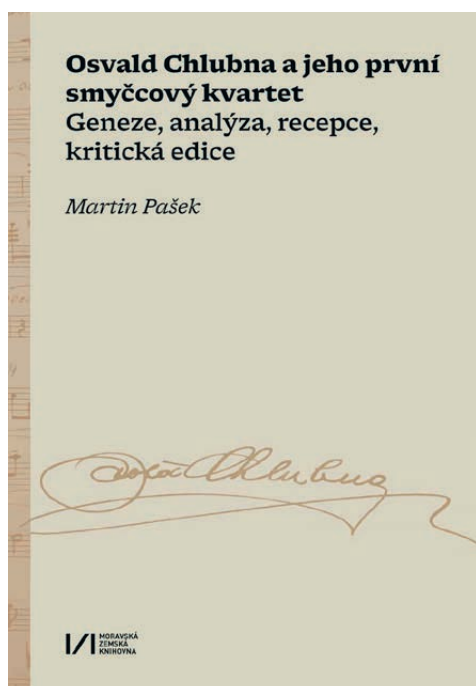


# Reviews / Recenze

## Martin Pašek: *Osvald Chlubna a jeho první smyčcový kvartet. Geneze, analýza, recepce, kritická edice* (Osvald Chlubna and His First String Quartet. Genesis, Analysis, Reception, Critical Edition)

Moravská zemská knihovna, Brno, 2021

221 pp., ISBN 978-80-7051-309-5



The works of the Brno composer Osvald Chlubna (1893–1971) can be seen as typical examples of music that was once played with success but that suddenly disappeared from concert stages. Today, Osvald Chlubna lives on in the awareness of the public primarily as a pupil and faithful friend of Leoš Janáček and as an orchestrator and arranger of

his compositions. In the interwar period, however, he was one of the most frequently performed contemporary composers in Brno's concert halls. Such a descent into total oblivion is not an unusual phenomenon, and we see it with countless numbers of artistic figures throughout history. The causes can certainly be found in the interplay of various circumstances, and the only way to track them down today is through critically conceived musicological research. A new publication by the doctoral candidate Martin Pašek at the Musicology Institute of Brno's Masaryk University is an attempt at reviving interest in Chlubna's works and at awakening new discussion of the artistic quality of Chlubna's compositions.

The book is a reworking of Pašek's master's thesis titled *Osvald Chlubna: String Quartet No. 1 in G minor, Op. 21: Monograph of the Work*, which he defended in 2017. The publication is divided into three parts. The first familiarises the reader with basic facts about Chlubna's life and music, and the second is devoted to the circumstances of the work's origins and genesis, analyses, performances, and the reception of the First String Quartet.

Finally, the third part contains an actual edition of Chlubna's quartet. The course of his life is mapped out mainly on the basis of a synthesis of Chlubna's autobiographical recollections with available periodicals and books. Martin Pašek has supplemented the information acquired in this manner with some new information obtained through correspondence with Chlubna's descendants and the study of vital records, archival materials of the Janáček Organ School, and the annual reports of schools that Chlubna attended. In a rather brief but well written and sufficiently informative biography, Pašek focused his attention mainly on the composer's youth, musical studies, and friendships with Leoš Janáček and Vladimír Helfert. Chlubna's personal life in the interwar period remained somewhat overlooked, and his struggles with the political transformation after 1948 certainly would also deserve greater attention. Certainly, the availability of sources and the inaccessibility of materials of a personal nature had a major influence on this imbalance in Pašek's work. Nonetheless, focusing attention on the beginnings of Chlubna's artistic activities makes sense in view of the main topic of the publication, and it represents a logical effort to shed light on the circumstances of Chlubna's life and on experience he had gained by the time he was composing his First String Quartet in 1925.

Martin Pašek has systematically broken down the parts of the study devoted to Chlubna's musical works by individual categories of genres. In writing these chapters, he strove, as he himself put it, to give a "general overview" of Chlubna's musical works, and not to cover the

composer's works comprehensively. In reality the article is an overview more in the character of an encyclopaedia article that discusses more broadly only Chlubna's best known works and in particular the cantata *České vzkříšení* (The Czech Resurrection), composed during the occupation, and the extensive post-war cycles *Příroda a člověk* (Nature and Man) and *To je má zem* (This Is My Country). Because of the inclusion of an edition of a quartet, the author also discusses the circumstances of the composing of Chlubna's five string quartets. Naturally, Pašek has left any more thorough stylistic and critical analysis of Chlubna's musical works outside of the scope of his study. That would require the detailed study of musical sources, and given the volume of music that Chlubna wrote encompassing 121 completed opuses, doing so would take several years of research at the least. Adding to our picture of Chlubna's personality is Pašek's brief essay covering the composer's literary activities, and especially his theoretical writings and his memoirs. In these chapters, Pašek gives the reader an excellent, reliable overview supported by thorough use of heuristic methods. Unfortunately, the otherwise easily readable text is visually encumbered with parentheses containing the dates of the births and deaths of many persons. This strikes the reader as superfluous in many cases, such as for the widely known authors Otokar Březina, Svatopluk Čech, and Alois Jirásek, the composers Bedřich Smetana and Antonín Dvořák, or the performers of Chlubna's compositions. The text can also be faulted for the occasional imbalanced presentation of information. While Pašek gives plenty of details for some compositions and carefully states the years when they

were composed, for three relatively important works, the cantata *Otčenáš* (the Czech translation of the Lord's Prayer = Paternoster), Op. 2, *Šumařovo dítě* (The Fiddler's Child), Op. 14, and two orchestral movements with solo baritone titled *Tichá usmíření* (Quiet Reconciliation), Op. 10, the reader learns only that they belong to the vaguely defined "interwar period", which lasted over 20 years.

The volume devoted to Chlubna's *First String Quartet in G minor*, Op. 21, begins with a brief description of the circumstances of the work's creation. Because not much is known about what inspired the composer internally, in this chapter Martin Pašek had to make do with the hypothesis that the source of the composition's joyous character was the birth of Chlubna's son Jaroslav. Logically, Pašek devotes more space to the interpreting of external stimuli, and especially the activities of the Moravian Quartet (to which the quartet is dedicated) and of the Club of Moravian Composers (the quartet was premiered at one of the club's subscription concerts). In the chapter devoted to the work's genesis, Pašek compares and evaluates the sources, paying special attention to the composer's revisions before a performance in 1937 and to corrections marked sometime after 1940. Besides describing the work's substantial formal and conceptual transformations from its first drafts to the final corrections, Pašek's discussion sometimes descends to the level of marginalia that could have been covered sufficiently by inclusion in the concluding editor's report (e.g. the question of the notation of sextuplets or the alteration of individual notes in chords). The analysis that follows (mostly descriptive in character) familiarises the reader with

the quartet's formal, motivic-rhythmic, and harmonic-rhythmic structure. Martin Pašek then exhaustively surveys the performances and the reception of Chlubna's quartet from its 1926 premiere in Brno to its last public performance in Brno at the Czech Musical May Festival in 1940.

Undoubtedly, the focal point and chief benefit of the publication is the actual critical edition of Chlubna's First String Quartet. Regrettably, it has been published only in score, so those interested in playing the quartet are still forced to refer to handwritten parts kept in archives. Martin Pašek himself states that in formulating the editorial principles, he has taken as his point of departure the critical editions of the complete works of Leoš Janáček (Milan Šolc – Jarmil Burghauser) and Bohuslav Martinů. In particular, the first critical edition of Janáček's works, mentioned above, now seems to have been superseded, and it met with numerous objections right from the start. It is a pity that Pašek did not also refer to some of the new critical editions of Janáček's compositions, which are now being published by Universal Edition and Henle Verlag and are being edited by Jiří Zahrádka. By doing so, he could have avoided, for example, the erroneous supposition on p. 166 that "*for Janáček unusual rhythmic divisions are notated as a ratio (e.g. a triplet as 3:2)*". Pašek's attempt to establish clear editorial principles is understandable and commendable, but the list of rules seems to be needlessly long. For the edition, it surely would have been enough to identify and describe the editorial divergences from the autograph. Some of the principles that Pašek has formulated seem entirely superfluous, such as the comment that tenor clef is not

used in the cello part because it is not used in the autograph or the lengthy listing of items that have been corrected to agree with the autograph (something that is expected as a matter of course in a critical edition).

From the structure of the critical report, it is clear that above all the critical edition of the complete works of Bohuslav Martinů served Pašek as a model. The critical report begins with a list of abbreviations, a timeline of the work's genesis, a list of sources, and a list of other relevant documents and reviews. Then there is a dual description of the sources. The first is designated by the editor as the "*evaluation of sources*"; and the second is an itemised description of the two main sources, which were taken as the basis of the edition. I find that this duplication is a bit confusing for users, and personally I would have preferred a unified description of all of the sources in a single part of the publication. The user must also deal with impractical duality in the actual critical evaluation of the sources. This is found both on page 163, then again in the chapter devoted to the work's genesis. Martin Pašek has done his evaluation properly, and there is basically nothing to which one could object, but one might still at least engage in polemics with some of his individual conclusions. This mainly involves the musical source designated as A1. Although this source served exclusively as the basis for making the autograph fair copy of the score A2, the editor does not regard it as a sketch because according to his opinion stated on page 53, "*apart from a few deviations, it is identical to A2 and A3*". However, when examining the individual comments, just in the first movement of the quartet we find nearly 190 cases of such deviations, even including

missing or crossed-out bars. I therefore believe that if the editor had evaluated the source A1 as a sketch, i.e. as an auxiliary source documenting the work's genesis (as he himself evaluates it on page 163), and if he had done without making a detailed comparison, he would have saved himself work and would have considerably simplified the critical apparatus.

Martin Pašek offers two different versions of the quartet's third movement in his edition: the first, which was heard at the work's premiere (the "*1925 version*"), and the second, revised by Chlubna before the performance of the quartet in 1937 (the "*1937 version*"). He justifies his decision on page 72 with the assertion that "*movement III was revised to such an extent that it must be understood as an entirely new conception*". While this conclusion seems to be a slight exaggeration, this is still a legitimate solution from an editorial perspective, and it gives performers a free hand in choosing the definitive version. For researchers, it also facilitates a practical comparison of the two versions. Pašek's actual editing seems to be of high quality, but it would be good to have performers try it out in practice. Editorial changes have been carried out sensitively, and they mostly involve the correction of apparent errors or the unifying of dynamics and phrasing. In his effort to be precise, Martin Pašek has meticulously prepared individual editorial comments. While acknowledging this, in skimming through the comments, one finds that some seem redundant and others unclear (for example, with the comment "*8va*", it is not clear whether the editor is referring to notation sounding an octave higher than written or notation sounding in the same octave; with

the comment “*glued over*”, in the passage in question it is unclear what has been glued over, and what has replaced it). The engraving of the score is very clear, and some minor graphic deficiencies are excusable given the fact that the editor has done the music engraving himself.

Pašek's edition undoubtedly deserves praise as a contribution to our knowledge of works composed by Osvald Chlubna.

Despite some shortcomings found in Pašek's first work as a music editor, the publication seems promising with respect to Pašek's future work as a musicologist. One can only hope that this edition will awaken interest in Chlubna's works for quartet among performers so it will also be possible to become familiar with these excellent compositions through live performances or audio recordings.

ONDŘEJ PIVODA

### **Martin Pašek: *Osvald Chlubna a jeho první smyčcový kvartet. Geneze, analýza, recepce, kritická edice***

Moravská zemská knihovna, Brno, 2021  
221 s., ISBN 978-80-7051-309-5

Tvorba brněnského skladatele Osvalda Chlubny (1893–1971) může být vnímána jako jeden z typických příkladů, kdy díla dříve hraná a úspěšná znenadání zmizí z koncertních pódíí. Osvald Chlubna dnes žije ve vědomí veřejnosti především jako žák a věrný přítel Leoše Janáčka a instrumentátor a upravitel jeho skladeb. V meziválečném období byl však na brněnských koncertních pódíích jedním z nejhranějších soudobých skladatelů. Podobný propad do všeobecného zapomnění není neobvyklým zjevem a můžeme jej sledovat u nesčetného počtu uměleckých osobností napříč dějinami. Příčiny lze jistě hledat v souhře řady okolností a dopátrat se jich dnes může jedině kriticky pojaté muzikologické bádání. Oživit zájem o Chlubnovu tvorbu a probudit novou diskusi nad uměleckými kvalitami Chlubnových skladeb se nyní pokouší publikace z pera doktoranda Ústavu hudební vědy brněnské Masarykovy univerzity Martina Paška.

Kniha vznikla přepracováním Paškovy magisterské diplomové práce *Osvald Chlubna: Smyčcový kvartet č. 1 g-moll, op. 21: monografie díla*, obhájené roku 2017. Publikace je rozčleněna do tří oddílů: první čtenáře seznamuje se základními fakty o Chlubnově životě a díle, druhý se věnuje okolnostem vzniku, genezi, analýze, provádění a recepci prvního smyčcového kvartetu a konečně třetí přináší vlastní kritickou edici zmíněné Chlubnovy skladby. Životní osudy jsou mapovány především na základě syntézy Chlubnových autobiografických vzpomínek a dostupné časopisecké a knižní literatury. Takto nabyté informace Martin Pašek doplnil některými novými daty získanými korespondencí s Chlubnovými potomky, studiem matrik, materiálů z archivu Janáčkovy Varhanické školy či výročních zpráv škol, jež Chlubna navštěvoval. V poměrně stručném, přesto solidně zpracovaném a dostatečně informativním životopise soustředil Pašek

pozornost zvláště ke skladatelovu mládí, hudebním studiím a přátelským vztahům s Leošem Janáčkem a Vladimírem Helfertem. Poněkud upozaděn zůstal Chlubnův osobní život v době meziválečné a širší pozornost by si jistě zasloužilo i Chlubново potýkáni se s politickou proměnou po roce 1948. Podstatný vliv na tento nepoměr v Paškově práci měl jistě stav pramenné základny a nedostupnost materiálů osobní povahy. Upření pozornosti k počátkům Chlubnovy umělecké činnosti nicméně dává smysl vzhledem k hlavnímu tématu publikace a představuje logickou snahu osvětlit Chlubnovu životní situaci a zkušenosti, které získal do doby kompozice prvního smyčcového kvartetu v roce 1925.

Partie věnované Chlubnovu hudebnímu dílu rozčlenil Martin Pašek systematicky podle jednotlivých žánrových oblastí. Při tvorbě těchto kapitol, jak sám upozorňuje, usiloval o „všeobecný vhled“ do Chlubnovy hudební tvorby, nikoli o podchycení skladatelova díla v úplnosti. Jedná se skutečně spíše o jakousi přehledovou stať encyklopedického charakteru, v níž je šířeji pojednáno pouze o nejvýznamnějších Chlubnových dílech: zejména o čtyřdílné kantátě *České vzkříšení*, komponované v době okupace, a rozsáhlých poválečných symfonických cyklech *Příroda a člověk* a *To je má zem*. Podrobněji autor vzhledem k připojené edici mapuje také okolnosti vzniku pětice Chlubnových smyčcových kvartetů. Je pochopitelné, že důkladnější stylové a kritické zhodnocení Chlubnovy hudební tvorby ponechal Pašek mimo rámce své práce. Vyžádalo by si podrobné studium notových pramenů, což by při objemu Chlubnova díla, které zahrnuje 121 dokončených opusů, představovalo přinejmenším několikaletou badatelskou práci.

Obraz Chlubnovy osobnosti dotváří krátká Paškova stať, která sleduje skladatelovu činnost literární, a to především jeho pojednání teoretická a vzpomínková. Ve zmíněných kapitolách podává Pašek čtenáři kvalitní a spolehlivý přehled podepřený zevrubnou heuristickou prací. Čtivý text bohužel vizuálně zatěžují závorcky s životními daty četných osobností. Z hlediska výkladu působí v řadě případů nadbytečně, např. u všeobecně známých literátů Otokara Březiny, Svatopluka Čecha, Aloise Jiráska, skladatelů Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka nebo u interpretů Chlubnových skladeb. Vytknout lze textu také občasnou informační nevyváženost. Takže zatímco u některých skladeb Pašek nešetří detaily a uvádí důsledně léta jejich vzniku, u tří poměrně podstatných děl, jakými jsou kantáty *Otčenáš*, op. 2, *Šumařovo dítě*, op. 14, a dvě orchestrální věty se sólovým barytonem *Tichá usmíření*, op. 10, se čtenář z textu dozví pouze jejich obsazení s vágním časovým zařazením do více než dvacetiletého „meziválečného období“.

Oddíl věnovaný Chlubnovu prvnímu *Smyčcovému kvartetu g moll*, op. 21, zahajuje krátký popis okolností vzniku díla. Jelikož o vnitřních skladatelových inspiracích toho není příliš známo, musel si v této kapitole Martin Pašek vystačit s hypotézou, že pramenem radostného charakteru skladby bylo narození Chlubnova syna Jaroslava. Více místa tak v Paškově výkladu logicky dostaly podněty vnější, zejména působení Moravského kvarteta (jemuž je kvartet dedikován) a činnost Klubu moravských skladatelů (na jehož abonementním koncertě byl kvartet premiérován). V kapitole věnované genezi díla se Pašek zaobírá vzájemným srovnáním a vyhodnocením pramenů, zejména skladatelovým úpravám před provedením

v roce 1937 a korekturám načrtnutým někdy po roce 1940. Vedle popisu podstatných tvarových a myšlenkových proměn díla od jeho prvních náčrtů až po závěrečné korektury sklouzává Paškův výklad někdy k margináliím, kterým by dostačovala zmínka v závěrečné vydavatelské zprávě (např. co se týče problematiky zápisu sextol či dílčích úprav jednotlivých souzvuků). Následující analýza (charakterem převážně deskriptivní) seznamuje čtenáře s formálním, motivicko-tematickým a harmonicko-rytmickým utvářením kvartetu. Vyčerpávajícím způsobem pak Martin Pašek mapuje provádění a recepci této Chlubnovy kompozice od brněnské premiéry v roce 1926 až po její poslední veřejné zaznění v Brně v rámci Českého hudebního máje v roce 1940.

Těžištěm a hlavním přínosem publikace je bezesporu samotná kritická edice Chlubnova prvního kvartetu. Postesknout si lze nad tím, že byla vydána pouze partitura, takže potenciální zájemci o provozování kvartetu dále zůstávají odkázáni na rukopisné hlasy uložené v archivech. Při formulaci edičních zásad vycházel Martin Pašek podle svých slov ze souborných kritických vydání díla Leoše Janáčka (Milan Šolc – Jarmil Burghauser) a Bohuslava Martinů. Zejména zmíněné první kritické vydání Janáčkova díla se dnes jeví jako překonané a s řadou výhrad se setkávalo už ve svých počátcích. Je škoda, že Pašek nesáhl také po některých nových kritických vydáních Janáčkových skladeb, které v současnosti vycházejí péčí editora Jiřího Zahrádky v nakladatelstvích Universal Edition a Henle Verlag. Vyhnul by se tak např. na s. 166 své mylné domněnce, že „*neběžné rytmické dělení je u Janáčka řešeno poměrem (např. triola jako 3:2)*“. Paškova snaha po stanovení jasných edičních zásad

je pochopitelná a chvályhodná, nicméně výčet pravidel se jeví jako nesmyslně rozsáhlý. Pro účely vydání by zcela jistě stačilo, kdyby byly v edičních zásadách vymezeny a popsány editorské zásahy oproti autografu. Některé z Paškem formulovaných zásad působí zcela nadbytečně, např. poznámka o tom, že v partu violoncella není užito tenorového klíče, protože ho není užito ani v autografech, nebo rozsáhlý výčet položek, které jsou přepisovány v souhlasu s autografem (což se v případě kritického vydání rozumí samo sebou).

Ze struktury kritické zprávy je patrné, že jako předloha sloužilo Paškovi zejména souborné kritické vydání Bohuslava Martinů. Kritická zpráva přináší nejprve seznam zkratek, časovou osu geneze díla, seznam pramenů a seznam dalších relevantních dokumentů a recenzí. Následuje dvojí popis pramenů: první, označený editorem jako „*vyhodnocení pramenů*“, a druhý, položkově pojatý popis dvou hlavních pramenů, které byly vzaty za základ edice. Tato duplicita se myslím z uživatelského hlediska jeví trochu zmatečně a já osobně bych dal přednost jednotnému popisu všech pramenů uvedenému na jednom místě publikace. S nepraktickou rozdvojeností musí uživatel počítat také u vlastního kritického vyhodnocení pramenů. To nalezne jednak na s. 163, jednak v kapitole věnované genezi díla. Při vyhodnocování postupoval Martin Pašek korektně a v zásadě proti němu nelze nic namítat, přesto je možno s některými dílčími závěry přinejmenším polemizovat. Týká se to zvláště notového pramene označeného jako A1. Přestože tento pramen sloužil výhradně jako předloha pro vyhotovení čistopisné autografní partitury A2, nepovažuje jej editor za skicu, jelikož se podle jeho názoru na s. 53 „*až na několik*

*odchylek shoduje s A2 a A3*“. Při pohledu do individuálních poznámek však nalezneme jenom v první větě kvartetu na 190 případech takovýchto odchylek, a to včetně chybějících či škrtnutých taktů. Domnívám se proto, že kdyby editor vyhodnotil pramen A1 jako skicu, tj. jako pramen pomocný, který dokumentuje genezi díla (takto jej ostatně sám vyhodnocuje na s. 163), a rezignoval na jeho detailní srovnávání, ušetřil by si práci a značně by odlehčil kritickému aparátu.

V případě třetí věty kvartetu nabízí Martin Pašek ve své edici dvě odlišné verze: první, která zazněla při premiéře díla (tzv. „*verzi 1925*“), a druhou, která vznikla po Chlubnově revizi před provedením kvartetu v roce 1937 (tzv. „*verzi 1937*“). Své rozhodnutí zdůvodňuje na s. 72 tvrzením, že „*III. věta doznala úpravy v takovém rozsahu, že je třeba chápat ji jako zcela novou kompozici*“. Tento závěr se sice zdá být lehce nadsazený, nicméně z edičního hlediska se jedná o řešení legitimní, které případným interpretům ponechává volnou ruku při výběru definitivního znění a badatelům umožňuje praktické srovnání obou verzí. Samotné Paškovo ediční zpracování se zdá být kvalitním počinem, který by však bylo dobré ověřit v interpretační praxi.

Editorské zásahy působí citlivě a většinou se týkají emendace zjevných chyb či sjednocení dynamiky a frázování. Snaha po preciznosti vedla Martina Paška k přepečlivému vypracování individuálních vydavatelských poznámek. To lze jen kvitovat, při letmém pročitání však některé poznámky působí redundantně, některé zase nejasně (např. u poznámky „8va“ není zřejmé, zda měl editor na mysli zápis znějící o oktávu výše či zápis znějící v téže oktávě; u poznámky „*přelepeno*“ zase není zřejmé, co a čím bylo v daném místě přelepeno). Notová sazba partitury působí velice přehledně a drobné grafické nedostatky jsou omluvitelné faktem, že editor notosazbu provedl svépomocí.

Paškův ediční počín je bezesporu ocenění hodným příspěvkem k poznání skladatelského díla Osvalda Chlubny. I přes některé nedostatky, které s sebou Paškova hudebně editorská prvotina přináší, se publikace jeví jako nadějný příslib Paškovy budoucí muzikologické práce. Nelze než přát si, aby tento počín probudil zájem o Chlubnovo kvartetní dílo také mezi interprety, a bylo tak možné se s kvalitami kompozice seznámit též prostřednictvím živého provedení či zvukové nahrávky.

ONDŘEJ PIVODA