že faksimile partitury dokonce postrádá datum dokončení koncertu, což je u Bohuslava Martinů spíše vzácností. (Halbreich 2007, str. 304)

Vznik prvního houslového koncertu Bohuslava Martinů zároveň probíhal v době, kdy s ním německá vydavatelská společnost Schott jednala o exkluzivní smlouvě, kterou se v první polovině roku 1931 podařilo i přes sílíci ekonomicko-politickou krizi v Evropě uzavřít. Bohužel následný vzestup nacionálněsocialistické politiky Německa s jeho averzí vůči „zdegenerované hudbě“ znamenal stále řídnoucí komunikaci Schottu a z Francie komponujícího Martinů, která v dubnu 1933 vyústila v konečnou odmlku na více než deset let. (Mihule 2002, str. 185, 207)

Dushkin ovšem dílo koncertně neprovedl, ač bylo v průběhu let komunikováno několik zmínek o příležitostech k jeho premiéře (v USA, ale i Paříži a Praze).

⁵volný překlad z anglického textu nahrávací společnosti Hyperion, autor textu Aleš Březina
HYPERION. The complete music for violin and orchestra, Vol. 4. www.hyperion-records.co.uk.com [online].
[cit. 2022-06-15]. Dostupné z:
https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA67674

⁶Harry Halbreich (1931-2016) byl belgický muzikolog, tvůrce katalogů skladeb Bohuslava Martinů a Arthura Honneggera. Studoval na Pařížské konzervatoři analýzu a historii hudby ve třídách Arthura Honneggera a Oliviera Messiaena.

K premiéře koncertu i z důvodu čím dál složitější politické situace v Evropě nedošlo. Jeho partitura se dokonce během Druhé světové války ztratila, zřejmě po nuceném exilu manželů Martinů do USA. Byla nalezena až Harry Halbreichem v roce 1968 v Moldenhauer Archives (Northwestern University of Spokane, Washington). (Březina, Hyperion)

Houslový koncert č. 1 měl světovou premiéru až 25. a 26. 10. 1973 v americkém Chicagu v podání Josefa Suka, Chicagské filharmonie a dirigenta Georga Solti. Česká premiéra se konala o rok později v Praze, dne 24. 9. 1974 Josefa Suka doprovodila Česká filharmonie za řízení Zdeňka Košlera.

Vznik Suite concertante H276

První impulsy ke vzniku Koncertantní suity pro housle a orchestr se objevily v září roku 1938, po vůbec posledním pobytu manželů Martinů v Československu.

Své poslední cesty do vlasti v roce 1938 strávil BM nejprve pracovně – v dubnu se v Praze ještě aktivně snažil předjednat své budoucí působení na Pražské konzervatoři. Z dopisů je patrné, že se skutečně plánoval natrvalo vrátit do Prahy. Jak píše dne 3. 4. 1938 z Paříže rodině:

„Drazí, tak už jsme zase zpět v Paříži, cesta byla klidná a zde je všechno při starém. V Praze⁷ jsem ještě udělal dost práce a hlavně jsem obchodil ty, co mají vliv na místo na konzervatoři, a začneme to připravovat už od teď. Jak to vypadá, tak bych asi ještě příští rok zůstal zde a mezitím by se to připravovalo a pak po prázdninách bych se asi vrátil do Prahy. Záleží to mnoho, jak půjde V. Novák do penze, a to bude asi příští rok⁸ a všechno bude připraveno, hlavně na ministerstvu. ... Jestli se ta situace uklidní⁹, tak možná že bychom přece jenom přijeli na ten slet¹⁰ a podívali se o prázdninách na pár dní domu.“ –

V létě 1938 jel do vlasti sám, po sletu se zastavil v Poličce, poté jel ke Kaprálovým na Tři Studně u Nového Města na Moravě, koncem července krátce znovu pobyl v Poličce a zpět do Paříže odcestoval jako obvykle přes Prahu. Tehdy byl ve vlasti naposled. (Martinů a Popelka 1996, str. 55, 56)

⁷byl tam s manželkou na posledních zkouškách, premiéře (16. 3. 1938) a prvních reprízách opery Julietta.

⁸Vítězslav Novák odešel do penze roku 1939.

⁹po anšlusu (=připojení, pozn. autora) Rakouska nacistickým Německem v březnu roku 1938.

¹⁰na X. všesokolský slet, červen – červenec 1938.

Na přelomu září – října 1938 odjeli manželé Martinů z čím dál více napjaté a nervózní pařížské atmosféry na návštěvu k přátelům Paulovi¹¹ a Maje Sacherovým na Schönenberg ve Švýcarsku, kam se i později často vraceli. Martinů zde například dokončil jedno ze svých stěžejních symfonických děl, Koncert pro dva orchestry, klavír a tympány (H271). Dedikoval jej právě Paulu Sacherovi, který jej s Basilejským komorním orchestrem 9. 2. 1940 v Basileji také poprvé provedl.

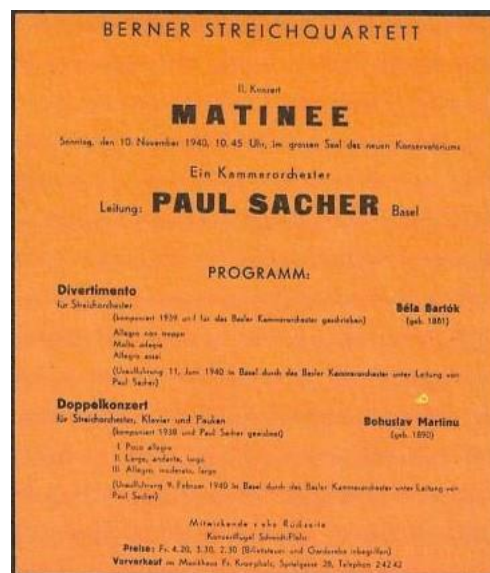
O úspěchu premiéry Koncertu pro dva orchestry, klavír a tympány v Basileji vypovídá též osobní svědectví Vítězslavy Kaprálové, která byla na premiéře přítomna. „...objal Bohuslava Martinů Arthur Honegger a rozplakal se jako dítě.“ Dvojkonzert se tedy stal mezním dílem v tvorbě svého autora. (Holzknecht 1984, str. 37)

Životní okolnosti a duševní rozpoložení skladatele Martinů v době vzniku tohoto stěžejního díla si můžeme přiblížit v jeho osobní výpovědi z knihy Stanislava Nováka a Jana Löwenbacha O Bohuslavu Martinů – Bohuslav Martinů pozdravuje domov:

„Zbytek léta 1938 jsem strávil se svou ženou ve Vieux Moulin, blízko Paříže. Tam jsem začal psát Double-concerto, a myslím, že tato cesta i tušení blížící se tragedie anticipovalo ráz celého díla, jako výstraha proti rozpoutaným ničivým elementům, jako by bylo v mé možnosti je zadržeti. Dílo bylo dokončeno v tragických dnech Mnichova ve Švýcarsku, blízko Basileje, kam jsme byli pozváni přítelem Paulem Sacherem, pro jehož orchestr bylo dílo myšleno. Je koncipováno jako concerto-grosso pro dvojitý smyčcový orchestr, piano a timpani. Zde, v této samotě, na hranicích tří zemí, jsem prožil Mnichov a dokončil dílo, jež nese dramatickou stopu i atmosféru těchto dní, první výstražné vichřice, jež se přehnala přes Evropu. ... A zde jsem pracoval, oddělen takřka od celého světa, v této klidné, krásné švýcarské krajině, již lidské osudy se nezdály nijak zajímati, vyjma občasných výbuchů na pracích nedaleké Siegfriedovy linie a vyjma vibrací radia, jež nás pojilo s ostatním světem. Sacher mi mnoho zamlčel, ale vše zamlčeti ovšem nemohl,

¹¹Paul Sacher (1906-1999) byl švýcarský dirigent, solventní impresárió a významný podporovatel soudobých autorů. Zakázkami na zkomponování nových děl pověřoval např. I. Stravinského, B. Bartóka, B. Martinů, A. Honeggera, P. Hindemitha, W. Lutosławskiho ad. Založil Basilejský komorní orchestr (1926-1987), s nímž provedl premiéry mnoha děl současných autorů. První skladbou Bohuslava Martinů, kterou Paul Sacher s Basilejským komorním orchestrem uvedl, byla Partita (Suita č. 1). Skladba ho zaujala a jejím nastudováním zahájil bezděčně jednu z nejzvláštnějších kapitol v osudech českého velikána, vedoucí k celoživotnímu uměleckému přátelství.

ani jsme nemohli neposlouchati ten cynický, brutální hlas, jenž přes radio se zdál diktovati celému světu. A tak přišel Mnichov."(Novák a Löwenbach 1947, str. 21, 22)



Obrázek 2: Paul Sacher; vpravo pak program jednoho z veřejných provedení Koncertu pro dva orchestry, klavír a tympány (Popelka 1989)

Dne 30. září 1938 tedy píše Martinů ze Schönenbergu domů:

„Drazí, nemám od vás žádné zprávy, myslím, že asi nemůžete psát, tak posílám sám dopis, abyste byli klidnější. Jsme stále zde ve Švýcarsku a noviny dochází zřídka, jsme tu na kopci na samotě a už jsme se včera chystali vrátit do Paříže, protože to vypadalo moc nepěkně. Ale dnes se zdá, že se to o mnoho zlepšilo a že se přece vyhneme tomu nejhoršímu¹², a tak tu ještě zůstaneme dokud to půjde, v Paříži beztak by se nedalo nic dělat. Samozřejmě že jsem se přihlásil na legaci, v případě konfliktu by mne jistě potřebovali pro nějaké práce, i Charlottu. Paříž se zdá je opuštěna, všichni kdo tam neměli co dělat odjíždí na venkov. ... Dnes jsou zprávy o mnoho lepší a zdá se, že se to přece urovná smírně, ovšem na náš účet¹³. ... Z Ameriky mne žádají, abych napsal nějakou

¹²totiž válce s Německem.

¹³Mnichovský diktát byl podepsán v noci z 29. na 30. 9. 1938.

skladbu z českých tanců, takovou českou suitu, že to ihned provedou, máme tam velké sympatie, hrál by je ten houslista Dushkin. ..." (Martinů a Popelka 1996, str. 56, 57)

Pouhý den poté, kdy BM odesílal tento dopis, vpadla po podepsání Mnichovské dohody do pohraničí Československa německá armáda – za nadšené spolupráce sudetských ordnerů. Začalo tak pro Československou republiku několikaměsíční historické období, kterému se dostalo označení druhá republika. Kurz marky vůči české koruně byl stanoven na 1 ku 10, což byla krádež českého majetku nemající obdoby. Tyto události znamenaly kolaps našeho státu, okupování nejen území sudet, zatýkání a střílení i kradení či ničení majetku. (Mihule 2002, str. 289)

Koncertantní suita Bohuslava Martinů tedy začala vznikat v posledních měsících roku 1938, po podepsání Mnichovské dohody. Období, kdy se naše země vyrovnávala s drtivými rozhodnutími o odebrání sudetských oblastí republiky, která jsme ani prostřednictvím našich přítomných představitelů nemohli ovlivnit. Obsazování německou armádou se nevyhnula ani Polička, rodné město BM, ač byla ryze českým městem ve vnitrozemí. Dne 10. 10. 1938 byla skutečně bezbranná Polička „dobyta“, ovšem místní protesty byly kupodivu vyslyšeny a už 12. října vojska vyklidila vnitřní město. Tento manévr měl zřejmě skrytý motiv – mohl se týkat obsazení muniční továrny v blízkosti města. Polička byla ale i za tak krátkou dobu na svém okupanty zabraném území nemilosrdně rozkrádána a ničena. Tehdejší starosta Eduard Vencovský vzpomínal: *„Nejvíce mne potěšil dopis od Bohuslava Martinů z Paříže“*. (Mihule 2002, str. 289)

Martinů pochopitelně boj svého rodného města o svobodu napjatě sledoval. Starostovi obce zaslal poselství dne 22. 10. 1938, tehdy již z Paříže, kde mimo jiné uvádí:

„Vážený pane, chápete jistě, s jakou úzkostí jsem sledoval vývoj událostí, jež se odehrávaly v mém rodném, drahém a českém městě Poličce, a dovolte mi, abych Vám poděkoval z celého srdce za Vaše obětavé úsilí a práci a abych Vám vyjádřil svoji radost, že se Vám zdařilo naše město zachránit. Vám a všem, kteří pracovali s Vámi a kteří trpěli s Vámi, celému městu Poličce tlumočte, prosím, moji radost a upřímné pozdravy od jejího rodáka, který žije vzdálen, ale který se stále a s radostí vrací k tomu drahému kraji, jenž je nejkrásnější na světě. Vám všem díky a Poličce zdar!“ (Martinů a Popelka 1996, str. 59)

Na tvorbě Koncertantní suity pokračoval Bohuslav Martinů také v prvních měsících roku 1939 v Paříži, v lednu 1939 například ještě prováděl poslední úpravy před finálním vydáním Koncertu pro dva orchestry, klavír a tympány. Výsledná skladba pro housle a symfonický orchestr dostávala podobu neobarokní suity, jež se nechávala inspirovat českou folklórní hudbou – moravskými a lidovými písněmi a tanci. Původně se měla skladba dokonce jmenovat „**České tance pro housle a orchestr**“ – se zřejmým odkazem a přáním Martinů vyjádřit podporu své domovině v tak složitém a tíživém období.

SUITE CONCERTANTE H276

Suite concertante H276, resp. tedy **její první dokončená verze** je v pořadí druhou koncertantní skladbou BM pro housle (první byl dříve jmenovaný 1. Houslový koncert H226). Z rozsáhlé tvorby děl BM (okolo 400 skladeb) je Koncertantní suita jednou z mála skladeb, kde se mu zpočátku příliš nedařilo najít tu správnou inspiraci a potřebnou kreativitu. Např. v listopadu roku 1938 píše své studentce Vítězslavě Kaprálové, že jeho práce stagnuje, tři věty již sice dokončil, ale na druhý den je všechny vyhodil a začal práci na zcela nových. (Březina, Hyperion)

Při vzniku Suite concertante stál po dobu svého pobytu v Evropě dříve jmenovaný houslista Samuel Dushkin, který byl taktéž zdrojem tvůrčích komplikací, jak píše Martinů v jednom z dalších dopisů domů 9. 12. 1938:

„...Už měl odejti do Ameriky, ale odložil odjezd o měsíc, chce si to už odvézt (s) sebou, aby to mohl hned hrát. Tak to mám hodně rozcourané, chodím k němu a někdy on ke mně a dá to hodně práce. ...” (Martinů a Popelka 1996, str. 60)

Na Nový rok 1939 sděluje domů:

„Já jsem měl hodně práce s Dushkinem, jsem skoro stále u něho, na Štědrý večer jsem byl celé odpoledne, pracovali jsme, a tak jsme přišli domů až k deváté hodině a teprve jsme slavili Vánoce.” (Mihule 2002, str. 290)

11. 1. 1939 se Dushkin vracel zpět do Ameriky, kam si také vezl již hotovou část Koncertantní suity. 30. 3. 1939 pak píše Dushkin Bohuslavu Martinů v dopise, že je o suitu v Americe velký zájem a poslouží tak BM k dobré „reklamě“. Původně vzdálené myšlenky BM na svoji budoucnost v Americe se dle evropského politického dění totiž postupně stávaly stále víc aktuálními. (Mihule 2002, str. 290)

Věty **PRELUDIUM, MEDITACE, SCHERZO CAPRICE** (tato dodnes chybí – orchestraci dle záznamů Martinů dokončil, avšak větu se nepodařilo nalézt¹⁴), **INTERMEZZO** a **FINALE** Martinů dokončil v již v únoru roku 1939¹⁵ a jeho přítel Miloš Šafránek¹⁶ je později přes Atlantik dopravil Dushkinovi. Blížící se válka totiž znamenala pražádnou šanci na provedení díla v Evropě. Typickým úkazem pro díla BM je fakt, že nehrála-li se nějaká z jeho skladeb krátce po dokončení, nehrála se klidně ještě dlouhou řadu let – jako třeba první houslový koncert (také věnovaný Dushkinovi). Zrovna ale Suite concertante H276 v tomto ohledu drží absolutní primát, protože její první verze se nedočkala svého veřejného provedení skoro 60 let.

Dnes můžeme o důvodech toho, že původní – první verze Suite concertante nebyla Dushkinem po tak dlouhou dobu premiérována, jen spekulovat. V komplikované době vzniku suity se jako důvody nabízí okolnosti historicko-politické, stejně tak nucený exil manželů Martinů do Ameriky. Jednou z možností je také fakt, že Dushkin si konečnou podobu díla představoval stále ještě jinak, konečně po příjezdu manželů Martinů do USA a obnovení jejich spolupráce se od Martinů dožadoval dalších změn a přepracování. Suita tak získala svou druhou, tolik odlišnou verzi.

Zvláštní je, že snahy o zařazení Koncertantní suity na jedna z nejprestižnějších amerických pódíí podnikány byly. Např. manželka Samuela Dushkina Louise napsala 27. února roku 1939 dopis Sergeji Kusevickému¹⁷ s nabídkou suitu společně zahrát: „*Samuel je velmi nadšen z živé a nápadité skladby o pěti větách,*

¹⁴ V knize Jaroslava Mihuleho „Martinů; osud skladatele“ se na straně 290 také dočteme, že: „...po desítkách let nalezl v majetku Moldenhauerova archivu Josef Suk vedle prvního houslového koncertu rovněž Scherzo caprice a postupně došlo na rekonstrukci a provedení celého cyklu.“ Tato informace však zcela neplatí – manuskript věty Scherzo caprice se doposud skutečně nepodařilo nalézt a záznamy o provedení kompletní Suite concertante Josefem Sukem též nejsou.

¹⁵Soudě dle dopisu Louise Dushkinové (manželky S. Dushkina) dirigentu Sergeji Kusevickému (Halbreich 2007, str. 305)

¹⁶Miloš Šafránek (1894-1982) byl český diplomat a kulturní atašé ve Francii, dlouholetý přítel, podporovatel a životopisec Bohuslava Martinů.

¹⁷Sergej Kusevickij (1874-1951) byl ruský dirigent, skladatel a kontrabasista, ve vztahu k Bohuslavu Martinů a jeho dílu byl vždy velmi otevřený a se zájmem přijímal výzvy k premiérování jeho skladeb. Významnou měrou se zasloužil o rozšíření povědomí o B. Martinů a jeho kompozic v USA. Byl dlouholetým ředitelem Bostonského symfonického orchestru (ve funkci v letech 1924-1949), který byl v té době všeobecně přijímán jako jedno ze světově nejproslulejších symfonických těles.

délce asi 20 minut, shledává tuto Koncertantní suitu nanejvýše brilantním a cenným příspěvkem do svého houslového repertoáru." (Březina, Hyperion)



1939

Dear Mr. Koussevitzky,
 Sam wanted
 to write to you himself
 but he has just come
 home from a western
 tour and is abed with
 the gripple. He is very
 excited about a new
 "Suite de Concert" for
 violin and orchestra
 by Bohuslav Martinů.
 The orchestration was
 not yet finished when
 we left Europe, but

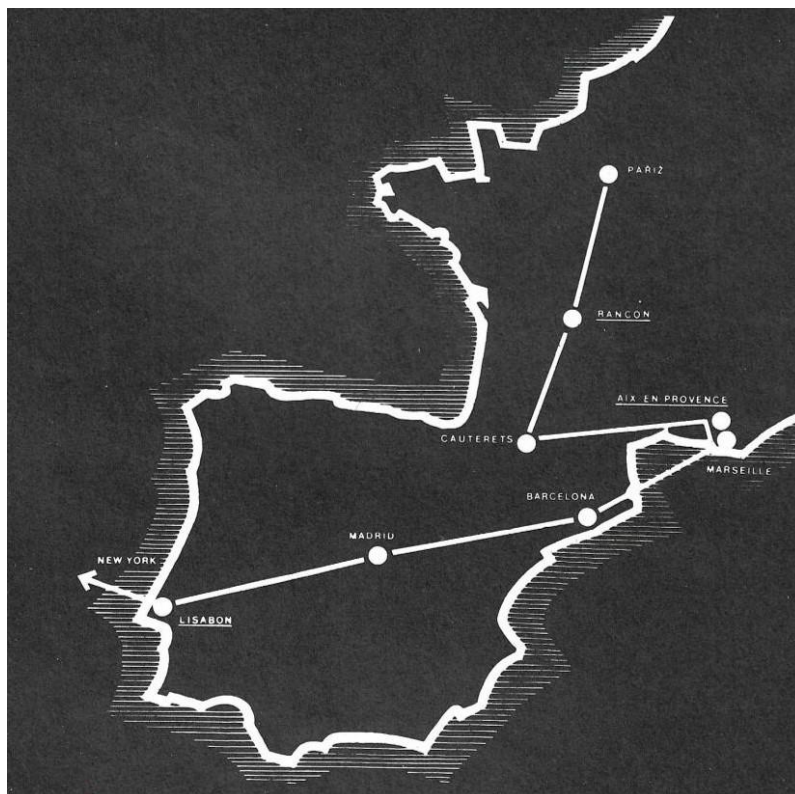
² now we have received
 the complete score.
 It is in five short
 movements: Prelude
 Meditation
 Scherzo - Caprice
 9 intermezzi
 of well
 and will take about
 20 minutes to play.
 Sam considers this quite
 exceptionally 'réussi', in fact
 a most brilliant and
 precious addition to the
 violin and orchestra literature.
 He would of course be
 very happy if he could
 play it with you.
 We expect to be in

Obrázek 3: Úryvek dopisu manželky Samuela Dushkina Louise Sergeji Kusevickému s nabídkou společného provedení pětivěťé „Suite de Concert“ (Korespondence Samuela Dushkina a Sergeje Kusevického, digitální materiál poskytnut Institutem BM v Praze)

Šéfdirigent Bostonského symfonického orchestru Kusevickij však na tento dopis neodpověděl, nebo alespoň o tom nejsou žádné doklady, a tak na program sezóny v Bostonu zařazena nebyla. To je s podivem, protože Kusevickij byl nadšencem pro dílo Bohuslava Martinů a mnoho jeho skladeb s Bostonským symfonickým orchestrem již od dvacátých let 20. století premiéroval.

V následujícím roce 1940 se uskutečnila dlouhá a strastiplná emigrace Bohuslava a Charlotte Martinů do USA (obrázky č. 4, 5) a Dushkin byl mezi prvními přáteli, kteří je zde přivítali. V roce 1941 obnovili spolupráci a pokračovali na dalších úpravách Koncertantní suity.

V té době Dushkinův zastupující agent Paul H. Stoss znovu napsal dopis Kusevickému, kde upozorňuje na možnost zahrát s Dushkinem Suite concertante Bohuslava Martinů (Dushkin měl tou dobou již za sebou např. premiéru Stravinského houslového koncertu nebo koncertní rapsodie La Tzigane Maurice Ravela). Ovšem bohužel i tato možnost provést dílo s Kusevickým a Bostonským symfonickým orchestrem zůstala nenaplněna. (Březina, Hyperion)



Obrázek 4: Znárodnění cesty manželů Martinů z Paříže do USA (1940-41) (Popelka 1989)

PASSENGER'S TICKET		AMERICAN EXPORT LINES, Inc.		B	
"TRANSPORTATION CONTRACT"		No. 51078			
Passage Paid	700.-	SEAPORTS, Discharge may be	Date issued	Mar 18th 1941	
Shore Expenses		received up to date on "same	At	NEW YORK	
Fuel Tax	59.30	date of this receipt by part of	By	R. Hendry	
Head Tax	16.-	agent, unless stated to the	By	John Beckmann	
U. S. Tax		contraction.	Travel Agent		
TOTAL	755.30				
THIS COUPON IS TO BE KEPT BY PASSENGER FOR IDENTIFICATION PURPOSES AND IS NOT VALID FOR REFUND.					
COPY OF THE CONTRACT					
In consideration of the terms of contract above, AMERICAN EXPORT LINES, Inc. herewith referred to as the Carrier, agrees to transport, subject to the terms of this contract, the passengers, goods or animals, named, destination, vessel, from					
FROM	Lisbon	TO	New York	via	S.O.
S/S	EXETER	VOY	70	SAILING	Mar 21st
TIME		HOUSE		M. B.M.	BIRTH
DATE		RESERVATIONS			BASS
Yvesner Muller Basel No 2	Value \$ 740				
Balance paid in Lisbon	\$ 15.30				
NAME OF PASSENGER	SEX	AGE	PASSENGER'S ADDRESS		
Mr Bohuslav MARTINU	M	A			
Mrs Charlotte MARTINU	F	A			
STATUS	2	CHILDREN	INFANTS	SEPARATE	FRY
French					
CONTINUED ON REVERSE OF COVER					

Obrázek 5: Lodní lístek manželů Martinů pro zámořskou plavbu do USA (Popelka 1989)

Vlastní interpretační analýza Suite concertante H276

Užitý notový materiál:

- **AUTOGRAF (kopie partitury) SUITE CONCERTANTE H276**

Jedná se o originální, původní verzi Koncertantní suity pro housle a symfonický orchestr, na které začal BM pracovat v posledních měsících roku 1938, po podepsání Mnichovské dohody a po vůbec posledním pobytu manželů Martinů v Československu.

Suita je v repertoáru skladeb pro koncertantní housle nepříliš často užívanou cyklickou formou. Obsahovala původně 5 vět: PRELUDIUM, MEDITACE, SCHERZO CAPRICE, INTERMEZZO a FINALE, z kterých se část SCHERZO CAPRICE dodnes postrádá. Jedním z mých úkolů v rámci doktorského studia bylo prozkoumat dosud stále konzervovaný osobní archiv houslisty Samuela Dushkina, na jehož objednávku a později i ve spolupráci s ním BM suitu komponoval. Archiv se nachází ve vlastnictví Dushkinových potomků, konkrétně jeho vnučky žijící v Sante Fe, Novém Mexiku. Dle ředitele Institutu BM PhD. Aleše Březiny je pravděpodobné, že se autograf ztracené části suity spolu s dalšími hodnotnými materiály může nalézat právě v Dushkinově archivu, do kterého byl všem předchozím žadatelům přístup odepřen. Stejně tak v něm nadějně bude k nalezení i originální klavírní výtah tohoto díla, který Martinů vypracoval pro dříve zmíněné premiérové provedení díla v newyorské Town Hall roku 1943 (Samuel Dushkin a klavírista Erich Itor Kahn). Jak bylo ale zmíněno v úvodu práce, k realizaci této studijní cesty z důvodu restriktivních opatření po vypuknutí koronavirové krize bohužel doposud nedošlo. Objeví-li se příležitost k nahlédnutí do Dushkinova archivu v budoucnu, velmi rád takovou studijní cestu v součinnosti s Institutem Bohuslava Martinů v Praze naplánuji.

V některých pasážích autografu Martinů je čitelnost zápisu diskutabilní, houslový part pod častým Dushkinovým vlivem očividně zaznamenával velkou řadu změn. Z celkového pohledu má ale zápis rukou Martinů obdivuhodně detailní úpravu.

Vytvořil jsem si tedy jakousi kritickou verzi sólového partu, ve snaze co nejpřesněji ctít rukopis Bohuslava Martinů a v průběhu mého studia se potažmo aktivně snažil přesvědčit společnost Schott k vydání originální verze Koncertantní suity H276.

To se po zdlouhavém naléhání podařilo a původní verze suity tak bude pod hlavičkou Schottu konečně oficiálně vydána.

- **Part sólových houslí Suite concertante H276 (RUČNÍ PŘEPIS z kopie autografu partitury), autor Stanislav Ondráček¹⁸**

Ruční přepis pana Ondráčka z roku 2003 sloužil především prakticky, a to jako hlavní notový materiál při světové premiéře skladby na festivalu Pražské jaro v roce 2000 a pro potřeby natáčení při tvorbě kompletu koncertantních děl Bohuslava Martinů pro housle a violu (v letech 2001-2005). Autorem zmíněné světové premiéry i obdivuhodného kompletu nahrávek, jež je světovým unikátem, je vynikající český houslista Bohuslav Matoušek. Dodnes byly Ondráčkovy orchestrální party jediným rozepsaným notovým materiálem, ačkoli práva na vydání suity drží už řadu let německá vydavatelská společnost Schott. Využil jsem možnosti srovnat detailně manuskript partitury s přepisem sólového partu a našel několik významných odchylek, např. nejen chybně přepsaná legata a artikulaci, ale v několika případech i mylně opsané samotné noty. Některé z uvedených odchylek jsou zaznamenány i na zmíněném kompletu Bohuslava Matouška, což je však pochopitelné vzhledem k množství materiálu, které bylo nutné za omezenou dobu a s omezenými prostředky zpracovat a natočit.

- **Kritický digitální přepis autografu + klavírní výtah autor Jakub Junek a Šimon Rahman¹⁹**

Především pro účel veřejného provedení Suite concertante H276 na koncertě v rámci festivalu Dny Bohuslava Martinů dne 10.12.2021 se Západočeským symfonickým orchestrem Mariánské Lázně a dirigentem Andreasem Weiserem v sále Bohuslava Martinů AMU v Praze jsem požádal kolegu skladatele, studenta HAMU v oboru skladba Šimona Rahmana o vytvoření digitálního přepisu autografu partitury Martinů. Stejně tak kolega Rahman na mou žádost pomocí počítačového skladatelského programu Sibelius vytvořil klavírní redukci-výtah orchestrálního

¹⁸ Stanislav Ondráček je nadšeným šířitelem děl českých autorů, prováděl přepisy muzejních exponátů i úryvků skladeb nalezených v klášterech apod. Pro Stamicovo kvarteto pomáhal v 80. letech zpřístupnit díla Antonína Vranického, Jana Dismase Zelenky aj.

¹⁹ Šimon Rahman je v roce 2021 studentem bakalářského programu HAMU v oboru skladba ve třídě prof. Jiřího Gemrota

doprovodu původní verze skladby. Tato idea se ukázala jako velmi praktická, protože tak zároveň vznikla digitální podoba sólového partu, jež je samozřejmě formálně přehlednější, průzračnější i příjemnější pro studium interpretace než ruční přepis Stanislava Ondráčka zmíněný dříve. Po velmi detailním a svědomitém zkoumání rukopisu Bohuslava Martinů ze strany mé, přepisovatele Rahmana i jeho „dozoru“, prof. Jiřího Gemrota tak nyní existuje jakási kritická verze sólového partu i všech orchestrálních partů. Vzhledem k vysokému penzu práce přenechal Šimon Rahman rozpis jednotlivých partů symfonického orchestru kolegovi Marku Cimbálovi, t. č. student oboru skladba na Pražské konzervatoři. V průběhu mého doktorského studia se podařilo získat finanční grant školy pro vytvoření výstupu uměleckého výkonu a následnou konfrontaci či porovnání získaného zvukového záznamu s nahrávkou mého školitele Bohuslava Matouška (která je součástí zmiňovaného kompletu 4 CD koncertantních skladeb Bohuslava Martinů pro housle a violu). Dostal jsem tedy možnost obě verze Koncertantní suity natočit se symfonickým orchestrem ZSO – Západočeským symfonickým orchestrem Mariánské Lázně a následně se pokusit porovnat přístup můj i mého školitele v interpretaci originální Suite concertante H276. Právě pro potřeby realizace tohoto grantového projektu a taktéž koncertního provedení Suite concertante H276 na dříve jmenovaném hudebním festivalu Dny Bohuslava Martinů 2021 v Praze jsem požádal Šimona Rahmana o celkový digitální přepis autografu partitury a Marka Cimbála o následný rozpis jednotlivých orchestrálních partů.

Mým následujícím úkolem, jež byl nasnadě, bylo tedy nabídnout společnosti Schott hotový digitální přepis k publikaci. Jsem přesvědčen, že vydání suity velmi prospěje našemu společnému zájmu, tj. dalšímu šíření této výjimečné kompozice Bohuslava Martinů.

Nyní mohu po kontinuální snaze prohlásit, že Schott mnou nabídnutý materiál přijal a originální verze Suite concertante H276 se po více než osmdesáti letech od svého vzniku dočká oficiálního vydání. Rozhodnutí hudební vydavatelské spol. Schott podpořil též fakt, že interpretací suity se začal v posledních letech aktivně zabývat světově proslulý houslový virtuóz Frank Peter Zimmerman. Tento obdivuhodný německý houslista má v repertoáru oba houslové koncerty Bohuslava Martinů, které v poslední době úspěšně provádí s mnohými vynikajícími evropskými orchestry. Dílo Martinů pro koncertantní housle ho zřejmě natolik zaujalo, že se rozhodl nastudovat i v podstatě zapomenutou Suite concertante –

ovšem doposud pouze druhou verzi, jejíž vydání je aktuálně jediné k dispozici. Od zaměstnanců firmy Schott, s nimiž jsem v kontaktu, však vím, že nyní má Frank Peter Zimmerman zájem i o originální verzi suity – její vydání tedy našlo i takto proslulého podporovatele. Je mi ctí, že mohu Schottu na jejich vyžádání poskytnout také úvodní slovo k chystané publikaci originální verze Suite concertante H276.

PRELUDIUM

Nadpis úvodní strany autografu je „*B. Martinů Prelude*“, ve spodní části pak autorova poznámka „*3min*“, zřejmě označení předpokládané duraty. Dle závěrečného listu bylo Preludium dokončeno v Paříži 8. února 1939 (datum uvedeno rukou autora ve francouzštině „*Paris 8. Février 1939*“).

Úvodní část suity v předepsaném tempu Allegro (s poznámkou *maestoso*) je založena na partu sólových houslí, které v neústupně motorické sazbě převážně šestnáctinových hodnot udávají tektonice věty neustálou hybnost. Podpůrnými složkami motoriky a pohybu jsou doprovodné staccatované osminy i šestnáctiny v dřevěné dechové sekci orchestru, stejně tak ve smyčcích. Staccatovému charakteru orchestrální sazby je tedy zapotřebí přizpůsobit i sólový part. Věta je psána v celém taktu s několika vloženými takty tříčtvrtovými. Má velmi přehlednou formu A-B-A. Krásnou ideou je hlavní jednotaktové téma v sólovém partu, kterým věta začíná i efektně končí.

Na první pohled je úžasné vidět, jak se Bohuslav Martinů detailně „vypisoval“ s dynamikou, která je převážně členitého rázu, stejně tak s artikulací not každého jednotlivého nástroje. Z tohoto hlediska je autograf evidentně skvělým vodítkem pro vypracování kritického vydání partitury, potažmo i orchestrálních partů.

Z hlediska techniky můžeme říci, že tato věta skýtá nemalá úskalí, různé složitosti a náročné prvky houslové hry, ovšem nedá se zdaleka srovnávat s přepracovanou verzí s názvem TOCCATA druhé verze Suite concertante H276a. Ta zaznamenala obrovský posun a násobné ztížení všech zde užitých technických prvků. O druhé verzi suity však v příslušné kapitole.

Pro houslisty, kteří se se skladbami Bohuslava Martinů doposud příliš nesetkávali, mohou být překvapující obaly ozvláštňující šestnáctinové melodické tóny, které je v rychlém tempu náročné zvládnout tak, aby náležitě vyzněly. Na těchto ozdobách by měl zrak houslisty studujícího sólový part spočinout nejdříve, protože dle jejich hraniční hratelnosti-zřetelnosti se velmi dobře dá odvodit dále již v podstatě neměnné tempo celé věty.

Neméně důležitým faktorem je správná intonace všech citlivých tónů, na kterých je šestnáctinová sazba sólového partu v této části postavena. Bez tzv. „ostření“ těchto citlivých tónů Preludium jistě vyzní fádně a bez jiskry. Především je ale z mého pohledu při počátečním studování věty tohoto charakteru a struktury

jednou z nejdůležitějších věcí věnovat se důkladnému „přečtení“ a uvědomění si směřování frází, které mohou být z melodického a harmonického hlediska zprvu těžko čitelné. Nejdůležitější snahou by při provedení této motorické věty mělo být zachování neustálé a neústupné pulzace – pohybu – a to i přes technické obtížnosti, které věta skýtá.

I. Prelude

Bohuslav Martinů

Preludium 1: Úvod věty-dílu A

Samotný úvod Preludia doporučuji po konzultacích s mým školitelem hrát následujícím smykem: začít od žabky a dále postupovat skoro vždy tak, aby melodické šestnáctiny (např. druhá doba prvního taktu) vyšly rozděleným smykem ve spodní části smyčce – v místě, kde je největší komfort ovládnání a kontroly smyčce rukou. Uvedené šestnáctiny tak získají potřebnou energii, razanci, artikulaci a jistotu zřetelného zvuku. Nápadité je střídavé užití trylků a ozdobných obalů na některých šestnáctinách (povětšinou první doby taktů), stejně tak střídavé zařazování citlivých tónů znějících o oktávu výše. Tyto je zapotřebí opatřit intonační „ostrostí“.



Preludium 2: Inkriminované ozdobné obaly, jež je velmi důležité náležitě vyhrát – artikulovat

Je zajímavé, že Martinů u ozdobných obalů nevypisuje posuvky (pravdou je, že v tomto místě je autograf ne zcela dobře čitelný). Jako by jejich provedení nechal na hudební inteligenci a odhadu interpreta. Např. zde, v taktu č. 16 bychom dle předznamenání (=bez předznamenání) měli správně hrát na 3. i 4. době v obalu spodní notu f^2 , ovšem tak by v obalu $gis-a-gis-f-gis$ vznikla zv. sekunda=m. tercie, což by v podstatě už zcela neodpovídalo jeho smyslu. Z hudebního hlediska a pro zachování povahy obalu se tedy logicky nabízí hrát jako spodní notu fis^2 (v autografu je s trochou fantazie možné rozpoznat pozůstatek křížku, ovšem jeho čitelnost je diskutabilní).



Preludium AUTOGRAF 1: ozdobné obaly

Otázkou je také, zda zvolit hru obalu ze základní noty (tzn. v pořadí: hlavní nota, vrchní, hlavní, spodní, hlavní), nebo se vzhledem k udržení tempa a vyšší zřetelnosti rozhodnout pro variantu začít obal z jeho vrchní noty (vrchní nota, hlavní, spodní, hlavní). První způsob je samozřejmě v daném tempu technicky

náročnější, avšak osobně bych se k němu přikláněl, protože hlavní nota v něm zazní jasně nejvíce a bude tedy nejprofilovější, což je zde dobrým cílem.

Před koncem dílu A od taktu 24 Martinů nabízí dvojí provedení následujících tří taktů. Technicky velmi nepříjemný hmat akordu $es^1-ges^1-b^1$ se změnou na akord $f^1-a^1-c^2$ a zpět je v alternativě *ossia* nahrazen daleko lépe proveditelnější variantou s oktávami na vrchních strunách, která je navíc i mnohem znělejší. Zajímavostí je, že v této alternativní linii Martinů „obětoval“ ges^1 v kvintakordu es moll a nahradil jej prázdnou strunou g , namísto kvintakordu es moll zní tedy sextakord Es dur. Podobně je to s následujícím sledem akordů $c^2-e^2-g^2$ se změnou na $d^2-fis^2-a^2$ a zpět, který je nahrazen hmatově příjemnou a znělejší variantou kvintakordů C dur, D dur s využitím prázdných strun d^1 a a^1 .

The image displays three systems of musical notation for Preludium 3. The first system (measures 22-24) features a complex melodic line with many accidentals and a bass line with chords. The second system (measures 25-27) shows a sequence of chords with articulation marks like 'v' and 'ff'. The third system (measures 27-29) includes a dynamic marking 'ff' and an '8va' instruction. The notation is in 4/4 time and includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Preludium 3: Ossia v závěru dílu A

V partituře je také v linii *ossia* zřetelně zaznamenáno legato na prvních dvou dvojicích not těchto skupin akordů, tzn., je zachována jejich artikulační forma. To i přesto, že v prvním případě akordy přichází šestnáctinu po třetí době (v 3/4 taktu) a ve druhém případě na čtvrtou dobu taktu 4/4.

V kombinaci s typickými Martinůvskými akcenty na šestnáctinové noty „mimo metrum“ (kterým je zapotřebí dopřát speciální pozornost) vzniká úžasné ozvláštnění rytmiky tohoto úseku. Houslista a orchestr (nejdříve smyčce, poté i dřevěná dechová sekce) zde na sebe vzájemně odpovídají, pomyslný závěr dílu A je impozantní (odpovídá tematickému úvodu věty, příraz shora je však posazen o oktávu výše).

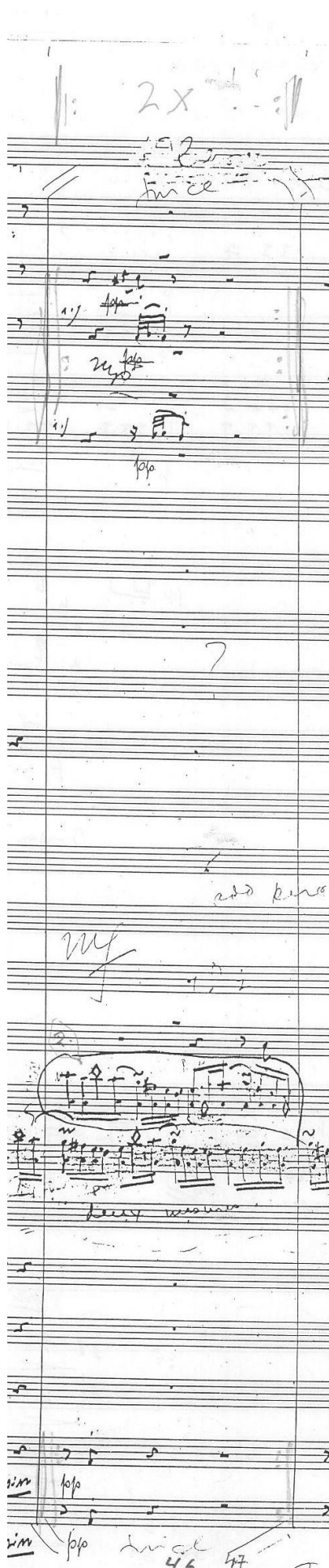
The image shows a handwritten musical score for a string quartet and orchestra. It consists of five staves. The top staff is for the first violin, the second for the second violin, the third for the viola, and the fourth for the cello and double bass. The fifth staff is for the orchestra. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many accents and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The notation is dense and includes various articulations and phrasing slurs.

Preludium AUTOGRAF 2: Impozantní závěr dílu A. Martinůvské akcenty mimo metrum, vzájemné odpovídání sóla a orchestru

V taktu 46 (takt, kde je Ondráčkem značená alternativní linie ossia) z partitury vyplývá, že Martinů chtěl domnělý takt ossia (v Ondráčkově přepisu na spodní osnově) vložit do sólového partu jako právoplatný následující takt. Dokazuje to jeho zakroužkování s šipkou umístění a poznámka „deux mesures“ (možno chápat jako anglické „two measures“ – dva takty). Proto jsem při tvorbě digitálního přepisu pokládal za správné následovat poznámky Bohuslava Martinů a domnělé takty ossia zaznamenat jako jednoduše po sobě jdoucí sled taktů. Po přezkoumání autografu jsem též doplnil v přepisu zcela chybějící legata mezi některými šestnáctinami.

Preludium 4: Domnělý takt ossia v dílu B (takt 46) v přepisu Stanislava Ondráčka

Preludium 5: V digitální podobě již správně zaznamenána domnělá ossia od taktu 46; v digitálním přepisu jsou již správně zaneseny i Martinů původně psaná legata



Chápání, že se zde nejedná o takty ossia, nýbrž o sled po sobě jdoucích taktů nasvědčuje i autorovo znázornění repetice a poznámka „2x“ nebo „twice“ v autografu (sólista hraje dva rozdílné po sobě jdoucí takty a orchestr tedy repetuje jeden doprovodný takt).

Preludium AUTOGRAF 3: Znázornění repetice v autografu, poznámka „Deux mesures“

Užití flažoletů, melodických přírazů a doprovodné prázdné struny a¹ na této ploše funguje skvěle jako nečekané zvukově barevné zpestření a odlehčení předchozího hřmotného charakteru. Díky flažoletům a nátrylům na šestnáctinách připomíná houslový part bezstarostný vesnický hvízdot, pocit lehkosti umocňují vypsané nátryly v dřevěch v dynamice pianissimo, ve smyčcích pouze doprovodná pizzicata v kontrabasech.

The image shows a musical score for two staves. The first staff begins at measure 49 and ends at measure 50. The second staff begins at measure 51 and ends at measure 51. The music is written in a complex rhythmic style, featuring many sixteenth notes and rests. There are several accents and dynamic markings, including 'cresc. poco a poco' and 'f'. The key signature has one flat (B-flat).

Preludium 6: Posun metra v taktu 50 – před reprízou dílu A

Po několika taktech odlečeného charakteru se brzy sólový part navrací směrem k repríze dílu A – užitím dvoj a trojzvuků spolu s crescendem poco a poco se opět dostává k plné zvukovosti. Stále v čtyřčtvrtovém taktu zde Martinů využije šestnáctin po třech s akcentem na každou první ze skupinky, tím na krátkou chvíli v podstatě posune metrum a úžasně rytmicky ozvláští návrat k repríze dílu A. Střídání vysoké a nízké polohy sólového nástroje v těchto rytmických šestnáctinách spolu s umným posunutím metra je jedním z mnoha ukazatelů neotřelé nápaditosti celé suity.

V taktu 52 se dostáváme k repríze dílu A. Velmi pozorně jsem se snažil z autografu vyčíst všechny změny artikulace oproti úvodnímu dílu A. Tak, jak je zvykem ve formách sonátových či jiných, repríza je i zde rukou Martinů pozměněna a ozvláštěna. Nejen artikulace některých legat, ale i melodický tok sólového partu doznal změn – posluchač tedy sice zřetelně rozezná návrat prvního dílu, ovšem je překvapen mnoha odlišnostmi a nestejným vývojem sólového partu.

Preludium 7: Repríza dílu A taktu 52, tentokrát ovšem se změnami artikulace

V závěru úvodní části Suite concertante Preludium Martinů uvědoměle a efektně využije jeho hlavní téma, které zaznělo již na samotném úvodu. Při shlédnutí věty jako celku zjistíme, že hlavní prvek tohoto tématu, tj. příraz oktávy d^2 - d^3 (případně jen d^2) na osminu či delší hodnotu d^1 Martinů využívá v průběhu celého Preludia. Po bouřlivém závěru první části přichází melancholická druhá a zřejmě i centrální část celé Suite concertante, Meditace.

Preludium 8: Efektní závěr

MEDITACE

Nadpis úvodní strany autografu čítá „*B. Martinů: Meditation” s poznámkou „Cantabile?”*. Dále je zde několik poznámek k orchestraci, z nichž lze vyčíst některé; „*corni 1-2, sans trompetti et tromboni, sans piano*”. Na úvodní straně lze také rozeznat náznaky náčrtů not. Závěrečná strana obsahuje datum dokončení Meditace; 15. ledna 1939 (ve francouzštině „*Paris 15. Janvier 1939*”).

Meditace v tempovém označení Largo (opět s poznámkou *Cantabile?*) je narozdíl od většiny úvodní úplně jiným příběhem. Je jediná z částí suity, ve které se přímo neuplatňuje vliv Samuela Dushkina na vývoj díla. Není zdaleka prosycena tolika technickými prvky, které si Dushkin od BM doslova vynucoval, jistým způsobem evokuje instrumentální árii naplněnou širokým citovým obsahem. Je zde patrný osobní vklad Bohuslava Martinů plynoucí ze silného vztahu k Vítězslavě Kaprálové, své studentce a později také milence. Právě v době vzniku Suite concertante jejich mnohovrstevnatý vztah totiž dosahoval svého „vrcholu“, kdy byl Martinů dokonce ochoten se pro ni rozvést se svou ženou Charlotte.

Pro alespoň malé přiblížení jejich vztahu si dovoluji citovat vybraný úryvek z knihy *Podivné lásky Jiřího Muchy*, prozaika, publicisty a scénáristy, syna Alfonse Muchy, která pojednává o pařížském životě mladých intelektuálů a umělců před vypuknutím druhé světové války. Je výpovědí vztahu Jiřího Muchy s Vítězslavou Kaprálovou, s kterou se oženil necelé dva měsíce před její smrtí na tuberkulózu v roce 1940 (bylo jí 25 let).

„Martinů mohl být právem šťastný. Sen, který se v něm zrodil při prvním setkání v Metru, se radostně naplňoval. Vitka byla v Paříži, pracovali jako vzájemně se uznávající dvojice, měli své tajné hnízdečko u Betzů a začali jeden pro druhého skládat krátké milostné popěvky na lidové texty, které podepisovali Písnička, Špalíček. Jméno Písnička vystihovalo Vitku v srdci milujícího Martinů velmi přesně. Tím, jak byla malá, slunečná, neposedná a měnlivá, se skutečně podobalo písničce, vytrysklé z radosti ze života nebo z přemíry lásky. ... Vitka měla speciální zálibu vynalézat pojmenování pro druhé i pro sebe. Projevovala tím nejvyšší stupeň lásky.

A ta se nyní mezi oběma rozvinula naplno. Martinů nějak zvládl i problém s Charlottou – buď ji poslal na venkov do Vieux Moulin, nebo prostě riskoval domácí bouři, ale býval u Betzů nejen přes den, ale i v noci. V dopise z 21. prosince

vzpomíná, jak „v téhle kavárničce, co jsem teď, a co ti píšu, jsem jednou moc brzo ráno si vypil takovou horkou kávu, neboť jsem byl vyhozen na ulici na mráz nemilosrdně, a tak jsem se kafičkem utěšoval...“ (Mucha 1988)

Jindřich Uher ve své publikaci *Slunce v mramoru* popisuje vztah Martinů a Kaprálové poeticky:

„Vysočinské slunce, které nás provázelo celou cestu... doopravdy i jako symbol jasného díla Bohuslava Martinů²⁰... se nejdříve zablyštělo v hladině Sykovce, rybníku, který by mohl s blízkým druhem Medlovem vyprávět o důvěrném přátelství, či spíše zamilovanosti nebo rovnou o lásce dvou umělců, vzdálených od sebe daty narození čtvrt století, nicméně blízkých si názorem na život i tvorbu.“ (Uher 1990, str. 26)

Právě druhou větu *Meditace* je proto možné vnímat jako centrální část celé *Suite concertante*. Dokazuje to též rozšířené užití *Juliettina spoje*²¹ – operu *Julietta* (aneb *snář*) sice zkomponoval dříve, než se s Kaprálovou seznámili (dokončil ji v lednu 1937, čtyři měsíce před jejich seznámením), ale později postavu *Julietty* identifikoval s *Vítězslavou Kaprálovou* coby rolí „*femme fatale*“ každého mužského charakteru. Skrze operu *Julietta* a hojně užití *Juliettina spoje* jsou tedy zřejmě i osoba *Vítězslavy Kaprálové* a city *Martinů* plynoucí k ní úzce svázány s touto částí *Suite concertante*.

Jiří Mucha dokonce uvádí:

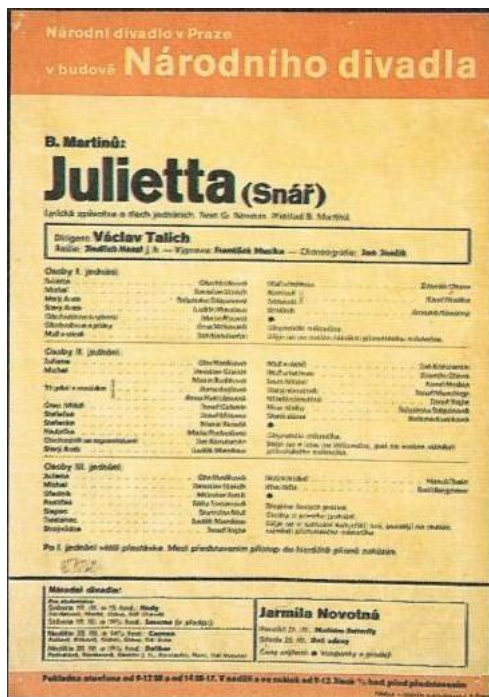
*„Julietta je tak citově svázána s Vitkou, že až vznikl dojem, jako by ji Martinů komponoval pro ni. Tehdy ji ale ještě neznal... Stalo se však, co se stává velmi často, že sen, komponovaný jako předtucha nebo bolestivé přání, se uskutečnil o rok později. Proto Vitce jednoho dne věnoval vlastnoruční klavírní výtah. Byla pro něj *Písničkou i Juliettou* v jedné osobě.“ (Mucha 1988, str. 135, 136)*

Naděje *Martinů* na společné soužití s jeho mladinkou múzou *Vitkou Kaprálovou* však zůstaly nenaplněny.

Zpěvný part sólových houslí je vskutku nádhernou, tklivou výpovědí skladatelovy rozpolcené duše.

²⁰ Připojuji citát Bohuslava Martinů: „*Hudba je pro mě představa světla.*“

²¹ *Juliettin spoj* – je název, který se vžil pro modulační spoj hojně se vyskytující v díle Bohuslava Martinů. Jeho původ najdeme v moravských lidových písních, ale dnes můžeme s nadsázkou říci, že je určitým „poznávacím znakem“ skladeb Bohuslava Martinů. Objevil se však také např. v *Tarasi Bulbovi* Leoše Janáčka. U Bohuslava Martinů není nadužíván, i proto je často momentem vrcholů děl a strhává na sebe pozornost svou překvapivostí.



Obrázek 6: Program pražského provedení (1938) skladatelovy lyrické opery *Julietta* čili *Snář* (1936-37) podle hry francouzského dramatika Georgese Neveuxe (Popelka 1989)

Dr. Václav Holzkněcht ve své knize *Cesta Bohuslava Martinů ke nové operě Julietta* uvádí:

„Je to okouzlující sen a může být chápán jako věčný námět o člověku a jeho touze, většinou nespílitelné.“ (Holzkněcht 1984, str. 34)

Úvod Meditace a vstup sóla vnímám jako zadumanou, tklivou, melancholickou myšlenku či vzpomínku „na něco krásného, co jsem zažil, a co už se nebude opakovat“. Martinů do zápisu dokázal vložit onu elegickou atmosféru, která evokuje mužský žalozpěv. Troufám si tvrdit, že zpěvná, slovanská melodika Martinů v kombinaci s nápadně častým užitím Juliettina spoje vytváří neopakovatelnou atmosféru, kterou v jiných jeho instrumentálních skladbách nenajdeme.

II. Meditation

Largo Cantabile

7

8 *Leggiero*
p

10

13

17

20

22

3

cresc.

8^{va}

26

30

Meditace 1: Úvod Meditace, oprava taktu 26 dle autografu

V taktu 26 je v Ondráčkově přepisu na druhé osmině zaznamenána čtvrtá nota g^4 , ačkoli v autografu je zřetelně zapsána nota e^4 (tzn. v podstatě rozdíl jedné pomocné linky). Podobných odchylek může při ručním přepisu pochopitelně nedopatřením vzniknout i více. Konkrétně tato je zaznamenána i na kompletu nahrávek všech koncertantních děl Bohuslava Martinů houslistou Bohuslavem Matouškem (více o kompletu nahrávek v příloze č. 1 této disertace). V harmonickém kontextu sekundakordu C^9 záměna e^4 za tón g^4 vyzní vcelku logicky, ovšem v posloupnosti melodické logika tohoto postupu schází. Důkazem je part hoboju, který zde v paralelních terciích melodii houslového partu v podstatě stínuje.

The image displays a musical score for the first part of Meditation. The top staff shows the solo violin part, starting at measure 22. It features a triplet of eighth notes followed by a crescendo and a series of parallel thirds. A dynamic marking of *p dolce* is present, and a *8va* (octave) marking is shown above the final notes. Below this, the woodwind parts are shown: Oboe (Ob.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fg.), and Cor in F. The Oboe part mirrors the violin's melodic line with parallel thirds, marked *p dolce* and *p*. The Clarinet and Bassoon parts are mostly silent, with a *poco mj* (poco meno) marking at the end. The Cor in F part is also silent. The bottom staff shows the solo violin part again, mirroring the top staff.

Pomyslný díl B (od zdvihu do taktu 34) je jednou širokou plochou postupné gradace ústící v silný emoční i zvukový vrchol, který ještě umocní předchozí jakoby naříkavé dvojzpěvy v sóle doprovázené zpočátku pouze skrovnou orchestrací. Po tomto zvukovém vrcholu přichází naprosté zklidnění v podobě téměř doslovné reprízy úvodní melodie.

32 *p*

38 (40)

43 *poco rit.*

Meditace 2: Vývoj instrumentální árie od taktu 34

50 (50) *f* *pp*

55 (8)

Meditace 3: Vrchol gradace dílu B a následná repríza dílu A

Od taktu 81 nabízí Bohuslav Martinů dvojí provedení bezmála sedmi taktů. Je třeba uvést, že alternativní linie ossia je ovšem v autografu velmi špatně čitelná, je zde patrně mnoho oprav. Vlastní představivost mi předkládá obraz houslisty Dushkina, kterak se při společné práci s houslemi v rukou snaží svým zkoušením a vynalézáním virtuózních pasáží Martinů přesvědčit k technickému ozvláštňení alespoň této plochy Meditace.

Alternativní ossia by zřejmě byla zvukově zajímavou, efektní variantou, ale podíváme-li se na logiku návaznosti sólového partu před taktom 81 a napojení v sedmém taktu směřující k následné gradaci do vrcholu v taktu 91, logicky (i z důvodu možnosti vyvinout v harmonicky pestrých dvojhmatech více zvuku) zvolíme provedení linie hlavní. Z této pasáže ossia na mne plyne pocit jakési nucené technické vložky, která zde může výsledně jako jediná taková z celé volné části suity působit uměle a rušivě.

The image displays a musical score for Bohuslav Martinů's Meditation, measures 81 through 85. The score is written for a solo violin and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 7/8. The score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. Measure 81 begins with a piano (*p*) dynamic. The violin part features a melodic line with sixteenth-note runs and slurs, while the piano accompaniment consists of triplet chords. Measures 83 and 85 show further development of these textures, with the violin part becoming more complex and the piano accompaniment providing harmonic support through chords and triplets.



Meditace 4: Ossia od taktu 81 a následná gradace k vrcholu v taktu 91

Závěrečné dvojhmaty Meditace v sóle jsou sice v autografu zaznamenány jako flažolety, ovšem především provedení sexty tónů c^3 - a^3 ve flažoletech na první dobu čtyřčtvrtového taktu je jen velmi těžko hratelné. Kvůli praktičnosti provedení i z hlediska produkce kvalitního, pevného zvuku doporučuji volit namísto flažoletů přirozené tóny a ty barevně co nejvíce flažoletům přizpůsobit. Pro toto řešení závěru Meditace se rozhodl i Bohuslav Matoušek na nahrávce kompletu koncertantních děl B. Martinů a jako takové působí skvěle.



Meditace 5: Závěr

V případě, že se mi v budoucnu podaří realizovat zahraniční cestu do amerického Santa Fe a chybějící autograf věty Scherzo caprice se skutečně bude nacházet v Dushkinově archivu, tato bude v pořadí třetí z celkově pěti částí Koncertantní suity. Při vynechání Scherza caprice tedy po citově vyhraněné Meditaci přichází čtvrtá část Intermezzo.

INTERMEZZO

Úvodní strany autografu Intermezza jsou dvě – první vypadá jako výrazně „pracovní“ se spoustou notových úryvků a náčrtů, takto zřejmě vznikaly první tematické ideje Bohuslava Martinů. Druhá úvodní strana, nadepsaná již úhledně „*B. Martinů: Intermezzo.*“, obsahuje opět poznámky k orchestraci: „*avec 2 corni et 2 trompetti, sans trombone et sans piano.*“. V pravé spodní části je poznámka „*Durie = 5mt*“, vlevo datum zhotovení „*Paris Janvier 1939.*“. Na závěrečné straně se nachází přesné datum dokončení Intermezza – 18. ledna 1939 („*Fine. 18. Janvier 1939. B. Martinů*“).

Intermezzo v tříosminovém taktu (s občasně vloženým dvouosminovým taktem) a tempu Andantino (poco Moderato) je hravou, v Kreislerovském stylu komponovanou efektní mezivětou. Její forma se dá popsat velmi snadně již z prvního poslechu, obsahuje díly A, B, A, repríza dílu A je zde doslovná (da capo).

Intermezzo AUTOGRAF 1: Úvod

V samém úvodu Martinů použil ve flétnách svůj typický „poznávací“ třítaktový rytmus připomínající zvuk telegrafu. V sólových houslích dílu A slyšíme zpočátku pouze pizzicato, které se střídá v rozhovorech s orchestrem – dřevěnou dechovou sekcí a smyčci. Tato úvodní část, ač charakterem scherzo, předeepsané tempo a užití harmonie jí pocitově propůjčují spíše mystický, ne příliš aktivní ráz.

Hlavním motivem a prvkem, který na sebe upoutává nejvíce pozornosti jsou ovšem jakési Janáčkovské „ptačí nápěvy“ – akordické rozklady až do nejvyšších poloh stínované paralelními akordickými rozklady a trylky ve flétnách – pokaždé následovány typickou, rytmicky ozvláštněnou zpěvnou slovanskou melodikou Bohuslava Martinů.

The image shows a handwritten musical score for the Intermezzo AUTOGRAF 2. The score is written for woodwinds and strings. The woodwind parts include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The string parts are indicated by a bracket on the left. The score contains various musical notations, including dynamics (mp, p, ppp), articulation (acc), and performance instructions such as 'Poco meno mosso' and 'accelerando (?)'. The score is divided into measures with time signatures of 2/8 and 3/8. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Intermezzo AUTOGRAF 2: Ptačí nápěvy v sólových houslích a flétnách

Poco meno mosso

53 *p* *tr* 3 3 3

56 *tr*

60 *f*

Intermezzo 1: Nápěvy – rozložené akordy s trylky, po kterých následuje zpěvná melodika ústící k závěru dílu A

V celém dílu A se při pohledu z perspektivy formy návazně na sebe střídají tyto charakterově odlišné pasáže: pizzicato v sóle s flétnovým „telegrafovým“ rytmem (vždy tempo I., tzn. Andantino poco moderato), ptačí nápěvy s flétnou (Poco meno mosso) a tyto jsou nakonec následovány zpěvnou slovanskou melodií.

Před samým závěrem dílu A jsme se po zkoumání autografu a vzájemné domluvě s kolegou prepisovatelem Rahmanem domluvili na grafické úpravě, která zřetelně vyznačí způsob provedení. Při hře da capo tak vložený znak cody sólistovi nepochybně usnadní momentální orientaci ve vlastním partu (obrázek Intermezzo 2 a 3).

70 *rit.* *dim.*

Intermezzo 2: Grafická úprava „da capo al coda“ v digitálním přepisu Šimona Rahmana

(210)

208 Coda

p

Intermezzo 3: Coda

Ve středním díle Intermezza přichází citelné oživení v podobě rychlejšího tempa *Vivace* a rozšířeného uplatnění perkusí. Opět se ke slovu dostává technická a efektní houslová hra – obzvláště častá místa se smykem ricochet (tj. skupinka chromaticky sestupných not hraná s odskokem na jeden smyk, v podstatě využitím pružnosti hůlky smyčce – „hozením“ smyčce shora na struny) ve vysokých polohách jsou prvkem užitým ve skladbě vůbec poprvé. Pro výsledné provedení, obzvláště pak s doprovodem symfonického orchestru přicházím s doporučením místa s šestnáctinovými hodnotami pod jedním smykem rozdělit. Důvodem je cíl vyvinout dostatečně kvalitní a zřetelný zvuk, jež se bude dařit daleko lépe, obětujeme-li efektnost smyku ricochet a inkriminované noty rozdělíme. Sestupné chromatické trioly však vzhledem k jejich rychlosti v daném tempu naopak doporučuji smykem ricochet hrát – tyto noty se díky jejich vysoké poloze zvukově dobře prosadí.

5

85 *Vivace*

5 (90) 5

95 arco

p *mf*

(100) 100

3 3 3 3

Intermezzo 4: Střední díl B Vivace, smyk ricochet

Určitou výzvou jsou také ricochet přes struny od taktu 146. I zde vřele doporučuji pro lepší zvučnost a komfort provedení smyk rozdělít. Ctít smyk ricochet a zároveň zachovat dobrou úroveň kvality zvuku jednotlivých not je v této ploše zejména díky častým přechodům přes struny velmi spleťté (obr. Intermezzo č. 5)

Intermezzo 5: Ricochet v taktu 146

Po doznění dílu B se vracíme v repríze da capo k dílu A a slyšíme jeho doslovné opakování s přechodem na zmíněnou Codu. Závěrečným ozvláštněním je efektní využití umělých flažoletů (v autografu Martinů značeny „Harmonics“) v sólových houslích za doprovodu pianissimových tremol a pizzicat ve smyčcích, jež působí „do ztracena“.

Intermezzo 6: Závěrečná coda, umělé flažolety

208 Coda 210 61

T. picc. *pp* Harmonics

VI. solo *pizz* *p* *pp*

VI. I Coda *(con sordini)* *divisi* *pp*

VI. II *(con sordini)* *divisi* *arco* *pp*

Vle. *(con sordini)* *pizz* *pp*

Vlc. *(con sordini)* *pizz* *pp*

Cb. *pizz* *pp*

214

T. picc.

VI. solo *pizz* *arco*

VI. I *pizz* *p*

VI. II *pizz* *p*

Vle.

Vlc.

Cb.

Intermezzo PARTITURA 1: Závěrečná coda, umělé flažolety

FINALE

Při popisu úvodní strany autografu poslední části Suite concertante mě jímá až mystická nálada. Sice přede mnou leží „pouhá“ kopie autografu, ovšem i z této na mě dýchá doba, v které Martinů dílo komponoval a z jeho svědomitě vedených poznámek na mne určitým způsobem promlouvá též jeho osobnost a charisma.

V levém rohu úvodní strany je rukou Martinů uvedena tehdejší adresa Samuela Dushkina: „*Mr. Sam. Dushkin, T. Rorimer, 170 East 78th Street, New York, NY, U.S.A.*“ Můžeme se domnívat, že si zde Martinů tehdy zběžně poznamenal tehdejší Dushkinovu adresu, na kterou pak jeho přítel Miloš Šafránek suitu doručil. V pravém horním rohu se nachází název „*Suite concertante*“ *pour violon et orchestre*. Stejně jako všechny předchozí části suitu je i tato opatřena vlnkovitě podtrženým podpisem *B. Martinů. Finale* – pod nímž stojí zřetelně V. coby římská 5. Tento detail jen dosvědčuje fakt, že celá suite byla komponována coby cyklus pěti vět, z kterých se již dříve jmenovaná Scherzo caprice (v pořadí třetí) dodnes postrádá. Zbytek úvodní strany tvoří pozůstatky notových náčrtů (ty se nacházejí i na její vnitřní straně), v levém dolním rohu je pak uvedena přibližná doba trvání věty:

„*Durie : 5:15min*“.

I poslední věta Finale (s poznámkou Martinů *Allegro vivo?*) je rytmicky velmi pestrá, i zde houslový part obsahuje efektní technické prvky jako flažolety, akordické rozklady, stupnicovité běhy, dvojhmaty, rychlé střídání hry v nízkých a vysokých polohách, přírazy „shora“ (z not ve vysokých polohách) a v neposlední řadě časté trylky, jež prověří sólistovu technickou zručnost hned v samém úvodu. Tuto část lze pomyslně popsat jako rozšířenou formu A, B, C, A¹, coda. Finale je jedinou větou, v jejíž orchestraci je zanesen klavír.

Zajímavostí je jistě fakt, že uvedená pasáž s přírazy shora (díl C) je v podstatě shodná se sólovým vstupem třetí části Koncertu pro housle č. 1 Bohuslava Martinů. Tuto autocitaci detailněji popíšu v následujícím interpretačním rozboru.

Nádhernou ukázkou tvořivosti a hravosti Bohuslava Martinů je variace na melodii známé české lidové písně „Hop hej, cibuláři“ v dílu B (která se ve druhé verzi Suite concertante H276a již více nevyskytuje). Celkově je závěrečná věta komponována s nádechem hravosti, laškovnosti a skrytým, ovšem všudypřítomným odkazem

na melodiku českých lidových písní a rytmiku tanců se zřejmým důrazem na technickou obtížnost sólového partu.

V závěrečné codě Martinů využívá opět vlastností motoriky a plošné gradace, díky které získává posluchač pocit kontinuity a „jednoho tahu“ až do efektního zakončení. Nejprve si dovolím uvést celistvý příklad digitálního přepisu autografu úvodu závěrečné části suity, kde si v autografu můžeme dobře všimnout detailních poznámek Martinů k dynamice či artikulaci jednotlivých not. V několikataktové orchestrální předeře Finale se před nástupem sóla v krátkých pěti taktech vystřídají periodicky dva 2/8, jeden 3/8 a opět dva 2/8 takty. Tento hřmotný moment, v němž se zvukově zapojí celý symfonický orchestr s využitím perkusí dá posluchači okamžitě tušit rytmicky pestrou, živelnou závěrečnou větu.

Violoncello & Contrabasso
pour compléter partie Violon X

Finale.

B. Martini.

Allegro vivo?

Flauti
Oboe
Clarinet
Fagotto
Corni
Trombe
Tromboni
Timpani
Armonici
Tamburi
Solo
Pianoforte

1 2 3 4 5 6

Finale AUTOGRAF 1: Úvod závěrečné části Finale s příkladem digitálního přepisu (níže)

IV. Finale

Allegro vivo

The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Flauto piccolo
- Flauti (à 2)
- Oboi (à 2)
- Clarineti in B (à 2)
- Fagotti
- Comi in F (1, 2, 3, 4)
- Trombe in C (1, 2)
- Tromboni (1, 2, 3)
- Timpani
- Gran Cassa e Piatti
- Tamburo piccolo
- Triangolo
- Violino solo
- Piano
- Violini I
- Violini II
- Viole
- Violoncelli
- Contrabassi

The score is marked **Allegro vivo** and features dynamic markings such as *f*, *poco f*, *sfz*, and *f*. It includes various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks.

Po krátké hřmotné orchestrální introdukci vstupují sólové housle ve své pomyslné předeře motivicky předznamenávající následující uvedení profilového rytmického tématu na E struně s hojným využitím trylků (od taktu 21). Doprovodné staccatové osminy mimo doby v různých instrumentech orchestru pocitově jakoby synkopicky „rozhozují“ relativní metrický řád sólistovy introdukce.

IV. Finale

Allegro vivo

Finale 1: Vstup sólových houslí

V hlavním „trylkovém“ tématu si sólista procvičí i trylek čtvrtým prstem – Martinů (nebo Dushkin?) velmi dobře věděl, jak sólový part technicky obohatit/ztížit. Musím však dodat, že ve Suite concertante tak nečiní nikdy na úkor hudební logice a srozumitelnosti. Vynalézavě hravým momentem jsou přirozené dvojhmatové flažolety v taktech 26 a 27.

Téma v dvoučtvrtovém taktu je v partu orchestrálního klavíru od taktu 21 doprovázeno střídavými staccatovými osminami v třídobém metru – vzniká tak na krátké ploše náznak tance mazurka. Od taktu 28 je už orchestrální doprovod v metru dvoudobém, v duchu polky.

Finale 2: Profilové téma v sólových houslích s hojným využitím trylků od taktu 21

Dobře zamýšlený efekt hozeného smyku ricochet v dvaatřicetinách v taktech 36–43 doporučuji obětovat ve prospěch zřetelného vyznění jednotlivých not a smyk proto rozdělit. V taktech 42 a 43 se toto rozhodnutí při zřetelném vyznění melodických dvojzvuků v dvaatřicetinách obzvláště vyplatí (obr. Finale 3).

Finale 3: Ricochet v taktech 36-43, které kvůli konkrétnější zvukové zřetelnosti doporučuji hrát odděleně

Trylkové téma od taktu 52 je tentokrát posazené nejvýše, v taktech 56-58 následováno opět vloženým kraťounkým melodickým odkazem na třídobý tanec mazurku (nezapomínejme, že celou skladbu chtěl Martinů původně pojmenovat České tance pro housle a orchestr). V celém úvodním dílu Martinů často střídá metrum – tzn., že ač je od úvodu hlavním taktem dvoučtvrtě, občasným vložením jednoho či více po sobě jdoucích taktů tříosminových tak docílí rytmičké pestrosti a momentální překvapivosti včetně přímého odkazu na taneční charakter skladby.



Finale 4: Další znění tématu se zřejmým odkazem na české tance (56-59 ve stylu mazurky)

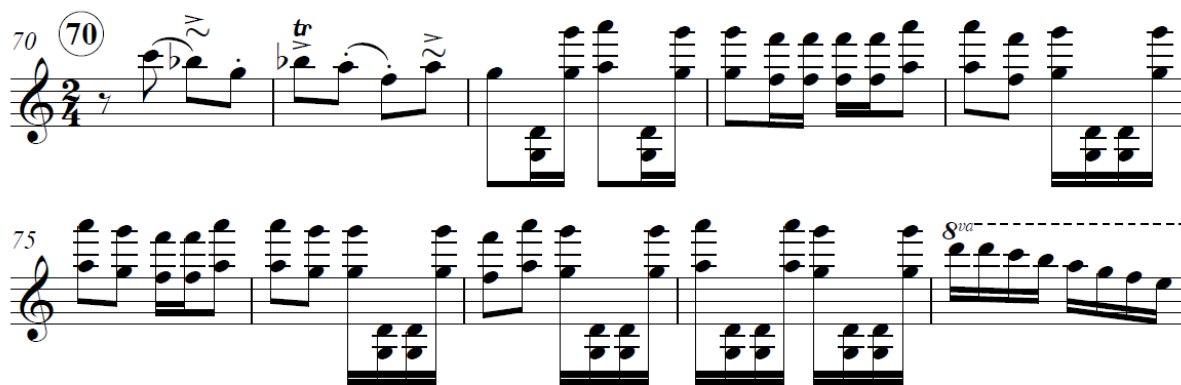
Při práci na digitalizování autografu jsme s kolegou Rahmanem často naráželi na hůře čitelný zápis not Martinů. Náповědou nám mnohdy byla harmonické souvislosti v ostatních orchestrálních partech, logika melodické linky či podobně, ale např. v případě taktů 67–69 musela posloužit i představivost – není zde z autografu zcela patrné, zda v taktech 68 a 69 Martinů na třetí šestnáctině zamýšlel tón a^2 či g^2 .



*Finale AUTOGRAF 2:
Sporný moment
v taktech 67 – 69;
níže již digitální
přepis*



V pasáži melodických oktáv v taktach 72–78 je v podstatě nezbytné hrát oktávy prstokladově – z hlediska tempa, intonační zřetelnosti i samotné proveditelnosti. Po tomto efektním zakončení dílu A následuje orchestrální mezihra, po které přichází pomyslný díl B s krásnou ukázkou variací Martinů na českou lidovou píseň „Hop, hej, cibuláři“ (od taktu č. 96).



Finale 5: Prstokladové oktávy v závěru dílu A



Finale 6: Díl B – variace na píseň „Hop, hej, cibuláři“ od taktu 96

Laškovné, nápadité variace na lidovou píseň „Hop, hej, cibuláři“ jsou krásnou ukázkou hudební představivosti a inteligence Bohuslava Martinů. Stejně tak mohou říci, že tyto pasáže jsou technicky náročné, ovšem zároveň jsou komponovány skutečně „houslovým“ způsobem. Moderato grazioso předpovídá zmírnění předchozího tempa a změnu nálady, cibulářská píseň zde působí technicky efektně, vesnickým, ale zároveň vznešeným nádechem.

Giocoso od taktu 110 pak přinese ještě rozvernější a hravější variace na zmíněnou píseň o cibulářích. Hravost zde podporuje jemný, citlivý, avšak taktéž prokomponovaný orchestrální doprovod, v němž dominuje „cinkání“ klavíru a secco šestnáctiny hobojů s flétnami. Z technického hlediska je důležité zvolit základní tempo celé části B dle nejrychlejších hodnot – dvaatřicetin (od taktu 111), tyto by měly stále vyznít zřetelně a artikulovaně.

The image shows a musical score for three staves. The first staff starts at measure 109 with a triplet of eighth notes. Measure 110 is marked 'Giocoso' and has a 3/4 time signature. The second and third staves show more complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and slurs, continuing from measure 111 to 112.

Finale 7: Díl B – laškovné Giocoso; dvaatřicetiny, dle kterých by měl houslista volit tempo

Od taktu 120 zazní variace na píseň „Hop, hej, cibuláři“ do třetice, tentokrát si je Martinů vyžádal ve flažoletech. Pro potřebu veřejného provedení se symfonickým orchestrem se přikláním k názoru a interpretaci Bohuslava Matouška – užít namísto flažoletů přirozené tóny totožné výšky a jejich barvu flažoletům pouze přizpůsobit. Interpret se tak může vyhnout zvukovým lapsusům a notně také podpoří tónovou sílu i kvalitu. Téma tak s jistotou získá potřebnou profilovost.

Finale 8: Od taktu 120 do třetice zazní variace na píseň „Hop, hej, cibuláři“, tentokrát je zaznamenáno ve flažoletech

Dohra dílu B až k Allegro non troppo v taktu 142 (díl C) dle mého vnímání vyžaduje lehký tempový vývoj směrem kupředu (ač nezaznamenan autor).

Úvod dílu C je pozoruhodný vložení autocitace od nástupu sóla v taktu 146, Martinů zde v podstatě doslovně odkazuje na úvodní takty partu sólových houslí ve třetí větě Koncertu pro housle a orchestr č. 1 (z roku 1933).

Na následujících notových úryvcích lze snadno až na malé rozdíly v artikulaci a zápisu zmíněnou autocitaci vyznat. Vzájemné, avšak při poslechu tohoto tématu v podstatě nepostřehnutelné rozdíly jsou např.: ve třetím taktu sólového vstupu Suite concertante je na druhé době kvarta e^1-a^1 narozdíl od kvinty d^1-a^1 ve třetím taktu třetí části houslového koncertu, či v tomtéž taktu houslového koncertu svázaná druhá osmina h^1-a^2 s následující čtvrtkou, ve Suite concertante jsou v autografu vyznačeny odděleně.

140 **140** *Allegro non troppo* 5

2 4

f

150 **150**

154

Finale 9: Suite concertante; díl C od taktu 142

III

[Allegretto ♩ = 96]

18 9 12 10 35 40 45

f

Finale 10: B. Martinů: Koncert pro housle a orchestr č. 1, 3. věta

Následující dění cílu C od taktu 157 až do reprízy (díl A¹ takt 210) je co do formy skutečným provedením, které Martinů pojal coby rytmicky a artikulačně pestrý „rozhovor“ mezi sólem a orchestrem a zároveň jednu rozsáhlou tektonickou

gradaci. Stále mějme na paměti, že tvorba sólového partu byla významně ovlivněna Samuelem Dushkinem, což zde dokládá fakt, že zhruba 80% plochy provedení je v dvoj – a trojzvucích, najdeme zde pizzicata levou rukou i melodické tóny s přírazy, navíc to vše ve velmi pestrých obměnách Martinůvských rytmů.



Finale 11: Úryvek provedení neboli dílu C

Od taktu 179 celé provedení již nezastavitelně graduje směrem k opakování tématu dílu C a následné repríze dílu A (A¹ od č. 210).



Finale 12: Provedení, pizz. levou rukou, trojzvuky, plocha rozsáhlé gradace

Finale 13: Takt 196; opakování tématu z úvodu dílu C před reprízou A¹

Zmíněná gradace ústící do reprízy dílu A¹ je tažena v crescendo se zapojením celého orchestru až do samotného reprízy v sóle, jež by měla po sforzatu na první době rázem dynamicky spadnout na piano (subito).

Dovolím si přiložit ukázkou partitury části dechové sekce orchestru (obr. č. 14), kde je možné vidět umně využitě chromatické postupy jednotlivých nástrojových skupin vzájemně na sebe navazující, tvořící ve finále efekt postupně nabalující, vzrůstající síly zvuku a dramtizace, mohutného tahu až k momentu návratu k repríze v subito piano.

Finale 14: Chromatické postupy využité k tvorbě prudkého crescendo, dramtizace až k subito piano v repríze A¹

Repríza této quasi introdukce z dílu A je v podstatě doslovná jako v expozici, ovšem tentokrát v dynamice piano a bez trylků, čímž se snižuje její technická obtížnost.

accel. Allegro vivo 7

208 **2** (210) *f sfz p sub.*

215

Finale 15: Takt 210; repríza A¹, jež je ovšem oproti expozičnímu dílu v dynamice piano a bez trylků

Také zde, v části Finale je repríza A¹ vzhledem ke svému expozičnímu vzoru v zásadě doslovná, ovšem stejně jako např. v první části Suite Preludium doznala malých změn. Kromě nejkřiklavějšího rozdílu, že téma tentokrát sólista uvádí bez trylků je zde též jemné snížení obtížnosti v podobě zápisu pouze šestnáctin od taktu 236 (narozdíl od analogie dvaatřicetin pod jedním smykem ricochet v expozici; takt 36).

233

(240)

238 *8va*

Finale 16: Repríza, díl A¹, rozdílný zápis reprízy od taktu 236

Finale 17: Expozice, díl A, rozdílný zápis expoziční od taktu 36

Z původních dvaatřicetin expoziční v taktech 42 a 43 se v repríze v taktech 242 a 243 též staly šestnáctiny.

Finale 18: Rozdíly mezi expoziční a reprízou v taktech 42-43 a 242-243

Kromě několika výše zmíněných, nikoli však zásadních změn, probíhá plocha reprízy v podstatě doslovně až do taktu 272, kde se namísto v expoziční uvedených oktáv Martinů rozhodl sólový part také principálně zesnadnit zápisem pouze vrchních not z původních oktávových intervalů.

Vývoj reprízového dílu A¹ tak nyní dospívá k závěrečné codě, jež je opět koncipována z kompozičního hlediska mistrně coby rychlá, efektní, gradační pasáž, kterou je nutné provést v podstatě v jednom tahu až k působivému závěru celé suity.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 270, which is circled in red. The second staff starts at measure 275, which is marked with an '(8)'. The music consists of a series of sixteenth notes with various articulations and dynamics markings.

Finale 19: Změna oproti expozici od taktu 272

V codě od taktu 287 (označena tempem *Piú vivo*) doprovází orchestr sólové housle skutečně velmi spoře, zpočátku pouze pizzicaty v kontrabasech a violoncellech, která udávají ploše puls. Vzniká tak dojem neústupné motoričnosti. Martinů velmi umně postupně přidává jednotlivé nástrojové skupiny a zhušťuje sazbu, čímž docílí skvělého efektu nárůstu dramatickosti spolu s mohutným *crescendem*.

Z hlediska technických aspektů sólového partu se i zde setká houslista s četnými dvojjzvuky, přírazy shora, dvaatřicetinovými motivy (coby dříve užitého tematického materiálu) – jež je v už tak rychlém tempu výzvou náležitě artikulovat, a to vše v neústupné motorické sazbě převážně šestnáctinových hodnot.

Ještě rychlejší tempo si Martinů vyžádá v taktu č. 348, kde uvádí tempovou změnu *Piú presto*, jež by měla zřejmě dosáhnout maximální možné rychlosti provedení pro maximální efekt v grandiózním závěru celé suity.

Finale 20: Ukázka ze závěrečné cody, tempová změna Più presto v taktu 348

Jako další příklad již užitého materiálu uvádím melodické pasáže oktávových dvojjzvuků v samotném závěru – tyto jsme v lehké obměně slyšeli v závěru expozice dílu A i v jeho repríze (tam však redukované pouze na vrchní hlas). Tyto oktávové pasáže doporučuji ze zkušenosti hrát způsobem prstokladovým. Výhodou bude čisté ohraničené znění not bez slyšných výměn a nečistot mezi notami, díky vloženým prázdným strunám a¹-e² se užití prstokladových oktáv vyloženě nabízí a je též podstatně snazší.

Finale 21: Prvek melodických oktávových dvojjzvuků, který byl Martinů užit již dříve v průběhu části Finale

Pro představu efektního závěru původní verze Suite concertante, kde skutečně Martinů využil možností celého symfonického orchestru včetně klavíru a bicí sekce, přikládám poslední stranu graficky zpracované partitury – kritického přepisu autografu.

The image shows a page of a musical score, page 364, for the finale of the Suite concertante. The score is for a full symphony orchestra and includes a solo violin and piano. The instruments listed on the left are: Fl. piccolo, Fl., Ob., Cl. in B, Fg., Cor. in F, Tr. in C, Trbn., Tmpani, Gr. C. & Pm., T. piccolo, Vl. solo, PE (Piano), Vl. I, Vl. II, Via., Vlc., and Cb. The music is in 2/4 time and features a powerful crescendo from mezzo-forte (poco f) to fortissimo (ff). The piano part has a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The strings play a driving eighth-note accompaniment. The woodwinds and brass have melodic lines with various articulations and dynamics. The score ends with a final fortissimo chord.

Finale 22: Závěr Finale; závěr původní verze Suite concertante H276

Premiéra Suite concertante H276 (v klavírní redukci)

První a na několik desítek let také poslední veřejné provedení první verze Koncertantní suity se uskutečnilo 7. dubna 1943 v newyorské Town Hall – **tehdy ovšem pouze v klavírní redukci**. Sólového partu se zhostil Samuel Dushkin, na klavír ho doprovodil Erich Itor Kahn²² (Halbreich 2007, str. 305). Martinů byl na koncertě přítomen, dle článku v deníku New York Times z následujícího dne se „skladatel publiku klaněl z lóže“. (Březina, Hyperion)

Doposud není jasné, kdo byl tvůrcem redukce orchestrální partitury suity pro klavír, pravděpodobné ale je, že autorem byl sám Bohuslav Martinů. Některé zdroje připisují autorství klavírního výtahu E. I. Kahnovi, ačkoli v knihovně New York Public Library for the Performing Arts se tuto hypotézu nepodařilo osvědčit, Kahnovy jinak velmi svědomitě vedené poznámky žádnou zmínku o přepisu Koncertantní suity neobsahují. Je též nepravděpodobné, že by v té době (přelom let 1942/1943) disponoval Martinů nadbytkem prostředků pro objednávku podobného rázu. Dle Harryho Halbreicha pracoval Martinů koncem roku 1941 na revizi 1. houslového koncertu, je však možné, že tato domnělá revize byla ve skutečnosti klavírní redukcí Suite concertante. (Březina, Hyperion)

Po prvním provedení se z Dushkinova repertoáru suita z neznámých důvodů úplně vytratila, a to přesto, že kritiky byly tehdy vcelku pochvalné.

Recenze koncertu média New York Sun poukazovaly na zajímavost, že BM dílo započal před pěti lety v Paříži a dokončoval ho v USA. Tvůrci kritik tehdy také přetisknuli původní názvy vět suity (je možné, že tak učinili po domluvě s Bohuslavem Martinů). Na premiéře zazněly pouze 4 věty (bez INTERMEZZA – není známo, zda ho interpreti záměrně vynechali, nebo ho recenzent zapomněl zmínit):

TOCCATA (namísto původního v manuskriptu uvedeného názvu PRELUDIUM), ELEGIE (místo originálně uvedené MEDITACE), CAPRICE (namísto SCHERZA) a RHAPSODY (titul, který konkrétněji vystihuje charakter poslední věty, jejíž původní název zněl FINALE). (Březina, Hyperion)

²²Erich Itor Kahn (1905-1956) byl německý klavírista a skladatel s židovskými kořeny, který byl nucen v 30. letech 20. stol. emigrovat nejprve do Francie a na počátku 2. světové války pak do USA. Působil jako klavírista a pedagog v New Yorku.

Není známo, proč první verzi Suite concertante Dushkin již více nehrál, ani proč chtěl po BM její přepracování. Doposud nebyla ani oficiálně vydána, ačkoli práva na její publikaci drží německá vydavatelská společnost Schott.

V roce 1996 daroval autografy čtyř částí suity Harry Halbreich Institutu Bohuslava Martinů v Praze s přáním dílo koncertně uvést. Manuskript ovšem nebyl kompletní, scházela prostřední věta SCHERZO CAPRICE, která by se dle slov Harryho Halbreicha měla nacházet v archivech v USA (především Library of Congress a Northwestern University of Illinois). Chybějící Scherzo caprice se ovšem nepodařilo v amerických knihovnách nalézt. Až po dlouhém, téměř detektivním pátrání se řediteli Institutu Bohuslava Martinů Aleši Březinovi podařilo objevit originální koncept, jakousi hrubou skicu Scherza caprice s detailními poznámkami k orchestraci, z kterých by zřejmě bylo možné vytvořit reprodukci partitury celé části. Protože se ale již v době natáčení Suite concertante (viz dále) objevila evidence o tom (z dopisů Louise Dushkinové, ženy Samuela Dushkina), že BM kompletní verzi věty Scherzo caprice dokončil, zdálo se tedy nevhodné vytvořit tak alternativní verzi a pokoušet se o rekonstrukci orchestrální instrumentace. Ztracený autograf tak stále někde existuje.

Dnes je pravděpodobné místo nálezu kompletního rukopisu věty Scherzo caprice v domě potomků Dushkinových (dle slov Bohuslava Matouška je možné, že v garáži jejich domu je v podstatě ukrytý poklad ve formě několika stále neobjevených rukopisů B. Martinů), ovšem přístup k těmto materiálům zůstával donedávna jak jednotlivým osobám, tak institucím odepřen. Mně se v průběhu studia podařilo získat kontakt Andrey Soeiro, vnučku Dushkinových, která mi dala svolení nahlédnout do osobního archivu jejího děda, houslisty Samuela Dushkina. Moje pozornost v této záležitosti se tedy upírala k doktorandské zahraniční studijní cestě do amerického Santa Fe. Tu mi ovšem zhatily okolnosti související s rozšířením koronavirové infekce od března roku 2020. Své snažení v této záležitosti ale nevzdávám ani po zakončení doktorského studia. Nastane-li v budoucnu možnost, do Santa Fe se rád po stopách scházející části Suite concertante vypravím. Případný nález Scherza caprice by totiž znamenal zkompletování originální Koncertantní suity, v opačném případě zřejmě konečnou ztrátu této její části, protože již není více možných míst, kde by se autograf mohl nacházet.

Premiéra Suite concertante H276

Při světové premiéře první verze Suite concertante H276 (v kompletním znění se symfonickým orchestrem) tedy zazněla ve svých čtyřech větách. Prvního provedení se ujal jeden z nejoddanějších interpretů houslových a violových děl Bohuslava Martinů, významný český houslista Bohuslav Matoušek. Premiéra se uskutečnila 27. 5. 2000 na festivalu Pražské Jaro, houslistu Bohuslava Matouška doprovodila Komorní filharmonie Pardubice, koncert řídil dirigent Douglas Bostock.²³

První zvukový záznam Suite concertante H276

První a donedávna také jediný zvukový záznam obou verzí Suite concertante H276 a H276a byl natočen taktéž renomovaným českým houslistou Bohuslavem Matouškem a Českou filharmonií, tu na nahrávce řídí proslulý dirigent Christopher Hogwood²⁴. I na nahrávce prostřední věta Suite concertante H276 Scherzo caprice z uvedených důvodů chybí, obsahuje tedy čtyři z původních pěti částí.

Tato nahrávka je součástí sady 4 CD, jež vznikala v letech 2001-2005 a jsou nejrozsáhlejším interpretačním počinem v oblasti záznamů sólových instrumentálních děl Bohuslava Martinů²⁵.

²³YOUTUBE. B. Martinů: Suite concertante / B. Matoušek - Violin / PART 1. In: *YouTube* [online]. Cit. [2022-06-04]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=b_Qqlf1KCu4

²⁴Christopher Hogwood (1941-2014) byl anglický dirigent, cembalista a muzikolog. Založil spolek „Academy of Ancient Music“, který se specializuje na studium a interpretaci děl barokní a raně klasicistní éry s užitím dobových nástrojů. Ač byl spíše znám pro studium repertoáru staré hudby, věnoval se také interpretaci děl skladatelů, kteří komponovali v duchu neobarokních a neoklasicistních stylů první poloviny 20. stol., mezi které patřili např. Bohuslav Martinů, Igor Stravinskij a Paul Hindemith.

²⁵Více v příloze Kompletní záznam koncertantních děl Bohuslava Martinů pro housle a violu

SUITE CONCERTANTE H276a

Suite concertante s katalogovým označením H276a je druhou, přepracovanou verzí koncertantní skladby pro housle a symfonický orchestr Bohuslava Martinů.

Je natolik odlišná od své předchůdkyně, že s přehledem obhájí statut samostatně existujícího díla, ne pouhé revize originálu. (Březina, Hyperion)

Názvy vět doznaly v této verzi suity změn, často název více přiblížil jejich charakter: **TOCCATA, ARIA, SCHERZO** a závěrečné **RONDO**. Pro Toccatu použil Martinů tematického materiálu Preludia z původní verze suity, ovšem zásadně celou část alteroval, a to včetně orchestrálního doprovodu. Druhá část Aria nemá s volnou větou Meditace předchozí verze suity pranic společného. Jedná se zde o zcela nové hudební myšlenky, témata a užitý kompoziční materiál. Dovolím si nabídnout pouze jedinou podobnost, a to v rovině nálady, obě tyto volné věty mají zadumaný, elegický charakter a jsou plné nezaměnitelných zpěvných slovanských melodií. Třetí část Scherzo je opět tematickým materiálem příbuzná třetí části původní suity Intermezzu, avšak i tato je významně pozměněna. Úvod závěrečného Ronda opatřil Martinů stejným tématem jako třetí část svého Koncertu pro housle a orchestr č. 1. Vložení autocitace není u Martinů častým úkazem, v tomto případě se k ní zřejmě uchýlil v domnění, že měl první koncert po několika letech bez premiéry pramalou šanci na uplatnění. „Zahodit“ tedy povedené téma přišlo Martinů líto, stalo se tak hlavním tématem závěrečné části Suite concertante Rondo.

Jak bylo zmíněno dříve, Martinů začal společně s Dushkinem na tvorbě suity znovu pracovat po emigraci do USA. Důvody rozhodnutí dílo kompletně přepracovat dodnes zůstávají neznámé. Ovšem uvědomíme-li si, že Martinů na této verzi Suite concertante pracoval zhruba od listopadu 1943 do února 1944 a zároveň víme, že premiéra původní verze (ač v klavírní redukci) se konala v dubnu roku 1943, nabízí se domněnka, že s tehdejší konečnou podobou díla nebyl Dushkin stále zcela spokojen. Víme také, že Dushkin Bohuslavu Martinů při společné práci na skladbě prakticky vnucoval svou představu nejrozmanitějších aspektů houslové techniky a náročných pasáží a Martinů se zřejmě upřímně snažil slavnému houslistovi vyhovět. Ovšem s přihlédnutím k notovému zápisu můžeme směle konstatovat, že se mu vždy dařilo hledat rovnováhu mezi čirým efektem technicky náročných

Dushkinových idejích a zachováním své představy o výchozím tanečním charakteru jednotlivých částí suity včetně svého nenapodobitelného kompozičního stylu.

Dushkin premiéroval přepracovanou verzi Suite concertante H276a dne 28. 12. 1945 v St. Louis, Missouri, se St. Louis Orchestra a dirigentem Vladimírem Golschmanem. Ačkoli recenze místních novin byly pochvalné a skladba se brzy dočkala vydání německou společností Schott (v roce 1955), nejsou záznamy o jejím dalším veřejném provedení. Evropská premiéra se tak konala až v roce 1999 ve Zlíně, houslistu Bohuslava Matouška doprovodila Filharmonie Bohuslava Martinů pod taktovkou dirigenta Tomáše Koutníka. (Březina, Hyperion)

Po nastudování obou verzí Suite concertante mohu prohlásit, že druhá verze skladby je z hlediska nároků na technické aspekty houslové hry skutečně o poznání obtížnější. Fakt, že houslový part je zde zcela profilový, dokládá i poznámka o redakci houslového partu Samuelem Dushkinem: „*Partie de Violon editee par Samuel Dushkin*“ v jejím vydání německou společností Schott. Konkrétní příklady rozličných aspektů houslové hry včetně poukázání na rozdíly v obou verzích skladby nabídnu v kapitole obsahující vlastní interpretační rozbor.



Obrázek 7: Manželé Martinů v newyorském bytě (1945) (Popelka 1989)

Vlastní interpretační analýza Suite concertante H276a

Užitý notový materiál:

- **AUTOGRAF (kopie partitury) SUITE CONCERTANTE H276a**

Jsem velmi rád, že i ke přepracované verzi Suite concertante H276a jsem v průběhu studia měl k dispozici kopii autografu Bohuslava Martinů z roku 1944. Ačkoli tato přepracovaná verze skladby byla společností Schott oficiálně vydána, po kontrole a porovnání s autografem jsem odhalil mnohé odchylky a rozdíly v zápisu především sólového partu. Domnívám se, že důvodem těchto vzájemných rozdílů je vytrvalá snaha Samuela Dushkina o vliv na tvorbu a vývoj houslového partu. Přece jen i oficiální vydání díla je opatřeno poznámkou o Dushkinově redakci. Moje představa je tedy taková, že Martinů společně s Dushkinem dílo dokončili, ovšem před samotným vydáním se zřejmě ještě Dushkin sám rozhodl podniknout na houslovém partu jisté úpravy a změny. Protože jsem ze zásady zastáncem následování původních záměrů skladatele – a Martinů byl sám houslistou, nehrozí tedy příliš, že by byl jeho zápis nějakým způsobem z interpretačního hlediska neproveditelný či nezralý – rozhodl jsem se dát ve většině případů přednost původnímu zápisu Martinů před Dushkinovými úpravami. I v této verzi suity tak vznikla jakási kritická redakce houslového partu. Ve většině případů nejde o nikterak zásadní změny zápisu, příklady některých těchto rozdílů uvedu v následujícím rozboru.

- **oficiální vydání Suite concertante H276a z roku 1955 (londýnskou pobočkou SCHOTT MUSIC)**

Jedná se o oficiální vydání druhé verze Suite concertante H276a německou vydavatelskou společností Schott.

Sólový part je zde na několika místech výsledkem Dushkinových úprav, společně s Martinů totiž dílo dokončili v roce 1944, ovšem vydáno bylo až v roce 1955. Dushkin se tedy k úpravám sólového partu uchýlil zřejmě v mezidobí těchto let. Bohužel musím předeslat, že oficiálně vydaný part této verze suity nebyl opatřen číslováním, ani orientačními písmeny. Budu se proto notové ukázky a jejich polohu vždy snažit co nejlépe popsat jiným způsobem.

TOCCATA

Úvodní strana první části autografu Suite concertante H276a je v záhlaví opatřena explicitním věnováním Bohuslava Martinů Dushkinovi, doslova „*To Sam Dushkin.*“ Samotný nadpis čítá „*Suite concertante. For violin and orchestra in collaboration with – avec S. Dushkin.*“ Níže podepsán autor s poznámkou o datu dokončení skladby: *New-York N.Y. 1944*“.

Nejprve se zastavím u faktu týkajícího se orchestrace. V této přepracované verzi suity Martinů z orchestrace vyřadil pikolu a naopak do dechové sekce přidal part tuby. Také se zde již nesetkáme s partem orchestrálního klavíru, tento byl v původní verzi H276 součástí závěrečné věty Finale. Dále bych rád podotknul, že celková grafická úprava autografu přepracované suity H276a je o mnoho přehlednější, čitelnější a uhlazenější než autograf původní verze H276. Ten při náhledu působí spíše coby vyloženě pracovní skica; obsahuje mnoho škrťů, oprav, notových poznámek a idejí, často je porozumění samotnému notovému zápisu otázkou trpělivého dešifrování rukopisu Martinů. Autograf Suite concertante H276a je naopak velmi přehledný, bez oprav a sebemenších škrťů – je tedy nasnadě domnívat se, že se jedná o skutečně finální podobu přepisu skladby.

Základní tempo úvodní části Toccata je Allegro Poco moderato (na rozdíl od tempového označení Allegro Preludia původní verze). Domnívám se, že „opatrnější“ cítění tempa allegro je zde autorem zřejmě uvedeno kvůli celkově náročnějšímu sólovému partu – např. v Preludiu se houslista s coby nejnižší rytmickou hodnotou setkává s šestnáctinami, v Toccate se ovšem musí vypořádat s dvaatřicetinami i čtyřiašedesátinami (leč tyto jsou ve formě ozdobného obalu). Houslový part je ve své podstatě komponován v podobném duchu jako v původní verzi suity, ovšem nalezneme zde skutečně mnohá ztížení technického aspektu houslové hry; např. velké intervalové skoky, hojné využití dvojhmatů včetně kvint, tercií a oktáv, flažoletovou pasáž, a to vše v neústupném motorickém charakteru celé úvodní části. Podobně jako v Preludiu, i zde jsou dle mého názoru hlavním interpretačním prvkem detailně značené akcenty, které při precizním provedení propůjčí této části suity pro Martinů příznačnou rytmickou pestrost a originalitu.

Hlavní téma Toccaty zůstalo totožné z předchozího Preludia, ale již od druhého taktu je celá věta kompletně alterována. V Toccate samozřejmě nalezneme motivické podobnosti s Preludiem, přece jen Martinů z původně vypracované verze suity materiálově vycházel. V následující notové ukázce nabízím porovnání pouze několika prvních taktů Toccaty i Preludia, kde lze dobře postřehnout změny, jichž sólový part druhé verze suity doznal.

Allegro un poco moderato (♩ = 76) Bohuslav Martinů

The image shows the first four staves of the musical score for Toccata 1. The tempo is marked 'Allegro un poco moderato' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The composer is Bohuslav Martinů. The score is in 2/4 time and features a melodic line with various ornaments like trills and grace notes. Dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). The key signature has one sharp (F#).

Toccata 1: Úvodní takty části Toccata Suite concertante H276a

Allegro Bohuslav Martinů

The image shows the first four staves of the musical score for Preludium 9. The tempo is marked 'Allegro'. The composer is Bohuslav Martinů. The score is in 3/4 time and features a melodic line with trills and grace notes. Dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). The key signature has one sharp (F#).

Preludium 9: Úvodní takty části Preludium Suite concertante H276

Uvedu zde ještě jeden konkrétní příklad změn, jimiž se Toccata oproti Preludiu vyznačuje. Jedná se o charakterově odlehčenou flažoletovou pasáž, o níž jsem dříve referoval v interpretačním rozboru Preludia.

V Preludiu je melodická linka v mixolydickém modu tohoto úseku doprovázena repetováním především tóniky a¹ (prázdná struna A) a je též občasné ozvláštněna přirozenými flažolety a nátryly. Orchesterální doprovod je zde velice skrovný; dřeva se střídají vypsanými nátryly s údery bubnu.

Toccata ovšem v charakterově paralelní pasáži nabízí jinou melodickou linku celou ve flažoletech v aiolském módu (tónika je tentokrát d moll) a je střídavě prokládána stejně jako v Preludiu doprovodnou – v tomto případě dominantou a¹. Melodie je kontrapunkticky stínována v klarinetech a flétnách, ve smyčcích staccatovanými osminami dominanty v několika oktávách.

Pro nejzřetelnější poznání rozdílů mezi prvními větami obou verzí suity vřele doporučuji poslech nahrávek. Katalogizaci obou skladeb zvláště tak každý posluchač zcela určitě shledá zcela legitimní.



Preludium 10: Charakterem odlehčená pasážs flažolety a nátryly; Suite concertante H276

..



Toccata 2: Paralelní flažoletová pasáž Toccaty, zde významně alterovaná; Suite concertante H276a

ARIA

Ač je druhá část Aria komponována v podobné elegické, zadumané náladě, jako její předchůdkyně Meditace, objevuje se v ní zcela nový kompoziční materiál. Aria je tak jedinou částí přepracované suity, v které se Martinů (s Dushkinem) neinspirovali předchozí volnou větou Meditace.

Je komponována způsobem, který skutečně evokuje barokní instrumentální árii. Setkáváme se s přehlednou formou A-B-A. V dílech A se plně projevuje schopnost a dar Bohuslava Martinů vytvořit překrásné, neotřelé, zpěvné melodie se slovanským duchem. Díl B je na druhou stranu dramatický, fantazijní, komponován coby jednolitá virtuózně expresivní gradace plná dvojjzvuků a dynamických vln.

Rád bych zde uvedl několik příkladů avizovaných rozdílů v autografu Martinů a finálním tištěném vydání not firmou Schott (zde byl sólový part v podstatě upraven Dushkinem).

Prvním příkladem je počátek instrumentální árie sóla po uvedení elegického, tklivého hlavního tématu ve smyčcích. Martinů původně ve zpěvném partu sólových houslí vyznačil obloučky legat tak, jak je pro něj velmi časté, tzn. přes taktové čáry a „napříč dobami“. V Dushkinově tištěné edici jsou však legata na můj pohled fádně vyznačena přesně „na doby“. Já osobně jsem se při vytváření nahrávky rozhodl pro určitý kompromis, který mi pro zachování co možná nejvyšší míry zpěvnosti a hudební logiky přišel momentálně nejlepší. V podstatě jde v obou případech o svázání větších intervalových vzdáleností: zachoval jsem legato b^1 - b^2 na pomezí prvního a druhého taktu vstupu sólových houslí a v druhém taktu svázal kvartu b^2 - f^1 . Od čtvrtého taktu dále jsem se v duchu volné zpěvné věty řídil vyznačenými legaty Martinů na šestnáctinách, hrát je zde rozděleně (Dushkin) zcela neodpovídá mé představě o znění těchto pasáží.

Aria 1: První takty sólového vstupu; Bohuslavem Martinů původně vyznačně *legata*

Aria 2: První takty sólového vstupu; Dushkinem provedené změny v artikulaci *legat*

Nerad bych ovšem Samuelu Dushkinovi křivdil, existují i plochy, kdy si dovoluji tvrdit, že svým zásahem houslový part mnohdy z instrumentálního hlediska vylepšil.

Příkladem je následující zpěvný úryvek typicky Martinůvské melodie tři takty před č. 3. Nahlédneme-li do autografu, v sóle je Martinů zaznamenán pouze soprán této melodické linky, ten stínuje první flétna, druhá hraje paralelně druhý hlas o tercii níže. V Dushkinově verzi houslista hraje v dvojzvucích, melodie v terciích tak zní v sóle i v partu obou fléten. Dle mého názoru je tato úprava skutečně zvukově malebnější, v obou dílech A se totiž další dvojzvuky nevyskytují. Na moment tak dojde i k překvapivému zpestření barvy houslového partu. Artikulaci *legat* ovšem opět doporučuji následovat dle zápisu Martinů – *legato* poslední osminy tříosminového taktu s první dobou následujícího pětiosminového. U Dushkina je *legato* opět vyznačeno lehce nezáživně přesně na doby.



Aria AUTOGRAF 1: Tři takty před č.3; v sóle (osnova nejníže) Martinů zaznamenaná pouze soprán melodie, ve vrchní osnově dvojhlas flétn v tercích



Aria 3: Tři takty před č. 3; Dushkinem upravený sólový part (přidaný druhý hlas o tercii níže)

Podobných odchylek mezi rukopisem autografu Martinů a Dushkinovou úpravou houslového partu tištěné verze vydané Schottem je více, ale poslední příklad, který uvedu, je několik úvodních taktů čísla 4, neboli počátku středního dílu B.

Celý střední díl B je ukázkou neotřelé zvukové představivosti a nápaditosti Martinů. Tuto plochu představující jednolitou velkolepou gradaci pouze s náznaky pomyslného vnitřního členění, vytvořil dramatickou, zároveň nástrojově efektní, barevnou a posluchačsky přitažlivou.

Všimněme si opět rozdílné artikulace *legat*, dle mého názoru jsou povětšinou skutečně z hudebního hlediska vhodnější ty vyznačené rukou Bohuslava Martinů. Domnívám se, že převazování *legat* napříč taktovými čárami či synkopicky „mezi dobami“ je úkazem typickým pro vedení melodické linky Martinů. Dushkin zřejmě dýchání frází a artikulaci v těchto pasážích cítil rozdílně, proto se rozhodl celou řadu ploch v těchto aspektech přizpůsobit svému gustu.

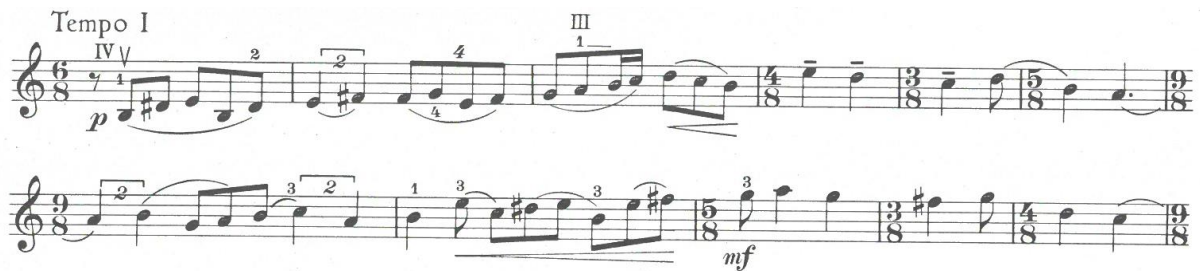


Aria AUTOGRAF 2: Úvodní takty č. 4; artikulace dle Martinů



Aria 4: Úvodní takty č. 4; Dushkinova verze

Po následné orchestrální dohře dílu B jež představuje dynamický vrchol části Aria přichází naprosté zklidnění v repríze dílu A. Hlavní téma zde v reminiscenci tentokrát uvádí sólista a dostává tak od Martinů skvělou příležitost ukázat své schopnosti při práci se všemi aspekty tvorby tónu. Prosté slovanské zpěvné téma podbarvené nezaměnitelnými harmoniemi Martinů pro mě představuje jednu z vůbec nejkrásnějších částí celé Suite concertante H276a.



Aria 5: Návrat dílu A

V samotném závěru se Martinů v duchu reminiscence navrácí k motivu sólového vstupu z úvodu věty, dle mého pohledu tak dokazuje své absolutní kompoziční mistrovství.



Aria 6: Závěr

SCHERZO

Třetí část suity Scherzo tematicky odpovídá Intermezzu původní verze skladby. Je ovšem stejně jako větý krajní významně pozměněna. Třeba nadpis úvodního tempa je zcela jiný, ač se jedná v podstatě o totožné téma; v Intermezzu čteme v úvodu *Andantino* (*Poco moderato*) a ve Scherzu je tempovým označením *Allegretto scherzando*. S rozdílnými tempy souvisí i změna atmosféry či nálady úvodního dílu těchto částí; ač obě odpovídají charakteru scherza, Intermezzo nabízí spíše mystickou, tempem pasivnější atmosféru, Scherzo oproti tomu již od samého úvodu působí velice aktivně, živě, rychle, což je dáno také hutnější orchestrací i častějším užitím perkusí.

Vzniká tak i rozdíl ve vnímání přechodů mezi vnitřními částmi obou vět. Zatímco u Intermezza je předěl mezi dílem A a vnitřním dílem B naprosto zřetelně ohraničen (toto je dáno výchozím tempem dílu A – *Andantino* (*Poco moderato*) a tempem dílu B – *Vivace*), ve Scherzu jsou hranice mezi vnitřními díly spíše otázkou plynulých přechodů.

Ačkoli oba střední díly B Scherza i Intermezza jsou až na malé detaily kompozičně totožné, krajní díly A jsou zcela odlišné. Ano, Martinů sice ve Scherzu použil tematický materiál z Intermezza původní verze, ovšem jak způsob orchestrace, tak sólový part doznal velkých změn a autor do něj vnesl (pravděpodobně ve spolupráci s Dushkinem) řadu nových hudebních idejí. Porovnejme si nyní úvodní takty houslového partu obou částí. Jak je patrné, nejen, že je sólový part Scherza už od začátku *arco*, byl i výrazně ztížen nově užitými technickými prvky.

Andantino (*poco Moderato*)

1 *pizz.*
p

8 18

Intermezzo 7: Úvodní takty Intermezza; Suite concertante H276

Allegretto scherzando ($\text{♩} = 104$)
capriccioso

mf < sf *pizz.* *arco* *p*

mf < sf *pizz.* *arco* *p*

mf < sf *pizz.* *arco* *p*

Scherzo 1: Úvodní takty Scherza; Suite concertante H276a

Jak jsem se již zmínil, Martinů ve Scherzu užívá původní tematický materiál. V následujících notových ukázkách uvedu dva příklady vloženého tématu již zkomponovaného v části Intermezzo původní suity. Ačkoli je toto téma v obou verzích skladby až na přidané trylky a lehké rytmické odlišnosti v podstatě totožné, ve Scherzu je zapsáno ve tříčtvrtovém taktu a v Intermezzu v taktu tříosminovém.

Tempo provedení obou však bude víceméně stejné.

mp

Scherzo 2: Jedno ze zpěvných témat Scherza

mp

Intermezzo 8: Totožné téma Intermezza (původní Suite concertante H276)

Jak jsem předeslal dříve, díl B Scherza je až na malé změny z podstaty totožný se středním dílem B Intermezza. Za zmínku stojí porovnání přechodů obou verzí

v těchto vnitřních částech. Zatímco v Intermezzu jsou přechody dílů A a B velmi čitelně ohraničené – jak z hlediska změny tempa, tak přidanou orchestrální mezihrou po pomyslném ukončení dílu A, ve Scherzu jsou přechody mezi vnitřními díly komponovány spíše skoro nepostřehnutelným vplynutím za pomoci uvedeného *acceleranda* a bez orchestrální mezihry. V Dushkinově edici Scherza je tempo dílu B označeno pouze jako *Più mosso*, v autografu partitury Martinů však čteme *Vivo*. Významem se oba zápisy vlastně neliší, jde jen o formální zajímavost.

Scherzo 3: Přechod mezi dílem A a B

Intermezzo 9: Přechod mezi dílem A a B s náhlou změnou tempa a orchestrální mezihrou (introdukcí před nástupem sóla)

Následující díl A¹ je v podstatě zkrácenou doslovnou reprízou. Třináct taktů před závěrem si Samuel Dushkin oproti autografu Martinů „přimyslel“ náhlou změnu tempa na *Molto più mosso*. Martinů ovšem původně žádné tempové

oživení ve svém rukopisu neoznačil, při vytváření nahrávky jsem se tedy řídil „originální“ myšlenkou Martinů; přece jen na mě zde toto náhlé zrychlení působí příliš násilně. Přidávám notovou ukázkou autografu i Dushkinovy edice této pasáže.

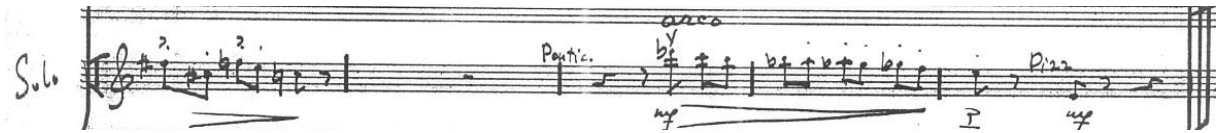
The image shows two staves of musical notation. The top staff is a printed edition of a passage from Scherzo 4, marked 'Molto più mosso' with a tempo of quarter note = 138. It features a series of chords and melodic lines with dynamics like 'f' and 'ff'. The bottom staff is a handwritten autograph of the same passage, showing more detailed performance markings such as 'tr' (trills) and 'ff' (fortissimo), along with some fingerings and slurs.

Scherzo 4: Molto più mosso v Dushkinově úpravě třináct taktů před závěrem Scherza

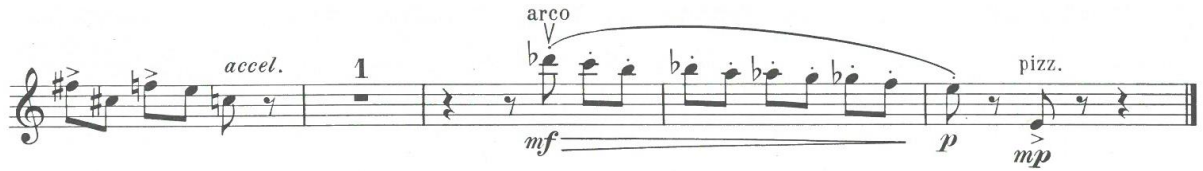
The image shows two staves of handwritten musical notation for Scherzo 1. Both staves are marked 'Solo'. The notation is dense and includes various dynamics such as 'f' and 'mf'. The handwriting is clear and shows detailed performance markings.

AUTOGRAF Scherzo 1: Stejné místo v autografu Martinů, ovšem bez tempové změny

Podobně jsem při studiu sólového partu následoval původní myšlenku Martinů v závěru Scherza. V autografu není stopy po jakémkoli accelerandu, pěkným efektem v závěrečném chromatickém sestupu je Martinů uvedené *Sul ponticello*. V Dushkinově verzi se opět setkáme s jeho osobním pohledem na závěr této části; v už tak velmi rychlém tempu si od interpreta přeje ještě accelerando a naopak zcela opomíjí původně značené ponticello. Při nynějším poslechu své nahrávky si však uvědomuji, že Dushkinem míněné accelerando by zřejmě závěru vcelku prospělo, bez něj působí bohužel trochu staticky.



AUTOGRAF Scherzo 2: Původní záměr Bohuslava Martinů v závěru Scherza



Scherzo 5: Závěr Scherza dle Samuela Dushkina

RONDO

Závěrečná část přepracované verze Suite concertante H276a nese název Rondo a užitým hlavním tématem je příbuzná s částí Finale suity původní. Vzpomeneme-li si na moment, kde ve Finale Martinů vkládá v quasi provedení autocitaci tématu ze svého Koncertu pro housle a orchestr č. 1, zde v Rondu tímto tématem uvádí hned první vstup sólisty po krátké šestitaktové orchestrální monumentální introdukci. Až na tematickou podobnost představuje však Rondo zcela novou, svěžími hudebními ideami a technicky ještě obtížnějšími prvky obohacenou část suity.

Hned v úvodu je nasnadě poukázat na fakt, že hlavní téma ve smyslu charakteru rondo uslyšíme za celou větu pouze dvakrát. Dle mého pohledu je tedy zajímavou skutečností, že Martinů této větě propůjčil právě název Rondo, když nepsaným pravidlem hudební formy rondo je uvedení hlavního tématu alespoň třikrát. Upozorňuji však na tento fakt čistě ze zajímavosti a s vědomím, že rigidnost formálních pravidel se již zdaleka nemusela v epoše 20. století otrocky dodržovat. K technické stránce části Rondo bych podotknul, že je dle mého pohledu a zkušeností s nastudováním skutečně ještě o stupeň náročnější než její rádobý předchůdkyně Finale. Je zde dobře patrný vklad Dushkinových idejí, jejichž technické aspekty odpovídají stylu jeho osobitého houslového projevu. Stejně jako v koncertu Igora Stravinského a prvním Koncertu Bohuslava Martinů, i zde jsou užity obdobné technické prvky houslové hry. Tempové označení Ronda Poco allegro na rozdíl od úvodu Finale předchozí verze suity (Allegro vivo) dává ihned tušit nesnadnost sólového partu. Tempo zde díky použití v podstatě totožného tématu odpovídá dříve zmíněnému provedení Finale.

The image shows a musical score for the beginning of the Rondo. It consists of two staves of music. The top staff is the violin part, starting with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 'Poco Allegro (88 - 92)'. The bottom staff is the piano part, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music features complex rhythmic patterns and technical challenges, including triplets and sixteenth notes.

Rondo 1: Úvod sóla po velkolepé orchestrální introdukci

140 **140** *Allegro non troppo* **2** **4** *f*

150 **150**

Finale 23: Provedení; shoda hlavního tématu s úvodem části Rondo

Následující zpěvné téma v sextách a decimách můžeme také najít v provedení Finale, ovšem tímto momentem vzájemná podobnost končí. Další tektonický vývoj Ronda je již naprosto odlišný.

mf *Sva* *ff* *mf*

Rondo 2: Po užití příbuzných témat v úvodu se již Rondo ubírá zcela jiným směrem

170

Finale 24: Příbuznost tématu provedení části Finale původní suity s úvodem Ronda

I v této části suity se vyskytují jemné nuance a rozdíly v Dushkinově edici oproti autografu Martinů. Příkladem jsou následující takty.



Rondo AUTOGRAF 1: Dis^1 oproti d^1
na poslední šestnáctině v taktu



Rondo AUTOGRAF 2: Gis^2 oproti g^2 ve stupnicovém běhu

Bohuslav Martinů se ve spolupráci se Samuelem Dushkinem při tvorbě této verze suity blýskl neotřelou efektní quasi kadencí před první orchestrální mezihrou. Jedná se sice jen o několik málo taktů, tyto ovšem vytvoří skvělý dramatický přechod k majestátní orchestrální mezihře, jež z hlediska užitých harmonií představuje vrcholného Martinů ve své nezaměnitelné osobitosti.

V kvintovém běhu doporučuji nenásledovat Dushkinovu poznámku hrát smykem od špičky, nýbrž pro lepší zvučnost na spodních strunách začít od žabky a smyk rozdělit na kvintě a^1 - e^2 (prázdné struny). Sólista tak získá potřebnou svobodu pro realizaci maximálního crescenda do fortissima ústící ve zmíněnou mezihru.



Rondo 3: Sólová quasi kadence před první orchestrální mezihrou

Po majestátně znějící mezihře přichází zklidnění a nastolení tajemné atmosféry postupně ústící ke zpěvnému Poco piú meno, kde Martinů opět užil typicky slovanské dvojhlasé melodiky v sólovém partu.



Rondo 4: Martinůvské dvojzpěvy osmý takt v Poco piú meno

Zajímavým zvukomalebným momentem je užití přirozených dvojhmatových flažoletů s paralelně znějícími party flétny a klarinetu.

Rondo PARTITURA 1: Dvojhmatové flažolety s paralelně znějícími party flétny a klarinetu (sólový part na spodní osnově)

Okamžité citelné oživení v následujícím Poco vivo ústící v reprízu hlavního tématu je komponováno nápaditě jako jedna táhlá gradace. V té zpočátku sólové housle v rytmicky nervózních šestnáctinách doprovází pouze malý bubínek s ostinátními osminami, postupně se však přidá celý orchestr a vytvoří tak ideální přechod k repríze úvodního dílu. Nabízím úryvek z partitury, kde je vidět postupné „nabalování“ orchestrálních partů v této pasáži.

Rondo PARTITURA 2: Gradace v části Poco vivo před reprízou úvodního dílu

Repríza se od expozičního dílu odchyluje v momentě laškovného Scherzanda v třiosminovém taktu.

Zde Martinů s Dushkinem ozvláštnili sólový part opět zvukomalebnými aspekty houslové hry. Těmi jsou především přirozené flažolety, které v kombinaci s chromatickými triolovými mordenty v terciích či decimách ztělesňují onu hravost a svěží charakter scherza.

Rondo 5: Scherzando; ozdobné chromatické mordenty v triolách

Scherzando se v pasáži dynamicky zvlněných triol dostane k Piú vivo před závěrečnou codou. Plocha Piú vivo svou dynamičností a spádem předznamenává živelnou codu, která je dle mého názoru sice skladebně naprosto v pořádku; obsahuje technicky velmi náročné momenty i potřebnou gradaci, ovšem zdaleka nedosahuje efektnosti cody v závěrečné části Finale původní verze suity. To je dáno zřejmě její celkovou délkou (je významně kratší) i absencí jakýchsi

vnitřních částí cody – oproti tomu závěr části Finale je na první pohled prokomponovanější; nabízí sice taktéž především nepřetržitou sazbu šestnáctin ve velmi živém tempu, ovšem je zde řada rozličných technických aspektů, jako přírazy shora, stupnice v prstokladových oktávách, vložené trioly či jistá podoba nátrylu – kvartoly dvaatřicetin. V neposlední řadě je skvělým efektem náhlé finální zrychlení tempa v momentě *Più presto* asi dvacet taktů před koncem. Skutečně na mě coda Finale působí při poslechu kompozičně zdařileji. Orchestrální doprovod je však v obou případech skvělý, Martinů využitím všech nástrojů orchestru vytvoří grandiózní závěr. V následujících příkladech nabízím porovnání úryvků obou cod.

Rondo 6: Úryvek závěrečné cody; vybral jsem několik málo kompozičně „pestrých“ taktů

Finale 25: Úryvek závěrečné cody; finální zrychlení tempa na *Più presto* v taktu 348

Premiéra Suite concertante H276a

Přepracovanou verzi suity premiéroval její objednavatel, ten, kterému je skladba věnována a kdo na ni s Bohuslavem Martinů spolupracoval. Samuel Dushkin dílo premiéroval dne 28. 12. 1945 v St. Louis, Missouri, se St. Louis Orchestra a dirigentem Vladimírem Golschmanem.

Záznamy o dalším veřejném provedení Suite concertante H276a nejsou. Evropská premiéra se tedy konala až po téměř pětapadesáti letech, dne 30. 9. 1999 Bohuslava Matouška doprovodila Filharmonie Bohuslava Martinů Zlín v čele s dirigentem Tomášem Koutníkem.

V tomto momentě bych rád zmínil relativně čerstvý záznam živého provedení Suite concertante H276a ze dne 18. 11. 2021 světoznámým houslistou Frankem Peterem Zimmermanem za doprovodu orchestru NDR Elbphilharmonie pod taktovkou dirigenta Manfreda Honecka.

Tento záznam je ke shlédnutí na serveru YouTube²⁶ a já ho považuji za skutečně vynikající. Jak jsem se v této disertační práci zmínil dříve, Frank Peter Zimmerman v posledních letech projevil zájem ve studiu a veřejném provádění koncertantních děl Bohuslava Martinů a Suite concertante H276a jím nezůstala opominuta.

Upřímně doufám, že Frank Peter Zimmerman po vydání originální verze suity Suite concertante H276 společností Schott, jejíž kritickou edici jsme společně s kolegou Rahmanem a Cimbálem během mého doktorského studia připravili, zatouží i po jejím nastudování a koncertním provedení. Jakou lepší „reklamu“ a rozšíření povědomí o tomto pozapomenutém skvostu bychom si mohli přát?

²⁶ YOUTUBE. Martinů: Suite concertante mit Honeck und Zimmermann (2021) | NDR Elbphilharmonie Orchester. [www.youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=Z12GeYpDu18) [online]. [cit. 2022-06-23]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=Z12GeYpDu18>

Interpretační komparace skladby Suite concertante H276

Anotace

Tato písemná studie je nedílnou součástí dvou zvukových záznamů obou verzí skladby Suite concertante Bohuslava Martinů, jejichž originální verzi H276 zároveň po interpretační stránce porovnává. Jedná se o doposud jediné nahrávky obou verzí skladby, které byly zrealizovány, jelikož dílo samotné od svého vzniku v podstatě zcela upadlo v zapomnění. Interprety, jejichž provedení a individuální přístup ke skladbě se hodnotí a porovnává, jsou český významný houslista, držitel stříbrné medaile Nadace Bohuslava Martinů, velký propagátor díla Bohuslava Martinů Bohuslav Matoušek a autor této rešerše, houslista Jakub Junek.

Zvukové záznamy

„1“ Bohuslav Martinů: **Suite concertante H276 (*1939)** a Suite concertante H276a (*1945)

Bohuslav Matoušek-housle, Česká filharmonie, dirigent Christopher Hogwood

Zaznamenáno v letech 2004 a 2005 na kompletu 4 CD koncertantních skladeb Bohuslava Martinů,
vydáno britskou nahrávací společností Hyperion

Dvořákova síň Rudolfiny, Praha

„2“ Bohuslav Martinů: **Suite concertante H276 (*1939)** a Suite concertante H276a (*1945)

Jakub Junek-housle, Západočeský symfonický orchestr Mariánské Lázně, dirigent Andreas Weiser

Zaznamenáno v roce 2021 nekomerčně jako součást výstupu uměleckého výzkumu
„Bohuslav Martinů Suite concertante H276 a H276a“

Společenský dům Casino, Mariánské Lázně

Preludium

Při počátečním poslechu obou interpretů je posluchači ihned zřejmé, že výchozí tempová představa Preludia každého z nich je vcelku odlišná.

Zatímco Bohuslav Matoušek (o jeho nahrávce dále referuji jako „1“) tempově osciluje na hodnotě 82 m.m. a rychlejší, já na svém záznamu (dále referuji jako o „2“) volím tempo volnější, pohybuje se okolo 72 m.m. K tomuto rozhodnutí mě vedly především obaly na šestnáctinových hodnotách, jejichž precizní artikulace vyžaduje svůj časový prostor.



Ovšem i mně se nyní při poslechu obou nahrávek jeví daleko sympatičtější živější tempo záznamu „1“, které je pro svou svižnost a celkové naplnění motorické podstaty této části vhodnější.

Jednou z mých snah bylo též náležitě provedení všech značených trylků na šestnáctinách, tzn., cílem pro mě vždy bylo zahrát na nich horní trylkovanou notu alespoň dvakrát. V záznamu „1“ je záměrem Bohuslava Matouška tyto trylky interpretovat spíše jako nátryly, horní trylkovaná nota tedy zazní pouze jednou.

Violino solo

I. Prelude

Bohuslav Martinů
1890-1959

Three staves of musical notation for a violin solo in 3/4 time. The first staff starts at measure 1 and the second at measure 3, and the third at measure 5. The tempo is marked 'Allegro'. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and trills. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a 3/4 time signature.

Až nyní při celkovém poslechu obou záznamů zjišťuji, že mé přílišné soustředění na tyto technické aspekty a jejich co možná nejdokonalejší provedení je v podstatě v rozporu s daleko zásadnějším, hlavním faktorem celé úvodní věty – vhodným výchozím tempem. Ve zkratce řečeno, co se týče volby tempa, blíže kýženému charakteru a plynuleji působí záznam „1“.

Dalším faktorem, který v detailech odlišuje nahrávku Bohuslava Matouška a moji je užitý výchozí notový materiál.

Jak bylo zmíněno dříve, Bohuslav Matoušek nahrával obě verze Suite concertante společně s několika dalšími koncertantními skladbami Martinů do jedinečného kompletu neobyčejného počtu 11 skladeb, který doposud nemá v odkazu Bohuslava Martinů obdoby ani konkurenci.

Notový materiál na původní verzi Suite concertante H276 před světovou premiérou skladby v rámci festivalu Pražské jaro v roce 2000 (téměř 61 let od jejího vzniku!) přislíbila dodat vydavatelská společnost Schott. Ovšem těsně před naplánovaným vystoupením oznámila, že noty k dispozici nebudou. Houslista Matoušek se tak ocitl ve velmi tíživé situaci, protože premiéra skladby již byla oznámena, uvedena v programech, všechny náležitosti objednány a naplánovány. Chtěl-li zrealizovat původní plán premiérového provedení, musel vynaložit nemalé osobní finanční prostředky, aby tak nechal vytvořit notové materiály, a to od sólového partu přes všechny jednotlivé orchestrální party. Tyto bylo nutné přepsat z autografu Martinů, jediného zdroje původní verze suity. Takto narychlo vzniknuvší notový materiál se po několika letech opět využil při natáčení zmíněného kompletu koncertantních děl Martinů. Právě při ručním přepisu (který byl navíc zhotoven v relativně velkém spěchu, protože do samotné premiéry tehdy zbývalo velmi málo času) se objevila řada menších či větších odchylek, pro jejichž detailní korekci pochopitelně Bohuslav Matoušek v procesu nastudování řady děl neměl vůbec prostor. Výskyt těchto odchylek v přepisu autografu je vcelku pochopitelný, protože rukopis Bohuslava Martinů je místy hůře čitelný, jsou v něm časté škrty a opravy. Partitura je sice Martinů vyhotovena velmi svědomitě po stránce zpracování detailní artikulace not, dynamiky, čísel taktů a všech náležitostí, na druhou stranu lze ale též říci, že se místy jedná o graficky i úhledně „nevyčištěnou“, pracovní verzi zápisu.

Jedním z úkolů, které jsem si v rámci mého doktorského studia na Hudební a taneční fakultě Akademie Múzických Umění předsevzal, bylo vytvořit jakousi kritickou edici této originální verze Suite concertante H276 Bohuslava Martinů

a tuto posléze nabídnout držiteli práv, německé hudební vydavatelské společnosti Schott k oficiálnímu vydání. Měl jsem tedy v průběhu studia dostatek času detailně projít autograf Martinů a z jeho pečlivého prozkoumání digitálně zpracovat nejdříve sólový part houslí, a poté s pomocí kolegů Šimona Rahmana (t.č. student skladby na HAMU) a Marka Cimbála (t.č. student skladby na Pražské konzervatoři) vytvořit i kritickou edici všech orchestrálních partů včetně digitálního přepisu celé partitury. V tomto bodě ještě připomenu již zmíněné, a to, že kolega Šimon Rahman na mou žádost z autografu samostatně vypracoval klavírní výtah (korekcemi ho podpořil jeho mentor prof. Jiří Gemrot).

Dá se tedy říci, že v obou zvukových záznamech „1“ i „2“ se relativně často objevují rozdíly v artikulaci a místy také v zaznamenání samotných not (kdy je nejčastěji důvodem chybný ruční přepis z autografu v záznamu „1“).

Příklad rozdílné artikulace obou záznamů je v taktu č. 8:



Zde se v taktu 8 Bohuslav Matoušek rozhodl nerespektovat staccatové tečky v legatovaných šestnáctinách a interpretuje čisté legato. Ač v podstatě proti zápisu, toto provedení má při poslechu svůj význam, protože taková artikulace nápaditě „rozhodí“ jinak rovnou staccatovou pasáž. Zde se tedy jedná o čisté svobodomyšlnou interpretační iniciativu sólisty.

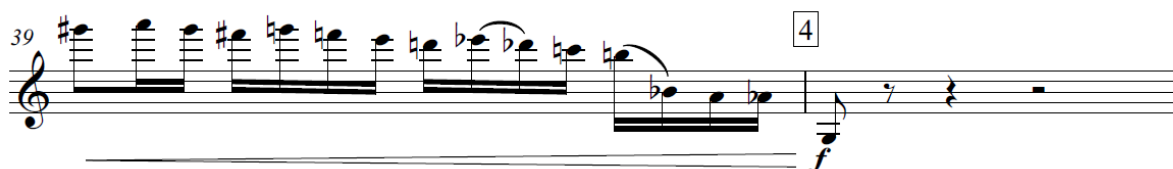
Následují příklady odlišností v notovém zápisu:



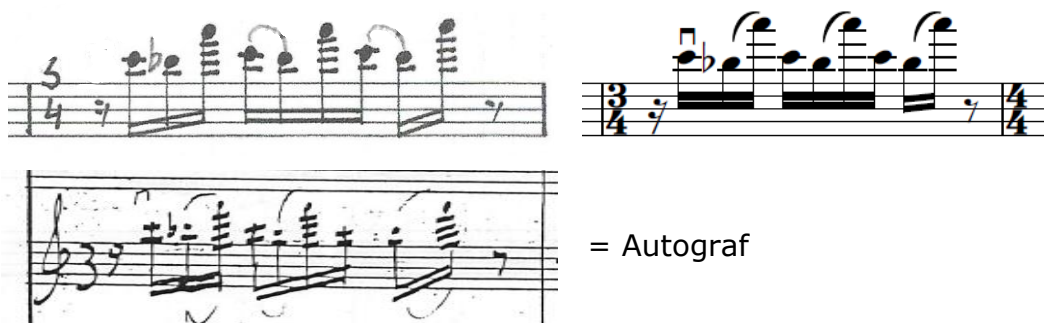
V záznamu „1“ zazní na druhé době taktu 18 pod legatem noty c^2-h^1 místo des^2-c^2 a na třetí době pod legatem noty g^2-fis^2 namísto psaných fis^2-f^2 . O stejnou odchylku

se jedná v doslovné repríze dílu A v taktu 73 a tyto záměny vznikly zřejmě pouhým přehlédnutím původního zápisu.

Podobné odchylky najdeme i v taktu 39 na druhé době, kde v záznamu „1“ zazní namísto f^3 opět fis^3 :

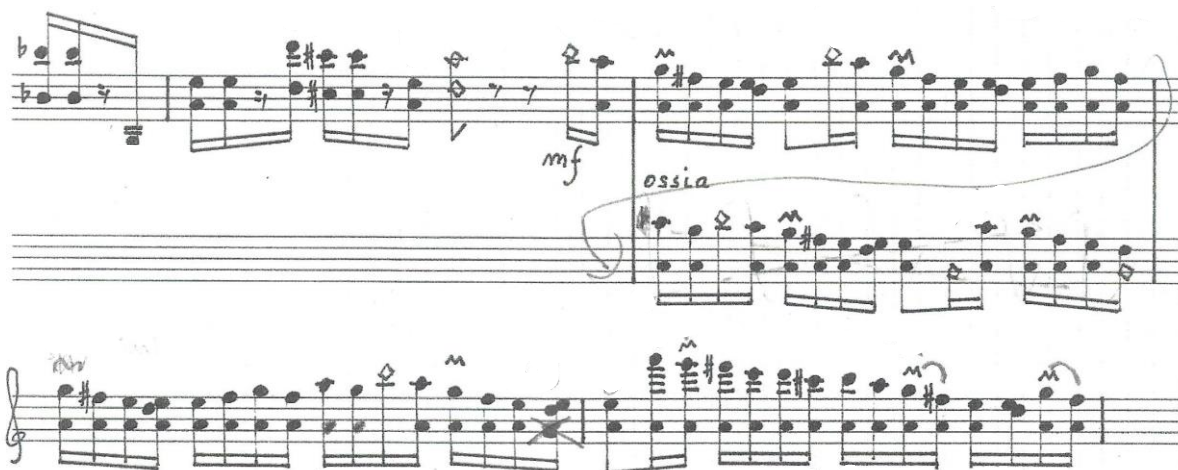


Podobně je tomu v záznamu „1“ v taktu 56. Zde je v Ondráčkově přepisu sice správně v trvání celého taktu zanesena nota b^2 , ovšem Bohuslav Matoušek interpretuje h^2 spolu s mylně přepsanou legatovou artikulací:



Chyba v ručním přepisu a tudíž i na záznamu „1“ je v taktech 46-48, kde přepisovatel Stanislav Ondráček nevyužil záměr Martinů některé šestnáctiny svázat legatem:





Takt 47 též přepisovatel chybně označil za takt „Ossia“, čemuž se nemůžeme příliš podívat, protože autograf je v tomto místě vsutku nepřehledný:



Jediným ukazatelem, že se jedná o vložený takt a nikoli o takt Ossia je snadno přehlédnutelná poznámka autora na spodní osnově „Deux mesures“ (z fran. „Dva takty“). Tato zřetelně značí, že se jedná o dva na sebe navazující takty. Bohuslav Matoušek toto nedopatření přepisovatele odhalil a na své nahrávce interpretuje správně dle zápisu Martinů.

Dále bych se rád zmínil o některých obecných aspektech, jež tvoří zásadní a podstatné rozdíly zvukových záznamů „1“ a „2“. Samozřejmě je to prvně individuální přístup obou houslistů k sólovému partu, jejich tónová kultura či způsobilost k interpretaci specifické techniky užití Bohuslavem Martinů. Rozdílné jsou však i kvalita výkonu obou orchestrálních těles a samotné časové možnosti při realizaci nahrávání.

Západočeský symfonický orchestr ZSO Mariánské Lázně (na záznamu „2“) je tělesem, jež má velmi dlouhou tradici (založen v roce 1814). Ač se v posledních

desetiletích netěšil renomé jednoho z předních českých orchestrů, schopným řízením se i přes omezené možnosti a stigmata lázeňského města jeho celková umělecká kvalita postupně navyšuje. Je třeba zmínit, že se skladbami Suite concertante Bohuslava Martinů se členové orchestru ZSO setkali zcela poprvé, a jak známo, přesvědčivá interpretace skladeb Bohuslava Martinů je otázkou mnoha zkušeností a v neposlední řadě též získání nadhledu, který se dostaví až po celkovém interpretačním ovládnutí každé jednotlivé kompozice. Naše společné časové možnosti tato díla nazkoušet a věnovat se tak jejich bližšímu uchopení byly vskutku velmi omezené a výsledné podobě nahrávky odpovídá měřítku: jedna frekvence = jedna verze suity, což je bez nadsázky šibeniční časový prostor.

ZSO tedy na záznamu „2“ podává ten nejlepší možný umělecký výkon, jaký je v daných podmínkách uskutečnitelný. Velmi rád zmíním skvělou a profesionální práci nahrávacího tandemu, mistra zvuku Ondřeje Urbana a režisérky Markéty Janáčkové, kteří nahrávání vedli s naprostým přehledem a jimž též můžu vděčit za pěknou úroveň výsledného výstupu.

Na provedení orchestrálního doprovodu nahrávky „1“, kde spolu s houslistou Bohuslavem Matouškem figuruje přední český symfonický orchestr Česká filharmonie, je velmi dobře slyšet onen důležitý interpretační nadhled i zkušenost jednotlivých členů orchestru. Celkovému vyznění záznamu pak tyto atributy propůjčují posluchačský pocit snadnosti, průzračnosti a elasticity. Rád též zmíním skvostnou přirozenou akustiku Dvořákovy síně Rudolfiny, kde záznam „1“ vznikl a spoluúčast vynikajícího nahrávacího týmu režiséra Zdeňka Zahradníka a zvukového mistra Tomáše Zikmunda.

V neposlední řadě je též důležité vyčlenit spolupráci obou dirigentů, na nahrávce „1“ Christophera Hogwoda a na záznamu „2“ Andrease Weisera.

Osobní svědectví Bohuslava Matouška mi spolupráci s dirigentem Hogwoodem zprostředkovalo následovně: Hogwood měl velmi zřetelné a jasné představy o charakteru, artikulaci, exaktních tempech a všech důležitých aspektech týkajících se provedení specifické tvorby Martinů. Byl celoživotním propagátorem „staré“ hudby a jak známo, v určité rovině se tvorba Martinů často velmi podobá průzračnosti barokních či klasicistních kompozic. Ve světle těchto informací můžeme v záznamu „1“ mluvit o skvělé kombinaci zkušeného a poučeného dirigenta s předním symfonickým tělesem, jenž dohromady vytvořila ideální podklad neméně vynikajícímu sólovému výkonu Bohuslava Matouška.

Rád nyní přiblížím moji velmi příjemnou spolupráci s dirigentem Andreasem Weiserem při tvorbě záznamu „2“. Dirigent Weiser má za sebou mnoho let zkušeností s řízením symfonických těles, dlouhá léta byl např. šéfdirigentem Státní opery v Praze. Tyto cenné zkušenosti s „doprovázením“ pěvců jsem výrazně ocenil při našem společném výkonu, kdy mi dirigent Weiser svou vstřícností a pohotovostí dopřával tolik potřebný pocit svobody a jistoty. I dirigent Weiser měl konkrétní, mně blízkou představu o již zmíněných principiálních attributech interpretace těchto děl Martinů, ovšem časové možnosti, které nám k realizaci záznamu byly dány i chybějící interpretační nadhled orchestru ZSO v zásadě nedovolily přiblížit se celkové kvalitě záznamu „1“.

Meditace

V části Meditace se v záznamu „1“ velmi zřetelně projevuje osobitá tónová kultura houslisty Bohuslava Matouška, který má ke skladbám Martinů obecně velmi blízký a vřelý vztah. Jsou zde patrné bohaté životní zkušenosti s interpretací mnoha jeho děl, často nástrojově rozmanitých. Bohuslav Matoušek se ve svém uměleckém životě setkal se symfoniemi Martinů (na pozici koncertního mistra v tokijském Yomiuri Nippon Symphony Orchestra), stejně tak natočil jeho kompletní tvorbu pro smyčcový kvartet (v době působení ve Stamicově kvartetu) a v neposlední řadě má za sebou též zaznamenání kompletního díla Martinů pro housle a klavír (s klavírním partnerem Petrem Adamcem) i komplet koncertantních skladeb pro housle a violu, jež je doposud jediným počinem tohoto rozsahu na světě (komplet čítá 11 plnohodnotných symfonických kompozic).

Posluchač zde tedy jistě podobně jako já tyto životní zkušenosti v interpretaci houslisty Matouška s povděkem a obdivem ocení. V kombinaci s přesvědčivým výkonem české filharmonie se Meditaci dostává neobyčejně krásného, tklivého, elegického charakteru.

Mé zkušenosti s interpretací děl Martinů nejsou natolik rozsáhlé, ale mohu zde uvést několik skladeb z oblasti komorní hudby, které doposud provázely můj umělecký život. Z raného dětství si velmi dobře pamatuji jednu z prvních skladeb, jež jsem si zamiloval, a to Sonatinu Bohuslava Martinů pro housle a klavír. Ta je výjimečně krásnou a ryzí, v podstatě jakousi „následovkyní“ Sonatiny Antonína Dvořáka. Později jsem se setkal též s rytmickými etudami Martinů Arabeskami a po relativně dlouhém „Martinůvském“ půstu přišlo seznámení s oběma smyčcovými duety pro housle a violoncello při studiu na Pražské

konzervatoři. Při studiu pražské HAMU pak následoval smyčcový sextet a spolu s Bohuslavem Matouškem jsme pro Český Rozhlas společně natočili Sonátu i Sonatinu pro dvoje housle a klavír. Obohatila mě též interpretace několika Serenád Martinů s různým nástrojovým obsazením.

Specifika tvorby tónu u obou houslistů jsou tak pochopitelně součástí řady aspektů počínaje jejich rozdílným věkem v době vzniku záznamu, rozdílnými životními zkušenostmi, vývojem životní i profesní dráhy, momentálním rozpoložením, zázemím a neposledně též samotnými technickými parametry hry na nástroj jako specifickou intonací, osobitým vibratem, jeho šíří, rychlostí a intenzitou, nenapodobitelnou kombinací tónů s vibratem a bez vibrata v rámci jedné melodické linie, tlaku, rychlosti a dalšími faktory práce s pravou rukou.

Hned v samotném úvodu Meditace Bohuslav Matoušek na záznamu „1“ skutečně obratně a jaksi naprosto přirozeně zachází s vibratem, což činí celou pasáž neotřelou, zajímavou a propůjčuje jí potřebnou zpěvnost v elegickém duchu. První melodické tóny po orchestrální přehděře dokonce hraje zcela oproštěné od vibrata, což by mohlo standardně „edukovaného“ houslistu nejprve zarazit – my houslisté jsme totiž vychováváni a učeni od první chvíle, kdy si osvojíme základy vibrata jej v podstatě kontinuálně a leckdy i bezmyšlenkovitě používat. Ano, vibrato samozřejmě zkrásňuje tón a je nesmírně důležitým výrazovým prvkem hry, ovšem v momentě promyšleného a cíleného užití rázem získává zcela jiný rozměr.

Aniž bych chtěl záznam „2“ na kterém figuruji v porovnání se záznamem „1“ nadmíru kritizovat, musím pokorně konstatovat, že ač jsem se snažil vdechnout sólovému partu Meditace podobně zadumanou atmosféru, kterou mě vždy uchvacoval tón Bohuslava Matouška, zde se krása a tónové nápaditosti jeho interpretace nevyrovnám.

1 *Largo Cantabile*
7 *Leggiero*
p
8
14
9
3

V Matouškově interpretaci je dále několik detailů, které stojí za zmínku z čiré zajímavosti:

Protože se s Bohuslavem Matouškem znám již řadu let (přece jen jsem strávil v jeho houslové třídě na HAMU již více než deset let), jsem si vědom jeho zvyku v podstatě ve všech oktákových pasážích cíleně přiklánět váhu smyčce na spodní notu intervalu (kde tím pádem produkuje více zvuku). Nejinak tomu je i v obou pasážích Meditace obsahujících oktávy (takty 24-25 a 32-33):



Jde o zcela legitimní způsob hry oktáv, jen dle mého názoru je občas škoda, když je vrchní nota až příliš zvukově upozaděna ve srovnání s notou základní.

Příkladem nesprávného ručního přepisu not, jež se vyskytuje na záznamu „1“ je takt 26. Zde se prepisovatel zmýlil v podstatě o jednu pomocnou linku, když notu e⁴ označil jako g⁴. Autograf však zřetelně vypovídá pro e⁴, jež je též logickým tónem v navazujícím melodickém postupu:





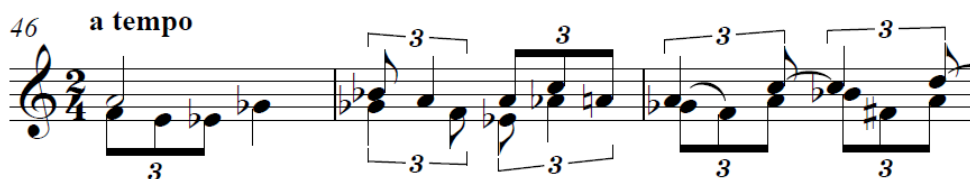
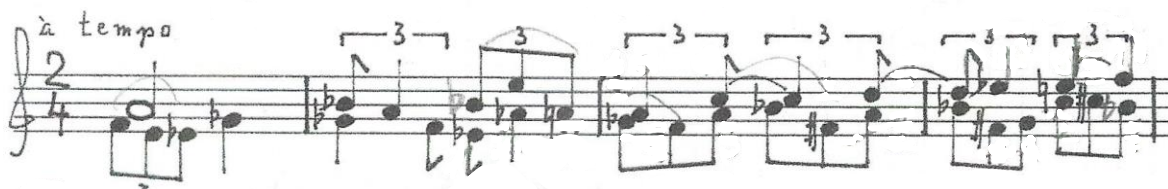
= Autograf

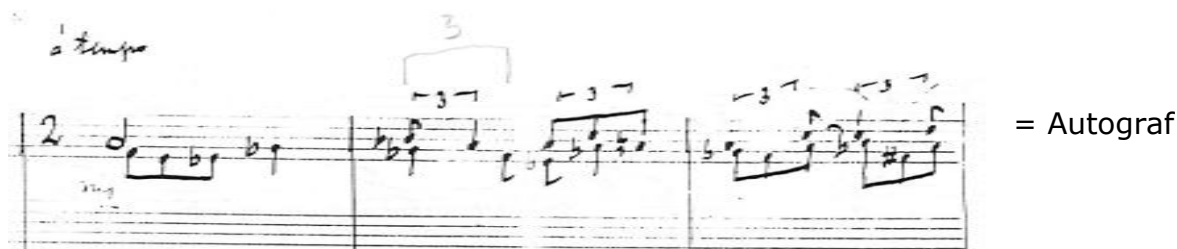
Obdobné odchylky se v ručním přepisu sólového partu Meditace vyskytují též na několika dalších místech. V taktu 44 je správně na druhé osmině interval not dis^1-g^1 , nikoli d^1-g^1 , jak je uvedeno v přepisu:



= Autograf

Chyba v přepisu je i v taktu 47, kde je na druhé době v dvouhlasém prolínání triol vrchní nota b^1 a následně e^2 . Správně je dle autografu a^1 , c^2 :





Nejvíce závažnou odchylkou od rukopisu Bohuslava Martinů jsou takty 51-53. V taktu 51 je na poslední osminové triole v záznamu „1“ chybně interpretován tón g^2 , ovšem správně je dle autografu gis^2 a v následujících taktech 52 a 53 má být vždy namísto tónu d (v libovolné oktávě) dis :



To jsou příklady pouhých odchylek v zápisu, které ve významu celkového vyznění suity hrají pramalou roli. Podstatné a zásadní faktory interpretace jako charakter, volba temp, rytmická ostrost, artikulace, intonace ad. jsou zde, stejně jako v dalších jejích částech, zachyceny Bohuslavem Matouškem na záznamu „1“ naprosto přirozeně, přesvědčivě a s gustem.

Dovolím si proto dále na tyto detailní odchylky v ručním přepisu a záznamu „1“ nepoukazovat, protože nyní po vypracování „kritického“ vydání této originální verze suity (dle autografu) a jejím vydání společností Schott již nebude o správnosti zápisu not dalších pochyb. Rád však poukážu na některé další interpretační rozdíly a volby, jež oba záznamy „1“ a „2“ odlišují.

Intermezzo

Zajímavým srovnáním je zde opět volba výchozího tempa obou interpretů a následná práce s tempovými označeními a nuancemi uvedenými v rukopisu Martinů.

Záznam „1“ je interpretován ihned od počátku této části živějším způsobem, ovšem zároveň interpreti ignorují *accelerando* od taktu 21 směrem k *Poco meno mosso* v taktu 25. Nahrávka „2“ je od úvodu ve volnějším tempu, avšak je zde snaha respektovat zmíněné *accelerando*, což je pěkným detailem ústícím k Janáčkovským ptačím nápěvům v *Poco meno mosso* (25) – akordickým rozkladům a trylkům v sóle a flétnách.

19 19 *mf* *accel.*

25 *Poco meno mosso* *arco* *mp* *tr* *8va* 3 3 3

Taktéž v záznamu „1“ posluchač nepostřehne návrat *Tempa I.* v taktu 36; záměrem zde bylo zřejmě vplynutí – a ne tempové oddělení těchto pomyslných vnitřních částí dílu A. Ve „2“ je tento detail při poslechu záměrně interpretován vcelku transparentně:

29 20 *tr*

36 *Tempo I.* *pizz.* *f* *p* 21 *arco*

Podobně se v „1“ jeví následující *accelerando* od taktu 45 – opět ani zde se v podstatě nekoná, kdežto v „2“ ano:

41 *poco accel.*

46

Naopak správně dle autografu zazní v „1“ v taktu 67 na druhé době (svorně s partem lesních rohů) a v taktu 72 na první době úder činelu (*piatti*). Obě tyto osminy v partu činelu jsou z rukopisu Martinů naprosto jasně a zřetelně čitelné, ovšem v záznamu č. „2“ i ve finální verzi partitury bohužel chybí. Při digitalizaci autografu se zřejmě tentokrát přehlédl kolega prepisovatel Šimon Rahman. Tuto odchylku jsem bohužel odhalil až po zrealizování našeho záznamu se ZSO Mariánské Lázně, ale před vydáním notového materiálu původní Suite concertante firmou Schott chybu opravím:

Pti.

VI. solo *dim.* 70 *rit.*

VI. I. *pp*

Následuje bryskní střední tříosminový díl Intermezza v tempovém označení Vivace, jež vyžaduje naprosto exaktní provedení od sólisty i doprovodných sekcí orchestru. V záznamu „1“ se posluchači dostane právě tak zřetelné, správně artikulované a zvukově čisté a průzračné interpretace. Naopak záznam „2“ v oněch důležitých atribtech lehce zaostává – už v úvodní šestnáctinové pasáži smyčců je slyšet nejistota a vzájemná nesouhra, časté společné doprovodné osminy nejsou u všech nástrojových skupin artikulovány stejným způsobem, nemají tím pádem

potřebnou ostrost a celkový posluchačský pocit z této pasáže je spíše nejistý. Sebekriticky musím též poznamenat, že ani můj výkon zde čistě po technické stránce (která je ovšem v ploše podobného charakteru zásadní) nedosahuje průzračnosti a čistoty Bohuslava Matouška na záznamu „1“.

Po da capu dílu A rád upozorním na interpretační zajímavost v codě, kde od taktu 213 můžeme v autografu sledovat poznámku Martinů „*Harmonics*“. Je tedy zřejmě záměrem, aby zde sólista využil umělých flažoletů, které v tak nízké poloze nástroje zní zcela specificky. Na „1“ se Bohuslav Matoušek rozhodl flažolety nahradit přirozenými tóny s využitím *sul ponticello* (na kobylce), na „2“ umělé flažolety můžeme slyšet – nabízí se tak srovnání této krátké pasáže z hlediska barvy tónu:

Finale

V závěrečné části Suite concertante Finale se opět při poslechu obou interpretací bohužel nevyhnu (sebe)kritice jednoho ze základních stavebních kamenů, výchozího tempa. Až nyní, s časovým a osobním odstupem plně odhaluji přílišnou opatrnost při volbě temp v rychlejších částech suity (záznam „2“). Záznam „1“ se zde tempem pohybuje v rozmezí 96-100 m.m. a naproti tomu záznam „2“ osciluje na hodnotách 80-84 m.m. (což je při tempovém označení *Allegro vivo* bohužel až příliš rozvážné). Při přímém srovnání pak u mě dochází k hořkému uvědomění a ponaučení pro příště, kdy lépe zvolím výchozí tempa, protože skutečně opatrnější způsob interpretace zde nepůsobí tím potřebným dojmem lehkosti, vtipu a tanečnosti.

V první předepsané změně tempa *Moderato grazioso* od taktu 96 (znění oněch volných variací na píseň Hop, hej, cibuláři) se tempa obou záznamů sobě velmi

přiblíží a zde již ke ztrátě laškovnosti, hravosti, grácie a důvtipu ani v jednom případě nedochází:

Po variacích na píseň o cibulářích následuje technická, místy ovšem též Martinůvsky zpěvná pasáž plná dvojhmatů, přírazů shora, flažoletů a rytmické pestrosti v orchestrálním doprovodu, kde je velmi efektně užita i sekce perkusí. Tempové označení Allegro non troppo vyznávají oba záznamy, oscilují zde okolo hodnoty

84 m.m., jež je dle mého názoru charakterově i posluchačsky přiléhavá. Záznam „1“ se spolu s tektonickým vývojem tempově pohybuje směrem kupředu, kdežto „2“ v celém rozsahu pasáže spíše striktně drží zpočátku nasazené tempo. Malým detailem, leč který stojí za zmínku, je způsob interpretace některých dvojhmatových přírazů shora – na „1“ Bohuslav Matoušek výběrově interpretuje některé s následným glissandem směrem k cílové hlavní notě, což je zvukově jistě nápadité, naproti tomu já je na „2“ hraji čistě jako příraz bez následného glissanda. Troufám si tvrdit, že obojí je legitimní způsob ztvárnění těchto specifických prvků, jež Martinů užil již ve svém prvním Houslovém koncertě!

V závěrečné části Finale, jakési pomyslné codě, je též volba tempa u obou interpretů velmi podobná, 100-104 m.m., z hlediska technického i zvukového jsou dle mého vážení oba záznamy přesvědčivé.

Rychlá, technicky náročná chromatická oktávová pasáž v taktech 322-323 v záznamu „1“ vyzní průzračněji a intonačně přesvědčivěji, protože Bohuslav Matoušek se rozhodl oktávy nehrát a nahradit je pouze spodními notami intervalu. To je samozřejmě technicky výrazně snazší varianta, ovšem ve výsledném vyznění je v podstatě dobrou volbou „netrápit se“ zde s těžko hratelnými oktávami (především díky přírazu v taktu 323 je tato plocha ve finálním tempu skutečným interpretačním oříškem) a postoupit je čířejšímu provedení pouze základních not. Toto rozhodnutí může evokovat volbu „lacinější“ cesty, ovšem z vlastní zkušenosti mohu doporučit řídit se zde dle vlastních technických způsobilostí a schopnostních limitů. Například já jsem se touto čistě dvoutaktovou technickou pasáží cody aktivně zabýval dlouho – jednoduše řečeno, relativně dlouho a svědomitě jsem toto oktávové místo cvičil, ovšem i po poctivé snaze jej ve finálním tempu s nadhledem a kontrolou zvládnout se mi nedostavil pocit naprosté svobody a přesvědčivosti. Pro příští příležitosti provedení suity se tedy v rámci zachování intonační průzračnosti i tempové plynulosti nabízí alternativa zmíněného usnadnění.



Závěr

Závěrem interpretační rešerše bych rád vyjádřil upřímnou naději v dalším postupném rozšíření povědomí o skladbách Suite concertante Bohuslava Martinů, jež si pozornost kruhů nejen profesionálních hudebníků bezesporu zaslouží.

Díky udělenému grantu na tento výzkumný projekt se podařilo realizovat oficiálně teprve druhý zvukový záznam obou verzí díla, jež může sloužit jako studijní materiál budoucím interpretům.

V neposlední řadě došlo k přímému porovnání interpretačních zkušeností a způsobů na obou zmiňovaných zvukových záznamech „1“ a „2“.

U Bohuslava Matouška se projevila bohatá praxe umělce s dlouhou, pestrou a významnou životní uměleckou dráhou a mně nezbyvá než dodat, že se příště z jeho interpretace mohu na mnoha úrovních poučit.

Závěr

Předním cílem této disertační práce bylo poukázat všemi prostředky, jež mám k dispozici na hudebním světě zapomenuté dvě nevšední koncertantní skladby Suite concertante jednoho z českých nejproslulejších autorů Bohuslava Martinů. Doufám, že se mi také podařilo objasnit a obhájit důvody existence samostatných dvou verzí, přiblížit základní rozdíly mezi nimi a seznámit čtenáře s osobností houslisty Samuela Dushkina, který hrál při zrodu těchto kompozic značnou roli.

Hudební fakultě Akademie Múzických Umění v Praze jsem upřímně vděčný za možnost realizovat nahrávku obou Suite concertante s doprovodem symfonického orchestru ZSO Mariánské Lázně pod taktovkou dirigenta Andree Weisera a Nadaci Bohuslava Martinů za příležitost původní verzi Suite concertante H276 veřejně provést s tímtož orchestrem na koncertě v rámci festivalu Dny Bohuslava Martinů 2021. Pro realizaci vzpomenutých výkonů a pro získání další možnosti šířit povědomí o těchto hodnotných skladbách bylo zapotřebí zpracovat notový materiál doposud nevydané původní verze H276. Tato moje osobní iniciativa se u držitele práv, německé vydavatelské společnosti Schott Music, setkala po vleklejší komunikaci s vřelým přijetím a nyní se skladba po více než osmdesáti letech od svého vzniku dočká oficiálního vydání.

V neposlední řadě přinesla disertace dva leckdy rozdílné interpretační pohledy na provedení nejen technických aspektů sólového partu, představila velkého propagátora díla Bohuslava Martinů Bohuslava Matouška a jeho životní počín, natočení kompletu koncertantních děl Martinů pro housle a violu.

Suite concertante vznikala v mnohoznačné době, v řadě se zrodem několika stěžejních děl tvorby Martinů druhé půle 30. let 20. století. Jsem přesvědčen, že i nezaujatý pozorovatel či posluchač záhy pozná její kompoziční kvality i neotřelost hudebních myšlenek. Dovolím si tvrdit, že se jedná o zcela neprávem zapomenuté koncertantní skladby. Snad se mi v této písemné práci podařilo přispět k jejich postupnému zařazení k již proslulým dvěma houslovým koncertům našeho velikána Bohuslava Martinů.

Bibliografie a seznam užitých pramenů

BŘEZINA Aleš, 2008. *Martinů The complete music for violin and orchestra. Booklet*. Hyperion Records Ltd., London MMXIX. www.hyperion-records.co.uk. CDS44611/4. Dostupné zde: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDS44611/4

HALBREICH, Harry, 2007. *Bohuslav Martinů: Werkverzeichnis und Biografie*. 2., rev. Ausg. Mainz: Schott. ISBN 978-3-7957-0565-7.

HOLZKNECHT, Václav, 1984. *Cesta Bohuslava Martinů*. 1. vydání. Praha: Společnost Bohuslava Martinů. ISBN 59-082-84.

MARTINŮ, Bohuslav a Iša POPELKA, 1996. *Dopisy domů: z korespondence do Poličky*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta. ISBN 978-80-204-0599-9.

MIHULE, Jaroslav, 2002. *Martinů - osud skladatele*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum. ISBN 978-80-246-0426-4.

MUCHA, Jiří, 1988. *Podivné lásky*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta. ISBN Číslo národní bibliografie 000038168.

NOVÁK, Stanislav a Jan LÖWENBACH, 1947. *O Bohuslavu Martinů - Bohuslav Martinů pozdravuje domov*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy. Malá knihovna Tempa, sv. 2. ISBN Číslo národní bibliografie 000667518.

POPELKA, Iša, 1989. *Bohuslav Martinů: Cesty, Proměny, Návraty*. B.m.: Ministerstvo kultury ČSR, Nakladatelství Svoboda Praha. ISBN PK 28038905.

UHER, Jindřich, 1990. *Slunce v mramoru (Vysočinskou stopou Bohuslava Martinů)*. První. B.m.: Blok v Brně. ISBN 80-7029-004-8.

ŠAFRÁNEK, Miloš, 1966. *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět: deníky, zápisníky, úvahy a články*. 1. vyd. Praha: SHV. Hudba v zrcadle doby, svazek 3. ISBN Číslo národní bibliografie 000280276.

Nahrávky a CD

„1“ Bohuslav Martinů: **Suite concertante H276** (*1939) a Suite concertante H276a (*1945)

Bohuslav Matoušek-housle, Česká filharmonie, dirigent Christopher Hogwood

Zaznamenáno v letech 2004 a 2005 na kompletu 4 CD koncertantních skladeb Bohuslava Martinů, vydáno britskou nahrávací společností Hyperion

Dvořákova síň Rudolfiny, Praha

Martinů The complete music for violin and orchestra. Hyperion Records Ltd., London MMXIX.

www.hyperion-records.co.uk. CDS44611/4.

Dostupné zde: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDS44611/4

„2“ Bohuslav Martinů: **Suite concertante H276** (*1939) a Suite concertante H276a (*1945)

Jakub Junek-housle, Západočeský symfonický orchestr Mariánské Lázně, dirigent Andreas Weiser

Zaznamenáno v roce 2021 nekomerčně jako součást výstupu uměleckého výzkumu „Bohuslav Martinů Suite concertante H276 a H276a“

Společenský dům Casino, Mariánské Lázně

Internetové zdroje

NAXOS www.naxos.com

HYPERION www.hyperion-records.co.uk

YOUTUBE www.youtube.com

Notový materiál

Suite concertante H276

- Autograf (kopie partitury)
- Part sólových houslí (RUČNÍ PŘEPIS z kopie autografu partitury),
autor Stanislav Ondráček
- Kritický digitální přepis autografu + klavírní výtah,
autor Jakub Junek a Šimon Rahman

Suite concertante H276a

- Autograf (kopie partitury)
- oficiální vydání Suite concertante H276a z roku 1955 (londýnskou pobočkou SCHOTT MUSIC),
úprava Samuela Dushkina

Přílohy

Příloha č. 1

Kompletní záznam koncertantních děl Bohuslava Martinů pro housle a violu

Set čtyř disků spatřil světlo světa především díky neobyčejné oddanosti, trpělivosti a osobnímu vkladu Bohuslava Matouška. Obsahuje všechny koncertantní (sólové koncerty s doprovodem symfonického orchestru) skladby pro housle a violu Bohuslava Martinů, jejichž početnost nemá mezi jinými skladateli 20. stol. obdoby – zkomponoval jich jedenáct (skutečně deset; jedenáct s přihlédnutím k faktu, že Česká rapsodie H307 je původně dílem pro housle a klavír, zde v orchestraci Jiřího Temla²⁷). Jsou to jmenovitě tyto (uvádím v pořadí, ve kterém se nachází na kompaktních discích):

CD 1

Koncert pro flétnu, housle a orchestr H252 (Janne Thompsen – flétna)
Duo concertante pro dvoje housle a orchestr H264 (Régis Pasquier – housle)
Koncert pro dvoje housle a orchestr D dur H329 (Jennifer Koh – housle)

CD 2

Concerto da camera H285 (Karel Košárek – klavír)
Koncert pro housle, klavír a orchestr H342 (Karel Košárek – klavír)
Česká rapsodie H307a, arr. Jiří Teml

CD 3

Suite concertante pro housle a orchestr H276
Suite concertante pro housle a orchestr H276a
Rapsodie – koncert pro violu a orchestr H337 (Bohuslav Matoušek – viola)

CD 4

Houslový koncert č. 1 H226
Houslový koncert č. 2 H293

²⁷ Jiří Teml je český hudební skladatel a rozhlasový producent.

Jde o ojedinělý projekt, který ve spojitosti s hudebním odkazem Bohuslava Martinů nemá doposud ve světě obdoby.

Vznik záznamu kompletního díla Bohuslava Martinů

Po velkém úspěchu nahrávky kompletních děl Bohuslava Martinů pro housle a klavír, kterou vytvořil se svým dlouholetým klavírním partnerem Petrem Adamcem, se Bohuslav Matoušek s českým Supraphonem dohodl na spolupráci při vytvoření a vydání kompletu všech koncertantních děl Martinů pro housle s doprovodem symfonického orchestru.

Je pochopitelné, že už na začátku plánování projektu tak značného rozsahu a váhy byla samozřejmá potřeba vše dostatečně promyslet a zorganizovat. Účast na tomto neobyčejném počínu přislíbili renomovaní umělci v čele s dirigentem Christopherem Hogwoodem, natáčení dvojkoncertů se měli účastnit houslisté Régis Pasquier a Jennifer Koh či flétnistka Janne Thomsen a klavírista Karel Košárek.

Po dokončení a vydání prvního kompaktního disku v roce 2002, který záhy po zveřejnění získal cenu časopisu Harmonie, se bohužel spolupráce se Supraphonem z nepochopitelných důvodů úplně zadrhla. Všechny náležitosti a reálie potřebné k natáčení byly ovšem naplánovány, sály a režijní týmy objednány, stejně tak sólisté, dirigent a orchestr. Bohuslav Matoušek tak znovu musel dokazovat svou cílevědomost a ochotu nasadit i vlastní prostředky k tomu, aby se podařilo dílo dokonat – a to i za velmi nepříjemného vědomí, že po dokončení natáčení se nemusí objevit vydavatel, který by hotové mastery zaštil a produkoval.

Opět s notným přispěním vlastních zdrojů a půjček se v roce 2005 podařilo dokončit původní plán – natočit kompletní dílo pro koncertantní housle a violu.

Supraphonem bylo ovšem vydáno pouze jedno CD, zbývající tři měl Bohuslav Matoušek takzvaně „v šuplíku“. S pomocí pražského Institutu Bohuslava Martinů a jeho ředitele Aleše Březiny se podařilo oslovit britskou nahrávací společnost Hyperion, které se projekt velmi zalíbil a s podmínkou převzetí prvního CD od Supraphonu souhlasila s produkcí celého kompletu.

Produkční společnosti Hyperion se od vydání kompletu (2008) dodnes podařilo prodat přibližně 20 000 kusů, což je vzhledem k ještě stále nižší popularitě skladeb BM u široké veřejnosti překvapivé a obdivuhodné číslo.

Domácí i zahraniční recenze se vyjadřovaly v superlativech a kladných hodnoceních o houslové hře Bohuslava Matouška, stejně tak o partnerech, kteří na nahrávce figurují, kritici vyzdvihovali i výkon České filharmonie podpořené schopnostmi slavného dirigenta Christophera Hogwooda. Skvělá stránka zvukového inženýrství nahrávek byla též častým předmětem pochvalných vyjádření recenzentů.

Recenze a hodnocení u nás i v zahraničí

Jako příklady uvedu recenze z dvou různých internetových serverů (obě z roku 2008) na kompaktní disky z kompletu čtyř CD s koncertantními díly Martinů. Recenze pochází z internetového serveru ARKIV MUSIC (arkivmusic.com), který se specializuje na prodej neobvyklých a sběratelských titulů a serveru All Music Guide, který se taktéž zabývá především prodejem hudebních titulů.

Úryvek recenze CD č. 4 z internetového serveru ARKIV MUSIC (rok 2008):

„...Vždy mne potěší dobrá nahrávka Bohuslava Martinů. Souhlasím, posluchač již zřejmě musí být s jeho kompozičním stylem obeznámen, ale i když vám zrovna není plně po chuti, jistě si povšimnete silných stránek jeho orchestrace i bohatosti a plynulosti hudebních myšlenek. K tomu přidejte jakousi lidskost výrazu Martinů, touhu, stejně jako schopnost účinně vyjádřit a předat emoce. Průzračnost a svěžest naleznete v částech jako je například až pastorální *Andante moderato* z *houslového koncertu č. 2*, to jsou jedna z nejkrásnějších sdělení Martinů. Zdaleka není vždy jen plochý, najdeme u něj také mnoho instrumentální intenzity, rytmických prvků s hojným užitím perkusí i neklidně a rozbouřeně působících sólových partů. U poslechu úvodu *houslového koncertu č. 1* zase neunikneme náznaku vlivu Stravinského... Toto je nahrávka nejvyšší jakosti, bez ní nebude nikdy vaše knihovna Martinů úplná.“²⁸

Autor: Dominy Clements

28 volné překlady ze zahraničních recenzí: autor práce Jakub Junek

Úryvek recenze CD č. 1 z internetového serveru All Music Guide (rok 2008):

„...Komplet byl zaznamenán v Dvořákově síni pražského Rudolfinu. Toto CD bude skvělým obohacením pro fanoušky Martinů a dobrou alternativou těm, kteří mají v oblibě Schönberga, Šostakoviče či Stravinského.“

Autor: James Leonard

Hodnotitelé se však v tomto tématu shodují na jednom – a to na faktu, že právě neobyčejný počín Bohuslava Matouška, to jest natočení kompletního počtu skladeb Bohuslava Martinů pro koncertantní housle a violu přispěje významnou měrou k celkovému rozšíření jména a oblíbenosti díla Bohuslava Martinů.

Ve velké většině recenzí se můžeme dočíst, že komplet čtyř CD s koncertantními skladbami bude zážitkem pro posluchače, kteří se ztotožňují s hudebním odkazem Igora Stravinského, který se v části svého tvůrčího období – podobně jako Martinů – profiluje neoklasicistním až neobarokním kompozičním stylem.

Můžeme se také setkat s názory, které tvorbu Bohuslava Martinů připodobňují ke stylu Bély Bartóka, jako je tomu v recenzi Toma Gibbse ze serveru Audiophile Audition:

Úryvek recenze CD č. 2 z internetového serveru Audiophile Audition (rok 2008):

„...Hudba Martinů má jakýsi povědomý nádech... Je až s podivem, že jeho skladby nejsou ve světě zahrnuty do širokého povědomí posluchačů vážné hudby. Jeho tvorba připomíná Bélu Bartóka, oba se koneckonců potýkali s podobnými životními okolnostmi. Martinů byl také nucen odletět z Evropy kvůli blížící se nacistické invazi, také se na nějakou dobu usadil ve Spojených státech amerických, a i když se do Evropy vrátil, svou rodnou vlast již nespatriil... Kompoziční styl Martinů je však více prosluněný než typický styl Bartókův a jeho skladby také nejsou přímé deriváty české národní lidové hudby – to ho jistě odlišuje od jeho maďarského protipólu.“

Autor: Tom Gibbs

Často se v kritikách setkáme také s přímým srovnáváním nahrávky dvou houslových koncertů Martinů z čtvrtého CD kompletu Bohuslava Matouška s nahrávkou Josefa Suka a České filharmonie pod vedením Václava Neumanna z roku 1973 (vydáno Supraphonem v roce 1974):

Úryvek recenze CD č. 4 z internetového serveru ARKIV MUSIC (rok 2009):

„...Samozřejmě tu byla po dlouhá léta skvělá nahrávka Josefa Suka, oceňovaná a kvalitou provedení nezaměnitelná, ovšem Bohuslav Matoušek a Christopher Hogwood vědí přesně, jak se k houslovým koncertům Martinů postavit. Vnášejí do nich silnou vášeň, ale také až průsvitnou jemnost – atributy, které my, vyzrálí obdivovatelé díla Martinů vyžadujeme... Když se vracím k Sukově nahrávce, musím přiznat, že jeho housle zní trochu matněji – z nahrávky plyne pocit, jako kdyby byly mikrofony při natáčení ne zcela ideálně umístěny. Česká filharmonie ale v tomto období prokazuje, že stojí na vrcholu své umělecké existence, ráda si proto ponechávám obě nahrávky...”

Autor: Dominy Clements

Úryvek recenze CD č. 4 z časopisu GRAMOPHONE (rok 2008):

„...Josef Suk nastavil laťku v interpretaci koncertů Bohuslava Martinů velmi vysoko, ovšem nyní se zdá, že byl překonán tímto nově objeveným houslistou... za celý magazín Gramophone vřele doporučuji pořídit si celý tento pozoruhodný komplet.”

Autor: Guy Rickards

K přiblížení šíře ohlasu, který Martinůvský komplet vyvolal, připojuji ještě úryvky z tuzemských médií:

Úryvek recenze z časopisu HARMONIE (únor, rok 2008):

„...Soudě podle prvního výsledku, jde o umělecký i vydavatelský čin nejvyšší třídy. Tím spíše, že zdaleka ne všechny z více než deseti skladeb, které do projektu spadají, jsou běžnou součástí repertoáru. Nejen v cizině, ale i u nás. Je tomu spíše naopak vlastně téměř u všech, mnohé zcela jistě právem s nadějí čekají na znovuobjevení. Životní nastudování a provedení, které CD zachycuje, by k tomu zcela určitě mohlo inspirovat... Vedle Matouškova zasvěceného pochopení, prožití a ztvárnění charakteristického skladatelova stylu a kongeniálně a zcela rovnocenně se připojujících hostů je samostatnou kapitolou doprovod: Českou filharmonii, kterou Matoušek pro projekt získal, řídí Christopher Hogwood; je méně známo, že vedle svého mimořádného renomé na poli staré hudby se rád a pravidelně věnuje také hudbě 20. století, a to zejména stylovému okruhu, do něhož přesně zapadá rovněž Martinů. Nahrávka má jistě i díky dirigentovi šťavnatost, živý puls,

motoričnost, přesnost, a hlavně nakažlivě lehkonohou muzikalitu vzdálenou usilovnosti. Deska zní krásně zřetelně a pohodově, technika houslové hry z ní nevyčuhuje.“

Autor: Petr Veber

Úryvek recenze z časopisu HARMONIE (únor, rok 2008):

„...Konečně vycházejí na CD u vydavatelství, jehož dopad je na světovém trhu velmi výrazný (pozn. jedná se o produkční společnost *Hyperion*), skladby Bohuslava Martinů, které stojí neprávem stranou pozornosti a jsou zastíněny tituly "osvědčenými". Na světovém trhu vzbudil tento přední český houslista ohlas dřívějším kompletem houslových skladeb komorních. Touto edicí potvrzuje, že v současnosti je jedním z nejvýznamnějších Martinůvských propagátorů...“

Autor: Bohuslav Vitek

Úryvek recenze z časopisu HARMONIE (únor, rok 2008):

„...Bohuslav Martinů je skladatelem, u jehož díla mají dramaturgicky zajímavé kombinace, případně komplety stále smysl, protože každé nové zařazení do kontextů žánrových či dobových může ospravedlnit početně obrovské a obsáhlé skladatelovo dílo. Martinů koncertní a koncertantní tvorba je taktéž rozsáhlá, a ne všechna díla jsou známá a často prováděná. Záměr vydavatelství Hyperion vydat kompletní dílo Martinů pro housle a orchestr je proto velmi slibný... Hlavní dvojice propagátorů – dirigent Christopher Hogwood a houslista Bohuslav Matoušek – je sama o sobě jistou zárukou kvalitní interpretace hudby Martinů, s níž mají oba velkou zkušenost. Matoušek s klavíristou Petrem Adamcem již nahrál pro Supraphon kompletní dílo Bohuslava Martinů pro housle a klavír...“

Autor: Eva Velická

V únoru roku 2019 se v sále Galerie Lichtenštejnského paláce v Praze (sídlo Hudební a taneční fakulty Akademie múzických umění) uskutečnila tisková konference při příležitosti 70. jubilejních narozenin Bohuslava Matouška a oficiálního znovu-vydání kompletu koncertantních skladeb Martinů, ovšem tentokrát byla vydána souborně a všechna 4 CD se nachází pohromadě v kompaktním boxu. Tisková konference se odehrávala v nesmírně pozitivním duchu a přátelské atmosféře a já jsem velmi rád, že jsem mohl být její součástí.

Dovolím si připojit svůj osobní náhled na tento pozoruhodný set čtyř kompaktních disků s kompletní tvorbou Bohuslava Martinů pro housle a violu.

Jedinečnost záznamů vytvořených houslistou Bohuslavem Matouškem opravdu spočívá v jeho neobyčejně vřelém vztahu k české hudbě a k hudbě Bohuslava Martinů obzvlášť. Dle mého názoru je z nahrávek patrná dlouholetá a detailní práce na skladbách Martinů, studium a znalost nejen skladeb pro housle, ale též znalost děl symfonických či pro jiná instrumentální uskupení – především coby primarius Stamiczova kvarteta zkompletoval v 80. letech Bohuslav Matoušek i kvartety B. Martinů.

Tónová tvorba Bohuslava Matouška pro mne byla po celou dobu studia v jeho houslové třídě velkou inspirací. Šíře výrazu, nálad, pestrá škála typů vibrata a kvalita tvorby tónu měkkou pravou rukou jsou dalšími faktory, které tvoří v důsledku houslový projev Bohuslava Matouška tak nezaměnitelným a osobitým. Dalším faktorem, který podporuje kvalitu nahrávek je skvělý výběr kolegů instrumentalistů, kteří „Martinůvský“ komplet spoluvytvářeli. Rozsáhlého projektu se účastnily osobnosti zvučných jmen, jako houslisté *Régis Pasquier*, *Jennifer Koh*, flétnistka *Janne Thomsen*, dirigent *Christopher Hogwood* a klavírista *Karel Košárek*. Samozřejmě velmi silným prvkem je skvělý a zanícený výkon České filharmonie, která je na vrcholu svých interpretačních schopností, zvuk orchestru je naprosto famózní. Nelze tedy opomenout též práci nahrávacího týmu v čele s Tomášem Zikmundem, který svou precizností při přípravě a nastavení technického zázemí ve Dvořákově síni Rudolfiny odvedl skvělou práci. Lidé, kteří se rozhodli zakoupit si kompaktní disky ve fyzické podobě se můžou podrobně seznámit s historickými kontexty a okolnostmi vzniku všech skladeb nacházejících se na kompletu díky detailním popiskům autora vnitřku bookletů, ředitele Institutu Bohuslava Martinů, PhD. Aleše Březiny.

Stejně jako spousta zahraničních kritiků i já se domnívám, že opravdová hodnota tohoto náročného a cílevědomého projektu se bude postupem času jen prohlubovat a více dostávat do povědomí veřejnosti. Významně tak napomůže nezaměnitelné hudbě Bohuslava Martinů, na kterou jsme právem tak hrdí, ve své cestě k hudbymilovným posluchačům po celém světě.

Příloha č. 2

Písemný rozhovor s doc. Bohuslavem Matouškem

1. Milý Slávku, co se Ti na hudbě Bohuslava Martinů nejvíce líbí? Čím se Ti zdá posluchačsky atraktivní?

Martinů psal nádhernou hudbu, je tam vše, co by člověk mohl od hudby očekávat. Úžasný rytmus, melodika, která se často vzepne do božských výšin, hodně národního cítění, smysl pro humor, skvělé harmonie a další úžasné atributy. Stačí mi slyšet pár taktů neznámé skladby a vím okamžitě, že je to Martinů.

2. Máš k odkazu Bohuslava Martinů velmi vřelý vztah už od dětství. Kdy ses s jeho tvorbou setkal poprvé a jaká byla první skladba, kterou jsi hrál?

Možná legrační, ale vlastně ne scestná je myšlenka, že úplně první vjemy byly již v době, kdy mě moje maminka očekávala a celou sezónu účinkovala s Kühnovým sborem v Martinů zpívaném baletu Špalíček. Potom jsem vlastně dlouhou dobu hrál jenom jeho Sonatinu. Se Stamicovým kvartetem jsme natočili komplet jeho smyčcových kvartetů včetně Madrigalů a Tria. A to byl vlastně impuls k dalšímu hledání v jeho tvorbě, tentokrát ve skladbách pro housle a klavír. Pak již logicky následovalo prozkoumání jeho koncertantních skladeb pro housle (a violu) a natáčení všech těchto skladeb.

3. Jaká je Tvá nejmilejší skladba Bohuslava Martinů dnes?

Jeho věci jsou každá jiná a přesto nádherné. Zajímavé ale je, že mě velmi zasáhla jeho violová Rhapsodie, kterou moc rád hraji ve spojení s houslovou Českou Rapsodií.

4. Na pražské Akademii Múzických Umění jsi studoval s dnes již proslulými pány profesory Snítilem, Pekelským a dalšími. Věnovali jste se také kompozicím Martinů? Změnil se dle Tebe od té doby náhled na interpretaci jeho děl?

Veškerá díla Martinů jsem již studoval pouze sám. Myslím, že mi Martinů pronikl opravdu takzvaně „pod kůži“. Ještě v Japonsku jsem poznal pod Zdeňkem Košlerem a Ladislavem Slovákem dvě jeho symfonie. Potom kvarteta, houslové skladby, klavírní kvintety, tria, Sexteto, houslové koncerty i dvojkoncerty, violovou sonátu a Rhapsodii... prostě tolik jeho hudby se nedá bez určitého „postižení“ hrát

a interpretovat. Největším zadostiučiněním pro mě byla pochvala od Petříčka Rybáře, který ještě znal Martinů osobně, a i některé jeho skladby s ním konzultoval. Řekl mi, že kdyby Martinů žil, tak by si přesně tak interpretaci svých skladeb představoval.

5. Jaká si myslíš, že jsou nejčastější provinění a nedostatky v interpretaci děl Martinů u dnešních studentů?

To se asi nedá takto přímo popsat. Je to individuální a u každého se najde trochu jiný pohled na věc. Ale asi teprve poznání jeho tvorby ve velkém umožní proniknutí do správného přístupu. Hlavní zásadou je ale perfektní rytmus. Ten, když se dokonale propojí s ostatními prvky, tak se teprve Martinů otevře světu v plné kráse.

6. Vyprávěj prosím blíže o osobnostech a hodinách s legendami houslového nebe, kterými byli Nathan Milstein, Arthur Grumiaux nebo Wolfgang Schneiderhahn.

To by bylo na hodiny a hodiny povídání. Každý byl jiný a přitom geniální. To, že jsem s nimi směl pobývat, poslouchat je, pozorovat, jak tvoří a zároveň vnímat i jejich lidské stránky, to byla ta nejvyšší škola života a pro mě obrovské štěstí, že jsem mohl být při tom.

Každý byl ale úplně jiný. Grumiaux byl velmi plachý a až nepřístupný ve svém učitelském projevu. Velmi mě ale potěšil, když jsem jej vyhledal po letech na jeho pražskojarním koncertě a on mě ihned poznal a velmi srdečně se ke mně hlásil.

Schneiderhan byl naprosto srdečný a otevřený člověk, velmi rád vzpomínal na svá studia u Otakara Ševčíka. Jako pedagog byl naprosto báječný, mnoho jsem se u něj naučil. Celé roky jsme si spolu psali k Vánocům a při jeho návštěvě v Praze při příležitosti jeho účasti v porotě mezinárodní houslové soutěže PJ si udělal čas i na návštěvu u mě doma.

S Milsteinem jsem měl možnost se potkávat v průběhu 8 let na všech jeho mistrovských kurzech v Curychu. Byl to „bonviván“, úžasný muzikant a příjemný člověk, který překypoval energií a nás mladé všechny zahanboval svojí vitalitou. Jako jeden z mála účastníků kurzů jsem strávil veškerý čas kromě vlastních aktivních hodin poslechem všech lekcí ostatních studentů. Byla to obrovská škola, kde jsem se i poslechem hodně moc naučil.

7. V letech 1977-1980 jsi působil v japonském Yomiuri Nippon Symphony Orchestra. Na postu koncertního mistra jsi se zde setkal s dnes již legendárními dirigenty: Sergiu Celibidache, Kurt Masur, Zubin Mehta, Leonard Bernstein, Mstislav Rostropovič, Dmitrij Kitajenko, Genadij Rožděstvěnskij ad.

Japonští posluchači milují hudbu českých skladatelů, především asi dílo Antonína Dvořáka. Byl tehdy součástí dramaturgie i Bohuslav Martinů?

Martinů zatím v Japonsku stále ještě čeká na svůj čas. Ale přesto, jak jsem již výše zmínil zazněly pod českým a slovenským dirigentem dvě jeho symfonie a setkaly se s velkým úspěchem. Třeba se mi ještě podaří do Japonska prosadit na nějaký koncert jeho houslové dílo.

8. Po návratu z japonského angažmá jsi byl 15 let členem Stamicova kvarteta. Za tuto dobu jste doma i v zahraničí zaznamenali více než 60 kompaktních disků a získali řadu prestižních ocenění. Jaké bylo natáčení kompletu sedmi smyčcových kvartetů Bohuslava Martinů? Zaznamenávali jste je postupně za sebou nebo v řádu několika let?

Celý komplet vznikl od listopadu 1989 do listopadu 1990. Mezi tím jsme ale natočili také několik CD z kompletu kvartetů Antonína Dvořáka. Práce to byla nádherná a hudba uchvacující. Pro mě z natáčení obou těchto kompletů vzniknul potom podnět k natočení kompletů Dvořáka i Martinů pro housle a klavír.

9. Tvým celoživotním klavírním partnerem je Petr Adamec. V roce 2000 jste obdrželi prestižní ocenění Cannes „Classical Award“ v kategorii komorní hudby na hudebním veletrhu MIDEM ve francouzském Cannes za záznam kompletního díla Bohuslava Martinů pro housle a klavír. Kdy vás napadlo vytvořit tento komplet?

Právě impulsem k tomuto nahrávání bylo natáčení kompletu jeho smyčcových kvartetů. Až tady jsem vlastně zjistil inspirován tou nádherou, kolik toho Martinů pro housle napsal, takže vlastně vznikl první komplet 4 CD.

10. Po tomto významném úspěchu následoval projekt ještě smělejší a násobně větších rozměrů, zaznamenání kompletních skladeb Bohuslava Martinů pro koncertantní housle i violu s doprovodem symfonického orchestru. Bohuslav Martinů je v tomto ohledu jedním z nejpłodnějších skladatelů 20.století, dokonce i ve století předešlém bychom jen těžko hledali komponistu, který by tolik samostatných opusů věnoval koncertantní tvorbě pro jeden nástroj. Dohromady

se jedná o 11 opusů, převedeno do časové veličiny – více než 4 hodiny čistého záznamu. Dodnes jsi jediným houslistou na světě, který se pyšní tímto unikátem. Kdy a za jakých okolností ses rozhodl pro realizaci tak náročného projektu?

Tady mělo velký vliv udělení Cannes Classical Award za nahrávku pro housle a klavír. V evropské premiéře jsem ve Zlíně s Tomášem Koutníkem a Filharmonií B. Martinů uvedl Martinů Suite Concertante (tištěnou verzi)²⁹. Na noční cestě domů v autě s mojí ženou a ředitelem Institutu B. M. Alešem Březinou vznikla myšlenka o natočení tohoto kompletu. Tehdy jsem byl velký optimista, co se realizace tak obrovského projektu týká. Kdybych býval tehdy tušil, co mě čeká, asi bych se do toho nikdy nepustil. Ale šel jsem „hlavou proti zdi“ a v průběhu 5 let se vše nakonec podařilo včetně vydání u londýnské firmy Hyperion-Records. Historie tohoto projektu by vydala na samostatnou velkou kapitolu.

11. Domluvit natáčecí prostory, štáb zvukové režie, potažmo nahrávací společnost, která by vše vydala na CD, sjednat spolupráci s Českou filharmonií, mezinárodně uznávaným dirigentem Christopherem Hogwoodem a všemi proslulými kolegy instrumentalisty, kteří se na projektu podíleli... a v neposlední řadě to vše ještě moci „zaplatit“. To vše jsi dokázal zorganizovat především Ty sám? Jakou roli v natáčení hrál Institut a Nadace Bohuslava Martinů?

Jak jsem předeslal, prvotní ideu ze začátku částečně podpořila finančně Nadace B. M., potom po natočení 1. CD vznikl hluchý prostor, co se sponzoringu týká. Díky nadšeným hudebním přátelům v zahraničí jsem získal bezúročnou půjčku, za kterou jsem mohl projekt realizovat. Celková cena se vyšplhala přes 6 milionů korun. Doufal jsem ve sponzorské zafinancování při vydání nahrávky. To se ale podařilo (také kvůli finanční krizi 2008) jen částečně, takže jsem nakonec musel prodat krásný nástroj J. B. Vuillauma, na který jsem komplet nahrával. Ale důležité bylo, že komplet existuje a že dokumentuje Martinů úžasnou tvorbu.

12. Konkrétně skladba Bohuslava Martinů Suite Concertante H276 – tedy její první, originální verze, která se na kompletu 4 CD také nalézají, byla a je doposud notově k dispozici pouze z ručního přepisu manuskriptu. Není dodnes žádnou společností vydána, ačkoli práva na její vydání už dlouho drží německé hudební vydavatelství

²⁹ pozn. autora: jedná se o druhou, přepracovanou verzi Suite concertante H276a

Schott. V roce 2000 v pražském Rudolfinu jsi spolu s Jihočeskou filharmonií a dirigentem Charlesem Bostockem uvedl její světovou premiéru. Jaké to bylo, hrát světovou premiéru díla jednoho z českých světově nejproslulejších skladatelů? Potažmo jej o několik let později natočit, aniž by ses mohl inspirovat poslechem interpretace někoho jiného?

Tady již hrála velkou roli moje celkem bohatá zkušenost s jeho komorním dílem. A ta pomáhala i později při všech nahrávkách. Kromě koncertů č.1 a 2 nebylo k poslechu skoro nic. Nikdy jsem před natáčením neměl možnost si skladbu kdekoliv takzvaně „ohrát“. Jediná šance byla vždy v pátek dopolední frekvence jako zkouška, a pak se již jelo naostro 5 frekvencí do neděle večer, kdy muselo být natáčení hotovo. Takže dosti slušný stres a k tomu ještě veškeré producentské starosti od taxislužby pro dirigenta, vyplácení honorářů až po vlastní natáčení, takže prostor pro vlastní cvičení = nula.

13. Na zmíněném kompletu se nachází obě verze Suite concertante Bohuslava Martinů, uvedené pod katalogizačním číslem H276 a H276a. Jsou si v některých částech podobné – Martinů a houslista Dushkin při jejich společné práci na druhé verzi suity H276a vycházeli z kompozičních a hudebních prvků, které se objevují už v první dokončené verzi suity H276. Některé tyto společné rysy jsou: tematický základ prvních vět Preludium (H276) a Toccata (H276a), stejně tak podobný kompoziční materiál vět Intermezzo (H276) a Scherzo (H276a) i vět závěrečných Finale (H276) a Rondo (H276a). I přes jejich podobnosti se obě verze Suite concertante významně liší, proto také dnes existují samostatně a obě mají i svá katalogizační čísla. Největším rozdílem mezi nimi jsou jejich druhé – „volné“ věty Meditace (H276) a Aria (H276a), v kterých podobnost kompozičních prvků nenajdeme.

Která z verzí suity Ti z interpretačního hlediska připadá kompaktnější?

V každém případě druhá verze je nepochybně obtížnější v houslovém partu oproti první verzi. Také orchestrace je u ní mohutnější. Zato první verze je trochu komornějšího ražení a možná je v ní více Martinů oproti té druhé, kde se určitě podepsal Dushkinův vliv.

14. Houslista Samuel Dushkin na Suite concertante s Bohuslavem Martinů úzce spolupracoval. Díky jeho přímému vlivu si u Martinů doslova „vynucoval“ technicky

obtížné prvky někdy až na hraně možností houslové hry. Jaká jsou dle Tebe největší úskalí a nejnáročnější technické elementy suity?

To je zase těžko popsatelná záležitost. V každém případě si ale všechny koncertantní skladby Bohuslava Martinů nezadají s Paganinim, v něčem jsou místy občas i nepříjemnější.

Milý Slávku, děkuji Ti za poskytnutý rozhovor a dovol mi, abych Ti popřál spoustu šťastných, krásnou hudbou, pevným zdravím a radostí s rodinou naplněných let!

Příloha č. 3

Písemný rozhovor s prof. Ivanem Štrausem

1. Pane profesore, dalo by se slovy vyjádřit, co se Vám obecně na hudbě Bohuslava Martinů nejvíce líbí? Proč je Váš vztah k dílu Bohuslava Martinů tak vřelý?

Snad nejvíc to, jak se ze syna ševce a již starší matky stal jeden z pilířů světové – a především české – hudby, jehož výtvoř se staly majetkem kulturních lidí celého světa.

2. „Umění podle Martinů vzniká tam, kde se setkávají dvě protichůdné linie – naivita, cosi dětského, vrozeného – a vědění, znalost, naučená inteligence. ... Představa organizovaného celku vztahů, bytí, řádu, energie i radosti... schopnost vědomé i podvědomé koncentrace, jakési tušení celku... V každém případě je pocit (B. M.: sensation) celku základem uměleckého díla.“ (Šafránek 1966, str. 8, 128, 129)

Jak vnímáte tento komplexní názor na proces komponování Vy?

Naprosto stejně. Všichni jsme přišli na svět jako nahá nevzdělaná opice, ale někteří jsme dostali od Pána Boha dar, že nám jde něco lépe než jiným. To je talent. (Vy jste ho dostal taky, proto jste tam, kde jste.) Martinů sice pocházel z téměř nulové sociální roviny, ale i v té době se v Poličce dělo leccos, co mohlo ukázat jeho touhu po vzdělání. Divadlo, knihovna, škola. Touha pochopit tajemství světa a hudby byla tak silná, že jej vedla přes různá studia do Paříže, kde chodil k bukinistům – to byla jistá forma knihovny – a četl mnoho velmi složitých knih. Později mu tyto znalosti přišly vhod, když se v USA setkal s Einsteinem a měli si o čem povídat!!! Syn ševce a Einstein – není to příklad pro mnohé?

3. Bohuslav Martinů byl dvakrát vyloučen pro „nenapravitelnou nedbalost“ ze studií na Pražské konzervatoři. V dopise z roku 1911 svému podporovateli a blízkému člověku, panu Josefu Kaňkovi (tituluje ho „Milý tatínku“ – oslovení, které bylo dle tehdejších způsobů projevem vděčnosti za jeho finanční i morální podporu) se ale svěřuje, že se k němu především tehdejší ředitel Jindřich Kàan chová s nedůvodnou nevráživostí a studia mu i přes veškerou snahu a poctivou přípravu citelně znepríjemňuje. V podstatě se dodnes traduje, že Martinů své studium „flákal“, ovšem nakonec z faktů vyplývá, že v reálu byl pro svou výjimečnost v

podstatě šikanován. V době, kdy se potýkal s „neúspěchem“ při závěrečných Státních zkouškách (jež by ho opravňovaly k samostatnému vyučování hře na housle a kterým ředitel Kàan předsedal), měl již mladý Martinů zkomponovány některé klavírní opusy, jež dokonce čekaly na vydání v časopise Zlatá Praha nebo u Urbánkova hudebního vydavatelství. Myslíte si, že člověk s darem určité individuální výjimečnosti je předem „odsouzen“ k problémům se systémem i dnes? *Záleží na tom kdo, kde, v čem a jak se chce prosadit. Zdá se mi, že dnes to mají individuality mnohem snazší než dřív, protože se většinou najde mecenáš, kterého zaujmou, a on je podpoří. Všichni jsou neustále účastni nějakého castingu (forma je různá), v němž vítězí ten nejvzdělanější, protože nejtalentovanější a nejpilnější. Martinů měl smůlu, že jeho druhý učitel Jindřich Bastař, odchovanec Ševčíkův, po něm chtěl ševčíkovský dril – čehož Martinů prostě nebyl schopen. První z učitelů, který jej pochopil, byl až Josef Suk. To už bylo ale Martinů přes 30 let!*

4. Život v Paříži po roce 1923 měl dle vlastních slov na tvorbu Bohuslava Martinů rozhodující vliv. „V Paříži – což působí na první pohled paradoxně – osvěžil a posílil Martinů své dílo prostým citem a českými složkami (o nichž v jednom článku píše, že sledují „linii, jež započal Smetana a Dvořák“) a díky Rousselovi do nich zavedl řád a jednotu formou stále dokonalejší a technickými prostředky stále rafinovanějšími. Neslevil přitom nic ze svého ryzího češství, které zasadil do rámce světové kultury.“ (Šafránek 1966, str. 7)

V čem podle Vás tkvělo kouzlo Paříže, která natolik uchvátila Martinů?

Nevím jak dnes, ale když jsem byl v Paříži poprvé ve 22 letech, už jsem znal leccos z francouzské kultury – Martinů také – a pocítil jsem ten nádherný pocit svobody, (1959), který jsem v sešněrovaném Těžkoslovensku nezažil. Martinů byl na tom asi stejně, i když z jiných důvodů.

5. Znal jste se osobně s manželkou Bohuslava Martinů, paní Charlotte. Jaké byly Vaše společné rozhovory? Přiblížily Vám osobnost skladatele Martinů?

S paní Charlottou jsem se seznámil prostřednictvím Jožky Páleníčka, mého kolegy z Českého tria. Jožka byl důvěrný přítel obou manželů. Byl jsem Charlottou přijat mezi skupinu jejích českých přátel. To už jsem uměl natolik francouzsky, že jsme si rozuměli. Skladby BM jsem často hrával, umím jich většinu. Navíc byla vždy okouzlena srdečností přátel jejího muže, která se vztahovala i na ni. Jednou to vyjádřila v rozhovoru, už nevím kde, bylo to „mezi řečí“: „kdo jiný by se měl starat

o hudbu Martinů, ne – li jeho krajané?" Jednou jsme byli s Markem Jerie jí zahrát Duo č. 1 v hotelu U 3 Pštrosů, kde tehdy bydlela. Poslouchala velmi pozorně a po skončení pronesla větu, kterou si nesu do života jako její odkaz: „Všimněte si, že v každé Bohouškově skladbě je někde na konci malé okénko do nebe..“ Vy víte dobře, jak česky jímavý je ten návrat v 1. části dua. To nemůže nechat nikoho chladným, že? Takže ona mi přibližovala Bohouškovu osobnost svou vlastní péčí o jeho odkaz a důkazem, že Pán Bůh přidělil Bohouškovi tu nejlepší ženu, jakou mohl dostat.

6. Z již dříve citované knihy Miloše Šafránka „Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět“ se dozvídáme, že Charlotte byla velkou oporou Bohuslavu Martinů. Vzpomněl byste si na nějakou konkrétní událost dokazující toto tvrzení?

Vždycky když byli v nouzi, zaskočila jako švadlena a vydělávala na oba. Na všech fotografiích má Martinů vždycky bílou košili. Ve svých pamětech uvádí, že spravovala jeho chatrné prádlo (Můj život s BM). Nikdy pro sebe nic nevyžadovala. Kolik žen to dokáže?

7. Vztah Bohuslava Martinů s Charlotte procházel i velmi složitými obdobími. Dovolíte si říci jaké bylo jejich manželství? Jednou jste mi vyprávěl o jistém rozhodujícím okamžiku v osobním životě Bohuslava Martinů ve spojitosti s jeho velmi blízkou studentkou Vítězslavou Kaprálovou, můžete jej zde vypovědět?

Vitulka byla bezesporu velmi nadanou skladatelkou, což přivábilo učitele Martinů. Navíc měla velké osobní charisma. Charlotta byla vynikající pečovatelka, ale velkou vnitřní inspiraci pro Martinů ve srovnání s Vitulkou mohla být stěží. Na druhou stranu by se Vitulka nikdy nedokázala starat o Martinů tak, jako Charlotta. To je věčný problém vztahů mezi umělci. K podrobnostem odkazuji na knihu Podivné lásky Jiřího Muchy. Tam se lze dočíst vše. Nešetří nikoho, ani sebe, ale ani nenasazuje na nikoho psí hlavu – třeba na rozdíl od Jindřicha Uhera, jemuž se jedná hlavně o pikantní senzaci.

8. V Československu 40. a 50. let byl k tvorbě Martinů z hlediska politiky zvláštní, ambivalentní vztah. Na jedné straně byl již světově proslulým skladatelem, režim ho tedy nemohl zcela opomíjet. Do jisté míry se u nás jeho díla realizovala, ale zdaleka ne v takové míře jako v zahraničí (v západoevropských státech i USA). Nejen tehdejší ministr školství a národní osvěty Zdeněk Nejedlý se značně podílel

na „blokování“ propagace skladatelů Dvořáka, Janáčka i Martinů. Jak vnímáte z dnešní perspektivy toto období kultury u nás Vy?

Proslulá česká závist vykoná vždy své, zejména když mají její nositelé v rukou moc, jakou tehdy Nejedlý a jeho stoupenci měli. Navíc Nejedlý bojoval za Smetanu – který měl také značný tábor nepřátel – a v rámci tohoto boje se jednak zviditelnil sám, jednak musel ponižovat ostatní génie, aby Smetanu „nezacláněli“. Mnozí čeští skladatelé pak byli rádi, že neměli doma konkurenci, které by se museli bát stejně, jako se dřív báli Janáčka. Nu což, historie je nemilosrdná a všem to spočítala už dnes.

9. Když se Martinů doslechl o nařknutí z kolaborace a následném zatčení svého přítele, šéfdirigenta České filharmonie a opery Národního divadla, Václava Talicha, zřejmě se pouze utvrdil ve svém rozhodnutí se do vlasti už nevrátit. Vzpomínala paní Charlotte, jak Martinů prožíval období, kdy se rozplynuly i jeho poválečné naděje na návrat domů?

Ona ani ne, o to se postarali jeho životopisci a Bohouškova korespondence s blízkými. K detailnímu popisu proč se Martinů nemohl vrátit, odkazují jednak na spisek Dr. V. Holzknechta a především biografii Jaroslava Mihule. Bylo to složitější než jeho přání. Úraz, americké občanství, atd.

10. Byl jste dlouholetým předsedou správní rady Nadace Bohuslava Martinů. Jak na toto období spojené s Nadací vzpomínáte a v čem především spočívala práce Správní rady?

Díky několika blízkým přátelům paní Charlotty a souhře okolností se podařilo ji přesvědčit, aby odkázala tantiémy za provádění jeho děl Nadaci Bohuslava Martinů tehdy ještě v rámci Českého hudebního fondu. Blíže viz Jan Kapusta Neuvěřitelná kauza návratu ostatků BM do vlasti. To je detektivní čtení a každý, kdo se s touto knihou setkal, dosvědčí, že přečetl jejích 300 stránek téměř jedním dechem. Autorovi se povedlo zdokumentovat dění okolo návratu těla BM do vlasti pomocí přesného vědeckého výzkumu zachovaných dokumentů, které byly samozřejmě zpřístupněny až po revoluci. Díky němu je možno nahlédnout za oponu oficiálního dění tehdejšího stranicko – vládního aparátu a být znovu omráčen nestoudností komunistické věrchušky. I když přesvědčit Paula Sachera, na jehož soukromém pozemku byl Martinů pohřben, dalo také moc práce. Jeho pohnutky člověk soudný sice mohl chápat, ale je štěstím historie, že se Sacher dožil satisfakce za vše, co

pro manžele Martinů udělal a titul Dr.h.c., který mu udělila Karlova Univerzita včetně koncertu s ČF mu dokázal, že tehdy udělal dobře, když přece jen povolil, aby se Martinů vrátil domů, kam tolik toužil. Po roce 1990 se Nadace právnicky složitě osamostatnila, přestřihla pupeční šňůru s Českým hudebním fondem a mohla začít rozdělovat prostředky na podporu šíření znalostí o životě BM a provádění jeho hudby. To dělá dodnes, protože to má ve statutu, který byl do značné míry vypracován v součinnosti s pí Charlottou. (Viz její stránky, tam lze Statut nalézt.) Osobně se pamatuji na citaci o podpoře mladých skladatelů, k níž Charlotta přidala v jednom hovoru důvod „aby se nemuseli nuzovat tak, jako my s Bohouškem“.

11. Mám pocit, že hudba Bohuslava Martinů obecně se ještě stále na světových pódiích neuvádí takovou měrou, jakou by si dle jejích kvalit a instrumentační pestrosti zasloužila. Nakolik si myslíte, že je to fakt spojený s jejími typickými kompozičními specifiky – mám na mysli rafinovanou rytmizaci, „Martinůvskou“ melodiku i nezaměnitelnou harmonii. Možná ji jako určitý vývojový stupeň „češství“ v hudbě dokážeme nejnitterněji vnímat právě my a je nám tím pádem nejbližší?

Martinů napsal skoro stejně tolik skladeb jako Mozart. Ne všechny jsou stejně kvalitní. Něco by se dalo zařadit mezi oddechové skladby. Vkus interpretů je ale nevypočitatelný, když jim člověk namočí čumák do martinůvského mléka a dá jim klíč k jeho provádění, náhle užasnou. A pak jsou šlágry, které se občas hrají nějakou dobu dost často. Julietta, Řecké pašije, Ariadna, Dvojkonzert, 6. symfonie, klavírní Inkantace, to všechno jsou skladby, které občas zazní a publikum je unešeno. Pochopit některé opusy dá dost práce, ale vždycky stojí za to. Ostatně v mnoha skladbách by posluchač to češství hledal marně (a zbytečně). Jejich cena spočívá v dokonalé architektuře, nevšední barevnosti a bohatství struktur, které už jsou samy o sobě pramenem rozkoše z hudby.

12. Několikrát jsme se společně pozastavili nad problematikou interpretace děl Martinů pro housle. V čem vidíte největší kámen úrazu či nejčastější provinění u dnešních studentů a interpretů jeho skladeb?

Porozumět zápisu správným způsobem dá dost práce. Vždycky je dobře se podívat co o daném díle píše Harry Halbreich, katalogizátor jeho díla, Jaroslav Mihule, který by byl patrně tím Halbreichem, kdyby měl svobodnou možnost od začátku jezdit

za hranice a psát bez ideologických zábran, a Miloš Šafránek, který Martinů hodně pomohl a byl s ním v přímém kontaktu – na rozdíl od Halbreicha i Mihule. Malý příklad: J. Mihule mi věnoval výtisk 1. houslové sonáty, z něhož hrál největší přítel BM, Stanislav Novák. Že v houslovém partu neopravil 25 tiskových chyb (některé z nich v klavírním partu nejsou, je tedy nutno srovnávat), to chápu. Ale v třetí větě je rozsáhlá kadence, kde Novák vynechal její nejtěžší část. Měl pravdu, ten jeden řádek je velice zvukově komplikovaný a lze krásně navázat po jeho přeskočení. Jak se asi na to tvářil Bohoušek? Sice provedení neslyšel, Stáňa brzy po válce zemřel, ale možná mu o tom ani neřekl, nebo Martinů ve své velkorysosti jen mávl rukou – řádek sem řádek tam... Občas mu někde chybí tečky nad notami, někde je nedůsledný – své o tom může vyprávět team Institutu BM, který připravuje souborné vydání – prostě je nutno jít po hudbě. Ve 4. arabesce kupříkladu mi vadí, když se nehraje jazzově, přestože to je evidentně cakewalk a v klasickém frázování je méně půvabná. Právě tak dokonalost rytmické stránky někdy dostává na frač. O dodržování artikulace a dynamice nemluvě. Ten zápis je nutno hrát s pochopením. Naštěstí už existují kultovní nahrávky, s nimiž je možno konfrontovat vlastní názory. Komplet Vašeho profesora mezi ně jistě patří, ale jednotlivá díla existují i v jiných pojetích. Kéž by se interpretace děl BM vyvíjela stejně, jako interpretace dalších geniů (české hudby).

Vážený pane profesore Štrausi, vřele Vám děkuji za Váš čas a hodnotné odpovědi. Přeji Vám především pevné zdraví a do dalších let hodně radosti s Vašimi nynějšími i budoucími studenty!