K nedokončeným hudebnědramatickým dílům Bohuslava Martinů

Nové poznatky z jeho soukromé a úřední korespondence[1]

KATEŘINA MAÝROVÁ

Bohuslav Martinů (1890–1959) žil sice v době pokročilého technického rozvoje, na rozdíl od dnešní umělecké generace však byl ještě „ochuzen“ o takové vymoženosti soudobé techniky, jaké představují e-mail, fax či internet. Od roku 1923 až do své smrti pobýval v cizině a kosmopolitní způsob jeho života ho vedl k tomu, že s domovem a s mnoha svými působišti v zahraničí udržoval především písemný styk, a to jak v záležitostech úředních, tak i osobních.

Naštěstí pro současné badatele se podařilo evidovat obrovské množství pramenných písemných materiálů a svědectví, týkajících se Bohuslava Martinů, včetně rozsáhlého souboru jeho korespondence s nejrůznějšími osobami, hudebními ansámbly, spolky, úředními stranami a kulturními institucemi (např. s divadly, nakladatelskými domy a autorsko-právními organizacemi).[2] Všechny tyto nashromážděné prameny pomáhají odhalit leckdy komplikované cesty skladatelova osobního života, dávají nahlédnout do jeho nitra, zcela spjatého se světem hudebních vizí a fantazií, a dovolují ozřejmit pozadí, na němž se odehrával zdánlivě skrytý, ale o to cílevědomější boj za prosazení jeho uměleckého kréda.

Dochovaná a dosud publikovaná umělcova korespondence se spolupracovníky ve sféře hudebního divadla (např. s Vítězslavem Nezvalem, Jindřichem Honzlem, Františkem Muzikou, Václavem Talichem a dalšími) dokazuje přesvědčivě naprosto nepředpojatý, otevřený

1) Tento příspěvek byl poprvé prezentován na mezinárodní muzikologické konferenci s tématem Jevištní díla Bohuslava Martinů v kontextu doby jejich vzniku, kterou uspořádala Nadace Bohuslava Martinů ve dnech 15. – 17. 12. 2000 v Praze. Autorčiným záměrem bylo upozornit na některé dosud neznámé a nezveřejněné dopisy Bohuslava Martinů, jež se určitým způsobem dotýkaly tématu konference.

2) Viz *Bohuslav Martinů: Dopisy domů. Z korespondence do Poličky,* ed. Iša Popelka, Mladá fronta, Praha 1996. Autor edice se v úvodu na s. 8 zmiňuje o zkatalogizovaných 633 dopisech, adresovaných vesměs rodině, jež jsou uloženy v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce. Viz též MAÝROVÁ, Kateřina: *Bohuslav Martinů (inventář fondu korespondence z pražských institucí a privátních zdrojů),* Národní muzeum – Muzeum české hudby, Praha 1989. Tento soupis martinůovské korespondence, evidované převážně v pražských fondech, obsahoval v době dokončení práce 1333 inventárních jednotek. Se založením Nadace Bohuslava Martinů v Praze (NBM) a Institutu Bohuslava Martinů (IBM) se vytvořilo v Praze v 90. letech 20. století badatelské centrum s mezinárodním dosahem, jehož cílem je systematicky pokračovat v evidenci a odborném shromažďování všech dostupných hudebních i nehudebních pramenů, týkajících se skladatelova života a díla. Nedílnou součást muzikologického výzkumu IBM tvoří pátrání po další martinůovské korespondenci a její odborné vyhodnocování. K 30. 6. 2008 je v IBM evidováno celkem 79 souborů s kopiemi martinůovské korespondence, z nichž je dosud v systému KPwin zkatalogizováno 58 souborů a 21 souborů je evidováno chronologicky. Počet systematicky evidované korespondence lze odhadnout přibližně na 3000 položek.

Bohuslav Martinů
Fotografie / Photograph, Drtikol,
Praha / Prague, ca. 1923
NM-ČMH 1, F 9368

a hledačský postoj Bohuslava Martinů ke všemu, co se bezprostředně týkalo nalézání ideálního tvaru pro jakýkoli hudebnědramatický či baletní námět. Většinu svých podstatných tvůrčích představ a idejí z oblasti hudebního dramatu, zejména opery, uveřejňoval skladatel v době premiér i v polemicky zaměřených článcích a statích. Vyhodnocování jeho početné operní i baletní tvorby ostatně potvrzuje dojem, že Martinů patřil k oněm typům tvůrců, kteří neustále hledali nové náměty, podněty a výzvy, aby dosáhli optimálního uměleckého řešení jednotlivých problémů, jimiž žilo tehdejší hudební divadlo. I když je zřejmé, že operní a baletní tvorba Martinů obsahuje jakési konstantní motivy, vybízející ho neustále k hudebnímu zpracování,[3] není vhodné pohlížet na jeho hudebnědramatická díla pouze jako na nějaký navzájem vnitřně propojený vývojový oblouk.

Značná část důležitých materiálů, vztahujících se k hudební a divadelní poetice Bohuslava Martinů, už byla publikována v obsáhlé práci skladatelova přítele, diplomata Miloše Šafránka (1894–1982); ten se také nemalou měrou zasloužil o umělcovo prosazení v domácích i zahraničních hudebních kruzích.[4] V průběhu posledních let se díky pokračující evidenci martinůovské korespondence podařilo objevit nové zajímavé dokumenty – dopisy, a to nejen samotného Martinů, ale i jeho současníků a spolupracovníků. Úhel pohledu, kterým na tuto korespondenci nahlížíme, se může velmi lišit a zahrnout jak ediční politiku jednotlivých nakladatelství,[5] tak např. skladatelovu aktivitu při hledání námětů vhodných k baletnímu či opernímu zpracování. Z dopisů se tak dozvídáme o umělcových neuskutečněných záměrech a plánech v divadelní oblasti. Martinů někdy věnoval promýšlení určitého

3) Srov. např. BŘEZINA, Aleš: *David Pountney o Řeckých pašijích*, Harmonie, 1999, č. 9, s. 14–15. (Rozhovor s britským režisérem Davidem Poutneyem v souvislosti se světovou premiérou neznámé první verze opery Řecké pašije.)

4) Srov. *Divadlo Bohuslava Martinů*, ed. Miloš Šafránek, Editio Supraphon, Praha 1979. Problematikou hudebnědramatické tvorby Bohuslava Martinů se zabývá i další literatura, např: *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, ed. Rudolf Pečman, Praha 1967. KARBUSICKÝ, Vladimír: *Der erträumte und nacherlebte Surrealismus. Martinůs Oper „Juliette ou La clé des songes"*, in: Theorie der Musik. Analyse und Deutung. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Band 13, Laaber Verlag, Hamburg 1995, s. 271–336. *Opernworkshop 1999. Bohuslav Martinů: Griechische Passion*, Bregenzer Festspiele GmbH, Bregenz 1999. DOSTÁLOVÁ, Růžena – BŘEZINA, Aleš: *Řecké pašije. Osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů*, Set Out, Praha 2003. RENTSCHOVÁ, Ivana: *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007.

5) Viz MAÝROVÁ, Kateřina – KLOS, Richard: *K problematice souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů*, in: Kritické edice hudebních památek. Sborník příspěvků z konference katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1993 a 1994, Univerzita Palackého, Olomouc 1996, s. 105–110.

divadelního sujetu značné úsilí, než se rozhodl pro jiný, vhodnější námět. Jindy uvažoval o literárních tématech pro zhudebnění spíše jen letmo; velice záhy je opustil, když zjistil, že se pro hudebnědramatické zpracování nehodí. V každém případě však jsou tyto náměty součástí umělcova tvořivého potenciálu:[6] kromě jiného nám totiž odhalují jeden důležitý rys jeho práce – otevřenost, maximální vnímavost k nejrůznějším inspiračním podnětům, která byla podvědomě zakotvena v tvůrčí metodě Martinů a umožňovala mu při vytváření hudebnědramatického tvaru nelpět pouze na jednom východisku. S obdobnou otevřeností postupoval např. vůči jednotlivým nakladatelským domům, kdy o vydávání svých operních a baletních opusů jednal hned s několika stranami najednou.

● PETR PAN

Jedním z dopisů, v němž Martinů píše o námětu vhodném k baletnímu zpracování, je nedatovaný dopis patrně z doby po roce 1916 a s největší pravděpodobností určený choreografu a baletnímu mistru Národního divadla v Praze, Augustinu Bergerovi (1861–1945).[7] O námětu se sice autor velice povrchně zmiňuje také v dopise Stanislavu Novákovi,[8] ale teprve z písemné nabídky Bergerovi, kdy Martinů dává svůj nový balet k posouzení a popisuje jeho obsah, vyplývá, že se jednalo o originální pohádkový sujet, který nijak nesouvisel s předchozím baletem *Stín* (1916) a rovněž byl velice vzdálen budoucí skladatelově orientaci na sumerskou literaturu, tak jak se později manifestovala v jeho baletu *Istar* (1918–1923).[9] Uvažované pohádkové téma však nepostrádá prvky fikce a snové fantazie s důležitým akcentem na roli vzpomínky, tedy momenty charakteristické pro umělcův osobní sloh.[10]

---

6) O skladatelově hledání inspiračních zdrojů ze světové literatury pro vlastní tvorbu pojednává např. MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů a světová literatura*, in: Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu, Brno 1981, s. 197–202. K obsahu torza skladatelovy osobní knihovny, která je nyní součástí sbírkových fondů Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, srov. též BŘEZINA, Aleš: *Knihovna Bohuslava Martinů*, Hudební rozhledy 48, 1995, č. 3, s. 33–35; BŘEZINA, Aleš: *Knihovna Bohuslava Martinů II*, Hudební rozhledy 48, 1995, č. 4, s. 32–33.

7) Nadace Bohuslava Martinů v Praze zakoupila tento dopis v r. 1997 v antikvariátu Erasmus v Basileji a nyní je uložen v NBM. Kromě toho Národní muzeum v Praze, Historické muzeum – divadelní oddělení vlastní pozůstalost Augustina Bergera (H 6 P 63/64), která obsahuje dopis B. Martinů z 28. 8. 1921, adresovaný Bergerovi.

8) Památník Bohuslava Martinů v Poličce, př. č. 33/1978/3, dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi datovaný v Poličce, 22. (měsíc nečitelný), asi z roku 1917. Na s. 3–4 tohoto dopisu Martinů píše: „Jinak jsem pracoval na tom novém celovečerním baletě, který Ti vysvětlím v Praze a je velmi hezký a jemný a autorem libreta jsem sám (poněkud též pan J. M. Barie [sic], zemřel v Anglii 1888 [sic]). A toho už mám kus trvající půl hodiny úplně docela celý…“ Na citovaný dopis naráží i Jaroslav Mihule ve své monografii o Bohuslavu Martinů (MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*, Editio Supraphon, Praha 1974, s. 200.) Že se vskutku nejednalo o námět, který by měl něco společného s pozdějším baletem Martinů *Istar*, vyplyne až z konkrétního obsahu nyní poprvé publikovaného dopisu.

9) O baletech *Stín* i *Istar*, jejich genezi a divadelním uplatnění viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů* (pozn. č. 4), zvl. s. 19–20 a 22–25.

10) Viz zejména *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, ed. Rudolf Pečman, op. cit. v pozn. č. 4, především tyto studie: HALBREICH, Harry: *Bohuslav Martinů und die Welt des Traume*s, s. 57–74; MIHULE, Jaroslav: *Der Mensch und die Welt im musikdramatischen Schaffen Bohuslav Martinůs*, s. 75–95.

Martinů píše:

Slovutný mistře!

Dovoluji si Vás obtěžovati, a sice v záležitosti mého baletu, zda-li možno počítati s provedením. Prosím,[11] kdybyste působil svojí mocnou přímluvou na pana chefa, vždyť ten ballet klade požadavky tak malé, že vypravení jeho není pro Národní divadlo takřka ničím, a co pro mne by to znamenalo, nemusím přec psáti. Myslel jsem, že bude s Copelií. Mistře, prosím Vás snažně, sdělte mi, možno-li počítati s vypravením kusu v této saisoně? A ještě s jednou věcí jdu k Vám na radu. Při mé poslední návštěvě jste mluvil o nedostatku baletu. Mistře, měl bych pro Vás celovečerní ballet, na kterém nyní pracuji, a chtěl bych se poradit, zda-li libretto vyhovuje požadavkům scény. Dovolím si napsati Vám stručný obsah: Libretto jsem si napsal sám, s částečným užitím jedné angl. novelly J. Barrieho.[12] Jedná se o mladé děvče Maemii,[13] které se nechalo zavřít přes noc v zahradách Kensingtonských. Prolog je dětský pokojík ráno, Maemie a její bratříček právě vstávají a při snídani jim vypravuje matka o oněch zahradách, o skřítcích, o Peterpanovi atd., až Maemii pojme úmysl nechati se do zahrad zavřít přes noc, což smluví se svým bratrem. To je mluvené. Balet přichází teprve v 1. dějství, a sice Maemie se skutečně nechá zavřít (bratr uteče). Sotva zaklapnou dveře, začnou se stromy protahovat a procházet, což přejde v tanec. Sem tam přicházejí malé víly a propletají se. Přibíhá víla „Hnědinka“, která neopatrně spadne do jakesi louže a je odtamtud zachráněna Maemií. Mezitím přichází průvod světlých broučků a dále průvod skřítků, vil a Královna vil a květin Mab s cizím princem, o kterém vypravuje, že si přijel získat srdce některé víly. Víly před ním tančí, ale tělesný doktor stále konstatuje chlad jeho srdce. Až konečně Hnědinka vítězí. Maemie radostí nad štěstím své přítelkyně hlasitě zatleská. Všechno stichne, točí se po ní a Maemie prchá a celý dav ji honí po scéně, až Maemie klesá unavena. Ale Hnědinka zatím ji vyprosila milost. Náhle začíná sněžit a víly přemyšlejí, jak by Maemii zachránily, až konečně se ustanoví, že nad ní postaví chaloupku, což se též stane. Chaloupka je hotová a v dálce ozve se šalmaj Peter-pana. Všechno běží do zadu za scénu. Zde by mohl končit 1. akt. Dále: všechno jako dříve. Přichází Peter-pan a hraje. Maemie se probouzí a vylézá střechou z domečku. Pak následuje představovaní a Maemie tančí s Peter-panem. Dochází k polibku a Peter-pan slibuje Maemii, že ji ukáže slavnost vil. Zahraje na šalmaj a se všech stran se sbíhají víly atd. Přichází i princ a Hnědinka i Královna a dívají se na tanec, kterého se i Maemie zúčastní. Na konec skřítkové předehrávají jakési divadélko a svítá, brány se otevírají a celý dav prchá. Branou vchází bratříček Maemie s matkou. Maemii jim běží vstříc a odchází s nimi. Po cestě jim vypravuje příběh té noci. S tím zajdou a opona padá. To je druhý akt.

---

11) Martinů má zřejmě na mysli svůj balet *Stín*, který byl dokončen o vánocích v roce 1916 a o jehož uvedení na pražském Národním divadle se v této době marně pokoušel. K baletu se ve svém posudku z 2. 12. 1919 kriticky vyjádřil tehdejší dramaturg opery Národního divadla Otakar Ostrčil. Viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 119.

12) Heslo *Barrie, Sir J[ames Matthew]*, in: The Cambridge Guide to Literature in English, ed. Ian Ousby, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 66. Heslo *Barrie, Sir James (Matthew), Baronet*, in: The New Encyclopaedia Britannica, volume 1, A-Bayes, Chicago et al. 1993, s. 916. První povídky, v nichž Barrie uvedl poprvé ve známost postavu Petra Pana, byly uveřejněny v roce 1902 pod názvem *The Little White Bird*. Po nich v roce 1904 následovala hra *Peter Pan* a v roce 1911 vyšla v Londýně pohádka o Petru Panovi pod názvem *Peter and Wendy*.

13) Martinů používá jméno hlavní hrdinky ve tvaru Maemie nebo Maemii, jméno Peter Pan uvádí ve tvarech Peterpan, Peter-pan, Píterpan či Píter-pan. Interpunkce je doplněna podle současných pravidel. Zachovány zůstaly slovní tvary, které sice neodpovídají dnešním jazykovám normám, ale přibližují čtenáři originální text B. Martinů. V přepisu respektujeme původní podtrhávání.

Třetí akt je po určitém čase, třeba po 10 letech. Maemie již co velké děvče přichází do zahrad, aby si obnovila vzpomínky na dětství. Přichází na to samotné místo jako tenkráte a usedá na lavičku. Malí motýlkové, kroužící jí okolo hlavy, ji ukolébají v spánek a Maemie uvidí v spánku zase všechno znova. Přichází Hnědinka, princ, královna, Peter-pan atd., všechno jako tenkrát, jenže se to tančí jakoby v dálce (snad za takovou jemnou oponou organtinovou jako je z Pohádky do Pohádky), a což je hlavní, je tento balet na rozdíl od dřívějšího proveden úplně celý dětmi. Všechno je malé i Hnědinka i princ i Píter-pan a všechny víly, všechno. Tančí se a Maemie je zlákána vzpomínkami, začíná v spánku tančit zvolna s nimi. Tím se probouzí a všechno ji mizí z očí. Maemie je udivena a volá Peter-pana. Ale nikdo se neokáže, jen ozvěna se vrací. Maemie je toho všeho dětsky líto a cítí, že něco zmizelo ze života, něco krásného, co se už nikdy nevrátí. Volá stále Peter-pana a zachází hlouběji a hlouběji do zahrad, odkud je slyšet vzdalující se její hlas. Jen ozvěna po Peterpanovi se stále vrací a na scenu přibíhají malé víly s Peterpanem, které by rády jaksi se Maemii ukázaly, ale je to již nemožno. To bylo tenkráte, ale nyní již to prchlo. Scena tím končí a zdálky je slyšeti ještě hlas Maemie, volající Píterpana.

A teď prosím za prominutí, že jsem tím dlouhým dopisem Vás přepadl ve Vaši práci. A jsem tak smělý, že prosím o úsudek Váš, zda-li byste tento balet mohl potřebovati pro scénu. Mám již půl prvního aktu celou hotovou a myslím, že přes zimu to dokončím. Tedy ještě jednou prosím za prominutí a

zůstávám
v nejhlubší úctě
Bohouš Martinů
Polička

Komparací sujetu k zamýšlenému baletu B. Martinů a tvorby J. M. Barrieho dostupné v češtině i angličtině můžeme dojít k závěru, že předlohou k baletu muselo být jedno z ranějších anglických vydání dětských pohádek o Petru Panovi, a to *Peter Pan in Kensington Gardens* (Hodder and Stoughton Limited, London 1906). Martinů sice v této době anglický jazyk neovládal, Barrieho příběh mu však mohl být zprostředkován buď dobovým německým překladem, anebo ještě pravděpodobněji mu ho přeložil někdo z okruhu jeho přátel (např. Gabriela Čechová, Alice Masaryková nebo Karel Mušek).[14] Pohádkový námět o malém chlapci Petru Panovi, který nikdy nedospěl, a o jeho dobrodružných setkáních s holčičkou Maimie v Kensingtonském parku si získal u dětských čtenářů nesmírnou popularitu a vyšel ještě v dalších vydáních (1912, 1929) a v převyprávěných verzích.[15]

14) Zatím se nepodařilo vypátrat žádné separátní vydání tohoto příběhu, např. jako literární přílohy poličského časopisu *Jitřenka* nebo tehdejších pražských kulturních časopisů. Nelze ani vyloučit možnost, že překladatel her J. M. Barrieho Karel Mušek, který byl od roku 1889 angažován v Národním divadle v Praze jako herec a v letech 1902–1920 jako režisér, nebo někdo z členů tzv. „Anglické kolonie v Praze", se mohl se skladatelem setkat a poskytnout mu nástin povídky J. M. Barrieho, ačkoliv se Martinů ve svém náčrtu baletního libreta držel spíše českého překladu originálních anglických jmen v Petru Panovi. Srov. dále ROSSOVÁ-HUSOVÁ, Marcela: *Karel Mušek*, in: Lexikon české literatury, sv. 3/I, M–O, Academia, Praha 2000, s. 384–385.

15) V převyprávěné verzi D. S. O´Connora vyšla tato kniha s titulem *Peter Pan Keepsake* (Chatto & Winduse, London 1907) a v úpravě G. D. Drennana pod prostým názvem *Peter Pan* (Mills & Boon, London 1909). Za uvedené informace děkuji dr. Grahamu Melville-Masonovi a za pomoc při komparaci anglických vydání dr. Michaele Freemanové.

V českém překladu se poprvé objevil až v roce 1925.[16] Martinů se Barrieho předlohy držel pouze v prvních dvou dějstvích, poslední třetí dějství, tak jak ho Bergerovi v citovaném dopise líčí, je skladatelovým originálním nápadem.

● OKNA DO MLHY

Další zajímavé dokumenty, které nás informují o literárním námětu, jehož se Martinů nakonec vzdal, jsou dva skladatelovy dopisy z 20. let, zaslané českému literárnímu historiku, divadelnímu kritiku a básníku Otokaru Fischerovi (1883–1938).[17] Týkají se románu Okna do mlhy od českého prozaika a publicisty Jana Havlasy (1883–1964).[18] O souhlas použít tento námět jako předlohu k opernímu libretu žádal Martinů přímo autora románu[19] a výše zmiňované dopisy naznačují, že o tématu uvažoval ještě koncem července 1920. Dokazuje to např. část z prvního dopisu Martinů Fischerovi, kde celkem detailně popisuje obsah II. a III. aktu zamýšlené opery. Svým mystickým, symbolistním založením by se toto dílo řadilo ještě do skladatelovy první tvůrčí etapy. Cesta k tehdy módnímu japonskému sujetu však nebyla jednoduchá.

V Havlasově pozůstalosti[20] se nachází tisk čtyř povídek, které vyšly pod společným názvem *Four Japonese Tales (*Czechoslovakian Foreigners' Office, Prague 1919). Třetí povídku *The Darling of the Gods* s ústřední hrdinkou – dívkou O-Take-San obdržel Martinů ke zhudebnění zřejmě ještě dříve, než se s literátem dohodl použít pro kompozici opery jiný jeho japonský námět, který detailně popsal ve svém dopise Otokaru Fischerovi a který opravdu sujetově odpovídá románu *Okna do mlhy*.

V nezpracované části pozůstalosti se nalézá Havlasův dopis, adresovaný jeho dlouholetému příteli Ing. Miloslavu Haluzovi a datovaný 9. listopadu (recte: prosince) 1959, kde Havlasa píše:

> Martinů kdysi v 1920 chtěl po mně, abych mu udělal libreto z Oken do mlhy, ale řekl jsem mu, že už na to není pokdy, antož jsme se chystali do Brazilie. Udělal si s mým dovolením sám první akt a zhudebnil (prý), ale prosil mne, abych mu v Paříži opatřil notový papír na celou partituru. Učinil jsem tak, z Paříže mu balík poslal, ale nikdy mně ani nepoděkoval.[21]

Martinů zacházel s Havlasovou literární předlohou volně: zachoval pouze jména hlavních hrdinů příběhu nešťastné lásky, O-gin-san a Genžira, a dvě důležitá místa děje, Dívčí

16) BARRIE, J. M.: *Petr Pan v Kensingtonském parku*, řada Dětská četba. Sbírka knížek pro děti, ed. Milena Jesenská, překlad Jirka Malá, Pražská akciová tiskárna, Praha 1925.

17) Památník národního písemnictví v Praze – Literární archiv, pozůstalost Otokara Fischera, př. č. LA PNP 43/56 – 67/92. První z dopisů je datován „V Poličce 8. 5. 1920" a druhý nese datum „Polička, 24. 7. 1920". Srov. dále MOURKOVÁ, Jarmila: *Inventář literární pozůstalosti Otokara Fischera*, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha 1990, inv. č. 487, s. 21.

18) Viz TAXOVÁ, Eva: *Havlasa, Jan*, in: Lexikon české literatury, sv. 2/I, H–J, Academia, Praha 1993, s. 106–108.

19) Viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 27–28. Dopis Havlasův, kde spisovatel vyslovuje svůj souhlas s tím, aby si Martinů vytvořil své vlastní libreto na jeho japonský námět, je datován 20. 3. 1920.

20) Památník národního písemnictví v Praze – Literární archiv, pozůstalost Jana Havlasy, př. č. 24/2000.

21) Srov. též pohlednici, kterou Havlasa zaslal Bohuslavu Martinů z Paříže (2. 5. 1920). Tato pohlednice je součástí pozůstalosti Marie Martinů a je uložena v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

hory a Jošivaru.[22] Své vlastní libreto pak konzultoval s Otokarem Fischerem jako uznávaným literárním expertem:

Ctěný pane !

Dovoluji si napsati Vám další scénář. První akt končí smírně, O-gin-san loučí se s Genžirem, sbor za scénou zavírá celý akt. II. akt. Slavnost chrysanthém v Tokiu v Jošivaře. Čilý ruch na ulicích, velké exponování sboru. Přichází Genžiro se svojí sestrou, která mu sděluje, že otec O-gin-san byl uvězněn a O-gin-san sama že se obětovala a odjela jako gejša do Jošivary. Genžiro je zdrcen a vrhá se do proudícího davu ji hledat. Přichází O-gin-san a vzpomíná na Takasaki, na Genžiro. Náhle se zarazí a cítí Genžirovu blízkost, jeho přítomnost. Přichází Genžiro. Shledání obou, silně dramatické, a úmluva podrobení se osudu a společné smrti. Celý akt je velice rušný, za stálé asistence sboru při slavnosti, tedy široce rozvržen.

Proměna. Lučina na Dívčích horách (z 1. jednání). Krátké jednaní, v němž oba milenci loučí se s krajinou, se vším, vzpomínají na dětství atd. Úplně smírné, vyjasněné a uklidněné jednání, v němž přibližující se smrt je vykoupením a dotvrzením, důvěrou v štěstí obou, které nastane v příštím shledání. Přicházejí na kraj propasti a vrhají se dolu.[23]

III. akt. Lučina na Dívčích horách. Mírný ruch na sceně. Poutníci k chrámu se střídají. Přichází Genžiro, sešlý, rozervaný, šílený. Dav si o něm vypravuje a vysvětluje jeho lásku a jeho nezdařený pokus o společnou smrt. Genžiro chová se úplně netečně ke všemu. Z dáli přichází velký sbor poutníků ke chrámu. Během bohoslužby ozvou se některá známá mota, která upoutají pozornost Genžiro. Rozpomíná se na minulé příběhy a v okamžiku, kdy vzpomene na O-gin-san, ozve se za scénou její hlas, volající jej, a Genžirovi se zdá, že vidí poletovati černého motýla, sleduje jej až na kraj propasti a zřítí se dolu. Celý tento monolog i s árií O-gin-san za scénou je přerušován mluveným parlandem sboru poutníků, odříkávajících své modlitby, a vzmahajícím se v jakési náboženské blouznění, stále se vzmahajícím, takže tento akt slibuje býti dramaticky silně působivý.

Proměna. Apotheosa. (Všecko v pozadí, jen matně.)

Bílé stíny pohřebního průvodu a Genžiro klečí a přichází O-gin-san, zvedá jej k sobě a oba odcházejí světlou stezkou do dálky. Zde je exponován ovšem celý apparát. Vysoké sbory ženské a dětské, orchestr z picol, fléten, a houslí za scénou atd.

Tím opera končí. V celém díle ovšem budu dělati změny dle toho, jak budu postupovati při komposici i dle toho, jak dlouhé budou jednotlivé scény, aby to bylo ucelené. Ovšem změny jenom příležitostné, hlavní děj zůstává. Děkuji Vám za Vaši ochotu i námahu a prosím, sdělte mi svoje mínění a svoje rady, milerád se dle nich zařídím. Dovoluji si gratulovat Vám k úspěchu „Herakla“. Se srdečnými pozdravy a uctivým poručením milostivé paní

jsem s projevem hluboké úcty

B. Martinů

Zda Fischer Martinů odpověděl a jakým způsobem reagoval, zatím nelze přesně zjistit.

22) Havlasovu sujetu se vzdáleně blíží „žaponský román“ Julia Zeyera *Gompači a Komurasaki* (Eduard Valečka, Praha 1884). Jiným způsobem pojal téma tragické lásky Joe Hloucha v cyklu povídek *Polibky smrti* (Josef R. Vilímek, Praha 1912), kde v příběhu *Chrámová tanečnice* vystupuje jako sok v lásce rytíř Kuroda Gendžiró.

23) Motiv společné sebevraždy milenců je v japonské literatuře a dramatu častý. Smrt z lásky je nazývána „šindžu“. V Havlasově románu se hlavní hrdinové příběhu, osudem pronásledovaná milenecká dvojice O-gin-san a Genžiro, rozhodnou spáchat společnou sebevraždu a nechají se na kolejích přejet projíždějícím vlakem. Zahyne však pouze O-gin-san a Genžiro zůstane naživu s trvale znetvořeným obličejem a v psychicky narušeném stavu.

● STARÁ HISTORIE

Nerealizován zůstal také skladatelův nápad zhudebnit jako komickou operu veselohru Julia Zeyera *Stará historie*. V této záležitosti korespondoval skladatel roku 1922 s Českou akademií věd a umění, jejíž IV. třídu žádal o souhlas se zhudebněním hry.[24] Libreto ani hudební materiál k této komické opeře se dosud nenalezly, zajímavá je však skutečnost, že Zeyerova hra mohla zprostředkovat motiv krokodýla – symbol zesměšnění odmítnutého nápadníka, který o patnáct let později použil Martinů ve své opeře *Julietta.* U Zeyera má sice tento motiv pouze epizodní charakter (srov. I. dějství, s. 8 vydání z roku 1906),[25] v *Juliettě* však Juliettino zesměšnění Michela při jejich setkání v lese představuje jeden z nejdramatičtějších momentů. Původní text Neveuxovy hry: »Si c'est bien cette image-la, il me semble que vous étiez completement ridicule et que j'ai ri seulement parce que l´appartement de mes parents est plein de crocodiles empaillés ramenés des colonies, et que vous m´avez rappelé le plus gros de ces crocodiles...«[26] tu má svou českou paralelu: „Byl jste dokonale směšný, a smála jsem se proto, že jsme měli doma plno vycpaných krokodýlů, a Vy jste mi připomínal toho největšího!“[27] Aniž bychom se snažili posuzovat možnou prioritu zmíněného zdroje „krokodýlí“ symboliky v *Juliettě* ve prospěch Zeyerovy či Neveuxovy předlohy, jisté je, že v evropské literární a dramatické tradici 1. třetiny 20. století byl tento symbol poměrně častým migrujícím motivem.

● SVATÝ VÁCLAV

Ve třicátých letech, tedy právě v době, kdy Martinů začal hledat ideální látku pro své nové, moderní pojetí operního dramatu, ho na určitou dobu zaujal svatováclavský příběh z našich národních dějin.[28] Ve svém článku *Poznámky k cyklu Hry o Marii*[29] se skladatel zmiňuje o tom, že se snažil hledat materiál v českém lidovém divadle a ve středověkém liturgickém dramatu. Odtud vedla cesta k námětu, symbolicky spjatému s postavou knížete Václava, mučedníka a patrona české země, o němž pojednává korespondence, kterou si v průběhu března až

24) Viz ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 28. Srov. též MAÝROVÁ, Kateřina: *Korespondence Bohuslava Martinů s Českou akademií věd a umění*, samostatná příloha časopisu Hudební věda XXXVII, 2000, č. 1–2, zvl. s. 23–24.

25) ZEYER, Julius: *Dramatická díla II* (Stará historie – Sulamit – Šárka), Unie, Praha 1906, zvl. s. 8.

26) NEVEUX, Georges: *Thé tre. Le Voyage de Thésée, Juliette ou la Clé des Songes, Ma Chance et ma Chanso,* René Juliard, Paris 1946. Zvl. Juliette ou la Clé des Songes, s. 168. Hra poprvé vyšla tiskem v květnu roku 1930 jako příloha pařížského časopisu Les Cahiers de Bravo.

27) Srov. MARTINŮ, Bohuslav: *Julietta (Snář*). Lyrická zpěvohra o 3 jednáních (klavírní výtah s textem upravil Karel Šolc), Melantrich, Praha 1947. II. jednání, scéna V. Srov. též BOSKOVITS, M.: *Krokodil*, in: Lexikon der christlichen Ikonographie, sv. 2, ed. Engelbert Kirschbaum, Herbert, Rome etc. 1990, s. 659.

28) Bohuslav Martinů se inspiroval melodií středověkého svatováclavského chorálu – písně *Svatý Václave* již ve své kantátě *Česká rapsodie* z roku 1918.

29) Viz MARTINŮ, Bohuslav: *Poznámky k cyklu hry o Marii*, Divadelní list, roč. 10, č. 14, Brno, 2. 2. 1935. Srov. též ŠAFRÁNEK: *Divadlo Bohuslava Martinů*, op. cit. v pozn. 4, s. 206–208.

června roku 1933 vyměnil s dramatikem a divadelním kritikem Stanislavem Mojžíšem-Lomem (1883–1967), tehdejším ředitelem Národního divadla v Praze (1932–1939).[30]

První písemný kontakt se Stanislavem Lomem navázal Martinů 3. 3. 1933; ukazuje se, že ho již tehdy zaujaly některé legendy o smrti z Bretagne a že měl v té době načrtnutou základní osnovu své budoucí opery Hry o Marii. Ostatně Lomovi v tomto prvním dopise sděluje:

Chtěl bych spíše styl a formu lidových her, a rovněž ne celovečerní operu, nýbrž tři nebo čtyři hry rozdílné a ne dlouhé. Něco ze zlomků našich mythů, ale upraveno lidově, dosti brutálně, abych řekl venkovsky, skoro ve stylu středověkých her, kde bych mohl užíti to, co se i dříve jmenovalo ‚la musique profane'. Píši Vám svoji ideu jen v hrubých rysech, protože sám nemám dosud přesný sujet, na kterém bych určitě vysvětlil svoji myšlenku, ale v každém případě by to byly staré hry nebo legendy upravené pro současnou scénu.

Z dochovaných čtyř dopisů Bohuslava Martinů mají v uvedeném kontextu největší význam poslední dva. Třetí dopis, zaslaný Lomovi z Paříže 8. 4. 1933, naznačuje, že návrh na zpracování svatováclavské látky zřejmě nabídl skladateli sám autor dramatu Svatý Václav.[31]

Vážený pane,

děkuji Vám srdečně za Váš dopis a za návrh ohledně dramatu o Sv. Václavu. Jestliže se shodujeme v základním řešení dramatu jako scénického mysteria, tedy Vás ujišťuji, že by mne sujet velmi lákal ku práci. Sám bych také nemyslel na tuto formu jako na slavnostní operu, nýbrž spíše jako, mohu-li to tak definovati, scénické oratorium. Řešení jako operu by mi poněkud překáželo, a myslím, že není současně ani dobře možné. Shodujete-li se s mým názorem, byl bych velmi rád, kdybyste mi poslal Vaše drama, případně s návrhem Vašeho řešení a já bych Vám napsal svoji úpravu, kterou byste dle Vaší vůle zkorigoval. Přes to, že by dílo bylo psáno pro scénu, chtěl bych se hlavně vyhnouti theatrálnímu pathosu opery, který by určitě působil rušivě, zvláště v díle s historickým sujetem. Prosté, spíše odosobněné, spíše lidské řešení by mne mnohem více zajímalo a myslím, že je to i Váš názor. […]

30) Korespondence Bohuslava Martinů se Stanislavem Mojžíšem-Lomem je uložena v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze a je součástí Lomovy pozůstalosti. Viz LA PNP, č. př. 57/68/1572–1575. Srov. dále KIRSCHNEROVÁ, Jana: *Inventář literární pozůstalosti Stanislava Mojžíše-Loma*, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha 1981, edice inventářů č. 385, s. 24. Celkem se jedná o čtyři dopisy Martinů Lomovi, datované 1) Cannes, 3. 3. 1933 (žádost o spolupráci na libretu pro nové dílo, které by se mělo nést v duchu lidových her, na způsob žánru *Legendy o sv. Dorotě*), 2) Paříž, 29. 3. 1933 (prosba o vyjádření, zda Lom hodlá na nové opeře spolupracovat), 3) Paříž, 8. 4. 1933 (Martinů poprvé navrhuje spolupráci na svatováclavském námětu), 4) Paříž, 25. 6. 1933 (Martinů informuje o svých scénických představách a názorech na vztah libreta a hudby, konkretizovaných na Lomově hře Svatý Václav). Tři kopie Lomových odpovědí na Martinů dopisy jsou rovněž součástí této pozůstalosti, srov. LA PNP, č. př. 57/68/3593–3595, viz KIRSCHNEROVÁ, op. cit., s. 49.

31) MOJŽÍŠ-LOM, Stanislav: *Svatý Václav. Tragická hra z českých dějin*, Aventinum, Praha 1929. Hra byla poprvé provedena jako slavnostní představení svatováclavského milenia na pražském Národním divadle 28. 9. 1929 v režii K. H. Hilara. Lom své drama později přepracoval a vydal (L. Mazáč, Praha 1935). V této nové úpravě a novém nastudování s obnovenou Hilarovou režií byl *Svatý Václav* poprvé proveden na scéně Národního divadla 7. 6. 1935.

Důvody, proč nakonec svatováclavský sujet Martinů opustil, jsou nepřímo obsaženy v posledním dopise, který skladatel odeslal Lomovi z Paříže 25. června 1933:

Vážený pane,
omlouvám se Vám za tak pozdní odpověď. Mám mnoho práce a obíral jsem se, pokud mi čas stačil, rovněž Vaší hrou, abych Vám mohl napsati něco určitého, pokud se týče mého názoru a mojí práce. Abych se Vám upřímně vyznal, jsem dosud ještě poněkud bezradný. Vaše hra se mi samozřejmě velmi líbí, ale nevidím dosud přesný charakter, který by na sebe vzalo řešení operní. Nechci rovněž tuto otázku řešiti povrchně, je to příliš vážná práce, a nechci k ní přistoupiti, aniž bych znal dosah všech možností. Také by to byla pro mne první práce toho druhu, a chtěl bych ji podniknouti s přesným vědomím toho, co chci dělat. Mám dosud jen jakési tušení, kterým směrem by se práce brala, a to je spíše řešení hudební, které je stále ohroženo konkrétním provedením scénickým, kde, jak jsem již psal, bych se chtěl vyhnouti všemu opernímu, a také rovněž ale bych se vystříhal, aby hra byla nudnou. Vím, že Vy sám byste provedl adaptaci hry pro operní scénu, ale já nemohu dosud definovati svůj názor, co se týče této úpravy, protože nemám dosud správnou představu ani celku, ani jednotlivých složek. Totiž určitou představu celku mám, ale to nedostačuje ještě k realisaci. A právě z práce tohoto druhu je důležito míti obraz velmi detailně v duchu vypracovaný a to znamená, přemysliti věc velmi důkladně, na což jsem dosud neměl dostatečný čas, který je k tomu třeba. Rozvrh hry Vaší by se mi líbil, přes to myslím, že pro hudební výraz by bylo nutno nechati jen tu nejhlavnější strukturu, bez vedlejších scén. Trochu stručný, skoro telegrafický styl dialogů by mi ovšem vadil mnoho, ale to by byla otázka úpravy. Také problem – Václav Boleslav by bylo nutno rychleji vyexponovat. To všechno jsou ostatně otázky adaptace na hudební hru. Podle mne by hra trvala nejdéle 2 hodiny a celý ráz by byl klidný, slavnostní, jako legenda, s dvěmi [sic] nebo třemi body dramatického vzepjetí, jež bych nazval spíše vnější, tj. scénické, kupř. II. scéna, na hradě nebo ve stanu Jindřicha. Co se týče vnitřního dramatu, to by byl samozřejmě konflikt Boleslava a Václava a smrt Václava, ale v tom bych se právě chtěl vystříhati romantického dramatismu a chtěl bych, aby hudební výraz neopustil tón legendy, tedy vnitřní, a ne vnější tragika. Teď je ovšem otázka, stačí-li toto řešení na působivost scénického provedení operního. Otázka, kterou bych mohl zodpovědět, až bych znal Váš projekt operní úpravy. Co se týče lidových výstupů, myslím, že by ani nepřicházely v úvahu, myslím, že by vypadaly spíše jako výplň, a mám dojem, že by bylo nutno sbor uplatniti spíše jako doprovod nebo vykládače hry. Scény s vědmou by myslím byly dobré.
Omlouvám se Vám znovu, že Vám píši jen sumárně. Velmi rád bych poznal Váš vlastní názor, byť jen v obrysech, na uspořádání hry pro operní provedení.
Se srdečnými pozdravy a projevem úcty
B. Martinů
P. S. Myslím, že by bylo správné řešiti hru, jako by měla býti napsána pro provedení ve volné přírodě (kupř. na hradě, jak píšete), že by bylo možno se vyhnouti mnoha věcem, které mechanicky jsou přijímány při divadelním, scénickém řešení a které by v důsledku mohly vyvolati možnost nového řešení při provedení divadelním.

Z Lomových odpovědí vyplývá, že dramatik skladatelův zájem uvítal. Již ve svém prvním dopise ze 7. 3. 1933 se zmínil o tom, že by dal přednost celovečernímu zpracování jedné legendy před několika různými tématy (a jako možný námět navrhl vlastní hru o svatém Václavu), zároveň však upozornil na své pracovní vytížení ředitele pražského

Národního divadla. Umělecká spolupráce by podle jeho názoru byla možná až v příštím roce. O měsíc později (3. 4. 1933) sděluje Lom Martinů, že o věci přemýšlel a došel k tomuto závěru: „k Vašemu účelu nejlépe [by se] hodilo, kdybych svoje drama o Svatém Václavu zpracoval na hrdinské mysterium o tomto knížeti a světci. Ovšem, na celý večer, protože látka toho vyžaduje, a kromě toho obecenstvo odmítá program, sestavený z několika menších celků…“ Pokud by skladatel souhlasil, prosil ho o vyjádření, jakou úpravu dramatu by potřeboval a s jakými lhůtami by počítal.

Třetí Lomův dopis ze 16. 5. 1933 se konečně dotýká jeho vlastní představy, jak by mělo být svatováclavské téma zpracováno:

> […] Představuji si veliké zjednodušení látky k vašemu (i mému) účelu. Chci, aby byl zachován pohyb na jevišti, děleném na tři roviny: popředí pro drobné scény lidové (Mastičkář ve staročeské literatuře), střed pro veliká sola, pozadí pro sbory. […]
>
> Hudebně i dramaticky si to předběžně rozvrhuji na tři díly, vesměs s ústřední funkcí motivu svatováclavského (v nejširším slova smyslu, nejen motiv chorálu):
>
> První: konfrontace knížete Václava s českou vlastí (Vědma, zástupce pohanského mythu, tu nabude větší platnosti než v dramatu)
>
> Druhá: konfrontace Václavova s německořímským césarstvím, ono známé přemožení Jindřicha Ptáčníka
>
> Třetí: konfrontace Václavova s bratrstvím: prohra Boleslavova krvavého činu. Klatba vraždě. Nový člověk, nová víra: Nedej zahynouti !
>
> Napište mi, prosím, co nejpodrobněji, jak vy si představujete dějový předpoklad pro svou skladbu, abychom si dobře rozuměli. Myslím, že oratoriem se to vůbec nesmí nazvat a s mysteriem si to ještě rozmyslíme. Snad stačí legenda, ale na to všechno je dost času. […] Byl už vysloven zájem na provedení také někde na Hradčanech, např. ve třetím nádvoří, mezi hradem a kostelem. Týkalo se to mé hry, ale myslím, že by mnohem vhodněji se k tomu dalo použít této nové skladby, jakmile bude ustálena v Nár. divadle. A docela laická prosba: zachovejte co nejvíce, zejména v závěru, svatováclavský chorál. Na Smetanovo použití Božích bojovníků tu čeká ještě analogie. […]

Vzájemná výměna názorů mezi Martinů a Lomem ukazuje, že dramatik měl představu slavnostního, reprezentativního celovečerního díla, ale skladatel ve své koncepci zastával již zcela jinou vizi, odlišnou od klasického chápání operního dramatu, které vycházelo ještě z divadelní a operní estetiky 19. století. Tragický námět mučednické Václavovy smrti se vzpíral uplatnění lidových profánních prvků a je možné, že právě patetický tón Lomova dramatu skladatele odradil od operní realizace této látky.

● POMLUVA

Ve skladatelově korespondenci s básníkem Miloslavem Burešem z 20. 4. 1956 [32] a 22. 5. 1956 [33] je zmíněn nápad zpracovat krátkou povídku Antona Pavloviče Čechova formou jednoaktové komické opery.[34] Martinů ji v dopise z 20. 4. 1956 označuje jako Pomluva

32) Památník Bohuslava Martinů v Poličce, sign. PBM KB 6.

33) Památník Bohuslava Martinů v Poličce, sign. PBM KB 645.

34) MAŸROVÁ, Kateřina: *B. Martinů – jeho přátelé, žáci a současníci ve světle korespondence, dochované v pražských institucionálních i privátních fondech*, in: Colloquium Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, Brno 1990, s. 105–111.

a stručně charakterizuje Burešovi její obsah.[35] Dalším dokumentem, ilustrujícím skladatelův zájem o tento námět, je strojopisná synopse libreta s rukopisným přípisem Martinů, která pochází z literární pozůstalosti Bedřicha Slavíka.[36] Druhá strojopisná synopse libreta a xerokopie anglického tisku této Čechovovy povídky (The Slanderer), z něhož Martinů nejspíše vycházel, jsou uloženy v pozůstalosti Charlotty Martinů.[37] Komický námět o trapné příhodě učitele krasopisu Sergeje Kapitonyče Achinějeva Martinů zaujal a jedině postupující smrtelná choroba ho odvedla od plánu uskutečnit „novou Prodanou".

S každým literárním námětem pracoval Bohuslav Martinů velmi samostatně a kreativně, s porozuměním pro konečný divadelní tvar zamýšleného baletního nebo operního opusu. Nerealizované práce nejsou v tomto ohledu výjimkou. O šíři skladatelových zájmů a inspirací z oblasti světové i naší literatury svědčí jeho dochovaná privátní a úřední korespondence a nabízí další možnosti, jak na tuto sondu navázat.

Stanislav Mojžíš-Lom
Fotografie / Photograph, Vaněk Praha
NM-ČMH, fond Urbánek

35) ČECHOV, Anton Pavlovič: Celá Rus (výbor z povídek). Klevety, Vydavatelstvo Družstevní práce, Praha 1950. Vůbec poprvé vyšla tato povídka separátně v Petrohradě r. 1883 (časopis Oskolki, č. 46, 12. 11. 1883, s. 4–5).

36) Památník národního písemnictví v Praze – Literární archiv, č. př. 110/2000. Bedřich Slavík zamýšlel napsat monografii o M. Burešovi, a proto si zapůjčil od Burešovy rodiny vybrané materiály. Touto cestou se kopie synopse ocitla ve Slavíkově pozůstalosti.

37) Synopse libreta je odborně zpracována v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce (soubor nenotových autografů Bohuslava Martinů, signatura PBM Na 55). Martinů čerpal z anglického překladu Hermana Bernsteina (Globe and Commercial Advertiser, London 1901).

MUSICALIA 1 – 2 / 2009, 63 – 76

The Unfinished Stage Works of Bohuslav Martinů:

New Findings from his Personal and Professional Correspondence[1]

KATEŘINA MAÝROVÁ

Based on unknown and previously unpublished letters of Bohuslav Martinů from ca. 1917 to 1956, the author discusses several subjects for musical-dramatic works this Czech composer considered but never realized: *Peter Pan* by J.M. Barrie, *Okna do mlhy* (Windows into the Mist) by Jan Havlasa, *Stará historie* (An Old Story) by Julius Zeyer, *Svatý Václav* (St. Wenceslas) by Stanislav Mojžíš-Lom, and *The Slanderer* by A.P. Chekhov. The letters are presented either in full or in quotations that contain their most important passages. Each is accompanied by commentary placing Martinů's thoughts in the context of their time. The study is a contribution toward knowledge of Martinů's aesthetic opinions and his work with literary subjects.

opera - ballet - Martinů - correspondence - Peter Pan - literary subject - Czech music of the twentieth century - Julius Zeyer - A.P. Chekhov

Bohuslav Martinů (1890-1959) lived at a time when technological development was quite advanced, but in comparison with today's generation of artists he was still 'deprived' of such conveniences of modern technology as e-mail, fax, and the internet. His life abroad from 1923 until his death and his cosmopolitan way of living meant he had to rely mainly on written correspondence for contact with his homeland and with many of his places of work abroad, in both personal and professional matters.

Fortunately for today's researchers, it has been possible to catalogue an enormous quantity of written source materials pertaining to Martinů, including a large amount of his correspondence with the most varied persons, music ensembles, associations, offices, and cultural institutions, e.g. with theatres, publishing houses, and copyright

1) This study was first presented at an international musicological conference on *The Stage Works of Bohuslav Martinů in the Context of Their Time*, held by the Bohuslav Martinů Foundation 15-17 Dec. 2000 in Prague. The author's intent was to draw attention to some previously unknown and unpublished letters of Martinů having a bearing on the subject of the conference.

organizations.[2] All these assembled sources help to reveal the sometimes complicated paths of Martinů's personal life, providing insight into his inner thoughts–so closely associated with the world of musical visions and fantasy–and allow us to clarify the background against which his seemingly hidden but thus all the more purposeful struggle to realize his artistic credo was played out.

Martinů's preserved and published professional correspondence with colleagues in the sphere of musical theatre (e.g. with Vítězslav Nezval, Jindřich Honzl, František Muzika, and Václav Talich) demonstrates convincingly his absolutely unbiased, open, and searching attitude toward everything related directly to finding an ideal form for any musical-dramatic or ballet subject. Martinů made public most of his fundamental artistic notions and ideas concerning musical drama, especially opera, at the times of his premieres, sometimes in argumentative articles and essays. In any case evaluation of his numerous operatic and ballet works confirms the impression that he was the type of artist who constantly sought new subjects, stimuli, and challenges to achieve the optimal artistic solution to various problems with which musical theatre of the time was concerned. Although it is clear that his operas and ballets contain certain constant elements in their subjects that always lured him toward musical treatment,[3] it is not appropriate to view his musical-dramatic works only as a sort of internally interconnected developmental arch.

A considerable portion of the important source materials relating to Martinů's musical and theatrical poetics has already been published in a large work by his friend the diplomat Miloš Šafránek (1894-1982), who also deserves much credit for promoting

2) See *Bohuslav Martinů: Dopisy domů. Z korespondence do Poličky* (Bohuslav Martinů's Letters Home: From the Letters to Polička), ed. Iša Popelka, Prague: Mladá fronta, 1996. On p. 8 in his introduction Popelka mentions 633 catalogued letters Martinů addressed to members of his family now deposited in the Památník Bohuslava Martinů (Bohuslav Martinů Memorial) in Polička. And MAÝROVÁ, Kateřina, *Bohuslav Martinů (inventář fondu korespondence z pražských institucí a privátních zdrojů* (Bohuslav Martinů: An Inventory of Correspondence Held by Prague Institutions and Privately), Prague: Národní muzeum – Muzeum české hudby (National Museum - Museum of Czech Music), 1989. This catalogue of Martinů's correspondence, mainly held in Prague institutions, shows 1,333 items inventoried by that time.

With establishment of the Nadace Bohuslava Martinů v Praze (NBM–the Bohuslav Martinů Foundation in Prague) and the Institut Bohuslava Martinů (IBM) in the 1990s a research centre was formed in Prague having international outreach, whose aim is to continue systematically in collecting and professional cataloguing of all accessible musical and non-musical sources related to Martinů's life and work. An inseparable part of the IBM's musicological research consists of searching for additional correspondence of Martinů and professional evaluation thereof. By 30 June 2008 there was a total of seventy-nine sets with copies of Martinů's correspondence inventoried at the IBM, of which fifty-eight sets have been computer-catalogued in the KPwin system so far and twenty-one are inventoried chronologically. The number of items of correspondence catalogued systematically can be estimated at ca. 3,000.

3) Cf. e.g. BŘEZINA, Aleš, 'David Pountney o Řeckých pašijích' (David Pountney on *The Greek Passion* [an interview with the British stage director on the occasion of the world premiere of the previously-unknown first version of this opera]), *Harmonie*, 1999, No. 9, pp. 14-15.

Martinů in both Czech and foreign musical circles.[4] In recent years continuing collection and cataloguing of Martinů's correspondence has led to discovery of new and interesting documents–letters written not only by Martinů himself but by his contemporaries and collaborators.

The points of view from which we examine this correspondence may vary widely and may include both publishing policies of various publishing houses[5] and e.g. Martinů's activities in seeking suitable subjects for treatment as ballets or operas. Thus from these letters we learn about Martinů's intentions and plans in the area of theatre that remained unfulfilled. He sometimes devoted considerable efforts to pondering a certain theatrical subject before deciding in favour of different, more suitable material. At other times he considered setting literary material to music only briefly, soon abandoning the idea when he realized the material was not appropriate for musical-drama treatment. In any case, however, these rejected subjects represent a part of Martinů's creative potential:[6] among other things they reveal one important trait of his work–openness and maximum receptiveness to the most varied inspirational stimuli. This trait was subconsciously anchored in his creative method and allowed him to devise a musical-dramatic form without clinging to a single point of view. He proceeded with analogous openness e.g. in relations with various publishing houses when he negotiated with several parties at the same time concerning publication of his operas and ballets.

● PETER PAN

One of the letters in which Martinů writes about a subject suitable for treatment as a ballet is an undated letter apparently written not long after 1916, addressed in all likelihood to the choreographer and ballet master of the National Theatre in Prague Augustin Berger

4) Cf. ŠAFRÁNEK, Miloš, ed., *Divadlo Bohuslava Martinů* (The Theatre of Bohuslav Martinů), Prague: Editio Supraphon, 1979. Concerning Martinů's stage works see also e.g. PEČMAN, Rudolf, ed., *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, Prague, 1967; KARBUSICKÝ, Vladimír, 'Der erträumte und nacherlebte Surrealismus. Martinůs Oper *Juliette ou La clé des songes*', in *Theorie der Musik. Analyse und Deutung. Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Band 13, Hamburg: Laaber Verlag, 1995, pp. 271-336; *Opernworkshop 1999. Bohuslav Martinů: Griechische Passion*, Bregenz: Bregenzer Festspiele GmbH, 1999; DOSTÁLOVÁ, Růžena - BŘEZINA, Aleš, *Řecké pašije. Osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů* (*The Greek Passion*: The Fate of One Opera–Correspondence of Nikos Kazantzakis with Bohuslav Martinů), Prague: Set Out, 2003; and RENTSCHOVÁ, Ivana, *Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.

5) See MAÝROVÁ, Kateřina - KLOS, Richard, 'K problematice souborného kritického vydání díla Bohuslava Martinů' (Issues Concerning the Complete Critical Edition of the Works of Bohuslav Martinů), in *Kritické edice hudebních památek. Sborník příspěvků z konferencí katedry muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci v letech 1993 a 1994* (Critical Editions of Musical Monuments: A Collection of Contributions from Conferences of the Department of Musicology of the College of Liberal Arts of Palacký University in Olomouc in 1993 and 1994), Olomouc: Univerzita Palackého, 1996, pp. 105-10.

6) Martinů's searches for inspiration for his works in world literature are discussed e.g. in MIHULE, Jaroslav, 'Bohuslav Martinů a světová literatura' (Bohuslav Martinů and World Literature), in *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu* (Music of Slavic Nations and Its Influence on European Musical Culture), Brno, 1981, pp. 197-202. Concerning the content of the torso of Martinů's personal library held today in the collections of the Bohuslav Martinů Memorial in Polička cf. also BŘEZINA, Aleš, 'Knihovna Bohuslava Martinů' and 'Knihovna Bohuslava Martinů II' (Bohuslav Martinů's Library [an article published in two parts]), *Hudební rozhledy*, Vol. 48 (1995), No. 3, pp. 33-35 and No. 4, pp. 32-33.

(1861-1945).[7] Martinů refers to the same subject in passing in a letter to Stanislav Novák,[8] but only the letter to Berger, where Martinů offers his new ballet for assessment and describes its plot, allows us to understand that this was a new fairy-tale subject in no way related to his previous ballet *Stín* (The Shadow), and was also far removed from his future orientation toward Sumerian literature as manifested in his ballet *Istar* (1918-23).[9] However, the fairy-tale subject Martinů was considering is not lacking in elements of fiction and dreamy fantasy with major emphasis on the role of reminiscence–features characteristic of his personal style.[10]

Martinů writes:

Esteemed master!

I take the liberty of troubling you in the matter of my ballet, as to whether its performance may be expected.[11] Please try to exert your powerful influence with the director. After all, this ballet poses such modest demands that staging it is almost nothing for the National Theatre, and I don't have to tell you how much this would mean to me. I thought it would be with Coppélia. Master, I beg of you, let me know–can it be expected that this piece will be staged this season? And I also ask your advice in one other matter. During my last visit you spoke of a lack of ballets. Master, I would have a full-length ballet for you on which I'm presently working, and I should like your advice as to whether the libretto meets the requirements of the theatre. Allow me to give you a brief summary. I wrote the libretto myself, with partial usage of an

7) This letter was purchased by the Bohuslav Martinů Foundation in Prague in 1997 from the Erasmus antiquarian dealership in Basel, Switzerland and is now deposited with the Foundation. In addition, the Theatrical Division of the Historical Museum of the National Museum in Prague possesses memorabilia from the estate of Augustin Berger (Catalogue No. H 6 P 63/64) including a letter from Martinů to Berger of 28 August 1921.

8) Bohuslav Martinů Memorial in Polička, Acquisition No. 33/1978/3, letter from Martinů to Stanislav Novák dated 'in Polička 22 [month illegible]', probably written in 1917. On pp. 3-4 of this letter Martinů writes:

> Otherwise I have been working on that new full-length ballet, which I'll explain to you in Prague; it is very nice and fine, and the libretto is by me (also a little by Mr. J.M. Barie [sic], who died in England in 1888 [sic]). And I already have a whole section of it lasting half an hour.

This letter is mentioned in MIHULE, Jaroslav, *Bohuslav Martinů. Profil života a díla* (Bohuslav Martinů: A Profile of His Life and Work), Prague: Editio Supraphon, 1974, p. 200. That the subject had nothing to do with Martinů's later ballet *Istar* is evident only from the particular content of the letter now being published for the first time.

9) Concerning the ballets *Stín* and *Istar*, including their genesis and stagings, see ŠAFRÁNEK, op. cit., especially pp. 19-20 and 22-25.

10) See especially PEČMAN, op. cit., in particular two studies therein: HALBREICH, Harry, 'Bohuslav Martinů und die Welt des Traumes' (pp. 57-74) and MIHULE, Jaroslav, 'Der Mensch und die Welt im musikdramatischen Schaffen Bohuslav Martinůs' (pp. 75-95).

11) Here Martinů apparently has in mind his ballet *Stín*, which he finished at Christmas in 1916 and which he was trying in vain to have staged at the National Theatre in Prague at that time. Otakar Ostrčil, dramaturg of the opera of the National Theatre during that period, criticized the work in his assessment of 2 Dec. 1919. See ŠAFRÁNEK, op. cit., p. 119.

English story by J. Barrie.[12] It involves a young girl, Maemie,[13] who had herself locked in Kensington Gardens overnight. The prologue is in a children's bedroom in the morning. Maemie and her little brother are just getting up, and during breakfast their mother tells them about those gardens, about the elves, about Peter Pan, etc., until Maemie gets the idea of having herself locked in the gardens overnight, which she arranges with her brother. This is spoken. The ballet doesn't begin until the first act, when Maemie is actually locked in. (The brother runs away.) Hardly has the gate shut when the trees begin to stretch and walk about, which passes into a dance. Here and there little fairies come out and weave amongst each other. A fairy named 'Hnědinka' [a Czech translation of Barrie's 'Brownie'–translator's note] runs in and carelessly falls into some sort of puddle, from which she is rescued by Maemie. In the meantime a procession of fireflies approaches, and then a procession of elves, fairies, and the queen of the fairies and flowers Mab together with a foreign prince who, she says, has come to win the heart of one of the fairies. The fairies dance before him, but a doctor finds that his heart remains cold. Until finally Hnědinka triumphs. Maemie applauds loudly in joy over the good fortune of her friend. Everyone falls silent. They turn on her, Maemie flees, and the whole crowd chases her about the stage until Maemie collapses exhausted. But in the meantime Hnědinka has won a pardon for her. Suddenly it begins to snow and the fairies ponder how to save Maemie, until finally it is decided that they will build a cottage over her, which happens. The cottage is finished and in the distance sounds the pipe of Peter Pan. Everyone runs to the back and off the stage. This could be the end of the first act. Then: everything as before. Peter Pan enters and plays his pipe. Maemie wakes up and climbs out of the little house through the roof. Then the two are introduced and Maemie dances with Peter Pan. They kiss and Peter Pan promises to show Maemie the fairies' festival. He plays his pipe and fairies run in from all sides, etc. The prince also enters, and Hnědinka and the queen, and they watch the dance in which Maemie also participates. In the end the elves perform a sort of little play and dawn arrives, the gates open, and the whole crowd runs away. Through the gate come Maemie's little brother and their mother. Maemie runs to them and leaves with them. Along the way she tells them the events of the night. They walk off the stage and the curtain falls. This is the second act.

The third act takes place after a lapse of time, perhaps ten years. Maemie, now a young woman, comes to the gardens to refresh the memories of her childhood. She comes to the place where it all happened and sits down on a bench. Little butterflies circling around her head lull her to sleep, and in her sleep Maemie sees everything again. Hnědinka, the prince, the queen, Peter Pan, etc., enter, everything as before, except that the dancing seems to be in the distance (perhaps behind a thin curtain as in Z pohádky do pohádky [From Fairy Tale to Fairy Tale–a ballet by Oskar Nedbal–translator's note], and most importantly this ballet, unlike the earlier one, is performed entirely by children. All the dancers are little, including Hnědinka, the prince, Peter Pan, and all the fairies–everyone. They dance and Maemie is enticed by her memories.

12) 'Barrie, Sir J[ames] [Matthew]', in *The Cambridge Guide to Literature in English*, ed. Ian Ousby, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 66. Also 'Barrie, Sir James (Matthew), Baronet', in *The New Encyclopaedia Britannica*, Vol. 1, A-Bayes, Chicago etc., 1993, p. 916. Barrie first introduced the character of Peter Pan in stories published in 1902 under the title *The Little White Bird*. Then in 1904 came the play *Peter Pan*. The fairy tale about Peter Pan was published in London in 1911 under the title *Peter and Wendy*.

13) Martinů uses the form 'Maemie' for the name of the main heroine, whom Barrie calls 'Mamie'. For Peter Pan Martinů uses the forms 'Peterpan', 'Peter-pan', 'Píterpan', and 'Píter-pan'. Underlining of words in the translation of Martinů's letter is according to the original.

In her sleep she begins to dance slowly with them. Then she wakes up and everything disappears before her eyes. Maemie is astonished and calls for Peter Pan. But nobody appears–only an echo comes back. Maemie is sorry about all this like a child and feels that something has disappeared from her life, something beautiful that will never return. She continuously calls for Peter Pan and goes deeper and deeper into the gardens, from which her voice can be heard growing more distant. Only the echo of the call for Peter Pan comes back again and again, and little fairies run onto the stage with Peter Pan; they want to show themselves to Maemie somehow, but it's no longer possible. That was then, but now it's vanished. With this the scene ends and from the distance Maemie's voice calling for Peter Pan can still be heard.

And now I beg your pardon that I've interrupted your work with this long letter. And I'm so bold as to ask your opinion as to whether you might need this ballet for the theatre. I already have half of the first act completely finished, and I think during the winter I'll complete it. So once more I beg your pardon and

remain
in deepest respect
Bohouš Martinů
Polička

Comparison of the story of Martinů's intended ballet with J.M. Barrie's works available in English and/or in Czech translation leads us to conclude that Martinů must have been using one of the earlier English editions of the children's fairy tale about Peter Pan, namely *Peter Pan in Kensington Gardens* (London: Hodder and Stoughton Limited, 1906). Martinů did not understand English at that time, but he may have used a German translation or, more likely, one of his friends or acquaintances may have translated the story for him, e.g. Gabriela Čechová, Alice Masaryková, or Karel Mušek.[14] The fairy tale of the boy Peter Pan who never grew up and his adventurous encounters with the girl Mamie in Kensington Gardens won immense popularity among young readers and was published in two more editions in 1912 and 1929 as well as in adapted versions.[15] The first Czech translation did not appear until 1925.[16] Martinů adhered to Barrie's story only in his first two acts; the closing third act, as he described it to Berger in the quoted letter, was of his own invention.

14) No separate publication of this story, e.g. as a literary supplement to the Polička magazine *Jitřenka* (Morning Star) or one of the Prague cultural revues of the time, has yet been found. It is possible that Karel Mušek, who had been engaged by the National Theatre as an actor in 1889, who served as a stage director there from 1902 to 1920, and who translated some of Barrie's plays, or perhaps one of the members of the 'English colony in Prague' of that time, may have met Martinů and given him an outline of Barrie's story–although in his outline of the ballet libretto Martinů tended to use Czech translations of the original English names. Cf. also ROSSOVÁ-HUSOVÁ, Marcela, 'Karel Mušek', in *Lexikon české literatury* (An Encyclopaedia of Czech Literature), Vol. 3/I, M-O, Prague: Academia, 2000, pp. 384-85.

15) This book was published as retold by D.S. O'Connor under the title *Peter Pan Keepsake* (London: Chatto & Windus, 1907), and in an adaptation by G.D. Drenman as simply *Peter Pan* (London: Mills & Boon, 1909). I thank Graham Melville-Mason for this information, and Michaela Freemanová for help in comparing the English editions.

16) BARRIE, J.M., *Petr Pan v Kensingtonském parku* (Peter Pan in Kensington Park), trans. Jirka Malá, Prague: Pražská akciová tiskárna, 1925, in the series *Dětská četba. Sbírka knížek pro děti* (Children's Reading: A Collection of Books for Children), ed. Milena Jesenská.

● WINDOWS INTO THE MIST

Additional interesting documents that inform us about a literary subject Martinů abandoned in the end are two letters of his from the 1920s to the Czech literary historian, theatre critic and poet Otokar Fischer (1883-1938)[17] concerning the novel *Okna do mlhy* (Windows into the Mist) by the Czech prose writer and journalist Jan Havlasa (1883-1964),[18] whom Martinů had asked directly for permission to use this story as the basis for an opera libretto.[19] The two letters to Fischer indicate he was still considering the subject in late July 1920, as shown e.g. by the part of the first letter where he describes in some detail the content of the second and third acts of the intended opera. The mystical, symbolic orientation of this work would place it still within Martinů's first compositional period. However, the path to the then-fashionable Japanese subject was not simple.

The papers from Havlasa's estate include a printed copy of four stories published under the collective title *Four Japanese Tales* (Prague: Czechoslovakian Foreigners' Office, 1919).[20] Martinů apparently received the third of them, called 'The Darling of the Gods', with a girl heroine named O-Take-San, for musical treatment some time before he and the writer agreed on use of a different Japanese story of his for an opera, namely *Okna do mlhy*, as described in detail in Martinů's letter to Fischer which corresponds to that novel.

The uncatalogued part of the papers from Havlasa's estate includes a letter he wrote to his long-time friend Miloslav Haluza dated 9 November [should be December] 1959 where he says:

> Sometime in 1920 Martinů wanted me make Okna do mlhy into a libretto for him, but I told him I no longer had time because we were preparing to leave for Brazil. With my permission he wrote the first act himself, and (he said) set it to music, but he asked me to get him staff paper in Paris for the whole score. I did so, and sent him the package from Paris, but he never even thanked me.[21]

Martinů treated Havlasa's work freely, keeping only the names of the main heroes O-gin-san and Genzhiro in this story of unhappy love, and two important sites of the action–The Maidens' Mountains and Yoshiwara.[22] He then asked Otokar Fischer, a renowned literary expert, for advice:

---

17) Památník národního písemnictví v Praze (Memorial of National Literature in Prague), Literary Archive, in the collection from the estate of Otokar Fischer, Acquisition Nos. LA PNP 43/56-67/92. The first of the letters is dated 'In Polička, 8 May 1920', and the second 'Polička, 24 July 1920'. Cf. also MOURKOVÁ, Jarmila, Inventář literární pozůstalosti Otokara Fischera (Inventory of the Literary Estate of Otokar Fischer), Prague: Literární archiv Památníku národního písemnictví, 1990, Inventory No. 487, p. 21.

18) Cf. TAXOVÁ, Eva, 'Havlasa, Jan', in *Lexikon české literatur*y (An Encyclopaedia of Czech Literature), Vol. 2/I, H-J, Prague: Academia, 1993, pp. 106-08.

19) See ŠAFRÁNEK, op. cit., pp. 27-28. Havlasa's letter granting Martinů permission to write his own libretto using his Japanese subject is dated 20 March 1920.

20) Literary Archive of the Memorial of National Literature in Prague, papers from the estate of Jan Havlasa, Acquisition No. 24/2000.

21) Cf. also Havlasa's postcard of 2 May 1920 sent to Martinů from Paris. This postcard is found in the papers from the estate of Marie Martinů, deposited in the Bohuslav Martinů Memorial in Polička.

22) Remotely resembling Havlasa's subject is Julius Zeyer's 'Japanese novel' *Gompači a Komurasaki* (Gompachi and Komurasaki), published in Prague by Eduard Valečka in 1884. Joe Hloucha conceived the theme of tragic love differently in his series of stories *Polibky smrti* (Kisses of Death), published in Prague by Josef R. Vilímek in 1912, where one of the heroes in the story 'Chrámová tanečnice' (The Temple Dancer) is the knight Kuroda Gendžiró.

Honoured sir!

I take the liberty of describing for you the continuation of the story. The first act ends in reconciliation. O-gin-san parts with Genzhiro and an off-stage chorus ends the whole act. Act II. The chrysanthemum festival in Tokyo, in Yoshiwara. Hustle and bustle in the streets, prominent use of the chorus. Genzhiro enters with his sister, who tells him that O-gin-san's father has been imprisoned and that O-gin-san has sacrificed herself and gone to Yoshiwara to work as a geisha. Genzhiro is crushed and throws himself into the streaming crowd to look for her. O-gin-san enters and recalls Takasaki and Genzhiro. Suddenly she stops and feels Genzhiro's closeness, his presence. Genzhiro enters. Their meeting, highly dramatic, and their agreement to submit to fate and death together. The whole act is very busy, with constant assistance from the chorus during the festival, thus laid out broadly.

Scene change. A meadow in the Maidens' Mountains (from the first act). A short act in which the two lovers part with the land, with everything, recall their childhood, etc. A completely reconciled, luminous, and calm act, in which the approaching death is a redemption and affirmation through faith in the happiness that both will experience at their next meeting. They come to the edge of a chasm and throw themselves down.[23]

Act III. A meadow in the Maidens' Mountains. Mild bustle on the stage. Pilgrims take turns going to the temple. Genzhiro arrives, decrepit, chaotic, and mad. The crowd talks about him and explains his love and his failed attempt at a shared death. Genzhiro shows complete indifference to everything. A large chorus of pilgrims comes to the temple from afar. During the worship service some well-known sayings are heard and attract Genzhiro's attention. He reminiscences about experiences of the past. When he recalls O-gin-san, her voice is heard calling him from off stage, and it seems to Genzhiro that he sees a black butterfly fluttering about. He follows it to the edge of the chasm and plummets into it. This whole monologue including the off-stage aria of O-gin-san is periodically interrupted by a spoken parlando of the chorus of pilgrims chanting out their prayers and waxing into a sort of religious delirium, constantly strengthening, so this act promises to be very effective dramatically.

Scene change. Apotheosis. (Everyone in the background, only vaguely visible).

The white shadows of a funeral procession. Genzhiro kneels. O-gin-san enters and lifts him to herself, and both walk into the distance on a luminous path. Here of course the whole apparatus is deployed. High choruses of women and children, orchestra of piccolos, flutes, and violins off stage, etc.

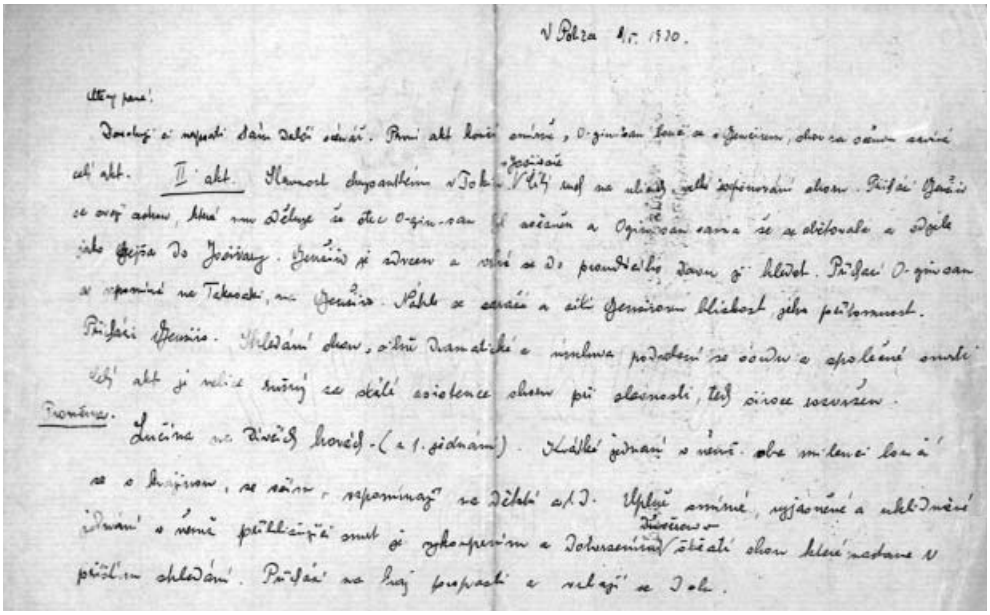
With this the opera ends. In the whole work, however, I'll make changes according to how I proceed in composing it and according to how long the individual scenes are, so that it will be unified. But only occasional changes–the main action remains. I thank you for your willingness and trouble. Please let me know your opinion and your advice; I shall be glad to be guided by them. Allow me to congratulate you on the success of Heracles. With cordial greetings and respectful regards to your gracious wife,

in deep respect

B. Martinů

So far it has not been possible to determine whether Fischer answered Martinů or in what way.

23) The subject of shared suicide of lovers is frequent in Japanese drama and literature, where the term 'shinju' means death out of love. In Havlasa's novel the main characters O-gin-san and Genzhiro–the pair of lovers condemned by fate–decide to commit suicide together under the wheels of a passing train. However, only O-gin-san dies; Genzhiro survives, but is psychically disturbed and has a permanently disfigured face.



Dopis Bohuslava Martinů Otokaru Fischerovi / Bohuslav Martinů's Letter to Otokar Fischer
Polička, 8. 5. 1920, rukopis, citát z 1. strany dopisu /
Polička, on 5 May, 1920, manuscript, quotation from the first page of the letter
Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP) /
The Literary Archive of the Museum of Czech Literature, č. př. / shelf-mark 43/56

● AN OLD STORY

Another idea of Martinů's that remained unrealized was that of setting Julius Zeyer's comedy *Stará historie* (An Old Story) to music as a comic opera. In 1922 he corresponded in this matter with the Czech Academy for Sciences, Literature, and Art, asking the institution's Section IV for permission to set the play to music.[24] So far neither a libretto nor any music for this opera have been discovered. It is interesting, however, that Zeyer's play may have provided an idea Martinů used fifteen years later in his opera *Julietta*: a crocodile as a symbol for ridiculing a rejected suitor. Although with Zeyer this motive is only episodic (see p. 8 in Act I in the 1906 edition),[25] in *Julietta* the scene of Julietta ridiculing Michel during their meeting in the forest constitutes one of the most dramatic moments. The original text of Neveux's play:

Si c'est bien cette image-la, il me semble que vous étiez completement ridicule et que j'ai ri seulement parce que l'appartement de mes parents est plein de crocodiles

24) See ŠAFRÁNEK, op. cit., p. 28. Cf. also MAÝROVÁ, Kateřina, 'Korespondence Bohuslava Martinů s Českou akademií věd a umění' (Correspondence of Bohuslav Martinů with the Czech Academy of Sciences and Art), independent supplement to *Hudební věda* (Musicology), Vol. 37 (2000), Nos. 1-2, especially pp. 23-24.

25) ZEYER, Julius, *Dramatická díla II (Stará historie – Sulamit – Šárka)* (Dramatic Works, Vol. II: An Old Story, Sulamit, Šárka), Prague: Unie, 1906, pp. 1-85, especially p. 8.

empaillés ramenés des colonies, et que vous m'avez rappelé le plus gros de ces crocodiles.[26]

is paralleled by a sentence in Czech saying:

You were utterly ridiculous, and I laughed because we had many stuffed crocodiles at home and you reminded me of the biggest one![27]

Without attempting to determine which source (Zeyer or Neveux) was primary for the crocodile symbolism in *Julietta*, we can be certain that this symbol was a relatively frequent migratory motive in the European literary and dramatic tradition of the first third of the twentieth century.

● SAINT WENCESLAS

In the 1930s, i.e. just at the time Martinů was beginning to seek an ideal subject for his new, modern conception of operatic drama, he was fascinated for a time with the story of svatý Václav (St. Wenceslas) from Czech national history.[28] In his article 'Poznámky k cyklu Hry o Marii' (Notes on the Series *The Plays of Mary*)[29] he mentioned that he sought material in Czech folk theatre and in Medieval liturgical drama. From here the path led to a subject symbolically connected with the figure of Prince Wenceslas, martyr and patron of the Czech lands, as we learn from correspondence Martinů exchanged from March through June 1933 with the playwright and theatre critic Stanislav Mojžíš-Lom (1883-1967), director of the National Theatre in Prague from 1932 to 1939.[30]

Martinů established written contact with Lom in a letter of 3 March 1933, which shows that already at that time he was interested in some legends about death from Brittany, and that he had a basic outline sketched for his future opera *Hry o Marii*. Otherwise he wrote:

---

26) NEVEUX, Georges, *Thé tre. Le Voyage de Thésée, Juliette ou la Clé des Songes, Ma Chance et ma Chanson*, Paris: René Juliard, 1946; see especially p. 168 in *Juliette ou la Clé des Songes*. This play was first published in May 1930 as a supplement to the Parisian journal *Les Cahiers de Bravo*.

27) Cf. MARTINŮ, Bohuslav, *Julietta (Snář)*. Lyrická zpěvohra o 3 jednáních (Juliette or The Key to Dreams: A Lyrical Opera in Three Acts), piano-vocal reduction with text prepared by Karel Šolc, Prague: Melantrich, 1947, Act II, Scene V. Cf. also BOSKOVITS, M., 'Krokodil' in *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. 2, ed. Engelbert Kirschbaum, Rome, etc.: Herbert, 1990, p. 659.

28) Martinů had already been inspired by the melody of the medieval chant *Svatý Václave* (Oh, St. Wenceslas) in his cantata *Česká rapsodie* (Czech Rhapsody) from 1918.

29) See MARTINŮ, Bohuslav, 'Poznámky k cyklu Hry o Marii' (Notes on the Series *The Plays of Mary*), *Divadelní list* (Theatrical News), Vol. 10, No. 14 (Brno, 2 Feb. 1935). Cf. also ŠAFRÁNEK, op. cit., pp. 206-08.

30) Martinů's correspondence with Mojžíš-Lom is deposited as part of Lom's papers in the Literary Archive of the Memorial of National Literature in Prague (Acquisition Nos. 57/68/1572-75). Cf. also KIRSCHNEROVÁ, Jana, *Inventář literární pozůstalosti Stanislava Mojžíše-Loma*, Prague: Literary Archive of the Memorial of National Literature, 1981, editions of inventories No. 385, p. 24. In all there are four letters from Martinů to Lom, dated 1) Cannes, 3 March 1933 (a request for collaboration on a libretto for a new work in the style of folk plays, in the manner of *Legenda o sv. Dorotě* (The Legend of St. Dorothy); 2) Paris, 29 March 1933 (asking whether Lom intended to collaborate on the new opera), 3) Paris, 8 April 1933 (proposing for the first time collaboration on a St. Wenceslas story), and 4) Paris, 25 June 1933 (giving information on his ideas about theatre and his opinions on the relation between libretto and music, using the example of Lom's play *Svatý Václav*). Three copies of Lom's replies to Martinů's letters are also contained in his papers. Cf. LA PNP, Acquisition Nos. 57/68/3593-95). See KIRSCHNEROVÁ, op. cit., p. 49.

I would probably prefer the style and form of folk plays, and not a full-length opera but rather three or four plays contrasting and not long. Something from fragments of our myths, but adapted in folk style, rather roughly, in rural fashion so to speak, almost in the style of Medieval plays, where I could utilize that which was called even earlier 'la musique profane'. I am giving you my idea only in rough outlines, because I myself don't yet have a precise subject through which to explain my conception definitely, but in any case they would be old plays or legends adapted for the modern theatre.

Of Martinů's four preserved letters to Lom it is the last two that have the greatest importance for our purposes here. The third letter, sent to Lom from Paris on 8 April 1933, indicates that the proposal for Martinů to treat the St. Wenceslas story came from the author of the drama Svatý Václav himself.[31]

Respected sir,

I thank you heartily for your letter and for the proposal concerning the drama about St. Wenceslas. If we agree on the basic treatment of the drama as a stage mystery, then I assure you that the subject would strongly entice me to work. I, too, would not think of this form as a celebratory opera, but rather more as a staged oratorio, if I can so define it. Treatment as an opera would be somewhat of an impediment to me, and I don't think it's even feasible at the present time. If you agree with my opinion, I would be very glad if you would send me your drama, possibly with your suggestion for treatment, and I would write you my adaptation, which you would correct according to your wishes. Although the work would be written for the stage, I should like mainly to avoid the theatrical pathos of opera, which would certainly be a distracting factor especially in a work with a historical subject. A simple, rather depersonalised, rather human treatment would interest me much more, and I think this is your opinion as well [...]

The reasons why in the end Martinů abandoned the St. Wenceslas story are suggested indirectly in the last of his letters to Lom, sent from Paris on 25 June 1933:

Respected Sir,

I apologize for answering so late. I have much work, and as soon as I had time I turned my attention to your play so that I could write you something definite about my opinion and my work. I must confess frankly that I'm still rather at a loss. Of course I like your play very much, but so far I don't see the precise character that an operatic treatment would take. And I don't want to handle this matter superficially: this project is too serious, and I don't want to approach it without knowing the full range of possibilities. Also it would be the first work of this type for me, and I should like to undertake it with precise awareness of what I want to do. So far I have only a sort of sense of the direction the work would take, and that is rather a musical treatment, which is always threatened by the particular staging, where, as I have already written, I should like to avoid everything operatic, but I would also like to prevent the play from being boring. I know that you yourself would adapt the play for the operatic stage, but so far I can't define my opinion concerning this adaptation because

31) MOJŽÍŠ-LOM, Stanislav, *Svatý Václav*. *Tragická hra z českých dějin* (St. Wenceslas: A Tragic Play from Czech History), Prague: Aventinum, 1929. The play was first performed on 28 September 1929 in the National Theatre in Prague on the occasion of the millenium of Wenceslas's death, directed by Karel Hugo Hilar. Later Lom reworked and published his drama (Prague: L. Mazáč, 1935). It was given for the first time in this new version with a new staging, again with Hilar's stage direction, in the National Theatre on 7 June 1935.

I don't yet have a proper idea either of the whole or of the individual components. Actually I have a certain idea of the whole, but this is not yet enough for realization. And precisely for a work of this type it is important to have a very detailed image of it worked out in one's mind, and that means thinking the matter through very thoroughly, for which I haven't yet had as much time as is needed. I would like the layout of your play, but nevertheless I think that for musical expression it would be necessary to leave only the most major structural components, without secondary scenes. However a somewhat brief, almost telegraphic style of dialogue would bother me very much–but that would be a matter of adaptation. Also, the issue of Wenceslas/Boleslav would have to be presented more quickly. Anyway, these are all questions of adaptation for a musical play. In my opinion the play would last two hours at most, and the whole character would be calm, ceremonial, like a legend, with two or three points of dramatic intensification, which I would call rather outward, i.e. staged, e.g. the second scene, at the castle, or in Henry's tent. As concerns the internal drama, that would of course be the conflict between Boleslav and Wenceslas, and the death of Wenceslas, but it is precisely here that I should like to avoid romantic dramaticism, and I should prefer that the musical expression not depart from the tone of a legend, i.e. inward rather than outward tragedy. Now, however, there is the question of whether this treatment is sufficient for a staged operatic performance to be effective–a question I would be able to answer only when I come to know your proposal for an operatic adaptation. As concerns the folk scenes, I think they would be out of the question. I think they would look rather like filler, and I have the impression it would be necessary to use the chorus rather as accompaniment or as an interpreter of the action. The scenes with the seer would I think be good.

I apologize once more for writing to you only in a summary fashion. I should be very glad to learn your own opinion, even if only in outline, for adapting the play for performance as an opera.

With cordial greetings and respect,

B. Martinů

P.S. I think it would be good to treat the play as though it were to be written for performance in the open air (e.g. at a castle, as you write), that one could avoid many things that are accepted mechanically in theatrical treatment on stage, and which consequently could evoke the possibility of a new treatment in theatrical performance.

Lom's answers indicate that he welcomed Martinů's interest. Already in his first letter, of 7 March 1933, he mentioned that he would prefer a full-evening treatment of one legend rather than several different subjects–and as a possible subject he suggested his own play about St. Wenceslas. But he also pointed out his heavy work load as director of the National Theatre in Prague. In his opinion he would not be able to engage in artistic collaboration until the next year. A month later, on 3 April 1933, Lom wrote to Martinů that he had been thinking over the matter and reached the following conclusion:

What would suit your purpose best is if I were to adapt my drama about St. Wenceslas as a heroic mystery play about this prince and saint–but for a full evening, because the subject requires this, and besides audiences reject a program put together from several smaller units.

He asked that Martinů, provided he agreed, tell him what kind of adaptation of the drama he would need and by what deadlines.

Lom's third letter, of 16 May 1933, finally concerns his own ideas for how the St. Wenceslas subject should be treated:

[...] I imagine the material much simplified for your (and my) purpose. I want to preserve motion on the stage, divided into three levels: the foreground for small folk scenes (the Quack in Old Czech literature), the middle for big solos, the background for choruses. [...]

Musically and dramatically I am laying it out provisionally in three parts, all centred around the St. Wenceslas motive (in the broadest sense of the word, not just the motive of the chant):

First: Prince Wenceslas confronting his Czech homeland. (The Seer, representing pagan myth, will take on greater importance here than in the drama.)

Second: St. Wenceslas confronting the Holy Roman Empire; the well-known defeat of Henry the Fowler.

Third: St. Wenceslas confronting the brotherhood: the defeat of Boleslav's bloody deed. Denunciation of the murder. New humankind, new faith: Let us not perish!

Please write me in the greatest possible detail how you imagine the action as a basis for your composition, so that we understand each other well. I think it must not be called an oratorio at all, and we'll think more about the idea of a mystery play. Perhaps it suffices to call it a legend, but there is enough time for all that. [...] Interest has already been expressed also in a performance somewhere at the Prague Castle–for example in the third courtyard between the castle and the church. This pertained to my play, but I think this new composition could be used for this much more suitably, once it gets established at the National Theatre. And I have a request as a lay person: use the St. Wenceslas chant as much as possible, especially at the end. An analogy to Smetana's use of 'Warriors of God' is still awaited [...]

The exchange of opinions between Martinů and Lom shows that while the dramatist imagined a celebratory, showpiece work lasting a whole evening, the composer argued for a completely different vision, unlike the traditional understanding of an operatic drama still based on the theatrical and operatic aesthetic of the nineteenth-century. The tragic story of Wenceslas's death as a martyr resisted the use of folk, 'profane' elements and it may have been precisely the tone of pathos in Lom's drama that dissuaded Martinů from an operatic treatment of this material.

● THE SLANDERER

In Martinů's letters to the poet Miloslav Bureš of 20 April 1956[32] and 22 May 1956[33] he mentioned an idea to adapt a short story by Anton Pavlovich Chekhov as a one-act comic opera.[34] The letter of 20 April identifies the story as *The Slanderer* and briefly describes

32) Bohuslav Martinů Memorial in Polička, Catalogue No. PBM KB 6.

33) Bohuslav Martinů Memorial in Polička, Catalogue No. PBM KB 645.

34) MAŸROVÁ, Kateřina, 'B. Martinů – jeho přátelé, žáci a současníci ve světle korespondence, dochované v pražských institucionálních i privátních fondech' (Bohuslav Martinů–His Friends, Pupils, and Contemporaries in the Light of Correspondence Preserved in Prague Institutional and Private Collections), in *Colloquium Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries*, Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (Institute of Musicology of the College of Liberal Arts of Masaryk University), 1990, pp. 105-11.

its content.[35] Martinů's interest in this subject is also documented by a typed synopsis of the libretto with a hand-written annotation by him found among the papers of Bedřich Slavík.[36] Another typescript synopsis and a photocopy of an English edition of this story by Chekhov, which Martinů probably used as his basis, are deposited among materials from the estate of Charlotte Martinů.[37] Martinů was fascinated by this comic story about an embarrassing experience of a calligraphy teacher named Sergey Kapitonich Akhineyev, and it was only his advancing fatal illness that prevented him from realizing his plan for 'a new *Bartered Bride*'.

Bohuslav Martinů worked with every literary subject very independently and creatively, with an understanding for the final theatrical form of the intended ballet or operatic work. The works he did not realize are no exception in this respect. His preserved personal and professional correspondence attests to the breadth of his interests in Czech and worldwide literature and the inspirations he found there, and offers further possibilities for research continuing along the lines of the sampling in the present study.

Národní divadlo v Praze /
The National Theatre in Prague
Dobová pohlednice ze soukromé sbírky /
Period picture postcard

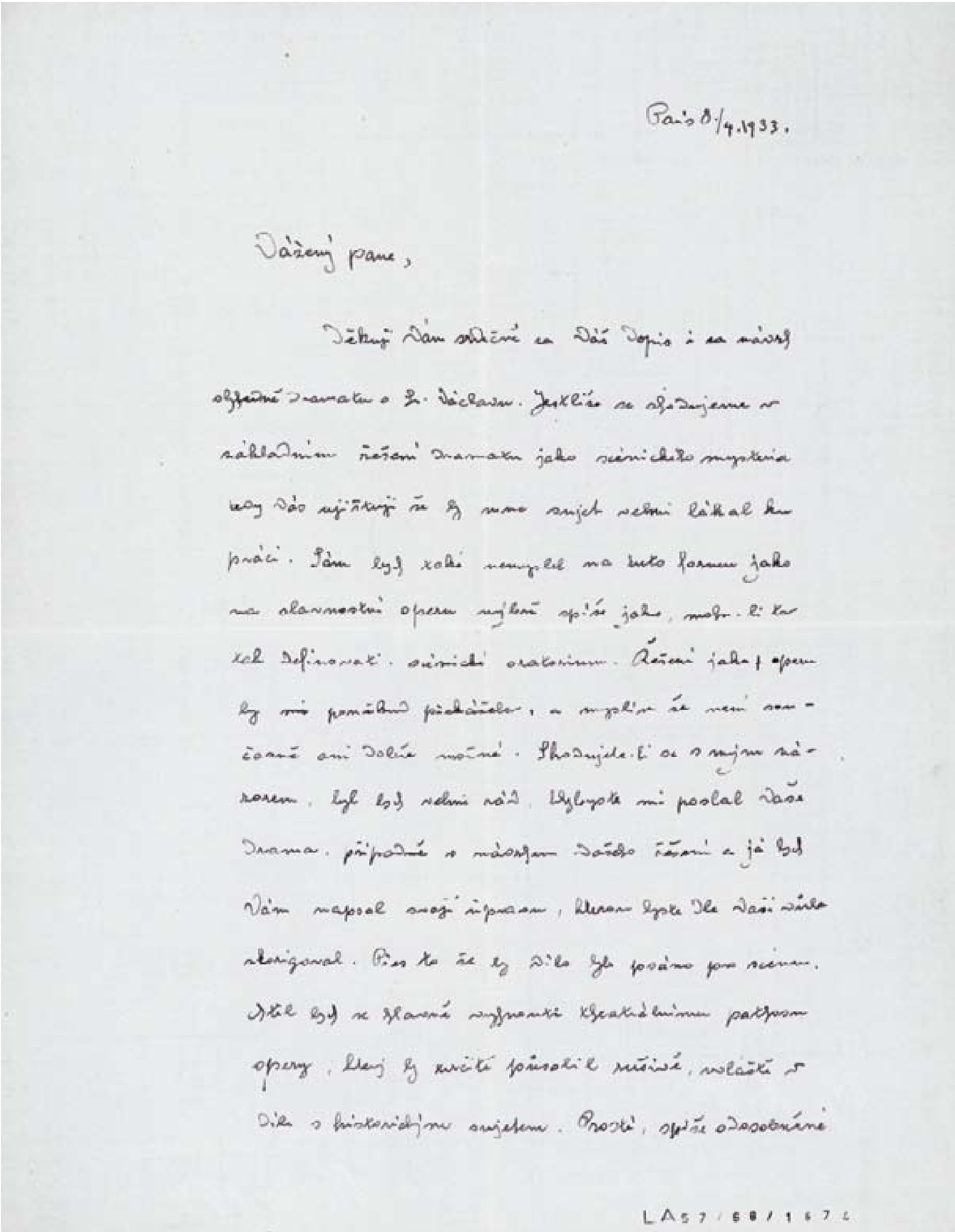
35) CHEKHOV, Anton Pavlovich, *Celá Rus* (All of Russia) (selected stories), 'Klevety' (The Slanderer), Prague: Vydavatelstvo Družstevní práce, 1950. This story was first published separately in St. Petersburg in 1883 in the magazine *Oskolki* (No. 46, 12 Nov. 1883, pp. 4-5).

36) Literary Archive of the Memorial of National Literature in Prague, Acquisition No. 110/2000. Bedřich Slavík intended to write a book about Miloslav Bureš, for which purpose he borrowed selected materials from Bureš's family; this is how a copy of the synopsis made its way into Slavík's estate.

37) This synopsis of the libretto is catalogued in the Bohuslav Martinů Memorial in Polička (in the set of non-musical autographs of Martinů, Catalogue No. PBM Na 55). Martinů used the English translation by Herman Bernstein, published in *The Globe and Commercial Advertiser*, London, 1901.

J. M. Barrie:
Petr Pan v Kensingtonském parku /
Peter Pan in Kensington Gardens
Ilustrace na s. 81 českého vydání /
Illustration from p. 81 of the Czech edition
Pražská akciová tiskárna,
Praha / Prague 1925,
řada / in the series Dětská četba.
Sbírka knížek pro děti, ed. Milena Jesenská,
překlad / translated Jirka Malá,
Knihovna Památníku národního písemnictví
(K PNP) / Library of the Museum of Literature,
M 165 h 32

Sigismund Bouška:
Bájná nestvůra – ilustrace k románu
Jana Havlasy Okna do mlhy /
Mythical Monster: Illustration to the novel
Windows into the Mist by Jan Havlasa
kresba tuší, akvarel, nesignováno, nedatováno /
ink drawing, watercolor, unsigned, undated
Umělecké sbírky Památníku národního
písemnictví (US PNP) /
Art Collections of the Museum of Literature,
č. inv. / Inventory No. 7/94-62



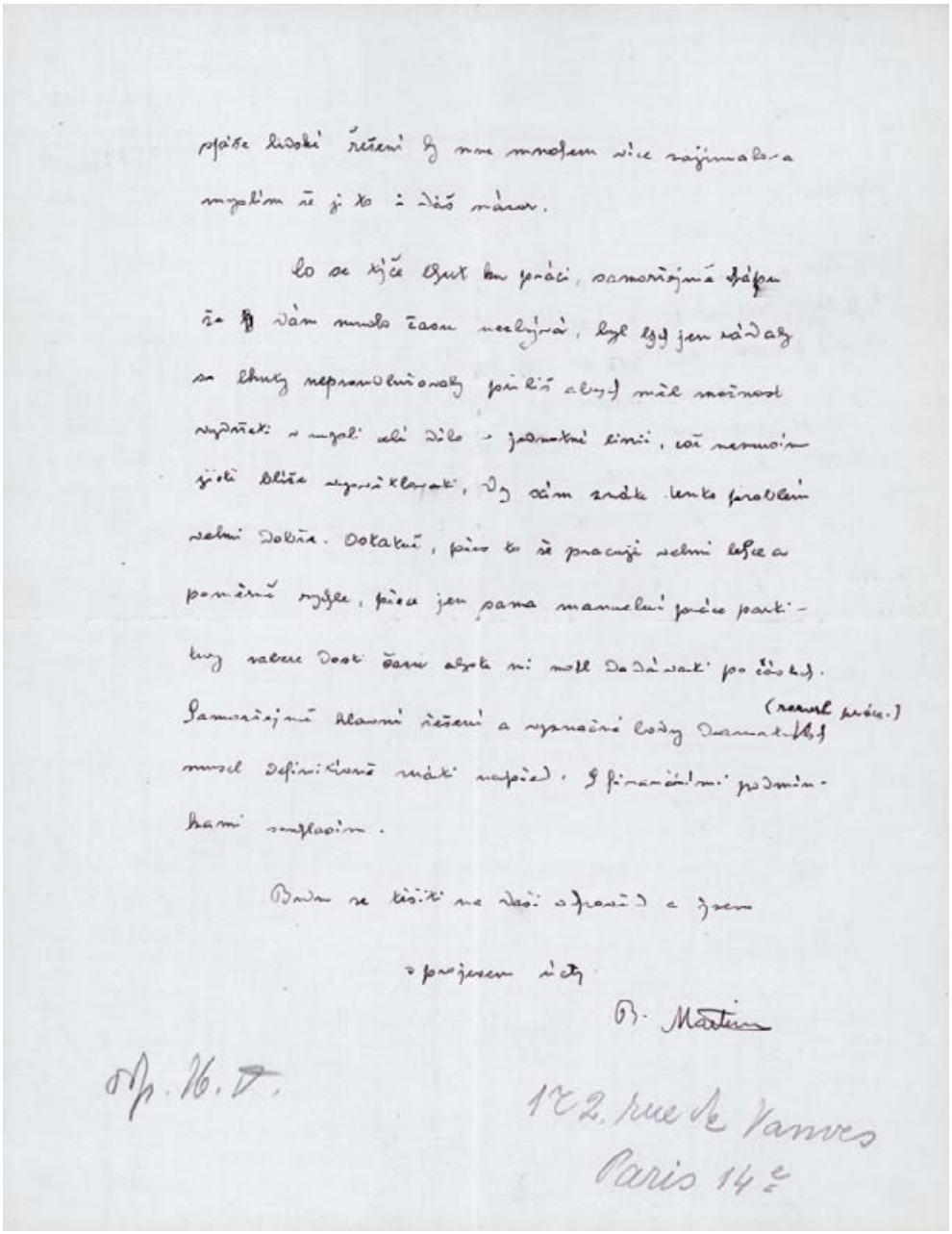
Paris 8/4.1933.

Vážený pane,

Děkuji Vám srdečně za Váš dopis i za návrh
obšírného dramatu o sv. Václavu. Jestliže se shodujeme v
základním řešení dramatu jako scénického mysteria
vždy Vás ujišťuji že by mne sujet velmi lákal ku
práci. Sám bych totiž nemyslel na tuto formu jako
na slavnostní operu nýbrž spíše jako, mohu-li to
tak definovat, scénické oratorium. Řešení jako opera
by mi pomalu překáželo, a myslím že není ani žá-
doucí ani dobře možné. Shodujete-li se s mým ná-
zorem, byl bych velmi rád, kdybyste mi poslal Vaše
drama, případně s návrhem Vašeho řešení a já bych
Vám napsal svoji úpravu, kterou bych dle Vaší vůle
realizoval. Přes to že by dílo bylo psáno pro scénu,
chtěl bych se vyhnout vyhrocenému theatrálnímu pathosu
opery, který by zvláště působil rušivě, zvláště v
díle s historickým sujetem. Prostě, spíše odosobnění

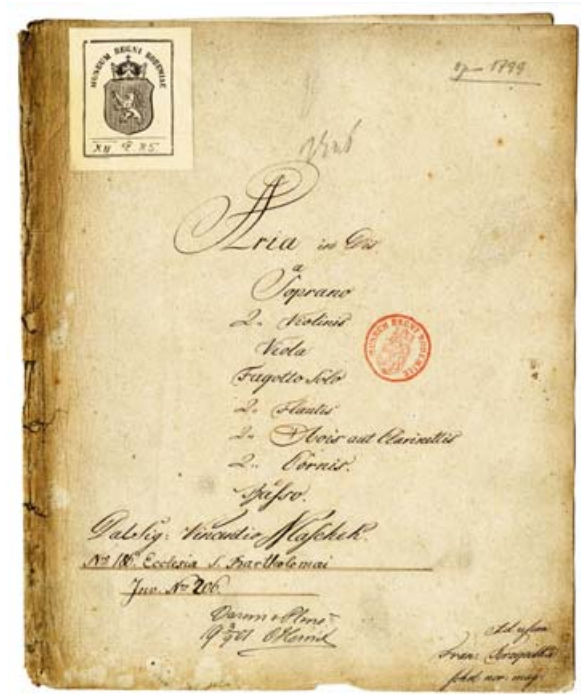
LA 57/68/1574

Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Mojžíšovi-Lomovi /
Bohuslav Martinů's Letter to Stanislav Mojžíš-Lom
Paříž, 8. 4. 1933 / Paris, on 8 April, 1933
Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP) /
The Literary Archive of the Museum of Czech Literature,
č. inv. / Inventory No. 57/68-1574



Musicalia 1–2 / 2009 ■ 79

Joseph Haydn: Die Schöpfung, árie Uriela / Uriel's aria Mit Würd' und Hoheit angetan (Hob:XXI:2)
Opis árie upravené pro římskokatolickou bohoslužbu, titulní list psaný Vinzenzem Maschkem / Transcription of an aria for Roman catholic mass, title page by Vinzenz Maschek
NM-ČMH 1, X B 8



Vinzenz Maschek: Aria in Dis
Dobový opis pořízený roku 1799 v Plzni Františkem Kržepelkou / Contemporary copy from 1799 made in Plzeň by František Kržepelka
NM-ČMH 1, XII E 85