

The Correspondence of Bohuslav Martinů with Josef Munclinger and his Comments on the Stage Direction of the Four-Part Opera Hry o Marii in the Collections of the National Museum

Lucie Jirglová

Abstract: The collections of the Theatre Department at the National Museum in Prague contain a set of sources that allow us to see how Bohuslav Martinů participated in preparing productions of his stage works. This is a collection of the composer's correspondence and comments on stage direction written on the occasion of the first Prague performance of the four-part opera *Hry o Marii* (The Plays of Mary), H 236 in 1936. The text publishes full transcripts of all of these sources with critical commentary. This involves two letters from Bohuslav Martinů addressed to Josef Munclinger, one letter from the management of the National Theatre in Prague to Bohuslav Martinů, and two lists of the composer's comments on stage direction.

Key words: Bohuslav Martinů, Josef Munclinger, The Plays of Mary, correspondence, opera, stage direction, comments on stage direction, Czech music, first half of the 20th century

The composer Bohuslav Martinů (1890–1959) had a very strong connection with the theatre and was fascinated by the actual process of creating a theatrical production. The roots of his passion for the theatre go back to his childhood in Polička, when as the son of an amateur actor, he had a unique opportunity to learn about the exciting action taking place backstage at Polička's amateur theatre. There, he could observe how theatrical productions were created, and it was also there that his extraordinary feel for the needs of the stage emerged. Later, he would reap the benefits of this in his various operas and ballets.

The collections of the Theatre Department of the National Museum in Prague contain a set of sources that allow us to witness how Bohuslav Martinů took part in the preparations of the productions of his stage works. This is a set of correspondence and comments that he addressed to the director Josef Munclinger on the occasion of the first Prague performance of the four-part opera *Hry o Marii* (The Plays of Mary), H 236 (1934) in 1936.

While Bohuslav Martinů's theatrical works were under the influence of jazz and the Parisian avant-garde in the 1920s, at the beginning of the 1930s he found a rich source of inspiration in folklore. In his autobiography, written in the third person, he says about himself: "*Martinů's plan is to fill in the gaps that have been left in Czech opera by peculiar circumstances... Czech opera has limited itself to scenes from village life or, more or less, to fairytale syntheses. Martinů wants somehow to have Czech theatre undergo the entire course of theatrical history after the fact, so he uses folk texts, customs, dances, legends, tales from the market square, and children's games in the popular ballet Špalíček.*"¹ The sung ballet *Špalíček* (The Chap-Book), H 214 I (1932) was then a foretaste of a new concept of musical theatre in Bohuslav Martinů's oeuvre, which fully manifested itself in the subsequent work *Hry o Marii*. In that four-part opera, Martinů strove to create a musical drama free of romantic conventions. According to him, the opera is meant to be theatre, i.e. "*a work that is acted out, but that does not wish to create the impression of reality... it likewise does not set out to merge all of the arts, but rather to allow each component its independent development.*"² Therefore, he was happy to choose "*subjects that were themselves once theatre*"³ – theatre of the Middle Ages, miracles, mysteries, or legends. The prologue, the twelfth-century



Josef Munclinger

Archiv Národního divadla, Praha, 50. léta
20. století, bez signatury / National Theatre
Archives, 1950s, no shelf mark

This text has been written with the support of the Grant Agency of the Czech Republic within the framework of the project GA13-191625 – *Souborné vydání díla Bohuslava Martinů* (Bohuslav Martinů Complete Edition), Phase 2.

1) Autobiografie (Autobiography, 1941), published in: Bohuslav Martinů. *Domov, hudba a svět. Deníky, zápisky, úvahy a články* (Homeland, Music, and the World. Diaries, Notes, Thoughts, and Articles), ed. M. Šafránek, 1st edition, Státní hudební vydavatelství (State Music Publishing), Prague 1966, pp. 317–324.

2) Ibid.

3) Autograph treatise on *Hry o Marii* (1934), published in ŠAFRÁNEK, Miloš: *Divadlo Bohuslava Martinů* (The Theatre of Bohuslav Martinů), 1st edition, Editio Supraphon, Prague 1979, p. 204.

liturgical play *Panny moudré a panny pošetilé* (The Wise and Foolish Virgins), is based on a text from the Gospel According to Matthew. Next comes the Flemish Medieval miracle *Mariken z Nimégue* (Mariken of Nimégue) in an adaptation by the composer. The third part, titled *Narození Páně* (The Nativity), is based on Moravian folk poetry texts, and the cycle concludes with the legend of *Sestra Paskalina* (Sister Pascalina, by Henri Ghéon). Martinů had a relatively clear idea about how the individual parts should be handled on stage, and he described it in a number of his texts written at the time of the premieres in Brno and Prague.⁴ Among the texts are his correspondence to Josef Munclinger, the stage director of the Prague production.

Josef František Munclinger⁵ (1888–1954) was one of the most important Czech operatic stage directors of the interwar period. At the time when he was working on *Hry o Marii*, he had already been engaged successfully as a singer and stage director in Warsaw, Krakow, Berlin, Aachen, Paris, Budapest, and Vienna. From 1 September 1925 until 31 December 1951, the National Theatre in Prague was his main base of activity, where he sang a number of bass-baritone roles and served as stage director for the creation of nearly seventy productions. In addition, he also worked as a translator, edited the journal *Divadlo* (Theatre), was a member of the executive committee of the International Actors' Union, and cofounded the operatic stage direction department at the Janáček Academy of Performing Arts in Brno.

List of sources in the collections of the Theatre Department of the National Museum

Inventory no.	Source	Date	Description
H6A-29746	letter from Bohuslav Martinů	3 Oct. 1935	2 f., autograph in pen
H6A-29747 ⁶	letter from Bohuslav Martinů	11 Nov. 1935	1 f., autograph in pen
H6A-29748	letter from the management of the National Theatre in Prague	10 Dec. 1935	1 f., typescript
H6A-29749	comments on stage direction	undated, apparently before the Prague premiere on 7 Feb. 1936	5 f., autograph in pen
H6A-29750	definitive cuts	undated, apparently an enclosure in a letter from Martinů to the National Theatre on 9 July 1935	4 f., autograph in pen and pencil

4) The premiere of the Brno production took place on 23 February 1935. The stage director was Rudolf Walter, Antonín Balatka conducted, and the stage design was by František Muzika. The Prague premiere was given a year later on 7 February 1936.

5) In the literature, we find his name spelled two different ways. This study uses the form “Munclinger” (instead of the more common spelling “Munclingr”) because it is the spelling used by Bohuslav Martinů in the cited sources.

6) The envelope has also been preserved only for the letter H6A-29747. The date of its dispatch according to the postmark is 11 Nov. 1935.

Transcription of the sources

Below are translations of transcriptions of all of these sources held in the collections of the Theatre Department of the National Museum. There are two letters from Bohuslav Martinů addressed to Josef Munclinger, one letter from the management of the National Theatre in Prague to Bohuslav Martinů, and two of the composer's comments on the stage directing. The comments with the heading "definitive cuts" (H6A-29750) relate only to the fourth part, *Sestra Paskalina*. They are probably an enclosure from a letter dated 9 July 1935,⁷ which the composer sent the National Theatre in Prague together with the piano vocal score⁸ when the stage director for the production had not yet been chosen. The second source with comments on stage direction (HA-29749) applies to the specific staging as proposed by Josef Munclinger for the Prague premiere, and it appears to have been written shortly before the date of the premiere, 7 February 1936. Unfortunately, no letters from Josef Munclinger addressed to the composer have been preserved either in the collections of the National Museum or at any other institutions. It is therefore unclear whether the composer was reacting in this way to Munclinger's suggestions on the basis of his attendance at rehearsals or of a personal meeting with the stage director, or whether he had just received Munclinger's comments in writing in correspondence that is not yet known to us. The transcriptions of the sources (in the Czech version of the article) preserve the content and form of the documents to the maximum extent possible, including the layout of the text. Punctuation has, however, been added in some places for the sake of greater intelligibility in order to make the text easier to read and understand. The punctuation in the translations below aims to facilitate clarity rather than to mirror the original.

H6A-29746, letter from Bohuslav Martinů to Josef Munclinger

Paris, 3 October 1935

Dear Sir,

I am simultaneously sending a telegram to the National Theatre to confirm your selection as the stage director for "Hry o Marii". The theatre's management highly recommends that I collaborate with you. As management may have told you, I had proposed Mr. Thein because I know him from what I have seen on the stage of the National Theatre.⁹ I would

7) In the holdings of the National Theatre in Prague; in it Martinů writes: "I am sending [...] at the same time the definitively revised piano vocal score of *Sestra Paskalina*. The revision consisted merely of checking and correcting the cuts; the work remains unchanged, so it is not necessary to make any more copies. It will only be necessary to look through the material and the other piano vocal scores and to correct them based on the instructions I am sending simultaneously in the piano vocal score."

8) These cuts were made both in the autograph piano vocal score of *Sestra Paskalina* (in the holdings of the Bohuslav Martinů Foundation in Prague under shelf mark XYZ 107/APR) and in the autograph full score (in the holdings of the National Theatre in Prague).

9) Hanuš Thein (1904–1974), an opera singer and stage director, served at the National Theatre from 1929 as a soloist and from 1932 as a stage director. Martinů had originally proposed him as the stage director for *Hry o Marii* in a letter addressed to the National Theatre in Prague dated 24 Sept. 1935 (in the holdings of the National Theatre in Prague).

then ask that you not interpret my proposal as any kind of prejudice against you, something for which I have no cause, and in any case I am convinced of your abilities, and I happily accept the recommendation of management. I wished to comment on this in order to avoid any entirely unnecessary misunderstanding between us that could bother you or me. Please allow me, then, to write a few comments concerning the stage direction, the realisation of which is very important to me. As you saw from my comments in the score (a special article about my principles is found in "Tempo" in issue no. 2 from February, I think),¹⁰ I am not interested in any religious mysticism, nor in the illusion of real events; instead, I am interested only in theatre, i.e. theatre played as theatre. For this reason, and I would emphasise this most strongly, I need the scenes to be played in full lighting (if possible; this term is relative, of course – I just want to give you something of an indication about what I want). So avoid darkness on stage and constant turning lights off and on as much as possible. I hate a dark stage, and I have had in any case rather negative experiences in this regard. Otherwise, however, put to use all of the possibilities that you can employ as far as lighting effects are concerned. I would furthermore ask you to abide by the comments which I have myself written in, and not the comments added after the fact in pencil from the stage direction in Brno; I have already made the same request to theatre management. With regard to the execution scene in Paskalina, please do not be misled by me having written that it must be like a vision, a hallucination. All of this is still to be properly illuminated; the effect of the hallucination is in the costumes, the bizarre, stylised arrangement into groups, and the movements of the masked figures, so the scene should not be played in the dark. No fadeout until right at the end. Besides that, I have a request for Paskalina's aria at the place of execution. Have her brought in bound, but have her sing the aria almost on the ramp, and only lead her to the place of execution afterwards. You will get more action this way, and you will facilitate Paskalina's contact with the orchestra, which plays a very quiet accompaniment, and any moving of Paskalina away from the orchestra will complicate the performance.

Next, I would ask that you do whatever is possible to have the sets entrusted to Mr. Muzika.¹¹ I have already informed management, and they agreed to the suggestion. Mr. Muzika knows the work perfectly, and his sets are beautiful, so his participation is important. Having a perfect performance of my work in Prague matters greatly to me, and I think that in spite of the difficult conditions, the theatre should not spare too much expense. The work will be its own reward, as can be seen from the successes it has had in Brno. And yet another request. The role of Mariken – I wrote the part of the dancer from the beginning

10) Tempo. Listy Hudební matice (Leaves of the Music Association), vol. XIV, 1934–1935, no. 5–6, pp. 141–151.

11) František Muzika (1900–1974), one of the founders of modern Czech scenography, created more than a hundred original sets for several theatres from 1927 to 1947. Martinů knew his sets for the ballet Špalíček, H 214 I in Brno (1934) and for the opera Hry o Marii, H 236 (1935). After the Prague production of Hry o Marii (1936), he also created the sets for the operas Divadlo za branou, H 251 (Theatre Behind the Gate, Brno, 1936) and Julietta, H 253 (Prague, 1938).

of my work on it with the intention that it would be danced by Eva Vrchlická Jr.;¹² it is her genre, and she hopes you will have no objection to my choice and will entrust the role to her. In any case, I think that either you or Mr. Jenčík¹³ have made this choice yourselves. No apparent (physical) similarity to the singer of the role is necessary; to the contrary, I would rather that they are not identical. This is, incidentally, my only encroachment on your plans for the assignment of roles, and anyway I think it is fully in accord with your intentions and that you would have done so even without my request. Thank you – I apologise for this long letter. In any case, I am available to you for any information, and I look forward to collaborating with you.

Cordially,

B. Martinů

3, Passage Richard – Malakoff – Seine – France

I am sending my new address effective as of 12 October. Please be so kind and pass it on to management as well.

31, Avenue du Parc Montsouris. Paris 14h=¹⁴

H6A-29747, letter from Bohuslav Martinů to Josef Munclinger

Paris, 11 Nov. 1935

Dear Sir,

*I hope you have received the letter I sent together with the letter to the theatre's management in response to discussions about your collaboration as the stage director. Because I have received no reports from you, I am returning to a subject that falls within your powers. It concerns the casting of the dancing role in *Mariken*, which I would like to have performed by Eva Vrchlická Jr., whom I regard as the only possible performer from the standpoint of expression, and I hope it will not cause problems for you to assign her the role. Please write to tell me whether you have received my first letter, which contained various comments on the staging, about which I would like you to be informed in advance. I am looking forward to your letter.*

I send you cordial greetings.

Yours sincerely, B. Martinů

31, Avenue du Parc Montsouris. Paris 14h=

11/XII.¹⁵

12) Eva Vrchlická Jr. (1911–1996), a dancer whose teachers included Elizaveta Nikolska, was engaged at the National Theatre from 1930 to 1939. During the 1933/34 season, she danced in the ballet *Špalíček*, H 214 I.

13) Joe Jenčík (1893–1945), a dancer and choreographer, was a guest choreographer from 1932, and from 1937 he was a regular member of the ballet troupe of the National Theatre. He participated in the Prague productions of *Špalíček*, H 214 I (1933), *Hry o Marii*, H 236 (1936), and *Julietta*, H 253 (1938).

14) This means Paris's 14th district. Martinů lived at the new address from October 1935 to April 1940.

15) A different date, 11 Dec., is given at the end of the letter, but according to the preserved envelope, the letter was sent on 11 Nov. 1935, as is also stated in the heading of the letter.

Paříž 11/11 1935.

Járejší pane:

Doufám že jste obdržel můj dopis, který jsem navštívil současně
+ dopisem z Vítkovic a odpovídá na Dispozice oběma Vami spolupráce na
státi. Předtím musím se Vás spíše rozloučit a musím k soujetu.
Když přijde do Vášeho města. Jedná se o občasné koncertní soubor
a koncertu, který by se měl objít v této oblasnosti v čemž bych byl
jako představení na zvláštní představení k tomu po nějaké době a
Doufám že Vám se nebude líbiti oběma představeními. Jste také rádi.
Předtím Vás napíše mi také jaké máji pravou dobu do stát, který
mám nyní souběžně přemýšlet, kde by měl být o níž by
jakožto informován. Jistě se na Vás dopis -
vím že se děje -

Váš
B. Martinů
31. Avenue du Parc Montsouris.
Paris 14^e

11. /
XII.

Dopis Bohuslava Martinů Josefu Munclingerovi / Letter from Bohuslav Martinů to Josef Munclinger
Paříž, 11. 11. 1935 / Paris, 11 Nov. 1935
Národní muzeum – Historické muzeum – Divadelní oddělení / National Museum – Historical Museum –
Theatre Department, H6A-29747

H6A-29748, letter from the management of the National Theatre in Prague to Bohuslav Martinů

Prague, 10 Dec. 1935

Dear Sir,

In regard to your letter dated the 4th of this month, I wish to inform you that I have discussed its contents both with the director Mr. Munclinger and with the choreographer Jencík, as well as with Prof. Talich.¹⁶

In opposition to your suggestion of casting Mrs. Eva Vrchlická Jr. in the role of Mariken, both the director and the choreographer insist that the role can be created successfully only by Mrs. Palečková¹⁷ (she played Dorota superbly in *Špalíček*), to whom the role has been assigned from the beginning, and who has already learned it. It would be a disgrace – and entirely undeserved in the judgement of both of the aforementioned gentlemen – if that role were now to be taken from her and entrusted to a different lady.

While fully respecting the importance of your request as the author, we have come to agreement with Prof. Talich that to Mrs. Eva Vrchlická Jr. we are entrusting the role as an understudy, meaning that in accordance with the principles of theatrical etiquette, Mrs. Palečková is entitled to dance the role at the premiere. The director and the choreographer have agreed to this solution.

I hope, respected sir, that you will acknowledge that for reasons of fairness, this could not be decided otherwise, and I remain perfectly respectfully devoted to you.

Theatre Manager

[signed by Stanislav Lom]¹⁸

To the attention of the director, Mr. J. Munclinger.

To Mr. Boh. Martinů,

Paris

H6A-29749 Bohuslav Martinů's comments on the stage direction of *Hry o Marii*

I. *The Virgins*.

no. 4 through 12 whole chorus on the ramp. The big chorus is static (same at end from no. 34.)

16) Václav Talich (1883–1961), one of the greatest Czech conductors, was artistic director of opera at the National Theatre from 1935 to 1945. He conducted the premieres of several of Martinů's compositions, including the ballet *Míjející půlnoc*, H 131 (Vanishing Midnight, 1921), the orchestral work *Half-time*, H 142 (1924), and the opera *Julietta*, H 253 (1938).

17) Zdeňka Palečková-Maschová (1906 – ?), a dancer, was active at the National Theatre in Prague from 1923 to 1942. She danced in the ballet *Špalíček*, H 214 I (1933) and in *Hry o Marii*, H 236 (1936).

18) Stanislav Mojžíš-Lom (1883–1967), a writer and journalist, was the manager of the National Theatre in Prague from 1932 to 1939.

The big chorus can remain through the whole play if you place them where they will not be disturbing; I would prefer a medium-sized chorus of ca. 30 ladies and 30 gentlemen.

The big chorus does not enter onto the ramp after the play until beginning with the 8th bar after no. 33, then it just retreats behind the curtain as a whole and at the end, or even better, it can just stay on stage so it does not have to move because of the dropping of the curtain. The chorus is mostly static.

IV. Sestra Paskalina.

This remains in accordance with your solution, but please not too many of those shadows, and definitely no big movement in the first scene, except for the way Paskalina is acting. Curtain after the scene (2nd curtain)

no. 25 chorus static on the ramp.

The next scene is in accordance with your plan, except the solo quartet “Zabila panička pána” [The lady has killed the man], which is on the ramp somewhere along the side, but not on the bridge and is static. The action is in accordance with the comments in the score, and in accordance with your version, please do not overfill the stage. At nos. 40 through 43 more like just solo acts, with groups only later with the large chorus.

The chorus for the requiem is static of course. The movement is in the ballet.

After no. 70, again the 2nd curtain and a scene change.

This is in accordance with your solution, but not with lots of nuns on the stage.

II. Mariken.

Prologue, the narrator speaks to the public.

Meanwhile, the ladies' chorus (24 at the most enter quietly, along both sides of the stage (or just on the left – in the corner and on the bridge.)

The chorus is static with no active reactions in the chorus until after no. 9.

(After the scene, before the dance, while the narrator introduces the dancers, the chorus (men's) can be added, but it is also possible just to have them sing backstage (except for the 24 women on stage, of course. Otherwise, there is no regrouping).

The Devil group does not enter until the dance.

Scene in the cabaret no. 34.

The men's chorus of drunkards is active. The ladies remain at their places. The male chorus (20 singers) forms the group around the table.

The first song is static until no. 37. The group does not calm down until the entry of Mariken; nonetheless, the action in the following verse “Neboj se nás holčičko” [do not be afraid of us, girl] must be discreet.

The exclamations of the girl after no. 37 (and after no. 39) relate to the drunkards, not to Mariken. The text of the drunkard refers to Mariken.

The entrance with the murder takes place between 2 drunkards (soli) and the girl (ca. no. 45[)], but it is just a detail that takes place quickly, and it is not important. The

only important clue is Mariken's movement. The chorus of drunkards now reacts to the performance of the play about Mariken, but the initial grouping is preserved as a whole. The devil does not jump on the table with Mariken until no. 46.

After the scene, the whole stage empties.

Here, I would ask that you have a fadeout on stage. Meanwhile, the chorus exits, and there may also be a logical, brief pause until the narrator enters with the recitation. (Here, actually, a long time passes between what preceded and what follows.)

When the lights come on, Mariken and the Devil are alone on stage.

Now your solution shall remain until the end, but with the difference that only the women's chorus (without the men's chorus) is employed here, and it is placed as a chorus that is more or less active, i.e. observing the play not in diagonals along the sides of the stage, but instead all over the stage facing towards Mary. The action is moderate at no. 53, more at 54 – climaxing at nos. 56 and 57. Then it calms down.

If you want a large chorus, it can enter quickly at the words "Nastalo v lidu" [there occurred among the people] etc.; here, it is already becoming dark.

I would like Christ to stay at the top until the end, i.e. that the Mariken dancer would crawl on her knees up to him.

Your solution remains otherwise, but I would ask that you to change the acting of the chorus before they bring in Mariken. Here, through its motion, the chorus must follow Mariken's fall (like offstage, and make an aisle through which they bring her in. The acting must be natural, not stylised.)

III. The Nativity.

The ladies' chorus is static and it just sings, 10 ladies on each side if possible, entering at no. 5 and quietly taking their places. It would be best if they could sit. They remain until no. 24, but even then, they do not yet join with the action until before no. 29. During the Gloria, the entrance on stage is with the male chorus, which is of approximate number. (Or during the children's chorus.)

Marie enters alone at no. 8, then according to the text.

enters the stable before no. 13 and draws the curtain behind her. Mary with the infant Jesus.

at no. 15 the Blacksmith's daughter removes the curtain.¹⁹

in the orchestral playing after no. 20. The Blacksmith kneels and rests his head in his hand.

after no. 20 Mary playing with the infant Jesus while the blacksmith's daughter sings.

no. 24 The children's chorus and the large chorus are static on both sides of the manger. at 32 the star descends.

19) After this, the numeral "2" is added in red crayon, probably in Martinů's hand.

H6A-29750, Bohuslav Martinů's definitive cuts in the piano vocal score of *Hry o Marii*

*Definitive Cuts*²⁰


Sestra Paskalina.

B. Martinů

Correct the cuts based on the following instructions (in my piano vocal score).

Number 3 At the *Poco Allegro* after no. 3 leave out bars: 2nd – 6th – 7th

" 4 leave out 3 bars

" 5 At *Meno mosso* cut three bars and the figure  in the fourth

" 6 At bar 10 there is a *vi – de*²¹ (across 8 bars)

" 7 This is *Allegro* (not *Al. moderato*)

" 10 "*Vide*" is good. It stays.

" 14 This is *Poco Allegro* (not *Moderato*)

" 15 The "*vi – de*" is good. It stays.

" 16 " " " It stays.

Before no. 22 make a change. The last chord is:



and the *vi – de* skips immediately to no. 23

25 The interlude is to be sung in a lively manner!

no. 32 = *Vivo*.

no. 33 *Vi – de* 21 bars 34 = no repeat.

no. 35 cancel *poco Andante*; it remains *Moderato*. (don't drag)

no. 40 cut bars 3 – 4 – 5.

no. 40 The sixth bar is a big *accelerando*, and the last [*fermata*] is not long.

no. 42 cancel the *Ima volta* and go straight on without repeating!

no. 46 Open the cut²² *vi – de*. In the 9th bar of the *Allegro con brio*, skip to 48

no. 55 Open the cut *vi – de*. All of this is sung.

after no. 57 *Vide* is good – It remains.

" no. 58 Open the cut *vide*. All of this is played without a repeat – go straight on!

20) The comment "Cuts" is written again in the left corner in red pencil.

21) See the text *Credo videre bona Domini in terra viventium* at the end of the second scene of *Sestra Paskalina*.

22) The word "*Otevřít*" ("open") in the comments for bars nos. 46, 55, 58, 59, 60, and 90 is underlined in red crayon, probably in Martinů's hand.

„Definitivní Škrty“
Sestra Paskalina, B. Martinů

Upravit škrty dle následujícího rozvrhu (s mím klav. vřtáku.)

Číslo (3) v Poco Allegro po č. 3. vymezit takty: 2^{ty} - 6^{ty} - 7^{ty} - ~~8^{ty} - 9^{ty}~~.

" (4) vymezit 3 takty.

" (5) v Menu mosso vyškrtnouti tři takty a figuru 5. 7. 8. se čtvrtkou.

" (6) v 10 taktu je vi - De (přes 8 taktu.)


" (7) je Allegro (ne Al. moderato)

" (10) vi - De plati. rustane.

" (14) je Poco Allegro (ne Moderato.)

" (15) vi - De plati. rustane.

" (16) " " " rustane.

po č. (22) změnit. poslední akord je  a skočí se hned vi - De až k č. (23)

(25) Menší zpívá velmi tiše!

č. (32) = Vivo.

č. (33) vi - De 21 taktu (34) = bez repetice.

č. (35) změnit po Andante, rustane Moderato. (nebo) změnit /

č. (40) vyškrtnout takty 3^{ty} - 4^{ty} 5^{ty}.

č. (40) řez: každé je velké accelerando poslední ne slouže.

č. (42) změnit ma solta hned dále bez repetice!

č. (46) Otevřít vi - De. v 9^{ém} taktu v Allegro con Brío skočí až (48)

č. (55) Otevřít vi - De zpívá se celý.

po č. (57) vi - De plati - rustane.

" č. (58) Otevřít vi - De hraje se celý bez repetice hned dále!

„Definitivní škrty“ Bohuslava Martinů k Sestře Paskalině / “Definitive cuts” by Bohuslav Martinů for Sister Pascalina

Patrně příloha dopisu Národnímu divadlu z 9. 7. 1935 / Apparently an enclosure from a letter to the National Theatre dated 9 July 1935

Národní muzeum – Historické muzeum – Divadelní oddělení / National Museum – Historical Museum – Theatre Department, H6A-29750

After no. 59 cut only two bars (3rd and 4th after C) and open the other vi-de. Vi – de begins after

no. 60

no. 60 Open the vi – de, which is not valid until the seventh bar, then the cut will remain.

After no. 67 Andante the vi – de goes to the Andante moderato after no. 69

no. 71 Vide remains. (Open the cut only if there is not enough time for the scene change)

no. 73 " "

no. 78 " "

no. 79 " "

no. 81 The Kyrie eleison chorus is in D major, and the Allegro is fast – don't drag.

no. 82 The vide remains but is shorter; the orchestra begins backstage 5 bars before 84. The first bar is D major – correct it #

no. 85 cut three bars (1st, 2nd, 3rd) and the sixth bar. Correct the text d – e and the soprano in the fourth bar a g (tenor?) and in the seventh.

no. 86 cut the bars: 1st – 2nd – 3rd – 8th 9th 10th 11th. In the 12th bar correct the parts c sharp.

no. 87 Vide is good – it remains.

after no. 88 correct the nuns, only f sharp

Do na no bis Pa - cem!

no. 90 Open the whole vide. Everything is played up to the end!

Only change the marking in the orchestra; everything is pp, poco mf at the most, so the chorus is not buried.

The orchestra does not enter until just before no. 91. One bar before 90 the chorus part

should read $\frac{1}{2}$   (not duple).

no. 91 This is not Grave, but instead Moderato. (no big ritardando until near the end.)

Comments on stage direction

no. 3 the dance of the shadows as suggested in the piano vocal score is not unavoidable; the dancing on stage can be in gray twilight. Discuss this with the set designer (Mr. Muzika) and arrange it based on the designs for the scene.

no. 9 until no. 9 [!] everything is in twilight, with spotlights.

no. 37 Handle the staging differently than in Brno. Discuss this with Mr. Muzika.

no. 40 All of this can make a fantastical impression (costumes, masks etc.), but rather like a chromolithograph, i.e. in the light and not in the dark. The action must be clear, and arrange it into whole blocks based on the music, freely.

no. 41 The quartet of soloists does not do any acting. They just sing on the ramp.

no. 50 Paskalina must be closer to the ramp, and not too far upstage.

no. 56 Requiem. – the chorus and the scene motionless until no. 58

no. 58 Dance of Fire. It must be distributed carefully all over the stage, so the same gestures and figures are not repeated. Maybe begin with one dancer and then add more. The dance is free; it need not “depict” fire, and it must be (if possible) all over the whole stage. Only towards the end do the flames come together at the place of execution and form a circle around Paskalina. Also the reactions and movement of the chorus towards the end. If the stage director so desires, in this scene, it is not until this scene that the stage may be darkened so the red colour of the fire arrives at the end.

After no. 67, all of the action is delayed (vi – de) until the Andante moderato after 69. If there is not enough time for the following scene change, the vi – de can be opened at no. 71. No. 79 is just the arrival of the nuns and the Mother of God. The Mother of God must be emphasised, i.e. not merely incorporated into the chorus of nuns; she must form the centre as a figure standing out markedly. Not until the rising D major chord before no. 81 does she approach Paskalina. The prescribed action is all delayed, so it does not take place until during the Mass (chorus on stage); arrange it so the action keeps going until the end without there being stagnation on stage. Arrange this absolutely freely, and don't overlook the comments in the piano vocal score. The main thing is to keep the action going constantly (perhaps slowing down) until the end. I think it is quite possible with the cuts in this version.

The comments and text in my piano vocal score in red and blue pencil are not mine, but those of the stage director in Brno, so keep to my text in the new version written in ink.

Conclusion

In an interview with Karel Šebánek for the weekly journal *Pestrý týden*²³ before the Brno premiere of *Hry o Marii*, Martinů expressed his attitude about preparing productions of his works: “My ideal would be to lay out the entire plan for a stage work simultaneously with all of my co-workers and to know all about the sets, stage direction etc. before starting my own work on composing the music. For example, I was greatly helped by my debates with the stage director Honzl while he was staying in Paris. I would like to be able to turn over to the theatre together with the score a complete plan for stage direction, sets, costumes etc., in short, everything. This would guarantee an interpretation of the work in the meaning and spirit in which I wrote it with the collaboration of all the others, and in this way the author can avoid having people, however qualified, collaborating randomly on his work, who often know only about aspects of the work that relate precisely to their fields. It sometimes happens that with the best of intentions, everyone tries to ‘help’ the work rather than interpreting it as it is written, and in this way they can completely distort the work.” The set of correspondence and comments addressed to Josef Munclinger is a valuable contribution, which demonstrates

23) *Pestrý týden* (Colourful Week), vol. X, 1935, no. 9, 2 March 1935, p. 9.

the composer's interest in insuring that the interpretations of his stage works were as fitting as possible.

Address: Lucie Jirglová, International Martinů Circle,
Bořanovická 14/1779, 182 00 Praha 8 – Kobylisy, Czech Republic
E-mail: lucie.jirglova@martinu.cz

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of four systems of staves. The top system is a piano introduction with the lyrics "na otčině, ašle vlna, je sklonem". The second system is a vocal line with lyrics "v otčině, ašle mat - ho, at' si vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna". The third system is a piano accompaniment with the marking "Solo voce". The bottom system is another vocal line with lyrics "v otčině, a - ni - xi, v otčině, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna, ašle vlna". The score includes various musical notations such as clefs, time signatures (3/4, 2/4), dynamics (mf, f), and performance instructions like "Moderato", "Tutti", and "Solo voce". There are also circled numbers 34 and 35 in the left margin.

Hry o Marii / The Plays of Mary, H 236

Autografní klavírní výtah, fragment / Autograph of the piano vocal score, fragment
Nadace Bohuslava Martinů / Bohuslav Martinů Foundation, 236/APR/4

Korespondence Bohuslava Martinů s Josefem Munclingerem a jeho poznámky k režii operního cyklu Hry o Marii ve sbírkách Národního muzea

Lucie Jirglová

Bohuslav Martinů (1890–1959) patří ke skladatelům, kteří měli velmi silný vztah k divadlu a které fascinoval samotný proces vzniku divadelní inscenace. Kořeny této divadelní vášně sahají do jeho dětství v Poličce, kdy měl jako syn amatérského herce jedinečnou příležitost poznávat vzrušující zákulisí poličského ochotnického divadla. Zde mohl na vlastní oči sledovat, jak vzniká divadelní představení, a zde se tak rodil jeho mimořádný smysl pro potřeby jeviště, který později zúročil ve své rozmanité operní a baletní tvorbě.

Ve sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea v Praze je uložen soubor pramenů, který nechává nahlédnout do způsobu, jakým se Bohuslav Martinů účastnil přípravy inscenací svých jevištních děl. Jedná se o soubor korespondence a poznámek, které adresoval režiséru Josefu Munclingerovi při příležitosti prvního pražského uvedení operního cyklu *Hry o Marii*, H 236 (1934) v roce 1936.

Zatímco dvacátá léta divadelní tvorby Bohuslava Martinů jsou ve znamení jazzu a pařížské avantgardy, na počátku třicátých let našel bohatý zdroj inspirace ve folklóru. Ve své autobiografii, psané ve třetí osobě, o sobě říká: „*Plán Martinů je vyplnit mezery, jež v české operě nastaly zvláštními okolnostmi... Česká opera se omezila na výjevy ze života na vesnici nebo víceméně na pohádkové syžety. Martinů chce jaksí doplnit, aby české divadlo prodělalo průběh historie divadla vůbec, a užívá tedy lidových textů, zvyků, tanců i legend, jarmarečních historií a dětských her v populárním baletu Špalíček.*“ Zpívaný balet *Špalíček*, H 214 I (1932) byl tehdy

Tento text vznikl za podpory Grantové agentury České republiky v rámci projektu GA13 – 19162S – Souborné vydání díla Bohuslava Martinů, 2. fáze.

1) Autobiografie (1941), publikováno in: *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Deníky, zápisky, úvahy a články*, ed. M. Šafránek, 1. vyd., Státní hudební vydavatelství, Praha 1966, s. 317–324.



Bohuslav Martinů v kruhu účastníků hovoru o premiéře *Her o Marii* v brněnském rozhlase / Bohuslav Martinů with participants in a conversation about the premiere of *Hry o Marii* on Brno Radio

Zleva: režisér Rudolf Walter, Karla Tichá, Božena Žlábková, u klavíru dirigent Antonín Balatka, Bohuslav a Charlotte Martinů, Věra Střelcová /

From the left: stage director Rudolf Walter, Karla Tichá, Božena Žlábková, at the piano the conductor Antonín Balatka, Bohuslav and Charlotte Martinů, Věra Střelcová

Fotografie, Vladimír Lehký, Brno kolem 23. 2. 1935 / Photograph by Vladimír Lehký, Brno, ca. 23 Feb. 1935
Městské muzeum a galerie Polička / Polička Municipal Museum and Gallery, PBM Fbm 90

předzvěstí nového pojetí hudebního divadla v tvorbě Bohuslava Martinů, které se naplno projevilo v následujících *Hrách o Marii*. V čtyřdílném operním cyklu Martinů usiloval o vytvoření hudebního dramatu oproštěného od romantických konvencí. Opera má podle něj být divadlem, tedy „*dílem, jež je hráno, ale nechce vzbudit dojem skutečnosti... nechce rovněž splynutí všech umění, nýbrž nechá každé složce vývin samostatný*“.² Proto rád volil „*syžety, jež už samy kdysi divadlem byly*“³ – divadlo středověku, miráky, mystéria či legendy. Prologem je liturgická hra z 12. století *Panny moudré a panny pošetilé* na text z Matoušova evangelia. Po něm následuje vlámský středověký mirákl *Mariken z Nimégue* ve skladatelově úpravě. Třetí část s názvem *Narození Páně* je psána na texty moravské lidové poezie a cyklus uzavírá legenda o *Sestře Paskalině* (Henri Ghéon). Martinů měl poměrně jasnou představu o tom, jak by jednotlivé části měly být jevištně zpracovány. Popisuje ji v řadě svých textů, které vznikly

2) Tamtéž.

3) Autografní stať o *Hrách o Marii* (1934), publikováno in ŠAFRÁNEK, Miloš: *Divadlo Bohuslava Martinů*, 1. vyd., Editio Supraphon, Praha 1979, s. 204.

v době brněnské a pražské premiéry.⁴ Patří k nim i korespondence k Josefem Munclingerem, režisérem pražské inscenace.

Josef František Munclinger⁵ (1888–1954) patřil k nejvýznamnějším osobnostem české operní režie meziválečné éry. V době, kdy pracoval na operním cyklu *Hry o Marii*, už měl za sebou řadu úspěšných angažmá jako zpěvák i režisér: ve Varšavě, Krakově, Berlíně, Cáchách, Paříži, Budapešti či ve Vídni. Národní divadlo v Praze se stalo od 1. září 1925 do 31. prosince 1951 jeho hlavním působištěm, kde ztvárnil řadu basbarytonových rolí a vytvořil téměř sedmdesát režijních inscenací. Kromě toho se věnoval také překladatelské činnosti, redigoval časopis *Divadlo*, byl členem výkonného výboru Mezinárodní herecké unie a spoluzakladatelem katedry operní režie na brněnské JAMU.

Seznam pramenů ve sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea

Inv. číslo	Pramen	Datum	Popis
H6A-29746	dopis Bohuslava Martinů	3. 10. 1935	2 f., autograf perem
H6A-29746 ⁶	dopis Bohuslava Martinů	11. 11. 1935	1 f., autograf perem
H6A-29748	dopis Ředitelství ND v Praze	10. 12. 1935	1 f., strojopis
H6A-29749	poznámky k režii	bez datace, patrně před pražskou premiérou 7. 2. 1936	5 f., autograf perem
H6A-29750	definitivní škrty		bez datace, patrně příloha dopisu Martinů Národnímu divadlu z 9. 7. 1935

Přepis pramenů

V následující části je publikován přepis všech těchto pramenů uložených ve sbírkách Divadelního oddělení Národního muzea. Jedná se o dva dopisy Bohuslava Martinů adresované Josefu Munclingerovi, jeden dopis Ředitelství Národního divadla v Praze Bohuslavu Martinů a dvoje skladatelovy poznámky k režii. Poznámky nadepsané jako „definitivní škrty“ (H6A-29750) se vztahují pouze ke čtvrté části *Sestra Paskalina*. Pravděpodobně jsou přílohou dopisu z 9. 7. 1935,⁷ který skladatel zaslal Národnímu divadlu v Praze společně s klavírním výtahem⁸ v době, kdy ještě nebyl ustanoven režisér inscenace. Druhý pramen

4) Brněnská inscenace měla premiéru 23. února 1935. Režisérem byl Rudolf Walter, dirigentem Antonín Balatka a scénou navrhl František Muzika. Pražská premiéra se konala o rok později, 7. února 1936.

5) V literatuře se setkáváme se dvěma pravopisnými podobami jeho jména. V této studii bude používán tvar „Munclinger“ (oproti častějšímu „Munclinger“), protože jej v této podobě používá i Bohuslav Martinů v citovaných pramenech.

6) Pouze k dopisu H6A-29747 se dochovala také obálka, datum odeslání na poštovním razítku je 11. 11. 1935.

7) Uložen v Národním divadle v Praze, Martinů v něm píše: „zasílám [...] současně definitivně upravený klavírní výtah *Sestry Paskaliny*. Revise spočívala jen v kontrolování a úpravě škrťů, dílo zůstává beze změn, není tedy třeba žádných dalších opisů. Bude třeba jen přehlédnouti materiál a další klavírní výtahy a opraviti je dle pokynů které zasílám současně v klav. výtahu.“

8) Tyto škrty jsou provedeny jak v autografním klavírním výtahu *Sestry Paskaliny* (uložen v Nadaci Bohuslava Martinů v Praze pod signaturou XYZ 107/APR), tak i v autografní kompletní partituře (uložena v Národním divadle v Praze).

s režijními poznámkami (HA-29749) se již vztahuje ke konkrétnímu režijnímu návrhu Josefa Munclingera pro pražskou premiéru a vznikl tak zřejmě krátce před jejím datem 7. 2. 1936. Bohužel se ve sbírkách Národního muzea ani v jiných institucích nedochoval žádný dopis Josefa Munclingera adresovaný skladateli. Není tedy jasné, zda skladatel tímto způsobem reagoval na Munclingerovy návrhy na základě své účasti na zkouškách, osobního setkání s režisérem nebo zda přece jen obdržel jeho poznámky v písemné podobě v nám dosud neznámé další korespondenci. Transkripce pramenů v maximální možné míře zachovává obsah i formu dokumentů včetně grafického rozvržení textu. Na některých místech je však pro větší srozumitelnost doplněna interpunkce, která usnadňuje čtení a porozumění textu.

H6A-29746, dopis Bohuslava Martinů Josefu Munclingerovi

Paris 3./10. 1935

Vážený pane,

*potvrzují současně telegramem N. D. Vaši volbu jako režisera pro „Hry o Marii“. Ředitelství mi vřele doporučuje Vaši spolupráci. Já sám jsem navrhoval, jak Vám možná ředitelství sdělilo, p. Theina protože jej znám z toho co jsem viděl na scéně N. D.⁹ Prosím Vás tedy abyste si můj návrh nevykládal jako nějaké zaujetí proti Vám, k čemuž nemám žádných příčin a jsem ostatně o Vašich kvalitách přesvědčen a přijímám doporučení ředitelství s ochotou. To jsem chtěl poznamenat aby nebylo mezi námi nedorozumění, úplně zbytečné a jež by mohlo vadit i Vám i mě. Dovolte mi tedy abych k věci regie ještě napsal některé poznámky, na jejichž realizaci mi velmi záleží. Jak jste poznal z mých poznámek v partituře (zvláštní článek o mých principech je v „Tempu“ myslím z února č. 2),¹⁰ nejedná se mi o žádnou náboženskou mystiku a také ne o ilusi pravdivých událostí, nýbrž jen o divadlo to jest divadlo hrané na divadle. Z toho důvodu, a kladu na to velký důraz, potřebuji scény hrané v plném světle (pokud možno, termín je samozřejmě relativní, jen abych Vám naznačil poněkud moje přání). Tedy co možno vyhýbati se tmě na jevišti a stálemu zhasínání a rozsvěcování. Nenávidím temná jeviště a mám ostatně zkušenosti spíše špatné v tom ohledu. Jinak ovšem užíjte všechny možnosti které můžete využít, co se týče světelných efektů. Dále Vás prosím abyste se řídil dle poznámek které jsem vepsal já sám, tedy ne dle těch jež jsou ex post tužkou vepsány z režie v Brně, žádal jsem též o to již ředitelství. Co se týče scény popravdy v Paskalině prosím nenechte se mýlit tím že jsem napsal že ta musí být jako vidi-
na, halucinace. To vše je správně ale osvětleno, efekt halucinace je v kostýmech a bizarních uměleckých skupinách a pohybech masek, tedy ne hrát scénu po tmě. Setmí až docela na konec. Mimo to prosím pro arii Paskaliny na popravišti. Nechte ji vésti spoutanou ale nechte arii zpívati takřka na rampě, a teprve potom ji vedte na popraviště, získáte tím na*

9) Hanuš Thein (1904–1974), operní pěvec a režisér, v Národním divadle působil od roku 1929 jako sólista a od roku 1932 jako režisér. Martinů ho původně navrhoval pro režii *Her o Marii* v dopise adresovaném Národnímu divadlu v Praze z 24. 9. 1935 (uložen v Národním divadle v Praze).

10) Tempo. Listy Hudební matice, roč. XIV, 1934–1935, č. 5–6, s. 141–151.

akci a usnadněte mi kontakt Paskaliny s orchestrem, jehož doprovod je velmi slabý a každé vzdálení Paskaliny od orchestru komplikuje provedení.

Pak Vás prosím abyste udělal vše možné, aby výprava byla svěřena p. Muzikovi,¹¹ ředitelství je ode mě již informováno a souhlasí s návrhem. P. Muzika zná věc dokonale a jeho výprava je krásná, jeho účast je tedy důležitá. Záleží mi mnoho na dokonalém provedení této mojí práce v Praze a myslím tak že by divadlo, přes těžké podmínky, nemělo příliš šetřit. Věc sama ostatně přinese užitek jak je viděti z úspěchů jež měla v Brně. A ještě jedno přání. Roli Mariken – tanečnice jsem od počátku práce psal s tím úmyslem že ji bude tančiti Eva Vrchlická ml.,¹² je to její genre a doufá, že proti mé volbě nebudete ničeho namítati a svěříte ji tuto roli, myslím ostatně že buď vy sám nebo Jenčík¹³ jste provedli tuto volbu sami. Není třeba nijaké zdánlivé podobnosti (fysické) s rolí zpěvačky, spíše naopak budu raději když nebudou totožné. To je ostatně jediný zásah z mojí strany do Vašeho plánu rozdělení úloh a myslím ostatně že je úplně ve shodě s Vašimi intencemi a že byste jej byl udělal i bez mojí žádosti. Děkuji Vám a omlouvám se za tento dlouhý dopis. V každém případě jsem Vám k dispozici pro jakékoliv informace a těším se na Vaši spolupráci.

Srdečně Vás zdravím

B. Martinů

3, Passage Richard – Malakoff – Seine - Francie

Zasílám novou adresu od 12./10. prosím abyste ji laskavě předal také ředitelství.

31, Avenue du Parc Montsouris. Paris 14h=¹⁴

H6A-29747, dopis Bohuslava Martinů Josefu Munclingerovi

Paris 11. 11. 1935

Vážený pane,

doufám že jste obdržel můj dopis, který jsem zasílal současně s dopisem ředitelství v odpověď na dispoice ohledně Vaší spolupráce na režii. Protože nemám od Vás zpráv vracím se znovu k sujetu, který spadá do Vaší moci. Jedná se o obsazení taneční role v Mariken, kterou bych si přál aby byla obsazena Evou Vrchlickou ml. již pokládám za jedinou představitelku po výrazové stránce a doufám že Vám to nebude dělati obtíže přidělití ji tuto roli. Prosím Vás napište mi zda-li jste můj první dopis dostal, byly v něm různé scénické poznámky, které bych rád abyste o nich byl předem informován. Těším se na Váš dopis.

11) František Muzika (1900–1974), jeden ze zakladatelů moderní české scénografie, v letech 1927–1947 vytvořil přes sto originálních výprav pro několik divadel. Martinů znal jeho brněnské výpravy k baletu *Špalíček*, H 214 I (1934) a k opeře *Hry o Marii*, H 236 (1935). Po pražské inscenaci *Her o Marii* (1936) vytvořil výpravu také k operám *Divadlo za branou*, H 251 (Brno 1936) a *Julietta*, H 253 (Praha 1938).

12) Eva Vrchlická ml. (1911–1996), tanečnice, mj. žákyně Jelizavety Nikolské, v letech 1930–1939 angažována v Národním divadle, v sezóně 1933/34 účinkovala v baletu *Špalíček*, H 214 I.

13) Joe Jenčík (1893–1945), tanečník a choreograf, od roku 1932 hostujícím choreografem a od roku 1937 řádným členem baletu Národního divadla. Spolupracoval na pražských inscenacích *Špalíček*, H 214 I (1933), *Hry o Marii*, H 236 (1936) a *Julietta*, H 253 (1938).

14) Myšlen pařížský 14. okrsek. Na nové adrese Martinů pobýval od října 1935 do dubna 1940.

Zdravím Vás srdečně

Váš B. Martinů

31, Avenue du Parc Montsouris. Paris 14h=

11./XII.¹⁵

H6A-29748, dopis Ředitelství Národního divadla v Praze Bohuslavu Martinů

V Praze dne 10. 12. 1935

Vážený pane,

k Vašemu dopisu ze dne 4. t.m. dovoluji si oznámiti, že jsem jeho obsah projednal jak s rež. Munclingerem a choreografem Jenčíkem, tak i prof. Talichem¹⁶.

Proti Vašemu návrhu na obsazení role Mariken pí Evou Vrchlickou ml. stojí režisér i choreograf na tom, že tuto roli může vytvořit se zdarem jen paní Palečková¹⁷ /hrála ve Špalíčku znamenitě Dorotu/, které tato role byla od původu přidělena, a která ji už má nastudovánu. Bylo by potupou – a to podle posudku obou řečených pánů zcela nezaslouženou – kdyby jí tato role byla nyní odňata a svěřena jiné dámě.

Respektujíc plně závažnost Vašeho přání jakožto autora, dohodli jsme se s prof. Talichem na tom, že paní Evě Vrchlické ml. svěříme alternování, při čemž ovšem podle zásad divadelní morálky má paní Palečková nárok na to, aby tuto roli tančila na premiéře. Režisér i choreograf na toto řešení přistoupili.

Doufám, že i Vy, vážený pane, uznáte, že z důvodů spravedlnosti nebylo možno rozhodnout jinak, a jsem s dokonalou úctou Vám oddaný

ředitel

[podepsán Stanislav Lom]¹⁸

Panu režiséru J. Munclingrovi na vědomí.

Panu Boh. Martinů,

Paříž

H6A-29749 poznámky Bohuslava Martinů k režii Her o Marii

I. Panny.

č. 4 až 12 celý sbor na rampě. Velký sbor statický (totéž na konec od č. 34.)

15) Na konci dopisu je připsáno odlišné datum 11. 12. Ovšem podle dochované obálky byl dopis odeslán 11. 11. 1935, stejně jako je uvedeno v záhlaví dopisu.

16) Václav Talich (1883–1961), jeden z největších českých dirigentů, v letech 1935–1945 umělecký šéf opery Národního divadla. Uvedl v premiéře několik Martinů skladeb, např. balet *Míjející půlnoc*, H 131 (1921), *Half-time*, H 142 (1924) nebo operu *Julietta*, H 253 (1938).

17) Zdeňka Palečková-Maschová (1906 – ?), tanečnice, v letech 1923–1942 působila v Národním divadle v Praze, tančila v baletu *Špalíček*, H 214 I (1933) a v *Hrách o Marii*, H 236 (1936).

18) Stanislav Mojžíš-Lom (1883–1967), spisovatel, publicista, v letech 1932–1939 ředitelem Národního divadla v Praze.

I. Panny.

~~Velký~~ i 4 a 12. celý sbor na rampě. Velký sbor.
skatich. (kolik na konec 0234. -

~~Opět 13 malý sbor i 10 a 12. ^{mužský} ~~mužský~~ ~~mužský~~~~

Sbor 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32.

Velký sbor může rušovat přes celou řadu místitel. je
až nesatil, sám by měl raději sbor stádní asi
30. Sam 30 p. m.

Velký sbor nastoupí na rampu po líně a počínaje
šupím tektem po i: 33, celku a na konci jen
rušovat na oporu. a nebo ještě lépe může rušovat.
Jméno na scéně (než se nemůže pohybovat) a v. l.
opuštění opory. Sbor je rosmě skatichy.

IV. Jeťka Paskalina.

vůstava dle v. l. řešen, prosm ne muslo též
stím a vůstce ne velký pohyb v první scéně, výjma
ky Paskaliny. Po scéně opora. (11. l. v. l.)
č. 25. sbor skatichy na rampě.

Dabí scena je dle v. l. řešen, jenom solový kvartet
«Zabila panička pána» je na rampě, nitě po straně.
ale ne na m. l. k. n. je skatichy. Uka dle pománel

Poznámky Bohuslava Martinů k režii Her o Marii / Bohuslav Martinů's comments on stage direction of The Plays of Mary

Bez datace, patrně před pražskou premiérou 7. 2. 1936 / Undated, apparently before the Prague premiere on 7 Feb. 1936

Národní muzeum – Historické muzeum – Divadelní oddělení / National Museum – Historical Museum – Theatre Department, H6A-29749

Velký sbor může zůstat přes celou hru umístíte-li jej aby nevadil, sám bych měl raději sbor střední asi 30 dam 30 pánů.

Velký sbor nastoupí na rampu po hře až počínaje 8mým taktem po č. 33, v celku a na konci jen ustoupí za oponu, a nebo ještě lépe může zůstat hned na scéně, aby se nemusel pohybovat k vůli spuštění opony. Sbor je vesměs statický.

IV. Sestra Paskalina.

zůstává dle Vašeho řešení, prosím ne mnoho těch stínů a vůbec ne velký pohyb v první scéně, vyjma hry Paskaliny. Po scéně opona. (II hé závěs)

č. 25 sbor statický na rampě.

Další scena je dle Vašeho řešení jenom solový kvartet „Zabila panička pána“ je na rampě někde po straně, ale ne na můstku, je statický. Akce dle poznámek v partituře a dle Vaší úpravy, prosím, nepřeplnit scénou. U č. 40 až 43 spíše jen jako solové akce, skupiny pak teprve velký sbor.

Sbor requiem je ovšem statický, pohyb je v baletu.

Po č. 70 znova II há opona a proměna.

Závěr dle Vašeho řešení ale ne mnoho jeptišek na scénou.

II. Mariken.

Prolog, principál mluví do obecnstva.

Mezitím sbor dam (nejvíce 24 nastoupí klidně. po obou stranách scény. (nebo případně jen vlevo. (v rohu a na můstku.)

Sbor je statický, reakce akční ve sboru až po č. 9.

(Po výstupu, před tancem, mezitím co principál uvádí tanečnický, možno doplnit sbor (mužský), ale též možno jej zpívat za scénou (vyjma ovšem 24. dam na scéně. Jinak není přeskupení.)

Skupina Ďábla vejde až na tanec.

Scéna v kabaretu č. 34.

Mužský sbor pijáků je akční. Dámy zůstanou na svých místech. Mužský sbor (20 zpěváků) tvoří skupinu okolo stolu.

První píseň až do č. 37 je statická. Teprve pak při vstupu Mariken se skupina uvolní ale přes to akce v následující sloce „Neboj se nás holčičko“ musí býti diskretní.

Výkřiky děvčete po č. 37 (a po č. 39) se vztahují k pijákům, ne k Mariken. Text pijáka se vztahuje na Mariken.

Výstup s vraždou se odehrává mezi 2 pijáky (soli) a děvčetem (asi u č. 45.[]) ale je jenom detail který se rychle odehraje není to důležité. Důležité a jediné vodítko je pohyb Mariken. Sbor pijáků reaguje nyní na hru ale v celku zachovává prvotní seskupení. Ďábel s Mariken vyskočí na stůl až v č. 46.

Po výstupu celá scéna se vyprázdní.

Zde bych Vás prosil scénu setmít. Mezitím sbor odejde a může být i logická malá pauza, než přijde principál s recitací. (Zde vlastně uběhne dlouhá doba mezi tím co předcházelo a co následuje.)

Při rozsvícení je Mariken a Ďábel sám na scéně.

Teď zůstane Vaše řešení až do konce, jen s tím rozdílem že je zde zaměstnán jen ženský sbor (bez mužského.) a je umístěn jako sbor více méně akční, t.j. pozorující hru tedy ne v diagonálách po stranách scény, nýbrž po celé scéně směrem k Marii. Akce je mírná u č. 53. větší 54. – vrcholí u č. 56 a 57. Pak se uklidní.

Velký sbor přejete-li si jej nutně může nastoupiti rychle při „Nastalo v lidu atd.“ tady už se stmívá.

Byl bych rád kdyby Kristus zůstal nahoře až do konce tj. aby Mariken tanečnice k němu po kolenou vylezla až nahoru.

Jinak zůstává Vaše řešení, jenom bych Vás prosil upravit hru sboru před tím než přinesou Mariken. Zde sbor musí pohybem sledovat pád Mariken (jako za scénou a udělati pro uličku kudy ji přinesou. Hra může být přirozená, ne stylisovaná.)

III. Narození Páně.

Sbor dámský statický, jen zpívá, možno-li po každé straně 10 dam, nastupuje v č. 5 a klidně se umístí na svoje místa. Nejlépe kdyby si mohly sednout. Zůstanou až do č. 24. ale ani zde nevhází ještě do hry až před číslem 29. Během Gloria nastupuje na scénu s mužským sborem, který je počtem přibližný. (Nebo během dětského sboru.)

Marie vejde sama u č. 8. pak dle textu.

před č. 13 vejde do chléva a zatáhne za sebou záclonu. Marie s jezulátkem. u č. 15 Kovářova dcera odhrne záclonu.¹⁹

v orchestr. hře po č. 20. Kovář poklekne a skloní hlavu do dlaní.

po č. 20 hra Marie s jezulátkem během zpěvu kovářovy dcery.

č. 24 Dětský sbor a velký sbor statický po obou stranách jeslíček. při 32 sestupuje hvězda.

H6A-29750, definitivní škrty Bohuslava Martinů ke klavírnímu výtahu *Her o Marii*

Definitivní Škrty²⁰

Sestra Paskalina.

B. Martinů

Upravit škrty dle následujícího rozvrhu (v mém klav. výtahu.)

Číslo 3 V Poco Allegro po č. 3 vynechati takty: 2hý – 6tý – 7mý

" 4 vynechati 3 takty

19) Následuje vepsána číslice „2“ červenou pastelkou, pravděpodobně rukou Martinů.

20) V levém rohu vepsána červenou pastelkou ještě jednou poznámka „Škrty“.

" 5 v *Meno mosso* vyškrtnouti tři takty a figuru  ve čtvrtém

" 6 v 10. taktu je *vi – de*²¹ (přes 8 taktů)

" 7 je *Allegro* (ne *Al. moderato*)

" 10 *Vide plati* zůstane.

" 14 je *Poco Allegro* (ne *Moderato*)

" 15 *vi – de plati* zůstane.

" 16 " " " zůstane.

před 22 změnit. poslední akord je



a skočí se hned *vi – de* až k č. 23

25 *Mezihra Zpívati velmi živě!*

č. 32 = *Vivo*.

č. 33 *Vi – de* 21 taktů 34 = bez *repetice*.

č. 35 zrušit *poco Andante*, zůstane *Moderato*. (netáhnout)

č. 40 vyškrtnout takty 3tí – 4tý – 5tý.

č. 40 šestý takt je velké *accelerando*, poslední [koruna] ne dlouho.

č. 42 zrušit *I ma volta* hned dále bez *repetice!*

č. 46 Otevřít²² *vi – de*. V 9tém taktu v *Allegro con brio* skočit až 48

č. 55 Otevřít *vi – de* zpívá se celé

po č. 57 *Vide plati* – Zůstane.

" č. 58 Otevřít *vide hraje* se celé bez *repetice* hned dále!

Po č. 59 vyškrtnout jen dva takty (3tí a 4tý po C) a ostatní *vi-de* otevřít. *Vi – de* začíná až po

č. 60

č. 60 Otevřít *vi – de*, *plati* až od sedmého taktu, pak zůstane.

Po č. 67 *Andante* je *vi – de* až do *Andante moderato* po č. 69

č. 71 *Vide* zůstane. (Otevřítí jen v případě že by bylo málo času k proměně)

č. 73 " "

č. 78 " "

č. 79 " "

č. 81 *Kýrie eleison* sbor je v *D dur* a *Allegro*, rychle a netáhnout.

21) Viz text *Credo videre bona Domini in terra viventium* v závěru druhé scény *Sestry Paskaliny*.

22) Slova „Otevřít“ v poznámkách k taktům č. 46, 55, 58, 59, 60 a 90 jsou podtržena červenou pastelkou, pravděpodobně rukou Martinů.

č. 82 Vide zůstane ale je zkráceno, začíná orchestr za scénou, 5 taktů před 84. První takt je D dur opravit #

č. 85 vyškrtnout tři takty (1ní, 2hý, 3tí) a šestý takt. Opravit text d – e a soprán ve čtvrtém taktu a g (tenor?) a v sedmém.

č. 86 vyškrtnout takty: 1ní – 2hý – 3tí – 8mý 9tý 10tý 11tý. ve 12tém taktu opravit hlasy cis.


č. 87 Vide platí – zůstane.

po č. 88 upravit sestry jen fis



č. 90 Otevřít celé vide, hraje se celé až do konce!

Změnit jen znaménka v orchestru, všechno je v pp, nejvýše poco mf, aby nekryl sbor.

Orchestr vystoupí až těsně před č. 91. Jeden takt před 90 je ve sboru $\frac{1}{2}$  $\frac{1}{2}$ (ne duola.)

č. 91 Není Grave nýbrž jen Moderato. (velké rittard. až ku konci.)

Poznámky k regii

č. 3 tanec stínů tak jak je navržen v klav. výtahu není nevyhnutelný, možno tančit na scéně v šedém přítmí. Domluvit se s malířem (p. Muzikou) a zařídit se dle řešení scény.

č. 9 až do č. 9 [!] všechno v přítmí, s reflektory.

č. 37 Řešiti scénicky jinak než v Brně. Domluvit se s p. Muzikou.

č. 40 Musí působiti všechno fantasticky, (kostýmy, masky atd.) ale spíše jako barvotisk tedy ve světle a ne po tmě. Akce musí býti jasná a rozvrhnouti ji na celé bloky dle hudby, volně.

č. 41 Kvartet solistů nehraje jen zpívá na rampě.

č. 50 Paskalina musí býti blíže rampy, ne moc hluboko na scéně.

č. 56 Requiem. – sbor a scéna nehybná až do č. 58

č. 58 Tanec ohně. Musí býti pozorně rozvržen na celou scénu, aby se neopakovala tatáž gesta a tytéž figury. Možno začít s jednu tanečnicí a přibírat další. Tanec je volný nemusí „líčiti“ oheň a může býti (možno-li) po celé scéně. Teprve ku konci se plameny setkají na popravěšti a utvoří kruh okolo Paskaliny. Také reakce a pohyb sboru ku konci. V této scéně teprve přeje-li si to regisseur možno stmívat scénu aby se do závěru přinesla rudá barva ohně.

Po č. 67 celý děj se posune (vi – de) až do Andante moderato po 69. Nestáči-li čas ku nastávající proměně možno otevřít vi – de u č. 71.

č. 79 je jenom příchod sester a Matky Boží. Matka Boží musí býti akcentována, tedy ne direktivně ve sboru sester, musí tvořiti střed a význačnou figuru, markantní. až teprve ve stoupajícím D dur akordu před č. 81 se blíží ku Paskalině. Vypsáný děj se celý posune a odehrává se až během mše (sbor za scénou.) a vyřešiti tak aby děj vydržel až do konce aniž by

nastala na scéně stagnace. Zaříditi se tedy úplně volně a nedbati poznámek v kl. výtahu. Hlavní věcí je dodržeti děj v neustálé akci (třeba zvolnění) až do konce. Myslím, že se škrty v této úpravě je to zcela možno.

Poznámky a text v mém klavírním výtahu červenou a modrou tužkou nejsou ode mne, to je regie z Brna, držeti se tedy v nové úpravě textu mého inkoustem psaného.

Závěr

V rozhovoru s Karlem Šebánkem pro Pestrý týden²³ před brněnskou premiérou *Her o Marii* Martinů vyjádřil svůj postoj k přípravě inscenací svých děl: „Mým ideálem by bylo rozvrhnouti celý plán díla současně se všemi spolupracovníky, a znáti vše, jak dekor, tak režii atd. dříve, než se dám sám do komposice hudební. Velkou pomocí mi byly kupř. moje debaty s rež[i-sérem] Honzlem za jeho pobytu v Paříži. Chtěl bych, abych mohl divadlu zadati současně s partiturou i hotový plán režie, dekoraci, kostymy atd. zkrátka vše. Tím by byla zaručena interpretace díla ve smyslu i duchu, v němž jsem je napsal za spolupráce všech ostatních a tím by se autor vyhnul i tomu, že na jeho díle spolupracují náhodně byt i lidé kvalifikovaní, kteří však často u díla poznají jenom to, co se vztahuje přesně do jejich oborů. Stává se tedy, že všichni s nejlepší vůlí »pomáhají« dílu, místo aby je interpretovali tak, jak je napsáno a tím mohou dílo úplně zkresliti.“ Soubor korespondence a poznámek adresovaných Josefu Munclingerovi je cenným příspěvkem, který demonstruje tento skladatelův zájem o co nejuvěstnější interpretaci svého jevištního díla.

Adresa: Lucie Jirglová, International Martinů Circle,
Bořanovická 14/1779, 182 00 Praha 8 – Kobylisy, Česká republika
E-mail: lucie.jirglova@martinu.cz

23) Pestrý týden, roč. X, 1935, č. 9, 2. 3. 1935, s. 9.