



Pedagogická
fakulta

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Epos o Gilgamešovi, H 351 (1955) v kontextu hudebního divadla
Bohuslava Martinů

Disertační práce

Aleš Březina

Obor: Hudební teorie a pedagogika

Vedoucí práce: prof. MgA. Mgr. Vít Zouhar, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracoval zcela samostatně na základě uvedených pramenů a literatury a celá práce je mým původním dílem.

V Praze dne 1. 6. 2017

Poděkování

Děkuji svému školiteli prof. MgA. Mgr. Vítu Zouharovi, Ph.D., Mgr. Gabriele Všetickové, Ph.D, celému týmu Institutu Bohuslava Martinů, PhDr. Viktoru Kalabisovi, prof. dr. Ivaně Rentsch, prof. dr. Giselheru Schubertovi, Centru Bohuslava Martinů v Poličce (Mgr. Lucie Jirglová), Nadaci Paula Sachera v Basileji (Dr. Angela de Benedictis, Carlos Chanfon, Sabine Hänggi, Dr. Felix Meyer, Dr. Robert Piencikowski), nakladatelství Universal Edition, Vídeň (Angelika Glatz, Katja Kaiser, Roland Kornfeil, Dr. Heinz Stolba) a nakladatelství Bärenreiter-Verlag, Kassel – Praha (Dr. Annette Thein, Dr. Eva Velická, Jonáš Hájek).

Můj nejvřelejší dík patří mé milované ženě Ivance.

Obsah	1
Předmluva	4
I. Epos o Gilgamešovi, jeho geneze, hudební a formální východiska a vztah k lidovému hudebnímu divadlu Bohuslava Martinů	
1. Spiritualita v tvorbě Bohuslava Martinů.....	6
2. Geneze: Tři fáze vzniku Eposu o Gilgamešovi	8
3. Volba žánru díla.....	9
4. Hledání tématu a textové předlohy	12
5. Práce na Eposu o Gilgamešovi a volba výrazových prostředků	15
6. Hudební a formální východiska.....	21
7. Volba jazyka	22
8. Hledání nakladatele.....	25
9. Příprava tisku, korektury, změny a jiné zásahy	32
10. Idea poloscénického provedení „na půl cesty mezi koncertem a operou“	38
11. Příprava premiéry.....	41
12. Premiéra a ohlasy na ni	43
13. Další provedení za skladatelova života (1958–1959)	46
II. Kritická zpráva	
1. Seznam zkratk	52
2. Geneze díla	53
3. Stemma.....	56
4. Vyhodnocení pramenů	56
5. Popis hlavního pramene a referenčních pramenů.....	72
6. Obecné komentáře.....	78
7. Vysvětlivky k seznamu různočtení.....	85
8. Seznam různočtení	86
III. Prameny a literatura	
1. Seznam pramenů	93
2. Seznam použité korespondence	95
3. Seznam dalších relevantních dokumentů a recenzí.....	99
4. Použitá literatura.....	100
4.1. Monografie, katalogy, edice	100
4.2. Sborníky	102
4.3. Studie.....	103
Summary	108
Zusammenfassung	110

IV. Přílohy a dokumenty

1. Libreto	I
1.1. The Epic of Gilgamesh	I
1.2. Das Gilgamesch - Epos.....	VIII
2. Bohuslav Martinů: Úvodní text k premiéře Eposu o Gilgamešovi	XV
2.1. L'epopee de Gilgamesh.	XV
2.2. Epos o Gilgamešovi.....	XVII
3. Bohuslav Martinů: Vlastní životopis.....	XVIII
3.1. Francouzský originál textu.....	XVIII
3.2. Český překlad skladatelova francouzského textu.....	XX
4. Autografní soupisy korektur a důležité dopisy	XXII
4.1. LE38 (=ALC1, 27. 2. 1955).....	XXII
4.2. LE38 (=ALC1, 27. 2. 1955).....	XXIII
4.3. LE87 (15. 4. 1957).....	XXIV
4.4. LE87 (15. 4. 1957)	XXIV
4.5. LE93 (=ALC2, 26. 4. 1957).....	XXIV
4.6. LE93 (=ALC2, 26. 4. 1957).....	XXV
4.7. LE122 (3. 2. 1958).....	XXVI
5. Posudky vytvořené spolupracovníky Paula Sachera před premiérou díla.....	XXVII
5.1. Albert Moeschinger – německý originál posudku.....	XXVII
5.2. Albert Moeschinger – český překlad posudku	XXVIII
5.3. Ina Lohr – německý originál posudku	XXVIII
5.4. Ina Lohr – český překlad posudku.....	XXX
6. Recenze provedení za skladatelova života	XXXIII
6.1. Basilej	XXXIII
6.2. Praha.....	LVIII
6.2.1.....	LVIII
6.3. Frankfurt nad Mohanem	LX
6.4. Vídeň	LXII
7. Fotografie z premiéry Eposu o Gilgamešovi	LXVII
8. Faksimile důležitých dokumentů.....	LXVIII
8.1. Dopis Bohuslava Martinů Paulu Sacherovi LE 87 (15. 4. 1957)	LXVIII
8.2. Bohuslava Martinů Paulu Sacherovi LE38 (27. 2. 1955)	LXX
8.3. Notová faksimile	LXXI
9. Soupis nastudování Eposu o Gilgamešovi dle kritické edice díla	LXXXIII

9.1. Aleksandar Markovič (dir.), Filharmonie Brno, Český filharmonický sbor, Radim Vizváry (choreografie), 12. prosince 2014, Janáčkovo divadlo Brno.	LXXXIII
9.2. Jiří Heřman (režie), Marko Ivanovič (dirigent), sólisté, sbor a orchestr ND Brno, premiéra 13. 5. 2016, Janáčkovo divadlo Brno.....	LXXXIII
9.3. Manfred Honeck (dir.), Česká filharmonie, Pražský filharmonický sbor, 26. ledna 2017 Rudolfinum, Praha.....	LXXXIII
10. Recenze kritické edice Eposu o Gilgamešovi	LXXXIII
10.1. Recenze Nigel Simeone, NOTES September 2016, s. 166-170.....	LXXXIII
10.2. Český překlad recenze Nigela Simeone.....	LXXXV
10.3. Recenze Ulrich Barthel Chorzeit 3, 2017 s. 26	LXXXVII
10.4. Český překlad recenze Ulricha Barthela, Chorzeit 3, 2017 s. 26	LXXXVIII
10.5. Best Edition Award	LXXXIX
10.6. Ocenění „Best Edition 2016“ od Německé asociace hudebních vydavatelů.....	XCI
11. Obecná předmluva Souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů	XCII
12. Kritická edice Eposu o Gilgamešovi ¹	XCVI

¹ Příloha je součástí pouze tištěné disertace, která je dostupná v Knihovně Univerzity Palackého v Olomouci. Tato edice již byla publikována v rámci Bohuslav Martinů Complete Edition v roce 2014, viz Aleš Březina (ed.), Bohuslav Martinů. Epos o Gilgamešovi, H 351 = The Epic of Gilgamesh, H 351. (Souborné vydání díla Bohuslava Martinů = The Bohuslav Martinů Complete Edition, Série VI/2/1 Oratorium = Series VI/2/1 Oratorio.) Kassel: Bärenreiter, 2014.

Předmluva

Epos o Gilgamešovi H 351 je od své premiéry v Basileji v lednu 1958 považován za jednu z nejvýznamnějších skladeb Bohuslava Martinů a přiřazován k vrcholům oratorní tvorby druhé poloviny 20. století. Tomuto vysokému hodnocení však neodpovídá jeho teoretická reflexe v muzikologické literatuře. Až dosud nebyla podrobně prozkoumána složitá mnohaletá geneze tohoto díla a jeho různorodá stylistická východiska. Poprvé se tak stalo teprve v rámci kritické edice díla, vytvořené autorem této práce.² Zcela stranou pozornosti bádání stála pak pozice *Eposu o Gilgamešovi* v kontextu tvorby Bohuslava Martinů, který se ani zdaleka neomezuje pouze na oblast kantát a oratorií, ale vykazuje úzkou propojenost se skladatelovým naprosto specifickým chápáním hudebního divadla. Cílem předložené disertační práce bylo prozkoumání tohoto kontextu a objasnění důsledků, která tento nový pohled na hudební divadlo Bohuslava Martinů přináší jak pro bádání o tomto skladateli, tak i pro jevištní uvádění *Eposu o Gilgamešovi*.

Součástí práce je zpřístupnění výsledků autorova dlouholetého pramenného výzkumu, podrobný popis a vyhodnocení pramenů, kritická edice díla a publikace všech zásadních pramenů v původních jazykových verzích a v autorově překladu do češtiny. Řada dokumentů je v příloze práce otištěna jako faksimile (většina z nich vůbec poprvé). Oproti výše uvedenému kritickému vydání přináší tato disertace řadu nových poznatků a představuje výrazné doplnění a rozšíření edice v textové i obrazové části. Obsahuje též soupis všech dosavadních provedení *Eposu o Gilgamešovi*, vycházejících z autorovy kritické edice díla. Jako první svazek Souborného vydání díla Bohuslava Martinů nastavila tato edice kritéria a měřítko pro celý projekt,

² Aleš Březina (ed.), Bohuslav Martinů. *Epos o Gilgamešovi*, H 351 = *The Epic of Gilgamesh*, H 351. (Souborné vydání díla Bohuslava Martinů = *The Bohuslav Martinů Complete Edition*, Série VI/2/1 Oratorium = Series VI/2/1 Oratorio.) Kassel: Bärenreiter, 2014.

který by měl během příštích padesáti let zpřístupnit celý skladatelský odkaz Martinů ve vzorových edicích. Pozitivní přijetí kritické edice *Eposu o Gilgamešovi* v mezinárodních muzikologických periodikách je dokumentováno v závěru bohatě vybavené přílohové části předkládané disertační práce.

I. Epos o Gilgamešovi, jeho geneze, hudební a formální východiska a vztah k lidovému hudebnímu divadlu Bohuslava Martinů

1. Spiritualita v tvorbě Bohuslava Martinů.

Duchovní a náboženská tematika se vyskytuje v rozsáhlé tvorbě Bohuslava Martinů od samého počátku jeho skladatelské činnosti. Částečně to snad souviselo i s tím, že se narodil ve věži kostela sv. Jakuba v Poličce, kde prožil ve výšce 36 metrů nad zemí prvních téměř dvanáct let svého života a denně slyšel hrát varhany. K nejranějším dokladům patří dva skladatelské pokusy z roku 1912, *Offertorium* pro housle a varhany, H 58 a *Ave Maria* pro soprán a varhany, H 59.³ Na faře v sousední vesnici Borová Martinů pro sebe později objevil evangelické kancionály, které trvale ovlivnily jeho melodické cítění a posílily jeho zálibu v prostých chorálních melodiích, jak dokládají krajní věty *Smyčcového kvartetu Es dur* („Nultého“), H 103 (1918), které zpracovávají známý hymnus Lowella Masona *Bliž k Tobě, Bože můj*. Nejreprezentativnějším dílem tohoto období je bezesporu rozsáhlá kantáta *Česká rapsodie*, H 118 (1918), v níž Martinů citoval jednak melodii žalmu č. 23 *Hospodin jest můj pastýř*, který znal ze zpěvníku Českých bratří ve zhudebnění Clauda Goudimela, jednak *Svatováclavský chorál* ze 13. století.

Zcela výjimečný doklad užití liturgických textů (konkrétně modlitby *Otče náš*, litanie *Kyrie eleison* a žalmů č. 44, 54, 56 a 57) ve zralé tvorbě Martinů přináší kantáta *Polní mše*, H 279 (1939), komponovaná v mimořádně emocionálně vypjaté atmosféře počátku druhé světové války. Jinak byl pro Martinů již od začátku třicátých let příznačný odklon od liturgických podnětů směrem k českým a moravským náboženským lidovým písním a jejich textům. Ten také nejlépe vyjadřuje spiritualitu skladatele, který stál po

³ Ani jedna z těchto raných skladeb se nedochovala, *Ave Maria* je zcela nezvěstné, k *Offertoriu* existuje pouze skica.

celý život mimo oficiální církve. Typickými díly jsou v tomto ohledu cyklus operních miráklů *Hry o Marii*, H 236 (1934), balada *Člověk a smrt* z kantáty *Kytice*, H 260 (1937), *Píseň nábožná* z cyklu *Čtyři písně na slova české lidové poezie*, H 282bis (1940), *Sen Panny Marie* z vokálního cyklu *Písničky na jednu stránku*, H 294 (1943), *Panenka Maria po světě chodila*, H 339A (1952) a řada dalších, zejména sborových děl.

Nejvýrazněji se skladatelův příklon k religiózním, resp. spirituálním textům projevil v posledním desetiletí života, kdy složil kromě opery *Řecké pašije*, H 372 I (1957) a H 372 II (1959), také *Tři písně posvátné* pro ženský sbor a housle, H 339 (1952), kantáty *Hymnus k svatému Jakubu*, H 347 (1954), *Mount of Three Lights* (Hora tří světél), H 349 (1954), *The Prophecy of Isaiah* (Izaiášovo proroctví), H 383 (1959) a formálně zcela originální a obtížně zařaditelný *The Epic of Gilgamesh* (Epos o Gilgamešovi), H 351 (1955).

K tématům zpusťování, hledání věčného života a poznání nevyhnutelnosti smrti měl Martinů v padesátých letech velmi osobní vztah. Jako český patriot s americkým pasem, dlouholetý emigrant z Československa, nejprve německou armádou obsazeného a poté nadlouho komunistického, pozoroval Martinů ze svého švýcarského exilu znepokojeně vývoj tzv. studené války. Byl přitom kritický k oběma jejím frontám, tedy nejen ke komunistickému totalitarismu ve své vlasti, ale i k nedemokratickým rysům tehdejší Ameriky v období aktivit mimořádně vlivného, antidemokratického a fanaticky antikomunistického senátora Josepha McCarthyho a nechvalně známého Sněmovního výboru pro neamerickou činnost.⁴ Svůj životní pocit vykořeněnosti vyjádřil Martinů výstižně v krátké autobiografii, napsané pro

⁴ Úzkou souvislost mezi skladatelovým zklamáním z politického vývoje a vznikem *Eposu o Gilgamešovi* názorně dokládá skladatelův dopis Miloši Šafránkovi LE139 (15. 10. 1958): „[...] hledal [jsem] potvrzení ze nektěre myšlenky nestárnou a jsou asi vecne, proto jsem sel az ku Gilgamesh a prave dnes kdy se zda ze vse to co jsme v zivote videli a se naucili nema uz zadnou platnost [...].“

program premiéry *Eposu o Gilgamešovi*. Popisuje v ní nedobrovolně dobrodružné okolnosti svého života a zakončuje ji slovy: „*Kam povede další etapa naší cesty, netuším.*“⁵ Šířeji se o tom rozepisuje v úvodním textu pro týž program:

Uvědomil jsem si, že přes ohromný pokrok, jehož jsme dosáhli v průmyslu a technice, se lidské emoce a otázky, které si lidé kladou v souvislosti s tímto pokrokem a vynálezy všeho druhu, vůbec nezměnily a že otázky-problémy, jež jsem našel v písemnictví národa, který nazýváme primitivním, nás stále provázejí. Jsou to otázky přátelství, lásky a smrti. V této básni o Gilgamešovi se setkáváme s velmi silnou a takřka úzkostně bolestnou touhou po nalezení odpovědí, které marně hledáme dodnes.⁶

2. Geneze: Tři fáze vzniku *Eposu o Gilgamešovi*

Martinů obvykle skládal velmi rychle. Jednu z mála výjimek z tohoto pravidla představuje *Epos o Gilgamešovi*. Nápad napsat pro Paula a Maju Sacherovy rozsáhlé vokálně-instrumentální dílo vznikl již v roce 1940, ale z mnoha důvodů došlo k jeho realizaci až o patnáct let později. Martinů jím chtěl vyjádřit svou vděčnost za velkorysou uměleckou a finanční podporu, které se mu od manželů Sacherových dostávalo již od roku 1938, kdy obdržel první z celkem pěti objednávek na nová díla pro Paula Sachera a jeho Basilejský komorní orchestr. Finanční příspěvky a účinná pomoc manželů Sacherových mu pomohly v mnoha obtížných situacích a na přelomu let 1940 a 1941 mu zřejmě zachránily život v té nejtěžší z nich, když po obsazení Francie německými vojsky utíkal z Paříže do USA.

⁵ LE107 (prosinec 1957): "*Ou est la prochaine étape de notre voyage je ne sais pas.*" Celý dokument viz Přílohy a dokumenty, s. XVIII-XX. Pokud není uvedeno jinak, přeložil všechny francouzské, anglické a německé texty do češtiny autor této disertační práce.

⁶ LE106 (prosinec 1957), pro originální citaci viz Přílohy a dokumenty, s. XV-XVI.

3. Volba žánru díla

V únoru 1940 se Martinů zúčastnil premiéry *Dvojkonzertu* pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány, H 271 (1938).⁷ Ze skladatelova dopisu Sacherovi z 3. března 1940 vyplývá, že spolu v Basileji hovořili o další spolupráci a celkem jasně označili i žánr zamýšlené skladby: „Napište mi také něco o latinském či jiném textu pro tu kantátu!“⁸ Paul Sacher tuto prvotní skladatelovu poznámku ve své odpovědi nekomentoval, zřejmě tak krátce po rozhovoru a uprostřed abonentní sezony svého orchestru ještě neměl čas o předloze vážně přemýšlet.

Martinů se k tomuto tématu vrátil o čtyři měsíce později, v době, kdy byl již více než tři týdny na útěku z obsazené Paříže. V mnoha dopisech z druhé poloviny roku 1940 popisoval Sacherovi mimořádně špatné životní podmínky.⁹ Poprvé se vrátil k tématu kantáty 2. července 1940 v dopise z Ranconu, kde našel dočasný azyl u přátel rodiny dirigenta Charlese Muncha:

Rád bych se Vás zeptal, zda byste mi teď mohl půjčit částku potřebnou k odjezdu, pokud vůbec získám výjezdní povolení, ale dělám pro to vše, co je v mých silách. Já sám mám sice také něco naspořeno, ale to nebude stačit, a tak mě napadlo, že byste mi snad mohl zaplatit zálohu za tu kantátu, kterou si ode mne zamýšlíte objednat, nebo že byste mi mohl půjčit částku, kterou bych Vám vrátil později, až tam [v USA] něco najdu, protože jsem odhodlaný hodně tam pracovat.¹⁰

⁷ Premiéra v podání Paula Sachera a Basilejského komorního orchestru se konala 9. 2. 1940 v Basileji.

⁸ LE1 (3. 3. 1940): “*Ecrivez moi aussi au sujet de texte latin ou d'autres pour la Cantate!*”

⁹ Paříž opustil teprve 10. 6. 1940, pouhé čtyři dny před obsazením města německými vojenskými jednotkami. Jako československý občan byl již od 16. 3. 1939 oficiálně státním příslušníkem Protektorátu Čechy a Morava a hrozilo mu, že ho vichistický režim, kolaborující s nacistickou Třetí říší, nechá zatknout a deportovat do protektorátu.

¹⁰ LE2 (2. 7. 1940): “*Je voudrais vous demander si vous serait possible de m'aider en ce moment pour avoir une somme necessaire pour le depart, si tout-fois je reussi d'avoir la permission pour partir et je ferai mon possible. J'ai quand meme economisé quelques l'argent mais ce n'est pas assez et je pense que peut etre vous serait possible de me faire une avance sur la Cantate que vous aviez l'intention de me commander ou de me preter une somme contre l'remboursement plus tard, quand j aurai trouvé quelque chose la bas, parce que je suis decide de travailler beaucoup.*”

Sacher poslal peníze obratem. O kantátě se ve své odpovědi vůbec nezmínil, zřejmě považoval za důležitější řešit spíše skladatelovu komplikovanou životní situaci než objednávku díla, které za těchto okolností stejně nebylo možné ani započít. Díky jeho pomoci se manželům Martinů podařilo dostat z Ranconu do relativně bezpečného Aix-en--Provence, tedy na neokupovaný a klimaticky příznivější jih Francie, odkud se mohli mnohem účinněji pokoušet získat výjezdní povolení. V těchto alespoň částečně stabilizovaných podmínkách začal Martinů opět pomýšlet na komponování kantáty. Dne 10. listopadu poděkoval Sacherovi za další finanční výpomoc ve výši 5 000 franků a dodal: „*Mám takový nápad na tu kantátu, ale zatím jen takový odlesk nevím čeho, ještě Vám k tomu nechci říkat nic bližšího.*“¹¹

Tentokrát na to Sacher již zareagoval. Po stručném ujištění, že bude Martinů na jeho útěku i nadále pravidelně finančně podporovat, poznamenal: „*Jsem ostatně velmi zvědav na Vaše plány s kantátou!*“¹² To přimělo Martinů k prvnímu nastínění představy o plánovaném díle. Z jeho dopisu, napsaného 28. listopadu 1940, vyplývá, že o ní zřejmě intenzivně přemýšlel již delší dobu:

Co se týče té kantáty, pomýšlím na něco na způsob Cavalieriho skladby „*Rappresentazione di anima et di corpo*“,¹³ kterou se započala nová hudební epocha. Mám k tomu několik vlastních nápadů, které se pozvolna ozřejmují a nabývají tvar, a v Aix si najdu někoho, komu bych

¹¹ LE3 (10. 11. 1940): „*J'ai une idée pour la cantate mais seulement un reflet de je ne sais quoi, je ne voudrais pas encore de vous en dire plus.*”

¹² LE4 (21. 11. 1940): „*Je suis du reste tres curieux de connaître vos plans pour la cantate !*”

¹³ Emilio de' Cavalieri, *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo novamente posta in musica dal. sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando* (Řím, 1600). Martinů znal toto základní dílo rané italské monodie na libreto Agostina Manni s největší pravděpodobností z faksimile: Francesco Mantica (ed.), *Rappresentazione di anima, e di corpo*, Prime Fioriture del melodramma italiano, sv. 1 (Řím: Casa Editrice Claudio Monteverdi, 1912). Není bez zajímavosti, že o 18 let později Martinů tuto souvislost v dopise Šafránkovi LE124 (9. 3. 1958) popřel: „*Na toho Cavalier[iho] si opravdu ale vubec nevzpominám, mel jsem sice nejake talianske madrigaly ale to bylo uz az v niz[z]e a nebyl to Cavalieri tak jsi mne popletl.*“ Skladatelova korespondence z roku 1940 však tuto inspiraci dokládá zcela nepochybně.

vysvětlil, jak si představuji text. Ten název bych chtěl zachovat, protože mám o něm jistou docela osobní představu.¹⁴

Sacherova reakce ze 7. prosince 1940 byla poněkud nesrozumitelná: „*Mám velikou radost, že Vám práce jde tak dobře. Hluboce lituji toho, že v nejbližší době naneštěstí nebudu mít nejmenší příležitost podívat se na Vaše nová díla ani si je vyslechnout, včetně realizace Vaší nové kantáty.*“¹⁵ V případě oněch nových děl šlo bezpochyby o tři skladby, o kterých ho Martinů informoval ve svém předchozím dopise,¹⁶ ale poněkud nejasná formulace o „*realizaci Vaší nové kantáty*“ je zřejmě jen drobnou jazykovou neobratností, Martinů v korespondenci ani v nejmenším nenaznačoval, že by své sice ještě neexistující, ale již jednoznačně pro Sachera určené dílo přenechal jinému dirigentovi nebo koncertnímu pořadateli. V následujících dvou dopisech z prosince 1940 zmínil Martinů kantátu jen okrajově: „*Práci na kantátě si nechám na klidnější časy, doufám, že to bude brzy.*“¹⁷ O dva týdny později k tomu dodal: „*Chtěl bych být už daleko, abych mohl v klidu pracovat na kantátě, najdu si tam někoho na ten text.*“¹⁸ Sacher ani jednu z těchto vět nekomentoval a soustředil se výhradně na finanční a organizační pomoc skladateli a jeho manželce.¹⁹ Po dobrodružném a vysilujícím útěku přes Španělsko a Portugalsko vstoupili manželé Martinů 21. března 1941 na parník Exeter, poslední loď, která dostala povolení odplout z Lisabonu do

¹⁴ LE5 (28. 11. 1940): “*Pour la cantate, je pense a quelque chose dans le genre de ‘Le Reppresentazione di anima et di corpo’ de Cavalieri qui a commencé une nouvelle époque de musique et j ai quelques idées a moi la dessus qui se forment et ressemblent tous doucement et je trouverai en A[ix] quelqu’un a qui j expliquerai mon idée pour le texte, et je voudrai garder le titre, dont jai une image tout a fait personnelle.*”

¹⁵ LE6 (7. 12. 1940): “*J’éprouve une vive joie de ce que vous travaillez si bien. Je regrette profondément de n’avoir malheureusement si peu de chance de voir ou d’entendre prochainement vos nouvelles oeuvres, la réalisation de votre nouvelle cantate.*”

¹⁶ Šlo o *Fantazii a toccatu* pro klavír, H 281 (v dopise ji Martinů nazýval ještě *Fantaisie et Rondo*), *Sinfoniettu giocosu* pro klavír a malý orchestr, H 282 (tamtéž označovanou jako *La Sinfonia*) a právě započatou *Sonatu da camera* pro violoncello a komorní orchestr, H 283 (zde pod pracovním názvem *Concertino*).

¹⁷ LE7 (17. 12. 1940): “*Pour la cantate je la garderai pour le travail plus calme j’espère bientôt.*”

¹⁸ LE8 (31. 12. 1940): “*Je voudrai etre deja loin et pouvoir travailler tranquillement sur la cantate, je trouverai quelqu’un la bas pour le text.*”

¹⁹ Hned dvakrát jim Sacher zajistil lodní lístky z Lisabonu do New Yorku, protože 25. 12. 1940 parník v lisabonském přístavu zmeškali; Martinů v té době stále ještě čekal v Aix-en-Provence na výjezdní vízum, které by mu umožnilo opustit Francii. To se mu podařilo získat až na samém konci prosince.

USA, a přistáli o deset dní později v Hobokenu ve státě New Jersey. Již 20. srpna 1941, krátce po dokončení jiné Sacherovy objednávky,²⁰ se Martinů opět vrátil ke svému staršímu plánu: „*Stále myslím na tu kantátu, kterou bych chtěl napsat pro paní Sacherovou [...]*.“²¹ Sacher mu za to poděkoval: „*Jestli někdy naleznete nějaký text, který by se hodil pro kantátu, budu velice rád.*“²² Krátce nato bylo přerušeno poštovní spojení mezi Evropou a USA a k jeho obnovení došlo až po skončení druhé světové války.

4. Hledání tématu a textové předlohy

Hned při své první poválečné cestě do Evropy v létě 1948 strávil Martinů dva týdny na usedlosti Schönenberg poblíž Basileje jako host Paula a Maji Sacherových.²³ Při této návštěvě znovu oživil myšlenku na kantátu a společně se svými hostiteli stanovil i její téma. Jako předlohu pro své libreto si zvolil jeden z nejstarších literárních dokumentů historie, rozsáhlý starobabylonský *Epos o Gilgamešovi* z období třetí dynastie z Uru (2112–2004 př. n. l.), který čerpá z orální tradice. Jaroslav Mihule uvádí, že Maja Sacherová navštívila krátce po ukončení války oddělení starověké Mezopotámie v Britském muzeu v Londýně a přivezla si domů tištěný katalog sbírek.²⁴ Lze tedy předpokládat, že původní podnět pro zvolení *Eposu o Gilgamešovi* za předlohu plánované kantáty pocházel přímo od její pozdější dedikantky.²⁵ Již krátce po odjezdu ze Schönenbergu požádal

²⁰ *Concerto da camera* pro housle a smyčcový orchestr s klavírem a bicími nástroji, H 285 Sacher objednal od Martinů dopisem z 29. 1. 1941. Dílo však vzniklo až po skladatelově emigraci do USA, kde je dokončil 8. 8. 1941.

²¹ **LE9** (20. 8. 1941): „*Je pense toujours a la Cantate que je voudrais ecrire pour Mme Sacher [...]*.”

²² **LE10** (6. 9. 1941): „*Si jamais vous trouvez un texte qui s'adapte a être soumis a la cantate, j'en serais enchanté.*”. Okolnost, že zde ani slovem není zmíněn skladatelův dřívější návrh složit moderní obdobu Cavalieriho *Rappresentatione*, může být jen náhodná, ale pozoruhodně koresponduje s pozdější Sacherovou neochotou přistoupit na skladatelovy návrhy na poloscénické uvádění *Gilgameše*.

²³ Pobyť na Schönenbergu trval od 26. 8. do 5. 9. 1948.

²⁴ Jaroslav Mihule, *Martinů – osud skladatele* (Praha: Karolinum, 2002), s. 412. Mihule tento dokument popisuje jako „*informativního průvodce*“.

²⁵ Viz též dopis Vladimíra Vaňka **LE151** (3. 9. 1962), podle něhož byl autorem námětu právě on. Jakkoliv tento bývalý významný československý diplomat skutečně výrazně pomáhal Martinů, zejména v prvních letech skladatelova pobytu v Paříži, pro jeho tvrzení neexistují žádné přesvědčivé doklady.

Martinů Sachera o pomoc s hledáním novodobé edice eposu: „*Nezapomeňte mi o sobě dát brzy vědět a taky o té knize ,Gilgameš‘ , kterou jste objednal.*“²⁶ Sacher mu obratem sdělil: „*Objednal jsem ,Gilgameše‘ . Doufám, že Vám o tom brzy budu moci poslat další zprávy.*“²⁷ Tou dobou byl skladatel starobabylonským eposem již silně zaujat: „*Nemohu se dočkat Gilgameše.*“²⁸ A již o pět týdnů později představil své prvotní úvahy o pojetí kantáty: „*Těším se na Gilgameše. Myslím, že napíšei jakousi profánní ,Secular Cantata‘ , text[ovou předlohu] mám a hodně mě v tuto chvíli láká.*“²⁹ Pátrání po moderní edici *Eposu o Gilgamešovi* však nebylo v poválečné Evropě vůbec snadné:

Zdá se, že v Evropě nelze anglické vydání „Gilgameše“ sehnat. Podle mých informací budete mít větší šanci Vy, když to zkusíte v Americe. Název té knihy, vydané v roce 1917 v nakladatelství Pennsylvania University Press, je „Sumerian Epic of Gilgamish“, k vydání ji připravil S. Langdon.³⁰ Jde zřejmě o jediné existující anglické vydání. Nakladatelství Oxford University Press, výhradní dovozce do Evropy, smí prodávat jen omezené množství amerických knih. Je tedy naprosto nejisté, kdy mi budou moci tu knihu poslat a jestli to vůbec půjde, jde o vydání z roku 1917. Radím Vám tedy, abyste se buď přímo Vy sám, nebo prostřednictvím knihovníka Vaší univerzity obrátil na nakladatelství Pennsylvania University Press. Domnívám se, že budete v hledání úspěšnější.³¹

²⁶ **LE11** (13. 9. 1948): “*N’oubliez pas de me donner des nouvelles de vous bientôt et aussi de ce livre ‘Gilgamesh’ que vous avez commandé.*”

²⁷ **LE12** (18. 10. 1948): “*De mon côté j’ai commandé le ‘Gilgamesch’. Vous en aurez, j’espere bientôt des nouvelles.*”

²⁸ **LE13** (25. 10. 1948): “*Je suis très anxieux pour Gilgamesch.*”

²⁹ **LE14** (27. 11. 1948): “*I am looking forward to Gingamesh [sic]. Je crois que je vais écrire un ‘Secular Cantata’ profane, j’ai le text et cela me tient bien en ce moment.*” Dopis je psán kuriózní směsicí francouzštiny s angličtinou, která se stala typickým znakem skladatelovy poválečné korespondence.

³⁰ Stephen Herbert Langdon, *The Epic of Gilgamish*. Publications of the Babylonian Section, sv. 10, č. 3 (Philadelphia: University Museum, 1917).

³¹ **LE15** (16. 12. 1948): “*Il semble impossible d’obtenir une édition anglaise de ‘Gilgamesch’ en Europe. D’après mes informations vous aurez plus de chances en essayant en Amérique. Le titre du livre qui a paru en 1917 chez Pennsylvania University- Press est ‘Sumerian Epic of Gilgamish’ by S. Langdon. C’est apparament la seule édition qui existe en langue anglaise. L’Oxford University-Press, seul revendeur en Europe, n’a droit qu’a un contingent limité de livres américains. Il est donc absolument incertain quand ils pourront me faire parvenir ce livre ou encore s’ils peuvent le livrer du tout, l’édition datant de 1917. Je vous conseille donc de vous adresser ou bien directement ou bien par l’entremise du bibliothécaire de votre Université a la Pennsylvania University-Press. J’ai l’impression que ce chemin vous offre plus de chances.*”

Jak dokládá poněkud nešikovně formulovaný dopis Charlotte Martinů z 16. března 1949, Sacher knihu nakonec přece jen našel: „*Manžel obdržel v pořádku obě knihy o Gilgamešovi, velmi Vám za ně děkuje a mám Vám vyřídit, že už je nemáte dál shánět, protože si to může snadno opatřit v princetonské knihovně [...]*.“³² Jelikož Langdonova edice *Eposu o Gilgamešovi* vyšla v jednom svazku a Charlotte Martinů v dopise zmínila knihy dvě a nutnost dalšího pátrání po tomto textu, zdá se pravděpodobné, že Sacher poslal skladateli jiné Langdonovy publikace, a sice dva svazky z edice *Publications of the Babylonian Section*, které vyšly také v roce 1917.³³ Tuto hypotézu však nelze doložit žádnými přímými argumenty, protože v pečlivě vedeném archivu Paula Sachera není mezi dopisy z 16. prosince 1948 a 16. března 1949 žádná další korespondence. Ze skladatelovy pozdější korespondence však vyplývá, že mu knihu opatřil Sacher.³⁴ Je možné, že zmíněné dvě knihy neposlal přímo sám, nýbrž že jejich dodání skladateli do Princetonu jen zprostředkoval. Jisté je, že předlohou pro skladatelovo libreto se nakonec stalo epochální přebásnění *Eposu o Gilgamešovi* od Reginalda Campbella Thompsona.³⁵

V srpnu 1949 manželé Martinů opět navštívili Sacherovy na Schönenbergu. Překvapivým důsledkem jejich rozhovorů bylo odsunutí práce na *Gilgamešovi* na pozdější dobu. Na přání Paula Sachera věnoval Martinů Maje Sacherové dodatečně svou *Sinfonii concertante*, dokončenou již 8.

³² **LE16** (16. 3. 1949): “*Mon mari, a bien reçu, les deux livres de Gilgamesh, il vous en remercie beaucoup, il me prie de vous dire, de ne plus continuer vos recherches, car il peut tres bien trouver cela a la bibliotheque de Prin[ce]ton [...]*.”

³³ Stephen Herbert Langdon, *Sumerian grammatical texts*, Publications of the Babylonian Section, sv. 10, č. 1 (Philadelphia: University Museum, 1917); též autor, *Sumerian liturgical texts*, Publications of the Babylonian Section, sv. 10, č. 2 (Philadelphia: University Museum, 1917).

³⁴ Viz **LE38** (27. 2. 1955), srv. pozn. č. 49.

³⁵ Reginald Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamish: A New Translation from a Collation of the Cuneiform Tablets in the British Museum Rendered Literally into English Hexameters* (Londýn: Luzac, 1928).

března 1949.³⁶ Je zřejmé, že dedikaci (a s ní spojené nastudování a provedení) dvou děl stejné adresátce v příliš krátkém časovém odstupu nepovažovali Sacher ani Martinů za vhodnou. Tuto hypotézu podporuje skladatelův dopis z 24. října 1950, ve kterém se vyjadřuje k oběma skladbám:

Ptáte se mne na dedikaci [Sinfonie concertante], byl bych velmi rád, kdyby Maja toto dílo přijala, ale nevím, zda se jí bude líbit, protože nebylo psáno přímo pro ni, ale udělalo by mi velkou radost, kdyby věnování přijala. Mám ale jednu podmínku. Jak víte, stále mám v hlavě myšlenku, že pro Maju napíši velkou sborovou věc, ale to bude až na později.³⁷

Po tomto datu se zmínky o *Gilgamešovi* na čtyři roky ze skladatelovy korespondence vytratily.

5. Práce na Eposu o Gilgamešovi a volba výrazových prostředků

Teprve 30. srpna 1954, opět krátce po návštěvě Martinů na Schönenbergu, se skladatel vrátil k tématu *Gilgameše*, tentokrát však již s konkrétním návrhem tématu, formy, a dokonce obsazení díla:

Ke svému překvapení jsem Vám zapomněl dát svoje traveler's cheques za tu obálku, kterou mi dala Maja,³⁸ a teď už je příliš pozdě a myslím, že udělám lépe, když Vám za to poděkuji nějakým novým dílem, a vrátím se ke svému dávnému tématu Gilgameš, které mi nedá spát už mnoho let. Byla by to jakási kantáta, asi by mi na ni nestačil jen smyčcový orchestr, možná bych nepotřeboval velký orchestr, ale přeci jen nějaké nástroje, které nadělají víc hluku než smyčce, a pokud se nemýlím,

³⁶ *Sinfonia concertante* pro housle, violoncello, hoboj, fagot a komorní orchestr, H 322. Premiéra díla se v podání Paula Sachera a Basilejského komorního orchestru uskutečnila 8. 12. 1950, tedy v den 60. narozenin Bohuslava Martinů.

³⁷ LE17 (24. 10. 1950): „*Vous me demander pour la dedication [sinfonia], je serais tres heureux si Maja voudrait accepter cette oeuvre, mais je ne sais pas si elle l'aimerait, comme cela n'etait pas ecrit directement pour elle, cela me ferai un grand plaisir si elle voudrait accepter la dedication. Il y a quand meme une condition. Comme vous savez je toujours dans ma tete une idee ecrire une grande chose avec le choeur pour Maja, mais c'est sera pour plutard.*”

³⁸ Pravděpodobně šlo o částku 1 000 USD, kterou Sacher zmínil o čtyři roky později v LE135 (9. 9. 1958): „*V roce 1954 jsem ti dal částku tisíc dolarů, kterou jsem považoval za platbu za Gilgameše. Ty jsi mi obratem prodal dvě partitury tohoto díla a stvrzenka, kterou jsem ti pak vystavil, byla na celou částku.*“ („*En 1954 je t'ai donné la somme de mille Dollars que je considérais un payment pour Gilgamesch. Par la suite tu m'as vendu deux partitions de cette oeuvre, et la quittance que je t'ai remise l'autre jour serait pour la somme entiere.*”).

mnohem víc hluku! Zkomplikovalo by se to tím? A nejspíše budu potřebovat varhany. Vyjádřil byste se k tomu?³⁹

Sacherova nadšená odpověď přišla takřka obratem:

S velikou radostí se dočítám, že pomýšlíte na zkomponování kantáty „Gilgameš“, o které jste mi kdysi povídal. Rozumí se samo sebou, že se nemusíte omezit jen na smyčcový orchestr a že ho lze snadno doplnit o nástroje, které „nadělají víc hluku“. Zato varhany v našem koncertním sálu jsou v žalostném stavu a bylo by opravdu lépe je rovnou oželeť.⁴⁰

O pouhé dva týdny později se Martinů vrátil k otázce vokálně-instrumentálního obsazení v dopise, ze kterého je patrné, že má o rozvržení skladby již velmi přesnou představu:

Kolik zpěváků má Tvůj sbor a kolik hudebníků Tvůj smyčcový orchestr? Kolik dalších nástrojů bych maximálně mohl přidat do Gilgameše? Mohl bych nahradit varhany harmoniem? Nejde vlastně o hluk, toho nadělám až až s pomocí sboru, spíše bych chtěl dosáhnout mohutné zvukovosti. A budu potřebovat i sólisty. Báseň je poměrně dlouhá, budu si z ní muset vybrat jen jednu část. Je také dosti nejasná, protože jsou v ní mezery a hodně textu chybí, jelikož tabulky jsou zničené nebo nečitelné. Mám i francouzský překlad, vyhotovený podle jiné verze [eposu], ale anglický překlad Campbella Thompsona, který jsi mi poslal, je dosti kompletní. Nevím, zda nebudu potřebovat Thompsonův souhlas s užitím jeho překladu, myslím, že spíše ano. Vyšlo to v Londýně, u Luzac & Co., 46 Great Russell Street, London W.C.I. v roce 1928. Jeho překlad je skvostný. Samozřejmě, že látka není aktuální, ale nastoluje základní lidský problém a text je velmi pěkný. Chtěl bych to udělat v podobě tabulek, tak jak byly objeveny, a i když budu hodně krátit, bude to dosti dlouhé, myslím, že 50 minut, avšak teď to stěží mohu říci. A chtěl bych to věnovat Maje, slíbil jsem jí to už před lety. Je docela zajímavé, že všechny svoje knihy jsem uložil do

³⁹ LE21 (30. 8. 1954): *“Dans ma surprise j ai oublié de vous donner mes travelerschecks en return pour l’enveloppe que Maja m’a donnée et maintenant il est trop tard et je pense que je ferai mieux de vous remercier pour cela avec une nouvelle oeuvre et je reviens a mon ancien sujet de Gilgamesh, qui me tourmente for many years. Ce serait une sorte de Cantate et le String orchestre ne serait pas assez, peut-etre je n’aurai pas besoin a full-orchestra mais quand meme quelque instruments qui font plus des bruit que des archets et si je ne me trompe pas, beaocoup plus de noise ! Estce que cela compliquerait les choses ? Et probablement j’aurai besoin des orgue (organ) ? Voulez vous m’écrire a ce sujet ?”*

⁴⁰ LE22 (10. 9. 1954): *“Je me réjouis vivement d’apprendre que vous songez a réaliser la composition de la Cantate ‘Gilgamesch’ dont vous m’aviez parlée dans le temps. Il va sans dire qu’un orchestre a cordes n’est pas de rigueur et qu’on pourrait le compléter facilement par des instruments qui font ‘plus de bruit’. Par contre l’orgue dans notre Musiksaal est dans un état pitoyable et il vaudrait vraiment mieux d’y renoncer d’emblée.”*

jednoho skladu [v USA], ale Gilgameše jsem nechal u jednoho známého, jako bych tušil, že ho budu potřebovat. Ta obálka, kterou mi Maja dala, mi v každém případě umožní zůstat ještě rok v Nice a v klidu pracovat na tom, co jsem dlouho choval v mysli. A tak Ti ještě jednou a mnohokrát děkuji.⁴¹

Paul Sacher obratem vyjádřil radost ze skladatelova záměru věnovat dílo jeho ženě Maje a odpověděl mu i na všechny otázky:

Maja bude velmi poctěna, když jí Gilgameše věnuješ. Myslím také, že bys měl kontaktovat překladatele, respektive jeho nakladatele. V jakém jazyce dílo zhudebníš? Ve sboru mám 60 až 80 zpěváků, žen a mužů. Doufám, že si zvolíš klasickou čtyřhlasou sazbu a že to nepřehzeneš s divisi v různých hlasech. Jak víš, můj sbor je amatérský. Smyčcové nástroje Basilejského komorního orchestru se obvykle dělí na 10/10/8/6/4, jinak si k nim přidej dechových nástrojů, kolik budeš potřebovat. Harmonium podle mne nezní moc pěkně. Nechtěl bys ho raději nahradit malými přenosnými varhanami, nebo dokonce varhanami elektronickými?⁴²

Na tyto návrhy Martinů bezprostředně písemně nereagoval. Je možné, že je se Sacherem prodiskutoval telefonicky. Pravděpodobnější však je, že se pro

⁴¹ **LE23** (24. 9. 1954): *“Combien il y a des chanteurs dans ton chœur et combien il y a des joueurs dans ton orchestre a cordes ? Quelle sera la limite pour les instrument que je voudrais ajouter pour Gilgamesh ? Est ce que je pourrais remplacer l’orgue par l’harmonium? Il ne s’agit vraiment de faire du bruit, je peux en faire pas mal avec le chœur mais surtout avoir le volume assez puissant. Et j’aurai besoin de Soli. Le poeme est bien long, je dois choisir seulement une parte. C’est assez confus parce que il y a des lacunes et beaucoup de text est missing les tablettes etaient detruit ou illissible. J’ai aussi la traduction francaise qui a été fait apres l’autres versions mais la traduction anglaise de Campbell Thomson [sic], que tu m’as envoyer est assez complet. Je ne sais pas s’il me faudra avoir la permission du Thompson pour utiliser son traduction, je pense que si. C’était edité a London, Luzac & Co., 46 Great Russell Street, London W.C.I. en 1928. La traduction est excellente. Le sujet n’est pas evidement actuel, mais posse the principial human problem et le text est tres beau. Je voudrai le faire en forme de tablettes comme elles étaient decouvert et meme en coupant beaocoup ce sera assez long, je croix 50 minutes, mais je ne peux pas le dire maintenant. Et je voudrais le dedier a Maja, je lui ai promis cela il y a des annés. C’est assez interessent que j’ai mis tout mes livres dans un storage, mais j’ai laissé Gilgamesh chez un ami, comme les pressentiment que je l’aurai besoin. En tout cas, l’enveloppe que Maja m’a donné me permet de rester encore une année a Nice et de travaillé tranquilment sur quelque chose qui était long time on my mind. Alors je te remercie encore une fois et beaucoup.”* Počínaje tímto dopisem si Martinů a Sacher při korespondenčním styku až na občasná opomenutí tykali.

⁴² **LE24** (1. 10. 1954): *“Maja sera fiere de figurer come dédicatrice de ta Cantate ‘Gilgamesch’ ! Je crois aussi que tu dois te mettre en rapport avec le traducteur, c’est a dire son éditeur. Dans quelle langue l’oeuvre sera-t-elle composée ? Mon chœur se compose de 60 a 80 chanteurs, hommes et femmes. J’espere beaucoup que tu te contenteras d’employer l’écriture classique a 4 voix sans trop de divisements dans les différentes voix. Tu sais il s’agit d’un chœur d’amateurs. Les cordes du Basler Kammerorchester sont normalement de 10/10/8/6/4 et tu es libre d’y ajouter des instruments a vent comme bon il te semble. A mon avis l’harmonium n’est pas tres beau. Pourquoi ne pas le remplacer par un petit orgue transportable ou meme par un orgue électrique ?”*

úplné vynechání varhan či jiného zvažovaného klávesového nástroje rozhodl sám. V listopadu mu do pronajatého domu v Nice přivezli klavír⁴³ a 23. prosince 1954 Martinů zapsal na papír první noty svého eposu.⁴⁴ O měsíc později podává Sacherovým zprávu o průběhu práce a o rozhodnutích, ke kterým dospěl:

Orchestr, který jsem zvolil a který potřebuji, je následující. Jsou v něm dvě flétny, dva klarinety, dvě trubky, dva trombóny, harfa, klavír, bicí a smyčce. Sbor a sólisti. Šlo by to? Méně toho mít nemohu, báseň je opravdu dramatická, dokonce se obávám, že je příliš tragická. Snažím se, aby speaker byl omezen na minimum, z Gilgameše jsem vybral pouze část a stejně to bude docela dlouhé, myslím tak 50 minut. Bude mít tři části. 1. Gilgamešův boj. 2. Smrt Enkiduova. 3. Potopa a zaklínání.⁴⁵

Mimořádně zajímavým aspektem tohoto dopisu je původní skladatelův záměr zhudebnit část s názvem *Potopa*, od kterého Martinů v průběhu práce zcela upustil.⁴⁶

Již 18. února 1955 hlásí Martinů dopisem příbuzným do Poličky, že toho dne dokončil *Gilgameše*,⁴⁷ a 26. února to oznámil i Sacherovým:

⁴³ LE29 (11. 11. 1954): „Piano už je zde a je v dobrém stavu [...]. Tak teď se musím dát do práce [...]. Mám ten Gilgamesh pro p. Sach[e]ra [...].“

⁴⁴ Toto datum uvádí Charlotte Martinů v zápisníku, do kterého si od roku 1953 zaznamenávala informace o vzniku skladeb svého manžela. Skladatel se o započetí práce na *Eposu o Gilgamešovi* zmiňuje až v dopise LE30 (26. 12. 1954).

⁴⁵ LE32 (24. 1. 1955): “Voilà orchestre que j’ai choisi et que j’ai besoin. Il y a deux flutes 2 clarin[ets], 3 trompettes 2 trombones, l’arpe, piano, percussion et les cordes – Chorus et soli. Est ce que cela irait ? Je ne peux pas en avoir moins, le poeme est vraiment dramatique, j’ai meme peur que c’est trop tragique. Je tâche de limiter a speaker au minimum et j’ai pris seulement une part de Gilgamesh et ce sera déjà assez long, je pense 50 minut. En trois parties. I. la bataille de Gilgamesh, II La morte d Enkidu III Le déluge et l’invocation.”

⁴⁶ V dopise LE124 (9. 3. 1958) se o tom retrospektivně roze-psal Šafránkovi: „Gilga[měš] je ovšem dlouha[tá]n-sky epos a zde jsem skoro divadelně vybral jen scény jez se kontrastově hodily a to ovšem není libretto, materialu tam bylo dost ze jsem musel i vynechat tu partii o potopě, k vůli které jsem vlastně Gilga[měše] zagal.“ Koncem března popsal Šafránkovi v LE125 (30. 3. 1958) důvody vynechání části o potopě ještě detailněji: „Co se Gilgameshe tyce, vis ze to zaclo potopou, která z toho na konec vypadla vzhledem k casovym proporcim. S potopou by to muselo trvat hodinu a pul, coz znamena entreact a to se mi nelibilo. Jinak toho lituju protoze text je bajecny ale mam dojem ze v moji uprave je to presne akorat dlouhe to jest hodinu [...].“ Naposled se k tomuto tématu vrátil o dva týdny později v LE127 (13. 4. 1958), kde Šafránkovi znovu potvrdil, že *Potopu* vůbec nekomponoval.

⁴⁷ LE36 (18. 2. 1955). Datum 16. 2. 1955, uvedené skladatelovou rukou na konci A, je vzhledem k jednoznačné dataci v uvedeném dopise s největší pravděpodobností chybné, i když ho uvádí ve svém zápisníku i Charlotte Martinů, která ho patrně převzala z A.

Dokončil jsem svůj Epic a zasílám Vám partituru ve třech velkých svazcích. S velikým potěšením jej věnuji Maje. Neměl jsem s sebou jiný papír a jsem si vědom toho, že to jako partitura není zrovna šikovné. Ani vazba není dobrá, ale bylo to to nejlepší, co jsem tady v Nice mohl nechat udělat. Prosím Tě, stanov definitivní tempa, můj zdejší metronom je snad z doby Ludvíka XV. a funguje, jen když se mu zachce, takže si nejsem jist, zda jsou označení přesná, obávám se, že ani nesouhlasí s tím, jak jsem tempa vyznačil. Ovšem podle sboru poznáš, jaké tempo je správné. Domnívám se, že obecně jsou Allegra rychlejší, než jak jsem vyznačil, a taky naopak. Ale protože chci tempa pohyblivá a ne statická, uniformní, bude třeba do partitury doplnit accelerandi, ritardandi, poco meno, poco vivo, tím bych býval nadělal ještě větší zmatky. Rád bych Tě požádal, aby ses podíval na několik mých dotazů a odpověděl mi, až si na ně uděláš názor, abych to mohl zanést do rukopisu. Nevím, jak to udělat s provozovacím materiálem, myslím, že by ho mohl vyrobit Boosey and Hawkes. Doufám, že Tě moc nevyleká velký formát partitury nebo dokonce moje hudba. Téma je opravdu tragické. [...] Byl bych rád, kdybyste si Ty i Maja oblíbili toto dílo, které se trochu liší od mé předchozí tvorby.⁴⁸

Ony avizované otázky spolu s Campbell Thompsonovou edicí *Eposu o Gilgamešovi* poslal Martinů o pouhý den později: „Posílám Vám též knihu Epos o Gilgamešovi, kterou jste mi koupil, abyste mohl případně opravit text na těch místech partitury, kde je můj zápis nejasný, jakkoliv jsem se snažil ze všech sil. A na druhé straně posílám několik otázek.“⁴⁹ Na Sacherovu

⁴⁸ LE37 (26. 2. 1955): “*J’ai terminé mon Epic et je vous envoie la partition en trois grand volumes. Cela me fait un grand plaisir de le dédiér a Maja. Je n’avais pas d’autres papier avec moi alors je sais que ce n’est pas comode come partition. Aussi la reliure n’est pas bien mais c’était le mieux ce que je pouvais faire ici a Nice. Je te demanderai de fixer bien le Tempi, j ai un Metronom ici qui date probably de Louis XV et il marche seulement quand il veut, alors je ne suis pas certain que les indications sont exact et j’ai peur qu ils ne wont pas non plus avec mes indications du mouvement. Mais tu verra après le choeur comment c est le juste Tempo. En general, je crois que Allegro are toujours plus vite que j’ai l’indiqué, et le contraire aussi. Mais comme je veux que le mouvement serait assez flexible pas statique, uniform il faudrait remplir le score par accelerandi, ritardandi, poco meno, poco vivo et cela pourrait trompé encore plus. J’ai quelque questions que je voudrais que tu regard, et quand tu auras tout fixer de me le dire que je puisse le mettre dans le manuscript. Je ne sais pas comment faire avec le materiel, je pense que Boosey & Hawkes le fera. J’espère que tu ne sera pas trop effrayé par le grand format de la partition ou meme par la musique. Le sujet est vraiment tragique. [...] Je serais heureux si tu et Maja aimeraient cette oeuvre qui est un peu different de ma production.*”

⁴⁹ LE38 (27. 2. 1955): “*Je vous envoie aussi le livre que vous m’avez acheté de l Epic pour avoir tout complet. Et aussi que vous pourrais au cas corriger le mot si mon ecriture dans le score n’est pas très clair, meme que j’ai tâché de faire mon mieux. Et aussi quelques questions de l’autre côté.*”

poměrně stručnou, ale zcela pozitivní odpověď musel Martinů čekat téměř tři měsíce:⁵⁰

[...] zběžně jsem prošel partituru „Gilgameše“, ale bohužel jsem ještě neměl čas si ji prostudovat pořádně. První dojem jsem si nicméně už vytvořil a Tvé dílo se mi ohromně líbí. Premiéra „Gilgameše“ v Basileji se nebude moci uskutečnit dříve než během sezony 1956/57, protože v době, kdy jsem obdržel Tvou partituru, bylo plánování příští sezony již uzavřené. Nelituji toho ale, protože bude zapotřebí ještě hodně času, abychom zajistili provozovací materiál a vyjasnili všechny další otázky. Pošli mi prosím ještě jednu kopii partitury. Velice rád bych se na partituru podíval společně s Tebou a navrhuji, abychom se sešli v září [...].⁵¹

Martinů obratem přislíbil, že další kopii partitury pošle co nejdříve,⁵² s radostí přijal Sacherovo pozvání na Schönenberg a uvítal i jeho návrh ohledně zamýšlené premiéry:

„Budu jen rád, když to provedeš během sezony 56/57, protože příští rok se budu snažit zase přijet do Evropy [...], a tak bych si to mohl vyslechnout. Také já bych s Tebou rád mluvil a prošel s Tebou partituru, nesmírně rádi bychom Vás v září navštívili [...].“⁵³

Návštěva u Sacherových se uskutečnila 25. až 28. září 1955 a v jejím průběhu Martinů partituru dopracoval.

⁵⁰ Toto pro Sacheru zcela netypické zpoždění souviselo mj. i s jeho pobytem v USA, kde se od poloviny března připravoval na svůj americký debut s The Collegiate Chorale, který se uskutečnil 5. 4. 1955 v Carnegie Hall.

⁵¹ **LE39** (18. 5. 1955): “[...] j’ai pu regarder un peu la partition de ‘Gilgamesch,’ mais je n’ai malheureusement pas encore eu le temps de l’étudier a fonds. Toutefois j’ai déjà eu une premiere impression et ton oeuvre me semble fort belle ! La création de ‘Gilgamesch’ a Bâle ne pourra avoir lieu pendant la saison prochaine, mais seulement en 1956/57, car mon programme général avait déjà été établi quand j’ai reçu ta partition. Je ne suis pas malheureux de ce fait comme il nous faudra beaucoup de temps pour établir le matériel et pour régler toutes les autres questions. Je te prie de m’envoyer une seconde copie de la partition. Je serais fort content de pouvoir regarder avec toi la partition et je te propose qu’on se rencontre en septembre [...].”

⁵² Viz též **LE135** (9. 9. 1958), ve kterém Paul Sacher zpětně potvrzuje, že mu Martinů prodal dvě partitury *Eposu o Gilgamešovi*.

⁵³ **LE40** (28. 5. 1955): “Je serai plutot content si tu le done pendant la saison 56/57; parce que je tâcherai encore venir en Europe l’année prochaine [...] alors je pourrais l’entendre. Je voudrais aussi parler avec toi et de regarder la partition, nous serons très heureux si nous pourrions vous voir pendant Septembre [...].”

6. Hudební a formální východiska

Hudební řeč *Eposu o Gilgamešovi* (a řady dalších skladeb Martinů od počátku padesátých let) jen zřídka překračuje rámeček rozšířené tonality, většinou krouží v rámci krátkých úseků kolem jednoho tonálního centra. Charakteristická je pro ni asymetričnost a rytmická svoboda. Při vši výrazné odlišnosti od avantgardy padesátých let, zejména od tehdejší seriální hudby, je to hudba svrchovaně moderní. Aniž by se uchýloval k historizujícím výpůjčkám, čerpal Martinů kreativním způsobem vydatně ze svého intenzivního zájmu o starou hudbu. V sólových pasážích *Eposu* je patrná skladatelova znalost „stile recitativo“ z již zmíněné alegorické duchovní opery Emilia de' Cavalieriho *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo*,⁵⁴ sborové části prozrazují skladatelovu obeznámenost s hudbou ars antiqua, tedy období raného rozvoje vícehlasu, především tvorby Perotina⁵⁵ a pařížské školy Notre-Dame, kterou Martinů pro sebe objevil právě v padesátých letech.⁵⁶ O jeho chápání Perotinových organ podává nepřímé, ale mimořádně zajímavé svědectví Miloš Šafránek:

Stejně silně, jako madrigaly, ne-li mocněji, zapůsobil na Martinů Perotin [...], kterého poznal [...] po druhé světové válce, z gramofonových záznamů.⁵⁷ Málokdy byl tak vzrušen, jako v Paříži v září 1955, když mi líčil svůj dojem z poslechu dvou sborů Perotinových: „Zázrak, lidová hudba, kontrapunkt nedovedný, hlasy volné,

⁵⁴ Vliv italské rané monodie a renesančního madrigalu je patrný např. v sazbě sboru po taktu II/121. Odkazy na číslo části a taktu jsou v tomto textu zapisovány římskou číslicí (část), po které následuje číslo taktu v dané části, takže II/121 odkazuje na část II, takt 121.

⁵⁵ Znalost Perotinových *Sederunt principes* je zřetelně patrná např. v tektonice, melodice a rytmice sboru od taktu II/33 nebo III/422.

⁵⁶ Zajímavý doklad jeho zájmu o hudbu tohoto období přináší dopis **LE20** (20. 12. 1953), ve kterém Martinů žádá Alfreda Schlee o zaslání Perotinových čtyřhlasých organ *Sederunt principes* a případně i dalších skladeb tohoto autora. O tom, že je obdržel, svědčí nejen skladatelův dopis **LE145** (29. 3. 1959), v němž žádá nakladatelství Bärenreiter o zaslání Perotinových skladeb s výjimkou *Sederunt principes*, které již má od Universal Edition, ale hlavně hudební příbuznost Perotinových organ s *Eposem o Gilgamešovi*.

⁵⁷ Dostupných nahrávek Perotinových organ existovalo v polovině padesátých let několik, z Šafránkovy zmínky se však nedá přesně určit, kterou z nich Martinů konkrétně znal. Není vyloučeno, že se skladatel seznámil s Perotinovou hudbou v srpnu 1954 během svého pobytu u Sacherových na Schönenbergu u Basileje – Paul Sacher byl zakladatelem a mecenášem významné badatelské a interpretační instituce Schola cantorum basiliensis a sám také vybudoval rozsáhlou knihovnu nahrávek a partiturních děl ze všech období hudební historie. Jen několik dnů po odjezdu z Schönenbergu začal Martinů v Nice připravovat kompozici *Eposu o Gilgamešovi*.

disonance, chumel, ale zní báječně, má to široký objem – tajemství. My balancujeme kontrapunkt s harmonií.“ (Naznačil mně tehdy, že Perotin inspiroval volný kontrapunkt některých sborů v Gilgamešovi.)⁵⁸

Z bohaté skladatelovy korespondence s řadou adresátů lze vyčíst další stylové a formální předpoklady určující konečnou podobu díla. Jeho textovou předlohu pojímal Martinů jako „folklore, nějaké staré lidové představení“.⁵⁹ Krátce před dokončením *Eposu* napsal rodině do Poličky: „Je to dramatické a pronásleduje mne to ve spánku“.⁶⁰ Formálně velmi originální *Gilgameš* se v průběhu skladatelova uvažování o díle vyvíjel od „*Secular Cantata*“⁶¹ až do tvaru, který není „*Oratorio [...] ani Cantata [...]*, je to zkratka *Epic*.“⁶²

7. Volba jazyka

Problematika volby jazyka textové předlohy a jejích překladů se ve skladatelově korespondenci objevovala po dobu několika let. Již před začátkem skladatelské práce se Martinů zajímal o slovní přízvuky osobních jmen užívaných v *Eposu*. Prostřednictvím sbormistra Zdeňka Zouhara žádal o radu filologa Jana Šprincla:

„Když je filolog možná že bude vědět, (jestli je to vůbec známo) kde je tonický akcent u jmen Gilgamesh nebo Gilgamesh? Enkidu? Uta – Napishtim? Snad na první slabiku. Je to ovšem Summerien language a tak asi o tom nic nevíme. (Prof. Hrozný se s tím obíral.)“⁶³

⁵⁸ Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: Život a dílo* (Praha: SHV, 1961), s. 97. Platnost této pasáže je nutně posuzovat s velkou opatrností, Martinů sám ji po přečtení rukopisné verze zmíněné knihy v dopise Šafránkovi **LE105** (10. 11. 1957) relativizoval a tvrdil, že Perotinovu tvorbu poznal jen „velmi málo“.

⁵⁹ **LE26** (4. 10. 1954).

⁶⁰ **LE35** (12. 2. 1955).

⁶¹ Viz **LE14** (27. 11. 1948).

⁶² **LE110** (22. 12. 1957), viz také **LE139** (15. 10. 1958).

⁶³ **LE27** (27. 10. 1954). Zouharova odpověď se nedochovala (Martinů přijatou korespondenci po jejím zodpovězení až na vzácné výjimky vyhazoval, v naprosté většině případů se dochovaly pouze průklepy dopisů, které jejich autoři – jako např. Sacher – psali na psacím stroji). Jelikož Martinů ve svém zhudebnění

Archaizující styl alžbětinské angličtiny, do které Campbell Thompson *Epos o Gilgamešovi* přebásnil, stavěl skladatele před značné problémy. Pro snadnější porozumění textu požádal Martinů prostřednictvím svých příbuzných v Poličce Miloše Šafránka, aby zjistil,

„[...] existují český překlad Babylonské básně The Epic of Gilgamesh. Já to chci zhudebnit pro Sachra [sic]. Pochybuji že to bylo přeloženo, mám to v angličtině. [...] možná že by mi to pomohlo. (Prof. Hrozný měl možná překlad, Hittites?)“⁶⁴

Vzápětí Šafránka o totéž požádal přímým dopisem, ze kterého je zřejmé, že český překlad potřeboval výhradně jako pracovní pomůcku při zhudebnění anglického textu: „*Ale moc se s tím nehledej, ostatně pochybuji že byla přeložena, také ji zvláště nepotřebuji budu jí psát na anglický text [...]*.“⁶⁵ O čtyři týdny později to rozvedl podrobněji v dalším dopise Šafránkovi:

„Gilgamesh píšu na anglický text, (překlad Thompson) který je také v hexametru. Zajímá mě moc český překlad, zvláště Matoušův⁶⁶ a potřeboval bych kopii jenom tablet – I., II.) zdali ji má, (Deluge jenom.) a 12.) tedy jen pár stránek jenom jako ukázkou k porovnání. Celé to nelze dělat, to by vzalo moc času. (To nespěchá.)“⁶⁷

Pozdější vytvoření české verze přitom ale v dopise rodině do Poličky nijak nevyklučoval: „*[...] musím to dělat na anglický text, to víte česky mě to nikde zpívat nebudou. Možná že to budu moci později adaptovat na český text aby se to mohlo hrát u nás.*“⁶⁸ Zřejmě současně obdržel ještě jiný překlad, který mu zaslal Zdeněk Zouhar:

přízvuky neuvádí jednotně, není kvůli nedostatku jiných pramenů možné přesně určit Šprinclův vliv na výslednou podobu skladby.

⁶⁴ LE25 (před 4. 10. 1954). Přesné datum vzniku tohoto jen fragmentárně dochovaného dopisu nelze určit, z jeho obsahu vyplývá, že jej Martinů napsal v Nice před koncem září 1954.

⁶⁵ LE26 (4. 10. 1954).

⁶⁶ Lubor Matouš, *Epos o Gilgamešovi*, Živá díla minulosti, sv. 20 (Praha: SNKLHU, 1958).

⁶⁷ LE28 (1. 11. 1954).

⁶⁸ LE31 (16. 1. 1955).

„Děkuji vám též za zaslání překladu Gilgamesh který je velmi krásný.⁶⁹ Lituji že ho okamžitě nemohu užít, prakticky musím užít anglický překlad, ale snad později bude možnost provedení i v našem jazyku tak myslím že by to šlo adaptovat.“⁷⁰

Zatímco zmínky o Stiebitzově překladu se v další skladatelově korespondenci již nevyskytují, o Matoušově překladu se opakovaně vyjadřoval velmi pochvalně,⁷¹ a uvažoval o něm dokonce jako o možné předloze pro případnou českou adaptaci textu.⁷² Ta by podle něj určitě vyžadovala změny v zápisu vokálních hlasů,⁷³ český text by však měl co nejvíce respektovat vokální linku anglického originálu.⁷⁴

Nároků, které by skladatelem zhudebněná anglická verze textu kladla na interprety a posluchače basilejské premiéry, si byl dobře vědom i Martinů. Sacherovi proto navrhl ještě před dokončením díla variantu nastudování v německém překladu: „*Text bude třeba nechat přeložit do ‚švýcarštiny‘, ten anglický text, který mám k dispozici, je dosti překroucený a kostrbatý, a protože používám pouze úryvky, lidi by tomu moc nerozuměli.*“⁷⁵ Sacherovo stanovisko bylo nejprve zamítavé: „*Jelikož to skládáš na anglický text, bylo by při premiéře možná vhodnější provést dílo v tom jazyce, ve kterém bylo koncipováno. Každý překlad vyžaduje změny notového zápisu a překlad*

⁶⁹ Viz Vít Zouhar a Zdeněk Zouhar, *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2008), s. 104 a 106, pozn. č. 121: „Zdeněk Zouhar poslal Martinů volné zpracování Eposu o Gilgamešovi od Ferdinanda Stiebitze (1894–1961), klasického filologa a profesora univerzity v Brně (Gilgameš. Starobabylónský epos. Brno, 1944).“

⁷⁰ **LE33** (30. 1. 1955).

⁷¹ Nejvýrazněji jej pochválil ještě o několik let později v dopise **LE127** (13. 4. 1958) Šafránkovi: „*Ted je mi moc lito ze jsem nedostal ten Matousuv preklad v cas, to jest dostal jsem jej az cela vec byla v Anglictine hotova. Ten jeho preklad je prekrasny a mam jej bohuzel v Nice kam nemuzeme.*“

⁷² **LE41** (8. 6. 1955): „*Ten Gilgamesch už byl hotov když jsem překlad dostal a tak si jej nechám kdyby bylo jednou třeba český překlad; je moc pěkný.*“

⁷³ **LE108** (8. 12. 1957): „*[...] existuje překlad výborný, jenom že nejde pod noty.*“

⁷⁴ Vyplývá to z jeho odmítnutí nabídky básníka Miloslava Bureše, **LE112** (7. 1. 1958): „*[...] preklad Golgameshe [sic] by byl pro vas obtizny, protoze to je hudebni preklad jez musi jiti pod noty a je to vlastne expertni prace a tezka do cestiny.*“ Autorem českého překladu se nakonec stal dramaturg a operní režisér Ferdinand Pujman.

⁷⁵ **LE32** (24. 1. 1955): „*Il faudra le faire traduire en ‚suisse,‘ le text anglais que j’ai a ma disposition est assez torturé et come c’est seulement un extract du poeme, on ne comprendra grand chose.*“

nelze hudebně adaptovat nezávisle na autorovi.“⁷⁶ Martinů zdráhavě souhlasil, ale navrhl alespoň částečnou modernizaci textu: „*Co se týče textu, mohl by být zpíván v angličtině, protože se však pan Thompson pokusil zachovat archaický styl, je v něm hodně Thee a thou a to se nezpívá snadno, ale já jsem to respektoval. Mohli bychom místo toho používat ‚toi, you‘?*“⁷⁷ Těchto zásahů však nakonec nebylo zapotřebí. Po seznámení s partiturou o několik měsíců později totiž Sacher svůj původní názor změnil: „*Pro sbor by bylo daleko jednodušší, kdybychom Gilgameše nastudovali v němčině. Souhlasil bys s překladem?*“⁷⁸ Svůj souhlas udělil Martinů zřejmě během výše zmíněné zářijové návštěvy u Sacherových. Německého přebásnění se na Sacherovu žádost v následujícím roce ujal Arnold Heinz Eichmann,⁷⁹ v jehož překladu bylo dílo později premiérováno.

8. Hledání nakladatele

V době pobytu v USA uzavřel Martinů exkluzivní smlouvu na vydávání svých skladeb s nakladatelstvím Boosey & Hawkes. Vzhledem ke skladatelově mimořádné produktivitě si firma ovšem vyhradila právo dostávat přednostně všechna jeho dokončená díla k posouzení, ale bez jakékoliv povinnosti jejich publikování. Pro případné vydání nabízených novinek se rozhodla jen v případě kladného posouzení jejich komerčního

⁷⁶ **LE34** (1. 2. 1955): „*Puisque tu composes le texte Anglais, il serait peut-etre préférable de donner la premiere audition dans la langue pour laquelle l'oeuvre a été concipée. Toute traduction exige des changements dans le texte musical et l'adaption musicale de la traduction ne peut etre effectuée qu'avec l'aide personnel de l'auteur.*”

⁷⁷ **LE37** (26. 2. 1955): „*Quant au text, on pourrait le chanté en anglais, mais comme Mr. Thompson a essayé de garder l'archaique style, c'est plain de Thee, thou et c'e n'est pas facile de chanter ; mais je l'ai respecté. On pourra le changer aussi a ‚toi, you‘?*”

⁷⁸ **LE39** (18. 5. 1955): „*Pour le chœur la tâche se simplifierait beaucoup si on pouvait donner ‚Gilgamesch‘ dans une version allemande. Consentirais-tu a une traduction?*”

⁷⁹ Skladatel, hudební historik a překladatel Arnold Heinz Eichmann byl autorem biografii několika interpretů (Wilhelm Backhaus, Wanda Landowska ad.), pro vídeňské nakladatelství Universal Edition (UE) často přebásňoval anglická a francouzská libreta. Sacher mu překlad zadal ještě před začátkem jednání s UE, kterou v dopise **LE65** (1. 5. 1956) pak jen informoval, že „[...] deutsche Uebersetzung [...] liegt vor und scheint mir durchaus gelungen.“ „[...] překlad [...] je již hotov a zdá se mi být velmi vydařený“. Stojí za povšimnutí, že Eichmann dodal překlad do UE až v říjnu 1956, tedy teprve poté, co nakladatelství domluvílo s Martinů obchodní podmínky vydání díla (viz **LE69**, 22. 10. 1956).

potenciálu.⁸⁰ Rostoucí množství skladeb odmítnutých nakladatelstvím od začátku padesátých let nutilo Martinů k paralelním jednáním s jinými nakladateli⁸¹ a vedlo následně k ukončení smlouvy s Boosey & Hawkes.⁸² Zdá se, že bezprostředním podnětem bylo právě odmítnutí *Eposu o Gilgamešovi*, o kterém skladatele informoval Sacher:

„ Na moji žádost mi pan Roth odepsal, že Boosey & Hawkes bohužel ‚Gilgameše‘ nemůže vydat, což je navýsost politováníhodné. Komu teď hodláš nabídnout své dílo? Pokud ‚Gilgameš‘ nenajde vydavatele, bude našemu zamýšlenému provedení stát v cestě mnoho překážek!“⁸³ Tyto obavy jsou o to pochopitelnější, že Sacher zamýšlel uskutečnit premiéru díla již na konci následující sezony: „Premiéru Tvého oratoria ‚Gilgameš‘ bych chtěl provést v květnu 1957. A protože ve stejné době bude Stravinský slavít pětasedmdesáté narozeniny, napadlo mne věnovat druhou polovinu programu Mistrovým dílům a navrhuji Ti následující program [...]“⁸⁴

⁸⁰ Zvláště výmluvná je interní komunikace Ernsta Rotha z londýnského sídla firmy s jeho newyorským kolegou Davidem Adamsem. Na konci roku 1955, v době vypršení platnosti smlouvy Martinů s nakladatelstvím napsal Roth Adamsovi: *“We cannot keep pace with his output, which goes on with undiminished vigour and is becoming proportionally less interesting.”* („Nejsme schopni držet krok s jeho produktivitou, která pokračuje s neztenčenou energií a úměrně tomu pozbývá na zajímavosti.“) Adams mu na to souhlasně odpověděl, že Martinů *“has not taken up his advances which amount to \$4400 while his unearned royalty figure up to and including December 1954, is \$5048.”* („nepřijal jeho návrhy, které obnášejí 4 400 dolarů, zatímco jeho nezasloužené autorské honoráře do prosince 1954 včetně činí 5 048 dolarů.“) Viz Helen Wallace, *Boosey & Hawkes: The Publishing Story* (Londýn: Boosey & Hawkes, 2007), s. 92.

⁸¹ Jeden z mnoha příkladů tohoto hledání v období bezprostředně předcházejícím vzniku *Eposu o Gilgamešovi* je obsažen ve skladatelově dopise LE19 (21. 3. 1953) nakladatelství UE, týkajícím se vydání díla *Concerto da camera* pro housle a smyčcový orchestr s klavírem a bicími nástroji, H 285 (1941). Martinů v něm informoval, že nemohl tak rychle odstoupit od smlouvy s Boosey & Hawkes (B&H). *Concerto da camera* už však opět patří jemu, protože je nevytiskli včas podle smlouvy.

⁸² Již v dopise LE48 (16. 1. 1956) napsal Martinů řediteli UE, že nebude prodlužovat smlouvu s B&H, a je tedy volný. Pravého iniciátora jednostranného ukončení smlouvy však označil Martinů již o den dříve v dopise Šafránkovi v LE47 (15. 1. 1956): *„S Rothem to neni diplomacie oni totiz neobnovili smlouvu jez ted prave chcipla, coz je zase o pekny obnos mene a rovnaz mi dosud nevratili ty moje komposice, chteji t[fo] natahovat, proto asi tez nepsali az kdyz jsem jim vynadal, coz se stalo v techto dnech.“* Písemná výpověď smlouvy mezi Martinů a B&H je nezvěstná, ale ze skladatelovy formulace vyplývá, že musela být odeslána na konci prosince 1955 nebo na samém začátku ledna 1956. Viz též skladatelův dopis nakladateli Karlu Šebánkovi LE49 (17. 1. 1956). Je paradoxní, že nakladatelství Boosey & Hawkes neprodloužilo smlouvu se skladatelem právě v roce úspěšné premiéry *Fantaisies symphoniques* (*Symfonie č. 6*), H 343 (1953), za kterou Martinů obdržel výroční cenu Kruhu newyorských kritiků (The New York Music Critics' Circle).

⁸³ LE42 (1. 11. 1955): *“Sur ma demande M. Roth m'écrit, que malheureusement Boosey & Hawkes ne pourront éditer ‘Gilgamesch’, ce qui est fort regrettable. A qui penses-tu offrir ton oeuvre a présent ? La représentation que nous avons envisagée aurait a surmonter bien des obstacles si ‘Gilgamesch’ ne trouvait pas son éditeur !”*

⁸⁴ LE43 (18. 11. 1955): *“J'avais l'intention de donner la premiere de ton oratorio ‘Gilgamesch’ en Mai 1957. Comme cette date s'approche du 75me anniversaire de Strawinsky, j'ai pensé de consacré l'autre moitié du programme a des oeuvres du Maître et je propose le programme suivant [...]”* Oněmi navrhovanými díly Igora Stravinského bylo *In memoriam Dylan Thomas* a *Renard*.

Ze skladatelovy diplomaticky formulované reakce je patrná určitá rezervovanost vůči Sacherovu návrhu:

Myslím, že Tvoji volbě hrát Gilgameše se Stravinským není co vytknout. Je jasné, že obě díla mají k sobě velmi daleko, ale také si myslím, že bude obtížné nacházet skladby, které by se hodily ke Gilgamešovi, nebude to asi moci být dílo stejného žánru, zároveň by bylo třeba najít něco kontrastního, a protože Gilgameš zabere větší část programu, nevidím mnoho jiných řešení. Se Stravinským budu na programu rád. Vydavatelství bude další obtíž, vím, že vydavatelé nemají v oblibě tento žánr, není to komerční artikl a oni chtějí peníze vydělat hned, i když vydávání formou fotokopíí zas tolik nestojí. Nabídnu to Universalu nebo Schottovi, popřípadě by to mohlo vyjít v Praze, ale nevím, jestli jim text bude připadat vhodný pro ten nový [komunistický] svět. Ale mohl bych tam přinejmenším nechat udělat materiál. V každém případě se zeptám pana Streckera [z nakladatelství Schott], zda by neměl zájem.⁸⁵

Po odsouhlasení dramaturgie plánované premiéry se Sacher opět vrátil k tématu tištěného provozovacího materiálu: „Úplně nejdřív se teď musíme poohlédnout po nakladateli. Z celé své dosavadní zkušenosti vím, že se na noty čeká vždy velmi dlouho. V tomto případě bude velmi pravděpodobně zapotřebí zkontrolovat německý překlad, který jsem nechal vyhotovit, a nakladatel ho bude zřejmě potřebovat s překladatelem projednat. Schott i Universal by samozřejmě byly perfektní.“⁸⁶

Martinů si sám velmi dobře uvědomoval nutnost zajistit vydání *Eposu o Gilgamešovi*, ale i mnohých dalších nových děl, která ležela v archivu Boosey & Hawkes bez vyhlídky na publikování. Vzhledem ke svému

⁸⁵ LE44 (22. 11. 1955): “*Je pense que ton choix de jouer Gilgamesh avec Stravinsky [sic] est correct. Evidemment il y a grand distance entre ces deux oeuvres, mais je pense aussi que se sera difficile de trouver les compositions qui pourrait aller avec Gilgamesh, cela ne pourrait pas être une oeuvre du même genre, il faudrait trouver quand même un contraste et comme Gilgamesh prend le grand partie du program, je ne vois pas beaucoup des solutions. Je serais content être sur le program avec Stravinsky. Pour l’édition ce sera une autre difficulté, je sais que les editeurs n’aiment pas ce genre, ce n’est pas commercial article et ils veul[en]t de gagner de l’argent tout de suite, même que l’éditor avec le photostate ne coute pas tellement. Je vais le proposer a Universal ou a Schotte [sic], éventuellement on pourrait l’éditer a Prague, je ne sais pas s’ils trouveront le text convenable pour le nouveau monde. Mais je pourrais au moins de laisser faire le materiel la-bas. En tout cas je vais demander Mr. Strecker s’il serait interrese.*”

⁸⁶ LE45 (8. 12. 1955): “*La question qui actuellement importe le plus, c’est de trouver l’éditeur. Selon toutes mes expériences, il prend toujours longtemps de recevoir un matériel de l’éditeur. Celui-ci demandera très probablement de contrôler la version allemande que j’ai fait faire, et il en résultera peut-être des pourparlers entre le traducteur et l’éditeur. Schott ainsi que Universal seraient évidemment parfaits.*”

faktickému návratu do Evropy v roce 1953 začal obnovovat vztahy s evropskými nakladateli, s nimiž nebyl od svého přesídlení do USA téměř ve styku. Navazoval v té době i nové kontakty, a to nejen v západních zemích, ale také v Československu, kde tehdy právě začínalo období dočasné politické liberalizace.⁸⁷ V prosinci 1955 se obrátil na svého dlouholetého přítele a zkušeného nakladatele Karla Šebánka: „*Pozeptej se zdali byste nevidali [sic] Gilgamesh a nebo alespon hlasy, B&H to nechce je to málo commercial.*“⁸⁸ Šebánek na tuto nabídku patrně nereagoval, takže mu ji Martinů připomněl v dopisech z ledna⁸⁹ a února 1956.⁹⁰ Začátkem března o svých krocích informoval Paula Sachera, který s rostoucími obavami sledoval blížící se datum zveřejnění dramaturgického plánu svého orchestru na sezonu 1956/1957.⁹¹ Martinů píše:

Pokud jde o Gilgameše, poslal jsem žádost do Prahy, nemyslím sice, že by ho mohli vydat, ale mohli by udělat materiál a kopie partitury, možná fotokopie. Ale nevím, jak to udělat s textem, možná bude třeba udělat ještě jednu kopii s tím německým textem, který máš. Obávám se, že u jiných nakladatelů se to povleče příliš dlouho, a soudím, že teď by bylo nejlepším řešením nechat to udělat v Praze [...]. S Prahou bychom taky měli jistotu, že to budeme mít včas, všichni ostatní vydavatelé nyní vyhledávají jenom orchestrální věci, a do Universalu jsem žádost neposlal, protože bych chtěl, aby vydali tu věc pro

⁸⁷ Nejvýraznějším dokladem politického uvolňování v Československu, kde byl Martinů krátce po komunistickém puči v roce 1948 zakázán a hanoben jako západní zrádce a renegát, se stal v jeho případě mimořádný úspěch premiéry komorní kantáty *Otvírání studánky*, H 354 (1955) v lednu 1956.

⁸⁸ **LE46** (16. 12. 1955). Karel Šebánek (1903–1980) byl jedním z nejvýznamnějších českých nakladatelských pracovníků 20. století. S Martinů se dobře znal již od 30. let. Jako ředitel nakladatelství Melantrich vydal mezi lety 1946–1949 několik skladatelových významných děl, zejména klavírní výtah opery *Juliette*, H 253 (1937) a kantátu *Polní mše*, H 279 (1939).

⁸⁹ **LE49** (17. 1. 1956): „[...] už nejsem s B.&H. a tak chcete-li dostat novější komposice, jsou zde značné možnosti, když budete dobře platit.“

⁹⁰ **LE50** (11. 2. 1956): „Co se tyce Gilgamesh byl bych rad kdyby material mohl byti udelan v Praze, napis mi o moznostech.“

⁹¹ **LE51** (24. 2. 1956): “Comment vont les affaires a propos de l’éditeur pour ‘Gilgamesch’? As-tu réussi a en trouver un? Tu parlais de Schott, de l’Universal et meme de Prague. Si tu veux bien me donner des nouvelles sur tes démarches et leurs résultats, j’en serais fort content.” („Jak jsi pokročil s hledáním nakladatele pro ‚Gilgameše‘? Našel jsi již někoho? Zmiňoval ses o Schottovi, o Universalu, a dokonce i o Praze. Byl bych velice rád, kdybys mě informoval o krocích, které podnikáš, a o jejich výsledcích.“)

Salcburk,⁹² nemyslím si, že by vzali dvě věci najednou, a určitě ne dvě věci, kde je spěch s materiálem.⁹³

Navzdory hlubokému přátelství s Martinů a obdivu k jeho dílu se realistický Sacher rozhodl neprotahovat nejistou situaci a původně zamýšlené datum premiéry *Eposu o Gilgamešovi* definitivně zrušil. Skladatele o tom informoval ve stručném dopise, nezastírajícím míru jeho rozladění:

„S velikým zklamáním se dočítám, že ‚Gilgameš‘ ještě nenašel vydavatele! Za těchto okolností mi nezbývá než se vzdát provedení tohoto díla v sezóně 1956/57, což je mi nesmírně líto. [...] Připadá mi nežádoucí, aby byl materiál vyroben v Praze, a musím se přiznat, že bych byl mnohem raději, kdyby se Ti podařilo přesvědčit buď Schotta, anebo Universal Edition, aby Tvoje dílo přijali. Toto zpoždění má velmi nepříjemné důsledky a nesmírně mě to mrzí!“⁹⁴

Martinů se pokusil zachránit datum premiéry a místo odpovědi Sacherovi napsal okamžitě Šebánkovi⁹⁵ a především konečně oslovil Alfreda Schlee, ředitele vídeňského nakladatelství Universal Edition.⁹⁶ Reakce z Vídně byla rychlá a vzhledem ke skladatelovu mezinárodnímu renomé jednoznačně

⁹² Skladatel měl na mysli *Fresky Pjera della Francesca*, H 352 (1955), jejichž premiéra se uskutečnila na salcburském festivalu 26. 8. 1956.

⁹³ **LE52** (8. 3. 1956): “*Pour le Gilgamesh j’ai demande a Prague et je ne pense pas qu’ils pourraient edite mais ils pourrait faire le materiel et des copies de la partition peut-etre photostate. Mais je ne sais pas comment faire pour le text, peut-etre il faudra faire encore une copy avec le text allemande, que tu as. Je peur qu’avec les autre editeurs cela peut trainer trop longtemps et je pense pour le moment ce serait la meilleure solution de faire cela a Prague [...]. Aussi a Prague nous serons certain de l’avoir a temps, tous les autre editeurs cherche maintenant seulement des choses pour l’orchestre et je n’ai pas demande a Universal parceque je voudrais qu’il edite cette chose pour Salzburg, je ne pense pas qu’ils pre[n]drait deux choses a la fois et surtout deux choses qui sont presse avec le materiel.*”

⁹⁴ **LE54** (16. 3. 1956): “*Je suis fort déçu d’apprendre que ‘Gilgamesch’ n’a pas encore trouvé un éditeur ! Dans ces circonstances il ne me reste qu’a renoncer a la création de cette oeuvre dans la saison 1956/57, ce que je regrette infiniment. [...] Il me paraît peu désirable de faire faire le matériel a Prague et j’avoue que je préférerais de beaucoup si tu réussissais a convaincre ou bien Schott ou bien la Universal Edition qu’ils prennent ton oeuvre. Ce retard a des conséquences bien fâcheuses et je le regrette beaucoup !*”

⁹⁵ V dopise **LE55** (22. 3. 1956) Martinů patrně reagoval na bližší nedoloženou Šebánkovu snahu o provedení *Eposu o Gilgamešovi* v Československu: „[...] *Gilgamesh, já bych eventuelně potřeboval rozepsání hlasů, ale premiéru má Sacher v Bálu a do té doby se dílo nemůže provést.*“ Je pozoruhodné, že Martinů navzdory výše uvedenému Sacherovu výslovnému přání i nadále usiloval v Praze o publikování, resp. rozmnožení provozovacího materiálu díla, věnovaného manželce dirigenta, který byl zároveň významným švýcarským průmyslníkem a nikdy neskrýval své antikomunistické postoje.

⁹⁶ Viz **LE56** (27. 3. 1956). Není jasné, proč Martinů oslovil UE až pět měsíců po odmítnutí *Gilgameše* ze strany nakladatelství B&H v listopadu předcházejícího roku a téměř čtyři měsíce poté, co mu Sacher explicitně navrhoval oslovit toto vídeňské nakladatelství.

pozitivní. Schlee patrně věděl, nejspíš přímo od samotného skladatele,⁹⁷ že Martinů hledá nakladatele pro svá nejnovější díla:

„Samozřejmě přijímáme [Fresky], aniž bychom je předtím byť i jen viděli, a rozhodně uděláme vše pro to, abychom mohli publikovat i další Vaše díla, ať už komorní hudbu, oratoria nebo cokoliv jiného. [...] ‚Gilgameš‘ mne též zajímá. Dokončil jste již partituru? Pokud ano, pošlete mi ji, prosím.“⁹⁸

Martinů ihned přislíbil zaslání partitury⁹⁹ a ještě tentýž den informoval Sachera o možnosti vydání díla:

S Gilgamešem je mi to nesmírně líto, ještě jednou jsem to zkusil u Universalu a nabídl jsem jim ho zároveň s jednou orchestrální partiturou: Piero della Francesca, a oni žádají také partituru Gilgameše, aby se mohli podívat. Byl bych velmi rád, kdybys partituru poslal panu P. [sic] Schlee, Universal Vídeň, třeba tu s věnováním, kdybys nechtěl posílat tu s překladem. Mám pro Tebe novou kopii, která už je dobře svázaná, dají se v ní otáčet stránky a je oboustranná, prostě všechno je, jak to má být. Partituru vezmu s sebou a pošlu Ti ji z Paříže.¹⁰⁰

Z dopisu je zřetelně patrná skladatelova poněkud pozdní snaha zachránit ještě datum premiéry. Poslední, téměř již zoufalý pokus podnikl Martinů jen o tři dny později, kdy Sachera dalším dopisem informoval o svém setkání s Alfredem Kalmusem, druhým ze tří ředitelů Universal Edition. Ten údajně

⁹⁷ Již v srpnu 1952 si s ním Martinů domlouval schůzku v tyrolské obci Matrei, kde Schlee trávil dovolenou, a vyjádřil přání poznat ho i osobně. Viz **LE18** (22. 8. 1952).

⁹⁸ **LE57** (4. 4. 1956): “*It is a matter of course that we take it [Les Fresques] without even having had a look at it and we shall certainly do our best to have also other of your works published, be it chamber music or oratorios or everything else. [...] ‘Gilgamesh’ also interests me. Is the score finished? If so, please let me have it.*”

⁹⁹ **LE58** (16. 4. 1956): “*About Gilgamesh I asked Paul Sacher to send you one of his score, which I think he will do. It has also a German translation. If he doesn’t send it I will make another copy and will take it with me to Europe.*” („Ohledně Gilgameše jsem požádal Paula Sachera, aby Vám poslal jednu ze svých partitur, a myslím, že tak učiní. Je v ní i německý překlad. Pokud Vám ji nepošle, nechám vyhotovit ještě jednu kopii a přivezu ji s sebou do Evropy.“)

¹⁰⁰ **LE59** (16. 4. 1956): “*Je suis navre pour Gilgamesh, j’ai fais encore une essaye avec Universal en leur offrant en meme temps une score pour l’orchestre: Piero della Francesca et il me demande aussi la partition de Gilgamesh pour voir. Je serai bien content si tu pouvait envoyer la partition a Mr P. [sic] Schlee, Universal Vienne, peut etre cette avec la dedicace, si tu ne voudrais pas envoye l’autre avec la traduction. J’ai pour toi une nouvelle copy qui est bien relie qu’on peut tourner les page et le photostate est sur le deux côté d’une page, enfin comme il faut. Je prendrai la partition avec moi et je te l’enverrai de Paris.*”

velice stál o to, aby se premiéra přece jen uskutečnila na jaře následujícího roku, a zaručil se mu, že by v tom případě provozovací materiál *Eposu o Gilgamešovi* vyrobili včas.¹⁰¹ Sacher sice mezitím partituru do Vídně poslal,¹⁰² ale ke změně svého rozhodnutí se již přesvědčit nenechal.¹⁰³ Na koncertě nakonec zazněly výhradně skladby Igora Stravinského.¹⁰⁴

Kontakt s Universal Edition však byl již navázán. Pouhý den poté, co Sacher informoval Martinů o nezvratnosti svého rozhodnutí, sdělil Schlee skladateli potěšující zprávu, že „netrpělivě očekává *Gilgameše*“,¹⁰⁵ a okamžitě po obdržení partitury dodal, že ho vydá rád, „protože je opravdu krásný“.¹⁰⁶

¹⁰¹ LE61 (19. 4. 1956): “Hier j'ai eu la visite de M. A. Kalmus de Universal, il m'a dit s'il serait possible de donner *Gilgamesh* au Printemps de la saison prochaine qu'il garantirai que tu l'auras materiel. Il voudrait l'éditer comme il fait maintenant sur le photostate alors je serai obligé de reecrire la partition sur le papier moins grand et il s'occuperait de faire le materiel tout de suite. [...] Je t'ai demandé d'envoyer le score a Vienne, mais si tu ne veut pas et puisqu'il le prenne je pourrait envoyer une other copy, il aurait besoin quand meme ta copy avec la traduction pour faire le chorus- parts. Dit moi ce que tu en pense et s'il te serait possible de mettre *Gilgamesh* encore sur le program pour 1957.” („Včera mě navštívil pan A. Kalmus z Universalu, řekl mi, že kdyby bylo možné *Gilgameše* provést příští sezónu na jaře, zaručil by se, že budeš mít materiál. Chtěl by to vydat tak, jak to teď dělají, z fotokopii, a tak budu muset partituru přepsat na papír menšího formátu a on se pak hned pustí do výroby provozovacího materiálu. [...] Žádal jsem Tě, abys poslal partituru do Vídně, pokud bys to ale nechtěl udělat, mohl bych mu, protože na to spěchá, poslat jinou kopii, on ale stejně bude potřebovat Tvou kopii s překladem pro výrobu sborových partů. Napiš mi, co o tom soudíš a jestli by bylo možné zařadit *Gilgameše* na program ještě v roce 1957.“)

¹⁰² Viz LE62 (19. 4. 1956): “Ich schicke Ihnen in seinem Auftrag meine Partitur des Werkes. Ich wollte das Stück schon im Laufe der nächsten Saison uraufführen. Da aber leider kein Material, vor allem keine Klavierauszüge vorhanden waren, musste ich die geplante Aufführung verschieben. Es wäre schön, wenn Sie das Werk in Verlag nähmen, und ich würde mich darüber sehr freuen.” („Posílám Vám na jeho [BM] žádost svou partituru tohoto díla. Chtěl jsem skladbu provést již v průběhu příští sezóny. Jelikož ale nebyl k dispozici provozovací materiál, především žádné klavírní výtahy, musel jsem plánované provedení posunout. Bylo by hezké, kdybyste toto dílo přijal do nakladatelství, a velice by mě to potěšilo.“)

¹⁰³ LE60 (18. 4. 1956): “Je suis navré moi aussi que je ne peux pas donner ‘*Gilgamesch*’ la prochaine saison! J'enverrai la partition avec dédicace selon ta demande a M. Schlee a Vienne.” („Mne také mrzí, že nebudu moci uvést ‚*Gilgameše*‘ v příští sezóně! Partituru s věnováním pošlu, jak navrhuješ, panu Schlee do Vídně.“) Viz též LE64 (23. 4. 1956): “Comme je te l'ai déjà écrit dans ma derniere lettre, j'ai expédié ta partition de ‘*Gilgamesch*’ a l'adresse de M. Schlee de la Universal Edition a Vienne. Malheureusement il ne sera plus possible de donner ‘*Gilgamesch*’ au courant de la prochaine saison; je devrais des maintenant avoir en main les partitions piano et chant pour pouvoir engager les solistes!” („Jak jsem Ti již napsal ve svém posledním dopisu, poslal jsem Tvou partituru ‚*Gilgameše*‘ na adresu pana Schlee a vídeňského nakladatelství Universal Edition. Bohužel ale již nebude možné provést ‚*Gilgameše*‘ v průběhu příští sezóny; musel bych již teď mít klavírní výtahy, abych mohl angažovat sólisty!“)

¹⁰⁴ Na koncertě k 75. narozeninám Igora Stravinského zazněly skladby: *Symphonies d'instruments á vent* (v nové verzi z roku 1940), *Concerto in D* pro smyčcový orchestr (1946), *Óda*, elegický zpěv ve třech částech pro orchestr (1943), *In memoriam Dylan Thomas* (1954) a kantáta *Canticum sacrum* (1955).

¹⁰⁵ LE63 (19. 4. 1956): “now eagerly awaiting ‘*Gilgamesh*’”

¹⁰⁶ LE66 (7. 5. 1956): “it is really beautiful.” Je pozoruhodné, že dohoda o obchodních podmínkách vydání *Eposu o Gilgamešovi* byla s Martinů uzavřena až o celých pět měsíců později, 3. 10. 1956 při návštěvě Alfreda Schlee v Basileji. Viz Sacherův dopis LE68 (17. 10. 1956) adresovaný UE: “Hoffentlich hat ihre Zusammenkunft mit Herrn Martinu am 3. Oktober geklappt [...] Sind Sie mit Martinu handelseinig geworden und werden Sie ‘*Gilgamesch*’ übernehmen?” („Doufám, že se Vaše schůzka s panem Martinů

Práce na vydání skladby mohla konečně začít, šestnáct let poté, co o ní Martinů začal uvažovat. Žádnému jinému z jeho děl netrvala cesta od úvah k realizaci tak dlouho.

9. Příprava tisku, korektury, změny a jiné zásahy

V následujících osmi měsících se nakladatelství Universal Edition věnovalo výrobě provozovacího materiálu, takže dosud tak čilá výměna zpráv s Martinů utichla.¹⁰⁷ Teprve v únoru 1957 se Schlee skladateli opět ozval a poslal mu kromě kontrasignované smlouvy na *Epos o Gilgamešovi* i honorář.¹⁰⁸ O čtyři dny později přichází z nakladatelství nemilá zpráva, a sice informace o zpoždění výroby:

Rozumí se samo sebou, že Paul Sacher bude mít premiéru „Gilgameše“, a zaslali jsme mu již první část klavírního výtahu. Nyní pracujeme velmi tvrdě na tom, abychom mu poslali i zbývající části, aby si mohl dílo detailně prostudovat. Naše výrobní oddělení je však v současnosti nesmírně přetíženo, takže nebude moci dodat všechny materiály v termínu, který jim p. Sacher navrhl. Někteří zaměstnanci, pracující na výrobě této partitury, navíc onemocněli, ale ujišťujeme Vás, že učiníme vše pro to, abychom uspokojili požadavky p. Sachera.

uskutečnila. [...] Domluvili jste s Martinů podmínky a převzmete ‚Gilgameše‘(?), a Wieserovu odpověď, **LE69** (22. 10. 1956): „Herr Schlee hatte am 3. Oktober mit Bohuslav Martinu gesprochen und der ‚Gilgamesch‘ wird bei uns gemacht.“ („Pan Schlee hovořil s Bohuslavem Martinů 3. října a Gilgameš vyjde u nás.“)

¹⁰⁷ Výjimkou byl dopis **LE67** (18. 5. 1956), ve kterém nakladatelství UE žádalo skladatele o kontakt na vydavatele knižní předlohy jeho skladby: “[...] it would be very kind of you to let us know the name and the address of the publisher of the Campbell-Thompson (English) version. It is necessary to contact this publisher before making the contract with you and with the German translator Mr. Eichmann.“ („Pošlete nám prosím jméno a adresu nakladatele Campbell Thompsonovy (anglické) verze. Před uzavřením smlouvy s Vámi a s německým překladatelem panem Eichmannem je nutné jej kontaktovat.“)

¹⁰⁸ **LE70** (1. 2. 1957): „As far as ‚Gilgamesh‘ is concerned, I must very much apologize. I had in fact mixed up different payments for the translations. We have acquired the English version for a rather moderate amount, 10 guineas. The German translation made by Eichmann for Sacher has costed Sfrs 400.--. This makes together about Sfrs 500.--. Since I thought by error that the translation had costed about Sfrs 1.000.--, I beg to credit you now with an amount of Sfrs 500.-- for ‚Gilgamesh‘. Do you want to have this sum forwarded to you to Italy? [...] P.S. – Enclosed the counter-agreement for ‚Gilgamesh‘.“ („Ohledně ‚Gilgameše‘ se Vám musím velice omluvit. Omylem jsem zaměnil různé platby za překlady. Anglickou verzi jsme získali za velmi symbolickou částku 10 guineí. Eichmannův německý překlad pro Sachera stál 400 švýcarských franků. Dohromady to činí přibližně 500 švýcarských franků. Jelikož jsem se chybně domníval, že překlad stál cca 1 000 švýcarských franků, dovoluji si Vám nyní zaslat částku 500 švýcarských franků za ‚Gilgameše‘. Přejezte si ji nechat zaslat do Itálie? [...] P. S. Přikládám kontrasignovanou smlouvu na ‚Gilgameše‘.“) Druhá smlouva vznikla v roce 1959, viz **LE147** (14. 4. 1959).

Přirozeně bychom velice rádi vyrobili nové kopie partitury pro toto provedení, ale myslíme si, že to není možné zvládnout v blízké budoucnosti. Budeme tedy nuceni požádat p. Sachera, aby provedl premiéru z té partitury, kterou má nyní u sebe. Předpokládáme, že jste mu také poslal jednu kopii svého rukopisu. Byli bychom Vám velice vděční, kdybyste nám poslal doporučeně rukopis, druhá kopie by značně usnadnila práci našeho výrobního oddělení, protože by tak na přípravě materiálů mohlo pracovat více lidí zároveň.¹⁰⁹

Martinů se o tomto zdržení zmínil v dopise Sacherovi v překvapivě smířlivém tónu:

„Klavírní výtah Gilgameše jsem ještě neviděl, ale píší mi, že se na něm pracuje a na materiálu taky. Na základě posledních zpráv si nemyslím, že by teď udělali ještě jednu kopii partitury, budu je ale urgovat, aby mě o této záležitosti více informovali. Korekturu partitury každopádně udělám hned, jak mi ji pošlou.“¹¹⁰

Sacher toto zpoždění vnímal mnohem kritičtěji¹¹¹ a také o tom autora *Eposu* obratem vyrozuměl: „Z U.E. mi zatím poslali jen první a druhou část klavírního výtahu ‚Gilgameše‘. Připadá mi nanejvýš důležité, aby Ti poslali obtahy ke korektuře, a nechápu, proč jsi je ještě nedostal!“¹¹² Důvod své nervozity mu Sacher ozřejmil jen o několik dní později: „Premiéru Gilgameše mám v úmyslu provést 23./24. ledna 1958, pokud mi ovšem

¹⁰⁹ LE72 (5. 2. 1957): *It goes without saying that Mr. Paul Sacher will do the first performance of "Gilgamesh" and we have already sent him the first part of the piano score. We are now working very hard to let him have the other parts as soon as possible so as to enable him to study this work in detail. Our production department is however at present terribly overtaxed so that they are unable to get this work done within the short time suggested by Mr. Sacher. There have also been cases of sickness among the people working on this score, but please be assured that we are doing our very best in order to satisfy Mr. Sacher. Naturally we would have liked to make new transcripts of the score for this performance, but we don't [sic] think we could manage to get them done in the near future. So we shall have to ask Mr. Sacher to conduct this performance from the score he has now in hand. We suppose that you have sent him also a copy of your manuscript. We would be very grateful if you would send us the manuscript via registered mail, since a second copy would considerably facilitate the work in our production department insofar as several people could then work simultaneously on this material.* Jméno odesílatele této zprávy je špatně čitelné, byl jím však někdo z pracovníků oddělení výroby provozovacích materiálů.

¹¹⁰ LE74 (17. 2. 1957): *"Je n'ai pas encore vu la piano partition de Gilgamesh mais on m'écrit que c'est bien en route et aussi pour le matériel. Après les dernières nouvelles je ne pense pas qu'on va faire une autre copie de la partition pour le moment, je vais les rappeler de me donner plus de nouvelles a ce sujet. En tout cas je vais corriger la partition tout de suite quand on me l'enverra."*

¹¹¹ V dopise LE76 (26. 2. 1957) Schlee připustil, že Sacher je netrpělivý a vyžaduje, aby mu poslali klavírní výtah pro sólisty, v čemž se mu nakladatelství pokusí vyhovět co nejdříve.

¹¹² LE77 (26. 2. 1957): *"La U.E. ne m'a envoyé de la partition piano & chant de 'Gilgamesch' que les deux premières parties. Il me semble excessivement important qu'ils t'envoient les épreuves a corriger et je ne puis comprendre pourquoi tu ne les as pas reçues!"*

Universal bude schopen dodat materiál včas. S prací jsou už naneštěstí pozadu: abych mohl angažovat sólisty, musel bych mít klavírní výtahy už nyní. Budeš začátkem příštího roku v Evropě, abys mohl být na tomto koncertu osobně přítomen?“¹¹³ Martinů Sacherovi odpověděl až o měsíc později:

„Dnes jsem obdržel Gilgameše, klavírní výtah, ale neposlali partituru. Požádal jsem Universal, aby to hned poslali, a všechno opravím, jak nejrychleji to půjde.¹¹⁴ Mám dojem, že tam není moc chyb, zdá se, že to udělali pečlivě. Z Universalu mi taky psali, že Ti poslali klavírní výtahy, já Ti obratem napíšu, jestli tam jsou nějaké chyby nebo věci, které je nutno opravit, jakmile budu mít partituru.“¹¹⁵

Mezitím Schlee oslovil Martinů s řadou úvah, dotazů a podnětů, týkajících se názvu, obsazení a duraty díla:

Klavírní výtahy publikujeme vždy nejméně dvojjazyčně. Jelikož „Gilgameš“ byl komponován v angličtině, měl by být publikován

¹¹³ **LE78** (6. 3. 1957): *“J’ai l’intention de donner ‘Gilgamesch’ en premiere audition le 23/24 Janvier 1958 si la Universal sera capable de me fournir le matériel a temps. Malheureusement elle est déjà en retard avec ses travaux: je devrais avoir les partitions piano & chant des maintenant pour pouvoir engager les solistes. Crois-tu etre en Europe au commencement de l’année prochaine ce qui te permettrait d’assister a ce concert?”*

¹¹⁴ Na další podklady musel Martinů čekat ještě více než dva týdny, přičemž není zcela jasné, zda jednu z partitur neobdržel též od Sachera, viz Sacherův dopis **LE88** (15. 4. 1957) Alfredu Schlee: *“Ich habe Martinu nicht den zweiten Teil seiner ‘Gilgamesh’- Partitur geschickt, den ich von Ihnen erhielt, sondern meine vollständige Partitur.”* („Neposlal jsem Martinů druhou část jeho partitury ‚Gilgameše‘, kterou jsem obdržel od Vás, nýbrž svou kompletní partituru.“) Ze Schleeho odpovědi **LE89** (16. 4. 1957) vyplývá, jaké podklady nakladatelství skladateli poslalo: *“Hingegen werden sich die Korrekturen von Herrn Martinu etwas verzögern, weil wir die Lichtpausen [RA2] an ihn wegen ihrer Grösse als Postpaket schicken mussten, sodass er sie bis zur Zeit noch nicht erhalten hatte und die Korrekturen an dem Klavierauszug und den Teilen der Partitur, die bereits vorliegen, noch nicht durchführen konnte. [...] PS: Vielen Dank für Ihren Brief vom 15.d.M. Es ist wunderbar, dass Sie Martinu die Partitur geschickt haben, denn er wird diese sicherlich früher erhalten, als die oben erwähnten Lichtpausen (die Originalhandschrift Martinus). Wir hatten ihm allerdings auch inzwischen schon einen Abzug zugesandt [PFA, Part II and III]. Die Arbeit an der grossen Partitur verzögert sich dadurch nicht.”* („Korektury pana Martinů se naopak trochu opozdí, protože jsme mu kopii [RA2] vzhledem k jejím rozměrům museli poslat jako poštovní balík, takže ho dosud neobdržel a tím pádem nemohl provést korektury klavírního výtahu a již hotových částí partitury. [...] PS: Velice děkuji za Váš dopis z 15 t. m. Je báječné, že jste Martinů poslal partituru, protože tu obdrží jistě dříve než výše uvedenou kopii (autograf Martinů). My jsme mu ovšem mezitím také již poslali korekturní obtah [PFA, část II a III]. Práce na velké partituře se tím nijak nezdrží.“) Avizovaná Sacherova partitura však skladateli zřejmě nedorazila, v dopise **LE93** (26. 4. 1957) Martinů Sacherovi napsal, že již obdržel partituru z UE, nemusí mu proto posílat svůj exemplář.

¹¹⁵ **LE82** (2. 4. 1957): *“J’ai recu aujourd’hui Gilgamesh, la partition piano mais on a pas envoyé le full score. J’ai demande a Universal de le envoyer tout de suite et je vais tout corrigé le plus vite possible. Je ne pense pas qu’il y a beaucoup de fautes et cela l’air bien fait. Universal a écrit qu’on a envoyer aussi les vocal score a toi, je t’écrirai immédiatement s’il y a des fautes ou des corrections a faire quand j’aurai le full score.”*

anglicky a německy. Dvojjazyčný titul by v tisku nicméně nevypadal dobře, takže bych se Vás rád zeptal, zda byste souhlasil, kdybychom na obálku vytiskli jen „Gilgamesh“: každý tomu bude rozumět a je to jednoduchý a výmluvný titul. V němčině se beztak nikdy nepoužívá „Das Gilgamesch-Epos“, ale jednoduše jen „Gilgamesch“. Vnitřní titulní strana by již obsahovala plný název „Epos o Gilgamešovi, etc.“ v angličtině i němčině. Můj další dotaz se týká sólistů. Vy uvádíte jako sólisty soprán, tenor, baryton a bas, ale je zde i malá epizoda pro kontra-alt. Nemyslím si, že si přejete obsadit tento part někým ze sboru,¹¹⁶ takže by bylo asi vhodné uvést ho také mezi sólisty. Možná bychom mohli uvést „pro sóla, sbor a orchestr“ a sólisty zmínit až v instrumentaci? Klavírní výtah Vám pošleme během několika dnů. Pan Sacher by velice rád věděl, zda ho shledáte v pořádku, takže Vás chci požádat, abyste ho zkontroloval co nejdůkladněji a co nejrychleji. Rádi bychom jej totiž vydali ještě před premiérou. Důležité by také bylo, abyste nám sdělil přesnou duratu díla, která musí být uvedena v klavírním výtahu. V partituře jste sice uvedl duraty jednotlivých částí, ale ty jste pak škrtnl, takže předpokládám, že neplatí; ostatně stejně jsou takřka nečitelné.¹¹⁷

Skladatelova odpověď na tyto návrhy a dotazy se buď nedochovala, nebo se uskutečnila formou telefonního rozhovoru. Jisté však je, že Martinů všechny návrhy akceptoval. Mezitím Sacher přislíbil, že během následujícího týdne zašle Martinů svou kopii autografní partitury *Gilgameše* ke korektuře, a poznamenal, že jeho druhou kopii používá momentálně Universal Edition

¹¹⁶ Přesně to měl ale skladatel původně na mysli, jak vyplývá z **LE38** (27. 2. 1955): *“Les Soli pouvait etre les chanteurs de chœur, excepté peut etre le Baryton.”* („Sólisté by mohli být zpěváci ze sboru, snad s výjimkou barytonu.“) Viz také Sacherův dopis **LE84** (6. 4. 1957) Alfredu Schlee: *“[Martinů] stellt sich nämlich vor, dass alle Soli von Chorsängern gesungen werden, was meiner Meinung nach völlig unmöglich ist.”* („Martinů si totiž představuje, že by všechna sóla měla být zpívána sborovými zpěváky, což je podle mého mínění naprosto nemožné.“)

¹¹⁷ **LE79** (22. 3. 1957): *“We publish our piano scores always in at least two languages. Since “Gilgamesh” is composed in English, it should be published in both English and German. However, the title looks not well in the two languages, so I wish to ask you whether you would agree to printing only “Gilgamesh” on the cover: everybody understands it and the title is simple and significant. Besides, one never says in German “Das Gilgamesch-Epos”, but simply “Gilgamesch”. The inside title page should then contain the full title “The Epic of Gilgamesh, etc.”, also in German. Another question refers to soloists. You state soprano, tenor, barytone and bass. But there is also a little episode for contra-alto. I do not think that you mean that this part should be cast out of the choir, therefore it would be suitable to mention it too. We could perhaps state “for soli, mixed choir and orchestra” and mention the soloists in connection with the instrumentation. We shall send you the piano score in the next days. Mr. Sacher is very eager to know if you find it all right, so please do look it through as thoroughly and as quickly as possible. We should like in fact to publish it before the performance. It is also very important that you let us know the exact duration of the work as it has to be mentioned in the piano score. You have stated in the full score the duration of the single parts which you, however, crossed out, so that I suppose that they are not valid any more; moreover they are almost illegible.”*

jako tiskovou předlohu. Upozornil zároveň, že bude nutné pro každou roli angažovat opravdové sólisty, ti by podle něj neměli být vybíráni z řad členů sboru, protože na to nestačí hlasově a nevykazují ani dostatečnou uměleckou osobitost:¹¹⁸ „Bylo by možné přidělit to malé altové sólo některému ze stávajících sólistů a mohl by stejně tak roli vypravěče převzít nějaký jiný sólista, abychom nemuseli angažovat recitátora?“¹¹⁹ Martinů na tyto návrhy a otázky nemohl reagovat hned, protože stále ještě neobdržel z Universal Edition svou autografní partituru. Sachera nejprve jen informoval o pomalém postupu korigování klavírního výtahu,¹²⁰ jehož korektury nemohl začít pořádně provádět.¹²¹ O týden později již požadovanou partituru obdržel a začal korigovat obtahy klavírního výtahu a partitury.¹²² Sacher mu vzápětí sdělil, že mu partituru pošle do Říma příští pátek, a pokračoval:

Barytonový part je opravdu velmi vysoko. Myslím ale, že i tak najdu zpěváka, který si s tím poradí. Z technických důvodů bych velmi uvítal, kdybys mohl partituru upravit jen pro čtyři sólisty: 1 soprán, 1 tenor, 1 baryton, 1 bas. Tito sólisté by si samozřejmě museli mezi sebou rozdělit mluvené části a to malé altové sólo. Šlo by to, a jak bys tu úpravu provedl? Chceš rovnou poslat i knižní vydání „Gilgameše“, abys mohl text korigovat snadněji?¹²³

¹¹⁸ Zajímavé úvahy o obsazení sólových hlasů obsahuje nedatovaný materiál uložený bez signatury v Nadaci Paula Sachera ve složce „Dossier Paul Sacher“ (strojopis s vpisky neidentifikovanou rukou). Vyplyvá z nich, že Sacher uvažoval mj. o obsazení tenoristy Ernsta Haefligera a sopranistky Montserrat Caballé, která byla v té době stále ještě ve svém prvním angažmá v basilejské opeře.

¹¹⁹ **LE86** (15. 4. 1957): „*Serait-ce possible de donner le petit alto-solo a un des autres solistes et de meme un des autres solistes pourrait-il s'occuper également des parties parlées pour éviter ainsi l'engagement d'un speaker?*“ Stejný názor vyjádřil již o týden dříve Sacher v dopise **LE84** (6. 4. 1957): „*Das Alt-Solo auf S. 9 des Klavierauszuges ist in der Tat sehr ungeschickt, aber auch die Sprechstellen ohne Stimmlagenbezeichnung S. 11, 70, 71 und 109. Man müsste alle diese Stellen entweder einem der Sänger zuweisen, oder dafür einen Sprecher heranziehen. So merkwürdig es klingt, ich glaube, dass wir in dieser Beziehung nach eigenem Gutdünken handeln müssen und nicht allzusehr auf den Komponisten abstellen dürfen.*“ („Altové sólo na s. 9 klavírního výtahu je skutečně velmi nešikovné, stejně jako mluvená místa bez označení hlasové polohy na s. 11, 70, 71 a 109. Bylo by zapotřebí všechna tato místa buď přidělit některému ze sólistů, nebo pro ně angažovat recitátora. Zní to možná podivně, ale myslím si, že v tomto ohledu musíme jednat podle vlastního uvážení a nesmíme se v tom příliš vázat na skladatele.“)

¹²⁰ Autorem klavírního výtahu byl skladatel a editor UE Karl Heinz Füssl.

¹²¹ **LE87** (15. 4. 1957), viz Přílohy a dokumenty, s. XXIV (faksimile na s. LXVIII).

¹²² Potvrzuje to v dopise **LE90** (23. 4. 1957) rodině do Poličky: „*[...] prisly partitury te velke veci Gilgamesh [...] a tak mam zase novou praci s korekturami, musim to vse prohlednout a opravit [...].*“

¹²³ **LE91** (24. 4. 1957): „*En effet la partie du baryton est tres haute. Mais je crois tout de meme pouvoir trouver un chanteur capable de la faire convenablement. Pour des raisons techniques je serais fort content si tu pouvais arranger la partition pour quatre solistes en tout: 1 Soprano, 1 Ténor, 1 Baryton, 1 Basse.*

Již o dva dny později Martinů sdělil Sacherovi, že mu kopii autografní partitury nemá posílat, protože ji mezitím obdržel spolu s korekturním obtahem tištěné partitury od nakladatelství. Nyní měl tedy vše potřebné k tomu, aby během několika málo dnů dokončil korektury partitury, klavírního výtahu a sborové partitury. Poznamenal, že v Universal Edition odvedli velmi kvalitní práci, a vrátil se k poloze barytonového partu:

„Trochu je mi líto toho barytonisty, neměl bych jeho part na některých místech přeci jen posadit níže? Mluvené části si sólisté rozdělit mohou, myslím, že v závislosti na textu by se mohly svěřit basistovi a tenoristovi.“¹²⁴

Sacher byl s provozovacím materiálem rovněž spokojen:

Také soudím, že korekturní obtahy z U.E. vypadají pěkně, a zdá se, že veškerý materiál je vyhotoven dobře. Velmi se mi ulevilo při pomyšlení, že provedeš korekturu všech materiálů! Se sborem budu moci začít zkoušet až na konci srpna, máš tedy dost času na dokončení tohoto úkolu. Velice mne těší, že souhlasíš s úpravou partitury pro čtyři sólisty (soprán, tenor, baryton a bas). Rozhodni sám, které mluvené pasáže jsou vhodné pro tenor a které pro bas, je to na tobě; vyznač to všechno, prosím, do klavírního výtahu. Bylo by dobré, kdyby ten malý altový part zpíval basista. Pokud jde o barytonový part, opravdu nemám strach, že je příliš vysoko.¹²⁵

Evidemment ces solistes auraient a se partager les parties parlées et le petit alto solo. Est-ce possible et comment proposes-tu cet arrangement ? Veux-tu que je t'envoie également les livres sur 'Gilgamesh' pour te faciliter les corrections du texte ?

¹²⁴ **LE93** (26. 4. 1957): *Je suis un peu desole pour cette partie de Bariton, tu crois qu'en devrait quand meme de la mettre un peu plus bas par le moment? Le solist peuvent se partager les parties parlees, je pense que cela peut etre confier au Bass et Tenor selon le text. Viz též Přílohy a dokumenty, s. XXIV-XXV.*

¹²⁵ **LE94** (6. 5. 1957): *“Je trouve aussi que les épreuves de la U.E. ont belle apparence et que tout le matériel semble bien fait. L'idée que tu vas maintenant corriger tout le matériel me soulage beaucoup ! Ce n'est qu'à la fin du mois d'Aout que je pourrai commencer a répéter avec le choeur, tu as donc tout le temps pour accomplir cete tâche. Je suis enchanté que tu consens a arranger la partition de façon que quatre solistes en tout suffiront (soprano, ténor, baryton et basse). C'est a toi de juger lesquels des passages parlés sont a la portée du ténor et lesquels a celle de la basse; je te prie de bien vouloir marquer tout ça dans la partition piano et chant. Il serait également désirable qu la partie de l'Alto solo puisse etre exécutée par la basse. Quant a la partie du baryton, je n'ai vraiment pas peur qu'elle soit trop haute.”*

10. Idea poloscénického provedení „na půl cesty mezi koncertem a operou“

Přestože byl Martinů jedním z nejvynalézavějších a nejvíce experimentujících tvůrců hudebního divadla 20. století, jeho operám a baletům, pro které je charakteristické prolínání forem a žánrů,¹²⁶ se systematictější analytické pozornosti ze strany muzikologů dostává teprve v poslední době.¹²⁷ Téměř současně s *Eposem o Gilgamešovi* komponoval opery *Mirandolina*, H 346 (1954) a *Řecké pašije*, H 372 I (1956–1957, na libretu však začal pracovat již v srpnu 1954). Až dosud nebylo vůbec známo, že zamýšlel provádět *Epos o Gilgamešovi* poloscénicky. V době prvních úvah o rozsáhlém vokálně-instrumentálním díle pro Maju Sacherovou, tedy v roce 1940, uváděl jako jednu z důležitých inspirací pro svůj příspěvek k tomuto hudebnímu žánru Cavalieriho *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo*.¹²⁸ Pod tímto úhlem pohledu lze považovat jeho zcela neznámé plány na scénické provedení *Eposu o Gilgamešovi* za konsekventní domyšlení dlouholetého experimentálního uvažování o vokálně-instrumentálním divadle, které dokládá kontinuitu jeho myšlení od třicátých let a odkazuje mj. k jeho cyklu čtyř miráklů *Hry o Marii*, H 236.¹²⁹ V dubnu 1957 navrhl Sacherovi na své poměry nezvykle autoritativním způsobem velmi originální a důkladně promyšlený způsob scénického ztvárnění připravované premiéry své skladby:

Taky bych Ti chtěl říct, jakou mám představu o provedení tohoto díla. Nesmí to být [uvedeno] jako oratorium, tedy jako statický koncert, ale tak trochu na půl cesty mezi koncertem a operou, to znamená, že by sólistům a sboru měl být v mezích koncertního provedení dovolen jistý pohyb, ale samozřejmě, že ne jako v opeře. Kde to bude nezbytné, měli

¹²⁶ Charakteristickým dílem je např. balet se zpěvy *Špalíček*, H 214 I (1932) a H 214 II (1940).

¹²⁷ Aktuální odborné příspěvky k tomuto tématu představují např. Ivana Rentsch, *Anklänge an die Avantgarde: Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007) či Aleš Březina a Ivana Rentsch (eds.), *Dělat opravdové divadlo, Martinů-Studien 4* (v tisku).

¹²⁸ Viz pozn. č. 13 a 14.

¹²⁹ Více o tomto tématu viz Rentsch, *Anklänge an die Avantgarde* (2007), zejména podkapitola „Volkstümliche szenische Oratorien“, s. 141–150.

by se zpěváci obracet spíš k sobě navzájem než k publiku a sbor se také musí podílet na ději, neměl by zůstat statický. Chci říct, že je třeba Epos rozhybat. Ostatně byl původně určitě předváděn jako lidová hra. To vše ale samozřejmě jen diskrétně, chtěl bych jen osvobodit koncertní pódium, dovolit nějaká gesta a kroky, aby se vytvořila iluze, že se něco děje, nikoli nechat pěvce nehybné a strnulé, soustředěné výhradně na vokální party. Je to dramatická věc a v tomto smyslu je nutné ji provést, přidat ke zpěvu nějakou akci v rámci možností koncertního uvedení.¹³⁰

Sacher na tento neobvyklý návrh zareagoval stručně a zcela odmítavě:

„Co se týče Tvé představy o ztvárnění, jež by zdůraznilo ‚dějovost‘, mám za to, že v Basileji je to naneštěstí neproveditelné. Já nemohu uvést nic jiného než koncertní oratorium. Provedení napůl divadelní a napůl koncertní, jak je zkoušeli například ve Vídni,¹³¹ nepřinesla nikdy uspokojivé výsledky a podle mého názoru je přinést ani nemohla.“¹³²

Vzápětí o tom Sacher napsal i do Universal Edition a žádal o jejich názor,¹³³ který byl naprosto zamítavý.¹³⁴ Navzdory značně razantnímu zamítnutí se

¹³⁰ **LE82** (2. 4. 1957): *“Je voudrais te dire aussi mon idée pour l’execution de cette oeuvre. Cela ne doit pas être come un Oratorio, c’est a dire concert-statique mais un peu a moitié chemin de concert et de l’opéra, c’est a dire quelque mouvement pour Soli et chœur devrait être permis dans les limites du concert exécution, mais, bien entendu, pas come dans l’opéra. Les chanteurs devraient s adresser a l’autre, quand c’est nécessaire, pas tellement au public et le chœur doit aussi participer a l’action, pas rester statique debout. C’est a dire de donner le mouvement a cette Epos, qui, certainement a l’origine était a représenté come a folk-play. Mais, of course, tout cela c’est a la discrétion, tout ce que je voudrais est de donner la liberté a l’estrade du concert, alors some steps and gestures devrait être permit pour donner l’illusion que quelque chose se passe, de ne pas laisser les chanteurs immobile et fige, absorbe seulement par leur vocal partie. La chose est dramatique et il faut la presenter dans ce sens, ajouter l’action au chante dans les limites permis au concert représentation.”* Skladatelův návrh scénické akce (lidová hra, rozmístění zpěváků na scéně, gesta omezená jen na nejnütnější míru, vysvětlující úloha recitátora) vykazuje pozoruhodné shody s jeho jen o rok staršími scénickými poznámkami k uvažovanému koncertnímu provedení jeho pastorální opery *Čím lidé žijí*, které popsal v dopise **LE53** (11. 3. 1956) Zdeňku Zouharovi, viz též Vít Zouhar a Zdeněk Zouhar, *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2008), s. 146–155.

¹³¹ Není zřejmé, na jakou produkci zde Sacher odkazuje.

¹³² **LE86** (15. 4. 1957): *“En ce qui concerne ton idée d’une représentation ‘a action’, elle me semble malheureusement irréalisable a Bâle. Je ne puis faire autre chose qu’un oratorio en concert. Les exécutions demi-théatrales et demi-concert, comme on l’a essayé par exemple a Vienne, n’ont jamais données satisfaction et ne peuvent, a mon avis, la donner.”*

¹³³ **LE84** (6. 4. 1957): *“Noch viel unmöglicher ist seine Vorstellung über den Aufführungsstil. Er schreibt: [Následuje citát z **LE82** (2. 4. 1957) v Sacherem jazykově korigované podobě od ‚Nesmí to být jako oratorium‘ až po ‚v rámci možností koncertního uvedení.‘] Ich sehe keine Möglichkeit, diese Wünsche zu verwirklichen, sondern beabsichtige eine rein konzertmässige, d.h. oratorische Aufführung. Wie ist Ihre Ansicht über alle diese Fragen?“* („Ještě mnohem nemožnější je jeho představa o stylu provedení. Napsal o tom: [Následuje citát z **LE82** (2. 4. 1957) v Sacherem jazykově korigované podobě od ‚Nesmí to být jako oratorium‘ až po ‚v rámci možností koncertního uvedení.‘] Nevidím žádnou možnost, jak bych tato přání mohl uskutečnit, a zamýšlím čistě koncertní, tedy oratorní provedení. Jaký na to máte názor?“)

¹³⁴ Viz Schleeheho dopis **LE85** (9. 4. 1957) Sacherovi: *“Die Vorstellung einer halbdramatischen Aufführung, die Martinu hat, dürfte in Europa tatsächlich schwierig zu verwirklichen sein. Ich vermute, dass Martinu*

Martinů vrátil ke svému návrhu ještě jednou a podrobněji v dopise, ze kterého vyplývá, že byl o správnosti svých scénických úvah zcela přesvědčen, a chtěl je dokonce zaslat do nakladatelství a snad i nechat publikovat v provozovacích materiálech svého díla:

Nechci Tě teď děsit svými nápady na scénické uvedení a rozhodně dokončím [nejprve] své poznámky pro vydání. Dám Ti ale již nějaké detailnější informace v angličtině, protože je v tomto jazyce připravuji pro Universal Edition. Řekni mi, prosím, pokud bys k nim měl nějaké výhrady nebo vylepšení. Toto vše jsou pouze návrhy, jak ztvárnit epos, a nikoliv oratorium. Komentátor není pouhou vnější postavou, která jen vysvětluje děj, nýbrž zapojuje se do dramatické akce jako prostředník mezi zpěváky a posluchači. Nesedí pasivně za pultem, odkud by jen předčítal text. Měl by se stejně jako všichni ostatní pohybovat po jevišti. Vzhledem k tomu, že zpěváci nepředstavují jednu jedinou roli (baryton přebírá part komentátora, tenor není po celou dobu jen lovcem, nýbrž také komentuje děj, sopranistka představuje kurtizánu jen v první části a pak se její role mění, a dokonce i sbor představuje různé přístupy a na konci vstupuje do dění mnohem aktivněji), vše musí být ztvárněno proměnlivým seskupováním herců, kteří v závislosti na textu střídají své pozice. Neměli by pořád jen sedět a vstávat jen tehdy, když mají zpívat. Mohou zpívat [sic, pohybovat se?] podle hudby a mohou přitom dělat gesta, která by zvýrazňovala dramatické situace, ale samozřejmě ne tak, že by hráli divadlo, nýbrž pouze v náznacích. Mají však spolu hovořit, kdykoliv to bude nezbytné. To vše samozřejmě v rámci omezení daných koncertním pódiem, nemá to být ani koncertní

in den USA einige Konzertaufführungen von Opern gesehen hat, wie z.B. die Aufführung des 'Wozzeck' unter der Leitung von Mitropoulos, bei denen die Sänger eine gewisse mimische Aktion durchgeführt haben. Diese Art der Darstellung scheint sich dort sehr bewährt zu haben. Es ent spricht allerdings nicht ganz unseren Vorstellungen von einer konzertanten Wiedergabe. Wenn Sie immerhin sich vergägenwärtigen, wie Irmgard Seefried Lieder singt, und in dieser Linie nur noch einige Schritte weitergehen, so ist bereits das erreicht, was Martinu sich vorstellt. Ich glaube allerdings, dass in Basel diese Art der Darstellung doch gewagt wäre und eher lächerlich wirken als dem Werk nützen würde. Ich glaube daher, dass Sie durchaus Recht haben, wenn Sie bei dieser Aufführung von der Vorschrift Martinus abweichen, die wir vielleicht überhaupt lieber als eine Möglichkeit, nicht als bindend ansehen möchten. Immerhin wäre es vielleicht gut, dies Martinu mitzuteilen. Er ist, glaube ich, sachlichen Einwänden gegenüber nicht verschlossen." („Představa poloscénického provedení, kterou má Martinů, by v Evropě byla asi opravdu jen obtížně proveditelná. Domnívám se, že Martinů viděl v USA některá koncertní provedení oper, jako např. provedení ‚Vojcka‘ za řízení Mitropoulose, při kterých zpěváci prováděli určité mimické akce. Takový způsob uvádění se tam zřejmě velice osvědčil. Neodpovídá však příliš našim představám o koncertantním provedení. Pokud si ale vzpomenete na způsob, jakým zpívá Irmgard Seefried písně, a pokročíte jen o několik kroků dále tímto směrem, pak je dosaženo toho, co si Martinů představuje. Myslím si ale, že v Basileji by podobný způsob provádění byl přece jen příliš odvážný a působil by spíše směšně, než aby dílu prospíval. Myslím si proto, že máte naprostou pravdu, když se při tomto provedení odchýlíte od tohoto nařízení Martinů, které bychom možná celkově považovali spíše za možnost, nikoliv za závazný předpis. Nicméně bylo by zřejmě dobré to Martinů sdělit. Myslím, že vůči věcným námitkám není zcela uzavřený.“)

provedení opery, ani nehybné oratorium. Jde o starý obřad a v posledku o babylónský lidový mirákl a jako takový by jeho provedení mohlo, ba dokonce mělo vykazovat jistou uvolněnost, která by v případě oratoria nebyla namístě.¹³⁵

Sacher tento druhý (a poslední) skladatelův pokus tentokrát již ani nekomentoval¹³⁶ a ani nakladatelství skladatelovy poznámky k inscenování *Gilgameše* neotisklo, takže upadly zcela v zapomnění.¹³⁷

11. Příprava premiéry

Po dokončení korektur se zmínky o *Gilgamešovi* ze skladatelovy korespondence se Sacherem vytratily. Jedinou signifikantní výjimku tvoří dopis z července 1957, ve kterém Martinů potvrdil svou účast na premiéře: „*Doufáme, že po Římě¹³⁸ budeme moci ještě zůstat v Evropě, velmi rádi bychom přijeli na Schönenberg na premiéru Gilgameše. Universal už vydal klavírní výtah v definitivní podobě, doufám, že už Ti ho poslali. Korektura orchestrální partitury je už také hotová.*“¹³⁹

Svůj záměr zúčastnit se premiéry *Gilgameše* zmiňoval Martinů v četných zmínkách v dopisech jiným adresátům, často s dodatkem, že neví, jakým směrem se bude ubírat jeho život v následujících letech. Hledal, kde by se

¹³⁵ LE87 (15. 4. 1957): „*Maintenant je ne pas voulu t'effraie avec mes idées de representation et vais faire definitivement les remarques pour l'edition. Je te donne encore les details en anglais puisque je le prepare dans cette langue pour Universal. Si tu a des objection ou des eclaircissement dite le moi.* [následuje anglicky popis skladatelovy představy poloscénického uvedení; viz Přílohy a dokumenty, s. XXIV a zejména faksimile na s.LXVIII-LXIX.] *Ecrit moi si tu est d'accord.*”

¹³⁶ O to překvapivější jsou rukopisné poznámky na titulních stranách reprodukcí autografní partitury **RA1** a **R**, kam si Sacher napsal shrnutí skladatelových požadavků: „*Representatione, Beinahe wie Theater! Sprechen mit Gesten, nicht oratorienhaft, theatermässig singen.*” („Representatione, téměř divadelně! Vypravěč s gesty, ne oratorně, zpívat jako na divadle“). Jisté je, že skladatelovým požadavkům na poloscénické provedení nevyhověl při premiéře v Basileji ani při svém pozdějším nastudování ve Vídni.

¹³⁷ Dnes je scénické uvádění kantát a oratorií běžnou praxí. Například inscenace (nebo podle označení jejího režiséra Petera Sellarse „ritualizace“) Bachových *Matoušových pašijí* vykazuje pozoruhodné shody s návrhy Martinů z poloviny padesátých let minulého století. I kdyby však Sacher v uměleckou působivost jevištního ztvárnění vokálně-instrumentálních děl uvěřil, jen těžko by zřejmě v té době hledal režiséra, který by se „ritualizace“ *Gilgameše* v duchu skladatelových návrhů s úspěchem a kreativně ujal.

¹³⁸ Od října 1956 vyučoval Martinů po dobu jednoho akademického roku kompozici na Americké akademii v Římě.

¹³⁹ LE100 (4. 7. 1957): „*Nous esperons de rester encore en Europe après Rome et nous serions très heurieux [sic] de venir a Shonenberg pour la premiere de Gilgamesh. Universal a deja édité la Piano-partition definitive, j'espère qu'on te la deja envoyé. Et la partition d'orchestre e[s]t deja tout corriger aussi.*”

mohl usadit v Evropě, protože do USA se vracet již nechtěl. O své nejistotě se zmínil i v jiné části výše citovaného dopisu ze 4. července 1957 Sacherovi. Je pravděpodobné, že právě na základě tohoto dopisu, který je nejvýmluvnějším dokladem skladatelovy zoufalé životní situace, pozvali Sacherovi manžele Martinů ještě v září 1957 na svou usedlost na Schönenbergu a ti tam kromě několika kratších cest setrvali až do skladatelovy smrti.

Zkoušky na premiéru začaly již před Vánocemi 1957¹⁴⁰ a Martinů se jich samozřejmě účastnil.¹⁴¹ Začátkem ledna napsal rodině do Poličky: „*Dnes večer je první zkouška se sborem na Gilgameshe, tak jsem zvedav, sbor si to chvali ze se jim to pekne zpiva. Kdy zacneme s orchestrem jeste nevim ale jak cas utika tak asi brzo.*“¹⁴² S patrným zadostiučiněním dodal o den později: „*Zkouška dopadla moc dobre, zpivaji to krasne. Pristi tyden bude zkouška s orchestrem a se solisty, tak bude co delat.*“¹⁴³ Dva dny před premiérou se Martinů zmínil o kladných reakcích ze strany interpretů svého díla: „*My jsme zde v plne praci na zkouškach na Gilgamesh a vsem se to moc libi, sbor i orchestr jsou nadseni a take Maja a Paul Sacher, ktery s tim ma velkou praci, je to hodne tezke. Tak jsme v kole. Ve ctvrtek je generalni zkouška a v patek koncert.*“¹⁴⁴

¹⁴⁰ Sbor BKCH však dílo začal studovat pravděpodobně již od konce srpna 1957, viz **LE94** (6. 5. 1957). Sacher dokonce původně plánoval začít s přípravou již v polovině května 1957, viz **LE92** (24. 4. 1957).

¹⁴¹ Nezvykle brzký začátek zkoušek a jeho osobní účast na nich dokládá i několik dopisů z prosince 1957 a ledna 1958, např. **LE109** (20. 12. 1957): „[...] *tesime se [z]de na premieru Gilgameshe 4teho [recte 23./24.] ledna, uz se to pilne zkousi [...]*“; **LE113** (7. 1. 1958): „*Gilgamesh je zde 23. a 24. ledna. Zaciname zkouset. Trva jak jsi uhodl presne 60 min. Jak jsi to uhodl? D[r]uha vec na programu je neco od Krenka.*“ **LE115** (9. 1. 1958): „*Ted mame uz zkousky na to Oratorio a tak je porad co delat [...]. Zde je koncert 24. a tak mame dost zkousek, je to tezke taky.*“

¹⁴² **LE114** (8. 1. 1958).

¹⁴³ Tamtéž.

¹⁴⁴ **LE116** (21. 1. 1958).

12. Premiéra a ohlasy na ni

Premiéra *Eposu o Gilgamešovi* se uskutečnila 23. ledna 1958 v Basileji, koncert byl druhý den opakován. Paul Sacher dirigoval Basilejský komorní orchestr a Basilejský komorní sbor, sólové party přednesli Ursula Buckel (soprán), Hans Jonelli (tenor), Pierre Mollet (baryton), Derrik Olsen (bas) a Hans Haeser (vypravěč). Ideu výrazně kontrastní druhé skladby Sacher zachoval, když místo původně zamýšlených děl Igora Stravinského doplnil program další z jím objednaných skladeb, „symfonickou kresbou“ *Kette, Kreis und Spiegel*, op. 160 (1956–1957), raně seriálním dílem Ernsta Křenka.

Skladatelovo svědectví o zvukové stránce premiéry se dochovalo v jeho dopise Šafránkovi:

„Co se tyce Gi[l]ga[meše] a komorního slohu to ovsem zalezi na dirigentovi co z toho chce udelat, zdali velky spectacl a nebo hudebni projev Eposu. Samozrejme velky sbor zkresli kazdou hudbu, viz provedeni Bacha s massou zpevaku. Zde [v Basileji] orchestr znel jako velky orchestr a misty jako varhany, coz je spravne.“¹⁴⁵

I podle jindy skromného skladatele se provedení setkalo s velkým úspěchem u posluchačů a interpretů:

„Mu [sic] jsme tu meli rush s koncertem a byl to uplny triumf a take to krasne hrali i zpivali, pres to ze sbor jsou amateri. Sacher to delal ohromne a mel na to hodne zlousek [sic], vsichni byli nadseni, tak to vse dobre dopadlo[.] Byl to Gilgamesh pro orchestr soli a sbor, hodina musiky plnych 60 minut [...]. Na Gilgamesh prijel [z Prahy] jeden pan ze svazu skladatelů¹⁴⁶ schvalne ho sem poslali ale nemohl jsem s nim moc mluvit k vuli tomu ze napadlo tolik snehu a do mesta jsme se nemohli dostat jenom autem. Budou pry to delat v Praze na Festivalu.“¹⁴⁷

¹⁴⁵ LE134 (12. 6. 1958).

¹⁴⁶ Zmíněným českým oficiálním zástupcem na premiéře *Gilgameše* byl muzikolog Antonín Sychra. Skladatel se samostatnému setkání s ním patrně vyhnul záměrně, mj. aby nezkomplikoval již tak dost obtížnou situaci s prodloužením svého amerického pasu, o čemž se zmiňuje v tomtéž dopise. Sychra publikoval rozsáhlou analytickou recenzi premiéry, která skladatele zaujala (viz Přílohy a dokumenty s. LI-LVIII).

¹⁴⁷ LE119 (29. 1. 1958).

Další zajímavé detaily z premiéry uvedl skladatel Miloši Šafránkovi v dopise, ze kterého vyplývá, že se patrně s Antonínem Sychrou, oním výše zmíněným „pánem ze svazu skladatelů“ přece jen alespoň na chvíli setkal:

„Gilgamesh mel triumfalni uspech a provedeni bylo skvele, Sacher bajecne to udelal. Tleskalo se proti vsem pravidlum po jednotlivych vetach. A byl zde nahle taky representant Svazu skladatelu z Prahy, ktery prijel schvalne, Prof. hudebni vedy Sychra. Bohuzel jsem s nim nemohl mnoho mluvit nebot nam tu napadlo moc snehu a tak Schonenberg byl izolovan a do mesta na schuzku s nim jsem se nemohl dostat. Gilgamesh je spravna vec a ohromne uccina [sic], drzi to dobre pres celych 60 minut. Proc jsi nezadal aby te sem poslali. Vanek slibil prijet ale asi se take nemohli hnout pro snih. No uslysi [sic] to v Praze.“¹⁴⁸

V dopise rodině do Poličky ještě dodal, že *„obecenstvo kricelo a dupali, zkratka velky uspech na obou koncertech ve čtvrtek i v pátek.“*¹⁴⁹

Zajímavé svědectví z premiéry podal skladatelův přítel, liestalský kaplan Max Kellerhals: *„V lednu roku 1958 byla v Basileji světová premiéra oratoria Gilgameš. Seděli jsme v první řadě vedle Bohuše. Nebyla to sice zrovna nejlepší místa, ale věděli jsme, že on se pak musí jít uklonit na pódium. Neměl to vůbec rád, bylo to pro něj utrpení, vymýšlel si všechny možné a nemožné výmluvy, aby se nemusel jít postavit před publikum.“*¹⁵⁰ V případě premiéry *Gilgameše* je však zcela jisté, že se Martinů na pódium dostavil, dokládají to jednak dvě dochované fotografie,¹⁵¹ jednak svědectví skladatelovy manželky Charlotte: *„Bohuš se Vám asi pochlubil, jak velký úspěch měl Gilgameš, je to opravdu velké dílo, všichni jsou nadšeni, osmkrát ho vyvolali na pódium, sbor mu věnoval kytici a lahev likéru Cordial Médoc,*

¹⁴⁸ LE117 (29. 1. 1958). O možném krátkém setkání se Sychrou se Martinů zmínil i v dopise Frances Ježkové LE118 (29. 1. 1958): *„Byl zde nějaký pan z Prahy [...] Moc jsem ho nemohl vidět, zrovna napadlo snehu a tak jsme se nemohli dostat dp [sic] mesta a on po koncerte odejel.“*

¹⁴⁹ LE120 (30. 1. 1958).

¹⁵⁰ Lucie Berná (ed.), „Bohuslav Martinů ve vzpomínkách svých současníků“, *Opus musicum* 36, č. 4 (2004), s. 20. Rozhovor s Kellerhalsem vedla Jana Vašatová 18. 12. 2000 v Českém rozhlase.

¹⁵¹ Viz Přílohy a dokumenty, s. LXVII.

který má moc rád, naše přátele Sacherovy jsem ještě nikdy neviděla tak rozjařené [...]. ¹⁵²

Nadšeného přijetí se dílo dočkalo i u hudebních kritiků, kteří zmiňovali "obrovský úspěch premiéry",¹⁵³ a "šťavnatost, vynalézavost a bohatství této hudby, která ani při rozvinutí kompozičního mistrovství nespouští ze zřetele svůj hlavní záměr, kterým je otrást posluchačem, povznést ho a tak mu darovat vnitřní prožitek."¹⁵⁴

O úspěchu premiéry informoval Martinů též svého dlouholetého přítele, šéfdirigenta Bostonského symfonického orchestru Charlese Muncha, a nabídl mu dílo k provedení: „*Měl jsem zde velký úspěch se svým Eposem o Gilgamešovi, [...] měl bys ho provést v Berkshire, je to velmi efektní. Máš-li zájem, požádám Universal, aby ti poslali partituru, je to v angličtině.*“¹⁵⁵ Přestože nakladatelství poslalo Munchovi na skladatelovu žádost do Paříže klavírní výtah,¹⁵⁶ dílo nikdy neprovedl. I tak však došlo během zbývajících osmnácti měsíců skladatelova života k řadě dalších nastudování a provedení *Eposu o Gilgamešovi*.

¹⁵² LE111 (leden 1958): „*Bohus a du vous dire, quel succes a eu Gilgamesh, c'est vraiment une grande oeuvre, tout le monde était ravi, il a eu 8 rappels sur la scene, le choeur lui a offert du fleurs et une bouteille de Cordial Médoc, liqueur qu'il aime beaucoup, nos amis Sacher, je ne les ai jamais vus, dans une telle allegresse [...].*”

¹⁵³ oe. [Hans Oesch?], „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert des Basler Kammerorchesters“, *National-Zeitung Basel* 116, No. 43, Abendblatt (27. 1. 1958). „*Ein gewaltiger Erfolg*”

¹⁵⁴ A. H., „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert der [sic] Basler Kammerorchesters“, *Basler Volksblatt* 86, No. 22, Blatt 3 (27. 1. 1958). „*Vollsaftigkeit, dem Erfindungsreichtum und der Fülle dieser Musik, die bei aller Entfaltung kompositorischer Meisterschaft doch nie ihr Hauptanliegen außer acht läßt, den Zuhörer zu erschüttern, ihn zu erheben und ihm so das innere Erlebnis zu schenken.*” Viz Přílohy a dokumenty, s. XXXIX-XLII.

¹⁵⁵ LE123 (12. 2. 1958): „*J'avais un grand succès ici avec mon Epic of Gilgamesh, [...] tu devrais le donner a Berkshire, cela fait un grand effect. Si tu es interesé je demanderai a Universal de t'envoyer la Partition, c'est en anglais.*”

¹⁵⁶ Viz LE129 (7. 5. 1958): „*As requested, we have sent a vocal score of Gilgamesh to Charles Munch in Paris, where you thought he was at present.*” („Jak požadováno, poslali jsme klavírní výtah Gilgameše Charlesi Munchovi do Paříže, kde by teď podle Vás měl být.“)

13. Další provedení za skladatelova života (1958–1959)

Změnu dlouhodobě vysloveně nepřátelského postoje oficiálních komunistických kruhů v Československu k hudbě Martinů předznamenala zcela zřetelně již návštěva představitele Svazu skladatelů Antonína Sychry na basilejské premiéře *Gilgameše*. Sychra po návratu do Prahy publikoval mimořádně pozitivní kritiku,¹⁵⁷ o které se Martinů nezvykle uznale vyjádřil v jednom z pozdějších dopisů Šafránkovi, že má dobré postřehy.¹⁵⁸

Již od roku 1957 pomýšlely nejrůznější pražské instituce, soubory, ale i jednotlivci na uvedení *Eposu o Gilgamešovi*. Martinů proto opakovaně vyjadřoval obavy, aby Praha nepředehla proti jeho vůli světovou premiéru v Basileji: „*Karel Seb[ánek] mi vždy chce jako udelat radost a vždy mne poplasi, ted pise ze budou delat Gilgamesh u nas, ackoliv jsem mu uz nekolikrat psal ze to nesmi delat pred Sacherovou premierou [...]*.“¹⁵⁹ Na konci ledna 1958 obdržel Martinů zprávu o chystaném provedení *Gilgameše* od Václava Smetáčka, šéfdirigenta symfonického orchestru FOK: „*Psal mi Smetacek [sic] ktery to [Gilgameše] snad bude delat v Praze, odpovim mu ihned az dopisu tento dopis.*“¹⁶⁰ Smetáčkův dopis se sice nedochoval, zato skladatelova odpověď ano a v ní i několik důležitých informací, např. o obsazení světové premiéry.¹⁶¹

Z další korespondence vyplývá, že Martinů s jistou nelibostí nesl skutečnost, že se prvního uvedení v jeho vlasti neujala Česká filharmonie s šéfdirigentem Karlem Ančerlem: „*Ancerlovi jsem psal ze je mi trochu lito ze Filharm.[onie] nehraje Gilgameshe a tedy ze se s nimi nesetkam. bylo to asi*

¹⁵⁷ LE126 (8. 4. 1958). Recenzi, či vlastně spíše krátkou studii o *Gilgamešovi* skladateli zaslal redaktor časopisu *Hudební rozhledy* Pavel Eckstein. Viz Přílohy a dokumenty, s. LI-LVIII.

¹⁵⁸ LE127 (13. 4. 1958).

¹⁵⁹ LE96 (14. 6. 1957). Viz též LE97 (17. 6. 1957): „*toho Gilgameshe, to jsem ti uz psal, nemuze Praha davat pred prvnim provedenim se Sacherem, jez je urceno na leden.*“

¹⁶⁰ LE121 (2. 2. 1958).

¹⁶¹ LE122 (3. 2. 1958), viz Přílohy a dokumenty, s. XXVI.

*voleno jen z duvodu ze orchestr je mensi a jsem jist ze je to v dobrych rukou se Smetackem [...].*¹⁶²

Československá premiéra díla se uskutečnila 28. května 1958 ve Smetanově síni Obecního domu v Praze v rámci festivalu Pražské jaro. Sólových partů se ujali Milada Šubertová, Jaroslav Stríška, Přemysl Kočí a Eduard Haken, mluvenou roli přednesl Bedřich Bobek;¹⁶³ Český pěvecký sbor a Symfonický orchestr hl. města Prahy FOK řídil Václav Smetáček. Představitelé festivalu skladatele pozvali oficiálním dopisem do Prahy, on však pozvání odmítl z obavy, aby nebylo proti němu politicky zneužito. Rodině do Poličky o tom napsal:

„[...] ty velike manifestace jako Festival, kde by se clovek nemohl vyhnouti mnohym oficielnim vystoupenim. ktere v jinych zemich nejsou radi videni, zkratka na dbouch [sic] stranach by fakta mohla byti pokroucena ale ne k memu prospechu. Prazskemu Jaru jsem ovsem podekoval za pozvani [...]. Psal jsem jim aby mi poslali pas, zdali budou nataceti Gilgamesh, coz jiste budou. Lituji ze nemohu to sam slyseti, ale zdejsi provedeni bylo krasne.“¹⁶⁴

Koncert byl přenášen Československým rozhlasem, ale Martinů z něj neslyšel téměř nic, jak sdělil Šafránkovi: *„Napis mi o provedeni Gilga[meše], jak jsi jej shledal, my jsme se snazili to poslouchat ale mate pro Praha I. na vlne ten Mnichovsky rozhlas Free Europe je to myslim, ktery uplne kreje Prahu [...].*¹⁶⁵ Podle skladatelovy reakce na odpověď, která se nedochovala, vyjádřil Šafránek k provedení zřejmě závažnější výhrady: *„Me se take zdalo ze to [pražské provedení Gilgameše] bylo neco jineho nez zde a hlavne jsme meli dojem ze se to trochu couralo, ale to je mozna vada Radia, kde cas je velmi relativni a zda se ze se vsechno zpozduje, mam uz s tim*

¹⁶² LE128 (22. 4. 1958).

¹⁶³ O paradoxech tehdejší situace v uvádění děl Martinů v Československu vypovídá i skutečnost, že Bedřich Bobek, recitátor československé premiéry *Gilgameše*, byl autorem textů budovatelských písní, jako např. proslulé *Kupředu levá, zpátky ni krok*, kterou zhudebnil Jan Seidel.

¹⁶⁴ LE130 (17. 5. 1958).

¹⁶⁵ LE131 (26. 5. 1958). Podobnou formulaci užil i v dopise LE132 (3. 6. 1958) příbuzným do Poličky, kde však v závěru dodal: *„[...] myslim ze to delali dobre.“*

zkusenost. mimo to ovsem nam do toho take pousteli z Mnichova propagandu, to zabije kazdy prenos z Prahy.“¹⁶⁶

Zato ředitel Schlee z vídeňské Universal Edition byl s pražským provedením díla zjevně spokojen: „*Provedení ‚Gilgameše‘ bylo krásné a úspěch enormní.*“¹⁶⁷ Jeho nakladatelský optimismus však Martinů neošálil, Karlu Novákovi napsal, zřejmě v reakci na jeho zprávu o pražském provedení díla: „*Gilgameshe jsme poslouchali a taky se mi to zdalo vselijake ale svedl jsem to na Radio, příjem byl ostatne spatny, pak dle dalsich zprav jsem taky poznal ze neco nebylo v poradku, ostatne porad nechapu proc to nedelala [Česká] Filharmonie.*“¹⁶⁸

Třetí provedení *Gilgameše* se uskutečnilo 11. října 1958 v italském Turínu. Sólisty byli Lucille Udovich, Luigi Alva, Renato Capecchi a Pinio Clabassi, recitoval Enzo Tarascio, sbor a orchestr RAI Torino dirigoval Ferruccio Scaglia. Martinů o tomto nastudování svého díla v italském překladu (Oriana Previtali) věděl s předstihem, ale neplánoval se ho zúčastnit,¹⁶⁹ možná i proto, že koncert byl přenášen rozhlasem,¹⁷⁰ na jehož poslech se připravoval a těšil.¹⁷¹ Ani tentokrát však neměl štěstí a přenos neslyšel.¹⁷² Provedení bylo opakováno následující den a mělo podle zpráv skladatelových přátel velký úspěch.¹⁷³

¹⁶⁶ LE134 (12. 6. 1958).

¹⁶⁷ LE133 (9. 6. 1958): „*The performance of ‘Gilgamesh’ was beautiful and the success enormous.*”

¹⁶⁸ LE141 (29. 10. 1958).

¹⁶⁹ LE136 (17. 9. 1958): „*Hlasi mi Universal že Gilgamesh bude v Turině a v Hamburgu [...].*“

¹⁷⁰ Nahrávka z tohoto provedení se dochovala v archivu RAI Torino.

¹⁷¹ LE137 (8. 10. 1958): „*Hledame ted nejake dobre Radio protoze v Sobotu vecer bude vysilan Gilgamesh z Turina, nevim zdali to budou zpivat italsky, tak bychom so [sic] to radi poslechli.*“

¹⁷² LE138 (12. 10. 1958): „*Včera byl ohlášen Gilgameš v Radio italiano di Torino (pravděpodobně dirigoval Mario Rossi Scaglio?), chtěli jsme si to poslechnout, ale nic jsme neslyšeli, škoda.*“ Originální citace. Též LE139 (15. 10. 1958): „*To vysilani Gilgameshe z Turina jsme nechytli a tak nevim ani zdali to hrali.*“

¹⁷³ LE140 (21. 10. 1958): „*Psali mi z Říma že Gilgamesh měl velký úspěch a že to bylo provedeno prvotřídně, zpívali italsky, škoda že jsme to nechytli[l]i. Opakovali to ještě v neděli a byla prý krásná přednáška o mně. Bude to ve Frankfurtu v únoru a také v Brně.*“

Jen o tři měsíce později, 31. ledna 1959, se uskutečnila ve Frankfurtu nad Mohanem německá premiéra díla. Jako sólisté vystoupili Friederike Sailer, Arturo Sergi, Pierre Mollet a Frederick Guthrie, Frankfurter Singakademie a Orchester des Hessischen Rundfunks řídil Ljubomir Romansky. Jméno recitátora neuvádí žádný z dochovaných pramenů. Koncert ze sálu frankfurtské Staatliche Hochschule für Musik přenášel živě Hessenský rozhlas, nahrávka však byla smazána v roce 1965.¹⁷⁴ Martinů o německé premiéře věděl s předstihem,¹⁷⁵ ale ani tohoto, podle recenze *Frankfurter Allgemeine Zeitung* velice úspěšného provedení se osobně nezúčastnil.¹⁷⁶

Holandská premiéra (radio v Hilversumu, 8. února 1959) je zatím doložena jen nepřímo, ale jednoznačně, protože je zmíněna ve vyúčtování, které zaslalo nakladatelství Universal Edition skladatelově vdově Charlottě Martinů 28. června 1960.¹⁷⁷ Není zatím zřejmé, zda je souvislost mezi tímto holandským rozhlasem a nastudováním, které se údajně uskutečnilo na jaře 1959 v Haagu.¹⁷⁸

Také o uvedení v Londýně věděl Martinů předem,¹⁷⁹ ale nezúčastnil se jej, snad i proto, že britská premiéra *Eposu o Gilgamešovi* nezazněla na koncertním provedení, ale pouze v rozhlasovém vysílání BBC.¹⁸⁰ Ujal se jí BBC Symphony Orchestra a BBC Chorus, který řídil Sir Malcolm Sargent,

¹⁷⁴ Tato informace pochází z rozhlasového archivu Hessenského rozhlasu.

¹⁷⁵ **LE143** (27. 1. 1959): „*Ted mame jeste Gilgamesh který ma byti ve Frankfirtu [sic] v unoru, to bude take velka parada.*“ Druhým dílem programu byly *Chôros č. 10* od Heitora Villa Lobose.

¹⁷⁶ Ernst Thomas, „Musik zu dem Gilgamesch-Epos: Martinu-Erstaufführung in Frankfurt am Main“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2. 2. 1959), s. 10, viz Přílohy a dokumenty s. LX-LXII. Dirigent Ljubomir Romansky provedl v tomto období řadu děl Martinů, zejména světovou premiéru jeho komorní opery *Ariadna* 2. 3. 1961 v Městském divadle v Gelsenkirchenu.

¹⁷⁷ **LE150** (28. 6. 1960).

¹⁷⁸ **LE130** (17. 5. 1958): „*O Gilgameshe je velky zajem a budou to asi delat v Holandsku zase ten sbor co zpival Polni Msi po cesku a take Horu tri svetel.*“ Šlo o sbor Die Haghe Sanghers.

¹⁷⁹ **LE146** (duben 1959): „*[...] byl u nas jeste ten Editor z Universalky a liboval si jak ty veci co vydali jdou dobre na odbyti, hlavne ten koncert pro clavecin a take Gilgamesbh [sic]; ten bude v BBC v londyne a take ve Widni se Sacherem; kam pojedeme v cervnu.*“

¹⁸⁰ Nahrávka byla v archivu BBC patrně již smazána, dochovala se však její kopie v soukromém vlastnictví (REC2).

sólisty byli April Cantelo (soprán), William Herbert (tenor), John Ewen Cameron (baryton), Trevor Anthony (bas) a Alvar Lidell (vypravěč).

Na rozdíl od uvedení v Turíně, Frankfurtu a Londýně Martinů seriózně zvažoval účast na vídeňské premiéře *Gilgameše*.¹⁸¹ Šlo o velmi prestižní provedení ve městě, kde sídlilo nakladatelství Universal Edition, a navíc druhé nastudování objednavatele díla a skladatelova hostitele Paula Sachera, který na koncertě 21. června 1959 řídil orchestr Philharmonia Hungarica a sbor Wiener Singakademie. Sólisty byli Marilyn Horn (soprán), Murray Dickie (tenor), Otto Wiener (baryton), Walter Berry (bas) a Ernst Meister (vypravěč).¹⁸² O pozvání do Vídně se Martinů zmínil v dopise Sacherovi:

„Byl jsem pozván do Vídně, abych se zúčastnil provedení *Gilgameše*, píší mi: Rádi převezmeme náklady na Vaši cestu a pobyt ve Vídni. Odpovím jim, že to s radostí přijímám, ale myslím, že nám nebudou chtít zaplatit letenky, a také je pozvání pouze pro Petit Pere¹⁸³ a ne pro Charlotte. [...] Sdělte mi, zda mám pozvání do Vídně přijmout [...]“¹⁸⁴

Sacherovi skladatele pozvali do Vídně i s jeho manželkou, v té době se však začínal vážně zhoršovat zdravotní stav Martinů, a ten proto nakonec účast odřekl. Ředitel Schlee popsal skladateli premiéru následujícími slovy:

Neumíte si představit, jak moc jsme Vás všichni postrádali ve Vídni při provedení „*Gilgameše*“. Byli bychom Vás tak rádi měli zde a mohli to s Vámi oslavit. Mezitím jste jistě již obdržel kazetu, kterou nahrával jeden z mých asistentů přímo z vysílání. Protože pan Sacher odjel z Vídně hned brzy ráno po koncertě, nemohl jsem si ji poslechnout. Asi bude mít nějaké technické nedokonalosti, jaké mají obvykle všechny soukromé nahrávky, ale jistě Vám podá přesný obraz o provedení a

¹⁸¹ LE144 (9. 3. 1959): „*Gilgamesh* byl ve Frankfurtu a v Milane [recte v Turíně] a bude v cervnu ve Vidni kam asi pojedeme se Sachrovymi.“

¹⁸² Kromě *Gilgameše* zazněl na koncertě, pořádaném v rámci devátého ročníku vídeňského mezinárodního hudebního festivalu, *Koncert pro housle a orchestr č. 1*, op. 36 Bély Bartóka se sólistou Yehudi Menuhinem a *Concerto in D* pro smyčcový orchestr od Igora Stravinského.

¹⁸³ Důvěrná přezdívka Bohuslava Martinů, kterou ho oslovovala jeho žena Charlotte.

¹⁸⁴ LE148 (14. 4. 1959): “*Je recois une invitation de Wien pour venir au concert de Gilgamesh, ils disent que: Wir wurden gerne Ihre Resisekosten [sic] und den Aufenthalt in Wien ubernehmen. Je vais répondre que j’accepte avec plaisir, mais je ne pense pas qu’ils vont nous payer l’avion et que l’invitation est seulement pour le Petit Pere et pas pour Charlotte. [...] Dites moi si je bien fait accepter l’invitation de Wien [...].*”

obrovském úspěchu u posluchačů. [Sacher] neměl dokonce ani dost trpělivosti čekat až do konce nesčetných vyvolávání publikem.¹⁸⁵

Ve skladatelově korespondenci lze nalézt ještě několik dalších připravovaných nastudování *Eposu o Gilgamešovi*, konkrétně v Cincinnati,¹⁸⁶ Brně¹⁸⁷ a Hamburku.¹⁸⁸ Ani jedno z nich se však za jeho života již neuskutečnilo.

K premiéře skladatelem původně zamýšlené poloscénické verze díla došlo až na základě předloženého kritického vydání 12. prosince 2014 v Brně, Aleksandar Markovič dirigoval Filharmonii Brno a Český filharmonický sbor, choreografii vytvořil Radim Vizváry.

¹⁸⁵ **LE149** (23. 6. 1959): "You can't imagine how badly we all have missed you here in Vienna at the performance of 'Gilgamesh'. We would have been so happy to have you with us and to celebrate this event. You have meanwhile certainly got the tape which one of my assistants have made directly off the broadcast. Due to the fact that Mr. Sacher has left Vienna the very morning after the performance I could not hear it. I think that it could have some technical deficiencies which a private recording always has but it will certainly give you an impression of the performance and of its enormous success with the audience. He [Sacher] hadn't even the patience to wait for the innumerable calls at the end of the performance." Zmiňovaná nahrávka **REC3** je uložena v archivu Nadace Paula Sachera, v roce 2012 vyšla na nekomerčním CD Nadace Bohuslava Martinů *Bohuslav Martinů Days 2010*.

¹⁸⁶ **LE104** (21. 10. 1957): „Sacher bude delat toho Gilgameshe v lednu zde a take v Cincinnati [sic] zadali o partituru.“

¹⁸⁷ **LE140** (21. 10. 1958): „Bude to [Gilgameš] ve Frankfurtu v únoru a také v Brně.“ Též **LE142** (10. 1. 1959): „Lituji ze seslo z Gilgameshe v Brne, coz maji [UE] taky jen jeden material? Uz to prece bylo na nekolika mistech, Turin.“

¹⁸⁸ **LE136** (17. 9. 1958): „Hlasi mi Universal že Gilgamesh bude v Turině a v Hamburgu [...].“

II. Kritická zpráva

1. Seznam zkratek

Instituce

B&H	Boosey & Hawkes, Londýn-New York
BKO	Basler Kammerorchester (Basilejský komorní orchestr), Basilej
BKCH	Basler Kammerchor (Basilejský komorní sbor), Basilej
BV	Bärenreiter-Verlag, Kassel
CBM	Centrum Bohuslava Martinů, Polička
ČMH	Národní muzeum – České muzeum hudby, Praha
IBM	Institut Bohuslava Martinů, Praha
PNP	Památník národního písemnictví, Praha
NBM	Nadace Bohuslava Martinů, Praha
PSS	Paul Sacher Stiftung (Nadace Paula Sachera), Basilej
UE	Universal Edition, Vídeň

Prameny

[] neznámý pramen

A autografní partitura

ALC autografní seznam korektur

D průběhová skica

LE dopis

P party

PCHS tištěná sborová partitura

PFA korekturní obtah partitury s vpisky Martinů

PFCHS korekturní obtah sborové partitury

PFPP korekturní obtahy partů

PFPR korekturní obtah klavírního výtahu

PFPPRA korekturní obtah klavírního výtahu s vpisky Martinů

PL tištěné libreto

PP tištěné party

PPR tištěný klavírní výtah

PR rukopisný klavírní výtah

PS tištěná partitura

PSA tištěná partitura s vpisky Martinů

R reprodukce partitury

RA reprodukce partitury s vpisky Martinů

RPFA reprodukce korekturního obtahu partitury s vpisky Martinů

TS textový pramen

TSA textový pramen s vpisky Martinů

Ostatní zkratky

BM	Bohuslav Martinů
ChM	Charlotte Martinů
SPS	Sammlung Paul Sacher (Sbírka Paula Sachera)
ZZ	Archiv Zdeňka Zouhara

2. Geneze díla¹⁸⁹

Datum a místo	Popis
3. 3. 1940 Paříž	BM oznamuje Paulu Sacherovi svůj úmysl napsat pro něj a Maju Sacherovou kantátu (vrací se k tomu v řadě dopisů v letech 1941, 1948 a 1949)
26. 8.– 5. 9. 1948 Schönenberg	BM během návštěvy u Sacherových nachází námět <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
30. 8. 1954 Nice	BM se vrací k myšlence zkomponovat „jakousi kantátu“
před 11. 11. 1954 Nice	BM si za účelem kompozice <i>Eposu o Gilgamešovi</i> nechává do Nice dopravit své pianino
23. 12. 1954 Nice	BM začíná komponovat <i>Epos o Gilgamešovi</i>
18. 2. 1955 Nice	BM dokončuje partituru <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
26. 2. 1955 Nice	BM posílá RA1 Sacherovi
27. 2. 1955 Nice	BM zasílá TS (nebo TSA) a ALC1 Sacherovi
po 28. 5. 1955 Nice	BM posílá RA2 Sacherovi
25.– 28. 9. 1955 Schönenberg	BM navštěvuje Sachera, dotváří tempové a metronomické údaje a zanáší je do RA2
19. 4. 1956 Schönenberg	Sacher zasílá RA2 Alfredu Schlee (UE)
květen 1956 Schönenberg	Sacher dostává R od BM

¹⁸⁹ Detailní informace o zde citovaných pramenech, osobách a institucích obsahuje první část předložené disertační práce.

před 22. 10. 1956 Vídeň	UE dostává od A. H. Eichmanna německý překlad <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
28. 1. 1957 Řím/Vídeň	první smlouva BM s UE o postoupení autorských práv na <i>Epos o Gilgamešovi</i>
před 23. 4. 1957 Řím	BM začíná korigovat partituru (PFA) a klavírní výťah (PFRA) <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
26. 4. 1957 Řím	BM zasílá Sacherovi ALC2
před 2. 5. 1957 Řím	BM dokončuje korektury
prosinec 1957 až leden 1958 Basilej	zkoušky <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
23. a 24. 1. 1958	Basilej světová premiéra <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
28. 5. 1958 Praha	druhé nastudování <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
11. 10. 1958 Turín	třetí nastudování <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
31. 1. 1959 Frankfurt nad Mohanem	čtvrté nastudování <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
8. 2. 1959 Hilversum	páté nastudování <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
14. 4. 1959 Nice / Londýn	druhá smlouva BM s UE na <i>Epos o Gilgamešovi</i>
18. 4. 1959 Londýn	šesté nastudování <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
21. 6. 1959 Vídeň	sedmé nastudování <i>Eposu o Gilgamešovi</i> , poslední za života BM

Dobové recenze¹⁹⁰

Basilej

A. H., „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert der [sic] Basler Kammerorchesters“, *Basler Volksblatt* 86, č. 22, Blatt 3 (27. 1. 1958).

A. M. [Robert Aloys Mooser], „Basel: ‚Das Gilgamesch-Epos‘ von Martinů“, *Schweizerische Musikzeitung* 98, č. 3 (1. 3. 1958), s. 121–122.

¹⁹⁰ Recenze na provedení *Eposu o Gilgamešovi* za života BM. Viz též Přílohy a dokumenty s. XXXIII–LXVI.

Al. M. [Robert Aloys Mooser], „Au Basler Kammerorchester: Deux oeuvres d'aujourd'hui“, *La Suisse* 61, č. 25 (25. 1. 1958), s. 13.

Al. M. [Robert Aloys Mooser], „Au Kammerorchester de Bâle: Bohuslav Martinu: Das Gilgamesch-Epos“, *La Suisse* 61, č. 34, *Le journal du matin* (3. 2. 1958), s. 1–2.

Ehr., „Musikalische Novitäten in Basel“, *Neue Zürcher Zeitung*, č. 279, Morgenausgabe, Blatt 3 (31. 1. 1958).

K., „Konzert des Basler Kammerorchesters“, *Arbeiter-Zeitung* 38, č. 23 (28. 1. 1958).

Mg., „Zwei Uraufführungen in Basel“, *Badener Tagblatt* 110, č. 26, Die kulturelle Seite (1. 2. 1958).

oe. [Hans Oesch?], „Einführung in das Gilgamesch-Epos“, *National-Zeitung Basel* 116, č. 35, Abendblatt (22. 1. 1958).

oe. [Hans Oesch?], „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert des Basler Kammerorchesters“, *National-Zeitung Basel* 116, č. 43, Abendblatt (27. 1. 1958).

e., „BKO-Konzert mit zwei Uraufführungen“, *Basler Nachrichten* 114, č. 38, Morgenblatt, 2. Beilage (27. 1. 1958).

Pan., „Zwei Uraufführungen des Kammerorchesters“, *Basler Woche* 27, č. 6 (7. 2. 1958).

Sychra, Antonín, „Starobylý epos o tajemství života a smrti v díle B. Martinu“, *Hudební rozhledy* 11, č. 5 (1958), s. 194–197.

Praha

Pilka, Jiří, „Gilgameš“, *Kultura* 2, č. 23 (5. 6. 1958), s. 4.

Frankfurt nad Mohanem

Thomas, Ernst, „Musik zu dem Gilgamesch-Epos: Martinu-Erstaufführung in Frankfurt am Main“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2. 2. 1959), s. 10.

Vídeň

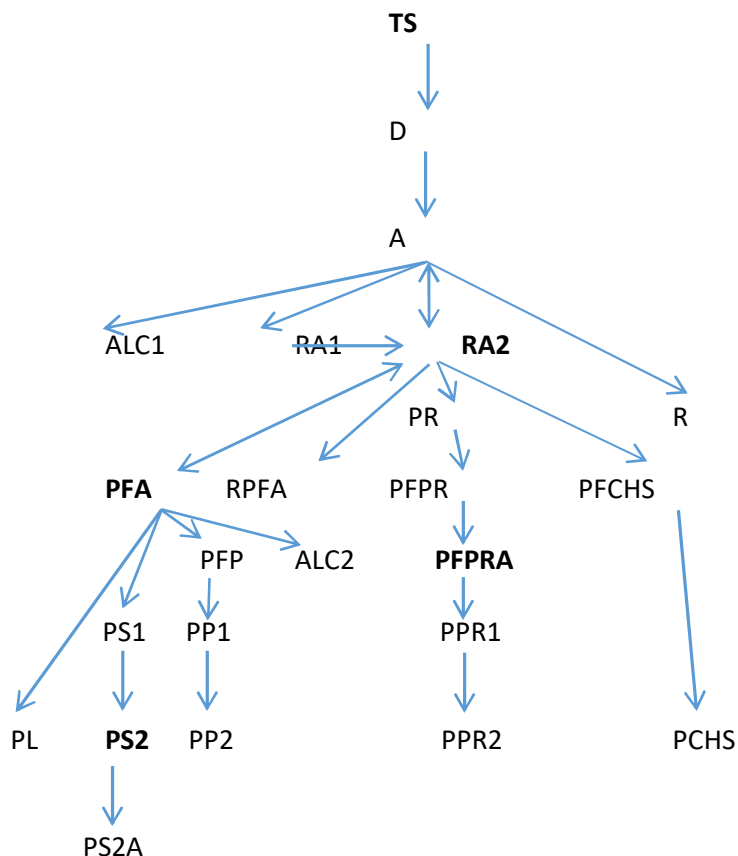
Degenfeld, Wolf, „Gemässigte Moderne zum Abschluß“, *Neuer Kurier* (23. 6. 1959).

Mi., „Enttäuschendes Oratorium von Martinu“, *Die Presse* (23. 6. 1959).

SCH., „Gilgamesch-Epos in Kurzfassung“, *Das kleine Volksblatt*, č. 142 (23. 6. 1959).

Winter, Hanns, „Kein guter Ausklang des Musikfestes“, *Illustrierte Kronen-Zeitung* (24. 6. 1959), s. 13.

3. Stemma



4. Vyhodnocení pramenů

TS

Přebásnění všech dochovaných hlíněných tabulek *Eposu o Gilgamešovi* od Reginalda Campbella Thompsona.¹⁹¹ Martinů je získal darem od Sachera začátkem roku 1949. Na základě této knihy vypracoval libreto *Eposu o Gilgamešovi*. Lze se důvodně domnívat, že si, podobně jako v jiných

¹⁹¹ Reginald Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamesh: A New Translation from a Collation of the Cuneiform Tablets in the British Museum Rendered Literally into English Hexameters* (Londýn: Luzac, 1928).

srovnatelných případech ze stejného období (např. při tvorbě libreta opery *Mirandolina*), do knihy zanášel poznámky k výběru textových částí a snad i první melodické a rytmické nápady. Knihu zaslal v dubnu 1957 Sacherovi pro případnou kontrolu obtížně čitelných míst své rukopisné partitury.¹⁹² Poté se zmínky o knize ze skladatelovy korespondence se Sacherovými vytratily. Exemplář *Martinů* (TSA) se dosud nepodařilo dohledat, podle informace knihovníků PSS v této instituci uložena není. Velmi pravděpodobně se tedy dosud nachází v obtížně dostupné privátní knihovně Paula nebo Maji Sacherových, která je v soukromém vlastnictví Sacherových dědiců na Schönenbergu. Ani opakované rešerše tamních archivářů nepřinesly do doby vydání tohoto svazku žádný výsledek.

D

Kompletní průběhová skica *Eposu o Gilgamešovi* má celkem 18 stran a je uložena v PSS, SPS, ve složce č. 299. Je psána na volných listech na dvou různých notových papírech, strany [1–16] na béžově zbarveném notovém papíru značky „J.D.“ o 30 notových osnovách, strany [17–18] na neznačkovém béžově zbarveném notovém papíru o 22 osnovách. Rozměry obou notových papírů jsou 270 × 349 mm. Základním psacím náčiním je obyčejná tužka, kterou jsou psány noty a textové fragmenty, šedým inkoustem jsou psány na straně [1] název díla „*Epic of Gilgamesh.*“, věnování „*A Maja Sacher.*“ a podpis „*B. Martinů*“, dále čísla stran a drobné korektury. Místy jsou patrné razury. Jazykem skici je angličtina (název a textové fragmenty), francouzština (věnování) a čeština (občasné poznámky v notách). V závislosti na komplexnosti hudební struktury je zapsána v systémech po 2–7 notových osnovách. Obsahuje úplný náčrt hlavních

¹⁹² LE38 (27. 2. 1955), viz Přílohy a dokumenty, s. XXII-XXIII.

melodických, harmonických, rytmických a instrumentačních nápadů všech tří částí díla téměř přesně v té podobě, v jaké ji skladatel následně vypracoval v A. Diagram znázorňující rozvržení instrumentace na první straně, charakteristický pro většinu skic Martinů, obsahuje poznámku „*P.2. harp?*“ naznačující, že Martinů na samém počátku skládání zvažoval, zda nepoužít v obsazení orchestru dva klavíry místo výsledné kombinace klavíru a harfy. Jednotlivé části jsou zaznamenány na téměř stejném počtu stran (část I = strana [1–7], část II = strana [7–12], část III = strana [12–18]). Závěr části II je na stranách [11] a [12] zaznamenán ve dvou verzích, lišících se pouze větší mírou vypracovanosti harmonie a instrumentace.

Skica není datována, ale z korespondence vyplývá, že vznikala v Nice od 23. prosince 1954. Přesné datum dokončení není uvedeno v žádném z notových a nenotových pramenů. Z dopisu LE32 (24. 1. 1955) vyplývá, že měsíc po započetí práce skladba ještě nebyla uzavřena, Martinů v něm totiž zmiňuje jako součást části III pasáž o potopě, kterou však nakonec vůbec nezhudebnil. Dokončení skici lze z druhé strany ohraničit 18. únorem 1955, kdy skladatel dopsal partituru díla.

A

Kompletní autografní partitura *Eposu o Gilgamešovi* má celkem 105 notových stran a titulní stranu. Je uložena v PSS, SPS, ve složce č. 299. Část I se nachází na stranách [2–38], část II na stranách [39–64], část III na stranách [65–106]. Je psána na volných listech bílého průsvitného notového papíru „Circle Blue Print Co., Inc. 225 West 57th Street New York 19, N.Y.“ o rozměrech 330 × 498 mm a 30 notových osnovách.

Z dochovaných pramenů nelze přesně určit, kdy ji skladatel daroval manželům Sacherovým; předmětem koupě, zmíněné v dopise LE135 (9. 9.

1958), nebyla. Základním psacím prostředkem je černý inkoust (noty, text, scénické poznámky atd.), obyčejnou tužkou jsou psána původní čísla stran, údaje o časovém průběhu skladby na některých strukturálních předělech skladby (viz tabulka "Údaje BM v A o časovém průběhu skladby na některých strukturálních předělech" na s. 91) a drobnější korektury.

Obsahuje dvě časově vzdálené vrstvy skladatelova zápisu, po konzultaci se Sacherem v září 1955 do ní skladatel dodatečně zanesl černým inkoustem řadu tempových označení a metronomických údajů. Sloužila jako předloha pro všechny tři známé reprodukce, z nichž **RA1** a **RA2** obsahují jen první vrstvu skladatelova autografu, zatímco **R** byla vyhotovena až po zanesení druhé vrstvy skladatelových vpisků. Jejím jazykem je angličtina.

Titulní strana obsahuje nahoře uprostřed věnování „*Dedicated to Maja Sacher*“, skladatelův podpis, název skladby a jejích jednotlivých částí, údaje o textové předloze, obsazení, době a místě vzniku, duratu skladby (původně i jejích jednotlivých částí, tyto údaje však skladatel později důkladně přeškrtnal, takže lze identifikovat jen původně uváděnou duratu části II „19“ a části III „16“) a skladatelovu adresu v době vzniku díla: „*17 bis B = Mont Boron*“.

Skladatelova datace na poslední straně „*Nice. Febr. 16. 1955.*“ se o dva dny rozchází s datem dokončení 18. února 1955, které skladatel uvádí v **LE36** (18. 2. 1955). Nelze s jistotou určit, zda partituru jako obvykle vypracoval až po úplném dokončení **D**. Vzhledem k mimořádně brzkému termínu dopsání partitury (za méně než jeden měsíc od doby, kdy koncepce díla nebyla definitivně uzavřena a Martinů ještě stále zamýšlel zhudebnit část o potopě) je možné, že vznikala v tomto případě zcela výjimečně již průběžně s postupem práce na **D**.

RA1

První reprodukce A. Martinů ji nechal vyhotovit v Nice a poslal ji Sacherovi 26. února 1955.¹⁹³ Je uložena v PSS, SPS pod původní signaturou Mc 7731. Neobsahuje některé zanášky z A, které Martinů učinil dodatečně – např. v t. II/32 tempo „Poco allegro N = 100 (105)“.¹⁹⁴ Sestává z jednostranně popsaných, k sobě tuhým lepidlem slepených listů o rozměrech 321 × 506 mm, které nesou titulní stranu a 105 notových stran. Vazba, s listem předsádky na začátku a na konci partitury, je vyrobena z červeného tvrdého kartonu (typická vazba autografů v Sacherově majetku). Psacím prostředkem je černý inkoust (vepsaný německý překlad titulní strany), červeným inkoustem je zanesen německý překlad libreta, v obou případech pravděpodobně rukou překladatele Eichmanna.

Obsahuje množství dirigentských zanášek obyčejnou tužkou rukou Paula Sachera (dynamika, tempová označení, metronomické údaje, specifické slovní poznámky k artikulaci, dynamice atd.). Na titulní stranu dopsal Sacher obyčejnou tužkou odkaz na původní skladatelův záměr poloscénického provedení: „*Representazione, Beinahe wie Theater! Sprechen mit Gesten, nicht oratorienhaft, theatermässig singen*“. Také další přípis tužkou cizí rukou „60' (Pausen von 1'-2)“ je možné přisuzovat Sacherovi. Martinů vepsal do partitury jinou obyčejnou tužkou tempa, metronomické údaje, dodatečně doplněnou dynamiku a na titulní stranu k údaji „NICE. Feb. 1955“ přesnější adresu „17 bis B^e Mont Boron“. Fialovou pastelkou je neidentifikovanou rukou (zřejmě překladatel) vyznačeno přizpůsobení zpěvních hlasů německému překladu. Modrou propisovačkou jsou neidentifikovanou rukou zvýrazněny ty části anglického zpěvního textu, které se při kopírování staly obtížně čitelnými, jsou jí též zaznamenány

¹⁹³ Viz LE37 (26. 2. 1955).

¹⁹⁴ Odkazy na číslo části a taktu jsou v tomto textu zapisovány římskou číslicí (část), po které následuje číslo taktu v dané části, takže II/32 odkazuje na část II, takt 32.

drobnější korektury německého překladu a v t. II/368 je vepsáno 4/4 metrum C do všech hlasů a odkaz na tuto zanášku (křížkem a symbolem C na pravém okraji stránky a druhým křížkem na spodním okraji stránky). V t. I/168nn. se nachází zajímavý doklad skladatelova uvažování o volbě bicích nástrojů. Martinů zde škrtl xylofon a nahradil jej trianglem. Spolu s označením škrtl i určení výšky tónu c² a připsal k němu: „*Triangle. Peut-etre continuer E (non C) see p. 20–21?*“

RA2

Referenční pramen vydání. Jde o druhou reprodukci A. Vznikla sice ještě před zanesením druhé vrstvy skladatelova zápisu do A, tyto dodatečné změny však obsahuje, protože právě do ní Martinů zanesl při pobytu u Sachera na Schönenbergu v září 1955 velké množství metronomických údajů a zpřesňujících slovních informací o tempu, které pak dodatečně přenesl do A (jen změnu určení sólového partu z původního „*Alto solo*“ na „*Basso solo*“ v t. I/86 provedl Martinů až přímo v A).

Sloužila jako podklad notografovi při přípravě prvního vydání (viz též poznámka „*Druckvorlage*“ tužkou na rubu posledního listu) a je uložena v UE. Je do ní zapsána řada korektur, dotazů a návrhů editora UE Dr. Philippa. RA2 obsahuje správná řešení mnoha míst, jež byla vysázena v UE prokazatelně chybně a v žádném z pozdějších pramenů nebyla opravena.

Vpisky Martinů jsou psány modrým perem a obyčejnou tužkou, Philippovy vpisky červeným perem, vpisky obyčejnou tužkou a červenou, růžovou a modrou pastelkou větším počtem neidentifikovaných rukou (zřejmě editoři UE). Viz též Popis hlavního pramene a referenčních pramenů.

R

Třetí reprodukce **A** je uložena v PSS, SPS, pod původní signaturou Mc 7732. Vznikla až po zanesení druhé vrstvy skladatelova zápisu do **A**, tedy nejméně půl roku po dokončení partitury. Obsahuje proto změny, které Martinů doplnil dodatečně a v **RA1** ani v **RA2** ještě nejsou (např. metronomický údaj v t. II/32 „N = 100 (105)“). Je tvořena jednostranně popsanými, k sobě tuhým lepidlem slepenými listy o rozměrech 321 × 506 mm, které nesou titulní stranu a 105 notových stran. Vazba, s listem předsádky na začátku a na konci partitury, je vyrobena z červeného tvrdého kartonu.

Titulní strana obsahuje tužkou psaný německý překlad všech textů a přípisek „*Deutsche Nachdichtung von Arnold Heinz Eichmann*“, vše pravděpodobně Eichmannovou rukou. Kromě toho si na ni Sacher totožnými slovy jako v **RA1** napsal obyčejnou tužkou duratu a odkaz na skladatelův inscenační záměr. Psacím prostředkem dodatečných vpisků do notového zápisu je červený inkoust (německý text libreta neidentifikovanou rukou, pravděpodobně Eichmann) a obyčejná tužka (velké množství Sacherových dirigentských zanášek: dynamika, tempová označení, metronomické údaje, specifické slovní poznámky k artikulaci, dynamice atd.). Do partitury je vloženo několik listů s alternativními návrhy k německému překladu neidentifikovanou rukou, jinou, než je vepsán německý text.

ALC1

Autografní seznam korektur v dopise Paulu Sacherovi z 27. února 1955, uložený v PSS.¹⁹⁵ Obsahuje návrhy na změny obsazení, dynamiky či

¹⁹⁵ **LE38** (27. 2. 1955), viz Přílohy a dokumenty, s. XXII-XXIII.

tónových výšek; tyto body nicméně nebyly zohledněny v žádném z notových pramenů.

ALC2

Autografní seznam korektur v dopise Paulu Sacherovi z 26. dubna 1957, uložený v PSS.¹⁹⁶ Martinů informoval Sachera o tom, že od UE obdržel korekturní obtahy (**PFA**, **PFPR**, **PFCHS**) a chtěl ho upozornit na několik chyb, které našel v klavírním výtahu („*vocal score*“) v partech sboru a sólistů.

PFA

Hlavní pramen vydání. Korekturní obtah partitury U.E. 12704 s rukopisnými korekturami Martinů, provedenými na přelomu dubna a května 1957. Je uložen v UE. Řada míst, která byla v **A** nejasná či chybná, je v **PFA** vyřešena jednak editorem UE Philippem, jednak samotným skladatelem, který většinu Philippových korektur akceptoval bez komentáře, některé odmítl, v případě více navrhovaných variant vyznačil tu správnou. Část III obsahuje v úvodu rukopisnou poznámku cizí rukou „*1. korektura Dr. Philipp = červeně (již zkorigováno od Martinů = zelená pastelka)*“.¹⁹⁷ **PFA** též dokumentuje řadu skladatelových zásahů do původní podoby díla, např. přidělení původně altového sóla v t. I/86 sólovému basu, ale zejména změny týkající se bicích nástrojů: dořešení v dřívějších pramenech nejednoznačně specifikované volby konkrétních nástrojů či dodatečné vepsání dvojitých a trojitých přírazů v partu malého bubínku (v t. I/340–341, I/348, I/383–390, 394–400 a III/188) apod.

¹⁹⁶ **LE93** (26. 4. 1957), viz též Přílohy a dokumenty, s. XXIV-XXV.

¹⁹⁷ „*1. Korr. Dr. Philipp = rot (bereits von Martinů korr. = Grünstift)*“

Obsahuje vložené dva lístky s novou verzí zápisu bicích nástrojů v t. III/128–141. K **PFA** je přiložena další dobová reprodukce části II s korektorskými poznámkami neidentifikovanou rukou, s největší pravděpodobností editora Philippa. Jde pravděpodobně o obtah, který byl z UE zaslán Sacherovi v dubnu 1957¹⁹⁸ a on jej vrátil v červnu téhož roku zpět.¹⁹⁹ Viz též Popis hlavního pramene a referenčních pramenů.

RPFA

Reprodukce korekturního obtahu partitury U.E. 12704 se Sacherovými zanáškami a rukopisným věnováním Martinů. Sacher ji obdržel od UE mezi 3. červencem a 23. srpnem 1957.²⁰⁰ Je svázána do jednoho svazku a uložena v PSS, SPS, pod původní signaturou Mc 7733. Obsahuje předsádku, dvě titulní strany a 260 notových stran o rozměrech 236 × 320 mm. Z četných zanášek a data dedikace 24. ledna 1958 je patrné, že z tohoto materiálu Sacher dirigoval basilejskou premiéru *Eposu o Gilgamešovi*. Část III má kromě tištěných čísel stran i vpravo dole reprodukováná čísla stran obtahu UE – „III/1“, „III/2“ atd. z **PFA** (zanesené rukou editora Philippa). Lněnou šedou vazbou ji dodatečně nechal opatřit Sacher. Obsahuje množství dirigentských zanášek Sacherovou rukou červenou pastelkou (zvýraznění jmen nástrojů a dynamiky, občasná upozornění na nadcházející metronomické údaje) a obyčejnou tužkou (čísla částí II a III, alternativní metronomické údaje, specifické slovní poznámky, artikulace, dynamika atd.).

Pasáž tří trubek v t. I/28–33 (Poco animato N = 72) je v **RPFA** otištěna v původní verzi **A** i ve všech jejích reprodukcích, u partu první trubky je

¹⁹⁸ Viz **LE83** (3. 4. 1957).

¹⁹⁹ Viz **LE98** (25. 6. 1957).

²⁰⁰ Viz **LE99** (3. 7. 1957), resp. **LE102** (23. 8. 1957).

červenou pastelkou rukopisná poznámka Sacherovou rukou „*zu dritt unis*“ (unisono a3) a původní zápis partu trubky II a III je přeškrtnán. Na první stranu předšádky napsal Martinů modrým inkoustem dvě autografní věnování:

[1] *C'est une grande joie pour moi | que vous aimez cette oeuvre. | Cela veut dire aussi que'en ai écrits | une tres bonne.*

[2] *Chers Paul et Maja, en souvenir de cette admirable | premiere, sous la neige de l'hiver suisse et en souvenir | de nos jours heureux a Schonenberg, je vous prie | accepter nos remerciements et notre amitié profonde. | Et aussi avec la main tremblante | pour Maja. | Bohuslav Martinů | Janvier 24. 1958.*

Na předšádce se nachází tužkou psaný údaj sbormistra k výběru ukázek na úvodní přednášku ke koncertu: „*Chor Beispiele zum Vortrag | S 6–18 | 73–88 | 109–111 | 151–154 | 230–245*“.²⁰¹ **RPFA** obsahuje důležité informace o dělení mluvených textů mezi vypravěče a sólisty při basilejské premiéře díla. Představuje mezistupeň mezi skladatelovým důsledným požadavkem na zapojení vypravěče do děje díla, zachyceným v **A** a jejích reprodukcích, a Sacherovou snahou postavu vypravěče zcela eliminovat (viz I.9. Příprava tisku, korektury, změny a jiné zásahy, s.35f):

T. I/337 – u mluveného partu, přiřazeného v **RPFA** sólovému tenoru, zapsal Sacher červenou propisovačkou zanášku „*Sprecher*“.

T. II/58 – u mluveného partu Sacher škrtnl tužkou „*Basso*“ a nechal jen „*Speaker*“.

T. III/92 – u ostinátní figury, doprovázející part vypravěče v textu „*Gilgamesh having failed*“, Sacher vyznačil počet opakování („3×“).

²⁰¹ O této přednášce se obšírně zmiňuje anonce premiéry v *National-Zeitung Basel* z 22. 1. 1958 (viz Přílohy a dokumenty, s. XXXIII-XXXIV).

V t. III/424 má Sacher rukopisnou zanášku u tympánu, hrajícího notu H: „*besser E wie 7 T[akte] vor [Ziffer] 63*“ a následně poznámku „*lassen*“. V žádném z pozdějších pramenů se tento návrh již neopakuje.

V t. III/473 Sacher tužkou škrtl „*Bariton – Solo*“ a připsal „*Spr[echer]*“ a poznámku: „*(bedeutungsvoll sprechen (es geschieht ein Wunder!) quasi f e agitato. Nicht abfallen am Schluss!)*“.

V **RPFA** lze též nalézt pozoruhodný a ojedinělý doklad zanesení skladatelových korektur z **PFA**. Nesprávně vytištěné d^2 v partu sólového sopránu u slov „*I will guide thee*“ (t. I/292) opravil Martinů v **PFA** v souladu s **A** a všemi jejími reprodukcemi na e^2 s poznámkou „*E (See Vocal Score!)*“. V období mezi vyhotovením **PFA** a **PS1**, tedy mezi květnem a červencem, resp. srpnem 1957 byla v UE zanesena tato skladatelova korektura do **RPFA**, kterou nakladatelství zaslalo Sacherovi. Ten ale změnil v **RPFA** e^2 opět na d^2 (zřejmě se při tomto chybném rozhodnutí opíral o **PFPR** nebo **PPR1**). Na základě Sacherova zásahu nakladatelství UE patrně vrátilo chybnou notu d^2 do všech následujících tisků (**PPR1**, **PPR2**, **PS1** a **PS2**).

Údaj o duratě na druhé titulní straně Sacher přeškrtl a obyčejnou tužkou dopsal nový údaj „*52 Minuten*“.

PR

Rukopisný klavírní výtah, který sloužil jako předloha tištěného vydání klavírního výtahu, vyhotovil v UE Karl Heinz Füssl. Je uložen ve Wienbibliothek ve Vídni a sestává celkem z devíti notových sešitů o rozměrech 240 × 325 mm. Sešity 1–3 (část I) mají 20, 19 a 8 notových stran, sešity 4–6 (část II) 12, 16 a 10 notových stran, sešity 7–9 (část III) mají shodně po 20 notových stranách. Korektury not, stejně jako německý a anglický zpěvní text, jsou psány neidentifikovanou rukou. Je k němu

přiložen strojopis německého a anglického libreta (11 stran o rozměru 210 × 295 mm) s rukopisnými korekturami neidentifikovanou rukou.

PFPR

Korekturní obtahy klavírního výtahu. Jde o skladatelem nekorigovanou verzi,²⁰² která byla z UE postupně zaslána Sacherovi v lednu (část I), únoru (část II) a březnu (část III) 1957²⁰³ pro jeho vlastní potřebu a následně v kompletní podobě v šesti exemplářích²⁰⁴ pro oslovení sólistů.²⁰⁵ Identický exemplář byl z UE poslán skladateli (**PFPRA**). Po vytvoření **PPR1** si UE v červenci 1957 vyžádala od Sacherova navrácení všech sedmi exemplářů **PFPR**, které Sacher vrátil ve dvou etapách. Nejprve v srpnu 1957 svůj vlastní nesvázaný exemplář²⁰⁶ a někdy po 3. říjnu 1957 zbývajících šest nyní nezvěstných výtisků, které byly v UE zřejmě zničeny. Sacherův exemplář **PFPR** je uložen v UE, kde je přiložen k **PFPRA**. Sestává z volných dvojlistů bez obálky, s korektorskými poznámkami neidentifikovanou rukou, patrně editora UE.

PFPRA

Referenční pramen vydání, U.E. 12701. Korekturní obtah klavírního výtahu díla se všemi sólovými i sborovými hlasy s rukopisnými korekturami Martinů, provedenými na přelomu dubna a května 1957. Je uložen v UE. Má celkem 122 stran (včetně obálky a 116 notových stran) o rozměru 227 × 300 mm. Martinů obdržel **PFPRA** od UE na samém začátku dubna, jeho

²⁰² Viz **LE75** (25. 2. 1957).

²⁰³ Viz **LE71** (14. 1. 1957), **LE73** (8. 2. 1957) a **LE80** (22. 3. 1957).

²⁰⁴ Viz **LE81** (27. 3. 1957).

²⁰⁵ Viz **LE83** (3. 4. 1957): “[...] die Abzüge, die die Sänger jetzt lediglich zum Überprüfen der Stimmlage erhalten haben [...]” („[...] obtahy, které zpěváci obdrželi výlučně kvůli ověření hlasové polohy [...]“)

²⁰⁶ Viz **LE101** (21. 8. 1957).

důkladnou korekturou se ale mohl začít zabývat až o více než dva týdny později (mezi 15. a 23. dubnem 1957), poté, co obdržel od UE **RA2** a obě hotové části **PFA**, tj. části II a III. Obsahuje řešení některých chybných míst skladatelovy úpravy anglického libreta a obtížně čitelných pasáží jeho autografního zápisu textu a vokálních partů. Toto vydání je v některých případech přejímá do hlavního notového textu jako přesnější než **PFA**, resp. než **A** a její reprodukce. Na pravém okraji obálky je poznámka červenou propisovačkou: „*Poslední korektury (ze strany Martinů) byly již zaneseny do transparentů a mnou zkontrolovány. P. [Philipp] 15. 5. 1957*“.²⁰⁷ Viz též Popis hlavního pramene a referenčních pramenů.

PFCHS

Sto korekturních obtahů sborové partitury U.E. 12703, použitých při nastudování premiéry díla, nese signaturu BKO 562, 1–100. Všechny výtisky až na BKO 562, 100 obsahují zanášky neidentifikovanými rukama členů BKCH.²⁰⁸ Identický výtisk obdržel od UE i skladatel s žádostí o zanesení korektur, které však vepsal jen do **PFA** a **PFPPRA**.²⁰⁹

PFPP

Korekturní obtahy partů U.E. 12705, uložené v UE. Jsou psány na mírně nažloutlém papíru na volných dvojlistech formátu 454 × 305 mm (popsán pouze líc). Obsahují řadu korektur neidentifikovanou rukou.

²⁰⁷ „*Letzte Korrekturen seitens Martinů in Transparenten bereits durchgeführt und durch mich überprüft. P. 15.V.1957*“

²⁰⁸ Viz **LE95** (15. 5. 1957), **LE102** (23. 8. 1957) a **LE103** (3. 10. 1957).

²⁰⁹ **LE93** (26. 4. 1957), viz též Přílohy a dokumenty, s. XXIV-XXV.

PS1, PPR1, PP1

Předběžné tištěné materiály z doby před basilejskou premiérou (a tedy neobsahující korektury uskutečněné během nastudování díla): partitura, klavírní výtahy a tištěné orchestrální party díla. Jsou uloženy v archivu BKO v PSS pod signaturou BKO 562. Martinů se o nich zmiňuje v dopise dirigentovi pražské premiéry díla Václavu Smetáčkovi.²¹⁰ V PSS je pod signaturou BKO 562, 101–114 uloženo čtrnáct výtisků tištěného klavírního výtahu PPR1 použitých během nastudování premiéry díla. Klavírní výtah BKO 562, 106 obsahuje francouzské poznámky v partu sólového barytonu. Další exemplář z SPS, uložený pod původní signaturou Mc 7735, obsahuje řadu zvýraznění a tempových zanášek neidentifikovanou rukou tužkou a červenou pastelkou. Sloužil patrně k nastudování sbormistrovi, protože všechny zanášky se týkají sboru: např. v t. I/166 bylo chybné „*En-di-ku*“ tužkou opraveno na „*En-ki-du*“, v t. I/42 je tužkou a dodatečně i červenou pastelkou zanesena korektura první noty sborového basu z unisono *e* na sextu *G–e*. Jde o chyby, které se objevily jen v tomto prameni a byly v UE vzápětí zkorigovány. Provozovací materiál **PP1** bez samostatné signatury vypovídá o velikosti obsazení premiéry díla (VI I 8×, VI II 7×, Vla 6×, Vc 5×, Cb 4×, dechy, žestě, harfa, klavír, bicí).

PS2

Referenční pramen vydání. První tištěné vydání partitury publikované nakladatelstvím UE v roce 1958 pod nakladatelským číslem U.E. 12704. Obsahuje dvě titulní strany, list s věnováním a 260 notových stran o rozměrech 227 × 300 mm. Je v něm zanesena většina korektur provedených skladatelem v **PFA** a **PFPPRA**. Některé korektury však byly nakladatelstvím

²¹⁰ **LE122** (3. 2. 1958), viz Přílohy a dokumenty, s. XXVI.

opomenuty, jiné naopak vznikly při přípravě basilejské premiéry, a byly tedy do **PS2** zaneseny až poté. Viz též Popis hlavního pramene a referenčních pramenů.

PS2A

První vydání tištěné partitury U.E. 12704. Je uloženo v PSS, SPS pod původní signaturou Mc 7734. Na titulní straně se nachází skladatelovo autografní věnování černým inkoustem: „*A notre cher ami | Paul Sacher pour son anniversaire. | Charlotte et Bohus Martinů | 1958.*“ Jiné zanášky neobsahuje.

PPR2

První tištěné vydání klavírního výtahu U.E. 12701 (UE 1958).

PL

První tištěné vydání libreta U.E. 12702 (UE 1958).

PCHS

První tištěné vydání sborové partitury U.E. 12703 (UE 1958). Jsou v něm zaneseny korektury, ke kterým došlo po výrobě **PFCHS**.

PP2

První tištěné vydání nástrojových partů U.E. 12705 (UE 1958).

Shrnutí

Hlavním pramenem tohoto vydání je korekturní obtah partitury s vpisky Martinů a editora UE (**PFA**), který obsahuje v mnoha případech nejdopracovanější podobu díla. Další čtyři prameny (**RA2**, **PS2**, **TS**, **PFPPRA**) byly vyhodnoceny jako referenční. **RA2** představuje nejpropracovanější autografní zápis díla, první tištěné vydání partitury **PS2** obsahuje řešení odlišná od všech předešlých pramenů. Zbývající dva prameny slouží jako referenční prameny pro vokální party. Korekturní obtah klavírního výtahu s vpisky Martinů **PFPPRA** obsahuje v některých případech dopracovanější verzi zápisu textu a vokálních partů než **PFA**. Důležitým pramenem je rovněž kniha Reginalda Campbella Thompsona *The Epic of Gilgamish* (**TS**): zejména v případech, kdy se libreto z důvodu skladatelovy nedokonalé znalosti angličtiny odchyluje od předlohy, se tato edice vrací ke správnému znění **TS**. Autografní partitura **A**, obsahující dvě vrstvy zápisu, sloužila jako předloha pro všechny tři reprodukce. První dvě z nich, **RA1** (Sacherova dirigentská partitura) a **RA2** (tisková předloha), byly vyhotoveny krátce po dokončení **A**. Kromě korektur obsahuje **RA1** zejména dodatečně doplněné metronomické údaje a zpřesnění tempových označení rukama Sachera a Martinů. Tyto zanášky skladatel v září 1955 vepsal do **RA2** a později je přenesl také do **A**, ze které následně vznikla třetí reprodukce **R**. Na třech místech obsahuje autografní partitura ve druhé vrstvě zápisu řešení, která zpřesňují zápis hlavního i referenčních pramenů, ale nebyla do nich zanesena; tato edice je uvádí v hlavním notovém textu v poznámkách pod čarou. V průběhu ediční práce na prvním vydání *Eposu o Gilgamešovi* zanesl editor UE do tiskové předlohy **RA2** řadu dalších údajů (artikulační a dynamická znaménka, upřesnění temp), které Martinů při korektuře **PFA** akceptoval (např. označení $N = 84$ a dynamická znaménka v partu sborového sopránu, altu a sólové violy v t. I/48). Některé skladatelovy korektury a návrhy nebyly přeneseny z **PFA** do **PS2**, jako např. oprava chybně

vysázeného tónu d^2 na správné e^2 v partu sólového sopránu v t. I/292 nebo návrh užívání □ pro part sborového tenoru. Význam **PS2** pro tuto edici nicméně spočívá v tom, že obsahuje korektury provedené během nastudování díla pro světovou premiéru a znění některých pasáží se liší od všech starších pramenů (např. již uvedená změna zápisu tří trubek v t. I/28–33).

5. Popis hlavního pramene a referenčních pramenů

RA2

Typ pramene: reprodukce autografní partitury

Bližší specifikace typu: tisková předloha s vpisky BM a editorů UE

Doba a místa vzniku: kopie vyhotovena v Nice mezi únorem a červencem 1955, vpisky pravděpodobně zaneseny mezi zářím 1955 (BM) a dubnem 1957 (editoři UE)

Diplomatický přepis titulní strany: [kopie z **A**; druhé, rozšířené věnování vepsal modrým perem BM] *Dedicated | to Maja Sacher. | Dédié a Maja. | En souvenir de toutes ces années d'amitié | que vous et Paul nous avez temoigné. | B. Martinů. | B. MARTINU. | The Epic of Gilgamesh. | Part I. Gilgamesh. | II. The death of Enkidu | III. Invocation. | (The english translation | by R. Campbell Thompson.) | B. Martinů | For Choir, Soli and | orchestra. | Orchestra. | 2 flutes 2 clar. 3 tromp. 2 tromb. | Harp – Piano – [„Timpani“ v kroužku červeným perem] Percussion (3.) [červeným perem vyškrtnuto „3“, připsán otazník a podpisová značka „P.“ (Philipp); modrou pastelkou znovu vepsána číslice „3“ a vyškrtnut otazník s podpisovou značkou „P.“] | String. [na konec slova červeným perem připsáno „s“] | Sopr. [červeným perem připsáno „Contralto“ v kroužku, spolu s čarou k*

poznámce „auch f. Contralto gibt es ein kleines Solo! siehe pag. 7, letzte Zeile und knapp vorher“ a podpisová značka „P.“] Tenor. Baryton. Bass Soli | Mixed choir. | NICE. Feb. 1955. | Duration Part I. Minutes | II. | III. [údaje o trvání přeškrtnány již v A] Počet listů: 106 (včetně titulní strany)

Počet popsaných stran: titulní strana + 105 notových stran

Celkový počet stran: 212

Originální stránkování: 1–105

Formát: 348 × 540 mm

Povaha a vzhled vazby: volné listy (popsán pouze líc strany, rub prázdný), papír zažloutlý, bez obalu, na levé straně listu po svislé ose na několika místech proděravěno (zřejmě pozůstatek po vazbě nití)

Vlastnosti papíru: zažloutlý papír

Počet notových osnov: 30

Vzdálenost mezi první a poslední osnovou: 468 mm

Vzdálenost mezi linkami: 1,8 mm

Psací náčiní: modré a červené pero, červená, růžová a modrá pastelka, dvě obyčejné tužky

Diplomatický přepis obsazení: BM na první straně partitury všechny nástroje nevypisuje; viz diplomatický přepis titulní strany

Obsah jednotlivých stran: titulní strana; s. 1–37: „Part I. Gilgamesh.“; s. 38–63: „Part II. The death of Enkidu.“; s. 64–105: „Part III. Invocation.“

Vpisky BM: modré pero a obyčejná tužka

Vpisky jinou rukou: vpisky editora Philippa červeným perem, vpisky obyčejnou tužkou a červenou, růžovou a modrou pastelkou větším počtem neidentifikovaných rukou (zřejmě editoři UE)

Poznámky: na rubu posledního listu připsána neidentifikovanou rukou obyčejnou tužkou poznámka „*Druckvorlage*“

Vlastník a místo uložení: UE, Vídeň

Signatura: bez sign.

Datum získání: přelom dubna a května 1956

PFA

Typ pramene: korekturní obtah partitury s vpisky BM a editora UE

Doba a místo vzniku: leden až březen 1957, Vídeň (UE); duben a květen 1957, Řím (BM)

Vydavatel: UE, Vídeň

Číslo plotny: U.E. 12704

Diplomatický přepis titulní strany: [bez titulní strany; záhlaví na první straně partitury, tužka] *Dedication!!* | [červená pastelka] *I. Korr.* | [tužka] *GILGAMESH* | *PART I* | [růžová pastelka, přeškrtnuto tužkou] (*ab 22*, [nečitelné])

Počet popsaných stran: 262, stránkována pouze část I (s. [1]–88)

Formát: 228 × 305 mm

Povaha a vzhled vazby: část I: volné dvojlisty (potištěn pouze líc dvojstrany, rub prázdný); část II: v zelené papírové složce, dvojlisty svázané

červenou nití, původně tvořily jeden celek, nyní rozděleno na dva díly (s. [89–104], s. [105–154]); část III: volné dvojlisty, jeden volný list

Vlastnosti papíru: zažloutlý papír

Diplomatický přepis obsazení: Flutes 1. 2. | Clarinets in C 1. 2. | Trumpets in C 1. 2. 3. | Trombones 1. 2. | Timpani | Percussion | Harp | Piano | Violins I II | Altos | Violoncellos | Double-basses

Obsah jednotlivých stran: s. [1]–88: část I; s. [89–154]: část II; s. [155–262]: část III obsahující volný list s korekturou bicích nástrojů (s. [183] and [184], Schutzmarke: Hug & Co 14 linig, rozměry 253 × 185 mm)

Vpisky BM: obyčejná tužka

Vpisky jinou rukou: editor UE Philipp – červená propisovačka, černé pero, červená, fialová, modrá, růžová a zelená pastelka

Poznámky: přiložena další dobová kopie části II s korektorskými poznámkami, volné dvojlisty, potištěné pouze na lícové straně (68 potištěných stran), neobsahuje vpisky BM

Vlastník a místo uložení: UE, Vídeň

Signatura: bez sign.

PFPRRA

Typ pramene: korekturní obtah klavírního výtahu s vpisky BM a editora UE

Doba a místo vzniku: duben a květen 1957, Vídeň (UE) a Řím (BM)

Vydavatel: UE, Vídeň

Číslo plotny: U.E. 12701

Diplomatický přepis obálky: Bohuslav Martinu | THE EPIC OF GILGAMESH | Klavierauszug | UNIVERSAL EDITION | [na pravém okraji poznámka, červená propisovačka] letzte Korrekturen (seitens Martinu [sic]) | / in Trans- | parenten | bereits | durchge- | führt | und durch | mich | über- | prüft | P. [Philipp] | 15. V. 1957

Celkový počet stran: 122

Formát: 227 × 300 mm

Povaha a vzhled vazby: nazelenalé papírové desky, lepenková vazba, slepené dvojlisty (líc prázdný), původně svázano v jeden celek, později roztrženo na 3 díly (s. 1–22; s. 23–38; s. 39–116)

Vlastnosti papíru: mírně zažloutlý papír

Obsah jednotlivých stran: obal a nepopsaný list [I–IV], následuje notový text (stránkování [1], 2–116) a obal [V–VI]

Vpisky BM: obyčejná tužka a zelená pastelka

Vpisky jinou rukou: červená propisovačka (editor UE Philipp)

Poznámky: bez titulní strany; na s. [1] klavírního výtahu nahoře dvě poznámky BM: zelenou pastelkou „*To Maja Sacher.*“ a tužkou: „*a Maja S.*“; přiložen totožný exemplář s korektorskými poznámkami (neidentifikovaná ruka, bez obálky, volné dvojlisty, obalený v novinách *Wiener Zeitung* z prosince 1956); dále přiloženy zvlášť s. 39–61, volné dvojlisty, obaleny v novinách *Freie Lehrerstimme* z října 1956

Vlastník a místo uložení: UE, Vídeň

Signatura: bez sign.

PS2

Diplomatický přepis titulních stran: [1] BOHUSLAV MARTINU | THE EPIC OF GILGAMESH | for Soloists (Soprano, Tenor, Bariton, Bass), | mixed Chorus and Orchestra | English translation by R. Campbell Thompson | DAS GILGAMESCH-EPOS | für Soli (Sopran, Tenor, Bariton, Bass), gemischten Chor und Orchester | Deutsche Fassung von A. H. Eichmann | SCORE / PARTITUR | UNIVERSAL EDITION | WIEN ZÜRICH LONDON [2] ORCHESTRA: | 2 Flutes | 2 Clarinets in B- | 3 Trumpets in C | 2 Trombones | Timpani | Percussion (3 players) | Piano | Harp | Strings | Duration: 60 Min. | PART I GILGAMESH / GILGAMESCH pag. 1 | PART II THE DEATH OF ENKIDU / DER TOD DES ENKIDU 89 | PART III INVOCATION / DIE BESCHWÖRUNG 155 | PROPERTY OF UNIVERSAL EDITION (LONDON) LTD., LONDON for all countries of the British | Commonwealth, Eire and the U. S. A., | EIGENTUM DER UNIVERSAL EDITION A. G., WIEN für alle Länder mit Ausnahme der oben erwähnten | UE 12701 [sic; správně 12704] LW

Vydavatel: UE, Vídeň

Doba a místo vydání: Vídeň, 1958

Číslo plotny: U.E. 12704

Celkový počet stran: 4 + 260

Formát: 227 × 303 mm

Poznámky: první tištěné vydání partitury; obsahuje dvě titulní strany a list s věnováním

6. Obecné komentáře

V hlavním pramenu **PFA** jsou vyřešeny některé ze specifických způsobů notového zápisu autografů Martinů. Patří k nim mimo jiné jeho časté používání notových zkratk (např. přeškrtlá čtvrt'ová nota, značící opakování tónu) nebo znamének pro opakování části nebo celého taktu (/). Ve všech uvedených případech přejímá tato edice bez vyznačení zápis hlavního pramene a odlišnosti od referenčního pramene **RA2** neuvádí ani v seznamu různočtení. Mnohé problémy však **PFA** ani **PS2** neřeší:

Tremola Martinů často nevyznačoval jednoznačně, kromě správného vyznačování třemi opakovacími znaky je někdy zapisoval čtyřmi opakovacími znaky, aniž by tím chtěl vyjádřit požadavek na vyšší počet opakovaných tónů. O nahodilosti zápisu počtu opakovacích znaků svědčí i skutečnost, že v autografu klavírního partu skladatel někdy v pravé ruce vyznačuje tři opakovací znaky, zatímco v levé současně čtyři. Některé z nich byly opraveny již v **PFA**, ostatní sjednocuje tato edice bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Pro zápis vokálních partů užívá Martinů v *Eposu o Gilgamešovi* důsledně instrumentální trámce (s jedinou výjimkou v prvním vstupu sólového basu v části I). **PS2** užívá noty s praporkem pro všechny krátké hodnoty až po notu osminovou. Ze srovnání autografů vokálních děl Martinů z různých období jeho tvorby nevyplývá žádný skladatelův konzistentní systém. Tato edice tedy užívá výhradně vokální způsob zápisu bez instrumentálních trámců.

Nejednotné užívání velkých a malých písmen v tempových označeních, vyskytující se ve všech pramenech včetně tisku, je v této edici sjednoceno (např. „Poco Allegro“ či „poco Allegro“ na „Poco allegro“) bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Nejasné, nepřesné či nepraktické dělení akordů v autografním zápisu partu klavíru a harfy je v této edici změněno bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

V autografním zápisu partu klavíru a harfy umisťoval skladatel artikulační znaménka při zápisu identické hudby v obou rukách (popř. v akordické sazbě) jen souhrnně, většinou nad nejvyšší notu akordu. Tato edice je uvádí u obou rukou bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Zápis partu harfy (přeladovací značky, akordická glissanda apod.) je upraven podle moderních notografických zásad bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Nejednotný zápis čtyřčtvrťového taktu (4/4, resp. **C**) tato edice sjednocuje na **C** bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Fermaty psal Martinů často až za notou. V **PS2** byly v některých případech umístěny nad taktovou čáru, v této edici jsou vyznačeny přímo nad notou nebo pomlkou, ke které se vztahují.

Nepřesně zapsané ligatury a legata jsou v této edici opraveny bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení. Totéž platí pro nepřesně zapsané začátky a konce dynamických vidlic.

Častý redundantní zápis dynamických značek tato edice odstraňuje bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Dynamika je v **A** a všech jejích reprodukcích vyznačena skladatelem neúplně, v **RA2** ji doplnil editor UE a Martinů ji takto akceptoval. Tyto editorské doplňky, které převzala i **PS2**, tato edice přebírá bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Ukončení platnosti interpretačních pokynů (jako např. *unis.* po *div.* nebo *senza sord.* po *con sord.*), opomenutá v **RA2** i v **PS2**, nicméně jednoznačně

vyplývající z notového zápisu, doplňuje tato edice bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Při zápisu hudebních pasáží, vyžadujících příliš mnoho pomocných linek, užíval Martinů z důvodu úspory místa často znak oktávovou přeložku. Některé z nich byly plně vypsaný v **PS2**, v této edici z důvodu čitelnosti plně vypisujeme i některé další bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různočtení.

Textové zásahy

Tam, kde se libreto odlišuje od **TS** jednoznačně z důvodu skladatelovy nedostatečné jazykové kompetence, vrací se tato edice ke správnému znění textu (např. „nor“ místo nesprávného „not“ v t. II/177). Všechny zásahy jsou uvedeny v seznamu různočtení.

Na místech, kde skladatel intencionálně změnil text předlohy, zachovává tato edice jeho verzi bez uvedení v seznamu různočtení (např. „friend“ v **A** místo „comrade“ v **TS**). Zásadní gramatické korektury jsou zaneseny do hlavního textu bez vyznačení a uvedeny v seznamu různočtení.

V jednom specifickém případě v části III toto vydání nenásleduje žádný z pramenů:

TS

Enkidu 'tis--whom [I pray thee]
to raise [from the earth]!

A

Enkidu, raise from the earth!

V původní předloze žádá Gilgameš bohy, aby vyrvali Enkidua ze spárů smrti, zatímco ve skladatelově verzi se Gilgameš obrací přímo na Enkidua. Nezměnil však přitom původní přechodné sloveso „raise“ na nyní potřebné nepřechodné sloveso „rise“, které nevyžaduje žádný předmět. Toto vydání

opravuje znění libreta na „rise“. Všechny výskyty jsou uvedeny v seznamu různocnění.

Oproti **TS** přidal Martinů v **A** značné množství neopodstatněných, občas přímo nelogických interpunkčních znamének (např. vykřičníků). Mnohá z nich byla odstraněna při korekturách v nakladatelství. Tato edice zachovává všechna nesporná, doplňuje všechna chybějící a odstraňuje bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různocnění všechna nesprávně použitá. Totéž se týká dělení slov.

Každý řádek textu začínal v **TS** podle grafické konvence velkým písmenem. Martinů tuto konvenci v některých případech bez hlubšího záměru převzal (např. „Ravish“ v **A** v t. I/205), tato edice velká písmena odstraňuje bez vyznačení. Odstraňuje je i v některých dalších slovech (např. „gazelles“ v t. I/94–5). Velká písmena, chybějící v některých notových pramenech, např. v případech personifikace (jako „Darkness“, t. II/94) nebo u toponym (jako „House of the Dust“, t. II/102–103), tato edice naopak doplňuje ve shodě s **TS**.

Jméno Gilgameš je v **TS** užito ve starší transkripci „Gilgamish“. Martinů zvolil pro své zhudebnění novější transkripci „Gilgamesh“.

V některých částech použil Martinů pro své libreto textové pasáže i z jiných hliněných tabulek, než které uvedl pod názvy jednotlivých částí (např. část III obsahuje kromě textů z tabulky XII i úryvky textů z tabulky X a XI). Tato edice přináší kompletní informaci o použitých tabulkách v hlavním notovém textu.

Z důvodu časové úspory Martinů často vypsál text ve sborových pasážích jen do jednoho z hlasů (viz např. t. I/33). V **PS2** byly sborové texty vypsány u více hlasů, obvykle u sopránů a tenorů. Tato edice otiskuje sborové texty

v každém jednotlivém hlasu bez vyznačení a bez uvedení v seznamu různocnění.

Na místech, kde není v **RA2** ve zpěvních hlasech naznačeno přidělení textu nebo kde se odlišuje od řešení v **PS2** (např. t. III/428–436), přebírá tato edice znění hlavního pramene.

Na některých místech partitury nevypsal Martinů text v žádném z autografních pramenů (např. t. I/44). Chybějící text byl podle analogie doplněn v nakladatelství a skladatelem akceptován v **PFA** i v **PFPPRA**.

V případě samohlásek „a“ a „o“ a souhlásky „m“, které se nevyskytují v **TS**, nebylo v **RA2** ani v **PS2** konzistentně rozlišováno mezi samostatnými slabikotvornými hláskami a vokalizací. Tato edice je rozlišuje a důsledně používá malé písmeno v závorce, např. „(o)“, pro vokalizaci a velké písmeno bez závorčky pro významové samohlásky (např. „O girl“). Tyto doplňky a změny nejsou v edici vyznačeny, ale jsou uvedeny v seznamu různocnění.

Nejednotné používání zkrácených forem anglických slov s apostrofem (např. crumbled × crumbl'd apod.) tato edice sjednocuje podle **TS** a vyznačuje v seznamu různocnění (viz t. I/383–388).

Dvojslabičná slova (jako např. „lying“) Martinů občas podkládá jen pod jednu notu. Zatímco v některých slovech angličtina umožňuje stažení dvou slabik do jedné, jiné případy (jako např. „leaveth“) mohou zpěvákům způsobovat větší potíže. Jelikož žádné z možných řešení nemá oporu v pramenech, zachovává tato edice původní skladatelův zápis a ponechává rozhodnutí na interpretech.

PFA i **PS2** obsahují vedle původního anglického textu i německý překlad, ve kterém bylo dílo premiérováno. Důvodem pro jeho vznik bylo místo a volba interpretů premiéry. Na podobu německého překladu neměl skladatel žádný vliv a fakticky ho ani mít nemohl, protože jeho znalost němčiny byla

minimální. Jakkoli se Eichmannův překlad vyskytuje v hlavním pramenu i v pramenech referenčních, nelze jej považovat za autorizovaný. Proto jej tato edice otiskuje pouze v Dokumentech.

Úvahy o obsazení a instrumentaci

Ze skladatelova dopisu **LE32** (24. 1. 1955) vyplývá, že jej Sacher ještě před započtím práce na *Eposu* patrně ústně požádal o omezení role vypravěče na nejnutnější minimum. Již v autografním zápisu tak Martinů jen dvě z celkového počtu šesti mluvených pasáží (tj. nezpívaných na recitantě) přidělil výhradně vypravěči (t. III/92 a III/144), u dalších dvou uvedl v závorce alternativní sólový zpěvní part („*Tenor?*“ v t. I/124 a „*Bass*“ v t. II/58) a ve dvou případech svěřil mluvený přednes pouze sólistům, konkrétně tenoru (t. I/337) a basu (t. III/472). Dbal přitom na to, aby žádný sólista neměl přidělený mluvený text bezprostředně před svým sólovým pěveckým výstupem. Na Sacherovu pozdější žádost o úplné zrušení role vypravěče a rozdělení jeho textů mezi sólisty, formulovanou v **LE86** (15. 4. 1957), skladatel navrhl rozdělit part vypravěče mezi basistu a tenoristu.²¹¹ Tento návrh se projevil v **PFPPRA** v t. III/92, kde Martinů připsal k partu vypravěče „(*Basso Solo*)“, a v t. III/472, ve kterém opravil „*Bariton-Solo*“ (zásah editora UE v **RA2**) na „*Speaker (Bass)*“. Tyto dvě změny se však projeví jen v **PPR2**, v **PS2** zaneseny nejsou. Toto vydání přiděluje všechny mluvené pasáže vypravěči (tak, jak to Martinů s největší pravděpodobností původně zamýšlel) a v závorce uvádí skladatelem autorizovanou alternativu v podobě označení partů sólového tenoru a basu.

Vedle čtyř sólistů a vypravěče obsahuje **A** a všechny její reprodukce drobný part *Alto solo* (t. I/86, „*In the way of a woman [...] of the barley*“). V **RA1**

²¹¹ Viz **LE93** (26. 4. 1957) a **LE94** (6. 5. 1957).

i v **RA2** Martinů přeškrtl označení „*Alto solo*“ a přiřadil tuto pasáž sólovému basu. Dotaz Alfreda Schlee na vysvětlení partu sólového altu pomáhá datovat tento škrť na období po 23. březnu 1957.²¹² V **LE93** (26. 4. 1957) adresovaném Sacherovi označil Martinů použití sólového altu za omyl („*supreme*“) a dodal, že „*pokračovat má sólový bas*“. Vzhledem k okolnosti, že se předpis „*Alto solo*“ objevuje téměř na začátku celého *Eposu o Gilgamešovi*, je teoreticky možné, že původně nemuselo jít o skladatelovo přehlédnutí, nýbrž že to snad mohl být jeho starší záměr použít sólový vokální kvintet. Tuto hypotézu dnes již není možné s jistotou doložit, ostatně vzhledem ke skladatelovu jasnému přidělení pasáže sólovému basu to ani není zapotřebí.

Otázku počtu účinkujících řešil Martinů v korespondenci se Sacherem krátce před započítím práce.²¹³ Z počtu dochovaných opoznámkovaných sborových partitur **PFCHS** v archivu BKO vyplývá, že Basilejský komorní sbor měl při premiéře sto zpěváků. V tomto archivu je dále uloženo celkem třicet dochovaných partů smyčcových nástrojů se zanáškami (8-7-6-5-4). To však neznamená, že by na premiéře účinkovalo spolu s klavírem, harfou, dřevěnými a žesťovými nástroji celkem šedesát hráčů na smyčcové nástroje, jak by to umožňoval dochovaný provozovací materiál. Na základě dobových dokumentů (recenzí, fotografií apod.) je možné určit, že BKO vystoupil ve svém obvyklém komorním obsazení.²¹⁴ Dvojnásobný počet partů byl určen k tomu, aby hráči na smyčcové nástroje měli pro domácí přípravu každý své vlastní noty.

Ostatní zanášky

A obsahuje větší množství časových údajů, zapsaných rukou Martinů a vyznačujících skladatelovu představu časového rozvržení díla. Tato edice je

²¹² Viz **LE79** (22. 3. 1957).

²¹³ **LE23** (24. 9. 1954) a **LE24** (1. 10. 1954).

²¹⁴ Viz též **LE24** (1. 10. 1954).

v hlavním notovém textu neuvádí, ale jsou vypsány v samostatné tabulce "Údaje BM v A o časovém průběhu skladby na některých strukturálních předělech" na s. 91.

Sacherovy rukopisné poznámky v **RA1** obsahuje tabulka "Soupis tempových údajů, zapsaných Palem Sacherem do **RA1**" na s. 92f.

7. Vysvětlivky k seznamu různocení

V prvním sloupci je uvedeno číslo taktu a pozice v taktu (napsaná v horním indexu), započítávají se i pauzy a přírazy. Přesná pozice noty v akordu je uvedena v horním indexu po pozici v taktu za lomítkem (např. 262/4, počítáno odspoda nahoru). Druhý sloupec obsahuje nástroj nebo hlas. „Divisi“ je v tomto sloupci odlišeno indexem (počítáno odshora dolů, např. VI II znamená horní part prvních houslí). Pokud u zkratky nástroje není římská číslice, komentář se týká celé nástrojové skupiny (VI = VI I + VI II). Horizontální pohyb (melodie) je uveden s pomlčkou (např. $a-d^l-e^l$). Vertikální uspořádání (akordy) je uvedeno s lomítkem (např. $c/e/g$).

U komentářů týkajících se klavíru a harfy se objevují následující zkratky:

m.d. = mano destra (pravá ruka)

m.s. = mano sinistra (levá ruka)

u.s. = horní osnova

l.s. = spodní osnova

Při popisu rozdílů mezi prameny je použito slov „missing“, „no“ a „omitted“ s následujícím rozlišením:

missing (chybí) = posouzeno jako zjevná chyba;

no (není) = komentář neobsahuje posouzení, obě řešení mohou být správná;

omitted (opomenuto) = na základě analogického místa posouzeno jako chybějící.

8. Seznam růzností

Hlavní pramen: PFA

Referenční prameny: RA2, PS2

Referenční prameny výhradně pro vokální party: TS, PFPRA

Part I

Bar	Part	Commentary
23	S, A coro	PFA, PS2 Ah!
26 ⁷⁻¹²	VI II ²	PFA, PS2 6 notes slurred instead of 2+4
27 ⁵	Fl II	RA2 <i>b</i> ²
32 ²	Cl	RA2 2 minims with one stem
33 ¹	Pf m.s.	PFA, PS2 accent omitted
33 ^{1,2}	Cl I	RA2 no accents
33 ¹	Cl I	RA2 slur from previous bar omitted, added up to 33 ³ by the UE editor in RA2, PFA (therefore also in PS2)
33–4	Coro	RA2 “Gilgamish”
34 ⁵	S, A coro	RA2, PFPRA “O” PFA, PS2 “O!”
36	VI	PS2 <i>p</i>
38	B solo	PFA, PFPRA, PS2 “matter”
41 ⁴	VI I	PFA, PS2 minim rest omitted
42 ²	B II coro	RA2 <i>F</i> instead of <i>G</i>
45 ⁴	Coro	RA2 “A.” PFPRA “A” PFA, PS2 “A!”
51 ⁴	B coro	PFA, PS2 “non”
56 ²	T coro	PS2 <i>p</i> PFA <i>mf</i> missing
56 ²	B coro	PFA, PS2 <i>mf</i> missing
57 ⁴	Coro	RA2, PFA, PS2 <i>poco f</i> missing
59 ⁶	T coro	PFA, PFPRA, PS2 <i>d</i> ²
64	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “shepherd”
69 ^{2/1}	Arpa m.s.	PFA, PS2 <i>b</i> omitted
76 ²	Vc	PFA, PS2 <i>f</i>
80	Coro	PFA, PS2 “shepherd”
80 ¹	Tr III	all sources <i>senza sord.</i> omitted
80 ⁶	Vle	PS2 additional <i>d</i> ¹
91 ³	S, A coro	PFA, PFPRA, PS2 “the”
110 ²	Trgl	PFA, PS2 staccato dot missing
124	Sp	RA2 “Commentator (Tenor?)” in Martinů’s hand
124–32	Sp	PFA, PS2 b. 132 begins with the word “terror” PFPRA the text is arranged differently than in the remaining sources
132	Sp	PFA, PS2 “wen” instead of “went”
138 ⁶	B solo	RA2 “of”
142 ⁶	B solo	PFA, PFPRA, PS2 “she”
145 ³	VI I ²	PFA, PS2 <i>γ</i> missing
147 ⁷	VI II ¹	PFA, PS2 <i>c</i> \sharp ¹ , cf. b. 160
148	Pf	PFA, PS2 slurs from previous bar omitted

157 ³	Cb	all sources no <i>sul pont.</i> , added by analogy with b. 145
160	S, A coro	RA2 ♭
161	Tr I, II	RA2 whole bar missing, added in an editor's hand
168ff	Trgl	RA2, PFA Xil instead of Trgl, corrected in PFA by BM
174	T, B coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 "beast"
207 ³	Arpa	RA2, PFA <i>d</i> ¹ , corrected by BM in PFA
216–17	T solo	RA2 "his breast he hath hold thee" PFA, PFPRA, PS2 "his breath he has held thee"
236	A coro	all sources no performance instruction (except for "without words" in PFA, PFPRA, PS2)
237 ²	Vle ³	PFA, PS2 ♭ missing
238	Tr II	all sources <i>p</i> (RA2 undiscernible; <i>p</i> or <i>f</i>)
242 ¹ –243 ¹	A coro	RA2 slurs
245, 246	VI II ^{1,2}	PFA, PS2 slurred only 245 ^{7–12} / 246 ^{7–12}
246 ²	VI II ^{1,2}	RA2 <i>a</i> ¹ / <i>c</i> ¹ ; <i>a</i> ¹ corrected to <i>h</i> ¹ by the UE editor in RA2
250	Vc	RA2, PFA no <i>marc.</i>
250	Vc	PS2 no <i>pizz.</i>
258	B solo	PFA, PFPRA, PS2 <i>mf</i> missing
259	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 "beast"
261	B solo	PFA, PS2 "innocense"
271	Tempo	RA2 "♩ = 60(63)", PFA, PFPRA, PS2 "♩ = 60–63"
292 ⁴	S solo	PFA, PFPRA, PS2 <i>d</i> ² , corrected by BM with marking "E (See Vocal Score!)" in PFA
297 ^{2/2}	Pf m.d.	RA2 note pitch not discernable (<i>d</i> ³ / <i>e</i> ³ ?)
299 ³	VI II	RA2 <i>a</i> ² instead of <i>a</i> ¹
303 ^{2,5} , 304 ^{2,5} , 305 ^{2,5} , 306 ²	Tr II	all sources portato (except for 306 ² in RA2 , also bb. 304–5 ✎)
310	S, A coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 "(as the sound-orchestra)" PFA, PFPRA, PS2 "m"
312 ^{6/1}	Pf m.d.	RA2 <i>c</i> # ² (crossed out by the UE editor)
313 ^{3,6} , 314 ^{3,6}	VI II ²	PFA, PS2 # above <i>tr</i> missing
315 ^{3,6}	VI II ^{2,3}	all sources # above <i>tr</i> missing
316 ² , 317 ²	Arpa m.d.	PFA, PS2 additional <i>g</i>
321 ¹	Vc	PFA, PS2 >
325	Pf	PS2 <i>pp molto</i>
337	Sp	all sources T solo (no Sp)
340–1, 348	Tamb picc	RA2 no grace notes
353 ¹²	VI	RA2 staccato dots
354 ⁷	Cb	RA2 no accent and staccato dot, accent added by the UE editor
362 ²	Tr I, III	RA2 ♭ added by the UE editor; PFA ♭ crossed out with marking "g♯" by BM
362 ²	Pf	RA2 <i>G</i> ♭ (m.s.) and <i>g</i> ♭ ¹ (m.d.); PFA ♭ crossed out with marking "g♯" by BM
366 ¹¹ , 368 ¹⁰	Vc	PFA, PS2 staccato dots missing
369 ¹	Vc	all sources tenuto mark
369 370	T, B coro Coro	RA2 "grappeld"
371–2	Tr III	RA2 Tr I–III given in one stave, Tr III undistinguishable; written out by BM in PFA
371 ³	T II coro	PFA, PFPRA, PS2 ♭ missing
376	Timp	PFA, PS2 <i>mf</i> missing

383–90, 394–400	Tamb picc	RA2 no grace notes
390	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “crumbled” (TS “quiver’ d”)
392 ¹	Vc, Cb	PFA, PS2 \succ missing, crossed out by the UE editor in RA2
401 ^{1,2}	Pf m.s.	PFA, PS2 staccato dots omitted
401	Coro	RA2 “crumbled” (TS “quiver’ d”)

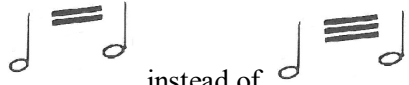


Part II

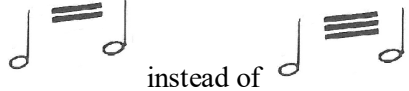



4	Vla I sola	PFA, PS2 <i>senza sord.</i> missing
14 ¹	VI	RA2, PFA <i>p</i>
29	A coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “The Gods” (TS “A divinity”)
31	Arpa	PFA, PS2 “ <i>G</i> ” missing
32	Tempo	RA2 “Poco allegro $\text{♩} = 100$ (105)”; “Poco allegro” crossed out in foreign hand; above annotation “Poco andante $\text{♩} = 50$ ” by BM in ballpoint pen
33 ²	VI I	PFA, PS2 \flat missing
38, 47–8, 115–16	Coro	RA2 “A Gods”, “s” crossed out by a UE editor (TS “A divinity”)
40 ³ –41 ¹	Vle	PS2 slur missing (slurred only 41 ¹ –41 ³)
51	Coro	RA2 “numbered”
58	Sp	PFA, PS2 “...hies friend.”
67	Arpa	PS2 <i>trem.</i>
70 ⁸	Vc	PFA, PS2 quaver rest omitted
92 ³ , 93 ^{2,4}	GC	PFA, PS2 tremolo strokes missing
92, 93	Vle	all sources \sharp above <i>tr</i> missing
94	T solo	PFA, PS2 “where of ... non returning”
94	T solo	RA2 “tenant”
94	T solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “never” instead of “ever”
98	Tr II, Trb, Arpa	RA2 no crescendo wedges
111 ²	S II coro	PFPRA <i>f</i> ¹
126–7	Coro	RA2 no crescendo wedges
130	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “eight”
141	Arpa	RA2, PFA “ <i>E</i> ” missing
143 ^{1–2}	Vle	PFA, PS2 slur (slurred 142 ³ –143 ²)
146 ⁹	Tr I	all sources staccato dot omitted
146 ¹²	Tr I	PFA, PS2 staccato dot omitted
146	Pf	PFA, PS2 <i>g</i> ¹ , <i>g</i> ¹
146 ²²	Pf m.d.	all sources γ
146 ²³	Pf m.s.	PFA, PS2 additional <i>B</i> \flat for m.d.
146 ²³ –147 ¹	Pf	all sources slur from Pf m.s. to Pf m.d.
151	Bar solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “Elder”
155 ¹	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 \flat missing
160–1	Pf m.s.	PFA, PS2 staccato dots missing (RA2 added by the UE editor in b. 161)
161	Bar solo	TS “pard of the desert” (“the” incorrectly missing in all other sources)
167	Bar solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “not art able”
176	B coro	PFPRA \leftarrow omitted
181	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “eight”

196	Bar solo	RA2 “ <i>mf</i> (<i>p?</i>)”
207	Tr I, Trb II	RA2 \downarrow . \ddagger
208 ¹⁻²	Tr I	PFA, PS2 slur
208, 209	Tr II	RA2 dots after minims missing (Tr I and II are given in one stave, therefore g^1 might pertain to Tr II as well)
213	Cl, Tr I, II, Trb	PS2 $b\flat^1$ and $g\flat^1$ in the staves of Cl instead of Tr I, II; a^2 and a^1 in the staves of Tr I, II instead of c^1 and c in Trb; semibreve rests in the staves of Trb
218	Vle, Vc	PFA, PS2 <i>sul pont.</i> missing (RA2 added by the UE editor in Vle)
225	Ptti	PFA, PS2 tremolo missing (note stem without “three strokes”)
228	Bar solo	RA2 <i>f</i> missing
244 ³	Arpa m.s.	PFA, PS2 minim with 2 stems (and no rests in the m.d. stave)
269–72	VI II	RA2 no double-stops (\downarrow , note stem with one stroke and number “3” above the note)
278 ³	Arpa	RA2 no “ $D\flat$, $B\sharp$ ”
290 ¹	Cl	PFA, PS2 <i>f</i> incorrectly placed one note later (290 ²)
296	Cl II	RA2 part of Cl II missing
300 ¹	Pf m.s.	all sources <i>C/c/g</i> (no <i>g</i> in Pf m.d.)
312	Bar solo	PFA, PS2 “up on”
313	Bar solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “Oh”
317 ⁶	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 “has”
350 ² –368	Vle	RA2, PFA rests (“music” only in PS2 , col VI I or VI II)
361 ¹	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “death”
368 ³	A coro	PFPRA $e\flat^1$ (PFA $e\flat^1$ corrected to g^1)

Part III

7 ³	Arpa m.d.	PFA, PS2 $g\flat^1$
33 ⁶	Arpa m.s.	PFA, PS2 γ omitted
36	Arpa	PFA, PS2 “ $B\sharp$ ” omitted
39 ³	Tr I	RA2 a^1
39–40	Arpa m.s.	PFA, PS2 ♩ instead of ♩ (therefore incorrect notes)
40 ⁹ –41 ¹	VI I ¹ , Vle I ¹	PFA, PS2 slurs
52 ¹	S solo	PFA, PS2 “Wy”
60 ³	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 $a\flat$, corrected in PFA by BM (“not \flat for A”) but omitted in PS2
64	Arpa	RA2 “ $E\flat$ $A\flat$ $B\flat$ ”
70	Arpa	PFA, PS2 no “ $C\flat$ $G\flat$ ”
73	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 <i>mf</i> missing
79 ¹ –85	Timp	RA2 79 ¹ (\sharp); 80–84 ♩ ; 85 no \sharp
79–106	S solo, Coro	PFA, PFPRA, PS2 “O”; RA2 no lyrics, “O” indicated by a UE editor in bb. 79–80
82 ¹ –83 ¹	A coro	RA2 : e^1 – <i>gliss.</i> – $g\flat^1$ – <i>gliss.</i> – $a\flat^1$
90 ²	A coro	PFA, PFPRA, PS2 d^1 , no slur towards 91 ¹ ; RA2 note pitch ambivalent (d^1 or e^1), but tie indicates e^1
92–6	Coro	RA2 dashed bar lines
92	Sp	RA2, PFA, PS2 no “(B solo)”
92–6	Sp	PFA, PFPRA, PS2 dash missing

92–6	Sp	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
105–6	T coro	RA2 no slur
107	Timp	RA2 “Timp or (tamboure)” by BM
111 ¹	Tr III	PFA, PS2 $g^{\#1}$
111 ³	Tr III	RA2 no h
113 ¹	Fl	RA2 f missing
115 ¹ , 124 ¹	Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
131	Arpa	PFA, PS2 “ $G\flat$ ”
135	Timp	PFA, PS2 no staccato dots
146 ² –147 ¹	VI II ¹ , Vle ²	RA2 slurs
147 ² –148, 150–1	Cb	RA2 semiquaver tremolo (note stems with two strokes) instead of demisemiquaver tremolo (note stems with three strokes)
149 ⁹ , 150 ⁹	Cl	PFA, PS2 f omitted
152–64	Pf	RA2  instead of
162	Pf	PFA, PS2 \leftarrow missing
163	Pf	PFA, PS2 slurs end at 163 ²
176–9 190–4	Pf	RA2 piano part given in stave of m.s. with “8ba” marking: m.d. possibly one octave lower
177–9	Pf m.s.	PFA, PS2 notes one octave higher ($F/B\flat$ instead of $F_1/B\flat_1$)
180 ⁴	Arpa m.d.	PS2 \sharp missing
188	Tamb picc	RA2 no grace notes
190 ²	Pf	all sources additional staccato dots
199 ¹	Tr II	PS2 \flat above <i>tr</i> sign
200 ⁶	VI I ²	PFA, PS2 e^2 instead of c^2
201 ²	Pf	PFA, PS2 sfz missing
232	Coro	PFA, PFPR, PS2 accents missing, RA2 accents missing in T, B coro
236	Bar solo	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
240	VI I	RA2, PFA no <i>sul E</i>
249	Tamb rull	PFA annotation “(x S. Drum (without String.) Tamborin?)” by BM
261	Tamb rull	PFA, PS2 r
274	Bar solo	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
285 ⁵	VI I	PFA, PS2 accent
288 ¹	Bar solo, T coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
318 ^{1/1}	Pf m.d.	PFA, PS2 \flat missing
324	Fl	RA2  [add beam instead of hooks for last two quavers]
337	Pf m.s.	RA2  [add beam instead of hooks for last two quavers]
350, 353	Bar solo, B solo	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
351, 353	Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
358 ^{1/1}	Pf m.d.	PFA, PS2 \sharp missing
358–63	Cb	PFA, PS2 staccato dots omitted

362 ² , 363 ²	Cl	all sources tenuto marks missing (RA2 also accents missing in b. 363)
363 ²	Fl	all sources redundant slur towards next bar
374	Trb	RA2 <i>f</i> (<i>poco</i>)
374	Tamb rull	PFA annotation “Caisse roul. (Tambourin?)” by BM
374–5, 377–81	Pf m.d.	RA2  instead of 
395	Ptti	all sources <i>p</i> missing, added by a UE editor in RA2
409	Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
412	T, B solo, T, B coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
415 ¹	S II coro	RA2 <i>eb</i> ² , corrected by BM in PFA , PFPR A
419 ²	Pf m.d.	PFA , PS2 accent missing
448	Tamb picc	RA2 no 
450	Tamb picc	RA2 staccato dots; bb. 451–453: 
450 ¹⁻²	T solo	PFA , PS2 slur, 450 ² no “oh” (PFPR A no slur, 450 ² “oh” missing)
451 ¹ , 453 ¹	B solo, Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
454	S, T solo	RA2 “earth.”
455 ¹	B solo, Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
463	Pf m.s.	PFA , PS2 accent missing
467	Xil, Pf	RA2 , PFA <i>f</i> instead of <i>ff</i>
472	Sp	RA2 “Bass” crossed out, annotation “Nar.” by BM followed by annotation “Baryton-solo” by a UE editor PFA , PS2 Bar solo (no Sp) PFPR A annotation “Speaker (Bass)” by BM; see General Comments, p. 83
472	Sp	TS , RA2 “oped” instead of “open’d”
503	S, A coro	RA2 “limping water”; PRA , PRPFA , PS2 “himping water”
511, 514, 517, 520	VI I	PFA , PS2 redundant (h)

Údaje BM v A o časovém průběhu skladby na některých strukturálních předělech

Údaje jsou zaneseny v pravém dolním rohu stránky (nebo na jejím pravém okraji, pokud je na stránce více systémů) za odpovídajícím taktem.

Takt	Komentář
I/24	‘1.20’
I/47	‘1.25’
I/66	‘1.5’
I/86	‘5 minut [5 minutes]’
I/134	‘1.20’
I/167	‘1.40’
I/215	‘1.30’
I/253	‘1.30’
I/263	‘1.30’
I/268	‘0.30’

I/281	'12 minut [12 minutes]'
I/335	'2.20'
I/338	'2.40'
I/401	'17 m.'
II/58	'0.40'
II/371	'1.30'
III/91	'2.30'
III/96	'0.50' and lower down '4.20'
III/236	'8.20'

Soupis tempových údajů, zapsaných Palem Sacherem do **RA1**

Takt	Komentář
I/109	"[♩] = 108"
I/133	"[♩] = 76"
I/145	"[♩] = 88"
I/157	"[♩] = 108"
I/197	"[♩] = 100"
I/253	"[♩] = 84"
I/321	"[♩.] = 69"
I/339	"[♩] = 132"

III. Prameny a literatura

1. Seznam pramenů

Zkratka	Charakteristika	Lokace / sign. / vyd.
TS	publikace Reginalda Campbella Thompsona <i>The Epic of Gilgamesh: New Translation from a Collation of the Cuneiform Tablets in the British Museum Rendered Literally into English Hexameters</i>	Londýn: Luzac, 1928
D	autografní průběhová skica skladby	PSS, SPS, složka č. 299
A	autografní partitura na průsvitném papíru Circle Blue Print s jednou vrstvou skladatelových dodatečných vpisků	PSS, SPS, složka č. 299
RA1	reprodukce A s vpisky BM, Paula Sachera a německým překladem Arnolda Heinze Eichmanna	PSS, SPS, bez sign.
RA2	reprodukce A, tisková předloha s vpisky BM a editorů UE	UE, bez sign.
R	reprodukce A s vpisky Paula Sachera a německým překladem Arnolda Heinze Eichmanna	PSS, SPS, bez sign.
ALC1	autografní seznam korektur v dopise LE38 (27. 2. 1955)	PSS, bez sign.
ALC2	autografní seznam korektur v dopise LE93 (26. 4. 1957)	PSS, bez sign.
PFA	korekturní obsah partitury s vpisky BM a editorů UE	UE, bez sign.
RPFA	reprodukce korekturního obsahu partitury s vpisky Sachera a dvěma věnováními rukou BM; dirigentská partitura premiéry díla	PSS, bez sign.
PR	klavírní výtah Eposu o Gilgamešovi od Karla Heinze Füssla	UE, bez sign.
PFPR	korekturní obsahy klavírního výtahu pro oslovení sólistů premiéry	UE, bez sign.
PFPPRA	korekturní obsah klavírního výtahu s vpisky BM a editora UE	UE, bez sign.
PFP	korekturní obsahy instrumentálních partů	UE, bez sign.
PS1	předběžná tištěná partitura (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO sign. BKO 562
PPR1	předběžný tištěný klavírní výtah (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO, sign.

		BKO 562 (101–114)
PFCHS	korekturní obtahy sborové partitury (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO, sign. BKO 562 (1–100)
PP1	předběžné tištěné orchestrální party (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO, sign. BKO 562
PS2	první tištěné vydání partitury	UE, 1958, U.E. 12704
PPR2	první tištěné vydání klavírního výtahu	UE, 1958, U.E. 12701
PS2A	první tištěné vydání partitury s věnováním rukou BM	PSS, SPS, bez sign.
PL	první tištěné vydání libreta	UE, 1958, U.E. 12702
PCHS	první tištěné vydání sborové partitury	UE, 1958, U.E. 12703
PP2	první tištěné vydání partů	UE, 1958, U.E. 12705

Hypotetické prameny

- TS4* Skladatelův exemplář knihy *The Epic of Gilgamish*, obsahující s největší pravděpodobností jeho vpisky, zejména škrty, textové změny a úvahy o rytmickém rozvrhu klíčových slov.
- ALC3* Autografní seznam korektur obsahující doplnění skupinek v partu malého bubínku na konci části I a v části III a změny dynamiky.

Další prameny

- Stephen Herbert Langdon, *The Epic of Gilgamish*. Publications of the Babylonian Section, sv. 10, č. 3 (Philadelphia: University Museum, 1917)
- Lubor Matouš, *Epos o Gilgamešovi, Živá díla minulosti*, sv. 20 (Praha: SNKLHU, 1958)
- Ferdinand Stiebitz, *Gilgameš. Starobabylónský epos* (Brno, 1944)

2. Seznam použité korespondence²¹⁵

Zkratka / Datum	Odesílatel – příjemce	Lokace / sign.	Sign. v IBM²¹⁶
LE1 (3. 3. 1940)	BM – Paul Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-03-03
LE2 (2. 7. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-07-02
LE3 (10. 11. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-11-10
LE4 (21. 11. 1940)	Sacher – BM ²¹⁷	PSS, bez sign.	Sac 1940-11-21
LE5 (28. 11. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-11-28
LE6 (7. 12. 1940)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1940-12-07
LE7 (17. 12. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-12-17
LE8 (31. 12. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-12-31
LE9 (20. 8. 1941)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1941-08-20
LE10 (6. 9. 1941)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1941-09-06
LE11 (13. 9. 1948)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1948-09-13b
LE12 (18. 10. 1948)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1948-10-18
LE13 (25. 10. 1948)	BM, ChM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1948-10-25
LE14 (27. 11. 1948)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1948-11-27
LE15 (16. 12. 1948)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1948-12-16
LE16 (16. 3. 1949)	ChM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1949-03-16
LE17 (24. 10. 1950)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1950-10-24
LE18 (22. 8. 1952)	BM – Alfred Schlee	UE, bez sign.	UE 1952-08-22
LE19 (21. 3. 1953)	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1953-03-21
LE20 (20. 12. 1953)	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1953-12-20
LE21 (30. 8. 1954)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1954-08-30
LE22 (10. 9. 1954)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1954-09-10
LE23 (24. 9. 1954)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1954-09-24
LE24 (1. 10. 1954)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1954-10-01
LE25 (před 4.10.1954)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 635	Mar 1954-00-00a
LE26 (4. 10. 1954)	BM – Miloš Šafránek	CBM, PBM Kmš 819	ŠafM 1954-10-04
LE27 (27. 10. 1954)	BM – Zdeněk Zouhar	ZZ, BM 6	Zou 1954-10-27
LE28 (1. 11. 1954)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 820	ŠafM 1954-11-01
LE29 (11. 11. 1954)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 471	Mar 1954-11-11
LE30 (26. 12. 1954)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 475	Mar 1954-12-26

²¹⁵ Korespondence je citována s laskavým svolením vlastníků.

²¹⁶ V IBM jsou uloženy pouze kopie korespondence. Uvedené dopisy bez IBM signatury jsou evidovány v databázi, Institut však nevlastní jejich kopie. Pro více informací viz database.martinu.cz.

²¹⁷ Veškeré Sacherovy dopisy adresované BM jsou uloženy v PSS v podobě nesignovaných průklepů.

LE31 (16. 1. 1955)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 477	Mar 1955-01-16
LE32 (24. 1. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-01-24
LE33 (30. 1. 1955)	BM – Zouhar	ZZ, BM 8	Zou 1955-01-30
LE34 (1. 2. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-02-01
LE35 (12. 2. 1955)	BM – rodina	BM, PBM Kr 480	Mar 1955-02-12
LE36 (18. 2. 1955)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 481	Mar 1955-02-18
LE37 (26. 2. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-02-26
LE38 (27. 2. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-02-27
LE39 (18. 5. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-05-18
LE40 (28. 5. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-05-28
LE41 (8. 6. 1955)	BM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 492	Mar 1955-06-08
LE42 (1. 11. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-11-01
LE43 (18. 11. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-11-18
LE44 (22. 11. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-11-22
LE45 (8. 12. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-12-08
LE45 8. 12. 1955	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-12-08
LE46 16. 12. 1955	BM – Karel Šebánek	CBM, PBM KŠeb 128	Šeb 1955-12-16
LE47 15. 1. 1956	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 829	ŠafM 1956-01-15
LE48 16. 1. 1956	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1956-01-16
LE49 17. 1. 1956	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 129	Šeb 1956-01-17
LE50 11. 2. 1956	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 130	Šeb 1956-02-11
LE51 24. 2. 1956	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1956-02-24
LE52 8. 3. 1956	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1956-03-08
LE53 11. 3. 1956	BM – Zouhar	ZZ, BM 15	Zou 1956-03-11
LE54 16. 3. 1956	Sacher – BM	CBM, bez sign. (orig.)	
		PSS, bez sign.	Sac 1956-03-16
LE55 22. 3. 1956	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 132	Šeb 1956-03-22
LE56 27. 3. 1956	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1956-03-27
LE57 4. 4. 1956	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1956-04-04
LE58 16. 4. 1956	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1956-04-16
LE59 16. 4. 1956	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-16
LE60 18. 4. 1956	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-18
LE61 19. 4. 1956	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-19
LE62 19. 4. 1956	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE63 19. 4. 1956	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1956-04-19
LE64 23. 4. 1956	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-23
LE65 1. 5. 1956	Sacher – UE	PSS, bez sign.	

LE66	7. 5. 1956	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1956-05-07
LE67	18. 5. 1956	Wieser – BM	UE, bez sign.	UE 1956-05-18
LE68	17. 10. 1956	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE69	22. 10. 1956	Wieser – Sacher	PSS, bez sign.	
LE70	1. 2. 1957	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1957-02-01
LE71	14. 1. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE72	5. 2. 1957	UE – BM	UE, bez sign.	UE 1957-02-05
LE73	8. 2. 1957	UE (Frölich) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE74	17. 2. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-02-17
LE75	25. 2. 1957	Schlee – Sacher	PSS, bez sign.	
LE76	26. 2. 1957	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1957-02-26
LE77	26. 2. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-02-26
LE78	6. 3. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-03-06
LE79	22. 3. 1957	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1957-03-22
LE80	22. 3. 1957	UE (F/GI) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE81	27. 3. 1957	UE (GI/Hi) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE82	2. 4. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-02
LE83	3. 4. 1957	Schlee – Sacher	PSS, bez sign.	
LE84	6. 4. 1957	Sacher — Schlee	PSS, bez sign.	
LE85	9. 4. 1957	Schlee – Sacher	, bez sign.	
LE86	15. 4. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-15a
LE87	15. 4. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-15b
LE88	15. 4. 1957	Sacher – Schlee	PSS, bez sign.	
LE89	16. 4. 1957	Schlee – Sacher	PSS, bez sign.	
LE90	23. 4. 1957	BM – rodina	CBM, PBM Kr 565	Mar 1957-04-23
LE91	24. 4. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-24
LE92	24. 4. 1957	Sacher – Schlee	PSS, bez sign.	
LE93	26. 4. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-26
LE94	6. 5. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-05-06
LE95	15. 5. 1957	UE (bu) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE96	14. 6. 1957	BM – rodina	CBM, PBM Kr 570	Mar 1957-06-14
LE97	17. 6. 1957	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 144	Šeb 1957-06-17
LE98	25. 6. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE99	3. 7. 1957	UE – Sacher	PSS, bez sign.	
LE100	4. 7. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-07-04
LE101	21. 8. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE102	23. 8. 1957	UE (Bu/GI) – Sacher	PSS, bez sign.	

LE103	3. 10. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE104	(21. 10. 1957)	BM – Frank Rybka	soukr. vlastn.	Ryb 1957-10-21
LE105	(10. 11. 1957)	BM – Šafránek	BM, PBM Kmš 861	ŠafM 1957-11-10
LE106	(12/1957)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-12-00a
LE107	(12/1957)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-12-00b
LE108	(8. 12. 1957)	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 146	Šeb 1957-12-08
LE109	(20. 12. 1957)	BM – rodina	v soukr. vlastn.	Mar 1957-12-20
LE110	(22. 12. 1957)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 863	ŠafM 1957-12-22
LE111	(1/1958)	ChM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 588	Mar 1958-01-00
LE112	(7. 1. 1958)	BM – Miloslav Bureš	PNP, fond M. Bureš	BurM 1958-01-07
LE113	(7. 1. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 865	ŠafM 1958-01-07
LE114	(8. 1. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 585	Mar 1958-01-08
LE115	(9. 1. 1958)	BM – Rybka	soukr. vlastn.	Ryb 1958-01-09
LE116	(21. 1. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 586	Mar 1958-01-21
LE117	(29. 1. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 866	ŠafM 1958-01-29
LE118	(29. 1. 1958)	BM – Frances Ježková	ČMH, G 11 751	Jež 1958-01-29
LE119	(29. 1. 1958)	BM – Rybka	soukr. vlastn.	Ryb 1958-01-29
LE120	(30. 1. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 587	Mar 1958-01-30
LE121	(2. 2. 1958)	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 147	Šeb 1958-02-02
LE122	(3. 2. 1958)	BM – Václav Smetáček	soukr. vlastn.	SmeV 1958-02-03
LE123	(12. 2. 1958)	BM – Charles Munch	soukr. vlastn.	Mun 1958-02-12
LE124	(9. 3. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 868	ŠafM 1958-03-09
LE125	(30. 3. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 869	ŠafM 1958-03-30
LE126	(8. 4. 1958)	Pavel Eckstein – BM	CBM, bez sign.	HR 1958-04-08
LE127	(13. 4. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 871	ŠafM 1958-04-13
LE128	(22. 4. 1958)	BM – Karel Novák	CBM, PBM KKnov 6	NovK 1958-04-22
LE129	(7. 5. 1958)	Ernst Hartmann – BM	UE, bez sign.	UE 1958-05-07
LE130	(17. 5. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 596	Mar 1958-05-17
LE131	(26. 5. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 875	ŠafM 1958-05-26
LE132	(3. 6. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 597	Mar 1958-06-03
LE133	(9. 6. 1958)	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1958-06-09
LE134	(12. 6. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 877	ŠafM 1958-06-12
LE135	(9. 9. 1958)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1958-09-09
LE136	(17. 9. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 610	Mar 1958-09-17
LE137	(8. 10. 1958)	BM – Marie Pražanová	soukr. vlastn.	Pra 1958-10-08
LE138	(12. 10. 1958)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1958-10-12
LE139	(15. 10. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 883	ŠafM 1958-10-15

LE140 (21. 10. 1958)	BM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 615	Mar 1958-10-21
LE141 (29. 10. 1958)	BM – Novák	CBM, PBM KKnov 7	NovK 1958-10-29
LE142 (10. 1. 1959)	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 156	Šeb 1959-01-10
LE143 (27. 1. 1959)	BM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 624	Mar 1959-01-27
LE144 (9. 3. 1959)	BM – Ježková	ČMH, G 11 773	Jež 1959-03-09
LE145 (29. 3. 1959)	BM – BV	BV, bez sign.	Bär 1959-03-29
LE146 (4/1959)	BM – Marie Pražanová	soukr. vlastn.	Pra 1959-04-00
LE147 (14. 4. 1959)	Leo Black – BM	UE, bez sign.	UE 1959-04-14
LE148 (14. 4. 1959)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1959-04-14
LE149 (23. 6. 1959)	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1959-06-23
LE150 (28. 6. 1960)	UE – ChM	NBM, bez sign.	UE 1960-06-28b
LE151 (3. 9. 1962)	Vladimír Vaněk – ChM	CBM, bez sign.	VanV 1962-09-03

3. Seznam dalších relevantních dokumentů a recenzí

Datum	Charakteristika	Lokace / sign. / vyd.
s.d.	zápisník Charlotte Martinů	CBM, bez sign.
16. 1. 1958	<i>Mitteilungen des Basler Kammerorchesters</i> , č. 76 (program světové premiéry, Basilej, 23. 1. 1958)	PSS, bez sign.
21. 6. 1959	program k provedení ve Vídni	PSS, bez sign.
11. 10. 1958	nahrávka REC1 z provedení v Turíně	RAI 1958
18. 4. 1959	nahrávka REC2 z provedení v Londýně	soukromé vlastnictví
21. 6. 1959	nahrávka REC3 z provedení ve Vídni	PSS, bez sign.
28. 1. 1957	první smlouva BM s UE na <i>Epos o Gilgamešovi</i>	NBM, bez sign.
14. 4. 1959	druhá smlouva BM s UE na <i>Epos o Gilgamešovi</i>	NBM, bez sign.

4. Použitá literatura

4.1. Monografie, katalogy, edice

Martin Anderson, Aleš Březina (eds.), *Martinů's Letters Home: Five Decades of Correspondence with Family and Friends* (London: Toccata Press, 2012).

Michael B. Beckerman, *Martinů's mysterious accident: Essays in honor of Michael Henderson* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2007).

Aleš Březina, *Die Martinů -Manuskripte in der Paul Sacher-Stiftung Basel*, Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 13/14 (Bern: P. Lang, 1993/94), s. 157-274.

Aleš Březina, Růžena Dostálová (eds.), *Řecké pašije – osud jedné opery: Korespondence Bohuslava Martinů a Nikose Kazantzakise* (Praha: 2003).

Aleš Březina, Ludmila Sadílková (eds.), *Charlotte Martinů: Můj život s Bohuslavem Martinů* (Praha: Editio Bärenreiter, 2004²).

Aleš Březina, Ivana Rentsch (eds.), *Dělat opravdové divadlo* [Martinů-Studien 4] (Frankfurt nad Mohanem: P. Lang, v tisku, 2018).

Michael D. Crump, *The symphonies of Bohuslav Martinů: An analytical study* (London: Toccata Press [Symphonic studies, 3], 2010).

Lauro Machado Coelho, *A Ópera Tcheca* [História da ópera] (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 2003).

Blanka Červinková e.a. (ed.), *Bohuslav Martinů: Bibliografický katalog* (Praha: Panton, 1990).

Guy Erismann, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources* (Arles: Actes Sud, 1990).

Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie* (Mainz; New York: Schott, 2007²).

Václav Holzknicht, *Cesta Bohuslava Martinů* (Praha: 1984)..

Miloš Hons, *Sborová tvorba Bohuslava Martinů* (Praha: 1998)

Jan Kapusta, *Neuvěřitelná kauza Martinů* (Praha: Arbor vitae, 2014).

Brian Large, *Martinů* (London: 1975).

Jan Löwenbach, *Martinů pozdravuje domov* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947).

Jirka Kratochvíl, *Bohuslav Martinů. Unaccompanied choral music for mixed voices*, Disertační práce (University of Northern Colorado, 1997).

Heinrich Lindlar, *Tschechische Komponisten: Janáček, Martinů, Hába, Weinberger* (Musik der Zeit 8, 1954).

Judith Ann Mabary, *The Strangler: a Rite of Passage. A Creative Synthesis of Modern Dance, Literature and Music: Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů*, Disertační práce (Washington University, 1992).

Ines Matschewski, *The Epic of Gilgamesh*, Diplomová práce (FU Berlín, 1997).

Jaroslav Mihule, *Symfonie Bohuslava Martinů* (Praha: 1959).

Jaroslav Mihule, *Bohuslav Martinů* (Praha: 1966).

Jaroslav Mihule, *Bohuslav Martinů* (Praha: 1972).

Jaroslav Mihule, *Life in Music* (Praha: 1989) [Typoskript].

Jaroslav Mihule, *Life and Work* (Praha: 1990).

Jaroslav Mihule, *A Survey of Works by Bohuslav Martinů* (Praha: 1990).

Jaroslav Mihule, *Martinů – osud skladatele* (Praha: Karolinum, 2002).

Jiří Mucha, *Podivné lásky* (Praha: 1988).

Miloslav Nedbal, *Bohuslav Martinů: několik pohledů na život a dílo velkého českého skladatele našeho století* (Praha: 1965 [=Edice přátel hudby 1]).

Stanislav Novák, *O Bohuslavu Martinů. 1938-1945* (Praha: 1947).

Rudolf Pečman, *Eseje o Martinů: Doba – dílo – tvůrčí estetika* (Praha: 1989).

Jitřenka Pešková, Iša Popelka (eds.), *Časoprostor Bohuslava Martinů: výstava k 100. výročí skladatelova narození* (Praha: 1990).

Iša Popelka, *Martinů a Polička* (Praha: 1990).

Iša Popelka, *Martinů a Polička: Pásmo textů, fotografií a výtvarných děl* (Praha: 1990).

Iša Popelka (ed.) *Bohuslav Martinů: Dopisy domů* (Praha: 1996).

Iša Popelka, *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů* (Polička: 1997).

Ivana Rentsch, *Anklänge an die Avantgarde: Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Stuttgart: Franz Steiner, 2007).

Niklaus Röthlin (ed.), *Paul Sacher: Reden und Aufsätze* (Zürich: 1986).

Ulrich Schreiber, "Bohuslav Martinů", *Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters. Vol. 3 Das 20. Jahrhundert. Teil 3. Ost- und Nordeuropa* (Kassel: 2006).

Thomas D. Svatos, *Martinů in Music and Culture: a View from his Parisian Criticism and 1940s Notes*, Disertační práce (UC Santa Barbara, 2002).

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: The Man and his Music* (New York: 1944).

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: Život a dílo* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961).

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: Leben und Werk* (Kassel: 1964).

Miloš Šafránek (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články*, (Praha: 1966).

Miloš Šafránek, (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů* (Praha: 1979).

Jiřina Telcová, *Scénografie díla Bohuslava Martinů v brněnském divadle (1926-1982)*, (Praha: 1984).

Helen Wallace, *Boosey & Hawkes: The Publishing Story* (Londýn: Boosey & Hawkes, 2007).

Vít Zouhar, Zdeněk Zouhar (eds.), *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2008).

Zdeněk Zouhar, *Sborové dílo Bohuslava Martinů* (Praha: 2001).

4.2. Sborníky

Jitka Brabcová (ed.), *Bohuslav Martinů, Anno 1981, Papers from an International Musicological Conference. Prague, 26 - 28 May, 1981* (Praha: 1990).

Peter Csobádi e.a. (ed.), *Welttheater, Mysterienspiele, rituelles Theater: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“*, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions 1991, (Salzburg: 1992).

Petr Macek (ed.), *Bohuslav Martinů, his pupils, friends and contemporaries*, Sborník z konference Brno 1990 (Brno: 1993).

Jan Mazurek e.a. (ed.), *Bohuslav Martinů český a světový*, Sborník z konference Janáčkiana, Ostrava 1999 (Ostrava: 2000).

Rudolf Pečman (ed.), *Bohuslav Martinůs Bühnenschaffen, Musikwissenschaftliche Kolloquien des Internationalen Musikfestivals Brünn 1966* (Praha: 1967).

Rudolf Pečman (ed.), *Martinů v proměnách času*, Sborník z konference Brno 1978, (Praha/Brno: 1979).

Přemysl Pražák (ed.), *Vítězslava Kaprálová, Studie a vzpomínky* (Praha: 1949).

Zdeněk Zouhar (ed.), *Bohuslav Martinů: Sborník vzpomínek a studií* (Brno: Krajské nakladatelství, 1957).

4.3. Studie

Michael Beckerman, "In Search of Czechness in Music", *19th-Century Music* 10 (1986), s. 61-73.

Lucie Berná (ed.), „Bohuslav Martinů ve vzpomínkách svých současníků“, *Opus musicum* 36, č. 4 (2004), s. 20.

José Bruyr, "[Bohuslav Martinů]", *L'écran des musiciens. Deuxième série* (Paris: J. Corti 1933), s. 58-67.

Aleš Březina, "Discovering Bohuslav Martinů 's estate", *Czech Music* 19, *The Quarterly Journal of the Dvořák Society* (1995), H. 5, s. 1-3.

Aleš Březina, "Knihovna Bohuslava Martinů", *Hudební rozhledy* 48, č. 4-5 (duben-květen 1995), s. 32-35.

Aleš Březina, "Newly discovered manuscripts of works by Bohuslav Martinů", *Czech music* 19, *The Quarterly Journal of the Dvořák Society* 1995, H. 5, s. 4.

Aleš Březina, "Eine phantastische Schule des Komponierens für Streichorchester: Martinů s Eingriffe in die *Partita* (1938) von Vítězslava Kaprálová", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17, (1997), s. 95-113.

Aleš Březina, "Die nächste Etappe unserer Reise liegt noch im Unbekannten: Bohuslav Martinů s Flüchtlingsdrama *Die griechische Passion*", Ulrich Mosch, Matthias Kassel (eds.), „*Entre Denges et Denezys...*“: *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, (Ženeva: 2001), s. 407-413

Aleš Březina, "'... abych se mohl na změny předem duševně připravit.' Řecké pašije – dvě opery Bohuslava Martinů", *Hudební věda* 38, (2001), H. 1/2, s. 137-153.

Aleš Březina, "Bohuslav Martinů and the State(s)", Michael B. Beckerman (ed.), *Martinů's mysterious accident : essays in honor of Michael Henderson* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2007).

Aleš Březina, "'[...] the essential nobility of thoughts and things which are quite simple [...]'. Martinůs Versuch einer Erneuerung der Symphonie", *Hindemith-Jahrbuch* 32, (Frankfurt a. M.: 2003), s. 224-242.

Pierre-Octave Ferroud, "Un Grand Musicien contemporain: B. Martinů", *Schweizerische Musikzeitung* 76, č. 18 (15. 9. 1936), s. 497-501.

Harry Halbreich, "Martinů – Juliette ou la Clé des songes", *L'Avant-scène opéra*, č. 210 (Paříž: 2002).

Jörn Peter Hiekel, "Auf dem Weg zu einer surrealistischen Musik? Bohuslav Martinůs Opern-Groteske *Les Larmes du Couteau*", *Musiktheorie* 22, č. 2 (2007), s. 123-136.

Theo Hirsbrunner, "Ein Komponist aus Polička: Bohuslav Martinů in seiner Heimat", *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays* (Anif; Salzburg: Müller-Speiser 1997), s. 171-175.

Theo Hirsbrunner, "Martinůs Verhältnis zu Debussy und Strawinsky", Peter Andraschke, Edelgard Spaude (eds.), *Festschrift Primož Kuret* (Freiburg i. Br.: 1998), s. 179-182.

Geoffrey Chew, "Martinů's *Three Wishes* and Their Fulfilment: Links between Paris and Prague in Music of the 1920s", *French Cultural Studies* 11 (2000), s. 367-376.

Jaroslav Jiránek, "Národní rysy hudební řeči Bohuslava Martinů", *Hudební věda* 28 (1991), s. 115-124.

Jan Kapusta, "Bohuslav Martinů v roce 1938", *Hudební věda* 19, (1982), s. 162-175.

Vladimír Karbusický, "Das Flüchtlingsdrama in der Oper als Aktualität und Provokation", Primož Kuret (ed.), *Provokacia v glasbi: strokovno posvetovanje, problemski razgovor* [=Kongressbericht Ljubljana 1993] (Ljubljana: 1994), s. 33-44.

Vladimír Karbusický, "Der erträumte und nacherlebte Surrealismus, Martinůs Oper *Juliette et la clé des songes*", *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 13 (1995), s. 271-336.

Vladimír Karbusický, "Von fremden Ufern, fern im Exil... . Bohuslav Martinůs *Feldmesse*", Friedrich Geiger, Thomas Schäfer (eds.), *Exilmusik: Komposition während der NS-Zeit* [=Musik im "Dritten Reich" und im Exil 3], (Hamburg: 1999), s. 333-372.

Jürgen Kühnel, "Bohuslav Martinůs Oratorium ‚The Epic of Gilgamesh‘ und Robert Wilsons Theaterprojekt ‚The Forest‘. Grundsätzliche Überlegungen zum Thema Mythos und Mythos-Rezeption – insbesondere im Musiktheater – an Beispiel zweier neuerer Bearbeitungen des Gilgamesch-Stoffes", Peter Csobadi (ed.), *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989* [=Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 7], (Stuttgart: 1990), s. 51-78.

Milan Kuna, "Korespondence Bohuslava Martinů Václavu Talichovi (1924-1939)", *Hudební věda* 7 (1970), s. 212-247.

Milan Kuna, "Bohuslav Martinů Václavu Talichovi po roce 1945: Dokumenty", *Hudební věda* 32, (1995), s. 187-201.

Jacques Longchamp, "*Les Trois souhaits* à Lyon: Un opéra-film de Martinů et Ribemont-Dessaigues", *Monde* (29. 5. 1973), č. 8894, s. 25.

Jürgen Maehder, "Neoklassizismus, Surrealismus und diskontinuierliche Erzählhaltung im Musiktheater Bohuslav Martinůs", *Bregenzer Festspiele, Opernworkshop 1999: Bohuslav Martinů: Die Griechische Passion* (Wien: 1999), s. 113-137.

Bo Marschner: „Das *Gilgamesh-Epos* von Bohuslav Martinů und die Oper *Gilgamesh* von Per Nørgård“, Petr Macek a Jiří Vysloužil (eds.), *Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries* [=Colloquium Brno 1990], (Brno: 1993), s. 138–151.

Václav Nosek, "Inspirační zdroje hudebně dramatické tvorby Bohuslava Martinů", *Opus musicum* 22 (1990), s. 212-216.

Iša Popelka, "Česká léta Bohuslava Martinů", Zdeněk Zouhar (ed.), *Bohuslav Martinů: Sborník vzpomínek a studií* (Brno: Krajské nakladatelství, 1957), s. 57-73.

Oldřich Pukl, "Bohuslav Martinů: Cesty k domovu", *Opus musicum* 23 (1991), s. 184-190.

Adolf Scherl, "Julietta B. Martinů v Národním divadle 1938. Václav Talich a česká divadelní avantgarda", *Divadelní revue* 3 (1994), s. 44-50.

Jürgen Sieber, "Geistliche Aspekte im Werk von Bohuslav Martinů", *Musica sacra* 97 (1977), s. 98-105.

Jan Smaczny, "A Key to Martinů's *Julietta*", *Opera* 48 (1997), s. 1162-1167.

Katrin Stöck, "Der Einfluss von Surrealismus und Poetismus auf Bohuslav Martinů und seine Oper *Julietta*", Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf (eds.) *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft, Kongressbericht der Gesellschaft für Musikforschung, Halle 1998* (Kassel: 2000), vol. 2, s. 677-683.

Katrin Stöck, "Zu Bohuslav Martinůs Operschaffen: Die Behandlung der Singstimme in der Oper *Julietta*", Torsten Fuchs (ed.), *Die Oper in Böhmen, Mähren und Sudetenschlesien, Kongressbericht Regensburg 1996* (Regensburg: 1996), s. 139-148.

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů und das musikalische Theater*, in: *Musica* 13, 1959, s. 550-554.

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů*, in: *Musical Quarterly* 29, 1943, s. 329-354.

Miloš Šafránek, *Martinůs schöpferische Entwicklung*, in: H. Lindlar, *Tschechische Komponisten (=Musik der Zeit 8)*, Bonn: 1954, s.15-23.

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů und das musikalische Theater*, in: *Musica* 13, 1959, s. 550-554.

Jiří Vysloužil, "Deux chapitres sur la poétique musicale de Bohuslav Martinů", *Musicologica Brnensia* 32 (1997), s. 39-47.

Jiří Vysloužil, "Martinů hudební poetika pařížských let", *Opus musicum* 22 (1990), s. 221-224.

Věra Vysloužilová, "Manipulation und Missbrauch der öffentlichen Meinung in Bohuslav Martinůs Oper *Die griechische Passion*", Peter Csobádi, Gernot Gruber (eds.), „*Weine, weine, Du armes Volk*“, *Das*

verführte und betrogene Volk auf der Bühne, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions 1994, (Salzburg, 1995), s. 759-768.

Summary

The Epic of Gilgamesh, H 351 (1955) in the context of Bohuslav Martinů's Music Theatre

During his first post-war trip to Europe in the summer of 1948, Martinů spent two weeks at the Schönenberg Estate near Basel as the guest of Paul and Maja Sacher. During this visit he revived his plans for the composition of a cantata, and together with his host he determined its topic. He decided to base his libretto on one of the oldest literary documents of history, the extensive Ancient Babylonian *Epic of Gilgamesh* from the Third Dynasty of Ur (2112–2004 BC), which draws on oral traditions. It was not until 30 August 1954, after another short visit to Schönenberg, that Martinů returned to the topic of *Gilgamesh*, and on 18 February 1955, Martinů reported that he had finished the piece that very day.

During the compositional process *Gilgamesh* evolved from a “Secular Cantata” into something that “is not an oratorio [...] nor a cantata [...], it is simply an epic”. The musical language of *The Epic of Gilgamesh* only rarely exceeds the framework of extended tonality, mostly with each short section revolving around one tonal centre. Without resorting to historicist allusions, Martinů drew creatively from his intense interest in early music. The solo sections of the *Epic* reveal a knowledge of the “stile recitativo” of Cavalieri’s allegory *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo*; the choral parts reflect his studies of the early ars antiqua period of the development of polyphony, especially the works of Pérotin and the Parisian School of Notre-Dame.

The archaic Elizabethan English into which Campbell Thompson had transcribed the *Epic of Gilgamesh* caused the composer many problems. Well aware of the difficulties that the archaic English would pose to both the performers and the audience at the Basel premiere, Martinů suggested

rehearsing a German translation variant to Sacher before the piece itself was completed. At Sacher's request, the German poetic translation was undertaken by Arnold Heinz Eichmann the following year, and it is this translation that was finally used for the premiere of the piece.

Until recently it was not known that Martinů planned a semi-theatrical production of *The Epic of Gilgamesh* "halfway between a concert and an opera." In April 1957 he wrote two proposals with suggestions how "to represent the Epic and not an Oratorio" where "the singers should turn more towards each other than to the audience, and the choir must also participate in the action" in order to "liberate the concert stage. [...] it is not an Oratorio immobile. It is an old ceremonial and in the end the folklor Babylonian Miracle piece and as such, it allows, even demands a certain liberty which otherwise would be out of place in Oratorio." Sacher's response to this unusual suggestion was wholly dismissive, nor did the publisher print the composer's notes on the staging of *Gilgamesh*, so the notes were completely forgotten.

The premiere of *The Epic of Gilgamesh* took place in Basel on 23 January 1958 and the concert was repeated the following day. Paul Sacher conducted the Basel Chamber Orchestra and the Basel Chamber Choir. The Czechoslovak premiere of the work took place on 28 May 1958 in the Smetana Hall of the Municipal House in Prague during the Prague Spring festival. Unlike the Turin, Frankfurt and London productions, Martinů seriously considered attending the Viennese premiere of *Gilgamesh*. It was a very prestigious event in the city that was home to Universal Edition and it was also the second staging of the work by its commissioner and the composer's host Paul Sacher, who conducted the Philharmonia Hungarica and the Wiener Singakademie at the concert on 21 June 1959.

Based on the information from the critical edition, *The Epic of Gilgamesh* has been finally performed according to the composer's highly innovative ideas in the semi staged version by Aleksandar Markovič, the Brno Philharmonic and the Czech Philharmonic Choir on the 12. December 2014 in Brno.

Zusammenfassung

Das Gilgamesch-Epos, H 351 (1955) im Kontext des Musiktheaters von Bohuslav Martinů

Auf seiner ersten Europareise nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs im Sommer 1948 verbrachte Martinů zwei Wochen als Gast von Paul und Maja Sacher auf dem Schönenberg bei Basel. Während dieses Besuchs erneuerte er seine Pläne zur Komposition einer Kantate und legte gemeinsam mit seinem Gastgeber ihr Thema fest. Er entschloss sich, sein Libretto auf eines der ältesten überlieferten literarischen Werke zu gründen: das babylonische *Gilgamesch-Epos* aus der Dritten Ur-Dynastie (2112–2004 v. Chr.), das sich auf mündliche Überlieferungen stützt. Es dauerte noch bis zum 30. August 1954, ehe Martinů auf die *Gilgamesch*-Thematik zurückkam. Am 18. Februar 1955 teilte er mit, das Werk vollendet zu haben.

Während des Kompositionsprozesses entwickelte sich *Gilgamesch* von einer „weltlichen Kantate“ in etwas, das „weder ein Oratorium [...] noch eine Kantate [...], sondern schlicht ein Epos“ darstellt. In seiner Musiksprache greift *Das Gilgamesch-Epos* auf historische Vorlagen zurück. Martinů hat dabei kreativ aus seinem starken Interesse an alter Musik geschöpft. Die Soli lassen die Kenntnis des „stile recitativo“ von Cavalieris Allegorie *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo* erkennen; die Chorpartien spiegeln

Studien der frühen Ars-antiqua-Periode wieder, insbesondere der Werke Perotins und der Notre-Dame-Schule.

Das archaische elisabethanische Englisch, in das Campbell Thompson das Epos übertragen hatte, bereitete dem Komponisten viele Probleme. Martinů war sich bewusst, dass es sowohl den Ausführenden als auch dem Publikum der Basler Premiere große Schwierigkeiten bereiten würde. Noch bevor das Stück fertiggestellt war, machte er selbst gegenüber Sacher den Vorschlag, eine Variante in deutscher Übersetzung einzustudieren. Auf Sachers Ersuchen hin wurde die deutsche Nachdichtung im folgenden Jahr von Arnold Heinz Eichmann angefertigt, und in dieser Übersetzung kam das Werk schließlich am 23. Januar 1958 in Basel zur Uraufführung.

Kurz bevor Martinů an dem Epos zu arbeiten begann, sprach ihn Paul Sacher an und bat ihn, die Rolle des Sprechers auf ein Minimum zu reduzieren. Später regte er an, den Sprecher ganz zu beseitigen und seinen Text auf die Solisten zu verteilen, was Martinů dann mit einer Aufteilung auf Bass und Tenor vollzog. Die neue kritische Edition weist alle gesprochenen Passagen dem Sprecher zu (wie es Martinůs ursprüngliche Absicht war) und gibt die vom Komponisten autorisierten Bass- und Tenorstellen in Klammern wieder.

Bis vor Kurzem war nicht bekannt, dass Martinů eine halbszenische Aufführung seines *Gilgamesch-Epos* plante. Im April 1957 schrieb er zwei Konzepte mit Vorschlägen, wie man das Epos anders als ein Oratorium aufführen könne, wobei sich die Sänger mehr zueinander wenden sollten und weniger zum Publikum. Auch der Chor müsse an der Handlung teilhaben, um „die Konzertbühne zu befreien [...]“. Es ist kein unbewegliches Oratorium. Es ist eine alte Zeremonie und letztendlich ein babylonisches Mysterienspiel, und als solches erlaubt, ja fordert es eine gewisse Freiheit, die bei einem Oratorium fehl am Platze wäre.“ Sachers Antwort war

vollständig ablehnend, und der Verlag druckte die Bühnenanweisungen nicht ab, so dass die Idee vergessen wurde.

Die Uraufführung fand in Basel am 23. Januar 1958 statt, Paul Sacher dirigierte Kammerorchester und Kammerchor Basel. Die tschechoslowakische Erstaufführung erfolgte am 28. Mai 1958 im Smetana-Saal in Prag während des Festivals „Prager Frühling“. Nach Konzerten in Turin, Frankfurt und London fand am 21. Juni 1959 die prestigeträchtige Wiener Erstaufführung unter Paul Sachers Leitung statt. Sacher dirigierte die Philharmonia Hungarica und die Wiener Singakademie.

Die Uraufführung der vorliegenden kritischen Ausgabe inklusive der höchstinnovativen Ideen des Komponisten für eine halbszenische Darbietung fand am 12. Dezember 2014 in Brünn statt, Aleksandar Markovič leitete die Philharmonie Brünn und den Tschechischen Philharmonischen Chor.

IV. Přílohy a dokumenty

1. Libreto

1.1. The Epic of Gilgamesh²¹⁸

Part I: Gilgamesh

BASSO SOLO & CORO

Gilgamesh! He who the heart of all matters hath proven, let him teach the nation. He who all knowledge possesseth shall school all the people, he shall his wisdom impart and so shall they share it together. Gilgamesh leaveth no son to his father, leaveth no maid to her mother, nor a spouse to a husband! He is our shepherd, masterful, dominant! He leaveth no son to his father! No maid to her mother! Nay! Nor a spouse to a husband! O, he's our shepherd, our master! Dominant! Masterful! Gilgamesh!

BASSO SOLO

To th'appeal of their wailing Goddess Aruru gave ear. She finger'd some clay, on the desert she moulded it: thus on the desert Enkidu made she, a warrior. In the way of a woman he snooded his locks, sprouted luxuriant growth of his hair like the awns of the barley.

CORO

Nor knew he people nor land. With gazelles did he pasture on herbage. Along with the beast did his heart delight at the water, with the cattle.

SPEAKER (TENORE SOLO)

Then did a hunter come face to face with him, one, two, three days, at the place where the beast drank water. Sooth, his face o'ermantled with terror. Unto his steading he went dismay'd, affrighted, and his face was of one who hath gone a far journey. Then his father said to him:

BASSO SOLO

Go, my hunter, take with thee a courtesan girl. When he the cattle shall gather again to the place of their drinking, so shall she put off her mantle, the charm

²¹⁸ Libreto ve znění předložené edice.

of her beauty revealing. Then shall he spy her, will embrace her, and his cattle will deny him.

CORO

Forth went the hunter, took with him a courtesan girl. One day, two days they sat by the place. Then at last came the cattle and there was Enkidu also. With the cattle did he pasture on herbage. Along with the beasts did his heart delight of the water. Enkidu.

TENORE SOLO & CORO

‘Tis he, O girl! ‘Tis he! O, discover thy beauty, in no wise be bashful, ravish the soul of him! O, loosen thy mantle, so that he clasp thee, and with the wiles of a woman shalt ply him. His animals will deny him, to his breast he hath held thee. Bashful she was not, ravish’d the soul of him, loosing her mantle.

BASSO SOLO & CORO

Then he turn’d his face to his cattle, (O!) how they scamper’d away! (As soon as they saw him,) Him! Yea! (Enkidu!) Fled from his presence... (The beasts of the desert) Enkidu losing his innocence, (...so the cattle fled from him.) he hath attain’d his full growth (Yea!) and hath broaden’d his wisdom! Yea! Sat he again at the feet of the woman, and thus unto Enkidu spake she:

SOPRANO SOLO

Yea, as I see thee, like to a god, like a god, Enkidu, shalt be like a god, comely thou art! Why with the beast dost thou range over the desert? Come with me, come, o come! I will guide thee, I’ll lead thee to Erech, the high wall’d, to the Temple Sacred, where, highest in power, Gilgamesh is! Come! Where the people array in festal attire, gorgeous, each day is a revel! Dancing girls... come, o come with me! Come, where people array them gorgeous in festal attire, priests clashing their cymbals and dancing girls, flown with their wantoning, gleeful... Come!

SPEAKER (TENORE SOLO)

The advice of the woman struck home in his bosom. Up, then, o girl, to the Temple, the holy and sacred, invite me, where, highest in power, Gilgamesh is. I will summon him, challenging boldly, I too am mighty!

CORO

Enter'd Enkidu Erech, of a truth, like to Gilgamesh is he, of a truth! There doth he block up the passage to Gilgamesh, with his foot, he barr'd up the door! Gilgamesh rush'd to attack him. They grappled and roared like a beast! The door trembl'd, the wall crumbl'd. They grappled and struggl'd and snorted and strangl'd, they grappled and snorted, the door and wall crumbl'd! They grappled and roared like a beast! The wall crumbl'd!

Part II: The Death of Enkidu

CORO

Who, my friend, is unconquer'd by death? A god liveth in the daylight, but mortals, their days are number'd. Who, my friend, is not defeated by death? A god liveth in the daylight, but mortals, their days are number'd, yes!

SPEAKER (BASSO SOLO)

Gilgamesh and Enkidu now become devoted friends. But Enkidu is sick. Enkidu dreamt that the gods have taken counsel together, that Enkidu is to die! Enkidu came in the night to discover his heaviness unto his friend.

TENORE SOLO

A dream I have seen in my night-time: the firmament roaring echo'd the earth, I by myself was standing, when I perceived a man, all dark was his face, and was liken'd unto... his face and his nails like claws of a lion. Me did he overcome... climbing up, press'd me down, upon me, my body, he seized me. Me did he lead to the Darkness, from which he who entereth cometh forth never. Aye, by the road on the passage, whereof there can be no returning, unto the Dwelling whose tenants are ever bereft of the daylight, sitting in the Darkness, never the light will they see... the dust... dust... When I enter'd in the House of the Dust, the Queen of the Underworld, she saw me, she lifted her head, she saw me...

CORO

Who, my friend, is not defeated by death? A god liveth in the daylight, but mortals, their days are number'd, yes! Enkidu lay for a day, yea, a second, lying on his bed was a third and fourth day and fifth and sixth and seventh, eighth, ninth and tenth, while Enkidu lay in his sickness, eleventh, aye, till the twelfth on his bed was Enkidu lying.

BARITONO SOLO

Unto me hearken, o Elders, to me, me shall ye listen! 'Tis that I weep for Enkidu, bitterly crying like to a wailing woman. Enkidu, who chased the wild ass, the pard of the desert! He who chased the wild pard of desert! O, what is this slumber now hath overcome thee? For now art thou dark, nor art able to hear me?

CORO

Enkidu raised not his eyes, his heart made no beat. Enkidu lay for a day, yea, a second, lying on his bed was a third and fourth day and fifth and sixth and seventh, eighth, ninth and tenth, while Enkidu lay in his sickness, eleventh, aye, till the twelfth on his bed was lying!

BARITONO SOLO

He, who endur'd all hardships with me, whom I loved dearly, who endur'd all hardships with me, is now perish'd! Gone to the common lot of mankind, and I have bewail'd him day and night long! But my friend cometh not to my call, he like a worm hath lain on his face... I too, shall I not die like Enkidu also? Sorrow hath enter'd my heart, I fear death as I range o'er the desert!

CORO

Gilgamesh, why runnest thou, the life which thou seekest, thou canst not find, the gods death allotted to man, of death is the day not revealed.

BARITONO SOLO

The hap of my friend lay on me heavy. O, 'tis a long road that I range o'er the desert. Yea, of my friend the hap lay heavy upon me! O, how to be silent? How to give voice? Enkidu I ha' so loved, like to the dust hath become! Shall I not, also, lay me down like him, through all eternity never returning?

CORO

Gilgamesh, why runnest thou, the life which thou seekest, thou canst not find. Shall we for ever build houses, for ever set signet to contract? Brothers continue to share, or among foes always be hatred? Will for ever the stream bring a torrent? Sleeping and dead are alike, from death, servant and master, they mark no distinction, when once they have reach'd their span allotted. For death is the day not reveal'd!

Part III: Invocation

SOPRANO SOLO

Gilgamesh, why is thy force so wasted? Why is thy face sunken? Why hath thy spirit a sorrow, thy cheerfulness surcease? Like one who hath gone a far journey, so is thy face.

BARITONO SOLO

The hap of my friend lay on me heavy. Yea, of my friend the hap lay heavy upon me! O, how to be silent, how to give voice? O, how shall I act? Where shall I hie me? A Demon hath ravish'd my courage! And Death in my bedchamber broodeth, Death is wherever I listen! O, how shall I act? Where shall I hie me?

SPEAKER (BASSO SOLO)

Gilgamesh, having failed to learn the secret of eternal life, is now calling up his dead friend. Cried he for Enkidu out of the earth to ascend. Cried he: "Not the plague hath seized him, nor fever, but only the earth! Nor the god hath seized him, but only the earth! Neither fell he there where was battle of mortals, 'twas only the earth which hath seized him. – Enkidu, I pray thee, to rise from the earth!"

CORO

Enkidu, rise from the earth!

SOPRANO SOLO & CORO

The earth seized him and not the plague, it was the earth which hath seized him. It was only the earth which hath seized him, not the Plague-god, only the earth.

SPEAKER

Gilgamesh, he went all alone unto the temple of God Enlil!

BARITONO SOLO & CORO

Enlil, my Father, the death hath stricken me also, down to the earth, the death to the earth hath stricken me also! Shall I not lay me down like him? Through all eternity never returning? Not the plague hath seized him, only the earth. Not a god hath seized him, only the earth. It was only the earth that seized him. (Oh!) Enkidu, rise from the earth! No answer did Enlil, the father vouchsafe. Moon-god, my Father, open a hole in the earth, (Oh!) that the

spirit of Enkidu may from the earth issue forth! (Oh!) It was only the earth that hath seized him. (Oh!) Enkidu, rise from the earth! No answer did Moon-god vouchsafe. Enkidu, rise from the earth! (Oh!) Ea, my Father, open a hole in the earth, that the spirit of Enkidu may from earth issue forth and I can talk with my friend.

SOLI & CORO

Enkidu! Rise from the earth! Ea! Open a door in the earth! Enkidu! Rise from the earth! Oh, Enkidu! 'Twas the earth which hath seized him, only the earth. Oh. Enkidu, rise from the earth! Oh!

SPEAKER (BASSO SOLO)

God gave ear to his speaking, open'd a hole in the earth, and the spirit of Enkidu issued forth from the earth, like a wind. They embraced and...

BARITONO SOLO

Tell me, my friend, o my friend, tell me, I pray thee, o tell me, what thou hast seen of the laws of the Underworld? Tell me, my friend, o tell me! He who fell in... didst thou see him?

BASSO SOLO

Aye, I saw! I saw!

BARITONO SOLO

He who falleth from a pole, didst thou see him?

BASSO SOLO

Aye, I saw!

BARITONO SOLO

He whom death... didst thou see him?

BASSO SOLO

I saw, I saw.

CORO

He is at rest upon his bed limpid water doth he drink.

BARITONO SOLO

Then, the hero, slain in fight, didst thou see him?

BASSO SOLO

Aye, I saw.

CORO

O'er him his wife in bitter woe.

BARITONO SOLO

He whose corpse in desert lieth, didst thou see him?

BASSO SOLO

Aye, I saw, I saw!

CORO

Not in earth doth rest his spirit.

BARITONO SOLO

He whose ghost hath none to tend, didst thou see him?

BASSO SOLO & CORO

Aye, I saw. I saw!

1.2. Das Gilgamesch - Epos²¹⁹

Teil I: Gilgamesch

BASSO SOLO & CORO

Gilgamesch! Er, dessen Herz alle Dinge erfahren, soll das Volk belehren. Er, der allwissende Mann, das Volk soll er führen, sein Wissen soll er verbreiten, ein jeder mög' es erfahren. Gilgamesch läßt den Sohn nicht dem Vater, nicht die Tochter der Mutter, noch das Weib ihrem Gatten! Er ist unser Hirte, stark ist er, voller Macht! Den Sohn nicht läßt er dem Vater, noch die Tochter der Mutter, gar noch das Weib ihrem Gatten! Er ist uns Hirte und Meister! Voller Macht, voller Stolz! Gilgamesch!

BASSO SOLO

Dem Rufe lieb Aruru, die Göttin, ihr williges Ohr. In einsamer Öde die tönernerne Erde formte sie nun. So schuf sie Enkidu, den streitbaren Helden. Seine Haare trug er wie ein Weib, üppig sprossen sie ihm wie auf dem Felde die Gerste.

CORO

Nicht kennt er Menschen noch Land. Mit Gazellen pflegt er im Grünen zu weiden. Vereint mit dem Vieh drängt sein Herz zum köstlichen Wasser, wie die Herde.

SPRECHER (TENORE SOLO)

Dann stellte ein Jäger sich ihm entgegen, einen, einen zweiten und einen dritten Tag lang an der Tränke, wo das Vieh löschte den Durst. Drohend füllte sich sein Antlitz mit Schrecken; heimgekehrt er nun, bestürzt und erschreckt, mit müdem Blicke, wie nach langer Fahrt. Dann sagte sein Vater zu ihm:

BASSO SOLO

Geh, mein Jäger, nimm mit dir ein lokkendes Weib. Wenn er die Herde treibt wieder auf's Neu zu dem Ort ihrer Tränke, so öffne sie ihren Mantel, so daß ihre Schönheit erscheine. Sein Blick erspäht sie, er umfängt sie und die Herde kennt ihn nicht mehr.

CORO

²¹⁹ Eichmannův zpěvní překlad (1956) ve znění PS2.

Fort ging nun der Jäger, nahm mit sich ein lockendes Weib. Einen Tag, zwei Tage saßen sie am Quell. Dann kam endlich die Herde und da stand Enkidu vor ihr. Mit der Herde pflegt er im Grünen zu weiden. Vereint mit dem Vieh drängt sein Herz zum köstlichen Wasser. Enkidu.

TENORE SOLO & CORO

Sieh hin, o Weib, er ist's! Deine Schönheit enthüll' ihm, lege deine Scham ab, raube die Sinne ihm! Laß fallen den Mantel, laß dich umfassen, mit deinen weiblichen Reizen verführ ihn. Dann wird ihn die Herde fliehen, er schmiegt an deine Brust sich. Lustvoll, ohne Scham bannt' sie die Sinne ihm, ließ fallen den Mantel.

BASSO SOLO & CORO

Dann wandt' er sich um nach der Herde (O!) und sie riss von ihm aus! (so wie sie ihn sahen,) Ihn, ja! (Enkidu!) Fliehn seine Nähe... (Die Tiere der Wildnis) Enkidu war nicht mehr unschuldig, (...und die Herde floh vor ihm.) mannbar war er geworden (Ja!) und erwacht war sein Wissen! Ja! Und wieder saß er zu Füßen des Weibes und dieses zu Enkidu sagte:

SOPRANO SOLO

Wie ich dich sehe hier, gleich einem Gott, wie ein Gott, Enkidu, seist du, wie ein Gott, edel und groß! Warum willst du mit dem Vieh weiden im Grünen? Komm mit mir, komm, o, komm! Laß dich führen, dich bring ich nach Erech, der hoch umwallten Stadt, in den heiligen Tempel, wo mächtig erhaben, Gilgamesch tront! Komm! Dort umgibt sich das Volk mit festlichem Glanz, strahlend vergehn alle Tage! Tanz und spiel... komm, o komm mit mir! Komm, dort schmückt sich das Volk mit festlich buntem Gewand, Zymbeln schlagen die Priester zum Tanz der Fraun, buhlend und lockend sie gleiten... Komm!

SPRECHER (TENORE SOLO)

Des Weibes Rede fand Widerhall in seiner Brust. Auf denn, o Weib, zum Tempel, dem heilig geheiligten, führe mich, wo mächtig erhaben Gilgamesch thront! Ihn will ich stellen, kühn ihn fordern, auch ich bin mächtig!

CORO

Eintrat Enkidu Erech in der Tat. Gleich dem Gilgamesch ist er voller Macht! Hier verwehrt er ihm die Schritte dem Gilgamesch, mit dem Fuß versperrt er das Tor! Gilgamesch stellet sich zum Streit. Sie ringen und brüll'n gleich

dem Tier! Das Tor zittert, der Wall stürzt. Sie ringen und raufen und würgen und schnaufen, sie ringen und würgen und Tor und Wall stürzen! Sie ringen und brüll'n gleich dem Tier! Der Wall stürzt!

Teil II: Der Tod des Enkidu

CORO

Wen, mein Freund, besiegt nicht der Tod? Nur Götter leben ewig, gezählt sind der Menschen Tage. Wen, mein Freund, vernichtet niemals der Tod? Nur Götter leben ewig, die Tage der Menschen sind gezählt!

SPRECHER (BASSO SOLO)

Gilgamesch und Enkidu wurden innige Freunde. Aber Krankheit ergriff Enkidu. Und Enkidu träumte, der Götter Rat habe seinen Tod beschlossen. Und Enkidu kam in der Nacht, dem Freund seine Pein zu entdecken.

TENORE SOLO

Mir träumte zu nächtlicher Stunde: das Firmament grollt, die Erde erbebt... Ich stand einsam, verlassen, als mir ein Mann erschien; so schwarz war sein Blick, düster alles an ihm... sein Blick wie ein Löwe, Klauen er trug. Mich überwältigt' er, sprang mich an, riß mich um... und umschlang den Leib mir... bezwang mich. Dann führte er mich ins Dunkel, von wo es kein Zurück mehr gibt. Noch niemals führte hier ein Pfad, von dem man je zurückgekehrt, und zu dem Orte führte er mich, dessen Bewohner das Licht des Tages nie gekannt, Weilend in der Finsternis hat nie ein Strahl des Lichtes sie berührt; nur Staub,... Staub... Als ich eintrat in des Staubes Bereich, die Herrin der Unterwelt,... sie sah mich, wendete ihr Haupt... und sah mich...

CORO

Wen, mein Freund, vernichtet nie der Tod? Nur Götter leben ewig, die Tage der Menschen sind gezählt! Enkidu lag einen Tag, einen zweiten und dritten und einen vierten Tag lang, gar fünf, sechs und sieben, acht, neun und zehn der leidvollen Tage verstrichen, am elften, gar noch am zwölften in Schmerzen Enkidu lag.

BARITONO SOLO

Höret mich, höret, ihr Alten, o hört, mich sollt ihr hören! Vernehmt: wie ich um Enkidu bitterlich weine gleich dem Klageweibe. Enkidu, der jagte den

wilden Panther der Steppe! Er bezwang den Panther der Steppe! O, was für ein Schlaf hält dich umfangen? Sag! So schweigsam bist du, wirst du niemehr mich hören?

CORO

Enkidu sah ihn nicht mehr, sein Herz schlug nicht mehr. Enkidu lag einen Tag, einen zweiten und dritten und einen vierten Tag lang, gar fünf, sechs und sieben, acht, neun und zehn der leidvollen Tage verstrichen, am elften, gar noch am zwölften litt Enkidu!

BARITONO SOLO

Er, der mit mir geteilt alle Not, den ich so liebte, alle Mühsal teilte mit mir, er ging von mir, er teilt das ew'ge Los der Menschheit. Ich weinte um ihn bei Tag und bei Nacht, Tag und Nacht! Doch mein Ruf verhallte ungehört, gleich einem Wurm liegt er hingestreckt... Sucht mich nicht auch der Tod, der Enkidu holte? Ängste erfüllten mein Herz, Todesfurcht jagt mich über die Steppe!

CORO

Gilgamesch, was läufst du? Nie wirst du finden Unsterblichkeit. Den Tod haben Götter bestimmt, die Tage des Menschen gezählt.

BARITONO SOLO

Des Freundes Geschick drückte mich nieder. Unendlich lang irrte ich über die Steppe. Ja, meines Freundes Los, es lastet schwer auf mir! Oh, wie sollt ich schweigen? Wie sollt ich klagen? Du, den ich so sehr geliebt, wurdest zu Erde und Staub! Soll ich nicht, gleich ihm, legen mich zur Ruh', wie er, in Ewigkeit nie mehr erwachen?

CORO

Gilgamesch, was läufst du, was suchst du? Das ewige Leben, nie wirst du es finden! Nie! Schaffen wir ewige Stätten, Verträge, die ewig währen? Wo ist verbürgt, daß alle Brüder sind oder sich hassen? Führt der Fluß immer reißende Wogen? Schlafen und Sterben sind eins, der Tod macht keinen Unterschied zwischen den Menschen, wenn einst ist erreicht das Maß der Tage. Des Menschen Geschick ist bestimmt!

Teil III: Die Beschwörung

SOPRANO SOLO

Gilgames[c]h, warum verließ die Kraft dich? Hohl ist dein Antlitz und finster die Seele, warum schwand dein froher Mut dahin? Wie von weiter Fahrt zurückgekehrt erscheinst du.

BARITONO SOLO

Des Freundes Geschick drückt mich nieder. Ja, meines Freundes Los wie lastet es auf mir! O, wie soll ich schweigen, wie soll ich klagen? O, was soll ich tun? Wohin mich wenden? Ein Dämon entriß mir den Frohmut! Der Tod weilet an meinem Bette. Tod ist um mich, wo ich weile! O, was soll ich tun? Wohin mich wenden?

SPRECHER (BASSO SOLO)

Gilgamesch, der das Geheimnis des ewigen Lebens nicht erfahren, ruft jetzt seinen toten Freund herbei. Er ruft Enkidu zu, aus der Erde aufzusteigen. Und so ruft er: Nicht die Pest hat ihn hingerafft, nicht das Fieber, einzig nur die Erde. Auch ein Gott hat ihn nicht genommen, einzig nur die Erde! Nicht fiel er im Kampfe der Sterblichen, es war einzig die Erde, die ihn nahm. Enkidu, dich flehe ich an, steig aus dem Grabe empor!

CORO

Enkidu, steig aus dem Grab!

SOPRANO SOLO & CORO

Die Erde war's und nicht die Pest, nur Erde war's, die ihn nahm, die ihn aufnahm. Erde war es allein, die ihn aufnahm, nicht der Pestgott, Erde nur war's.

SPRECHER

Und Gilgamesch schritt ganz allein zum Tempel des Gottes Enlil!

BARITONO SOLO & CORO

Enlil, mein Vater! Der Tod, der warf mich zu Boden, warf mich hinab, der Tod warf mich so wie ihn zu Boden! Soll ich nicht legen mich wie er? Für alle Ewigkeit nie mehr erwachen? Nicht die Pest besiegt' ihn, es war die Erde. Nicht ein Gott besiegt' ihn, es war die Erde. Nur die Erde war's, die ihn hinwegnahm. (Oh!) Enkidu, steig' aus dem Grab! Und Enlil, der Vater, verharret schweigend. Mondgott, mein Vater, öffne der Tiefe Gewölb, (Oh!) daß die Seele des Enkidu steig' aus der Tiefe empor! (Oh!) Nur die Erde war's, die ihn hinwegnahm. (Oh!) Enkidu, steig' aus dem Grab! Der Mondgott verharret schweigend. Enkidu, steig' aus dem Grab! (Oh!) Ea,

mein Vater, öffne der Tiefe Gewölb, daß die Seele des Enkidu steig' zum Tage empor, auf daß ich rede mit ihm.

SOLI & CORO

Enkidu! Steig' aus dem Grab! Ea! Öffne ein Tor zu dem Grab! Enkidu! Steig aus dem Grab! Oh, Enkidu! Erde war es, sie nahm ihn zu sich hinab, es war nur die Erde. Oh. Enkidu, steig aus dem Grab! Oh!

SPRECHER (BASSO SOLO)

Gott lieh ihm Gehör, öffnete einen Spalt der Erde und der Geist Enkidus entschwebte ihr, dem Winde gleich. Und die Freunde fielen sich in die Arme.

BARITONO SOLO

Sag mir, mein Freund, o mein Freund, ich bitte dich, künd' die Gesetze, die erkannt du hast in der Unterwelt! Sag mir, mein Freund, o sag mir! Den, der hinsank... sahest du ihn?

BASSO SOLO

Ja, ich sah! Ich sah!

BARITONO SOLO

Den, der vom Maste fiel, sahest du ihn?

BASSO SOLO

Ja, ich sah!

BARITONO SOLO

Den, der starb... sahest du ihn?

BASSO SOLO

Ich sah, ich sah.

CORO

Still ruhet er auf seinem Bett, klares Wasser trinket er.

BARITONO SOLO

Den, der kämpfend tapfer fiel, sahest du ihn?

BASSO SOLO

Ja, ich sah.

CORO

Bei ihm sein Weib in bitterm Weh.

BARITONO SOLO

Dessen Leib die Wüste deckt, sahest du ihn?

BASSO SOLO

Ja, ich sah, ich sah!

CORO

Seine Seele floh die Erde.

BARITONO SOLO

Dessen Geist irrt ruhelos, sahst auch ihn du?

BASSO SOLO & CORO

Ja, ich sah. Ich sah!

2. Bohuslav Martinů: Úvodní text k premiéře Eposu o Gilgamešovi

2.1. L'épopée de Gilgamesh.²²⁰

L'épopée de Gilgamesh est un grand poème Assyrien-Babylonien, écrit en cuneiform sur les tablettes d'argile, d'une grande antiquité, probablement de 4^{ème} siècle A.C. et peut-être plus ancien. Le contenu est tout sorte des aventures qui se sont groupées autour de Gilgamesh, Heros-Roi-Dieu. Il n'y a pas longtemps que cette épopée était découverte et déchiffrée. J'ai pris pour mon texte la traduction de R. Campbell Thompson, la traduction anglaise du matériel et tablettes de British Museum et j'ai choisi de ce long poème seulement quelques épisodes. J'ai trouvé que malgré notre immense progrès dans l'industrie et technologie, les émotions et les humaines questions des hommes n'ont pas change avec ce progrès et inventions de toutes sortes et que les questions-problèmes que j'ai trouvé dans la littérature de peuple, que nous appelons les Primitifs, sont toujours ici avec nous. Ce sont les questions de l'amitié, de l'amour et de la mort. Il y a dans ce poème de Gilgamesh un très intense et presque douloureusement anxieux désir de trouver les réponses, les mêmes que nous cherchons en vain jusqu'aujourd'hui.

Les événements que j'ai mis en musique sont les suivants: Gilgamesh est un grand roi d'Ourouk, redouté et admiré comme un Dieu. Il trouve une amitié dans la curieuse personne de Enkidou, l'homme primitif à l'état de nature, qui a vécu longtemps dans l'insouciance et l'ignorance. Les animaux étaient ses amis, dont il a pris la défense. Pour attirer ce redoutable adversaire, Gilgamesh lui a envoyé une femme, une danseuse de Temple d'Ishtar, qui a

²²⁰ **LE106** (12/1957). Nedaovaný dokument, uložený v Nadaci Paula Sachera ve složce korespondence s Martinů. Vznikl s největší pravděpodobností za skladatelova pobytu na Schönenbergu na počátku prosince roku 1957, jak dokládá i rukopisný přípis cizí rukou „Dez 57“. Je psán na stroji, jeho jazykem je francouzština, vyšel však pouze v německém překladu v programu premiéry díla; viz *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, č. 76, 16. 1. 1958; znovu otištěno v Veronika Gutmann (ed.), *Alte und Neue Musik II: 50 Jahre Basler Kammerorchester* (Curych: Atlantis Verlag, 1977), s. 266–267. Ve francouzském originále nebyl až dosud publikován.

seduit Enkidou. Enkidou a perdu son innocence et les betes ont pris peur de lui et se sont ecartees a son approche. Il suit la femme pour aller en ville, ou on mange le pain, ou on boit du vin, ou il y a des fetes et la danse. La vie d'Enkidou change rapidement, mais il apprend aussi que maintenant il doit travailler pour sa vie. Il devient tout pâle et il a un mouvement de recul comme le regret pour sa jeunesse. Il attaque Gilgamesh mais a la fin il devient son compagnon d'armes. Vaillants tous les deux ils devient des grands amis. Un jour Enkidou tombe malade. Gilgamesh l'observe, un jour, deux jours, onze jours, mais Enkidu ne bouge pas, il est mort. L'étrange question de la mort se presente a Gilgamesh. Il pleure sincérement pour son ami, il ne comprend pas qu'enkidu est parti pour toujours, « que c'est la terre qui l'a saisi ». Il commence avoir les doutes pour lui-meme, pour sa vie. Il demande les dieux de lui rendre son ami, mais les dieux restent muet, il n'y a pas la réponse. Gilgamesh se met en route pour la recherche de l'immortalite, mais il sait maintenant que « Quand les dieux firent l'humanité, ils la firent mortelle et la vie ils la retinrent en leur mains. Rejouis toi donc, jour et nuit, sois heureux et content, nuit et jour. » Il lance des appels passionnés, il supplie les dieux de lui permettre au moins pour un moment de revoir son ami Enkidou. Par la force de son invocation la terre s'ouvre et comme dans un souffle, le spectre d'Enkidou apparait. Gilgamesh l'interroge avec anxiété sur ce qu'il a vu dans ce l'autre inconu monde. Avec ce dialogue pathétique et d'une grande mélancolie l'épopée prend fin.

La partition est écrit pour 2 flutes, 2 clarinets, 3 trompets, 2 trombones, l'harp, piano, percussion et les cordes, le quatre Soli et le Choeur. Les trois parties sont: Gilgamesh, 2/ la mort d'enkidou, 3/ L8Invocation [sic]. L8oeuvre [sic] a ete ecrit 1955 a Nice, France et et [sic] est dedie a Maja Sacher. La traduction allemande est de A. H. Eichmann.

2.2. Epos o Gilgamešovi.²²¹

Epos o Gilgamešovi je rozsáhlá a velice starobylá asyrsko-babylónská báseň, napsaná klínovým písmem na hliněných tabulkách a pocházející zřejmě ze 4. tisíciletí před Kristem, ne-li z dob ještě starších. Vypráví se tu o rozličných dobrodružstvích, která zažil Gilgameš, Hrdina-Král-Bůh. Tento epos byl objeven a rozluštěn teprve nedávno. Pro svůj text jsem použil překlad R. Campbella Thompsona, tedy anglický překlad látky z tabulek z Britského muzea, a z této rozsáhlé básně jsem vybral pouze několik epizod. Uvědomil jsem si, že přes ohromný pokrok, jehož jsme dosáhli v průmyslu a technice, se lidské emoce a otázky, které si lidé kladou v souvislosti s tímto pokrokem a vynálezy všeho druhu, vůbec nezměnily a že otázky-problémy, jež jsem našel v písemnictví národa, který nazýváme primitivním, nás stále provázejí. Jsou to otázky přátelství, lásky a smrti. V této básni o Gilgamešovi se setkáváme s velmi silnou a takřka úzkostně bolestnou touhou po nalezení odpovědi, které marně hledáme dodnes.

Události, které jsem zhudebnil, jsou tyto: Gilgameš je velký urucký král, obávaný a uctíváný jako Bůh. Spřátelí se s podivným mužem, Enkiduem, primitivem netknutým civilizací, který žil dlouho bezstarostně a v nevědomosti. Jeho přáteli byla zvířata, která mu poskytovala ochranu. Aby Gilgameš přilákal tohoto obávaného protivníka, poslal k němu ženu, tanečnici z chrámu bohyně Ištar, která Enkidua svedla. Enkidu ztratí svoji nevinnost, zvířata se ho začala bát bát a prchla před ním. Enkidu následuje ženu do města, kde se jí chléb a pije víno, kde se tančí a oslavuje. Jeho způsob života se rychle mění, ale on si přitom také uvědomí, že od nynějška musí pracovat, aby se uživil. Proto zbledne a ucouvne, jako by mu bylo najednou líto jeho mladosti. Napadne Gilgameše, ale nakonec se stane jeho druhem ve zbrani. Oba udatní muži se spřátelí. Jednoho dne Enkidu onemocní.

²²¹ Český překlad skladatelova úvodního textu pro programovou brožuru premiéry *Eposu o Gilgamešovi*, viz *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, č. 76, 16. 1. 1958. Autor překladu Aleš Březina.

Gilgameš ho pozoruje den, dva, jedenáct dní; ale Enkidu se ani nepohne, je mrtev. Před Gilgamešem vyvstává záhadná otázka smrti. Upřímně přítele oplakává, nechápe, že Enkidu navždy odešel, že „si ho vzala země“. Začíná pochybovat sám o sobě, o svém životě. Žádá bohy, aby mu přítele navrátili, ale bohové zůstávají němí, neodpovídají mu. Gilgameš se vydává na cestu, aby našel nesmrtelnost, ale od nynějška už ví, že „jen bohové žijí věčně, dny člověka jsou sečteny. Těš se proto ve dne v noci, buď šťasten a spokojen v noci i ve dne.“ Zoufale vzývá bohy, prosí je, aby mu alespoň na okamžik dovolili opět spatřit přítele Enkidua. Nakonec je obměkčí, země se otevře a jakoby v oparu se objeví Enkiduův přízrak. Gilgameš se ho úzkostně ptá, co viděl na onom druhém, neznámém světě. Tímto dialogem plným patosu a hluboké melancholie epos končí.

Partitura je napsána pro dvě flétny, dva klarinety, tři trubky, dva trombóny, harfu, klavír, bicí a smyčce, čtyři sólisty a sbor. Má tři části: 1. Gilgameš, 2. Smrt Enkiduova, 3. Invokace. Dílo bylo napsáno v roce 1955 v Nice ve Francii a je věnováno Maje Sacherové. Do němčiny přeložil A. H. Eichmann.

3. Bohuslav Martinů: Vlastní životopis²²²

3.1. Francouzský originál textu

Ma ville natale est Policka en Tchécoslovaquie. Mon pere était un cordonier et en meme temps le gardien de la ville, il a habité dans la tour de l'église et c'est dans cette tour la-bas, c'est a dire la-haut, que je suis né, le 8. Decembre

²²² LE107 (12/1957). Nedatovaný dokument, uložený v Nadaci Paula Sachera ve složce korespondence s Martinů. Vznikl s největší pravděpodobností za skladatelova pobytu na Schönenbergu na počátku prosince roku 1957, jak dokládá i rukopisný přípis cizí rukou „Dez 57“. Je psán na stroji, jeho jazykem je francouzština, vyšel však pouze v německém překladu v programu premiéry díla, viz *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, č. 76, 16. 1. 1958. Ve francouzském originále nebyl až dosud publikován.

1890. Mon professeur pour apprendre le violon était le tailleur et j'étais destiné de devenir un grand virtuoso de violon, comme Jan Kubelik qui était en vogue à ce moment. Cet idéal ne s'est pas réalisé malgré que j'ai passé à travers le Conservatoire de Prague et j'ai vendu mon violon en arrivant à Paris l'année 1923. Pour quelques années j'ai joué le violon à la Philharmonie de Prague, le deuxième violon. À Paris je suis venu pour trois mois mais j'ai resté 18 ans jusqu'à 1941. Où je suis tombé juste au milieu du Sacre du Printemps, les grands ballets Russes et le groupe Six. J'ai écrit le Half-time et La baggare (Dédié à Charles Lindberg [sic]), qui était joué à New York avec Serge Koussevitzky et le Boston Orchestra. On s'est souvenu de cette pièce quand je suis venu en Amérique en 1941 et on m'a accepté immédiatement comme si j'avais habité New York depuis longtemps. En attendant le voyage pour les États Unis je me suis réfugié avec ma femme à Pratteln chez nos amis Sachers, là-bas j'ai écrit le Double-Concerto à Schonenberg l'année 1938 dédié à Paul Sacher. Quand [sic] la guerre a éclaté nous sommes partis avec beaucoup de complications pour l'Amérique. Même que je n'ai presque pas anglais, Koussevitzky m'a confié la classe de composition au Festival de Tanglewood en 1942. En 1947 j'étais nommé professeur de composition à l'Université de Princeton, où j'ai enseigné trois ans. Mes compositions ont été jouées par les plus grands orchestres de l'Amérique avec les chefs comme Koussevitzky [sic], Charles Munch, Eugen Ormandy, Fritz Reiner, Arthur Rodzinsky, Goldschman [sic], Mitropoulos, Leinsdorf. J'ai reçu deux prix de Critiques de New-York, pour un opéra Comédie sur le pont, et pour les Fantaisies symphoniques pour l'orchestre, dédié à Charles Munch. En 1956 j'avais l'honneur d'être élu comme membre de l'Institut des Lettres et d'Art. Nous sommes revenus en Europe en 1953 pour un séjour à Nice, où j'ai écrit le Gilgamesh pour Maja Sacher. En 1956–7 j'étais nommé comme « compositeur en résidence » à l'Academy American à Rome. En 1957 nous nous sommes trouvés encore à

Basel ou nos amis Sacher nous ont encore une fois invites. Ici j'ai travaillé a mon opéra *La Passion Grecque*, sur le roman de Nikos Kazantzakis et le Concerto pour piano pour Margrit Weber. Ou est la prochaine étape de notre voyage je ne sais pas.

3.2. Český překlad skladatelova francouzského textu²²³

Mým rodným městem je Polička v Československu. Můj otec byl švec a současně pověžný, bydlel v kostelní věži, a právě v této věži, vysoko nahoře, jsem se 8. prosince 1890 narodil. Mým profesorem houslí byl krejčí a měl se ze mne stát velký houslový virtuos jako Jan Kubelík, který byl tenkrát v módě. I když jsem navštěvoval pražskou konzervatoř, tato představa se nenaplnila a sotva jsem v roce 1923 přijel do Paříže, housle jsem prodal. Několik let jsem hrál ve skupině druhých houslí v České filharmonii. Do Paříže jsem přijel na tři měsíce, ale zůstal jsem tam osmnáct let, až do roku 1941. Ocitl jsem se v prostředí, kde jsem byl obklopený [Stravinského] Svěcením jara, Ruským baletem [Sergeje Diagileva], Pařížskou Šestkou. Napsal jsem *Half-time* a *La Bagarre* (věnovanou Charlesi Lindberghovi), kterou provedl Sergej Kusevický s Bostonským symfonickým orchestrem v New Yorku. Když jsem v roce 1941 přijel do Ameriky, ještě si tam tuto skladbu pamatovali a okamžitě mě přijali, jako bych žil v New Yorku léta. Před odjezdem do Spojených států jsem se uchýlil se svou ženou do Prattelnu k našim přátelům Sacherovým, kde jsem na Schönenbergu v roce 1938 napsal Dvojkoncert věnovaný Paulu Sacherovi. Když vypukla válka, odjeli jsme s velkými potížemi do Ameriky. Ačkoli jsem téměř neuměl anglicky, Kusevický mi svěřil výuku skladby na Festivalu v Tanglewoodu v roce 1942. V roce 1947 jsem byl jmenován profesorem skladby na Univerzitě v

²²³ Český překlad skladatelova vlastního životopisu pro programovou brožuru premiéry *Eposu o Gilgamešovi*, viz *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, č. 76, 16. 1. 1958. Autor překladu Aleš Březina.

Princetonu, kde jsem učil tři roky. Mé skladby hrály největší americké orchestry a dirigenti jako Sergej Kusevický, Charles Munch, Eugene Ormandy, Fritz Reiner, Artur Rodziński, Vladimír Golschmann, Dmitri Mitropoulos, Erich Leinsdorf. Obdržel jsem dvakrát cenu Kruhu newyorských kritiků, [a sice] za operu Veselohra na mostě a za Symfonické fantazie pro orchestr věnované Charlesi Munchovi. V roce 1956 jsem měl tu čest být zvolen za člena Institutu pro umění a literaturu. Do Evropy jsme se vrátili v roce 1953 a pobývali jsme v Nice, kde jsem napsal Gilgameše pro Maju Sacherovou. V letech 1956–57 jsem byl jmenován „composer in residence“ na Americké akademii v Římě. V roce 1957 jsme pobývali v Basileji, kam nás opět pozvali naši přátelé Sacherovi. Tam jsem pracoval na opeře Řecké pašije podle románu Nikose Kazantzakise a na Klavírním koncertu pro Margrit Weberovou. Kam povede další etapa naší cesty, netuším.

4. Autografní soupisy korektur a důležitost dopisy

4.1. LE38 (=ALC1, 27. 2. 1955)²²⁴

[...] Questions:

1.) J'aurai besoin a la 25–30 quelque instrument comme clochettes a la place de Tamb. basque [= bb. I/300–35], mais je ne sais qu'est ce que c'est. Sonorité cristalline, je ne le trouve pas dans l'orchestration.

2.) Je ne trouve non plus exact term pour deux tambours page 87 [= b. III/344ff.], le I^e est T. pic. mais le II^{m^e} doit etre sans timber, dull, come tambourin, peut etre le tambour sans corde? A la page 70 [b. III/107ff.] il devrait jouer a la place de Timpani.

3.) La percussion est toujours tres au-dessous de l'orchestre, come background, sauf quelque moments de f. Surtout le G. Caisse. Il faudra peut etre encore diminuer les nuances. Au fond ils jouent f seulement 2 ou 3 fois.

4.) Le chœur page 95 [b. III/422ff.], peut-etre mieux qu'il reste forte et c'est l'orchestre qui fera crescendo?

5.) Page 100. Speaker (Bass) peut etre mieux qu'il chante sur A b au lieu de parler [t. III/472], il me semble que cela interrompt trop la musique avant la fin.

6.) Page 101. Fl. + Clar. peut etre mieux jouer f [b. III/481ff.].

7.) Harp. Je pense qu'il n'y a pas des defauts, mais s'il y a que l'harpiste les correct.

8.) page 95 Timpani peut etre mieux E au lieu de H? (jusqu'a 98.) [bb. III/422–49]

²²⁴ Skladatelův soupis dotazů a návrhů dirigentovi Paulu Sacherovi v dopise LE38 (= ALC1) z 27.2.1955.

9.) Choeur: Si vous voulez bien corriger le clumsy parts, je ne suis pas certain de beaucoup endroits. Peut-etre Bassi sont trop bas quelquefois. Les Soli pouvait etre les chanteurs du choeur, excepté peut etre le Baryton. Si vous trouvez des fautes vous serez gentil de me les signaler pour corriger dans le manuscript. Merci.

4.2. LE38 (=ALC1, 27. 2. 1955)²²⁵

[...] Dotazy:

1.) Potřeboval bych [na straně] 25–30 místo tamburíny [t. I/300–335] nějaký nástroj jako zvonečky, ale nevím přesně, co by to mělo být. Křišťálový zvuk, nemůžu ho v instrumentáriu najít.

2.) Nemůžu najít ani přesný termín pro dva bubínky na s. 87 [t. III/ 344nn.], první z nich je malý bubínek, ale druhý by měl být bez barvy, tlumený, jako tamburína, snad bubínek bez strun? Na straně 70 [t. III/107nn.] by měl hrát místo tympánu.

3.) Bicí nástroje vždy výrazně překrývá orchestr, tvoří pozadí kromě několika momentů ve f. Zejména velký buben. To by snad ještě zmenšilo rozdíly mezi nimi. Forte hrají vlastně jen dvakrát nebo třikrát.

4.) Sbor by na straně 95 [t. III/422nn.], snad mohl zůstat ve forte a crescendo by udělal orchestr?

5.) Strana 100. Vypravěč (bas) by možná mohl raději zpívat na tónu As namísto mluvení [t. III/472], zdá se mi, že to přeruší příliš výrazně hudbu [těsně] před koncem.

6.) Strana 101. Flétna a klarinet by snad raději měli hrát f [t. III/481nn.].

7.) Harfa. Myslím, že tam nejsou chyby, ale pokud ano, ať je harfista opraví.

8.) Strana 95. Tympány by možná měly hrát spíš E než H? (až do strany 98) [t. III/422–449].

9.) Sbor: pokud chcete, opravte neobratně zapsané party, na mnoha místech si nejsem jist. Basy jsou možná občas příliš hluboko. Sólové party by možná

²²⁵ Skladatelův soupis dotazů a návrhů dirigentovi Paulu Sacherovi v dopise LE38 (= ALC1) z 27.2.1955. Český překlad Aleš Březina.

mohli zpívat členové sboru, snad s výjimkou barytonu. Pokud najdete nějaké chyby, bylo by od Vás laskavé, kdybyste mě na ně upozornil, abych je mohl opravit v autografu. Děkuji.

4.3. LE87 (15. 4. 1957)²²⁶

[...] Come je vois, il n y as pas grandes fautes mais je voudrais bien mettre cela au point, apres le manuscript. Il y a une fautes sur la page 9 [b. I/86]: la partie de contraalto doit etre une erreur je corrigerai quand je verai manuscript. Je voudrais aussi te demander si la partie de Bariton n'est pas trop haute surtout dans la 3eme partie? Et aussi comme je t'ai donne le livre de Gilgamesh je ne peux pas bien corriger le text qui est parfois d'un drolle anglais ancien. [...]

4.4. LE87 (15. 4. 1957)²²⁷

[...] [V klavírním výtahu] sice nevidím žádné velké chyby, přesto bych korekturu rád provedl až podle partitury. Jedna chyba se vyskytuje na s. 9 [t. I/86]: altový part musí být chyba, zkoriguji to, až uvidím autograf [partitury]. Rád bych se Tě zeptal, zda není barytonový part příliš vysoko, hlavně ve třetí části. A pak, protože jsem knižní vydání Gilgameše dal tobě, nemohu nyní spolehlivě opravit text, který je místy psán v podivné staré angličtině. [...]

4.5. LE93 (=ALC2, 26. 4. 1957)²²⁸

[...] J'ai recu déja le manuscript de Universal alors tu n'as pas besoin de m'envoyer le tien [...]. J'ai tout maintenant ce qu'il faut et je coure apres les fautes. J'ai aussi la partition imprimée, les epreuves et c'est vraiment tres

²²⁶ Skladatelův soupis dotazů a návrhů dirigentovi Paulu Sacherovi v dopise LE87 z 15. 4. 1957.

²²⁷ Skladatelův soupis dotazů a návrhů dirigentovi Paulu Sacherovi v dopise LE87 z 15. 4. 1957. Český překlad Aleš Březina.

²²⁸ Skladatelův soupis dotazů a návrhů dirigentovi Paulu Sacherovi v dopise LE93 (=ALC2) z 26. 4. 1957.

bien fait. Je dois corriger le Vocal score, Ch[o]rus score et la partition d'orchestre, je me perds la dedans. Mais il y as très peu des fautes. Dans le Chorus il y a sur la page 32 (vocal score) une faute dans le Tenor 5eme bar [b. I/356] est d flat, page 28 avant derniere mesure 2cond tenor Es, pas E [b. II/361]. page 43 4eme bar [b. III/409] alti est f sharp.²²⁹ Dans les Soli très peu des fautes je t'ecrirai, je n'ai pas encore fini. Le Contraalto page 9 [b. I/86], est supprime c'est Basso solo qui continu. Je vais envoyer Vocal score a Univ.[ersal] et on vas te donner le score definitif et corrige, mais il y as tres peu des ch[o]ses a changer. Je croix que le vocal score est bien faite et je pense que la composition est bien fait aussi. Je suis un peu desole pour cette partie de Bariton, tu croix qu'en devrait quand meme de la mettre un peu plus bas par le moment? Le solist peuvent se partager les parties parlees, je pense que cela peut etre confier au Bass et Tenor selon le text. Le text est aussi corrige et je vais signaler les fautes eventuels a Univ.[ersal]. [...] J'ai aussi change la place de la percussion Nro 50 dans le score [bb. III/ 127–40]. [...]

4.6. LE93 (=ALC2, 26. 4. 1957)²³⁰

[...] Už jsem obdržel rukopis z Universalu, takže mi nemusíš posílat svůj [...]. Konečně mám všechno, co potřebuju, a pustil jsem se do korektur. Mám rovněž tištěnou verzi, obtahy, a musím říct, že si s tím dali práci. Musím opravit klavírní výtah, sborovou partituru a orchestrální partituru, poněkud v tom tápu. Ale chyb je poskrovnu. Ve sboru je na straně 32 (klavírního výtahu) chyba v tenoru, v pátém taktu [t. I/356] má být des, druhý tenor má v předposledním taktu na s. 28 [t. II/361] es, nikoliv e. Ve čtvrtém

²²⁹ Odkazy na s. 28 a 43 se týkají korekturního obtahu sborové partitury (PFCHS).

²³⁰ Skladatelův soupis dotazů a návrhů dirigentovi Paulu Sacherovi v dopise LE93 (=ALC2) z 26. 4. 1957. Český překlad Aleš Březina.

taktu na straně 43 [t. III/409] mají alty fis.²³¹ V sólových hlasech je velice málo chyb, napíšu ti o nich hned, jak dokončím korektury. Sólový alt na s. 9 [t. I/86] je zrušený, pokračovat má sólový bas. Pošlu klavírní výtah do nakladatelství, odkud pak dostaneš definitivně zkorigovanou partituru, nicméně oprav bylo velmi málo. Věřím, že klavírní výtah je udělaný dobře a myslím, že dobře udělaná je i sazba. Trochu je mi líto toho barytonisty, neměl bych jeho part na některých místech přeci jen posadit níže? Mluvené části si sólisté rozdělit mohou, myslím, že v závislosti na textu by se mohly svěřit basistovi a tenoristovi. Text je také zkorigován a případné chyby sdělím UE [...] Změnil jsem také to místo s bicími v č. 50 v partituře [t. III/127–140]. [...]

4.7. LE122 (3. 2. 1958)²³²

Zadate mne o informace ohledna [sic] prvního provedení gilgamesh. Premiera byla 24 [sic] ledna v baselu, dirigoval Paul Sacher, jeho orchestr a jeho sbor. Soliste byli Ursula Buckel, soprano (Genf) Hans Jonelli tenor (Basel) Pierre Mollet bariton (Paris) (Gilgamesh) Derrik Olsen Bas (Basel). Možná že už máte zprávy od prof Sychry který přijel na generalku. Mateli ještě starý orchestralní materiál tedy jsou tam dvě retouche a sice na straně 5. partitury hrají tři trumpetty unisono s první trump[etou] a forte marcato celých pět taktů [t. I/29–33]. Na straně 152 Číslo 44. jsou první housle dvojnásobně ve viole, o oktávu níže, celá passage až do tří taktů před koncem [t. II/351–368]. Housle byly slabé. Jestliže na s. 60 je v soprano solo chyba v partiturově sice v s [sic] sedmém taktu [t. I/292] je [chybné] H. Cis D. ne H. Cis E. Tak to prosím opravte ale je možná že už dostanete materiál opravený.

²³¹ Viz předchozí poznámka.

²³² Skladatelův dopis LE122 (3.2.1958) Václavu Smetáčkovi, dirigentovi československé premiéry *Eposu o Gilgamešovi*.

5. Posudky vytvořené spolupracovníky Paula Sachera před premiérou díla

5.1. Albert Moeschinger – německý originál posudku²³³

Gilgamesch f.[ür] Chor, Soli & Orch.[ester]

Die deutsche Text-Deklamation ist im Allgemeinen gut und dem englischen Text sinngemäss nachgebildet. An zahlreichen Stellen jedoch habe ich Verbesserungsvorschläge auf Zetteln (der betr.[effenden] Seiten- und Taktzahl) angebracht, da, wo der deutsche Text zu sehr der englischen Prosodie nachgebildet ist, was zu manchem Hiatus zwischen Text und Musik führt.

Über das Werk als Oratorium kann ich mich nicht positiv äussern. Es ist selbstverständlich gut gemacht, aber durchaus nicht typisch für Martinu. Das Hauptgewicht liegt nicht in der Erfindung des Vokalen, ist nicht unmittelbar vom Text inspiriert, liegt eher im Orchesterkolorit, das sehr üppig, romantisch, ja, wenn man so will, reaktionär ist. (Oder byzantinisch oder barock). Es fehlt nicht an schlichter, volkstümlicher Wirkung, doch sind Martinus Melismen „pseudo“, nicht primär erfunden, ähnlich wie seine 4. und 5. Sinfonie auf Smetana und Dvorak zurückgehen ohne den echten Martinu zu Worte kommen zu lassen.

Moe[schinger]

²³³ Tento krátký posudek si u švýcarského skladatele Alberta Moeschingera (1897–1985) objednal Paul Sacher, který často konzultoval výsledky svých objednávek ještě před jejich premiérovým uvedením. Nedatovaný strojopis s autografním podpisem tužkou je uložen bez signatury v PSS, SPS ve složce „Dossier Paul Sacher“.

5.2. Albert Moeschinger – český překlad posudku²³⁴

Gilgameš pro sbor, sóla a orchestr

Deklamace německého textu je obecně vzato správná a logicky reprodukuje anglický text. Na četná místa jsem přesto vložil na lístcích (s patřičnými údaji o stránce a čísle taktu) zlepšovací návrhy tam, kde německý text příliš silně vychází z anglické prozodie, což vede k mnohým rozporům mezi hudbou a textem.

O díle jakožto oratoriu se nemohu vyjádřit pozitivně. Je samozřejmě dobře napsáno, ale vůbec není typické pro Martinů. Jeho těžištěm není vynalézavá vokální linka, není bezprostředně inspirováno textem, spočívá spíše v orchestrálním koloritu, který je velmi bujný, romantický, ano, chceme-li, dokonce reakční. (Nebo byzantský, nebo barokní.) Nepostrádá sice prostého, lidového účinku, přesto jsou melismata Martinů jen „pseudo“, nejsou jeho prvotními výtvary, podobně jako se jeho *Symfonie* č. 4 a 5 vracejí ke Smetanovi a Dvořákovi, aniž by se v nich dostal ke slovu pravý Martinů.

5.3. Ina Lohr – německý originál posudku²³⁵

Text

Es ist ergreifend zu sehen, wie Martinu um den Text gerungen hat. Es ist, scheint mir, unmöglich, den Wert des Ganzen und der einzelnen Teile heute richtig zu beurteilen. Seine Auswahl gibt seine persönliche Interpretation.

²³⁴ Posudek *Eposu o Gilgamešovi* z pera švýcarského skladatele Alberta Moeschingera. Český překlad Aleš Březina.

²³⁵ Ina Lohr (1903–1983) patřila v roce 1933 spolu s Paulem Sacherem k zakládajícím členům Scholy cantorum basiliensis. Vystudovanou houslistku, muzikoložku a skladatelku požádal Sacher o sepsání posudku na *Gilgameše* vzhledem k její sbormistrovské činnosti u Basilejského komorního sboru. Strojopis se strojopisným podpisem „I.L.“ nese dataci „Mai 1955“, je uložen bez signatury v Nadaci Paula Sachera ve složce „Dossier Paul Sacher“. Vzhledem k holandskému původu Iny Lohr není němčina tohoto dokumentu vždy zcela idiomatická.

Meines Erachtens fehlt aber die sehr wichtige Szene Gilgamesch-Ishtar und hauptsächlich das Suchen von Gilgamesch nach dem Tode von Eukidu [sic!]. Es ist ein Eukidu [sic!]-Epos geworden.

Dürfen wir uns heute an einen solchen Stoff wagen?

Musik

I. Die Musik ist z.T. elementar vital, zum Teil kunstvoll raffiniert, hauptsächlich in der Verwendung aller Klangmittel. Auffallend ist z.B., wie M.[artinů] sowohl den Chor, wie auch den Solosopran in einer mittleren bis tiefen Lage hält, um die wenigen hohen Stellen als Effekt einzusetzen. Beim grossen und anstrengenden Stoff kommt diese Technik (?) dem Chor zu Hilfe. Effektiv, abwechslungsreich, spannungsvoll ist dieser Teil auf alle Fälle. Die Deklamation scheint mir hie und da anfechtbar, durchsetzt mit französischen Elementen:

S.5, unten [Hudební příklad, týkající se zhudebnění slova „dominant“]
Nachher, S.7, heisst es dann richtig [Hudební příklad]

S.22 unten: he hath attain'd?

Die Chorstimmen sind je für sich nicht schwer, im Zusammen[klang] reiben sie stark. Der Rhythmus und die den Rhythmus erzwingende Deklamation werden viel Arbeit geben. Es gibt schwierige Einsätze, die z.B. um einen Halbton reiben mit einer schon singenden Stimme (S.12, Alt-Tenor-Bass)[.]

Etwas gefährlich für den Kammerchor ist die häufige Aufteilung der Stimmen. Er rechnet mit einem grossen Chor, der dem grossen Orchester standhält. Nicht, dass er nicht sehr gut weiss, wie die Chorstellen „aussparen“ im Orchester, aber dieser „Wechselklang“ darf dann doch nicht

zu leise sein (S.17, ff). Der Allegrochor S.31 ff ist schwer in dieser Beziehung und auch sonst. [23]! heisst das letzte Wort S. 37 „crumbled“.

II. 1. Chor ist schön, muss aber klingen; verlangt tiefe Bässe. Die grossartige Vision Eukidus (sic!) (S.42 ff) ist in dieser lapidaren Art sehr gut, edel sogar dargestellt. Schön, aber sehr schwer wird der kurze a cappella-Chor S.47 sein mit dem klaren c-moll Schluss, der dann vom Orchester noch übernommen wird! Schön die Urklage nachher und die Wiederholung des a cappella Chores. Dieser Teil ist edel. Braucht zwei sehr gute Solisten: Tenor und Bass und einen leistungsfähigen und verständnisvollen Chor.

III. Anfang im Orchester ist schon beschwörend. Auch der Sopran muss sehr gut sein. Schwer ist das Andante S.69 für den Frauenchor. Die lange Wiederholung wird den Chor sicher zum Sinken bringen – Und dann sollen die Männerstimmen anschliessen! Das grosse Beschwörungsstück hat hauptsächlich durch den Orchesterpart sehr viel Spannung. Aus dieser Spannung heraus kommt dann [59] als Höhepunkt (schwer!) Die doppelten Soprane sind nicht so schlimm, aber die Tenöre! Der Chor ist lang und schwer, soll auch im p noch Spannung haben. Bis zum Schluss muss diese unheimliche trostlose Spannung bleiben, was eine schreckliche und erschreckende Wirkung haben kann, oder verharmlost wird, weil der Chor das kaum aushält und den Stoff wohl auch als zu fernliegend nehmen wird.

Das Werk ist trostlos. Und sind wir imstande, diesen Text so zu verstehen, wie er einmal gemeint war?

5.4. Ina Lohr – český překlad posudku²³⁶

Text

²³⁶ Posudek *Eposu o Gilgamešovi* z pera muzikoložky Iny Lohrové. Český překlad Aleš Březina.

Je úchvatné sledovat, jak Martinů bojoval s textem. Připadá mi nemožné dnes správně posoudit hodnotu celku i jeho jednotlivých částí. Skladatelův výběr částí odpovídá jeho osobní interpretaci. Podle mého mínění však chybí velmi důležitá scéna [mezi] Gilgamešem a Ištar a [Martinů se soustředí] hlavně na Gilgamešovo hledání po smrti Eukidua [sic]. Stal se z toho Epos o Eukidovi [sic]. Smíme si dnes na takovou látku vůbec troufnout?

Hudba

1. [část] Hudba je zčásti elementárně vitální, zčásti umně rafinovaná, především v používání všech zvukových prostředků. Je například nápadné, jak Martinů udržuje sbor i sólový soprán ve středních a hlubokých polohách, aby pak těch několik vysokých míst použil jako efekt. U [tak] rozsáhlé a namáhavé látky tato technika (?) sboru velmi pomáhá. Tato část je v každém případě efektní, pestrá a napínavá. Deklamace mi občas připadá napadnutelná, prostoupená francouzskými prvky:

S. 5 vespod [hudební příklad na slovo „dominant“ v t. I/65–66], poté na s. 7 je to správně [hudební příklad na slovo „dominant“ v t. I/81– 82]

S. 22 vespod: he hath attain'd? [t. I/262]

Sborové hlasy nejsou samy o sobě obtížné, v souzvuku se ale silně střetávají. Nastudování rytmu a z něj vycházející deklamace bude velmi pracné. Vyskytují se v nich obtížné nástupy např. v odstupu púltónu vůči již zpívajícímu hlasu (s. 12, alt-tenor-bas) [od t. I/143]. Poněkud nebezpečné je pro komorní sbor časté dělení hlasů. Skladatel počítá s velkým sborem, který se prosadí vůči velkému orchestru. Ne že by velmi dobře nevěděl, jak „vyšetřit“ orchestr ve sborových pasážích. Tento ‚střídavý zvuk‘ ale nesmí být nikde příliš tichý (s. 17ff). Sbor v Allegro na s. 31 ff [t. I/343] je v tomto ohledu (a nejen v něm) velmi obtížný. V čísle 23! má být poslední slovo na s. 37 ‚crumbled‘ [t. I/379].

2. [část]

První sborová pasáž je hezká, musí ale znít, vyžaduje hluboké basy. Velkolepá Eukidova [sic] vize (s.42ff) [asi od t. II/32] je tímto lapidárním způsobem ztvárněna velmi dobře, ba přímo ušlechtilé. Hezký, ale velmi obtížný bude krátký a cappella sbor na s. 47 [t. 121–138] s jednoznačným závěrem v c moll, který pak ještě převezme orchestr! Hezký je i následující prastarý nářek a opakování sboru a cappella. Tato část je ušlechtilá. Vyžaduje dva velmi dobré sólisty: tenoristu a basistu a schopný vnímavý sbor.

3. [část]

Orchestrální úvod opravdu dobře evokuje zaklínání. Také soprán musí být velmi dobrý. Andante na s. 69 [od t. III/78] je pro ženský sbor obtížné. Dlouhé opakování sbor jistě přivede k ochabnutí — a pak na to mají navázat mužské hlasy! Rozsáhlé pasáži zaklínání dává napětí hlavně part orchestru. Z tohoto napětí se pak vynoří jako vrchol č. 59 (těžké!) [od t. III/346] Dvojitě soprány nejsou tak hrozné, ale ty tenory! Sbor je dlouhý a těžký, musí zachovat napětí i v *p*. Toto strašidelné bezútěšné napětí musí vytrvat až do konce, což může působit buď hrozivě a děsivě, nebo naopak neškodně, protože to sbor sotva vydrží a nejspíš mu také bude téma připadat příliš vzdálené.

Dílo je bezútěšné. Jsme schopni porozumět tomuto textu tak, jak byl kdysi míněn?

6. Recenze provedení za skladatelova života

6.1. Basilej

6.1.1. oe. [Hans Oesch?]: Einführung in das Gilgamesch-Epos²³⁷

Es war sicher eine Notwendigkeit, der überaus starke Besuch hat es bewiesen, das Konzertpublikum vor der Uraufführung von Martinus „Gilgamesch“-Oratorium in das wohl etwa fünftausend Jahre alte National-Epos aus dem Zweistromland einzuführen. Lukas Wieser, der Assistent in den Chorproben des Basler Kammerchors, verstand es ausgezeichnet, in kurzen Zügen das Wesentliche über den Gilgamesch Stoff zusammenzufassen. Seine sympathischen Ausführungen wurden durch einige musikalische Beispiele illustriert, die der Chor, Derrick Olsen (Bass) und Valerie Kägi (Klavier), alle unter der Leitung Paul Sachers, beisteuerten.

Traum und Wachsein sind beim mythologischen Menschen noch nicht so klar getrennt wie bei uns heutigen Menschen. Der Traum spielt in dem erst 1852 ausgegrabenen Epos eine grosse Rolle, so dass wir an das Gedicht von den wunderbaren Abenteuern Gilgameschs, des Königs der alten Stadt Uruk (des biblischen Erech) nicht die Kriterien unseres kritisch-logischen Verstandes herantragen dürfen. Die zwölf Tontafeln aus der Kujundschik-Bibliothek (in guter chronologischer Reihenfolge) stammen aus dem siebenten Jahrhundert vor Christus; es handelt sich um Nachschriften älterer Texte, von denen man sogar einiges aus dem Jahre dreitausend gefunden hat. Der Ursprung des Gilgamesch-Epos ist sumerisch; es wurde dann von den Babyloniern und Assyern übernommen.

Gilgamesch, der allwissende Mann, ist ein schrecklicher Herrscher in Uruk. Gott Anu hat eine glänzende Idee, die such für unsere Gegenwart ein

²³⁷ oe. [Hans Oesch?], „Einführung in das Gilgamesch-Epos“, *National-Zeitung Basel* 116, No. 35, Abendblatt (22. 1. 1958).

Allheilmittel wäre; er beschliesst, einen zweiten Gilgamesch zu schaffen. Die beiden hätten dann soviel miteinander zu schaffen, dass des Königs Regiment erträglich würde. Dieser zweite Heid Enkidu lebt bei den wilden Tieren in der Wüste, kommt dann aber bald durch das Lockmittel Weib geködert, in die Stadt, wo sich ein fürchterlicher Ringkampf zwischen Gilgamesch und Enkidu abspielt. Die beiden schliessen aber Bruderschaft und gehen gemeinsam auf Abenteuer aus. Nun folgen mehrere Taten, denjenigen des griechischen Herakles vergleichbar. Die beiden Helden bestehen alle Gefahren und reizen dadurch die Götter so sehr, dass sie Enkidus Tod beschliessen. Dieser stirbt an einer Krankheit. Gilgamesch ist entsetzt, weil er an seinen eigenen Tod denkt. Er macht sich auf den Weg über das Himmelskreuz in den Göttergarten zu Utnapischtim (oder Atrachasis = „Ueberweiser“), [...]

Der Babylonier entdeckt seine Unsterblichkeit nicht, er ist der Erde verhaftet. Darum ist dieser pessimistische Schluss des Epos kein Ueberlieferungszufall. Auf die weitere Deutung des Epos (Sonnenmythos) ging der Referent nicht ein. Wesentlich ist, dass Bohuslav Martinu den Helden nicht so sehr als als den Helden lustiger und grossartiger Abenteuer sah, sondern als den Menschen, der seine Unsterblichkeit sucht.

6.1.2. Al. M. [Robert Aloys Mooser]: Au Basler Kammerorchester: Deux oeuvres d'aujourd'hui²³⁸

(De notre collaborateur Al. M., par telephone)

[...] Je ne sache pas qu'effort si intelligent et si fécond ait eu un précédent dans l'histoire de la musique. Ausi méritait-il d'être marqué, en ce jour où deux oeuvres nouvelles ont été révélées par le Kammerorchester; *Kette*,

²³⁸ Al. M. [Robert Aloys Mooser], "Au Basler Kammerorchester: Deux oeuvres d'aujourd'hui", *La Suisse* 61, No. 25 (25. 1. 1958), p. 13.

Kreis und Spiegel, de l'Autrichien Ernst Krenek ; et *Das Gilgamesch-Epos*, du Tchechoslovaque B. Martinù. Qu'il me suffise, pour l'instant, de relever la vigoureuse et très vivante exécution dont bénéficièrent ces deux oeuvres, de la part d'un orchestre et d'un choeur solidement disciplinés. Celle de B. Martinù requérait le concours de quatre solistes : Mlle Ursula Buckel, MM. Hans Jonelli, Derrrik Olsen, et l'excellent Pierre Mollet, dont la voix généreuse et l'articulation impeccable sont mises au service d'une nature sensible doublée d'une intelligence musicale exceptionnelle. Belle soirée dont le Kammerorchester et son chef ont le droit de ressentir une juste fierté!

6.1.3. oe. [Hans Oesch?] *Zwei Uraufführungen im dritten Konzert des Basler Kammerorchesters*²³⁹

Im dritten Konzert der Kammerchors und Kammerorchesters (Konzertmeister: Rodolfo Felicani) hat uns Paul Sacher mit zwei neuen Werken bekannt gemacht, die wieder einmal so recht zum Bewusstsein brachten, wie weit der Begriff moderne Musik zu fassen ist. Beide Uraufführungen dürfen als ein bedeutendes Ereignis und ein wirklich fesselndes Konzerterlebnis bezeichnet werden. [...]

Ein gewaltiger Erfolg, er entsprach den hohen Leistungen des Dirigenten, der Solisten, des Chors und des reich bestückten Orchesters war Bohuslav Martinus „*Gilgamesch-Epos*“, über dessen Textgrundlage wir unsere Leser in Nr. 35 bereits orientiert haben. Vorerst steht man auch hier wieder, wie bei allen Werken des Tschechen, unter dem Eindruck seiner stupenden handwerklichen Meisterschaft. In Vergleich zu früheren Werken hat Martinu in diesem gewaltigen Chorwerk noch einmal einen Schritt zurück zu den Quellen der Musik seiner Heimat getan. Der Strom der Symphonik eines

²³⁹ oe. [Hans Oesch?], „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert des Basler Kammerorchesters“, *National-Zeitung Basel* 116, No. 43, Abendblatt (27. 1. 1958).

Dvoraks und Smetana wälzt sich breit dahin und man hört in diesem Epos von der Suche nach Unsterblichkeit Klänge aus Böhmens Hain und Flur, das Rauschen der Moldau. Die Inspiration ist vor allem orchestraler Art; das blühende Orchesterkolorit romantischer Prägung ist vorherrschend. Der Chor und die Solisten haben, wie der Sprecher (Hans Haeser), vorwiegend erzählende Funktion und singen mitunter wie auf einem Lektionston. Dann aber verdichtet sich der Chorsatz an mehreren Stellen zu eindrucklichen vokalen Steigerungen, etwa in der symphonisch angelegten Beschwörung des Geistes Enkidus. Häufig sucht Martinu etwa im hymnusartigen Schluss des zweiten Teiles volkstümliche Wirkungen, die in ihrer Schlichtheit fesseln, aber im Zusammenhang doch nicht unbedingt als primäre Eingebungen empfunden werden. In den polyphon gesetzten Chören ("Enkidu lag einen Tag") nähert sich Martinu manchmal gar dem Chorstil Willy Burkhardts. Packend ist der Schluss, der so unbestimmt (im Piano) bleibt, wie das Epos selber. Auf die letzten Fragen Gilgameschs nach den Gesetzen, "die erkannt du hast in der Unterwelt", gibt er keine Antwort. Trotzdem das Epos um religiöse Erkenntnis ringt, ist die Vertonung Martinus eminent weltlich. Sie bleibt, wie das Epos selber, der Erde verhaftet und entbehrt der Kraft des Glaubens eines Burkhard, Honegger oder Strawinsky.

Chor und Orchester leisteten Vorzügliches. Ursula Buckel (Sopran) überraschte im Beschwörungsteil mit einer grossartigen gesanglichen Leistung. Derrik Olsen (Bass) häufig dem Chor als "Vorsänger" gegenübergestellt, bewältigte seine Partie mit gewohnter Ueberlegenheit. Hans Jonelli (Tenor) gestaltete seine Traumerzählung vor der ungemein illustrativen Schilderung des Ringkampfes Gilgamesch-Enkidu durch den Chor mit innerer Anteilnahme, und Pierre Mollet (Bariton) erwies sich wiederum als kundiger Sänger und Gestalter. Am Flügel bewährte sich

Valerie Kägi ebenso gut wie Lukas Wieser als Assistent in den wohl ziemlich vielen Chorproben.

6.1.4. e.: BKO-Konzert mit zwei Uraufführungen²⁴⁰

e. Obwohl dem Alter nach nur durch ein Jahrzehnt getrennt – Martinu 1890, Krenek 1900 geboren – haben die beiden Komponisten des doppelt geführten 3. Konzerts des Basler Kammerorchesters vom vergangenen Donnerstag und Freitag im Musiksaal zwei weitest auseinanderliegende Ausdruckweisen unserer Zeit vorgewiesen. Krenek [...]; Martinu dagegen knüpft im Chorwerk «Gilgamesch-Epos», wenn nicht an die Spätromantik, so doch etwa an den frühen Honegger an. Der eine wie der andere aber steht innerhalb seines Bezirks durchaus selbstsicher da.

Vor die Wahl gestellt, sich für die eine oder andere Richtung zu entscheiden, dürfte die überwiegende Mehrzahl der Hörer seine Stimme Martinu gegeben haben – selbst in dieser, der Kunst der Gegenwart aufgeschlossenen Umgebung. Das liegt zu einem Teil an Kreneks Komposition, zum Teil - überspitzt ausgedrückte [sic] - am Leiter des BKO. [...] Das [...] Werk ist eine echte Schöpfung unserer Zeit.

Wie ganz anders dann "Das Gilgamesch-Epos" für Soli, Chor und Orchester, 1955 entstanden und vom Komponisten Maja Sacher zugeeignet! Im Gegensatz zu Krenek bedient sich Bohuslav Martinu keines spitzen Stiftes, sondern eines meist breiten Pinsels. Er liebt das al fresco, was ihn nicht hindert, zwischen starke dramatische Akzente zarte Episoden einzustreuen. So beim Chor "Nicht kennt er Menschen noch Land" bald nach Beginn oder beim mit dem Laut "O!" sich begnügenden, die Solosopranstimme mit dem Chor verschmelzenden Gesang im dritten Abschnitt. Raffiniert in seinem

²⁴⁰ e., "BKO-Konzert mit zwei Uraufführungen", *Basler Nachrichten* 114, No. 38, Morgenblatt, 2. Beilage (27. 1. 1958).

Stimmungswechsel der Eingangsschor zum Mittelteil "Wen, mein Freund" und fesselnd das choralartigen "Gilgamesch, was läufst du?" mit dem langen Orchesternachspiel etwas später. Namentlich den Solostimmen, eingeschlossen den Sprecher, zugewiesene rhapsodische Aeusserungen, finden sich neben stark erregenden in Fülle, und wenn der Ausklang sich gleichsam im Nichts verliert, so ist ihm ein ausgedehnter Aufstieg vorausgegangen.

Jenes Ausklingen ist bedingt durch die Dichtung, die sich im Jenseitigen verflüchtigt. Das Hauptstück spielt sich zwar in weit zurückliegender Zeit, im babylonischen 7. (nach anderer Version gar 12.) vorchristlichen Jahrhundert ab und ist dennoch auf eine seltsame Weise gegenwartsnah. Doch bleibt darüber nach dem hier schon gewürdigten Vortrag des Chorassistenten Lukas Wieser nichts mehr zu sagen. Lediglich ganz allgemein: dass der Komponist mit dem "Gilgamesch-Epos" als Textunterlage einen Fund getan hat. (Eigenartig dabei, dass die von den Musikern bisher kaum beachtete Dichtung zu gleicher Zeit den österreichischen Komponisten Alfred Uhl zu einem oratorischen Musikdrama angeregt hat; das Libretto dazu hat ihm, wie die Wiener Zeitschrift "Forum" berichtet, Andreas Liess geschrieben).

Bohuslav Martinu hat sich die Szenen sehr geschickt selber in die drei Abschnitte "Gilgamesch", "Der Tod des Enkidu" und "Die Beschwörung" gegliedert. Sie beanspruchen auch in der Vertonung mit je einer starken Viertelstunde etwa gleich viel Zeit und sichern so dem gute fünfzig Minuten währenden Werk einen klaren Aufbau, den der Vertoner in seiner ganzen Vielseitigkeit gestaltet. Zu Solisten und Chor tritt ein reich beschicktes, glänzend behandeltes Orchester, das der Komponist mit den andern Klangmitteln vielfältig auswertet in einer massvoll modernen, die Tonalität so wenig wie die Homophonie meidenden Tonsprache.

"Gilgamesch" singt und spielt sich, so wenigstens liess die Wiedergabe vermuten, ohne besondere Schwierigkeit. Dem Kammerchor jedenfalls haben die nicht wenigen anspruchsvollen Gesänge sichtlich Freude bereitet, und das durch Musiker der Basler Orchestergesellschaft verstärkte Orchester (mit Rodolfo Felicani als Konzertmeister und Valerie Kägi am Klavier) war mit dem gleichem Einsatz bei der Sache.

Unter den Solisten fällt dem Bariton die grösste Aufgabe zu. Der in Paris lebende Welschschweizer Pierre Mollet hatte etwelche sprachliche Hemmungen zu überwinden, bestand gesanglich dagegen gut. Und gut waren die Sopranistin Ursula Buckel (Genf), der Tenorist Hans Jonelli, der Bassist Derrick Olsen sowie der Sprecher Hans Haeser, dessen Schlichtheit besonders beeindruckte.

Paul Sachers Anteil auch am Hauptwerk des Abends war mitentscheidend dafür, dass Bohuslav Martinu am Schluss der denkwürdigen Uraufführung inmitten der Mitwirkenden langanhaltende Ovationen entgegennehmen durfte.

6.1.5. A. H.: Zwei Uraufführungen im dritten Konzert der [sic] Basler Kammerorchesters²⁴¹

“Musik der Intellektes” – “Musik des Herzens”: in diese Worte könnte man kurz den Eindruck zusammenfassen, den wir beim Anhören der beiden zeitgenössischen Werke empfangen haben, die das Basler Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher zur Uraufführung gebracht hatte. In den sinfonischen Zeichnung "Kette, Kreis und Spiegel" von Ernst Krenek begegnen wir der mit mathematischer Folgerichtigkeit durchdachten Konstruktion eines Verstandesmusikers, während Bohuslav Martinu in

²⁴¹ A. H., “Zwei Uraufführungen im dritten Konzert der [sic] Basler Kammerorchesters”, *Basler Volksblatt* 86, No. 22, Blatt 3 (27. 1. 1958).

seinem "Gilgamesch-Epos" für Soli, Chor und Orchester sich an uns mit einem im Gefühlserlebnis wurzelnden Werk wendet, das wir als musikalische Aussage eines aus dem Vollen schöpfenden, spontan schaffenden Künstlers entgegengenommen haben.

[...] Eine ganz kurze Pause trennte deren Wiedergabe von der Uraufführung des "Gilgamesch-Epos" Martinus. Die Komposition befaßt sich mit einigen der wichtigsten Ereignisse aus der berühmten assyrisch-babylonischen Dichtung: mit dem aus einem Kampf hervorgegangenen Freundschaftsbündnis zwischen Gilgamesch und dem weiblicher Schönheit erlegenen Enkidu, nach dessen Tod es Gilgamesch gelingt, den Schatten des verstorbenen Freundes mit Hilfe der Götter heraufzubeschwören. Wie wir bereits eingangs erwähnt haben, handelt es sich auch bei diesem neuesten Werk Martinus um die Schöpfung eines Künstlers, der aus der Fülle ihm spontan zufließender Eingebungen schafft und dessen musikalische Aussage dank ihrer gefühlsmäßigen Unmittelbarkeit ohne weiteres den Weg zum Herzen des empfänglichen Zuhörers zu finden vermag. Urteilen, die von einer in ihren Mitteln wenig wählerischen "Festspielmusik" und dergleichen sprechen, können wir nach zweimaligem aufmerksamem Anhören des Werkes nicht zustimmen. Es mag ja sein, dass vorübergehend einmal der schöne Wohlklang an sich die Originalität des Einfalls ersetzt und dass der Komponist mehr als sonst seine Verbundenheit mit der Vergangenheit gar nicht zu verleugnen trachtet. Aber was bedeutet das alles gegenüber der Vollaftigkeit, dem Erfindungsreichtum und der Fülle dieser Musik, die bei aller Entfaltung kompositorischer Meisterschaft doch nie ihr Hauptanliegen außer acht läßt, den Zuhörer zu erschüttern, ihn zu erheben und ihm so das innere Erlebnis zu schenken. Daß in diesem Epos mehr die romantische als die klassische Seite der Kuns von Martinu zum Ausdruck gelangt, hängt mit der Wahl des Stoffes zusammen, der nach einer farblich reich abgestuften

Klangpalette des Meisters ruft. Der Komponist entspricht ihm durch ein vornehmlich üppiges, sattes orchestrales Kolorit, durch eine blühende, ihre Verwurzelung in der heimatlich tschechischen Folklore bekräftigende Lyrik, aber auch in dramatisch packenden Steigerungen, deren starke Wirkungen durch den bei Martinu ja stets ausgeprägten Sinn für das erregend Rhythmische noch gesteigert werden. Nach Verklingen seines Werkes durfte der Komponist von der begeisterten Zuhörerschaft einen Applaus von seltener Lautstärke und anhaltender Intensität entgegennehmen. Dabei bedeutete es uns eine besondere Freude, daß wir in diesem klingenden Epos wieder einem Stück zeitgenössischer Musik begegnen durften, das nicht nur auf exklusive Musikkreise, sondern auch in die Breite zu wirken vermochte.

Es bleibt uns noch die angenehme Pflicht, von einer auch in interpretatorischer Hinsicht wohl gelungenen Premiere – die bestimmt keine Dernière sein wird – berichten zu können. Paul Sacher sah sich einer vielschichtigen Aufgabe gegenüber, der er sich als autoritärer Leiter des vokalen und instrumentalen Apparates mit einer auch hier dokumentierten Ueberlegenheit zu entledigen wußte. Dem Kammerchor hörte man es an, daß er mit größter Freude bei der Sache war. Das verwundert weiter nicht; denn Martinu mit seinen ausgesprochenen Sinn für das Vokale gibt den Chorsängern Partien in die Hand, die man mit Wohlbehagen mitsingt. So gelang alles nach Wunsch, unter sicherer Beherrschung der technischen Anforderungen und in prachtvoller gesanglicher Rundung. Ebenso ist des durch Musiker der Basler Orchestergesellschaft verstärkten Kammerorchesters als ausgezeichneter Klangkörper zu gedenken, dem die vom Komponisten gestellten Aufgaben nicht weniger Freude als dem Chor bereitet haben mögen. Bohuslav Martinu wird sich aber auch den Solisten gegenüber zu aufrichtigem Dank verpflichtet fühlen. Neu für den Berichterstatter war die durch ausgezeichnete stimmliche und gestalterische

Qualitäten auffallende Sopranistin Ursula Buckel (Genf), Pierre Mollet (Paris) als Baritonist bestätigte die günstigen Eindrücke, die man bereits früher von diesem Sänger empfangen hatte. Hans Jonelli als Vertreter der Tenorpartie fügte sich der Aufführung vortrefflich ein, die durch Mitwirkung des hervorragenden Bassisten Derrik Olsen überdies noch einen besonderen Akzent erhielt. Hans Haeser bewährte sich als eindrucksvoller Sprecher, Lukas Wieser als Chorassistent, Rodolfo Felicani (Konzertmeister) und Valerie Kägi am Klavier hatten sich in verschiedener Art um das Gelingen dieser als Ereignis zu wertenden Uraufführung verdient gemacht, die am Freitag nur durch die sehr fatalen Geräusche aus dem Heizkörper empfindlich gestört wurden.

6.1.6. K: Konzert des Basler Kammerorchesters²⁴²

Im dritten Kammerorchesterkonzert wurden zwei neue Werke – beide den Mäzenen Maja und Paul Sacher auf dem Schönenberg gewidmet – zweier führender zeitgenössischer Komponisten aus der Taufe gehoben und zur Diskussion gestellt.

Der jüngere von ihnen, Ernst Křenek, kam zuerst [...] Der zweite Komponist des Abends war Bohuslaw Martinů. Er ist gebürtiger Tscheche, lebte lange in Paris, zu der Zeit, als Strawinsky mit seinem "Sacre du printemps" Erfolge feierte und die Gruppe der "Six" ihre Werke aufführte. Auch er emigrierte nach Amerika, wo seine Kompositionen unter namhaftesten Dirigenten zu Gehör gebracht wurden. Seinem Oratorium unseres Konzertes liegt das großartige Gilgameschepos, die zweieinhalbtausend Jahr alte, vor hundert Jahren auf Tonziegeln gefundene Dichtung der Sumerer zugrunde, rein als Vorwurf in der vielschichtigen Symbolhaftigkeit – Gedankengut ältester Sagen, ja der Bibel bergend – fasselnd, ein Stoff, der den Musiker zur Vertonung anregen muss. Im dreiteiligen Werke erzählen und kommentieren

²⁴² K, "Konzert des Basler Kammerorchesters", *Arbeiter-Zeitung* 38, No. 23 (28. 1. 1958).

Soli, Chor und ein Sprecher das Drama des Helden Gilgamesch und seines Widersachers Enkidu, der eines Weibes wegen seiner Gottähnlichkeit verlustig geht, erzählen vom Kampfe und der Versöhnung der beiden, vom Tode des Enkidu, der Beschwörung Gilgameschs, der aus dem Reiche des Todes vom dahingeschiedenen Freunde die Gesetze der Unterwelt erfahren möchte. Mit der unbeantworteten Frage nach dem ewigen Leben schließt – wie das Werk – das Oratorium.

6.1.7. Ehr.: Musikalische Novitäten in Basel²⁴³

Der erste Monat des Jahres hat innerhalb des Basler Konzertlebens bereits eine stattliche Reihe von Novitäten geboten. Gleich mit zwei bedeutsamen Uraufführungen hat das Basler Kammerorchester in seinem 3. Konzert aufgewartet. Der von Paul Sacher seit langem geschätzte Bohuslav Martinu hat, keineswegs zufällig, sein großangelegtes, nicht viel weniger als eine Stunde beanspruchendes, 1955 entstandenes Werk «Das Gilgamesch-Epos» für Soli, Chor und Orchester erstmals in Basel zum Vortrag bringen lassen. Diese frühbabylonische Dichtung, im 7., vielleicht sogar 12. vorchristlichen Jahrhundert geschrieben, ist von den Musikern bisher kaum beachtet worden. Martinu hat den herben Stoff zu drei packenden Szenen gestaltet. Der König der Stadt Eresch, Gilgamesch, schafft sich in Enkidu den ebenbürtigen Partner, verliert ihn jedoch bald wieder, läßt aber nicht nach, bis er ihm Kunde aus dem Jenseits hat zukommen lassen. Der eigenartig verklingende Schluß, dem ein starker dramatischer Aufstieg vorausgegangen ist, zählt zum Besten der Partitur, wie denn überhaupt die Verteilung von Licht und Schatten Martinus Meisterhand zeigt. Seine die Tonalität nicht meidende Tonsprache beeindruckt weniger durch ihre Behandlung der

²⁴³ Ehr., "Musikalische Novitäten in Basel", *Neue Zürcher Zeitung*, No. 279, Morgenausgabe, Blatt 3 (31. 1. 1958).

Solostimmen, eingeschlossen einen Sprecher, des Chors und des Orchesters. Ursula Buckel (Sopran), Hans Joneli (Tenor), Pierre Mollet (Bariton), Derrick Olsen (Baß) und Hans Haeser (Sprecher) waren die solistischen, Kammerchor und Kammerorchester die Ensembleaufgaben anvertraut. Daß Paul Sacher Wesentliches zum Erfolg beitrug, an dem der Komponist selber Anteil nehmen durfte, nahm man als selbstverständlich hin. Um so erstaunlicher, wie sich der Dirigent zuvor in der völlig anderen Welt des reinen "Zwölftöners" Ernst Křenek mit der gleichen Selbstverständlichkeit bewegt hatte. [...]

Martinus Urmusikantentum, seine Verbundenheit mit der tschechischen Folklore, sein Vertrauenkönnen auf die Kraft der Aussage bewahren ihn vor spielerischen Entgleisungen und vor fruchtlosem Experimentieren. Seine Harmonien sind gerade soweit gewagt, daß sie noch nicht wehe tun, im übrigen hat er den Mut, auch tonal zu schreiben, althergebrachte, langbewährte Rhythmen zu gebrauchen, ohne epigonenhaft zu wirken. Mögen auch die Sumerer Martinus statt am Euphrat an der Moldau zu Hause sein, was tut es. Seine ehrliche Geradlinigkeit im Geistigen, der eine virtuose technische Beherrschung, sei es in der Mischung von Klangfarben (die orpheischen Harfen der Beschwörung), sei es in der kunstvollen Anwendung von Soli und Chor (Schilderung des Kampfes), zu Dienste steht, lassen ihn ein Werk schreiben, das zugleich erschüttert und erhebt.

Man kann Paul Sacher nicht dankbar genug sein, daß er sich mit seinem ganzen Können für eine solche Sache einsetzt. In ruhiger, beherrschter Weise führte er das Werk zum Siege. Von den Solisten bestach vor allem Ursula Buckel durch ihren schönen, ausdrucksfähigen, nie aufdringlichen Sopran. Hans Jonelli und Derrick Olsen bewährten sich einmal mehr und erfreuten durch saubere Diktion, während man sich die Stimme des Baritons (Pierre Mollet) – Gilgamesch – fülliger und heroischer, in der Höhe freier gewünscht

hätte. Markant und einfühlend war Hans Haeser als Sprecher, und ganz hervorragend der Kammerchor und das Kammerorchester (Konzertmeister: Rodolfo Felicani). Ein besonderes Lob sei dem Solobratschisten gespendet.

6.1.8. Mg.: Zwei Uraufführungen aus Basel²⁴⁴

Im 3. Konzert des Basler Kammerorchesters brachte Paul Sacher zwei Werke zur Uraufführung, die gleichermaßen bedeutsam und gewichtig und charakteristisch für ihre Schöpfer, in Gehalt und Form denkbar verschieden sind, Beweise dafür, daß Mittel und Wege Neuer Musik äußerst widersprüchlich sein können. [...]

Umso spontaner nahmen sie das zweite Werk des Abends auf, das der Gattin des Dirigenten, Maja Sacher, gewidmete Gilgamesch-Epos für Soli, Chor und Orchester des meist in Amerika lebenden Tschechen Bohuslav Martinu, der im Augenblick allerdings in der Schweiz weilte und für seine neue Schöpfung begeisterten Applaus entgegennehmen durfte. Amerika hat freilich an ihn und seine unproblematische Musik nicht im geringsten eingewirkt, er ist ein musikfreudige Böhme geblieben, und je länger er auf fremdem Boden weilte, desto deutlicher traten die heimatlichen Melodien, die sehnsüchtigen Terzen und tänzerischen Rhythmen in seinen Kompositionen hervor.

Reinste böhmische Liedseligkeit ist denn gewiss seines Oratoriums eigen, wobei das Volkslied indessen nie unmittelbar übernommen ist, sondern den dichterischen Episoden des Werkes gemäß verwandt ist. Martinu bewies schon in früheren Arbeiten seine Fähigkeiten für breit angelegte, freskohaft wirkende Stellen. Auch hier kommen sie zur Geltung, und in gewaltigen Steigerungen führen die durch den Basler Kammerchor ausgezeichnet

²⁴⁴ Mg., "Zwei Uraufführungen aus Basel", *Badener Tagblatt* 110, No. 26, Die kulturelle Seite (1. 2. 1958).

wiedergegebenen Chöre zu packenden Höhepunkten. Mehrmals auch tritt der unbegleitete Chor hervor, wie überhaupt das Moment der Abwechslung reich ausgewertet erscheint, in Orchestereinleitungen und Zwischenspielen, in der wohlklingenden Instrumentierung, bei der das Klavier eine nicht unwesentliche Rolle spielt, oder bei den solistischen Gesängen, denen Ursula Buckel, Hans Jonelli, Piere Mollet, Derrik Olsen vorzügliche Interpreten waren und denen sich als Sprecher Hans Haeser beigesellte.

Aus dem aus dem 7. vorchristlichen Jahrhundert stammenden assyrisch-babylonischen Gilgamesch-Epos hat Martinu eine markante Partien gewählt, die den Gott-König Gilgamesch in antithetische Beziehung zu Enkidu, dem naturhaft mit den wilden Tiere lebenden Hirtenmenschen setzen, der, durch eine Tänzerin aus dem Tempel der Ishtar verführt, in die Stadt zu den Menschen kommt, mit Gilgamesch kämpft, zuletzt mit ihm Freundschaft schließt. Doch Enkidu ist sterblich, und Gilgamesch sucht den toten Freund aus dem Schattenreich heraufzubeschwören. Mit dem seltsam irrationalen Zwiegespräch schließt das eindruckliche Werk.

6.1.9. Al. M. [Robert Aloys Mooser]: *Au Kammerorchester de Bâle: Bohuslav Martinù: Das Gilgamesch-Epos*²⁴⁵

C'est, très exactement, à l'opposé de l'oeuvre de Ernst Krenek : *Kette, Kreis und Spiegel*, que l'on peut situer l'importante partition au long de laquelle le compositeur tchécoslovaque Bohuslav Martinù (né à Policka en 1890) a entrepris d'illustrer quelques épisodes de l'épopée babylonienne qui, en douze chants correspondent aux douze mois de l'année, retrace de l'existence et les douloureuses méditation de géant Gilgamesch.

²⁴⁵ Al. M. [Robert Aloys Mooser], "Au Kammerorchester de Bâle: Bohuslav Martinù: Das Gilgamesch-Epos", *La Suisse* 61, No. 34, Le journal du matin (3. 2. 1958), pp. 1–2.

[...] Et le hasard a voulu que, ces temps derniers, deux compositeurs s'en emparent presque simultanément pour en donner un commentaire musical : Alfred Uhl dont l'oeuvre, dédiée au fameux Wiener Singverein, vient d'être chanté par cette association à l'occasion du centième anniversaire de sa fondation ; et Bohuslav Martinù qui, il'y a une semaine à peine, confiait à Paul Sacher, au Kammerorchester et au Kammerchor de Bâle, l'ouvrage qu'il écrivit en 1955.

[...] La musique

Respectivement intitulés : Gilgamesch, Der Tod des Enkidu, Die Beschwörung, les trois panneaux de la partition sont dévolus a trois [sic!] solistes (soprano, ténor et bass), à un récitant, au un choeur mixte et à un orchestre que le compositeur a voulu relativement peu nombreux, puisque au quatuor, il n'a adjoint que deux flûtes, deux clarinettes, trois trompettes, deux trombones, le piano et la harpe, ainsi qu'une percussion à la vérité très fournie, à laquelle il a attribué un rôle de majeure importance, et dont l'emploi industriel lui permet de distribuer de ci de là, dans son oeuvre, les touches sobres d'un orientalisme suggestif.

Comme la majorité des oeuvres, que Bohuslav Martinù a données jusqu'ici, Das Gilgamesch-Epos est voué à un style rapsodique plus remarquable par son dynamisme, la saveur de son verbe et la véhémence de ses rythmes, que par l'ampleur des idées dont il se nourrit et la formaté de leur profil.

Cela est, en effet, l'un des traits permanents et les plus curieux de la pensée du compositeur tchèque, de se formuler volontiers en de brefs dessins diatoniques ou chromatiques de trois ou quatre notes qui oscillent sur elles-mêmes, sans prêter à un véritable développement thématique: Substance somme toute assez mince qui revient constamment à sa source, mais dont le musicien a l'art d'utiliser au maximum le contenu expressif, ainsi que l'élan rythmique qu'il règle expertement pour les conduire à leur paroxysme par le

moyen de répétitions incessantes dont le retour obstiné prend assez vite un caractère obsédant.

A la vérité, l'auteur de Das Gilgamesch-Epos ne se garde pas toujours de l'exces dans l'exaltation pathétique et les déchainement sonores qu'il prolonge parfois de façon abusive, preuve d'une nature primesautière et quelque peu élémentaire qui ignorant le raffinement — ou le dédaignant — s'abandonne sans contrainte à son impression première, et parle d'abondance et d'instinct, plus que de réflexion.

N'importe! Il y a, dans la partition de Das Gilgamesch-Epos, la marque d'une générosité du sentiment, d'une foncière simplicité et d'une vigueur de l'invention qui ne sont pas chose communes au jour d'aujourd'hui, et qui offrent un contraste saisissant à la cérébralité laborieuse de l'oeuvre d'Ernst Krenek jouée l'instant d'avant.

Ainsi en va-t-il particulièrement de la scène de la séduction (1re partie) où la voix de soprano et l'orchestre créent une atmosphère toujours plus ardente. Ainsi encore de l'incantation qui se poursuit au long de toute la dernière partie, et qui traduit, avec tant de justesse de l'accent, l'exaltation grandissante d'une humanité primitive.

Un musicien qui ne cherche pas midi à quatorze heures!

Une oeuvre qui ne s'embarrasse pas de subtilités.

6.1.10. Pan.: Zwei Uraufführungen des Kammerorchesters²⁴⁶

Im 3. Konzert wartete das Basler Kammerorchester mit zwei sehr bedeutsamen Uraufführungen auf. Paul Sacher hob zwei denkbar gegensätzliche, von ihm bestellte Werke aus der Taufe. Bei der dem

²⁴⁶ Pan., "Zwei Uraufführungen des Kammerorchesters", *Basler Woche* 27, No. 6 (7. 2. 1958).

Dirigenten gewidmeten sinfonischen Zeichnung "Kette, Kreis und Spiegel" von Ernst Krenek handelt es sich um ein äusserst präzise konstruiertes Zwölftonstück, bei dem es keine melodische Kontinuität gibt und das deshalb mit unseren traditionellen Hörvorstellungen in keiner Weise übereinstimmt. [...]

Zu einem musikalischen Erlebnis wurde dann "Das Gilgamesch-Epos" für Soli, Chor und Orchester, das Bohuslav Martinu Maja Sacher zugeeignet hat. In packenden, unmittelbar eingänglichen Visionen hat der tschechische Komponist die Geschichte der beiden assyrisch-babylonischen Helden und Waffenbrüder Gilgamesch und Enkidu geschildert. Die drei Teile "Gilgamesch", "Der Tod des Enkidu" und "Die Beschwörung" sind von unerhörter Suggestionskraft. Bei aller gemäßigt modernen Haltung ist Martinu doch Romantiker und schöpft aus den musikalischen Urgründen seiner tschechischen Heimat. Seine Orchesterpalette und seine Harmonik sind von größter, oft geradezu berausender Farbigkeit. Die eingängliche und ausdrucksvolle Melodie fließt aus dem Herzen und erschließt sich deshalb dem anspruchsvollen wie dem naiven Hörer. Dabei sind die drei Teile mit dem Nacheinander und dem Miteinander von Soli und Chor meisterhaft gebaut und geschlossen, und wie das Epos selbst verklingt auch das Oratorium von Martinu ganz leise und unbestimmt.

Das Werk wurde in Anwesenheit des Komponisten mit großer Begeisterung aufgenommen. Der Kammerchor sang klangvoll und intensiv. Unter den Solisten gefiel vor allem Ursula Buckel, die mit ihrem herrlichen Sopran mühelos das Orchester überstrahlte. Als eindruckliche Gestalter und bewährte Sänger wirkten ferner der Tenor Hans Jonelli, der Bariton Pierre Mollet und der Bassist Derrik Olsen mit. Die kleine Sprechrolle war Hans Haeser anvertraut.

6.1.11. A. M. [Robert Aloys Mooser]: *Das Gilgamesch-Epos' von Martinů*²⁴⁷
 Das 3. *Konzert* des Basler Kammerorchesters darf nicht nur in den Annalen des BKO, sondern ganz allgemein als musikalisch höchst bedeutsamer Anlass gelten, brachte doch Paul Sacher zwei von ihm in Auftrag gegebene wesentliche Werke zur Uraufführung. [...].

Im Gegensatz zu der eher kühlen Aufnahme des geistig sehr anspruchsvollen Werkes von Křenek wurde Bohuslav Martinů nach der Uraufführung seines Oratoriums "Das Gilgamesch-Epos" für Soli, Chor und Orchester von 1955 jubelnd gefeiert. Bei aller Modernität wurzelt der Komponist doch fest in seiner tschechischen Heimat und schöpft mit vollen Händen aus ihren musikalischen Gründen, die unerschöpflich sind. Martinů zeigt sich hier einmal mehr als begnadeter Melodiker, als faszinierender Rhythmiker und als grossartiger Tonmaler. Seine Orchesterpalette und seine Harmonik sind von geradezu berauscher Farbigkeit. Alles klingt herrlich und strömt unmittelbar aus dem Herzen. In packenden und jedermann ansprechenden Visionen hat Martinů die Geschichte der beiden assyrisch-babylonischen Helden und Waffenbrüder Gilgamesch und Enkidu geschildert. Die drei Teile "Gilgamesch", "Der Tod des Enkidu" und "Die Beschwörung", die meisterhaft gebaut und prachtvoll geschlossen sind, wirkten unerhört suggestiv. Wie das Epos selbst, verklingt auch das Oratorium von Martinů ganz leise und ergreifend. Dem Chor sind wunderbare und sehr dankbare Aufgaben gestellt, die der Basler Kammerchor sehr klangvoll und intensiv löste. Sehr schön ist aber auch die Führung der Solisten, unter denen sich vor allem die Genfer Sopranistin Ursula Buckel durch bestrickende und mühelos über dem Wagner-Orchester triumphierende Stimmittel auszeichnete. Als eindruckliche Gestalter bewährten sich ausserdem der Tenor Hans Jonelli, der Bariton Pierre Mollet und der Bassist Derrik Olsen. Die kleine

²⁴⁷ A. M. [Robert Aloys Mooser], "Basel: 'Das Gilgamesch-Epos' von Martinů", *Schweizerische Musikzeitung* 98; No. 3 (1.3.1958), pp. 121–2.

Sprechrolle war Hans Haeser anvertraut. Wir zweifeln nicht daran, dass dieses Oratorium von Martinů, das nicht ganz eine Stunde dauert, nach dieser glanzvollen und erfolgreichen Uraufführung einen Siegeszug durch die Welt antreten wird. Das Werk wurde in Basel deutsch gesungen, doch ist die Urfassung englisch.

6.1.12. Antonín Sychra: Starobylý epos o tajemství života a smrti v díle B. Martinů²⁴⁸

Na dvou koncertech, 23. a 24. ledna, byla v Basileji poprvé provedena kantáta B. Martinů „Gilgameš“ na sujet nejstaršího eposu ve světové literatuře, zachovaného v několika vesměs neúplných redakcích, počínaje sumerskou z 2. tisíciletí před n. l. a konče novoasyrskou ze 7. stol. před n. l.)²⁴⁹ Pro orientaci čtenáře uvádím stručný obsah eposu, aby mohl posoudit, jak se skladatel vyrovnal s látkou z mythologie, z níž už před lety výtěžil balet „Istar“ (1921) a z níž pochází i sujet symfonických variací a baletu „Istar“ V. d'Indyho (1896 a 1912). [...]

B. Martinů vzal za základ svého zhudebnění assyrskou redakci eposu z Britského musea, pocházející ze 7. stol. př. n. l.; poznal ji z anglického překladu R. Campbella Thompsona, z básněného ne zrovna šťastně v hexametrech).²⁵⁰ Velmi však litoval, že mu v době kompozice díla nebyl dostupný znamenitý český překlad prof. L. Matouše, z něhož se mu dostaly do rukou některé zlomky).²⁵¹

²⁴⁸ Antonín Sychra, “Starobylý epos o tajemství života a smrti v díle B. Martinů”, *Hudební rozhledy* 11, No. 5 (1958), pp. 194–7.

²⁴⁹ Čeští čtenáři budou mít příležitost seznámit se s touto významnou památkou z úplného překladu prof. I. [sic] Matouše s důkladným úvodem a poznámkovým aparátem: je nyní v tisku a vyjde v edici *Živá díla minulosti*.

²⁵⁰ R. Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamesh*. Londýn 1928.

²⁵¹ Tuto okolnost mi laskavě sdělil Miloš Šafránek, Mistrův životopisec a blízký přítel.

Bylo to ovšem nemyslitelné chtít se hudebně vyrovnat s látkou tak bohatou a rozmanitou v celé epické šíři; tu by i forma rozsáhlé opery byla příliš těsná. Ostatně něco takového nebylo ani skladatelovým cílem. Bohuslava Martinů zaujalo především vzácné filosofické jádro starobylého vyprávění. „Poznal jsem,“ píše v úvodním slově k programu koncertu, „že vzdor mocným pokrokům, k nimž došlo v technice a průmyslu, city a otázky, které hýbou lidmi, se nezměnily a jsou v literatuře nejstarších národů, o nichž máme zprávy, tytéž jako v literatuře naší. Jsou to otázky přátelství, lásky a smrti. V eposu Gilgameš je intensivně, se skoro mučivou naléhavostí vyjádřena touha najít odpovědi na tyto otázky, odpovědi, které dodnes marně hledáme.“²⁵²

V duchu této koncepce Martinů svou kantátu nejvýš zhušťuje, svírá ji s kázní vpravdě podivuhodnou – v tři pregnantně vyhraněné obrazy. Epické momenty omezuje na minimum, ba neváhá se vzdát se někdy i důležité dějové motivace. A i tam, kde je sujetová motivace naprosto nepostradatelná, svěřuje ji často, vlastně většinou, vypravěči-recitátoru, to znamená: pojímá ji jen jako nutný spojovací článek. Tím je sujet vlastně transponován z roviny epické do roviny lyricky reflexivní. Podle sdělení Miloše Šafránka zhudebnil skladatel i obraz o potopě, zabírající plných 25 minut hudby – a jen z technických důvodů jej vypustil, aby se při švýcarské premiéře nemusila skladba dělit na dvě části. Nemohu tuto otázku posoudit, protože jsem scénu o potopě neslyšel ani neviděl v partituře. Domnívám se však, že k vypuštění tohoto obrazu mohly vést i hlubší důvody: totiž nutnost vzdát se třeba sebekrásnější epizody a hudby, aby nebyl rozmělněn základní smysl díla. A ještě jedna věc je příznačná z hlediska ideového pojetí kantáty. Na začátku skladby zní jako prolog stísněná, až drsně úzkostlivá hudba (př. č. 1), [t. I/1–

²⁵² *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, Nr. 76, 16. 1. 1958.

7], která se pak ozve v druhé části, tam, kde Gilgameš po prvé vysloví svou hrůzu ze smrti:

„Ze strachu před smrtí utíkám na step,
 neb událost s přítelem těžce dolehla na mne...
 Jak jen mám mlčet? Jak jen mohu být tiše?...
 Mám snad i já jako on ulehnout
 a nevstat na věky věků?“²⁵³

Tak je základní idea básně vyslovena hned v samém vstupu.

Poměrně nejepičtější je I. obraz, nazvaný „Gilgameš“, a tvořící svého druhu prolog skladby o hrůzovládě v Uruku, o zrození Enkidua a o zápase obou hrdinů. Dusná, stísněná atmosféra naplňuje hudbu veršů:

Nepouští Gilgameš syna k otci, / ve dne v noci nutí i děti k práci. / On
 pastýř Uruku hrazeného, / místo aby byl ochráncem dívek, / vznešený,
 silný a všeho znalý / Gilgameš nepouští dívku k milenci, / dceru
 hrdiny, ni manželku muže udatného (př. č. 2); [t. I/48–52]

Mistrovsky tu využívá skladatel bitonality f moll a e moll, znějící v kombinaci sboru a orchestru (violy a klarinetů) ne tvrdě, nýbrž jen těžkou úzkostí. Jasnými pastorálními tóny je výstižně načrtnuto idylické soužití Enkidua se zvířaty (př. č. 3); [t. I/110-113]

Smyslné svádění nevěstky pak vyúsťuje až ve vábivou koloraturu. V líčení vstupu Enkidua do Uruku zaznějí tóny hrdinské; skladateli stačí k zachycení proměny bohatýra zkratka, působivě vrcholící akordem, kombinujícím

²⁵³ Všechny verše uvádím v překladu prof. L. Matouše, jemuž na tomto místě děkuji za laskavé zapůjčení sloupcové korektury. Někde místo redakce, která je v textu kantáty, úmyslně uvádím redakci, jejíž smysl je jasnější.

mollovou subdominantu a dominantu z b moll – B dur (př. č. 4): [t. I/343–349]

Obraz pak vrcholí rušným a vystupňovaným líčením zápasu obou hrdinů.

Docela jiný, ano protikladný charakter má II. obraz, nazvaný „Smrt Enkidua“. Jestliže v I. obraze vystupovalo do popředí epické líčení, v II. obraze docela dominuje reflexivní lyrika. V ostrém konfliktu se protínají tři náladové a myšlenkové roviny. Je tu především horečné blouznění Enkidua a jeho stesk, že musí zemřít, anticipovaný už v orchestrálním úvodu obrazu (př. č. 5): [t. II/1–7]

S ním ostře kontrastuje vypjatý pathos Gilgamešovy hrůzy ze smrti (př. č. 6): [t. II/290–294]

- jisté bitonální zabarvení, názvuk na Es dur – d moll, tu má jiný smysl než v př. 2: stupňuje pathetičnost, dává jí až heroický nádech. A konečně v protikladu k oběma těmto náladovým scénám zní několikrát jakýsi „chorus mysticus“, vyzpívávající kvietisticky resignaci, náboženské smíření s osudem; zprvu jsou to dvakrát verše „*Kam běžíš, Gilgameši? / Život, jež hledáš, nenalezneš! / Když bozi lidstvo stvořili, / lidstvu dali v úděl smrt, / však život si podrželi v rukou*“ (př. č. 7);

Kontrast je vystupňován v závěru obrazu, vyrovnání s osudem vyústí až v líbeznost barokní pastorální mše při slovech „*Což na věky stavíme? / Což na věky pečujeme? / Což na věky bratří o podíl se dělí? / Což na věky hněv trvá na zemi? / Což na věky se řeka zvedá a přináší záplavu? ... Spící i mrtví – jak se sobě podobají. / Což obojí obraz smrti nevytvářejí? / Ať prostý člověk, ať urozený, / ... osud jejich se naplní ... / (bohové) jim přidělí smrt i život, / však smrt dny její nikomu známy nejsou!*“ (př. č. 8): [t. II/351–354]

Jestliže oba první obrazy se lišily mezi sebou, pak i III. obraz, nazvaný „Zaklínání“, přináší docela nové náladové a ideové ladění, aniž se přitom v nejmenším narušuje dokonalá jednota díla. Scény prudkého vzruchu, líčící, jak Gilgameš štván hrůzou horečně hledá nesmrtelnost (př. č. 9): [t. III/1–4]

se střídají se scénami nehybného klidu, připomínajícími těžkou jednotvárnost smutečních pochodů (př. č. 10), [t. III/294–299] jež jako by vyjadřovaly marnost všeho toho očekávání – při čemž oba tyto proudy jsou stavěny na ostinatech. V mohutnou sílu je vystupňován sbor volající ducha Enkidua z podsvětí. Tragickými otázkami Gilgameše a odpověďmi Enkidua o osudu lidí po smrti skladba skončí: *„Toho, jenž se stěžně spadl, jsi viděl? – Ano, viděl... - Toho, jenž zemřel [náhlou smrtí] jsi viděl? – Ano, viděl. Na nočním lůžku leží a studenou vodu pije. – Toho, jenž v bitvě byl zabit, jsi viděl? – Ano, viděl. [Otec i matka jeho hlavu mu podpírají a jeho] žena jej oplakává. – Toho, jehož mrtvola na poli leží, jsi viděl? – Ano, viděl. Jeho duch v podsvětí pokoje nemá. – Toho, jehož duch nikoho nemá, kdo by jej ošetřoval, jsi viděl? – Ano, viděl. [Pomeje z hrnců a kůrky chleba, jež na ulici se válejí, pojídat musí.]“*

Není sporu, nelze nevyposlouchat zejména v závěru kantáty Bohuslava Martinů rysy bezvýchodnosti, připomínající beznaději, v níž vyúsťuje Schönbergova opera „Mojžíš a Aron“, když končí tragickou symbolickou otázkou „Nemám slovo; slovo je, co mi chybí“. Martinů ještě stupňuje těžký pesimismus starověkého eposu, podtrhuje ideu mystické záhady, *ignoramus et ignorabimus*, tím, že vypouští ze závěrečných otázek a odpovědí právě ta místa, která v řešení problému života a smrti znamenají v starověkém eposu životní klad, zdůrazňují heroismus životního postoje; mám na mysli zejména repliku o tom, jak se vede v záhrobí těm, kdo padli hrdinskou smrtí (místa, která skladatel v závěru eposu vypustil, označují v citátu v předcházejícím odstavci hranatými závorkami). A přitom – nepopírám – byste si přáli spíš

opak: podtržení toho, co je v eposu „Gilgameš“ časové a tím právě nejnadčasovější, větší zdůraznění sociálních tónů, hrdinství, boje proti smrti a přitakání životu.

Tím však nikterak nechci tvrdit, že bychom byli oprávnění prohlašovat hlubokou kantátu B. Martinů za dílo únikové, odvracející se od života, jak by to byl asi leckdo z nás povrchně učinil před několika lety. Kdo se zaposlouchá upřímně a bez předsudků do skladatelovy hudby, kdo se jí dá strhnout – pozná, že daleko nejsilněji zní v kantátě „Gilgameš“ Martinů ze „Špaličku“, „Otvírání studánek“, zbojnických písní, Martinů, který je tak blízký naší skutečnosti a našemu cítění. Nemyslím snad na národní názvuky. Ty v kantátě nevystupují zdaleka tak do popředí jako v skladbách, které jsem právě jmenoval, i když jsou nesporné. Mám na mysli něco jiného: upřímnost cítění, zaujetí pro všechno lidské, pravdivost psychologické charakteristiky, to, co jsem aspoň v náznacích ukázal zejména rozborem prvních dvou obrazů. Zvlášť však bych chtěl vyzvednout prostotu a – neváhám říci – lidovost díla. Ne ve smyslu snad zjednodušení – naopak: Martinů se nevzdává ani nejkomplikovanějších prostředků, např. harmonických. Prostota a lidovost B. Martinů vyplývá z toho, že svou řeč důsledně podřizuje obsahové funkci. Mluvil jsem např. o bitonalitě, o tom, jak podnětně jí skladatel využívá. Ovšem to jsou jen uzlové body konfliktů. V jádře je dílo tonální a v tom ohledu přehledné až k průzračnosti. Nenásilným, nekonstruktivním, nýbrž důsledně obsahově funkčním využitím bitonálních souvislostí – zůstaňme ještě chvíli u tohoto problému, protože řešení je pro nás velmi poučné – provádí vlastně skladatel v praxi důkaz o možnosti střízlivé a uvážené aplikace tohoto postupu.

Vzdor pesimistickému a mysticky bezvýhodnému vyznění závěru skladby – nelze pochybovat o tom, že B. Martinů je svým dílem jinde, blíž životu a perspektivám budoucnosti, než Schönberg v opeře „Mojžíš a Aron“, je stejně

upřímný, ale lidštější, životně kladnější. A dokonce už je jinde než Ernst Křenek, autor druhé premiéry téhož večera, dodekafonické symfonické kresby „Řetěz, kruh a zrcadlo“. Jestliže Martinů – a i Schönberg – řeší vážné filosofické a společenské problémy, problém vztahu života a smrti, problém spojení myslícího a tvořícího ducha s lidem, Křenkovi nejde o nic než o zajímavost konstruktivního principu a o povrchní, abstraktní symboliku hudebně vyjádřených geometrických útvarů. Píše o tom sám v dopise Paulu Sacherovi: „Titul se v podstatě vztahuje ke skladebné konstrukci, napovídá však i spodní symbolický tón. Všimnete si, že počáteční 'téma' se vrací třikrát, v převratu, pak současně zpětně a v převratu a nakonec pouze zpětně. Jinak není v skladbě tematické práce v obvyklém slova smyslu. Nenásilné motivické vztahy, které mohou být pozorovány od oddílu k oddílu, vznikají svým způsobem samy sebou v důsledku přísně prováděných proměn základní dvanáctitónové řady, která se na konci vrací k svému výchozímu stadiu.“ Cituji doslova tento výrok, jako jsem uváděl doslova i záměr vyjádřený Bohuslavem Martinů, abych ukázal, jak je třeba bedlivě rozlišovat mezi skladateli tvořícími na Západě – což jsme nedovedli v několika letech nedávno minulých. Patří-li kantáta „Gilgamesš“ k nejhlubším skladbám B. Martinů, hudebně vpravdě podmanivým, je tomu tak jistě zásluhou velkého cíle, který si skladatel položil, i řešení, naplněného opravdovým humanismem.

Závěrem několik slov o provedení. Bylo velmi dobré, vzdor tomu, že pro ochotnický sbor nebylo kantátu B. Martinů snadné zvládnout. Paul Sacher je vpravdě znalec soudobé hudby, dovede i skladbám nejkuriosnějším dát, co jim patří. A má smysl pro styl: kantátu Martinů propracoval vskutku do nejmenších obsahových nuancí. Komorní orchestr, rozšířený o členy Basilejského orchestrálního sdružení, hrál přesně, přizpůsoboval se dokonale dirigetovu záměru. Ze sólistů mě nejvíce zaujali sopranistka Ursula Buckel

a basista Derrik Olsen, ale i tenorista Hans Jomelli a barytonista Pierre Mollet z Paříže byli velmi dobří. Recitoval výstižně Hans Haeser. Úspěch kantáty B. Martinů byl bouřlivý – skladatel byl vyvoláván znovu a znovu. Takže se můžeme srdečně těšit na pražskou premiéru – a snad i na Mistrovu návštěvu.

6.2. Praha

6.2.1. Jiří Pilka: *Gilgameš*²⁵⁴

Naše doba je dobou osudových otázek, je to čas, v němž všichni zdravě myslící lidé chovají jediné velké přání – „aby stále zapadalo slunce nad Atlantidou“. Není divu, že toto ovzduší poznamenává i hudbu, která v posledních letech přinesla mnoho děl obražejících úděs i víru „lidského kosmu“. Tento psychologický podtext se stává jedním z nejvýraznějších rysů soudobé hudby. Bombast napodobující romantismus již vyčpěl, experimentální křeče nestačí obejmout celý život a postupně vidíme, že ani nejnádhernější živelná hudebnost sama nedostačí. I hudebník musí být dnes svého druhu myslitel a sebekultivovanější muzikální senzibilita bude vždy cítěna jen jako prostředek, jako řeč – ale hlavní palčivost je v otázce po jejím obsahu. Výrazně roste požadavek po myslitelském dosahu uměleckého díla, potřeba nejhlubšího ponoru do života.

U Bohuslava Martinů jsme mohli dosud obdivovat přebohatou živelnou muzikálnost, hloubku citového obsahu i důvěrný kontakt s domovem. V monumentálním oratoriu o Gilgamešovi se však představil zcela nově – v poslání myslitelském. Několik tisíciletí starý epos o soupeřství a sblížení Gilgameše a Enkidu, žal Gilgameše nad smrtí přítele a otřes z pohledu na hranici života a smrti, to je obsah velkorysého námětu z rodu „věčných

²⁵⁴ Jiří Pilka, „Gilgameš“, *Kultura* 2, No. 23 (5. 6. 1958), p. 4.

témat“. Pro Martinů není však tato „věčnost“ v ničem pouhým reprezentativním pláštíkem. Nejde vůbec cestou historismu nebo archaické zvukové stylizace. Nachází ke starověké památce jediný možný postoj: přenesení do soudobé citové roviny, vyzdvižení aktuálnosti. Mohlo by se namítat: otázka smrti má být pro nás aktuální? Zcela jistě, protože postoj člověka k smrti je výsostnou otázkou a vyspělým projevem jeho života, je prubířským kamenem názoru na svět. Jestliže Martinů svou skladbou a volbou námětu vstupuje do oblastí tak důležitých, musíme to přivítat jako čin umělecky i lidsky prvořadý.

Gilgameš však otázku jen objevuje a připomíná. Není pochopitelně potřebí, abychom byli uklidňováni nějakým vyřešením, a konečně nic by více nesnížilo dílo než vulgárně optimistická perspektiva. Přesto však je škoda, že nešel skladatel nad text a neprodchl skladbu ještě více vlastním postojem.

A je to právě text, co tvoří úskalí celého díla. Je ho příliš mnoho, překypuje myšlenkami i obrazy. Mnohost tu zatlačuje prvek pro rozsáhlé dílo tak důležitý: zákonnost stavby, logiku gradace. Škoda, že neměl autor při své práci na blízku ruku dobrého dramatického básníka, který by zhustil epické a popisné rysy textu do lapidárních zkratek. Takto je celek nevyvážen: vlastní drama je koncentrováno v první části, v dalších převažují prvky popisu a úvahy. Jedinečnost zvukových detailů nezastře dramatické rozvolnění, part recitátora působí mnohdy nadbytečně.

K silným stránkám skladby patří především její vnitřní cudnost, až komornost pojetí. Projevuje se i v mistrovsky vyvážené faktuře nezakrývající nikde text. Martinů tu zvukově objevuje mnoho nového (instrumentace) a namnoze plodně vybočuje z dosavadního svého stylu, který jsme si dosud ověřovali každým jeho novým dílem. Je tu mnoho překrásné hudby a místa jako závěr II. dílu, volání o propuštění Enkidu na svět, nebo závěr skladby patří k jedinečným objevům hudby. Martinů nám

znovu dokázal svou bohatost invence, vzácně vyváženou muzikálnost a nový, psychologicky hlubší vztah k domácí muzikální tradici.

Oratoriu předcházelo provedení *Antigony* V. Sommera, která v tomto náročném susedství znamenitě obstála a potvrdila svou uměleckou úroveň. Současně provedl J. Chuchro violoncellový koncert B. Martinů, dílo spíše odpočinkové. ČSP podal seriózní výkon, i když nelze říci, že by nešlo ještě dále vybrušovat; neobvykle citlivě hrál i FOK pod taktovkou dr. V. Smetáčka. Mezi sólisty vynikla především M. Šubrtová, zato B. Bobek jako recitátor se dílu vůbec nepřiblížil. Obecenstvo přijalo skladbu vřele. Doufejme, že po festivalovém koncertu uslyšíme *Gilgameše* v dalších provedeníh.

6.3. Frankfurt nad Mohanem

6.3.1. Ernst Thomas: Musik zu dem Gilgamesch-Epos: Martinu-Erstaufführung in Frankfurt am Main²⁵⁵

Wenige Tage nach der Wiesbadener Aufführung von Bohuslav Martinus Oper „Julietta“ ist noch ein anderes Werk des nun bald siebzigjährigen tschechischen Komponisten zum erstenmal in Deutschland erklingen: „Das Gilgamesch-Epos“ für vier Gesangssoli, Sprecher, gemischten Chor und Orchester. Es wurde 1956 für Paul Sacher komponiert, der es auch im vorigen Jahr in Basel uraufführte; obwohl es also rund zwanzig Jahre nach „Julietta“ geschrieben ist – zwanzig Jahre bedeuten viel in dieser diskontinuierlichen musikalischen Epoche, die wir zu durchleben scheinen –, dünkt Martinus Einstellung zu seinen Themen die gleiche und die Anwendung seiner musikalischen Mittel ganz konsequent. Er hat sich stets zu einem Adel der Einfachheit bekannt und diese Position zu wahren

²⁵⁵ Ernst Thomas, „Musik zu dem Gilgamesch-Epos: Martinu-Erstaufführung in Frankfurt am Main“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2. 2. 1959), p. 10.

gesucht, was ihm freilich ehemals – in der Oper – eine gewisse Reserve gegenüber den Gedankenfrachten des Surrealismus auferlegte, wie es ihn nun angesichts einer so fortschreitenden Komplizierung des musikalischen Materials doch bisweilen zu Wendung nötigt, die hart an der Grenze heutiger musikalischer Ausdrucksmöglichkeit liegen.

Martinus Musik will eher darstellen als deuten. Aus dem babylonischen Gilgamesch-Epos, dem größten Dokument „aus den Vorhallen der Abendländischen Literatur“, sind die Partien herausgeschält, die ob ihrer plastischen Vorgänge die musikalische Untermalung zulassen und fördern: die Verführung des unschuldigen Helden Enkidu durch ein „lockendes Weib“, die Begegnung Enkidus mit Gilgamesch im Zweikampf, der Tod Enkidus und die Anrufung seines Geistes durch den von Todesgrauen gepackten Gilgamesch. Musikalisch begibt sich dies in Bildern von illustrativer Kraft und deklamatorischer Eindringlichkeit. Zur Symbolisierung des unerbittlichen vorchristlichen Todesmythos durchzustoßen, lag nicht in dieser Konzeption, das Werk verhaucht lediglich in einer Andeutung von Ausweglosigkeit. In der Faktur ist Martinu nicht auf die komplizierten Probleme einer Prosodie eingegangen, die sich aus der Versmetrik und einer zuzuordnenden musikalischen Struktur hätten ergeben können. Wohl aber spürt man einen klaren konstruktiven Geist in der Thematik, in der chromatischen Motivik, deren fallende Halbtonschritte der lastenden Schwere der Stoffes angemessen scheinen, an einer kaum nur slavisch inspirieren, sehr beweglichen Rhythmik und einer individuellen Harmonik. Die Instrumentation für klassisches Orchester mit weitgehender Einschaltung von Klavier, Harfe und Schlagzeug ist wirkungsvoll bis zu Straußschen Effekten hochgetrieben.

Da sich der gestellte künstlerische Anspruch und das kompositorische Ergebnis decken und überhaupt die von Laienhören zu bewältigende neue

Literatur spärlich ist, dürfte Martinus dankbares Stück einen wichtigen Platz in der praktischen Chorarbeit einnehmen. Die Frankfurter Singakademie in Verbindung mit dem Orchester des Hessischen Rundfunks und guten Solisten (Friederike Sailer, Arturo Sergi, Pierre Mollet, Frederick Guthrie) hat es auch sichtlich mit viel Anteilnahme einstudiert; die musikalische Leitung ihres Dirigenten Ljubomir Romansky war klanglich voll Intensität und kraftvoll im Ausdruck. Mit mehr Elan als Präzision wurde danach der „Chorus Nr. 10“ des brasilianischen Nestor-Komponisten Heiter Villa-Lobos gesungen und gespielt, [...]

6.4. Vídeň

6.4.1. Wolf Degenfeld: Gemässigte Moderne zum Abschluß²⁵⁶

Das XVI und letzte Orchesterkonzert des Musikfestes brachte zwei Erstaufführungen: das I. Violinkonzert Béla Bartóks und das Gilgamesch-Epos von Bohuslav Martinu. Als Einleitung des erfolgreichen Abends im nahezu ausverkauften Großen Konzerthausaal diente Igor Strawinskij's Concerto [...]

Bohuslav Martinu wählte für seine Vertönung des Gilgamesch-Epos nur einige Episoden aus der umfangreichen assyrisch-babylonischen Dichtung, die ungefähr im 7. Jahrhundert v. Chr. in Keilschrift auf Tontafel aufgezeichnet worden war. Die zweiundfünfzig Minuten dauernde, maßvoll dissonierende Komposition umfaßt drei Teile, von denen der erste („Gilgamesch“) den großen König und seine Begegnung mit dem Naturmenschen Enkidu wortreich-pathetisch beschreibt; im zweiten Abschnitt („Der Tod des Enkidu“) wird die Erkenntnis, daß alle Menschen sterben müssen, ebenso umständlich gestaltet wie im dritten Teil („Die

²⁵⁶ Wolf Degenfeld, „Gemässigte Moderne zum Abschluß“, *Neuer Kurier* (23. 6. 1959).

Beschwörung“) die bange Frage nach dem Sinn des Todes. Das gedämpfte Pathos des Streicher und Bläser, die klagenden Flötentöne über hektischem Klavierstaccato, wuchtige Synkopen, häufiges Tremolo der Streicher und gelegentlich eher schüchtern eingesetztes Schlagwerk unterstützten redlich die vier Solisten (Marylin Horne, Murray Dickie, Otto Wiener und Walter Berry), den Sprecher (Ernst Meister) und die Wiener Singakademie. Als neue Musik kann man jedoch Martinus Werk beim besten Willen nicht bezeichnen. Trotzdem gab es für alle Beteiligten, besonders für den Dirigenten, der vorbildlich souverän und beherrscht seines Amtes waltete, reichlichen Beifall.

6.4.2. Mi.: Enttäuschendes Oratorium von Martinu²⁵⁷

Was ist denn Bohuslaw Martinu, dem tschechischen Erzmusikanten, eingefallen, seine anregenden musikalischen Ausflüge, die innerhalb der Grenzen von Böhmens Hain und Flur und der neuen Welt des Jazz soviel Talentierte, Wirkungsvolle zutage gefördert haben, nunmehr in die pathetischen Gefilde des Oratoriumsstils auszudehnen? Dieses zur Erstaufführung gelangte „Gilgamesch-Epos“ betitelte Werk ist mit seiner Schifftsladung an Chören, Solis, Orchesterzwischenstücken, Sprechmonologen im vollen Sinn des Begriffes ein Oratorium, das von Nachtseiten des Lebens, von Düsterei und Unheil kündigt. Ein wenig allerdings unfreiwilliger Humor strömt bloß aus einzelnen sonderbaren Wortgebilden der Übersetzung. Wenn beispielweise der Chor singt: „Vereint mit dem Vieh drängt sein Herz zum köstlichen Wasser“, ergibt sich ebensowenig ein klares Bild der Situation, als es schwerfällt, zu der im Telegrammstil formulierten Frage des Baritons: „Soll ich nicht legen mich wie er?“, rasch entschlossen Stellung zu nehmen. Um Zeit zu gewinnen,

²⁵⁷ Mi., „Enttäuschendes Oratorium von Martinu“, *Die Presse* (23. 6. 1959).

wäre man versucht, an den Komponisten in analoger stenographischer Verknappung zu kabela: „Sie sollten komponieren wie sonst Sie.“

Die harmonische Grundlage dieser Partitur ist die der Tonalität, die gelegentlich zur Erweiterungen führt, aber keine prägnanten musikalischen Gedanken einhüllt. Nach lieblichen Terzen und Sextenthemen nach Art volkstümlicher Weihnachtslieder, folgen zu der Begleitung von Geigentremolos drohende Worte der Solistenstimmen. Ein alter Kunstgriff der Oper wird hier kopiert. Ab und zu blitzen wohl hübsche Instrumentaleffekte auf, so etwa zu Beginn des dritten Teiles, wenn aus der Kombination von Harfenglissandos, Klaviertönen und Trompetensignalen originelle Klangmelismen entstehen. Alles in allem aber steht der große Apparat in keinem Verhältnis zur relativen Substanzlosigkeit des Werkes.

Schade. Denn Martinu verfügt über die Gabe melodischer Begabung, die auch dort, wo sie gelegentlich kleinere Anleihen aufnimmt, von individueller, den Hörer unmittelbar ansprechender Phantasie zeugt. Hiervon ist in diesem Gilgamesch-Epos wenig zu verspüren. Es ist zu hoffen, daß in künftigen Schöpfungen des Komponisten altbewährte Rezepte wieder zu Ehren kommen. Die Wiener Singakademie, die Philharmonia Hungarica, Marilyn Horne (in allzu großer Bescheidenheit ließ sie die Künstlerin indisponiert melden), Murray Dickie, Otto Wiener, Walter Berry und Ernst Meister in einer Sprechrolle gaben durchaus ihr Allerbestes. [...]

6.4.3. SCH.: Gilgamesch-Epos in Kurzfassung²⁵⁸

Der Wiener Erstaufführung des „Gilgamesch-Epos“ von Bohuslaw Martinu war das Interesse weiter musikalischer Kreise sicher – erinnern wir uns doch noch gut der Komposition dieses Stoffes durch Alfred Uhl. Nun habe ich

²⁵⁸ SCH., „Gilgamesch-Epos in Kurzfassung“, *Das kleine Volksblatt*, No. 142 (23. 6. 1959).

keineswegs die Ansicht, beide Werke kritisch gegeneinander zu stellen, aber ein Vergleich sei gestattet. Uhls Werk ist zeitlich und inhaltlich abendfüllend, ein Querschnitt durch das Epos. Bei Martinu ist der Titel irrenführend. Er hat nicht das Epos, sondern nur einen kleinen Ausschnitt, eigentlich nur einen Gedanken daraus (nämlich die Frage nach der Unsterblichkeit) vertont. Wie er selbst in einer Einführung schreibt, behandelt das Epos die verschiedenen Abenteuer des Gott-Königs und Helden Gilgamesch. Davon ist aber in Martinus textlicher Konzeption wenig zu finden. Sie entbehrt der großen Handlung und wird gegen Ende immer mehr betrachtend. Übrig bleibt eine lyrische Kantate mit kurzen dramatischen Einwüfen. Musikalisch ist das Werk sehr lebendig gestaltet. Martinu prägt zwar keinen persönlichen Stil, er nimmt aber in Rhythmik und Harmonik von überall das Beste: er bleibt durchaus tonal mit bemerkenswert vielen Terzengängen (welche die slawische Abstammung ihres Schöpfers kennzeichnen), unterstreicht (in den wenigen Stellen) wirkungsvoll die Dramatik, illustriert anschaulich, schreibt klingende Chorsätze und überhaupt gut für Sänger. Er weiß ferner, wie raffiniert man ein verhältnismäßig kleines Orchester behandeln kann. So ist der rein musikalische Eindruck durchaus günstig. Wer nicht die große Linie eines Oratoriums sucht, mag damit zufrieden sein.

Unter der Leitung des auf dem Gebiet der modernen Musik so bewanderten Paul Sacher kam eine sorgfältig vorbereitete Aufführung zustande, solistisch getragen von den ausgezeichneten Bässen Walter Berry und Otto Wiener. In anderen Partien bewährten sich Murray Dickie und Marilyn Horne, die – obwohl als indisponiert entschuldigt – mit vollem Einsatz sang. Sprecher war Ernst Meister. Die Wiener Singakademie zeigte einmal mehr ihre überragende Bedeutung für die moderne Chorliteratur, die Philharmonia Hungarica wurde allen Anforderungen der Partitur gerecht.

6.4.4. Hanns Winter: Kein guter Ausklang des Musikfestes²⁵⁹

Es gibt Abende, an denen mißlingt einfach alles. [...] Das weitaus schlimmste aber war unbestritten Bohuslaw Martinus neuestes Opus, ein „Gilgamesch-Epos“ betiteltes Oratorium für Sopran (Marylin Horne), Tenor (Dickie), zwei Bässe (Berry, Wiener), einen völlig überflüssigen Sprecher (weil die überwiegend rezitativisch behandelten Bässe die Erzählung ohnehin besorgen und ganz übernehmen könnten), für Chor (Singakademie) und Orchester (Philharmonia Hungarica). Da reiht sich eins ans andere, banaler Wohllaut an trivialen Schönklang. Nichtssagende Vokalisen des Soprans wechseln ab mit maßvollem Orchestergetöse, Hans Kann greift mächtig in die Tasten, sonor akzentuierend, der Gong wird geschlagen, die Trommel gerührt (zu zweit), es dröhnt die Pauke, von Dur zu Dur singen die Geigen, von Moll zu Moll zirpt die Harfe, man weiß nicht recht, wozu und warum, so einigermaßen den Keilschrifttext entlang, es könnte genauso gut oder schlecht oder weniger anders sein. Am besten wäre es ganz anders und am allerbesten gar nicht. Auch Alfred Uhl schrieb ein Gilgamesch-Oratorium. Wir müssen ihn vor Vergleichen in Schutz nehmen.

²⁵⁹ Hanns Winter, „Kein guter Ausklang des Musikfestes“, *Illustrierte Kronen-Zeitung* (24. 6. 1959), p. 13.

7. Fotografie z premiéry Eposu o Gilgamešovi



Bohuslav Martinů po premiéře Eposu o Gilgamešovi. 23. nebo 24. ledna 1958, Basilej; fotograf: Dierks, Basilej. Současný vlastník: Centrum Bohuslava Martinů v Poličce (sign. PBM Fbm 296 a 297).

8. Faksimile důležitých dokumentů

8.1. Dopis Bohuslava Martinů Paulu Sacherovi LE 87 (15. 4. 1957)²⁶⁰

284

April 15. 57.

Cher Paul:

Je n'ai pas encore reçu la partition-original de Universal, quand Schlee n'est pas là rien ne va. J'ai demandé de nouveau de l'envoyer les plus vite possible mais je regret de ne pas pouvoir corriger déjà le vocal score et de t'envoyer les corrections. Comme je vois, il n'y a pas grandes fautes mais je voudrais bien mettre cela au point, après le manuscrit. Il y a une fautes sur la page 9: la partie de contraalto doit être une erreur je corrigerai quand je verai manuscrit. Je voudrais aussi te demander si la partie de Bariton n'est pas trop haute surtout dans la 3eme partie? Et aussi comme je t'ai donné le livre de Gilgamesh je ne peux pas bien corriger le text qui est parfois d'un drolle anglais ancien. Maintenant je ne pas voulu t'effraier avec mes idées de representation et vais faire definitivement les remarques pour l'edition. Je te donne encore les details en anglais puisque je le prepare dans cette langue pour Universal. Si tu as des objections ou des éclaircissements dite le moi.

All these are only the suggestions ~~to~~ to represent the Epic and not an Oratorio.

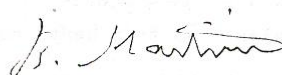
The Comentator is not an outside character, who only explain what is going on but he is involved in the drama-action as the communication between the singers and public. He is not the passive one, just sitting behind the desk and reading the text. He should be moving on the stage and so should the others. As the singers do not represent exactly the same personage (bariton takes a part of the comentator, tenor is not all the time the hunter, making the comments too, the courtesane soprano is only in the first part and then she change the role and even the Chorus represent different approach and take more active part in the end) all that must be presented by somehow different grouping of actors, by changing place following the text. They shouldn't be sitting down all the time and get up only when they have to sing. They can sing with the music and can use some gesture which would enhance the drama but not, of course, to play the theatre but only to make the suggestions. But they have to speak to each other when necessary. All that is, of course,

in the limit of the concert stage and it is not an opera represented in concert and it is not an Oratorio immobile. It is an old ceremonial and in the end the folklor Babylonian Miracle piece and as such, it allows, even demands a certain liberty which otherwise would be out of place in Oratorio.

Ecrit moi si tu est d'accord.

Bien des pensees de nous deux a Maja et a toi.

Sincerment



²⁶⁰ Skladatelův popis poloscénického uvedení *Eposu o Gilgamešovi* v dopise Paulu Sacherovi LE87 (15. 4. 1957). Otištěno s laskavým povolením Paul Sacher Stiftung, Basel.

8.2. Bohuslava Martinů Paulu Sacherovi LE38 (27. 2. 1955)²⁶¹

Questions :

Symphonie bisph. d'histoire

- 1) J'aurais besoin de la 25 - 30 quelques instruments avec échelles au lieu de la place de Tamb. basque, mais je ne sais pas si c'est. J'aurais cristalline, je ne le trouvais pas dans l'orchestration.
- 2) Je ne trouve pas plus exact terme pour deux tambours pag. 87. le 1^{er} bat T. par. mais le 2^e doit être sans ^{tambour} ^{sur}, etal, avec tambourin, peut être le tambour sans corde ? A la page 76 il serait para à la place de Timpani.
- 3) La percussion est toujours très au-dessous de l'orchestre, comme l'adagio, sauf quelques moments de f. Surtout le 4^e Casse. Il faudrait peut-être encore diminuer les nuances. Au fait ils jouent f seulement 2 ou 3 fois.
- 4) Le chœur page 95, peut être mieux qu'il reste forte et c'est d'orchestre qui peut nuancer ?
- 5) Page 100. Speaker (Bass) peut être mieux qu'il chante sur Ab au lieu de parler, il ne semble que cela interrompe trop la musique avant la fin.
- 6) Page 101. Fl. + Clar. peut être mieux joué f.
- 7) Harp. Je pense qu'il n'y a pas de Defante, mais s'il y a que l'harpe est correct.
- 8) page 95 Timpani peut être mieux E au lieu de H. ? (jusqu'à 98.)
- 9) Chœur : Si vous voulez rien corriger le chœur parts, je ne suis pas certain de beaucoup, et sur les 100 Basses et sur les 200 sopranos. Les 100^e parties peuvent être un chœur à la fin, et sur les 200 sopranos. Si vous voulez les faire pour être joué par les 200 sopranos pour être dans le mouvement. Merci.

²⁶¹ ALC 1 - autografní seznam korektur v dopise P. Sacherovi LE 38 (27. 2. 1955). Otištěno s laskavým povolením Paul Sacher Stiftung, Basel.

8.3. Notová faksimile

8.3.1. - RA2, Část I, s. 2, t. 27, 29

Příklad autorova nejednoznačného zápisu tremola. Počet trámčů je nahodilý. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře)

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra and piano. The score is written on aged paper and includes staves for various instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Tambourine (Tamb.), Harp (Harp), Piano (Piano), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (Vcl.), and Cello (Cello). The music is marked "Poco animato" with a tempo of quarter note = 72. There are several annotations in red and blue ink, including "Sergo sordii", "f", "divi", "(trem)", and "H(LA)". A circled "1." is visible in the Violin I staff. The page number "-2-" is at the top center. The score shows a complex tremolo passage, likely for the piano, with many notes and rests. The notation is dense and includes various musical symbols and dynamics.

(otiskeno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

8.3.2. - RA2, Část I, s. 2, 3

Původní verze pasáže tří trubek. Takt 33 též přináší příklad obvyklého způsobu zápisu textu jen do jednoho z hlasů sboru. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře)

Handwritten musical score for a symphony, page 2. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Harp, Piano, and strings. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like *f* and *p*, and performance instructions such as *Poco animato* and *Secco sordati*. There are numerous handwritten annotations in red ink, including *H(L)*, *Vat 1*, and circled numbers. A page number *-2-* is written at the top center.

- 3 -

22 X

Cl.

Trpt. 2

Trpt. 3

Trbn.

Timp.

Tr. pic.

Horn

Piano

Soprano

Alto

Tenor

Bass

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Double Bass

Harp

Piano Solo

He who the heart of all matters hath proven, let him teach the nation, hath proven, teach the nation.

(Ecker)

Fianalab

8.3.3. - RA2, Část I, s. 4, 5, t. 44, 52

Příklad nejednoznačného, nejednotného či nepraktického zápisu Martinů rozdělení akordů pro klavír a harfu. V taktu 44 taktéž zcela chybějící text sboru. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře)

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered 44 at the top center. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. At the top, there are staves for Harp and Piano. Below these are vocal staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. Further down are staves for various instruments, including strings (I, II, Viola, Violoncello, Double Bass) and woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Cymbals). The notation is dense, with many notes and rests. There are several red annotations: a circled 'mf' on the left, a circled 'p' on the piano staff, and a large 'X' on the right side. The lyrics for the vocal parts are written below the vocal staves. The overall appearance is that of a working manuscript or a score with editorial changes.

- 5 -

Poco moderato ♩ = 84

Cl.
Harp
Sop. Alto
Tenor
Bass
Violin Solo
Violin I
Violin II
Viola
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo

(3)

gil-ganesh. leaveth no son to his father, leaveth no maid to her

mother, nor a spouse to a husband! No son to his father, no maid to her mother, no maid to her mother, nor a

mother. here a spouse to a husband!

mother, here a spouse to a husband!

Spouse to a husband, Spouse to a husband! He is our shepherd, most careful, diligent

X 4 4

ma. serv.

arco
pizz.
arco *arco*
arco *arco*

X 6 8

8.3.4. - RA2, Část I, s. 16, t. 205

Způsob použití velkých písmen, které Martinů převzal z TS, kde podle typografických zásad každá řádka textu začíná velkým písmenem. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře)

- 16 -

16

Fl. ²⁰³

Cl.

Horn

Piano

Tenor Solo

basilisk! Ravish the soul of him!

from thy mantle so that he clasp thee

Vissum

Con Sord.

Con Sord.

Con Sord.

Con Sord.

Con Sord.

Con Sord.

Fl.

Cl.

Trumpet

Horn

Piano

Tenor Solo

with the wiles of a woman shalt ply him. His animals will do - ny him, to

pp

1942 02

(otištěno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

8.3.5. - RA2, s. 22

Dodatečně vepsané tempové označení „Poco Allegro" se dvěma velkými začátečními písmeny. Text vepsán pouze v jednom ze čtyř sborových hlasů. Špatný pravopis slova „innocense". (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře a Různočení)

The image shows a handwritten musical score for page 22, numbered "22" at the top center. The score is divided into several systems:

- Orchestral Part:** Includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Xyl., Piccolo (Pic.), Piano (Pian.), Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V.), and Cello/Double Bass (Vc.).
- Vocal Part:** Includes Bass Solo, Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), and Bass.
- Annotations:**
 - Handwritten "Poco Allegro" in red ink is written above the Bass Solo staff.
 - A circled number "14" is written in blue ink on the Alto staff.
 - Red "X" marks are present on the Violin I and II staves.
 - Blue and red markings are visible on the right side of the page.
 - At the bottom right, there is a blue "f(?)" and a red "X".
- Lyrics:**
 - Then he turn'd his face to his cattle, how they scamper'd a-way!
 - as soon as they saw him,
 - Him. Yea! fled from his presence, Enkidu losing his
 - the beast of the desert
 - innocence, he hath attain'd his full growth and hath
 - so the cattle fled from him, yea

(otiskeno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

8.3.6. - RA2, Část I, s. 35, 36, t. 383-8

Nesrovnalosti v použití zkrácených tvarů anglických slov. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře a Různočtení)

Handwritten musical score for orchestra and voices, page 35. The score includes parts for Flute, Trumpet, Trombone, Piano, Soprano, Alto, Tenor, Bass, and various woodwinds. It features complex rhythmic patterns and lyrics such as "they grappled, and struggl'd" and "and snort'd, and struggl'd, and snort'd, and struggl'd". There are several annotations in red ink, including "378", "24", and "div. unis."

- 36 -

The image shows a page of handwritten musical notation for page 36. The score is written on a yellowed, aged paper. At the top center, the page number '- 36 -' is written. The score includes staves for Flute (Fl.), Trumpet (Tup.), Trombone (Tbn.), Harp, Piano (Piano), Soprano (Sop.), Alto (Alt.), Tenor (Ten.), Bass (Bass), Violin I (I), Violin II (II), Violin III (V), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), Double Bass (DB), Timpani (Tim), Tom-tom (Tom), Gong (G.), Triangle (Tri), and Harp. The vocal parts (Sop., Alt., Ten., Bass) have lyrics written below them. The lyrics include: "door and wall crumbled", "They grappled, they grappled, they grappled and roared like a beast, O the", "They grappled, they grappled, they grappled, roared like a beast like a beast!", and "Colleague". There are several annotations in red ink, including a large red arrow pointing from the Flute staff to the Trombone staff, and a circled number '25' in the Tenor staff. The score is densely packed with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings.

(otitšeno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

8.3.7. - RA2, Část II, s. 44, t. 94

Nedůsledné použití velkých písmen v personifikacích a vlastních jménech. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře a Různočení)

Handwritten musical score for a symphony, page 45. The score is for a full orchestra and includes a vocal soloist. The tempo is marked "Più Allegro" with a metronome marking of 1:76. The score is written in a major key and 2/4 time. The first system shows the beginning of the piece with various instruments including Flute, Clarinet, Trumpet, Trombone, Horn, Violin, and Viola. The second system shows the continuation of the piece with the addition of Piano and a Solo Tenor voice. The lyrics for the Solo Tenor are: "When I enter'd in the House of the Dust, the Queen of the Underworld ... She saw me ...". The score is marked with various dynamics and articulations, and includes a circled number "29" in the first system.

(otřičeno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

8.3.8. - RA2, Část II, s. 55, t. 252, 253.

Nepřesně zapsané obloučky a ligatury stejně jako začátky a konce (de)crescendových vidlic. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře)

Andante poco moderato 1=100 - 55 -

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Tr. *p*

Tb. *p*

Horn *p*

Piano *p*

Sopr. *mf*

Alto *mf*

Ten. *mf*

Bass *mf*

Violoncello *pp*

Double Bass *pp*

37

Subito 2.

gale-ga-mesh why runnest thou, the life which thou seekest, thou canst not

find, the Gods death allotted to man, of death is the day not re-vealed

(otřičeno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

8.3.9. - RA2, Část III, s. 96 (95-99), t. 428-36

Příklad chybějícího a nejednoznačného textového podložení. (viz Kritická zpráva, kapitola Obecné komentáře)

- 96 -

The musical score is handwritten and spans multiple staves. At the top center, it is labeled '- 96 -'. The staves are labeled as follows from top to bottom:

- C1
- Tim
- T. po.
- G. cl.
- Trp. I & II
- Trb.
- Piano
- Soloist 1, 2, 3 (with Soprano, Tenor, Bass)
- Sopra
- Alto
- Tenor
- Basa
- Trp.
- Tromb.
- Vi.
- Vi.
- DD

The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have lyrics in Czech. The lyrics are: "earth, which hath seized him, only the earth which hath seized him, earth, which hath seized him, only the earth which hath seized him." The Soprano part has additional lyrics: "earth, which hath seized him, only the earth which hath seized him, earth, which hath seized him, only the earth which hath seized him." The Bass part has lyrics: "earth, which hath seized him, only the earth which hath seized him, earth, which hath seized him, only the earth which hath seized him." The piano part has a red arrow pointing to a measure with a dynamic marking of *f*.

(otiskeno s laskavým povolením Universal Edition A.G., Wien)

9. Soupis nastudování Eposu o Gilgamešovi dle kritické edice díla

9.1. Aleksandar Markovič (dir.), Filharmonie Brno, Český filharmonický sbor, Radim Vizváry (choreografie), 12. prosince 2014, Janáčkovo divadlo Brno (televizní záznam odvysílal ČT Art poprvé 13. prosince 2015).

9.2. Jiří Heřman (režie), Marko Ivanovič (dirigent), sólisté, sbor a orchestr ND Brno, premiéra 13. 5. 2016, Janáčkovo divadlo Brno.

9.3. Manfred Honeck (dir.), Česká filharmonie, Pražský filharmonický sbor, 26. ledna 2017 Rudolfinum, Praha

10. Recenze kritické edice Eposu o Gilgamešovi

10.1. Recenze Nigel Simeone, NOTES September 2016, s. 166-170

THE FIRST VOLUMES IN THE COMPLETE MARTINŮ EDITION

Bohuslav Martinů, Symfonie č. 4, H 305 = Symphony No. 4, H 305. Editorka = Edited by Sharon Andrea Choa. (Souborné vydání díla Bohuslava Martinů = The Bohuslav Martinů Complete Edition, Série II/1/4 Symfonie = Series II/1/4 Symphonies.) Kassel: Bärenreiter, 2014. [About the Edition, in Eng., Czech, p. ix–x; foreword in Eng., Czech, p. xi–xxvi; facsim., p. xxvii–xlvi; score, p. 1–224; crit. report in Eng., Czech, p. 225–46; list of alternative readings, p. 247–49. ISMN 979-0-2601-0764-9, pub. no. BA 10572. i335 (price reduction available for subscribers).]

Bohuslav Martinů. Epos o Gilgamešovi, H 351 = The Epic of Gilgamesh, H 351. Editor [sic] = Edited by Aleš Březina. (Souborné vydání díla Bohuslava Martinů = The Bohuslav Martinů Complete Edition, Série VI/2/1 Oratorium = Series VI/2/1 Oratorio.) Kassel: Bärenreiter, 2014. [About the Edition, in Eng., Czech, p. ix–x; foreword in Eng., Czech, p. xi–xxxvii; facsim., p. xxxviii–lvii; Martinů's Suggestions for a Semi-Theatrical Production, in Eng., Czech, p. lviii; score, p. 1–248; crit. report in Eng., Czech, p. 249–75; list of alternative readings, p. 276–78; libretto in Eng., Ger., p. 279–83; documents in Fre., Eng., Czech, p. 284–87. ISMN 979-0-2601-0763-2, pub. no. BA 10571. i390 (price reduction available for subscribers).]

[...] Březina has been engaged in important editorial work on Martinů for many years, and he has been director of the Bohuslav Martinů Institute in

Prague since 1994. Audiences in London (and on the BBC) were able to hear the fruits of his research in 2000 and 2004 when the Royal Opera House put on a memorable production of the original version of *The Greek Passion*, conducted by Mackerras, and scrupulously edited by Březina. He has a central role in this new Bärenreiter complete edition, which is very welcome news. The plan outlined in the prospectus is for an edition that will run to around one-hundred volumes, divided into eight series (stage works and film music; orchestral music; concertos and other concertato works; chamber music; keyboard music; piano reductions by the composer; supplements and varia). It may come as a surprise that more than forty of those volumes will be devoted to his music for stage and film — clearly there are significant discoveries there, as in all the other genres in which he composed. This is a big project, and one that should do much to secure Martinů's reputation by making the whole of his output accessible to performers and scholars.

The contents of the first ten volumes have been announced, and the first two have now appeared in print, presenting two major works written a decade apart: the *Fourth Symphony* (1945) and *The Epic of Gilgamesh* (1955).

[...]

The *Epic of Gilgamesh* is a much less familiar work. Completed in 1955, it was first performed by Paul Sacher in Basel (it is dedicated to Sacher's wife Maja) on 24 January 1958. This work is an intriguing anomaly in Martinů's output. As Aleš Březina writes in his absorbing and comprehensive introduction:

[...]

It's a fascinating work — one in which Martinů avoids any kind of formulaic writing, draws on the influence of medieval music in places to create a rather austere, ascetic sound-world, and finds plenty of rhythmic freedom in the

writing. The genre of *Gilgamesh* was problematic for Martinů: he wrote that it was “neither an oratorio, nor a cantata—it is simply an epic.” One puzzle is why it is performed so rarely, and this new edition should encourage a reevaluation of a work that doesn’t have an easy appeal but is certainly very striking.

Březina’s edition is a model of its kind. As well as the discussion of context and genesis, the introductory matter also includes a number of carefully-chosen facsimile pages from various stages in the work’s evolution (including the preliminary sketch). The critical report is laid out with an admirable combination of clarity and detail, and the complete English and German libretto is printed at the end (the score itself prints just the English text set by Martinů). [...] Bärenreiter’s note-setting is beautifully clear throughout, and well laid-out on the page. As befits an edition of this kind, the paper is of high quality, as is the sturdy cloth binding of both volumes. Martinů’s admirers have always regarded him as a significant figure in twentieth-century music, but concert promoters have not always shown the same kind of enthusiasm. This new complete edition — which I strongly recommend to music libraries and serious Martinů enthusiasts alike — should do much to bring his music in from the margins. These first two volumes are a most auspicious start to the project.

Nigel Simeone

Rushden, England

10.2. Český překlad recenze Nigela Simeone

PRVNÍ SVAZKY SOUBORNÉHO VYDÁNÍ DÍLA BOHUSLAVA MARTINŮ^o

[...] Březina, který v minulosti připravil k vydání řadu děl Martinů, je od roku 1994 ředitelem Institutu Bohuslava Martinů v Praze. Diváci v Londýně (a

posluchači vysílání BBC) měli příležitost seznámit se s výsledky jeho výzkumu v letech 2000 a 2004, kdy Royal Opera House pod taktovkou Charlese Mackerrase uvedla pozoruhodnou inscenaci původní verze *Řeckých pašijí*, jejíž vydání Březina pečlivě připravil. Březina také hraje stěžejní roli v přípravě nového souborného kritického vydání děl Martinů (Bärenreiter), což je velice vítaná zpráva. Podle publikovaného prospektu je cílem projektu vydání více než stovky svazků, rozdělených do osmi řad (jevištní díla a filmová hudba; orchestrální hudba; koncerty a koncertantní skladby; komorní hudba; skladby pro klávesové nástroje; sbory, kantáty, oratorium a písně; klavírní výtahy zhotovené skladatelem; supplementa a varia). Možná zní překvapivě, že více než 40 svazků bude věnováno hudbě jevištní a filmové — nepochybně zde lze očekávat významné objevy, stejně jako ve všech dalších žánrech, v nichž Martinů psal. Jde o kolosální projekt, který by měl významně přispět k utvrzení skladatelova renomé tím, že celé jeho dílo zpřístupní výkonným hudebníkům i badatelům.

Obsah prvních deseti svazků byl zveřejněn a první dva z nich už vyšly tiskem. Obsahují edice dvou významných děl, napsaných v rozmezí jednoho desetiletí: *Symfonie č. 4* (1945) a *Epos o Gilgamešovi* (1955). [...]

Epos o Gilgamešovi je mnohem méně známé dílo Martinů. Bylo dokončeno v roce 1955 a poprvé uvedeno Paulem Sacherem v Basileji (je věnováno Sacherově manželce Maji) 24. ledna 1958. Skladba představuje v tvorbě Martinů fascinující anomálii. Aleš Březina ve svém poutavém a obsažném úvodu píše: [...]

Březinova edice je svým způsobem vzorová. Kromě pojednání o kontextu a vzniku úvodní materiály zahrnují řadu pečlivě vybraných faksimilních stránek z různých období vývoje díla (včetně předběžné skicy). Kritická zpráva obdivuhodně spojuje přehlednost a detail, a na závěr je zařazeno kompletní anglické a německé libreto (partitura obsahuje pouze anglický

text, který Martinů zhudebnil). [...] notosazba nakladatelství Bärenreiter je dokonale jasná od začátku do konce a dobře rozvržená na jednotlivých stránkách. Přiměřeně k vydání tohoto typu je vše vytištěno na vysoce kvalitním papíru a s použitím vysoce kvalitní plátěné vazby obou svazků. Ctitelé Martinů jej považují za významnou osobnost hudby 20. století, ale ne všichni pořadatelé koncertů s nimi toto zanícení sdílejí. Toto nové souborné vydání – které vřele doporučuji jak hudebním knihovnám, tak skutečným fanouškům Martinů — by mělo výrazně napomoci pozvednutí jeho hudby z okraje zájmu. První dva svazky představují velice slibný začátek celého projektu.

Nigel Simeone

Rushden, England

10.3. Recenze Ulrich Barthel Chorzeit 3, 2017 s. 26

**Bohuslav Martinů: The Epic of Gilgamesh
The Bohuslav Martinů Complete Edition VI/2/1**

Pünktlich zum 125. Geburtstag des tschechischen Komponisten Bohuslav Martinů (1890 – 1959) ist mit seinem Werk "The Epic of Gilgamesch" der zweite Band einer historisch informierten kritischen Gesamtausgabe erschienen, die der Bärenreiter-Verlag mit insgesamt 100 Bänden großzügig konzipiert hat. Die prachtvoll aufgemachte und umfassend recherchierte Ausgabe ist das Ergebnis von 20 Jahren akribischer Arbeit des Martinů-Instituts und seines Gründers Aleš Březina. Die Quellenlage für das etwa 60-minütige anspruchsvolle Meisterwerk im Spannungsfeld zwischen weltlicher Kantate und Oratorium ist biographisch bedingt sehr komplex.

Martinů hat sich in einem Zeitraum von über 15 Jahren mit dem Text des auf Steintafeln überlieferten Epos aus babylonischer Zeit beschäftigt und dabei

fluchtbedingt in verschiedenen Ländern gelebt und gearbeitet. So mussten für eine voll umfängliche Darstellung der Geschichte des Werks und der anschließenden Aufführungsgeschichte an verschiedenen Orten unzählige Briefe sowie die Manuskripte des Notentextes gesichtet werden. Das Vorwort zitiert markante Auszüge des ausführlichen Briefwechsels zwischen Martinů und seinem in der Schweiz lebenden Mäzen und Auftraggeber Paul Sacher. Durch einige ebenfalls abgedruckte aussagekräftige Manuskriptseiten ergibt sich ein vollständiges Bild vom Schaffensprozess von der ersten Idee 1940 bis zur Uraufführung im Januar 1958.

[...] Die Ausgabe basiert auf der ursprünglich geplanten englischen Fassung. Im Anhang ist auch jene deutsche Textübertragung enthalten, die zur Uraufführung musiziert wurde – alle anderen Begleittexte sind auf Englisch und Tschechisch verfasst. Einige musikalische Anpassungen der Uraufführung wie die Aufteilung der Sprechpartie auf zwei Gesangssolisten wurden zugunsten der eigentlichen Intention Martinůs eingerichtet. [...] Die Partitur ist hervorragend gestaltet [...]

10.4. Český překlad recenze Ulricha Barthela, Chorzeit 3, 2017 s. 26

Bohuslav Martinů: The Epic of Gilgamesh

The Bohuslav Martinů Complete Edition VI/2/1

Přesně ke 125. výročí narození českého skladatele Bohuslava Martinů (1890–1959) vychází tiskem jeho skladba Epos o Gilgamešovi [H 351]. Jde o druhý svazek historicky poučeného souborného vydání skladatelova díla, které nakladatelství Bärenreiter plánuje jako velkorysou edici o celkem 100 svazcích. Skvostně vypracované a obsáhle rešeršované vydání je výsledkem dvacetileté pečlivé práce Institutu Bohuslava Martinů v Praze a jeho zakladatele Aleše Březiny. Pramenná situace k náročnému mistrovskému

dílu, které trvá zhruba šedesát minut a žánrově je rozkročeno mezi světskou kantátou a oratoriem, je v důsledku skladatelových životních peripetií velmi komplexní.

Textem eposu z babylónské doby, zaznamenaným na hliněných deskách, se Martinů zabýval více než patnáct let. Během nich žil a pracoval coby uprchlík v různých zemích. Pro detailní popis okolností vzniku díla a jeho uvádění bylo tedy nutné projít nesčetné množství dopisů a hudebních pramenů, uložených na různých místech. V Předmluvě jsou citovány důležité pasáže z obsáhlé korespondence mezi Martinů a jeho švýcarským mecenášem Paulem Sacherem, který si u skladatele objednal celou řadu děl. Vhodně vybraná faksimile výstižně dotvářejí přesnou a ucelenou představu o procesu vzniku díla od prvotní myšlenky v roce 1940 až po premiérové uvedení v lednu roku 1958.

[...] Kritické vydání vychází z původního anglického překladu Eposu. Příloha však obsahuje také německou textovou verzi, v níž bylo dílo provedeno při premiéře. Všechny ostatní doprovodné texty jsou v angličtině a češtině. Některé změny v rozvržení rolí při premiérovém uvedení – například rozdělení mluveného partu Komentátora mezi dva sólisty - edice vrací do podoby, odpovídající původnímu skladatelovu záměru. [...] Partitura je skvěle vypracována, [...].

Ulrich Barthel

10.5. Best Edition Award

Bohuslav Martinů

The Epic of Gilgamesh

Reihe: Bohuslav Martinů · The Complete Edition

Herausgeber: Aleš Březina

Bärenreiter-Verlag

Kassel · Basel · London · New York · Praha

Beschreibung

Bohuslav Martinůs *The Epic of Gilgamesh* ist der erste Band (VI/2/1) der Bohuslav Martinů Complete Edition (hrsg. vom Bohuslav Martinů-Institut im Auftrag der Martinů-Stiftung Prag), die seit 2015 im Bärenreiter-Verlag erscheint und die bei ihrem Abschluss einen Umfang von etwa 100 Bänden haben wird.

Bohuslav Martinů (1890–1959) war einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Sein breites, viele Gattungen umfassendes Schaffen enthält etwa dreißig Opern und Ballette, Lieder, Chorwerke, Kantaten, ein Oratorium, Symphonien, zahlreiche Orchesterwerke für große und kleinere Besetzung, mehr als dreißig Solokonzerte, an die hundert Kammermusikwerke in vielfältigen Besetzungen sowie eine Reihe von Werken für Soloinstrumente.

Martinů nahm den Stoff für sein 1954/55 komponiertes Oratorium *The Epic of Gilgamesh* für Solisten, Chor, Orchester und Sprecher aus dem babylonischen Gilgamesch-Epos aus der Dritten Ur-Dynastie (2112–2004 v. Chr.), das sich auf mündliche Überlieferungen stützt.

Begründung der Jury

Der tschechische Komponist Bohuslav Martinů (1890-1959) gilt als einer der fruchtbarsten und vielseitigsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Pünktlich zu seinem 125. Geburtstag sind die ersten beiden Bände einer wissenschaftlich-kritischen Gesamtausgabe erschienen, die der Bärenreiter-Verlag mit rund 100 Bänden großzügig angelegt hat. Sie fußt auf den akribischen Forschungen des Prager Martinů-Instituts.

Die Jury würdigt die hohe wissenschaftliche und verlegerischen Leistung dieser Edition, die Martinůs Werke in allen Fassungen und Bearbeitungen

sowie neu entdeckte und bislang unveröffentlichte Kompositionen zugänglich macht.

So enthält die prachtvoll aufgemachte Ausgabe des 1958 in Basel uraufgeführten Oratoriums *The Epic of Gilgamesh* nicht nur ein ausführliches Vorwort mit Auszügen des Briefwechsels zwischen Martinů und dem Auftraggeber Paul Sacher, sondern auch aussagekräftige Manuskriptseiten und als Fußnoten gedruckte Alternativfassungen verschiedener Passagen. All das ermöglicht einen umfassenden Einblick in den Entstehungsprozess des Werkes, dessen erste Aufführungen in Basel und bei den Wiener Festwochen zu den größten Erfolgen des Komponisten gehörten.

10.6. Ocenění „Best Edition 2016“ od Německé asociace hudebních vydavatelů.

Porota na publikaci ocenila především vysokou vědeckou a nakladatelskou kvalitu. „*Epos o Gilgamešovi*“ obsahuje nejen propracovanou předmluvu s ukázkami korespondence mezi Bohuslavem Martinů a švýcarským dirigentem Paulem Sacherem, ale i související faksimile rukopisných zdrojů a alternativní verze různých pasáží. To vše přináší vyčerpávající pohled do vzniku této skladby, jedné z nejúspěšnějších skladeb českého skladatele. Svazek byl vybrán spolu s dalšími devíti publikacemi Německou asociací hudebních vydavatelů, která cenu uděluje již od roku 1991.

11. Obecná předmluva Souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů

Souborné vydání díla Bohuslava Martinů je vědecká, historicko-kritická edice všech skladeb ve veškerých skladatelem vyhotovených nebo autorizovaných verzích a úpravách. Hlavním přínosem edice je prezentace skladatelových záměrů v plné šíři, zpřístupnění neznámých verzí děl a umožnění detailního vhledu do autorova důkladného a promyšleného kompozičního procesu. Edice reflektuje nejnovější vědecké poznatky z oblasti hudební filologie a je určena badatelům, interpretům a všem zájemcům o hudbu 20. století. Je vypracována na základě vyhodnocení všech dostupných notových i nenotových pramenů, tedy autografních a tištěných partitur, dobových kopií, skic, particellů, opisů a rozsáhlé skladatelovy korespondence, jakož i zvukových, obrazových, filmových a dalších dokumentů.

Souborné vydání používá u všech skladeb katalogová čísla Harryho Halbreicha (*Bohuslav Martinů: Werkverzeichnis und Biografie* [Katalog děl a biografie], Mainz 2007²). Přibližně 100 notových svazků je rozděleno do osmi sérií:

- I Jevištní díla a filmová hudba
- II Orchestrální hudba
- III Koncerty a koncertantní skladby
- IV Komorní hudba
- V Skladby pro klávesové nástroje
- VI Sbory, kantáty, oratorium, písně
- VII Suplementa a varia

Hlavní notový text zachycuje skladbu ve „verzi poslední ruky“. Edice navíc zpřístupňuje i odlišná původní znění děl a jejich částí, a to zejména v případě skladatelem autorizovaných a v pramenech jednoznačně doložitelných

zásahů ze strany interpretů, inscenátorů a nakladatelů. Ta jsou otištěna formou „ossia“, v poznámkách pod čarou, nebo v dodatku. Skladatelovy úpravy vlastních děl a v úplnosti dochované verze skladeb a jejich částí jsou publikovány separátně, v případě rozsáhlejších děl (např. *Řecké pašije*, H 372 I) v samostatných svazcích.

Po odchodu z Československa v roce 1923 Bohuslav Martinů žil a tvořil ve Francii, USA, Itálii a Švýcarsku. I z tohoto důvodu se pramenné materiály většiny jeho skladeb (autografy, dobové kopie, tiskové předlohy, korekturní obtahy, korespondence atd.) nacházejí v privátních a veřejných archivech a institucích v mnoha zemích světa. Nakladatelsky jsou jeho skladby vázány u řady českých, německých, rakouských, francouzských, anglických a amerických vydavatelství. Mnohé z nich jsou k dispozici jen v nevyhovujících původních vydáních, starých padesát a více let a obsahujících i neautorizované zásahy editorů. Nemálo starších tisků je již po několik desetiletí rozebráno a tato díla jsou veřejnosti téměř nedostupná. Některé partitury nebyly nikdy vysázeny a nakladatelé je šíří pouze v podobě reprodukce opisů či obtížně čitelného skladatelova autografu. Souborné vydání zahrnuje také nově nalezená nebo nikdy dříve nepublikovaná díla.

Každý svazek obsahuje kromě hlavního notového textu notová a textová faksimile, českou a anglickou předmluvu a kritickou zprávu, případně též dodatek. Předmluva podrobně a přehledně popisuje genezi, proces vydání a dobovou recepci daných skladeb. Vychází přitom zejména ze skladatelovy korespondence, dobových koncertních programů, recenzí a dalších pramenů. Důležitými dokumenty jsou i historické nahrávky v podání dedikantů, objednavatelů a dalších interpretů děl, kteří úzce spolupracovali se skladatelem při jejich nastudování. Formou faksimile jsou otištěny dochované průběhové skici, autografní seznamy korektur a slovně obtížně vysvětlitelné pasáže z pramenů, které jsou pro edici zásadní. Kritická zpráva

přináší seznam použitých zkratk, tabelární genezi díla, soupis všech pramenů a dokumentů relevantních pro edici, vyhodnocení notových a textových pramenů a fyzický popis hlavních a referenčních pramenů. Závěrečnými částmi zprávy jsou obecné poznámky a seznam různočtení, který je na rozdíl od ostatních textových částí uveden pouze v angličtině.

Editorské zásahy a odlišnosti mezi hlavním notovým textem a prameny relevantními pro edici jsou dokumentovány v seznamu různočtení. Doplnky, nemající oporu v žádném z pramenů, jsou v hlavním notovém textu vyznačeny hranatými závorkami (např. artikulační znaménka), nebo přerušovanými čarami (obloučky a dynamické vidlice). Opakující se skladatelovy odchylky od současného standardního zápisu (např. nepraktické užití klíčů či nepřesně zapsané obloučky, dynamika a tremola) jsou v edici sjednoceny bez dalšího vyznačení v hlavním notovém textu a uvedeny v obecných poznámkách. Některá specifika skladatelova zápisu tato edice naopak zachovává, jako např. kulaté závorky pro zajišťovací posuvky a mírnější akcenty, nebo paralelní užití dynamických vidlic a slovního pokynu „crescendo“.

Skutečnost, že Martinů dlouhodobě žil a pracoval v několika evropských zemích a v USA a komponoval pro různé objednavatele, se odráží v užití většího počtu jazyků v autografech i v prvních vydáních jeho děl (zejména čeština, francouzština, angličtina, italština a němčina). Texty vokálních a jevištních děl přináší edice v jazycích, ve kterých byla skladba napsána, a zohledňuje případné literární předlohy, z nichž skladatel vycházel při tvorbě libreta. Vzhledem k rozdílným stupňům skladatelovy zběhlosti ve výše uvedených jazycích podrobuje edice zpěvní texty zásadní revizi. Pro interpretační pokyny a názvy nástrojů edice užívá jednotně italštinu s výjimkou těch, které v tomto jazyce nemají běžně používaný název (např. wood block).

V citacích korespondence a textových pramenů edice důsledně zachovává všechna specifika skladatelova písemného projevu (např. chybějící diakritiku, kterou do textů psaných na stroji doplňoval nesystematicky). Obtížně srozumitelná místa edice vyznačuje. Ve výjimečných případech, ve kterých by bylo ohroženo pochopení textu, edice tyto chyby koriguje, přičemž na editorské zásahy vždy jasně upozorňuje.

Kompletní ediční zásady jsou k dispozici on-line na webu www.martinu.cz.

12. Kritická edice Eposu o Gilgamešovi

Anotace kvalifikační práce

ANOTACE

Jméno a příjmení:	Aleš Březina
Katedra nebo ústav:	Katedra hudební výchovy PdF UP
Vedoucí práce:	prof. MgA. Mgr. Vít Zouhar, Ph.D.
Rok obhajoby:	2017

Název práce:	Epos o Gilgamešovi, H 351 (1955) v kontextu hudebního divadla Bohuslava Martinů
Název v angličtině:	The Epic of Gilgamesh, H 351 (1955) in the context of Bohuslav Martinů's Music Theatre
Anotace práce:	<p>Tématem disertace je rozkrytí genese a vytvoření kritické edice <i>Eposu o Gilgamešovi</i> od Bohuslava Martinů. V létě 1948 se Martinů rozhodl složit kantátu na text starobabylonského <i>Eposu o Gilgamešovi</i> z období třetí dynastie z Uru (2112–2004 př. n. l.). Teprve 30. srpna 1954 se skladatel k tématu <i>Gilgameše</i> vrátil a skladbu dokončil 18. února 1955. Formálně velmi originální skladba se v průběhu práce vyvíjela od „<i>Secular Cantata</i>“ až do tvaru, který není „<i>Oratorio [...] ani Cantata [...]</i>, je to zkratka <i>Epic</i>.“ Až dosud nebylo vůbec známo, že zamýšlel provádět <i>Epos o Gilgamešovi</i> poloscénicky „<i>tak trochu na půl cesty mezi koncertem a operou</i>“. Skladatelovy poznámky k inscenování <i>Gilgameše</i> upadly zcela v zapomnění a byly znovuobjeveny teprve v kritické edici díla. K premiéře skladatelem zamýšlené poloscénické verze díla došlo až na základě předloženého kritického vydání 12. prosince 2014 v Brně (Filharmonie Brno), dalších provedení se edice dočkala v Brně (Národní divadlo) a v Praze (Česká filharmonie). Jejich soupis je součástí příloh disertace.</p>
Klíčová slova:	Bohuslav Martinů, Epos o Gilgamešovi, Reginald Campbell Thompson, Paul Sacher, kantáta, oratorium, hybridní formy, kritická edice, genese díla, pramenný výzkum, vyhodnocení pramenů, publikační historie, recepce

Anotace v angličtině:	<p>The subject of this dissertation is the genesis and critical edition of <i>The Epic of Gilgamesh</i> by Bohuslav Martinů. In the summer of 1948, Martinů decided to compose a cantata based on the Ancient Babylonian <i>Epic of Gilgamesh</i> (2112–2004 BC). It was not until 30 August 1954 that he returned to the topic of <i>Gilgamesh</i>, and on 18 February 1955 he had finished the piece. During the compositional process <i>Gilgamesh</i> evolved from a “Secular Cantata” into something that “is not an oratorio [...] nor a cantata [...], it is simply an epic”. Until recently it was not known that Martinů planned a semi-theatrical production of <i>The Epic of Gilgamesh</i> “halfway between a concert and an opera.” The notes were completely forgotten and rediscovered only in the critical edition of the work. Based on the information from the critical edition, <i>The Epic of Gilgamesh</i> has been finally performed according to the composer’s highly innovative ideas in the semi staged version on the 12. December 2014 in Brno (Brno Philharmonic), followed by further performances in Brno (National Theater) and Prague (Czech Philharmonic). They all are listed in the Appendix to the dissertation.</p>
Klíčová slova v angličtině:	<p>Bohuslav Martinů, The Epic of Gilgamesh, Reginald Campbell Thompson, Paul Sacher, cantata, oratorio, hybrid musical forms, critical edition, genesis of the work, source research, source evaluation, publishing history, reception</p>
Přílohy vázané v práci:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Libreto <i>Eposu o Gilgamešovi</i> v angličtině a němčině 2. Bohuslav Martinů: Úvodní text k premiéře 3. Bohuslav Martinů: vlastní životopis v programu premiéry 4. Autografní soupisy korektur a důležité dopisy 5. Posudky vytvořené spolupracovníky Paula Sachera 6. Recenze provedení za skladatelova života 7. Fotografie z premiéry <i>Eposu o Gilgamešovi</i> 8. Faksimile důležitých dokumentů 9. Soupis nastudování podle kritické edice <i>Eposu o Gilgamešovi</i> 10. Recenze kritické edice <i>Eposu o Gilgamešovi</i> 11. Obecná předmluva Souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů 12. Kritická edice <i>Eposu o Gilgamešovi</i>
Rozsah práce:	<p>Textová část - 112 stran Kritická edice not - 248 stran Přílohy - 95 stran</p>
Jazyk práce:	<p>čeština</p>



UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

Epos o Gilgamešovi, H 351 (1955) v kontextu hudebního divadla
Bohuslava Martinů

Autoreferát disertační práce

Aleš Březina

Obor: Hudební teorie a pedagogika

Vedoucí práce: prof. MgA. Mgr. Vít Zouhar, Ph.D.

Olomouc 2017

Obsah

Obsah	1
Předmluva	4
I. Epos o Gilgamešovi, jeho geneze, hudební a formální východiska a vztah k lidovému hudebnímu divadlu Bohuslava Martinů	
1. Spiritualita v tvorbě Bohuslava Martinů.....	6
2. Geneze: Tři fáze vzniku Eposu o Gilgamešovi	8
3. Volba žánru díla	9
4. Hledání tématu a textové předlohy	12
5. Práce na Eposu o Gilgamešovi a volba výrazových prostředků.....	15
6. Hudební a formální východiska	21
7. Volba jazyka	22
8. Hledání nakladatele	25
9. Příprava tisku, korektury, změny a jiné zásahy	32
10. Idea poloscénického provedení „na půl cesty mezi koncertem a operou“	38
11. Příprava premiéry	41
12. Premiéra a ohlasy na ni	43
13. Další provedení za skladatelova života (1958–1959)	46
II. Kritická zpráva	
1. Seznam zkratk	52
2. Geneze díla	53
3. Stemma	56
4. Vyhodnocení pramenů	56
5. Popis hlavního pramene a referenčních pramenů	72
6. Obecné komentáře	78
7. Vysvětlivky k seznamu různočtení	85
8. Seznam různočtení	86
III. Prameny a literatura	
1. Seznam pramenů	93
2. Seznam použité korespondence	95
3. Seznam dalších relevantních dokumentů a recenzí	99

4. Použitá literatura	100
4.1. Monografie, katalogy, edice	100
4.2. Sborníky	102
4.3. Studie	103
Summary	108
Zusammenfassung	110
IV. Přílohy a dokumenty	
1. Libreto	I
1.1. The Epic of Gilgamesh	I
1.2. Das Gilgamesch - Epos	VIII
2. Bohuslav Martinů: Úvodní text k premiéře Eposu o Gilgamešovi	XV
2.1. L'épopée de Gilgamesh.	XV
2.2. Epos o Gilgamešovi.	XVII
3. Bohuslav Martinů: Vlastní životopis	XVIII
3.1. Francouzský originál textu	XVIII
3.2. Český překlad skladatelova francouzského textu	XX
4. Autografní soupisy korektur a důležité dopisy	XXII
4.1. LE38 (=ALC1, 27. 2. 1955)	XXII
4.2. LE38 (=ALC1, 27. 2. 1955)	XXIII
4.3. LE87 (15. 4. 1957)	XXIV
4.4. LE87 (15. 4. 1957)	XXIV
4.5. LE93 (=ALC2, 26. 4. 1957)	XXIV
4.6. LE93 (=ALC2, 26. 4. 1957)	XXV
4.7. LE122 (3. 2. 1958)	XXVI
5. Posudky vytvořené spolupracovníky Paula Sachera před premiérou díla	XXVII
5.1. Albert Moeschinger – německý originál posudku	XXVII
5.2. Albert Moeschinger – český překlad posudku	XXVIII
5.3. Ina Lohr – německý originál posudku	XXVIII
5.4. Ina Lohr – český překlad posudku	XXX
6. Recenze provedení za skladatelova života	XXXIII
6.1. Basilej	XXXIII

6.2. Praha	LVIII
6.3. Frankfurt nad Mohanem	LX
6.4. Vídeň	LXII
7. Fotografie z premiéry Eposu o Gilgamešovi	LXVII
8. Faksimile důležitých dokumentů	LXVIII
8.1. Dopis Bohuslava Martinů Paulu Sacherovi LE 87 (15. 4. 1957)	LXVIII
8.2. Bohuslava Martinů Paulu Sacherovi LE38 (27. 2. 1955)	LXX
8.3. Notová faksimile	LXXI
9. Soupis nastudování Eposu o Gilgamešovi dle kritické edice díla	LXXXIII
9.1. Aleksandar Markovič (dir.), Filharmonie Brno, Český filharmonický sbor, Radim Vizváry (choreografie), 12. prosince 2014, Janáčkovo divadlo Brno.	LXXXIII
9.2. Jiří Heřman (režie), Marko Ivanovič (dirigent), sólisté, sbor a orchestr Národního divadla Brno, premiéra 13. 5. 2016, Janáčkovo divadlo Brno.	LXXXIII
9.3. Manfred Honeck (dir.), Česká filharmonie, Pražský filharmonický sbor, 26. ledna 2017 Rudolfinum, Praha	LXXXIII
10. Recenze kritické edice Eposu o Gilgamešovi	LXXXIII
10.1. Recenze Nigel Simeone, NOTES September 2016, s. 166-170	LXXXIII
10.2. Český překlad recenze Nigela Simeone	LXXXV
10.3. Recenze Ulrich Barthel Chorzeit 3, 2017 s. 26	LXXXVII
10.4. Český překlad recenze Ulricha Barthela, Chorzeit 3, 2017 s. 26	LXXXVIII
10.5. Best Edition Award	LXXXIX
10.6. Ocenění „Best Edition 2016“ od Německé asociace hudebních vydavatelů.....	XCI
11. Obecná předmluva Souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů	XCII
12. Kritická edice Eposu o Gilgamešovi	XCVI

Epos o Gilgamešovi, H 351 (1955) v kontextu hudebního divadla Bohuslava Martinů

Epos o Gilgamešovi H 351 je od své premiéry v Basileji v lednu 1958 považován za jednu z nejvýznamnějších skladeb Bohuslava Martinů a přiřazován k vrcholům oratorní tvorby druhé poloviny 20. století. Tomuto vysokému hodnocení však neodpovídá jeho teoretická reflexe v muzikologické literatuře. Až dosud nebyla podrobně prozkoumána složitá mnohaletá geneze tohoto díla a jeho různorodá stylistická východiska. Poprvé se tak stalo teprve v rámci kritické edice díla, vytvořené autorem této práce.²⁶² Zcela stranou pozornosti bádání stála pak pozice *Eposu o Gilgamešovi* v kontextu tvorby Bohuslava Martinů, který se ani zdaleka neomezuje pouze na oblast kantát a oratorií, ale vykazuje úzkou propojenost se skladatelovým naprosto specifickým chápáním hudebního divadla. Cílem předložené disertační práce bylo prozkoumání tohoto kontextu a objasnění důsledků, která tento nový pohled na hudební divadlo Bohuslava Martinů přináší jak pro bádání o tomto skladateli, tak i pro jevištní uvádění *Eposu o Gilgamešovi*.

Součástí práce je zpřístupnění výsledků autorova dlouholetého pramenného výzkumu, podrobný popis a vyhodnocení pramenů, kritická edice díla a publikace všech zásadních pramenů v původních jazykových verzích a v autorově překladu do češtiny. Řada dokumentů je v příloze práce otištěna jako faksimile (většina z nich vůbec poprvé). Oproti výše uvedenému kritickému vydání přináší tato disertace řadu nových poznatků a představuje výrazné doplnění a rozšíření edice v textové i obrazové části. Obsahuje též soupis všech dosavadních provedení *Eposu o Gilgamešovi*, vycházejících z

²⁶² Aleš Březina (ed.), Bohuslav Martinů. Epos o Gilgamešovi, H 351 = The Epic of Gilgamesh, H 351. (Souborné vydání díla Bohuslava Martinů = The Bohuslav Martinů Complete Edition, Série VI/2/1 Oratorium = Series VI/2/1 Oratorio.) Kassel: Bärenreiter, 2014.

autorovy kritické edice díla. Jako první svazek Souborného vydání díla Bohuslava Martinů nastavila tato edice kritéria a měřítko pro celý projekt, který by měl během příštích padesáti let zpřístupnit celý skladatelský odkaz Martinů ve vzorových edicích. Pozitivní přijetí kritické edice *Eposu o Gilgamešovi* v mezinárodních muzikologických periodikách je dokumentováno v závěru bohatě vybavené přílohové části předkládané disertační práce.

Disertační práce je rozdělena do čtyř oddílů:

I. *Epos o Gilgamešovi*, jeho geneze, hudební a formální východiska a vztah k lidovému hudebnímu divadlu Bohuslava Martinů

První oddíl se zabývá duchovní a náboženskou tematikou v tvorbě Bohuslava Martinů a detailně rekonstruuje dlouhotrvající a složitou genezi *Eposu o Gilgamešovi* od prvotního nápad napsat pro Paula a Maju Sacherovy rozsáhlé vokálně-instrumentální dílo v roce 1940 až po jeho realizaci o patnáct let později. Sleduje kontinuitu skladatelova uvažování o volbě žánru, který chápal od samého počátku jako svébytný a hybridní:

Co se týče té kantáty, pomýšlím na něco na způsob Cavalieriho skladby „Rappresentazione di anima et di corpo“,²⁶³ kterou se započala nová hudební epocha. Mám k tomu několik vlastních nápadů, které se pozvolna ozřejmují a nabývají tvar, a v Aix si najdu někoho, komu bych vysvětlil, jak si představuji text. Ten název bych chtěl zachovat, protože mám o něm jistou docela osobní představu.²⁶⁴

²⁶³ Emilio de' Cavalieri, *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo novamente posta in musica dal. sig. Emilio del Cavaliere per recitar cantando* (Řím, 1600). Martinů znal toto základní dílo rané italské monodie na libreto Agostina Manni s největší pravděpodobností z faksimile: Francesco Mantica (ed.), *Rappresentazione di anima, e di corpo*, Prime Fioriture del melodramma italiano, sv. 1 (Řím: Casa Editrice Claudio Monteverdi, 1912). Není bez zajímavosti, že o 18 let později Martinů tuto souvislost v dopise Šafránkovi LE124 (9. 3. 1958) popřel: „Na toho Cavalier[iho] si opravdu ale vubec nevzpominam, mel jsem sice nejake talianske madrigaly ale to bylo uz az v niz[z]e a nebyl to Cavalieri tak jsi mne popletl.“ Skladatelova korespondence z roku 1940 však tuto inspiraci dokládá zcela nepochybně.

²⁶⁴ LE5 (28. 11. 1940): “Pour la cantate, je pense a quelque chose dans le genre de ‘Le Reppresentazione di anima et di corpo’ de Cavalieri qui a commencé une nouvelle époque de musique et j ai quelques idées

Podrobně dokumentuje hledání tématu a textové předlohy, její úpravu do podoby libreta, hudební a formální východiska skladby a postup práce až po dokončení partitury, hledání nakladatelství, přípravu vydání a skladatelův podíl na něm. Vůbec poprvé je v této kapitole zachycen vliv Paula Sachera, objednavatele díla a dirigenta jeho světové premiéry, na výslednou podobu Eposu o Gilgamešovi, sahající od výrazné redukce role Komentátora a snížení počtu sólistů až po zásahy do instrumentace a eliminaci skladatelovy původní představy o poloscénickém uvádění díla.²⁶⁵

Zevrubně je v první části popsáno skladatelovo pojetí skladby "*na půl cesty mezi koncertem a operou*"²⁶⁶, které bylo dosavadnímu bádání naprosto neznámé včetně skutečnosti, že se tím *Epos o Gilgamešovi* vřazuje do kontextu celé hudebně dramatické tvorby Bohuslava Martinů, tedy i jeho oper a baletů, pro které je charakteristické prolínání forem a žánrů.²⁶⁷ Tomuto aspektu se dostává systematictější analytické pozornosti ze strany muzikologů teprve v poslední době.²⁶⁸ Kapitulu uzavírá nastudování

a moi la dessus qui se forment et ressemblent tous doucement et je trouverai en A[ix] quelqu'un a qui j'expliquerai mon idée pour le texte, et je voudrai garder le titre, dont j'ai une image tout a fait personnelle."

²⁶⁵ Dnes je scénické uvádění kantát a oratorií běžnou praxí. Například inscenace (nebo podle označení jejího režiséra Petera Sellarse „ritualizace“) Bachových *Matoušových pašijí* vykazuje pozoruhodné shody s návrhy Martinů z poloviny padesátých let minulého století. I kdyby však Sacher v uměleckou působivost jevištního ztvárnění vokálně-instrumentálních děl uvěřil, jen těžko by zřejmě v té době hledal režiséra, který by se „ritualizace“ *Gilgameše* v duchu skladatelových návrhů s úspěchem a kreativně ujal.

²⁶⁶ **LE82** (2. 4. 1957): "*Je voudrais te dire aussi mon idée pour l'exécution de cette oeuvre. Cela ne doit pas être comme un Oratorio, c'est à dire concert-statique mais un peu à moitié chemin de concert et de l'opéra, c'est à dire quelque mouvement pour Soli et chœur devrait être permis dans les limites du concert exécution, mais, bien entendu, pas comme dans l'opéra. Les chanteurs devraient s'adresser à l'autre, quand c'est nécessaire, pas tellement au public et le chœur doit aussi participer à l'action, pas rester statique debout. C'est à dire de donner le mouvement à cette Epos, qui, certainement à l'origine était à représenté comme à folk-play. Mais, of course, tout cela c'est à la discrétion, tout ce que je voudrais est de donner la liberté à l'estrade du concert, alors some steps and gestures devrait être permis pour donner l'illusion que quelque chose se passe, de ne pas laisser les chanteurs immobile et fige, absorbe seulement par leur vocal partie. La chose est dramatique et il faut la présenter dans ce sens, ajouter l'action au chante dans les limites permis au concert représentation.*" Skladatelův návrh scénické akce (lidová hra, rozmístění zpěváků na scéně, gesta omezená jen na nejnútnejší míru, vysvětlující úloha recitátora) vykazuje pozoruhodné shody s jeho jen o rok staršími scénickými poznámkami k uvažovanému koncertnímu provedení jeho pastorální opery *Čím lidé žijí*, které popsal v dopise **LE53** (11. 3. 1956) Zdeňku Zouharovi, viz též Vít Zouhar a Zdeněk Zouhar, *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2008), s. 146–155.

²⁶⁷ Charakteristickým dílem je např. balet se zpěvy *Špalíček*, H 214 I (1932) a H 214 II (1940).

²⁶⁸ Aktuální odborné příspěvky k tomuto tématu představují např. Ivana Rentsch, *Anklänge an die Avantgarde: Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007) či Aleš Březina a Ivana Rentsch (eds.), *Dělat opravdové divadlo, Martinů-Studien 4* (v tisku).

premiéry, její ohlasy v tisku, kompletní výčet všech nastudování díla za skladatelova života a soupis provedení, vycházejících z předložené kritické edice *Eposu o Gilgamešovi*.

II. Kritická zpráva

Kritická zpráva obsahuje stemma, popis a vyhodnocení pramenů, obecné komentáře a seznam růzností:

Part I

Bar	Part	Commentary
23	S, A coro	PFA, PS2 Ah!
26 ⁷⁻¹²	VI II ²	PFA, PS2 6 notes slurred instead of 2+4
27 ⁵	FI II	RA2 <i>b</i> ²
32 ²	CI	RA2 2 minims with one stem
33 ¹	Pf m.s.	PFA, PS2 accent omitted
33 ^{1,2}	CI I	RA2 no accents
33 ¹	CI I	RA2 slur from previous bar omitted, added up to 33 ³ by the UE editor in RA2, PFA (therefore also in PS2)
33–4	Coro	RA2 “Gilgamish”
34 ⁵	S, A coro	RA2, PFPRA “O” PFA, PS2 “O!”
36	VI	PS2 <i>p</i>
38	B solo	PFA, PFPRA, PS2 “matter”
41 ⁴	VII	PFA, PS2 minim rest omitted
42 ²	B II coro	RA2 <i>F</i> instead of <i>G</i>
45 ⁴	Coro	RA2 “A.” PFPRA “A” PFA, PS2 “A!”
51 ⁴	B coro	PFA, PS2 “non”
56 ²	T coro	PS2 <i>p</i> PFA <i>mf</i> missing
56 ²	B coro	PFA, PS2 <i>mf</i> missing
57 ⁴	Coro	RA2, PFA, PS2 <i>poco f</i> missing
59 ⁶	T coro	PFA, PFPRA, PS2 <i>d</i> ²
64	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “shepherd”
69 ^{2/1}	Arpa m.s.	PFA, PS2 <i>b</i> omitted
76 ²	Vc	PFA, PS2 <i>f</i>
80	Coro	PFA, PS2 “shepherd”
80 ¹	Tr III	all sources <i>senza sord.</i> omitted
80 ⁶	Vle	PS2 additional <i>d</i> ¹
91 ³	S, A coro	PFA, PFPRA, PS2 “the”
110 ²	Trgl	PFA, PS2 staccato dot missing
124	Sp	RA2 “Commentator (Tenor?)” in Martinů’s hand
124–32	Sp	PFA, PS2 b. 132 begins with the word “terror” PFPRA the text is arranged differently than in the remaining sources
132	Sp	PFA, PS2 “wen” instead of “went”
138 ⁶	B solo	RA2 “of”
142 ⁶	B solo	PFA, PFPRA, PS2 “she”

145 ³	VI I ²	PFA, PS2 ♯ missing
147 ⁷	VI II ¹	PFA, PS2 <i>c</i> ♯ ¹ , cf. b. 160
148	Pf	PFA, PS2 slurs from previous bar omitted
157 ³	Cb	all sources no <i>sul pont.</i> , added by analogy with b. 145
160	S, A coro	RA2 ♭
161	Tr I, II	RA2 whole bar missing, added in an editor's hand
168ff	Trgl	RA2, PFA Xil instead of Trgl, corrected in PFA by BM
174	T, B coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “beast”
207 ³	Arpa	RA2, PFA <i>d</i> ¹ , corrected by BM in PFA
216–17	T solo	RA2 “his breast he hath hold thee” PFA, PFPRA, PS2 “his breath he has held thee”
236	A coro	all sources no performance instruction (except for “without words” in PFA, PFPRA, PS2)
237 ²	Vle ³	PFA, PS2 ♭ missing
238	Tr II	all sources <i>p</i> (RA2 undiscernible; <i>p</i> or <i>f</i>)
242 ¹ –243 ¹	A coro	RA2 slurs
245, 246	VI II ^{1, 2}	PFA, PS2 slurred only 245 ^{7–12} / 246 ^{7–12}
246 ²	VI II ^{1, 2}	RA2 <i>a</i> ¹ / <i>c</i> ¹ ; <i>a</i> ¹ corrected to <i>h</i> ¹ by the UE editor in RA2
250	Vc	RA2, PFA no <i>marc.</i>
250	Vc	PS2 no <i>pizz.</i>
258	B solo	PFA, PFPRA, PS2 <i>mf</i> missing
259	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “beast”
261	B solo	PFA, PS2 “innocense”
271	Tempo	RA2 “♩ = 60(63)”, PFA, PFPRA, PS2 “♩ = 60–63”
292 ⁴	S solo	PFA, PFPRA, PS2 <i>d</i> ² , corrected by BM with marking “E (See Vocal Score!)” in PFA
297 ^{2/2}	Pf m.d.	RA2 note pitch not discernable (<i>d</i> ³ / <i>e</i> ³ ?)
299 ³	VI II	RA2 <i>a</i> ² instead of <i>a</i> ¹
303 ^{2, 5} , 304 ^{2, 5} , 305 ^{2, 5} , 306 ²	Tr II	all sources portato (except for 306 ² in RA2 , also bb. 304–5 ✗)
310	S, A coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “(as the sound-orchestra)” PFA, PFPRA, PS2 “m”
312 ^{6/1}	Pf m.d.	RA2 <i>c</i> ♯ ² (crossed out by the UE editor)
313 ^{3, 6} , 314 ^{3, 6}	VI II ²	PFA, PS2 ♯ above <i>tr</i> missing
315 ^{3, 6}	VI II ^{2, 3}	all sources ♯ above <i>tr</i> missing
316 ² , 317 ²	Arpa m.d.	PFA, PS2 additional <i>g</i>
321 ¹	Vc	PFA, PS2 >
325	Pf	PS2 <i>pp molto</i>
337	Sp	all sources T solo (no Sp)
340–1, 348	Tamb picc	RA2 no grace notes
353 ¹²	VI	RA2 staccato dots
354 ⁷	Cb	RA2 no accent and staccato dot, accent added by the UE editor
362 ²	Tr I, III	RA2 ♭ added by the UE editor; PFA ♭ crossed out with marking “ <i>g</i> ♯” by BM
362 ²	Pf	RA2 <i>G</i> ♭ (m.s.) and <i>g</i> ♭ ¹ (m.d.); PFA ♭ crossed out with marking “ <i>g</i> ♯” by BM
366 ¹¹ , 368 ¹⁰	Vc	PFA, PS2 staccato dots missing
369 ¹	Vc	all sources tenuto mark
369 370	T, B coro Coro	RA2 “grappeld”

371–2	Tr III	RA2 Tr I–III given in one stave, Tr III undistinguishable; written out by BM in PFA
371 ³	T II coro	PFA, PFPRA, PS2 \flat missing
376	Timp	PFA, PS2 <i>mf</i> missing
383–90, 394–400	Tamb picc	RA2 no grace notes
390	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “crumbled” (TS “quiver’d”)
392 ¹	Vc, Cb	PFA, PS2 \succ missing, crossed out by the UE editor in RA2
401 ^{1,2}	Pf m.s.	PFA, PS2 staccato dots omitted
401	Coro	RA2 “crumbled” (TS “quiver’d”)

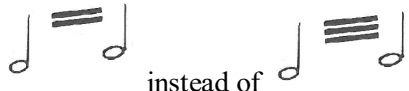



Part II

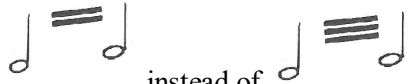


4	Vla I sola	PFA, PS2 <i>senza sord.</i> missing
14 ¹	VI	RA2, PFA <i>p</i>
29	A coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “The Gods” (TS “A divinity”)
31	Arpa	PFA, PS2 “ <i>G</i> \flat ” missing
32	Tempo	RA2 “Poco allegro $\text{♩} = 100$ (105)”; “Poco allegro” crossed out in foreign hand; above annotation “Poco andante $\text{♩} = 50$ ” by BM in ballpoint pen
33 ²	VI I	PFA, PS2 \flat missing
38, 47–8, 115–16	Coro	RA2 “A Gods”, “s” crossed out by a UE editor (TS “A divinity”)
40 ³ –41 ¹	Vle	PS2 slur missing (slurred only 41 ¹ –41 ³)
51	Coro	RA2 “numbered”
58	Sp	PFA, PS2 “...hies friend.”
67	Arpa	PS2 <i>trem.</i>
70 ⁸	Vc	PFA, PS2 quaver rest omitted
92 ³ , 93 ^{2,4}	GC	PFA, PS2 tremolo strokes missing
92, 93	Vle	all sources \sharp above <i>tr</i> missing
94	T solo	PFA, PS2 “where of ... non returning”
94	T solo	RA2 “tenant”
94	T solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “never” instead of “ever”
98	Tr II, Trb, Arpa	RA2 no crescendo wedges
111 ²	S II coro	PFPRA <i>f</i> \flat ¹
126–7	Coro	RA2 no crescendo wedges
130	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “eight”
141	Arpa	RA2, PFA “ <i>E</i> \natural <i>G</i> \flat ” missing
143 ^{1–2}	Vle	PFA, PS2 slur (slurred 142 ³ –143 ²)
146 ⁹	Tr I	all sources staccato dot omitted
146 ¹²	Tr I	PFA, PS2 staccato dot omitted
146	Pf	PFA, PS2 <i>g</i> \sharp ¹ , <i>g</i> \sharp
146 ²²	Pf m.d.	all sources γ
146 ²³	Pf m.s.	PFA, PS2 additional <i>B</i> \flat for m.d.
146 ²³ –147 ¹	Pf	all sources slur from Pf m.s. to Pf m.d.
151	Bar solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “Elder”
155 ¹	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 \flat missing
160–1	Pf m.s.	PFA, PS2 staccato dots missing (RA2 added by the UE editor in b. 161)

161	Bar solo	TS “pard of the desert” (“the” incorrectly missing in all other sources)
167	Bar solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “not art able”
176	B coro	PFPRA \llcorner omitted
181	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “eight”
196	Bar solo	RA2 “ <i>mf</i> (p?)”
207	Tr I, Trb II	RA2 \downarrow . ζ
208 ¹⁻²	Tr I	PFA, PS2 slur
208, 209	Tr II	RA2 dots after minims missing (Tr I and II are given in one stave, therefore g^1 might pertain to Tr II as well)
213	Cl, Tr I, II, Trb	PS2 b^1 and g^1 in the staves of Cl instead of Tr I, II; a^2 and a^1 in the staves of Tr I, II instead of c^1 and c in Trb; semibreve rests in the staves of Trb
218	Vle, Vc	PFA, PS2 <i>sul pont.</i> missing (RA2 added by the UE editor in Vle)
225	Ptti	PFA, PS2 tremolo missing (note stem without “three strokes”)
228	Bar solo	RA2 <i>f</i> missing
244 ³	Arpa m.s.	PFA, PS2 minim with 2 stems (and no rests in the m.d. stave)
269–72	VI II	RA2 no double-stops (\downarrow , note stem with one stroke and number “3” above the note)
278 ³	Arpa	RA2 no “ D^b , B^b ”
290 ¹	Cl	PFA, PS2 <i>f</i> incorrectly placed one note later (290 ²)
296	Cl II	RA2 part of Cl II missing
300 ¹	Pf m.s.	all sources <i>C/c/g</i> (no <i>g</i> in Pf m.d.)
312	Bar solo	PFA, PS2 “up on”
313	Bar solo	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “Oh”
317 ⁶	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 “has”
350 ² –368	Vle	RA2, PFA rests (“music” only in PS2, col VI I or VI II)
361 ¹	Coro	RA2, PFA, PFPRA, PS2 “death”
368 ³	A coro	PFPRA e^1 (PFA e^1 corrected to g^1)

Part III

7 ³	Arpa m.d.	PFA, PS2 g^1
33 ⁶	Arpa m.s.	PFA, PS2 γ omitted
36	Arpa	PFA, PS2 “ B^b ” omitted
39 ³	Tr I	RA2 a^1
39–40	Arpa m.s.	PFA, PS2 ♩ instead of ♩ (therefore incorrect notes)
40 ⁹ –41 ¹	VI I ¹ , Vle I ¹	PFA, PS2 slurs
52 ¹	S solo	PFA, PS2 “Wy”
60 ³	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 a^b , corrected in PFA by BM (“not b for A”) but omitted in PS2
64	Arpa	RA2 “ E^b A^b B^b ”
70	Arpa	PFA, PS2 no “ C^b G^b ”
73	Bar solo	PFA, PFPRA, PS2 <i>mf</i> missing
79 ¹ –85	Timp	RA2 79 ¹ ($\#$); 80–84 ♯ ; 85 no $\#$
79–106	S solo, Coro	PFA, PFPRA, PS2 “O”; RA2 no lyrics, “O” indicated by a UE editor in bb. 79–80
82 ¹ –83 ¹	A coro	RA2: e^1 – <i>gliss.</i> – g^1 – <i>gliss.</i> – a^1

90 ²	A coro	PFA, PFPR, PS2 d ¹ , no slur towards 91 ¹ ; RA2 note pitch ambivalent (d ¹ or e ¹), but tie indicates e ¹
92–6	Coro	RA2 dashed bar lines
92	Sp	RA2, PFA, PS2 no “(B solo)”
92–6	Sp	PFA, PFPR, PS2 dash missing
92–6	Sp	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
105–6	T coro	RA2 no slur
107	Timp	RA2 “Timp or (tamboure)” by BM
111 ¹	Tr III	PFA, PS2 g ^{#1}
111 ³	Tr III	RA2 no \natural
113 ¹	Fl	RA2 <i>f</i> missing
115 ¹ , 124 ¹	Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
131	Arpa	PFA, PS2 “G \flat ”
135	Timp	PFA, PS2 no staccato dots
146 ² –147 ¹	VI II ¹ , Vle ²	RA2 slurs
147 ² –148, 150–1	Cb	RA2 semiquaver tremolo (note stems with two strokes) instead of demisemiquaver tremolo (note stems with three strokes)
149 ⁹ , 150 ⁹	Cl	PFA, PS2 <i>f</i> omitted
152–64	Pf	RA2  instead of 
162	Pf	PFA, PS2 \leftarrow missing
163	Pf	PFA, PS2 slurs end at 163 ²
176–9 190–4	Pf	RA2 piano part given in stave of m.s. with “8ba” marking: m.d. possibly one octave lower
177–9	Pf m.s.	PFA, PS2 notes one octave higher (<i>F/B\flat</i> instead of <i>F₁/B\flat₁</i>)
180 ⁴	Arpa m.d.	PS2 \sharp missing
188	Tamb picc	RA2 no grace notes
190 ²	Pf	all sources additional staccato dots
199 ¹	Tr II	PS2 \flat above <i>tr</i> sign
200 ⁶	VI I ²	PFA, PS2 e ² instead of c ²
201 ²	Pf	PFA, PS2 <i>sfz</i> missing
232	Coro	PFA, PFPR, PS2 accents missing, RA2 accents missing in T, B coro
236	Bar solo	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
240	VI I	RA2, PFA no <i>sul E</i>
249	Tamb rull	PFA annotation “(x S. Drum (without String.) Tamborin?)” by BM
261	Tamb rull	PFA, PS2 -
274	Bar solo	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
285 ⁵	VI I	PFA, PS2 accent
288 ¹	Bar solo, T coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
318 ^{1/1}	Pf m.d.	PFA, PS2 \flat missing
324	Fl	RA2  [add beam instead of hooks for last two quavers]
337	Pf m.s.	RA2  [add beam instead of hooks for last two quavers]

350, 353	Bar solo, B solo	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
351, 353	Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
358 ^{1/1}	Pf m.d.	PFA, PS2 # missing
358–63	Cb	PFA, PS2 staccato dots omitted
362 ² , 363 ²	Cl	all sources tenuto marks missing (RA2 also accents missing in b. 363)
363 ²	Fl	all sources redundant slur towards next bar
374	Trb	RA2 <i>f</i> (<i>poco</i>)
374	Tamb rull	PFA annotation “Caisse roul. (Tambourin?)” by BM
374–5, 377–81	Pf m.d.	RA2  instead of 
395	Ptti	all sources <i>p</i> missing, added by a UE editor in RA2
409	Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
412	T, B solo, T, B coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
415 ¹	S II coro	RA2 <i>e</i> ^b ² , corrected by BM in PFA, PFPR A
419 ²	Pf m.d.	PFA, PS2 accent missing
448	Tamb picc	RA2 no 
450	Tamb picc	RA2 staccato dots; bb. 451–453: ∕
450 ¹⁻²	T solo	PFA, PS2 slur, 450 ² no “oh” (PFPR A no slur, 450 ² “oh” missing)
451 ¹ , 453 ¹	B solo, Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
454	S, T solo	RA2 “earth.”
455 ¹	B solo, Coro	all sources “raise” instead of “rise” (see General Comments, p. 80)
463	Pf m.s.	PFA, PS2 accent missing
467	Xil, Pf	RA2, PFA <i>f</i> instead of <i>ff</i>
472	Sp	RA2 “Bass” crossed out, annotation “Nar.” by BM followed by annotation “Baryton-solo” by a UE editor PFA, PS2 Bar solo (no Sp) PFPR A annotation “Speaker (Bass)” by BM; see General Comments, p. 83
472	Sp	TS, RA2 “oped” instead of “open’d”
503	S, A coro	RA2 “limping water”; PRA, PRPFA, PS2 “himping water”
511, 514, 517, 520	VI I	PFA, PS2 redundant (h)

III. Prameny a literatura

Třetí část přináší seznam pramenů, použité korespondence a dalších relevantních dokumentů. Její součástí je i soupis použité literatury:

1. Seznam pramenů

Zkratka	Charakteristika	Lokace / sign. / vyd.
TS	publikace Reginalda Campbella Thompsona <i>The Epic of Gilgamish: New Translation from a Collation of the Cuneiform Tablets in the British Museum Rendered Literally into English Hexameters</i>	Londýn: Luzac, 1928
D	autografní průběhová skica skladby	PSS, SPS, složka č. 299
A	autografní partitura na průsvitném papíru Circle Blue Print s jednou vrstvou skladatelových dodatečných vpisků	PSS, SPS, složka č. 299
RA1	reprodukce A s vpisky BM, Paula Sachera a německým překladem Arnolda Heinze Eichmanna	PSS, SPS, bez sign.
RA2	reprodukce A, tisková předloha s vpisky BM a editorů UE	UE, bez sign.
R	reprodukce A s vpisky Paula Sachera a německým překladem Arnolda Heinze Eichmanna	PSS, SPS, bez sign.
ALC1	autografní seznam korektur v dopise LE38 (27. 2. 1955)	PSS, bez sign.
ALC2	autografní seznam korektur v dopise LE93 (26. 4. 1957)	PSS, bez sign.
PFA	korekturní obsah partitury s vpisky BM a editorů UE	UE, bez sign.
RPFA	reprodukce korekturního obsahu partitury s vpisky Sachera a dvěma věnováními rukou BM; dirigentská partitura premiéry díla	PSS, bez sign.
PR	klavírní výtah Eposu o Gilgamešovi od Karla Heinze Füssla	UE, bez sign.
PFPR	korekturní obsahy klavírního výtahu pro oslovení sólistů premiéry	UE, bez sign.
PFPPRA	korekturní obsah klavírního výtahu s vpisky BM a editora UE	UE, bez sign.
PFP	korekturní obsahy instrumentálních partů	UE, bez sign.
PS1	předběžná tištěná partitura (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO sign. BKO 562
PPR1	předběžný tištěný klavírní výtah (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO, sign. BKO 562 (101–114)
PFCHS	korekturní obsahy sborové partitury (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO, sign. BKO 562 (1–100)
PP1	předběžné tištěné orchestrální party (UE 1957) pro premiéru	PSS, archiv BKO, sign. BKO 562
PS2	první tištěné vydání partitury	UE, 1958, U.E. 12704
PPR2	první tištěné vydání klavírního výtahu	UE, 1958, U.E. 12701
PS2A	první tištěné vydání partitury s věnováním rukou BM	PSS, SPS, bez sign.
PL	první tištěné vydání libreta	UE, 1958, U.E. 12702
PCHS	první tištěné vydání sborové partitury	UE, 1958, U.E. 12703
PP2	první tištěné vydání partů	UE, 1958, U.E. 12705

Hypotetické prameny

TSA Skladatelův exemplář knihy *The Epic of Gilgamish*, obsahující s největší pravděpodobností jeho vpisky, zejména škrty, textové změny a úvahy o rytmickém rozvrhu klíčových slov.

ALC3 Autografní seznam korektur obsahující doplnění skupinek v partu malého bubínku na konci části I a v části III a změny dynamiky.

Další prameny

Stephen Herbert Langdon, *The Epic of Gilgamish*. Publications of the Babylonian Section, sv. 10, č. 3 (Philadelphia: University Museum, 1917)

Lubor Matouš, *Epos o Gilgamešovi, Živá díla minulosti, sv. 20* (Praha: SNKLHU, 1958)

Ferdinand Stiebitz, *Gilgameš. Starobabylónský epos* (Brno, 1944)

2. Seznam použité korespondence²⁶⁹

Zkratka / Datum	Odesílatel – příjemce	Lokace / sign.	Sign. v IBM ²⁷⁰
LE1 (3. 3. 1940)	BM – Paul Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-03-03
LE2 (2. 7. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-07-02
LE3 (10. 11. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-11-10
LE4 (21. 11. 1940)	Sacher – BM ²⁷¹	PSS, bez sign.	Sac 1940-11-21
LE5 (28. 11. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-11-28
LE6 (7. 12. 1940)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1940-12-07
LE7 (17. 12. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-12-17
LE8 (31. 12. 1940)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1940-12-31
LE9 (20. 8. 1941)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1941-08-20
LE10 (6. 9. 1941)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1941-09-06
LE11 (13. 9. 1948)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1948-09-13b
LE12 (18. 10. 1948)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1948-10-18
LE13 (25. 10. 1948)	BM, ChM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1948-10-25
LE14 (27. 11. 1948)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1948-11-27
LE15 (16. 12. 1948)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1948-12-16
LE16 (16. 3. 1949)	ChM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1949-03-16
LE17 (24. 10. 1950)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1950-10-24
LE18 (22. 8. 1952)	BM – Alfred Schlee	UE, bez sign.	UE 1952-08-22
LE19 (21. 3. 1953)	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1953-03-21
LE20 (20. 12. 1953)	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1953-12-20
LE21 (30. 8. 1954)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1954-08-30
LE22 (10. 9. 1954)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1954-09-10
LE23 (24. 9. 1954)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1954-09-24
LE24 (1. 10. 1954)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1954-10-01
LE25 (před 4.10.1954)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 635	Mar 1954-00-00a
LE26 (4. 10. 1954)	BM – Miloš Šafránek	CBM, PBM Kmš 819	ŠafM 1954-10-04

²⁶⁹ Korespondence je citována s laskavým svolením vlastníků.

²⁷⁰ V IBM jsou uloženy pouze kopie korespondence. Uvedené dopisy bez IBM signatury jsou evidovány v databázi, Institut však nevlastní jejich kopie. Pro více informací viz database.martinu.cz.

²⁷¹ Veškeré Sacherovy dopisy adresované BM jsou uloženy v PSS v podobě nesignovaných průklepů.

LE27 (27. 10. 1954)	BM – Zdeněk Zouhar	ZZ, BM 6	Zou 1954-10-27
LE28 (1. 11. 1954)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 820	ŠafM 1954-11-01
LE29 (11. 11. 1954)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 471	Mar 1954-11-11
LE30 (26. 12. 1954)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 475	Mar 1954-12-26
LE31 (16. 1. 1955)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 477	Mar 1955-01-16
LE32 (24. 1. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-01-24
LE33 (30. 1. 1955)	BM – Zouhar	ZZ, BM 8	Zou 1955-01-30
LE34 (1. 2. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-02-01
LE35 (12. 2. 1955)	BM – rodina	BM, PBM Kr 480	Mar 1955-02-12
LE36 (18. 2. 1955)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 481	Mar 1955-02-18
LE37 (26. 2. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-02-26
LE38 (27. 2. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-02-27
LE39 (18. 5. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-05-18
LE40 (28. 5. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-05-28
LE41 (8. 6. 1955)	BM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 492	Mar 1955-06-08
LE42 (1. 11. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-11-01
LE43 (18. 11. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-11-18
LE44 (22. 11. 1955)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1955-11-22
LE45 (8. 12. 1955)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-12-08
LE45 8. 12. 1955	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1955-12-08
LE46 16. 12. 1955	BM – Karel Šebánek	CBM, PBM KŠeb 128	Šeb 1955-12-16
LE47 15. 1. 1956	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 829	ŠafM 1956-01-15
LE48 16. 1. 1956	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1956-01-16
LE49 17. 1. 1956	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 129	Šeb 1956-01-17
LE50 11. 2. 1956	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 130	Šeb 1956-02-11
LE51 24. 2. 1956	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1956-02-24
LE52 8. 3. 1956	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1956-03-08
LE53 11. 3. 1956	BM – Zouhar	ZZ, BM 15	Zou 1956-03-11
LE54 16. 3. 1956	Sacher – BM	CBM, bez sign. (orig.)	
		PSS, bez sign.	Sac 1956-03-16
LE55 22. 3. 1956	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 132	Šeb 1956-03-22
LE56 27. 3. 1956	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1956-03-27
LE57 4. 4. 1956	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1956-04-04
LE58 16. 4. 1956	BM – Schlee	UE, bez sign.	UE 1956-04-16
LE59 16. 4. 1956	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-16
LE60 18. 4. 1956	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-18
LE61 19. 4. 1956	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-19
LE62 19. 4. 1956	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE63 19. 4. 1956	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1956-04-19
LE64 23. 4. 1956	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1956-04-23
LE65 1. 5. 1956	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE66 7. 5. 1956	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1956-05-07
LE67 18. 5. 1956	Wieser – BM	UE, bez sign.	UE 1956-05-18
LE68 17. 10. 1956	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE69 22. 10. 1956	Wieser – Sacher	PSS, bez sign.	
LE70 1. 2. 1957	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1957-02-01
LE71 14. 1. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE72 5. 2. 1957	UE – BM	UE, bez sign.	UE 1957-02-05
LE73 8. 2. 1957	UE (Frölich) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE74 17. 2. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-02-17
LE75 25. 2. 1957	Schlee – Sacher	PSS, bez sign.	
LE76 26. 2. 1957	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1957-02-26
LE77 26. 2. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-02-26
LE78 6. 3. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-03-06
LE79 22. 3. 1957	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1957-03-22

LE80	22. 3. 1957	UE (F/GI) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE81	27. 3. 1957	UE (GI/Hi) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE82	2. 4. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-02
LE83	3. 4. 1957	Schlee – Sacher	PSS, bez sign.	
LE84	6. 4. 1957	Sacher — Schlee	PSS, bez sign.	
LE85	9. 4. 1957	Schlee – Sacher	, bez sign.	
LE86	15. 4. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-15a
LE87	15. 4. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-15b
LE88	15. 4. 1957	Sacher – Schlee	PSS, bez sign.	
LE89	16. 4. 1957	Schlee – Sacher	PSS, bez sign.	
LE90	23. 4. 1957	BM – rodina	CBM, PBM Kr 565	Mar 1957-04-23
LE91	24. 4. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-24
LE92	24. 4. 1957	Sacher – Schlee	PSS, bez sign.	
LE93	26. 4. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-04-26
LE94	6. 5. 1957	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1957-05-06
LE95	15. 5. 1957	UE (bu) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE96	14. 6. 1957	BM – rodina	CBM, PBM Kr 570	Mar 1957-06-14
LE97	17. 6. 1957	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 144	Šeb 1957-06-17
LE98	25. 6. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE99	3. 7. 1957	UE – Sacher	PSS, bez sign.	
LE100	4. 7. 1957	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-07-04
LE101	21. 8. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE102	23. 8. 1957	UE (Bu/GI) – Sacher	PSS, bez sign.	
LE103	3. 10. 1957	Sacher – UE	PSS, bez sign.	
LE104	(21. 10. 1957)	BM – Frank Rybka	soukr. vlastn.	Ryb 1957-10-21
LE105	(10. 11. 1957)	BM – Šafránek	BM, PBM Kmš 861	ŠafM 1957-11-10
LE106	(12/1957)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-12-00a
LE107	(12/1957)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1957-12-00b
LE108	(8. 12. 1957)	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 146	Šeb 1957-12-08
LE109	(20. 12. 1957)	BM – rodina	v soukr. vlastn.	Mar 1957-12-20
LE110	(22. 12. 1957)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 863	ŠafM 1957-12-22
LE111	(1/1958)	ChM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 588	Mar 1958-01-00
LE112	(7. 1. 1958)	BM – Miloslav Bureš	PNP, fond M. Bureš	BurM 1958-01-07
LE113	(7. 1. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 865	ŠafM 1958-01-07
LE114	(8. 1. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 585	Mar 1958-01-08
LE115	(9. 1. 1958)	BM – Rybka	soukr. vlastn.	Ryb 1958-01-09
LE116	(21. 1. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 586	Mar 1958-01-21
LE117	(29. 1. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 866	ŠafM 1958-01-29
LE118	(29. 1. 1958)	BM – Frances Ježková	ČMH, G 11 751	Jež 1958-01-29
LE119	(29. 1. 1958)	BM – Rybka	soukr. vlastn.	Ryb 1958-01-29
LE120	(30. 1. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 587	Mar 1958-01-30
LE121	(2. 2. 1958)	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 147	Šeb 1958-02-02
LE122	(3. 2. 1958)	BM – Václav Smetáček	soukr. vlastn.	SmeV 1958-02-03
LE123	(12. 2. 1958)	BM – Charles Munch	soukr. vlastn.	Mun 1958-02-12
LE124	(9. 3. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 868	ŠafM 1958-03-09
LE125	(30. 3. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 869	ŠafM 1958-03-30
LE126	(8. 4. 1958)	Pavel Eckstein – BM	CBM, bez sign.	HR 1958-04-08
LE127	(13. 4. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 871	ŠafM 1958-04-13
LE128	(22. 4. 1958)	BM – Karel Novák	CBM, PBM KKnov 6	NovK 1958-04-22
LE129	(7. 5. 1958)	Ernst Hartmann – BM	UE, bez sign.	UE 1958-05-07
LE130	(17. 5. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 596	Mar 1958-05-17
LE131	(26. 5. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 875	ŠafM 1958-05-26
LE132	(3. 6. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 597	Mar 1958-06-03
LE133	(9. 6. 1958)	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1958-06-09
LE134	(12. 6. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 877	ŠafM 1958-06-12

LE135 (9. 9. 1958)	Sacher – BM	PSS, bez sign.	Sac 1958-09-09
LE136 (17. 9. 1958)	BM – rodina	CBM, PBM Kr 610	Mar 1958-09-17
LE137 (8. 10. 1958)	BM – Marie Pražanová	soukr. vlastn.	Pra 1958-10-08
LE138 (12. 10. 1958)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1958-10-12
LE139 (15. 10. 1958)	BM – Šafránek	CBM, PBM Kmš 883	ŠafM 1958-10-15
LE140 (21. 10. 1958)	BM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 615	Mar 1958-10-21
LE141 (29. 10. 1958)	BM – Novák	CBM, PBM KKnov 7	NovK 1958-10-29
LE142 (10. 1. 1959)	BM – Šebánek	CBM, PBM KŠeb 156	Šeb 1959-01-10
LE143 (27. 1. 1959)	BM – Marie Martinů	CBM, PBM Kr 624	Mar 1959-01-27
LE144 (9. 3. 1959)	BM – Ježková	ČMH, G 11 773	Jež 1959-03-09
LE145 (29. 3. 1959)	BM – BV	BV, bez sign.	Bär 1959-03-29
LE146 (4/1959)	BM – Marie Pražanová	soukr. vlastn.	Pra 1959-04-00
LE147 (14. 4. 1959)	Leo Black – BM	UE, bez sign.	UE 1959-04-14
LE148 (14. 4. 1959)	BM – Sacher	PSS, bez sign.	Sac 1959-04-14
LE149 (23. 6. 1959)	Schlee – BM	UE, bez sign.	UE 1959-06-23
LE150 (28. 6. 1960)	UE – ChM	NBM, bez sign.	UE 1960-06-28b
LE151 (3. 9. 1962)	Vladimír Vaněk – ChM	CBM, bez sign.	VanV 1962-09-03

3. Seznam dalších relevantních dokumentů a recenzí

Datum	Charakteristika	Lokace / sign. / vyd.
s.d.	zápisník Charlotte Martinů	CBM, bez sign.
16. 1. 1958	<i>Mitteilungen des Basler Kammerorchesters</i> , č. 76 (program světové premiéry, Basilej, 23. 1. 1958)	PSS, bez sign.
21. 6. 1959	program k provedení ve Vídni	PSS, bez sign.
11. 10. 1958	nahrávka REC1 z provedení v Turíně	RAI 1958
18. 4. 1959	nahrávka REC2 z provedení v Londýně	soukromé vlastnictví
21. 6. 1959	nahrávka REC3 z provedení ve Vídni	PSS, bez sign.
28. 1. 1957	první smlouva BM s UE na <i>Epos o Gilgamešovi</i>	NBM, bez sign.
14. 4. 1959	druhá smlouva BM s UE na <i>Epos o Gilgamešovi</i>	NBM, bez sign.

4. Použitá literatura

4.1. Monografie, katalogy, edice

Martin Anderson, Aleš Březina (eds.), *Martinů's Letters Home: Five Decades of Correspondence with Family and Friends* (London: Toccata Press, 2012).

Michael B. Beckerman, *Martinů's mysterious accident: Essays in honor of Michael Henderson* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2007).

Aleš Březina, *Die Martinů -Manuskripte in der Paul Sacher-Stiftung Basel*, Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft Neue Folge 13/14 (Bern: P. Lang, 1993/94), s. 157-274.

Aleš Březina, Růžena Dostálová (eds.), *Řecké pašije – osud jedné opery: Korespondence Bohuslava Martinů a Nikose Kazantzakise* (Praha: 2003).

Aleš Březina, Ludmila Sadílková (eds.), *Charlotte Martinů: Můj život s Bohuslavem Martinů* (Praha: Editio Bärenreiter, 2004²).

Aleš Březina, Ivana Rentsch (eds.), *Dělat opravdové divadlo* [Martinů-Studien 4] (Frankfurt nad Mohanem: P. Lang, v tisku, 2018).

Michael D. Crump, *The symphonies of Bohuslav Martinů: An analytical study* (London: Toccata Press [Symphonic studies, 3], 2010).

Lauro Machado Coelho, *A Ópera Tcheca* [História da ópera] (Sao Paulo: Editora Perspectiva, 2003).

Blanka Červinková e.a. (ed.), *Bohuslav Martinů: Bibliografický katalog* (Praha: Panton, 1990).

Guy Erismann, *Martinů, un musicien à l'éveil des sources* (Arles: Actes Sud, 1990).

Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie* (Mainz; New York: Schott, 2007²).

Václav Holzknecht, *Cesta Bohuslava Martinů* (Praha: 1984)..

Miloš Hons, *Sborová tvorba Bohuslava Martinů* (Praha: 1998)

Jan Kapusta, *Neuvěřitelná kauza Martinů* (Praha: Arbor vitae, 2014).

Brian Large, *Martinů* (London: 1975).

Jan Löwenbach, *Martinů pozdravuje domov* (Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947).

Jirka Kratochvíl, *Bohuslav Martinů. Unaccompanied choral music for mixed voices*, Disertační práce (University of Northern Colorado, 1997).

Heinrich Lindlar, *Tschechische Komponisten: Janáček, Martinů, Hába, Weinberger* (Musik der Zeit 8, 1954).

Judith Ann Mabary, *The Strangler: a Rite of Passage. A Creative Synthesis of Modern Dance, Literature and Music: Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů*, Disertační práce (Washington University, 1992).

Ines Matschewski, *The Epic of Gilgamesh*, Diplomová práce (FU Berlín, 1997).

Jaroslav Mihule, *Symfonie Bohuslava Martinů* (Praha: 1959).

- Jaroslav Mihule, *Bohuslav Martinů* (Praha: 1966).
- Jaroslav Mihule, *Bohuslav Martinů* (Praha: 1972).
- Jaroslav Mihule, *Life in Music* (Praha: 1989) [Typoskript].
- Jaroslav Mihule, *Life and Work* (Praha: 1990).
- Jaroslav Mihule, *A Survey of Works by Bohuslav Martinů* (Praha: 1990).
- Jaroslav Mihule, *Martinů – osud skladatele* (Praha: Karolinum, 2002).
- Jiří Mucha, *Podivné lásky* (Praha: 1988).
- Miloslav Nedbal, *Bohuslav Martinů: několik pohledů na život a dílo velkého českého skladatele našeho století* (Praha: 1965 [=Edice přátel hudby 1]).
- Stanislav Novák, *O Bohuslavu Martinů. 1938-1945* (Praha: 1947).
- Rudolf Pečman, *Eseje o Martinů: Doba – dílo – tvůrčí estetika* (Praha: 1989).
- Jitřenka Pešková, Iša Popelka (eds.), *Časoprostor Bohuslava Martinů: výstava k 100. výročí skladatelova narození* (Praha: 1990).
- Iša Popelka, *Martinů a Polička* (Praha: 1990).
- Iša Popelka, *Martinů a Polička: Pásmo textů, fotografií a výtvarných děl* (Praha: 1990).
- Iša Popelka (ed.) *Bohuslav Martinů: Dopisy domů* (Praha: 1996).
- Iša Popelka, *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů* (Polička: 1997).
- Ivana Rentsch, *Anklänge an die Avantgarde: Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Stuttgart: Franz Steiner, 2007).
- Niklaus Röthlin (ed.), *Paul Sacher: Reden und Aufsätze* (Zürich: 1986).
- Ulrich Schreiber, "Bohuslav Martinů", *Opernführer für Fortgeschrittene: Die Geschichte des Musiktheaters. Vol. 3 Das 20. Jahrhundert. Teil 3. Ost- und Nordeuropa* (Kassel: 2006).
- Thomas D. Svatos, *Martinů in Music and Culture: a View from his Parisian Criticism and 1940s Notes*, Disertační práce (UC Santa Barbara, 2002).
- Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: The Man and his Music* (New York: 1944).

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: Život a dílo* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961).

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: Leben und Werk* (Kassel: 1964).

Miloš Šafránek (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články*, (Praha: 1966).

Miloš Šafránek, (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů* (Praha: 1979).

Jiřina Telcová, *Scénografie díla Bohuslava Martinů v brněnském divadle (1926-1982)*, (Praha: 1984).

Helen Wallace, *Boosey & Hawkes: The Publishing Story* (Londýn: Boosey & Hawkes, 2007).

Vít Zouhar, Zdeněk Zouhar (eds.), *Milý příteli: Dopisy Bohuslava Martinů Zdeňku Zouharovi* (Olomouc: Univerzita Palackého, 2008).

Zdeněk Zouhar, *Sborové dílo Bohuslava Martinů* (Praha: 2001).

4.2. Sborníky

Jitka Brabcová (ed.), *Bohuslav Martinů, Anno 1981, Papers from an International Musicological Conference. Prague, 26 - 28 May, 1981* (Praha: 1990).

Peter Csobádi e.a. (ed.), *Welttheater, Mysterienspiele, rituelles Theater: „Vom Himmel durch die Welt zur Hölle“*, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions 1991, (Salzburg: 1992).

Petr Macek (ed.), *Bohuslav Martinů, his pupils, friends and contemporaries*, Sborník z konference Brno 1990 (Brno: 1993).

Jan Mazurek e.a. (ed.), *Bohuslav Martinů český a světový*, Sborník z konference Janáčkiana, Ostrava 1999 (Ostrava: 2000).

Rudolf Pečman (ed.), *Bohuslav Martinůs Bühnenschaffen, Musikwissenschaftliche Kolloquien des Internationalen Musikfestivals Brünn 1966* (Praha: 1967).

Rudolf Pečman (ed.), *Martinů v proměnách času*, Sborník z konference Brno 1978, (Praha/Brno: 1979).

Přemysl Pražák (ed.), *Vítězslava Kaprálová, Studie a vzpomínky* (Praha: 1949).

Zdeněk Zouhar (ed.), *Bohuslav Martinů: Sborník vzpomínek a studií* (Brno: Krajské nakladatelství, 1957).

4.3. Studie

Michael Beckerman, "In Search of Czechness in Music", *19th-Century Music* 10 (1986), s. 61-73.

Lucie Berná (ed.), „Bohuslav Martinů ve vzpomínkách svých současníků“, *Opus musicum* 36, č. 4 (2004), s. 20.

José Bruyr, "[Bohuslav Martinů]", *L'écran des musiciens. Deuxième série* (Paris: J. Corti 1933), s. 58-67.

Aleš Březina, "Discovering Bohuslav Martinů 's estate", *Czech Music* 19, *The Quarterly Journal of the Dvořák Society* (1995), H. 5, s. 1-3.

Aleš Březina, "Knihovna Bohuslava Martinů", *Hudební rozhledy* 48, č. 4-5 (duben-květen 1995), s. 32-35.

Aleš Březina, "Newly discovered manuscripts of works by Bohuslav Martinů", *Czech music* 19, *The Quarterly Journal of the Dvořák Society* 1995, H. 5, s. 4.

Aleš Březina, "Eine phantastische Schule des Komponierens für Streichorchester: Martinů s Eingriffe in die *Partita* (1938) von Vítězslava Kaprálová", *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 17, (1997), s. 95-113.

Aleš Březina, "Die nächste Etappe unserer Reise liegt noch im Unbekannten: Bohuslav Martinů s Flüchtlingsdrama *Die griechische Passion*", Ulrich Mosch, Matthias Kassel (eds.) „*Entre Denges et Denez...*“: *Dokumente zur Schweizer Musikgeschichte 1900-2000*, (Ženeva: 2001), s. 407-413

Aleš Březina, "'... abych se mohl na změny předem duševně připravit.' Řecké pašije – dvě opery Bohuslava Martinů", *Hudební věda* 38, (2001), H. 1/2, s. 137-153.

Aleš Březina, "Bohuslav Martinů and the State(s)", Michael B. Beckerman (ed.), *Martinů's mysterious accident : essays in honor of Michael Henderson* (Hillsdale, N.Y.: Pendragon Press, 2007).

Aleš Březina, "'[...] the essential nobility of thoughts and things which are quite simple [...]'. Martinůs Versuch einer Erneuerung der Symphonie", *Hindemith-Jahrbuch* 32, (Frankfurt a. M.: 2003), s. 224-242.

Pierre-Octave Ferroud, "Un Grand Musicien contemporain: B. Martinů", *Schweizerische Musikzeitung* 76, č. 18 (15. 9. 1936), s. 497-501.

Harry Halbreich, "Martinů – Juliette ou la Clé des songes", *L'Avant-scène opéra*, č. 210 (Paříž: 2002).

Jörn Peter Hiekel, "Auf dem Weg zu einer surrealistischen Musik? Bohuslav Martinůs Opern-Groteske *Les Larmes du Couteau*", *Musiktheorie* 22, č. 2 (2007), s. 123-136.

Theo Hirsbrunner, "Ein Komponist aus Polička: Bohuslav Martinů in seiner Heimat", *Von Richard Wagner bis Pierre Boulez: Essays* (Anif; Salzburg: Müller-Speiser 1997), s. 171-175.

Theo Hirsbrunner, "Martinůs Verhältnis zu Debussy und Strawinsky", Peter Andraschke, Edelgard Spaude (eds.), *Festschrift Primož Kuret* (Freiburg i. Br.: 1998), s. 179-182.

Geoffrey Chew, "Martinů's *Three Wishes* and Their Fulfillment: Links between Paris and Prague in Music of the 1920s", *French Cultural Studies* 11 (2000), s. 367-376.

Jaroslav Jiránek, "Národní rysy hudební řeči Bohuslava Martinů", *Hudební věda* 28 (1991), s. 115-124.

Jan Kapusta, "Bohuslav Martinů v roce 1938", *Hudební věda* 19, (1982), s. 162-175.

Vladimír Karbusický, "Das Flüchtlingsdrama in der Oper als Aktualität und Provokation", Primož Kuret (ed.), *Provokacia v glasbi: strokovno posvetovanje, problemski razgovor* [=Kongressbericht Ljubljana 1993] (Ljubljana: 1994), s. 33-44.

Vladimír Karbusický, "Der erträumte und nacherlebte Surrealismus, Martinůs Oper *Juliette et la clé des songes*", *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 13 (1995), s. 271-336.

Vladimír Karbusický, "Von fremden Ufern, fern im Exil... . Bohuslav Martinůs *Feldmesse*", Friedrich Geiger, Thomas Schäfer (eds.), *Exilmusik: Komposition während der NS-Zeit* [=Musik im "Dritten Reich" und im Exil 3], (Hamburg: 1999), s. 333-372.

Jürgen Kühnel, "Bohuslav Martinůs Oratorium ‚The Epic of Gilgamesh‘ und Robert Wilsons Theaterprojekt ‚The Forest‘. Grundsätzliche Überlegungen zum Thema Mythos und Mythos-Rezeption – insbesondere im Musiktheater – an Beispiel zweier neuerer Bearbeitungen des Gilgamesch-Stoffes", Peter

Csobadi (ed.), *Antike Mythen im Musiktheater des 20. Jahrhunderts. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1989* [=Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge 7], (Stuttgart: 1990), s. 51-78.

Milan Kuna, "Korespondence Bohuslava Martinů Václavu Talichovi (1924-1939)", *Hudební věda* 7 (1970), s. 212-247.

Milan Kuna, "Bohuslav Martinů Václavu Talichovi po roce 1945: Dokumenty", *Hudební věda* 32, (1995), s. 187-201.

Jacques Longchamp, "Les Trois souhaits à Lyon: Un opéra-film de Martinů et Ribemont-Dessaignes", *Monde* (29. 5. 1973), č. 8894, s. 25.

Jürgen Maehder, "Neoklassizismus, Surrealismus und diskontinuierliche Erzählhaltung im Musiktheater Bohuslav Martinůs", *Bregenzer Festspiele, Opernworkshop 1999: Bohuslav Martinů: Die Griechische Passion* (Wien: 1999), s. 113-137.

Bo Marschner: „Das *Gilgamesh-Epos* von Bohuslav Martinů und die Oper *Gilgamesh* von Per Nørgård“, Petr Macek a Jiří Vysloužil (eds.), *Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries* [=Colloquium Brno 1990], (Brno: 1993), s. 138–151.

Václav Nosek, "Inspirační zdroje hudebně dramatické tvorby Bohuslava Martinů", *Opus musicum* 22 (1990), s. 212-216.

Iša Popelka, "Česká léta Bohuslava Martinů", Zdeněk Zouhar (ed.), *Bohuslav Martinů: Sborník vzpomínek a studií* (Brno: Krajské nakladatelství, 1957), s. 57-73.

Oldřich Pukl, "Bohuslav Martinů: Cesty k domovu", *Opus musicum* 23 (1991), s. 184-190.

Adolf Scherl, "*Julietta* B. Martinů v Národním divadle 1938. Václav Talich a česká divadelní avantgarda", *Divadelní revue* 3 (1994), s. 44-50.

Jürgen Sieber, "Geistliche Aspekte im Werk von Bohuslav Martinů", *Musica sacra* 97 (1977), s. 98-105.

Jan Smaczny, "A Key to Martinů's *Julietta*", *Opera* 48 (1997), s. 1162-1167.

Katrin Stöck, "Der Einfluss von Surrealismus und Poetismus auf Bohuslav Martinů und seine Oper *Julietta*", Kathrin Eberl, Wolfgang Ruf (eds.) *Musikkonzepte – Konzepte der Musikwissenschaft, Kongressbericht der Gesellschaft für Musikforschung, Halle 1998* (Kassel: 2000), vol. 2, s. 677-683.

Katrin Stöck, "Zu Bohuslav Martinůs Operschaffen: Die Behandlung der Singstimme in der Oper *Julietta*", Torsten Fuchs (ed.), *Die Oper in Böhmen, Mähren und Sudetenschlesien, Kongressbericht Regensburg 1996* (Regensburg: 1996), s. 139-148.

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů und das musikalische Theater*, in: *Musica* 13, 1959, s. 550-554.

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů*, in: *Musical Quarterly* 29, 1943, s. 329-354.

Miloš Šafránek, *Martinůs schöpferische Entwicklung*, in: H. Lindlar, *Tschechische Komponisten (=Musik der Zeit 8)*, Bonn: 1954, s.15-23.

Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů und das musikalische Theater*, in: *Musica* 13, 1959, s. 550-554.

Jiří Vysloužil, "Deux chapitres sur la poétique musicale de Bohuslav Martinů", *Musicologica Brnensia* 32 (1997), s. 39-47.

Jiří Vysloužil, "Martinů hudební poetika pařížských let", *Opus musicum* 22 (1990), s. 221-224.

Věra Vysloužilová, "Manipulation und Missbrauch der öffentlichen Meinung in Bohuslav Martinůs Oper *Die griechische Passion*", Peter Csobádi, Gernot Gruber (eds.), „*Weine, weine, Du armes Volk*“, *Das verführte und betrogene Volk auf der Bühne*, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposions 1994, (Salzburg, 1995), s. 759-768.

Třetí část zakončuje resumé v angličtině a němčině.

IV. Přílohy a dokumenty

Poslední čtvrtá část disertace přináší libreto *Eposu o Gilgamešovi* v původní anglické verzi ve znění této edice i v německém překladu A. H. Eichmanna, použitém při premiéře díla, řadu skladatelových textů, vzniklých v souvislosti s premiérou, autografní soupisy korektur, posudky Sacherových nejbližších spoluracovníků, recenze provedení za skladatelova života, soupis nastudování dle kritické edice a recenze této edice v zahraničním odborném tisku včetně ceny svazu německých hudebních nakladatelů Best Edition

Award 2016. Dále se v ní nachází Obecná předmluva Souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů a faksimile vybraných stránek autografů, ozřejmující hlavní editorské problémy předložené edice. Čtvrtou část a celou disertaci uzavírá kompletní kritická edice *Eposu o Gilgamešovi*.

Summary

***The Epic of Gilgamesh*, H 351 (1955) in the context of Bohuslav Martinů's Music Theatre**

During his first post-war trip to Europe in the summer of 1948, Martinů spent two weeks at the Schönenberg Estate near Basel as the guest of Paul and Maja Sacher. During this visit he revived his plans for the composition of a cantata, and together with his host he determined its topic. He decided to base his libretto on one of the oldest literary documents of history, the extensive Ancient Babylonian *Epic of Gilgamesh* from the Third Dynasty of Ur (2112–2004 BC), which draws on oral traditions. It was not until 30 August 1954, after another short visit to Schönenberg, that Martinů returned to the topic of *Gilgamesh*, and on 18 February 1955, Martinů reported that he had finished the piece that very day.

During the compositional process *Gilgamesh* evolved from a “Secular Cantata” into something that “is not an oratorio [...] nor a cantata [...], it is simply an epic”. The musical language of *The Epic of Gilgamesh* only rarely exceeds the framework of extended tonality, mostly with each short section revolving around one tonal centre. Without resorting to historicist allusions, Martinů drew creatively from his intense interest in early music. The solo sections of the *Epic* reveal a knowledge of the “stile recitativo” of Cavalieri’s allegory *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo*; the choral parts reflect his studies of the early ars antiqua period of the development of polyphony, especially the works of Pérotin and the Parisian School of Notre-Dame.

The archaic Elizabethan English into which Campbell Thompson had transcribed the *Epic of Gilgamesh* caused the composer many problems. Well aware of the difficulties that the archaic English would pose to both the performers and the audience at the Basel premiere, Martinů suggested rehearsing a German translation variant to Sacher before the piece itself was completed. At Sacher's request, the German poetic translation was undertaken by Arnold Heinz Eichmann the following year, and it is this translation that was finally used for the premiere of the piece.

Until recently it was not known that Martinů planned a semi-theatrical production of *The Epic of Gilgamesh* "halfway between a concert and an opera." In April 1957 he wrote two proposals with suggestions how "to represent the Epic and not an Oratorio" where "the singers should turn more towards each other than to the audience, and the choir must also participate in the action" in order to "liberate the concert stage. [...] it is not an Oratorio immobile. It is an old ceremonial and in the end the folklor Babylonian Miracle piece and as such, it allows, even demands a certain liberty which otherwise would be out of place in Oratorio." Sacher's response to this unusual suggestion was wholly dismissive, nor did the publisher print the composer's notes on the staging of *Gilgamesh*, so the notes were completely forgotten.

The premiere of *The Epic of Gilgamesh* took place in Basel on 23 January 1958 and the concert was repeated the following day. Paul Sacher conducted the Basel Chamber Orchestra and the Basel Chamber Choir. The Czechoslovak premiere of the work took place on 28 May 1958 in the Smetana Hall of the Municipal House in Prague during the Prague Spring festival. Unlike the Turin, Frankfurt and London productions, Martinů seriously considered attending the Viennese premiere of *Gilgamesh*. It was a very prestigious event in the city that was home to Universal Edition and

it was also the second staging of the work by its commissioner and the composer's host Paul Sacher, who conducted the Philharmonia Hungarica and the Wiener Singakademie at the concert on 21 June 1959.

Based on the information from the critical edition, *The Epic of Gilgamesh* has been finally performed according to the composer's highly innovative ideas in the semi staged version by Aleksandar Markovič, the Brno Philharmonic and the Czech Philharmonic Choir on the 12. December 2014 in Brno.

Zusammenfassung

Das Gilgamesch-Epos, H 351 (1955) im Kontext des Musiktheaters von Bohuslav Martinů

Auf seiner ersten Europareise nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs im Sommer 1948 verbrachte Martinů zwei Wochen als Gast von Paul und Maja Sacher auf dem Schönenberg bei Basel. Während dieses Besuchs erneuerte er seine Pläne zur Komposition einer Kantate und legte gemeinsam mit seinem Gastgeber ihr Thema fest. Er entschloss sich, sein Libretto auf eines der ältesten überlieferten literarischen Werke zu gründen: das babylonische *Gilgamesch-Epos* aus der Dritten Ur-Dynastie (2112–2004 v. Chr.), das sich auf mündliche Überlieferungen stützt. Es dauerte noch bis zum 30. August 1954, ehe Martinů auf die *Gilgamesch*-Thematik zurückkam. Am 18. Februar 1955 teilte er mit, das Werk vollendet zu haben.

Während des Kompositionsprozesses entwickelte sich *Gilgamesch* von einer „weltlichen Kantate“ in etwas, das „weder ein Oratorium [...] noch eine Kantate [...], sondern schlicht ein Epos“ darstellt. In seiner Musiksprache greift *Das Gilgamesch-Epos* auf historische Vorlagen zurück. Martinů hat dabei kreativ aus seinem starken Interesse an alter Musik geschöpft. Die Soli

lassen die Kenntnis des „stile recitativo“ von Cavalieris Allegorie *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo* erkennen; die Chorpartien spiegeln Studien der frühen Ars-antiqua-Periode wieder, insbesondere der Werke Perotins und der Notre-Dame-Schule.

Das archaische elisabethanische Englisch, in das Campbell Thompson das Epos übertragen hatte, bereitete dem Komponisten viele Probleme. Martinů war sich bewusst, dass es sowohl den Ausführenden als auch dem Publikum der Basler Premiere große Schwierigkeiten bereiten würde. Noch bevor das Stück fertiggestellt war, machte er selbst gegenüber Sacher den Vorschlag, eine Variante in deutscher Übersetzung einzustudieren. Auf Sachers Ersuchen hin wurde die deutsche Nachdichtung im folgenden Jahr von Arnold Heinz Eichmann angefertigt, und in dieser Übersetzung kam das Werk schließlich am 23. Januar 1958 in Basel zur Uraufführung.

Kurz bevor Martinů an dem Epos zu arbeiten begann, sprach ihn Paul Sacher an und bat ihn, die Rolle des Sprechers auf ein Minimum zu reduzieren. Später regte er an, den Sprecher ganz zu beseitigen und seinen Text auf die Solisten zu verteilen, was Martinů dann mit einer Aufteilung auf Bass und Tenor vollzog. Die neue kritische Edition weist alle gesprochenen Passagen dem Sprecher zu (wie es Martinůs ursprüngliche Absicht war) und gibt die vom Komponisten autorisierten Bass- und Tenorstellen in Klammern wieder.

Bis vor Kurzem war nicht bekannt, dass Martinů eine halbszenische Aufführung seines *Gilgamesch-Epos* plante. Im April 1957 schrieb er zwei Konzepte mit Vorschlägen, wie man das Epos anders als ein Oratorium aufführen könne, wobei sich die Sänger mehr zueinander wenden sollten und weniger zum Publikum. Auch der Chor müsse an der Handlung teilhaben, um „die Konzertbühne zu befreien [...]“. Es ist kein unbewegliches Oratorium. Es ist eine alte Zeremonie und letztendlich ein babylonisches

Mysterienspiel, und als solches erlaubt, ja fordert es eine gewisse Freiheit, die bei einem Oratorium fehl am Platze wäre.“ Sachers Antwort war vollständig ablehnend, und der Verlag druckte die Bühnenanweisungen nicht ab, so dass die Idee vergessen wurde.

Die Uraufführung fand in Basel am 23. Januar 1958 statt, Paul Sacher dirigierte Kammerorchester und Kammerchor Basel. Die tschechoslowakische Erstaufführung erfolgte am 28. Mai 1958 im Smetana-Saal in Prag während des Festivals „Prager Frühling“. Nach Konzerten in Turin, Frankfurt und London fand am 21. Juni 1959 die prestigeträchtige Wiener Erstaufführung unter Paul Sachers Leitung statt. Sacher dirigierte die Philharmonia Hungarica und die Wiener Singakademie.

Die Uraufführung der vorliegenden kritischen Ausgabe inklusive der höchstinnovativen Ideen des Komponisten für eine halbszenische Darbietung fand am 12. Dezember 2014 in Brünn statt, Aleksandar Markovič leitete die Philharmonie Brünn und den Tschechischen Philharmonischen Chor.

Klíčová slova:

Bohuslav Martinů, Epos o Gilgamešovi, Reginald Campbell Thompson, Paul Sacher, kantáta, oratorium, hybridní formy

Kritická edice, geneze díla, pramenný výzkum, vyhodnocení pramenů, publikační historie, recepce

Keywords:

Bohuslav Martinů, The Epic of Gilgamesh, Reginald Campbell Thompson, Paul Sacher, cantata, oratorio, hybrid musical forms

Critical edition, genesis of the work, source research, source evaluation, publishing history, reception

Schlüsselworte:

Bohuslav Martinů, Das Gilgamesch-Epos, Reginald Campbell Thompson, Paul Sacher, Kantate, Oratorium, musikalische Mischformen

Kritische Ausgabe, Werkgenese, Quellenforschung, Quellenauswertung, Publikationsgeschichte, Rezeptionsgeschichte

Životopis autora

Jméno: Aleš Březina
Datum a místo narození: 17. 9. 1965 Teplice
Bydliště: Tusarova 34, 170 00 Praha 7

Vzdělání:

1979 – 1985: Konzervatoř Plzeň, obor housle

1985 – 1989: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, obor Hudební věda

1989 – 1995: Universita Basilej, postgraduální studium hudební vědy

2014 – 2017 Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, doktorský studijní program Hudební teorie a pedagogika

Zahraniční studijní pobyt:

2017 – Univerzita Hamburk, Institut für historische Musikwissenschaft

Publikační činnost a odborné aktivity:

Publikační činnost

- *Bohuslav Martinů - Smyčcové kvartety č.4-7*, předmluva ke svazku kritického vydání, Bärenreiter 2017, BA 10571-06, The Martinů Complete Edition VI/2/1, LVII, 287 s., text český a anglický (v tisku)
- *Flucht in Traumwelten. Bohuslav Martinůs Oper "Juliette" gewinnt an Beliebtheit*, in *takte* 2/2016, str. 16
- *Kam povede cesta 1. Oratorio to není, ani kantáta, je to zkrátka Epic*, in *Harmonie* 1/2016, str.30-31
- *Kam povede cesta 2. Je to dramatické a pronásleduje mne to ve spánku*, in *Harmonie* 3/2016, str.48-49
- *Kam povede cesta 3. Gilgamešův boj o vydavatele*, in *Harmonie* 7/2016, str.4-5.
- Aleš Březina, *Reconstructing a Better Version of The Greek Passion*, in Tyrrel, John a Simeone, Nigel (vyd.), *Charles Mackerras*, Boydell Press 2015, str. 165-168
- *The Epic of Gilgamesh* - kritické vydání díla, Bärenreiter 2014, BA 10571-01, ISMN 9790260107632, The Martinů Complete Edition VI/2/1, LVII, 287 s., text český a anglický (publikace byla oceněna na Frankfurtském hudebním veletrhu 2016 cenou Best Edition 2016.)

Konference a přednášky

- *A beautiful and poetic fantasy in form of a dream. Juliette by B. Martinů*, mezinárodní konference Inter-War Avant-Garde Discourse across National and Disciplinary Borders, Cardiff University, 31. 1. 2016
- *Martinů and the (Czech) String Quartet Tradition*, Pavel Haas Study Day, Cardiff University, 30. 1. 2016
- *Juliette aneb Snář* - původní komentář pro Český rozhlas Vltava, 4.5.2016
- *První symfonie Bohuslava Martinů*, Preludium před koncertem České filharmonie, Rudolfinum Praha 13. 1. 2016.
- *Ecole de Paris - Fact or Fiction?*, přednáška v rámci mezinárodní konference *City of Light: Paris 1900-1950*, Londýn 27.-29.5.2015
- *Wort - Stimme - Klang - Musik - Geste - Inszenierung: Verfahren und Erfahrungen*, přednáška na Humboldtově univerzitě Berlín, Institut für Slawistik, 30.1.2015
- *Martinůs Zweite Symphonie*, Konzerthaus Wien 22. 10. 2015.
- Aktuální problémy scénické hudby na příkladu vlastní tvorby, JAMU Brno, 12.3.2015
- *Hudební divadlo B. Martinů a jeho završení v první verzi opery Řecké pašije*, přednáška na Katedře divadelní vědy, FF UK Praha, 28.4.2015

- *Opera Tři přání Bohuslava Martinů a DADA*, přednáška v klubu Fiducia, Ostrava 13. 10. 2015 (záznam vysílal Český rozhlas 3 Vltava v pořadu Akademie 6. 4. 2016 pod názvem Nikdy jsem nebyl avantgardistou.)
- Moderování panelu *Musical Performance, Reception, and Notions of Success* na konferenci *Sounding Czech*, NYU Praha 18. 9. 2015.
- Olmützer Deutschgespräche, Aula FF UP, 19.5.2015
- *Autorské klavírní úpravy děl Bohuslava Martinů*, Kabinet hudební historie Etnologického ústavu AV ČR, seminář *Klavírní výtahy, úpravy, verze a jejich význam v kontextu skladatelova díla (na příkladu děl A. Dvořáka, B. Smetany, L. Janáčka, O. Ostrčila a B. Martinů)*, 22.10.2014
- *Česká hudba po roce 1900*, přednáška v rámci mezinárodního muzikologického symposia, Biel (Švýcarsko), 1. 11. 2014
- *State and Power and its representation in my two chamber operas Tomorrow, There Will Be...* (2008) and *Toufar* (2013), New York University, New York, Department of Musicology 10.9. 2014
- *Totální hudební divadlo*, Katedra hudební výchovy, PF UPOL 23. 10. 2014
- *Aktuální autorská tvorba*, ÚHV Masarykovy univerzity v Brně 4. 12. 2014

Oponenti:

PhDr. Martin Flašar, Ph.D.

Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Práce bude vystavena 14 dní před obhajobou na PdF UP Olomouc.

