

## Documents / Dokumenty

### INTRODUCTORY TEXT TO THE PROGRAMME OF THE BASEL PREMIERE BY BOHUSLAV MARTINŮ<sup>1</sup> / ÚVODNÍ TEXT BOHUSLAVA MARTINŮ PRO PROGRAM BASILEJSKÉ PREMIÉRY<sup>2</sup>

ORIGINAL

#### L'épopée de Gilgamesh.

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

Gilgamesh est un grand roi d'Ourouk, redouté et admiré comme un Dieu. Il trouve une amitié dans la curieuse personne de Enkidou, l'homme primitif à l'état de nature, qui a vécu longtemps dans l'insouciance et l'ignorance. Les animaux étaient ses amis, dont il a pris la défense. Pour attirer ce redoutable adversaire, Gilgamesh lui a envoyé une femme, une danseuse de Temple d'Ishtar, qui a séduit Enkidou. Enkidou a perdu son innocence et les bêtes ont pris peur de lui et se sont écartées à son approche. Il suit la femme pour aller en ville, où on mange le pain, où on boit du vin, où il y a des fêtes et la danse. La vie d'Enkidou change rapidement, mais il apprend aussi que maintenant il doit travailler pour sa vie. Il devient tout pâle et il a un mouvement de recul comme le regret pour sa jeunesse. Il attaque Gilgamesh mais à la fin il devient son compagnon d'armes. Vaillants tous les deux ils deviennent des grands amis. Un jour Enkidou tombe malade. Gilgamesh l'observe, un jour, deux jours, onze jours, mais Enkidou ne bouge pas, il est mort. L'étrange question de la mort se présente à Gilgamesh. Il pleure sincèrement pour son ami, il ne comprend pas qu'Enkidou est parti pour toujours, „que c'est la terre qui l'a saisi”. Il commence avoir les doutes pour lui-même, pour sa vie. Il demande les dieux de lui rendre son ami,

1 LE106 (12/1957). An undated document, housed in the Paul Sacher Foundation in a folder containing correspondence with Martinů. It was, however, in all likelihood written during the composer's stay at Schönenberg in early December 1957, as is supported by the anonymous handwritten addendum "Dez 57". It is typewritten in French, but was only published in a German translation in the programme of the premiere of the work; see also Veronika Gutmann (ed.), *Alte und Neue Musik II: 50 Jahre Basler Kammerorchester* (Zürich: Atlantis Verlag, 1977), pp. 266–7. The French original has never been published until now.

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

mais les dieux restent muet, il n'y a pas la réponse. Gilgamesh se met en route pour la recherche de l'immortalité, mais il sait maintenant que „Quand les dieux firent l'humanité, ils la firent mortelle et la vie ils la retinrent en leur mains. Rejois toi donc, jour et nuit, sois heureux et content, nuit et jour.” Il lance des appels passionnés, il supplie les dieux de lui permettre au moins pour un moment de revoir son ami Enkidou. Par la force de son invocation la terre s'ouvre et comme dans un souffle, le spectre d'Enkidou apparaît. Gilgamesh l'interroge avec anxiété sur ce qu'il a vu dans ce l'autre inconnu monde. Avec ce dialogue pathétique et d'une grande mélancolie l'épopée prend fin.

La partition est écrite pour 2 flûtes, 2 clarinets, 3 trompettes, 2 trombones, l'harp, piano, percussion et les cordes, le quatre soli et le Chœur. Les trois parties sont: Gilgamesh, 2/ la mort d'Enkidou, 3/ L'Invocation [sic]. L'œuvre [sic] a été écrite 1955 à Nice, France et [sic] est dédiée à Maja Sacher. La traduction allemande est de A. H. Eichmann.

ENGLISH

The Epic of Gilgamesh is a great Assyrian-Babylonian poem, written in cuneiform on clay tablets; it is very ancient, probably from the 4<sup>th</sup> millennium BC, or perhaps older still. It contains all kinds of adventures relating to Gilgamesh, the Hero-King-God. This epic was discovered and deciphered only recently. For my text I used the translation by R. Campbell Thompson, that is an English translation of the matter from the tablets in the British Museum, and I only chose a few episodes from this extensive poem. I have found that, despite all our immense progress in technology and industry, the emotions and questions that are being asked in the context of this progress and its innumerable inventions have remained unchanged, and the questions-problems I have found in the literatures of those nations we call primitive are the same as those in our own. They are the questions of friendship, love and death. The poem of Gilgamesh contains an intense desire, expressed with almost agonising urgency, to find the answers to these questions – answers which we are still looking for in vain today.

The events that I have set to music are the following: Gilgamesh is a great king of Uruk, feared and admired as a god. He becomes friends with the curious Enkidu, a primitive untouched by civilisation who has long lived in ignorant bliss. His friends were the animals, and they afforded him protection. To entice this formidable opponent, Gilgamesh sent him a woman, a dancer from the Temple of Ishtar, who seduced Enkidu. Enkidu lost his innocence, the animals started to fear him and fled from him. Enkidou follows the woman to the city, where the people eat bread and drink wine, where they dance and celebrate. His way of life changes rapidly, but at the same time he realises that from then on he would have to work for his living. He pales and recoils, as if he suddenly regretted his youth. He attacks Gilgamesh, but in the end becomes his comrade in arms. The two valiant men form a firm friendship. One day Enkidu falls ill. Gilgamesh watches him a day, two, eleven days; but Enkidou does not move, he is dead.

Gilgamesh is confronted with the mysterious question of death. He cries sincerely for his friend, he does not understand that Enkidou is gone forever, that “it was the earth that seized him”. He begins to have doubts about himself, his life. He asks the gods to give him his friend back, but the gods remain silent, they do not reply. Gilgamesh sets off on a journey to find immortality, but already he knows that “only the gods are eternal, the days of man are numbered. Rejoice therefore, day and night, be happy and contented, night and day.”

He sends the gods passionate pleas, he begs them to allow him to see his friend Enkidou at least for a moment. The force of his invocation causes the earth to open up and as in a haze Enkidou's spirit appears. Gilgamesh asks him anxiously about what he has seen in that other,

unknown world. This dialog full of pathos and deep melancholy concludes the epic.

The score is written for two flutes, two clarinets, three trumpets, two trombones, harp, piano, percussion and strings, four soloists and choir. It has three parts: 1. Gilgamesh. 2. The Death of Enkidu. 3. The Invocation. The work was written in 1955 in Nice, France, and is dedicated to Maja Sacher. It was translated into German by A. H. Eichmann.

#### CZECH

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

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

Před Gilgamešem vyvstává záhadná otázka smrti. Upřímně přítele oplakává, nechápe, že Enkidu navždy odešel, že „si ho vzala země“. Začíná pochybovat sám o sobě, o svém životě. Žádá bohy, aby mu přítele navrátili, ale bohové zůstávají němí, neodpovídají mu. Gilgameš se vydává na cestu, aby našel nesmrtelnost, ale od nynějška už ví, že „jen bohové žijí věčně, dny člověka jsou sečteny. Těš se proto ve dne v noci, buď šťasten a spokojen v noci i ve dne.“

Zoufale vyzývá bohy, prosí je, aby mu alespoň na okamžik dovolili opět spatřit přítele Enkidua. Nakonec je obměkčí, země se otevře a jakoby v oparu se objeví Enkiduův přízrak. Gilgameš se ho úzkostně ptá, co viděl na onom druhém, neznámém světě. Tímto dialogem plným patosu a hluboké melancholie epos končí.

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

#### AUTOBIOGRAPHY OF BOHUSLAV MARTINŮ, WRITTEN FOR THE PREMIERE OF THE EPIC OF GILGAMESH<sup>3</sup> / VLASTNÍ ŽIVOTOPIS B. MARTINŮ, NAPSANÝ PRO PREMIÉRU EPOSU O GILGAMEŠOVI<sup>4</sup>

#### ORIGINAL

Ma ville natale est Policka en Tchécoslovaquie. Mon pere était un cordonier et en même temps le gardien de la ville, il a habité dans la tour de l'église et c'est dans cette tour la-bas, c'est a dire la-haut, que je suis né, le 8. Decembre 1890. Mon professeur pour apprendre le violon était le tailleur et j'etais destiné de devenir un grand virtuoso de violon, comme Jan Kubelik qui etait en vogue a ce moment. Cet idéal ne s'est pas réalize malgré que j'ai passé a travers de Conservatoire de Prague et j'ai vendu mon violon en arrivant a Paris l'année 1923. Pour quelques années j'ai joué le violon a la Filharmo[n]ie de Prague, le deuxième violon. A Paris je suis venu pour trois mois mais j'ai restais 18 ans jusqu'a 1941. Ou je suis tombé juste au milieu du Sacre du Printemps, les grands ballets Russes et le groupe Six. J'ai écrit le Half-time et La baggare (Dedié a Charles Lindgerg [sic]), qui était joué a New York avec Serge Koussevitzky et le Boston Orchestre. On s'est souvenu de cette pièce quand je suis venu en Amérique en 1941 et on m'a accepté immédiatement comme si j'avais habite [à] New York depuis longtemps. En attendant le voyage pour les Etats Unis je me suis refugié avec ma femme a Pratteln chez nos amis Sachers, la bas j'ai ecrit le Double-Concerto a Schonenberg l année 1938 dedie a Paul Sacher. Guand [sic] la guerre a eclatée nous sommes partis avec beaucoup des complications pour l'Amérique. Même que je n'ai savais presque pas anglais, Koussevitzky m'a confié la classe de composition au Festival de Tanglewood en 1942. En 1947 j'etais nommé profes[s]eur de composition a l'Université de Princ[e]ton, ou j'ai enseigné trois ans. Mes compositions ont etaiet joué par les plus grands orchestres de l'Amérique avec les chefs comme Koosevitzky [sic], Charles Munch, Eugen Ormandy, Fritz Reiner, Arthur Rodzinsky, Goldschman [sic], Mitropoulos, Leinsdorf. J'ai recu deux pris de Critiques de New-York, pour un opera Comédie sur le pont, et pour les Fantaisies symfoniques pour l'orchestre, dedie a Charles Munch. En 1956 j'avais l'honneur d'être élu comme member de l'Institute des Lettres et d'Art. Nous sommes revenu en Europe en 1953 pour un séjour a Nice, ou j'ai ecrit le Gilgamesh pour Maja Sacher. En 1956-7 j'étais nommé comme "compositeur en residence" a l'Academy American a Rome. En 1957 nous nous sommes trouvé encore a Basel ou nos amis Sacher nous ont encore une fois invite. Ici j'ai travail[l]e a mon opéra La Passion Grecque, sur le roman de Nikos Kazantzakis et le Concerto pour piano pour Margrit Weber. Ou est la prochaine étape de notre voyage je ne sais pas.

#### ENGLISH

My home town is Polička in Czechoslovakia. My father was a cobbler and a tower keeper, he lived in the church tower, and it was in this tower, high above the ground, that I was born on 8 December 1890.

3 LE107 (12/1957). An undated document, housed in the Paul Sacher Foundation in a folder containing correspondence with Martinů. It was in all likelihood written during the composer's stay at Schönenberg in early December 1957, as is supported by the anonymous handwritten addendum "Dez 57". It is typewritten in French, but was only published in a German translation in the programme of the premiere of the work. The French original has never been published until now.

4 LE107 (12/1957). Nedatovaný dokument, uložený v Nadaci Paula Sachera ve složce korespondence s Martinů. Vznikl s největší pravděpodobností za skladatelova pobytu na Schönenbergu na počátku prosince roku 1957, jak dokládá i rukopisný přepis cizí rukou „Dez 57“. Je psán na stroji, jeho jazykem je francouzština, vyšel však pouze v německém překladu v programu premiéry díla. Ve francouzském originále nebyl až dosud nikdy publikován.

My violin teacher was a tailor and it was decided I would become a great violin virtuoso like Jan Kubelik, who was in fashion at the time. Although I attended the Prague Conservatory, this idea was not fulfilled and I sold my violin upon arriving in Paris in 1923. I had played the second violin in the Czech Philharmonic for a few years. I came to Paris for three months, but stayed there eighteen years until 1941. I found myself surrounded by [Stravinsky's] Rite of Spring, the Ballets Russes [of Sergei Diaghilev], and Les Six. I composed *Half-time* and *La Bagarre* (dedicated to Charles Lindbergh), which was performed by Sege Koussevitzky and the Boston Symphonic Orchestra in New York. When I came to America in 1941, they still remembered the piece and immediately welcomed me as if I had lived in New York for years. Before leaving for the United States, my wife and I found refuge in Pratteln with our friends the Sachers; I was in Schönenberg in 1938 when I wrote the *Double Concerto* dedicated to Paul Sacher. When the war broke out we had great difficulties getting to America. Although I could speak hardly any English, Koussevitzky entrusted me with the composition class at the Tanglewood Festival in 1942. In 1947 I was appointed Professor of Composition at the University of Princeton, where I lectured for three years. My compositions have been played by the greatest American orchestras and by conductors the likes of Serge Koussevitzky, Charles Munch, Eugene Ormandy, Fritz Reiner, Artur Rodziński, Vladimir Golschmann, Dmitri Mitropoulos, Erich Leinsdorf. I was given the New York Critics' Circle Award twice, for the opera *Comedy on the Bridge* and the *Fantaisies Symphoniques* for orchestra dedicated to Charles Munch. In 1956 I had the honour of being elected a member of the Institute for Arts and Literature. We returned to Europe in 1953 and lived in Nice, where I wrote *Gilgamesh* for Maja Sacher. In the years 1956–7 I was appointed "composer in residence" at the American Academy in Rome. In 1957 we found ourselves in Basel, where we were invited once again by our friends the Sachers. Here I worked on the opera *The Greek Passion* based on the novel by Nikos Kazantzakis, and the *Piano Concerto* for Margrit Weber. I do not know what the next stage of our journey is.

#### CZECH

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

Dmitri Mitropoulos, Erich Leinsdorf. Obdržel jsem dvakrát cenu Kruhu newyorských kritiků, [a sice] za operu *Veselohra na mostě* a za Symfonické fantazie pro orchestr věnované Charlesi Munchovi. V roce 1956 jsem měl tu čest být zvolen za člena Institutu pro umění a literaturu. Do Evropy jsme se vrátili v roce 1953 a pobývali jsme v Nice, kde jsem napsal *Gilgameše* pro Maju Sacherovou. V letech 1956–57 jsem byl jmenován „composer in residence“ na Americké akademii v Římě. V roce 1957 jsme pobývali v Basileji, kam nás opět pozvali naši přátelé Sacherovi. Tam jsem pracoval na opeře *Řecké pašije* podle románu Nikose Kazantzakise a na *Klavírním koncertu* pro Margrit Weberovou. Kam povede další etapa naší cesty, netuším.

#### DOPISY BM PS O PŘÍPADNÝCH ZMĚNÁCH V PARTITUŘE EPOSU O GILGAMEŠOVI

##### ALC1: LE38 (27 February / 27. února 1955)

###### ORIGINAL

[...] Questions:

- 1.) J'aurai besoin à la 25–30 quelque instrument comme clochettes à la place de Tamb. basque [= bb. I/300–35], mais je ne sais qu'est ce que c'est. Sonorité cristalline, je ne le trouve pas dans l'orchestration.
- 2.) Je ne trouve non plus exact term pour deux tambours page 87 [= b. III/344ff], le I<sup>e</sup> est T. pic. mais le II<sup>me</sup> doit être sans timber, dull, come tambourin, peut être le tambour sans corde? A la page 70 [b. III/107ff] il devrait jouer à la place de Timpani.
- 3.) La percussion est toujours très au-dessous de l'orchestre, come background, sauf quelque moments de *f*. Surtout le G. Caisse. Il faudra peut être encore diminuer les nuances. Au fond ils jouent *f* seulement 2 ou 3 fois.
- 4.) Le chœur page 95 [b. III/422ff], peut-être mieux qu'il reste forte et c'est l'orchestre qui fera crescendo?
- 5.) Page 100. Speaker (Bass) peut être mieux qu'il chante sur A au lieu de parler [t. III/472], il me semble que cela interrompt trop la musique avant la fin.
- 6.) Page 101. Fl. + Clar. peut être mieux jouer *f* [b. III/481ff].
- 7.) Harp. Je pense qu'il n'y a pas des défauts, mais s'il y a que l'harpist les correct.
- 8.) page 95 Timpani peut être mieux E au lieu de H? (jusqu'à 98.) [bb. III/422–49]
- 9.) Chœur: Si vous voulez bien corriger le clumsy parts, je ne suis pas certain de beaucoup endroits. Peut-être Bassi sont trop bas quelquefois. Les Soli pouvait être les chanteurs du chœur, excepté peut être le Baryton. Si vous trouvez des fautes vous serez gentil de me les signaler pour corriger dans le manuscrit. Merci.

###### ENGLISH

[...] Questions:

- 1.) For [pages] 25–30 I would need some instrument similar to jingle bells to replace the tambourine [= bb. I/300–35], but I do not know what exactly. A crystalline sound, I cannot find it in the instrumentarium.
- 2.) I am at a loss for the exact terms for two drums on page 87 [= b. III/344ff], the first is a small drum, but the second should be without timbre, dull, like a tambourine, a drum without snares perhaps? It should be used on page 70 [b. III/107ff] instead of the timpani.
- 3.) The percussion is always very much below the orchestra, as back-

ground, apart from a few moments of *f*. Especially the large drum. That should further soften the differences between them. They only play *f* two or three times.

- 4.) The choir on page 95 [b. III/422ff], perhaps they could stay in forte and the orchestra could make the crescendo?
- 5.) Page 100. The speaker (bass) might be better off singing *A* instead of speaking [t. III/472]; it seems to me that it breaks up the music too much towards the end.
- 6.) Page 101. The flute plus clarinet would perhaps be better off playing *f* [b. III/481ff].
- 7.) The harp. I think there are not any mistakes there, but if there are, have the harpist correct them.
- 8.) Page 95. The timpani should maybe play *E* instead of *H*? (until page 98) [bb. III/422–49].
- 9.) The choir: would you be so good as to correct the clumsy parts, I am far from sure of myself in a number of places. The bass voice is perhaps too low at times. The solo parts could possibly be sang by the choir, except maybe the baritone. If you find any mistakes, you would be kind to point them out to me so that I might correct them in the autograph. Thank you.

CZECH

[...] Dotazy:

- 1.) Potřeboval bych [na straně] 25–30 místo tamburíny [t. I/300–335] nějaký nástroj jako zvonečky, ale nevím přesně, co by to mělo být. Kříšťalový zvuk, nemůžu ho v instrumentáriu najít.
- 2.) Nemůžu najít ani přesný termín pro dva bubínky na s. 87 [t. III/344nn.], první z nich je malý bubínek, ale druhý by měl být bez barvy, tlumený, jako tamburína, snad bubínek bez strun? Na straně 70 [t. III/107nn.] by měl hrát místo tympánu.
- 3.) Bicí nástroje vždy výrazně překrývá orchestr, tvoří pozadí kromě několika momentů ve *f*. Zejména velký buben. To by snad ještě zmenšilo rozdíly mezi nimi. Forte hrají vlastně jen dvakrát nebo třikrát.
- 4.) Sbor by na straně 95 [t. III/422nn.], snad mohl zůstat ve forte a crescendo by udělal orchestr?
- 5.) Strana 100. Vypravěč (bas) by možná mohl raději zpívat na tónu *As* namísto mluvení [t. III/472], zdá se mi, že to přeruší příliš výrazně hudbu [těsně] před koncem.
- 6.) Strana 101. Flétna a klarinet by snad raději měli hrát *f* [t. III/481nn.].
- 7.) Harfa. Myslím, že tam nejsou chyby, ale pokud ano, ať je harfista opraví.
- 8.) Strana 95. Tympány by možná měly hrát spíš *E* než *H*? (až do strany 98) [t. III/422–449].
- 9.) Sbor: pokud chcete, opravte neobratně zapsané party, na mnoha místech si nejsem jist. Basy jsou možná občas příliš hluboko. Sólové party by možná mohli zpívat členové sboru, snad s výjimkou barytonu. Pokud najdete nějaké chyby, bylo by od Vás laskavé, kdybyste mě na ně upozornil, abych je mohl opravit v autografu. Děkuji.

#### LE87 (15 April / 15. dubna 1957)

ORIGINAL

[...] Come je vois, il n'y a pas grandes fautes mais je voudrais bien mettre cela au point, apres le manuscript. Il y a une fautes sur la page 9 [b. I/86]: la partie de contraalto doit etre une erreur je corrigerai quand je verai manuscript. Je voudrais aussi te demander si la partie de Bariton n'est pas trop haute surtout dans la 3eme partie? Et aussi

comme je t'ai donne le livre de Gilgamesh je ne peux pas bien corriger le text qui est parfois d'un drolle anglais ancien. [...]

ENGLISH

[...] Although I haven't found any significant mistakes [in the piano reduction], I would still prefer to carry out the proofreading with the score at hand. One error is on p. 9 [b. I/86]: the alto part must be a mistake, I will correct it when I see the autograph [score]. I would like to ask you if the baritone is not set too high, especially in the third part? And then, as I have given the book of Gilgamesh to you, I cannot safely correct the text, which is at times written in a peculiar old English. [...]

CZECH

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

#### ALC2: LE93 (26 April / 26. dubna 1957)

ORIGINAL

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

ENGLISH

[...] I have already received the manuscript from Universal, so you don't have to send me your one [...]. Now I have everything I need, and I have started correcting the mistakes. I also have the printed version, the proofs, and I have to say they are very well made. I have to correct the piano reduction, the choral score and the orchestral score; I am rather at a loss. But there are only few errors. There is a mistake in the tenor part of the chorus on page 32 (piano reduction), bar 5 [b. I/356], there should be *D*; the second tenor should have an *E* instead of an *E* in the bar before last on page 28 [b. II/361]. In the fourth bar on page 43 [b. III/409] the altos should have *F#*.<sup>5</sup> There are very few mistakes in

5 References to pp. 28 and 43 in the proof of the choral score (PFCHS).

the solo parts, I will inform you of them as soon as I finish the corrections. The alto solo on page 9 [b. I/86] is deleted, it should be the solo bass that continues. I will send the piano reduction to the publisher, from whom you will receive the final corrected score, but there were very few corrections. I believe that the piano reduction is well made, and I think that the notes are also set well. I do pity the baritone a bit, should I not move his part lower in some places after all? The spoken parts can be divided by the soloists, I think that depending on the text they could be performed by the bass and tenor. The text has also been corrected, and I will inform UE of any eventual mistakes [...] I also changed the place with percussion at No. 50 in the score [bb. III/127–40]. [...]

CZECH

[...] Už jsem obdržel rukopis z Universalu, takže mi nemusíš posílat svůj [...]. Konečně mám všechno, co potřebuju, a pustil jsem se do korektur. Mám rovněž tištěnou verzi, obtahy, a musím říct, že si s tím dali práci. Musím opravit klavírní výtah, sborovou partituru a orchestrální partituru, poněkud v tom tápu. Ale chyb je poskrovnu. Ve sboru je na straně 32 (klavírního výtahu) chyba v tenoru, v pátém taktu [t. I/356] má být *des*, druhý tenor má v předposledním taktu na s. 28 [t. II/361] *es*, nikoliv *e*. Ve čtvrtém taktu na straně 43 [t. III/409] mají alty *fis*.<sup>6</sup> V sólových hlasech je velice málo chyb, napíšu ti o nich hned, jak dokončím korektury. Sólový alt na s. 9 [t. I/86] je zrušený, pokračovat má sólový bas. Pošlu klavírní výtah do nakladatelství, odkud pak dostaneš definitivně zkorigovanou partituru, nicméně oprav bylo velmi málo. Věřím, že klavírní výtah je udělaný dobře a myslím, že dobře udělaná je i sazba. Trochu je mi líto toho barytonisty, neměl bych jeho part na některých místech přeci jen posadit níže? Mluvené části si sólisté rozdělit mohou, myslím, že v závislosti na textu by se mohly svěřit basistovi a tenoristovi. Text je také zkorigován a případné chyby sdělím UE [...] Změnil jsem také to místo s bicími v č. 50 v partituře [t. III/127–140]. [...]

### Letter to V. Smetáček / Dopis V. Smetáčkov: LE122 (3 February / 3. února 1958)

CZECH (ORIGINAL)

Zadate mne o informace ohledna [sic] prvního provedení *gilgamesh*. Premiera byla 24 [sic] ledna v baselu, dirigoval Paul Sacher, jeho orchestr a jeho sbor. Soliste byli Ursula Buckel, soprano (Genf) Hans Jonelli tenor (Basel) Pierre Mollet bariton (Paris) (*Gilgamesh*) Derrik Olsen Bas (Basel). Možno ze uz mate zpravy od prof Sychry který přijel na generalku. Mateli jeste stary orchestralni material tedy jsou tam dve retouche a sice na strance 5. partitury hrají tři trumpetty unisono s první trump[etou] a forte marcato celých pet taktu [t. I/29–33]. Na strance 152 Cislo 44. jsou první housle dvojblovane ve viole, o oktavu níže, cela passage az do tri taktu pred koncem [t. II/351–368]. Housle byly slabe. Jeste na s. 60 je v soprano solo chyba v partiture a sice v s [sic] sedmem taktu [t. I/292] je [chybné] H. Cis D. ne H. Cis E. Tak to prosim opravte ale je mozno ze uz dostanete material opraveny.

ENGLISH

You ask me for some information about the first performance of *Gilgamesh*. The premiere was in Basel on 24 [sic] January, conducted by Paul Sacher, his orchestra and his choir. The soloists were Ursula Buckel, soprano (Genf), Hans Jonelli, tenor (Basel), Pierre Mollet, baritone (Paris; *Gilgamesh*), Derrik Olsen, bass (Basel). Maybe you have already

6 Odkazy na s. 28 a 43 korekturního obtahu sborové partitury (PFCHS).

received a report from Prof. Sychra, who came to the dress rehearsal. If you still have the old orchestral materials, there are two places which were amended, that is on page 5 of the score the three trumpets play unisono with the first trumpet and forte marcato the whole five bars [bb. I/29–33]. On page 152 number 44 the first violin is doubled in the viola, an octave lower, the whole passage until three bars before the end [bb. II/351–68]. The violins were too weak. And on page 60 there is a mistake in the soprano solo in the score, in the seventh bar [b. I/292] there is [incorrect] B, C-sharp, D; not B, C-sharp, E. So please correct that, although it is possible you will get the corrected material.

### ALBERT MOESCHINGER – APPRAISAL OF *THE EPIC OF GILGAMESH*<sup>7</sup> / ALBERT MOESCHINGER – POSUDEK *EPOSU O GILGAMESHOVI*<sup>8</sup>

ORIGINAL

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

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

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

Moe[schinger]

ENGLISH

#### **Gilgamesh for choir, soli and orchestra**

The declamation of the German text is generally speaking correct and logically reproduces the English text. In many places, however, I have added slips of paper (with the relevant page and bar numbers) with suggestions for improvement where the German text is too closely modeled on the English prosody, which leads to discrepancies between the text and music.

I cannot comment positively on the work as an oratorio. It is of course well written, but not at all typical of Martinů. Its mainstay lies not in the inventiveness of vocals, it is not directly inspired by the text, but lies rather in the orchestral colour, which is very lush, romantic, yes, if you will, even reactionary. (Or Byzantine or Baroque). It does not lack a simple, folkish effect, but Martinů's melismata are merely "pseudo", they are not devised by him primarily, much like his

7 This short appraisal was commissioned from the Swiss composer Albert Moeschinger (1897–1985) by Paul Sacher, who frequently consulted the results of his commissions before presenting them to the audience for the first time. This undated typescript with an autograph signature in pencil is housed in PSS, SPS without any call No. in the folder "Dossier Paul Sacher".

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

*Symphonies Nos. 4 and 5* look back to Smetana and Dvořák without allowing the genuine Martinů to have his say.

CZECH

### Gilgameš pro sbor, sóla a orchestr

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

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

### INA LOHR – APPRAISAL OF THE EPIC OF GILGAMESH (TYPESCRIPT INCLUDING SIGNATURE)<sup>9</sup> / INA LOHR – POSUDEK EPOSU O GILGAMEŠOVI (STROJOPIS VČETNĚ PODPISU)<sup>10</sup>

ORIGINAL

#### Text

Es ist ergreifend zu sehen, wie Martinu um den Text gerungen hat. Es ist, scheint mir, unmöglich, den Wert des Ganzen und der einzelnen Teile heute richtig zu beurteilen. Seine Auswahl gibt seine persönliche Interpretation. Meines Erachtens fehlt aber die sehr wichtige Szene Gilgamesch-Ishtar und hauptsächlich das Suchen von Gilgamesch nach dem Tode von Eukidu [sic!]. Es ist ein Eukidu [sic!]-Epos geworden.

Dürfen wir uns heute an einen solchen Stoff wagen?

#### Musik

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

S.5, unten [Musikbeispiel über das Wort „dominant“, t. I/65–66] Nachher, S.7, heisst es dann richtig [Musikbeispiel über das Wort „dominant“, t. I/81–82]

<sup>9</sup> Ina Lohr (1903–83) was, together with Paul Sacher, one of the founding members of the Schola Cantorum Basiliensis in 1933. This university-educated violinist, musicologist, and composer was asked by Sacher to produce an appraisal of *Gilgamesh* with regards to her position as choirmaster of the Basel Chamber Choir. This typescript with a typewritten signature "I.L." is dated "Mai 1955" and is housed in the Paul Sacher Foundation without any call No. in the folder "Dossier Paul Sacher". Seeing as Ina Lohr is of Dutch origin, the German of this document is not always entirely idiomatic.

<sup>10</sup> Ina Lohr (1903–1983) patřila v roce 1933 spolu s Paulem Sacherem k zakládajícím členům Scholy cantorum basiliensis. Vystudovanou houslistku, muzikoložku a skladatelku požádal Sacher o sepsání posudku na *Gilgameše* vzhledem k její sbormistrovské činnosti u Basilejského komorního sboru. Strojopis se strojopisným podpisem „I.L.“ nese dataci „Mai 1955“, je uložen bez signatury v Nadaci Paula Sachera ve složce „Dossier Paul Sacher“. Vzhledem k holandskému původu Iny Lohr není němčina tohoto dokumentu vždy zcela idiomatičká.

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

Die Chorstimmen sind je für sich nicht schwer, im Zusammen[klang] reiben sie stark. Der Rhythmus und die den Rhythmus erzwingende Deklamation werden viel Arbeit geben. Es gibt schwierige Einsätze, die z.B. um einen Halbton reiben mit einer schon singenden Stimme (S.12, Alt-Tenor-Bass [t. I/143ff]).

Etwas gefährlich für den Kammerchor ist die häufige Aufteilung der Stimmen. Er rechnet mit einem grossen Chor, der dem grossen Orchester standhält. Nicht, dass er nicht sehr gut weiss, wie die Chorstellen „aussparen“ im Orchester, aber dieser „Wechselklang“ darf dann doch nicht zu leise sein (S.17, ff). Der Allegrochor S.31 ff [t. I/343ff] ist schwer in dieser Beziehung und auch sonst. 23! heisst das letzte Wort S. 37 „crumbled“ [t. I/379].

II. 1. Chor ist schön, muss aber klingen; verlangt tiefe Bässe. Die grossartige Vision Eukidus (sic!) (S.42 ff [t. II/67ff]) ist in dieser lapidaren Art sehr gut, edel sogar dargestellt. Schön, aber sehr schwer wird der kurze a cappella-Chor S.47 [t. II/121–138] sein mit dem klaren c-moll Schluss, der dann vom Orchester noch übernommen wird! Schön die Urklage nachher und die Wiederholung des a cappella Chores. Dieser Teil ist edel. Braucht zwei sehr gute Solisten: Tenor und Bass und einen leistungsfähigen und verständnisvollen Chor.

III. Anfang im Orchester ist schon beschwörend. Auch der Sopran muss sehr gut sein. Schwer ist das Andante S.69 [t. III/78ff] für den Frauenchor. Die lange Wiederholung wird den Chor sicher zum Sinken bringen – Und dann sollen die Männerstimmen anschliessen! Das grosse Beschwörungsstück hat hauptsächlich durch den Orchesterpart sehr viel Spannung. Aus dieser Spannung heraus kommt dann 59 als Höhepunkt (schwer!) [t. III/346ff] Die doppelten Soprane sind nicht so schlimm, aber die Tenöre! Der Chor ist lang und schwer, soll auch im *p* noch Spannung haben. Bis zum Schluss muss diese unheimliche trostlose Spannung bleiben, was eine schreckliche und erschreckende Wirkung haben kann, oder verharmlost wird, weil der Chor das kaum aushält und den Stoff wohl auch als zu fernliegend nehmen wird.

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

ENGLISH

It is fascinating to see how Martinů wrestled with the text. It seems to me impossible to judge the value of the whole and the individual parts correctly today. His choices create his personal interpretation. But in my opinion a very important scene is left out, that is the one [between] Gilgamesh and Ishtar, and [Martinů focuses on] Gilgamesh's search after the death of Enkidu. It has become The Epic of Eukidu [sic]. Do we even have the audacity to approach such a subject nowadays?

#### The Music

[Part] 1: The music is in part elementarily vital, in part artistically refined, mainly in the use of various means of sound. It is remarkable, for example, how Martinů keeps both the choir and the solo soprano in mid to low positions to allow the few high points a greater effect. Considering the size and difficulty of the subject matter, this technique (?) is a great help to the choir. In any case this part is imposing, varied, full of suspense. I find the declamation contestable at times, interspersed with French elements:

P. 5 bottom [musical example for the word "dominant" in bb. I/65–6] then on p. 7 it is done correctly [musical example for the word "dominant" in bb. I/81–2].

P. 22 bottom: he hath attain'd? [b. I/262]

The choir parts are not difficult in themselves, but they clash considerably in harmony. It will take a lot of work to rehearse the rhythm and the declamations imposed by it. They contain difficult entries e.g. only a semi-tone different from the voice that is already singing (p. 12, alto-tenor-bass [b. I/143ff]). The frequent division of voices poses a considerable threat to a chamber choir. The composer is counting on a large choir that will hold its own against a large orchestra. Not that he doesn't know how to "cut down" the orchestra in the choral passages. But this "alternating sound" must never be too quiet (p. 17, ff). In this regard (and others) the chorus in Allegro on p. 31ff [b. I/343ff] is very difficult. The last word at No. 23! on p. 37 should be "crumbled" [b. I/379].

#### [Part] 2

The first choral passage is nice, but it has to resound, it requires deep basses. This lapidary art gives a very fine, I would even say noble form to Eukidu's [sic] grandiose vision (p. 42ff [b. II/67ff]). A nice, but very difficult passage will be the short a cappella chorus on p. 47 [bb. II/121-38] with its clear finish in C minor, which is then taken up by the orchestra! Another nice section is the subsequent ancient lamentation and the repetition of the a cappella chorus. This part is refined. It requires two very good soloists: tenor and bass, and a capable, perceptive choir.

#### [Part] 3

From the very beginning the orchestra evokes an incantation really very well. The soprano must also be very good. The Andante on p. 69 [b. III/78ff] is very difficult for the female choir. The long repetitions will surely exhaust the choir – and the male voices should then take up from there! It is mainly the orchestra that creates the tension in the extensive incantation passages. This tension then culminates at No. 59 (hard!) [b. III/346ff]. The doubled sopranos are not so bad, but the tenors! The chorus is long and difficult, it must maintain the tension even in *p*. This eerie desolate tension must be sustained until the end, which may either have a terrible and terrifying effect, or a bland one, as the choir can hardly keep up the effort for so long, and they will probably also consider the theme too remote.

The work is bleak. And are we able to understand this text as it was once meant?

#### CZECH

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

#### Hudba

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

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

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

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

#### 2. [část]

První sborová pasáž je hezká, musí ale znít, vyžaduje hluboké basy. Velkolepá Eukidova [sic] vize (s. 42ff [t. II/67nn.]) je tímto lapidárním způsobem ztvárněna velmi dobře, ba přímo ušlechtilé. Hezký, ale velmi obtížný bude krátký a cappella sbor na s. 47 [t. II/121-138] s jednoznačným závěrem v c moll, který pak ještě převezme orchestr! Hezký je i následující prastarý nářek a opakování sboru a cappella. Tato část je ušlechtilá. Vyžaduje dva velmi dobré sólisty: tenoristu a basistu a schopný vnímavý sbor.

#### 3. [část]

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

Jde o pochmurné dílo. Jsme schopni porozumět tomuto textu tak, jak byl kdysi míněn?



Bohuslav Martinů after the premiere of *The Epic of Gilgamesh*. 24 or 25 January 1958, Basel; photographed by: Dierks, Basel. Current owner: Bohuslav Martinů Centre in Polička (call No. PBM Fbm 296). /Bohuslav Martinů po premiéře *Eposu o Gilgamešovi*. 24. nebo 25. ledna 1958, Basilej; fotograf: Dierks, Basilej. Současný vlastník: Centrum Bohuslava Martinů v Poličce (sign. PBM Fbm 296).



Bohuslav Martinů with Paul Sacher after the premiere of *The Epic of Gilgamesh*. 24 or 25 January 1957, Basel; photographed by: Dierks, Basel. Current owner: Bohuslav Martinů Centre in Polička (call No. PBM Fbm 297). /Bohuslav Martinů s Paulem Sacherem po premiéře *Eposu o Gilgamešovi*. 24. nebo 25. ledna 1958, Basilej; fotograf: Dierks, Basilej. Současný vlastník: Centrum Bohuslava Martinů v Poličce (sign. PBM Fbm 297).



## Reviews / Kritiky

### BASEL / BASILEJ

#### Einführung in das Gilgamesch-Epos<sup>11</sup>

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

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

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

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

11 oe. [Hans Oesch?], „Einführung in das Gilgamesch-Epos“, *National-Zeitung Basel* 116, No. 35, Abendblatt (22.1.1958).

#### Au Basler Kammerorchester: Deux œuvres d'aujourd'hui<sup>12</sup> (De notre collaborateur Al. M., par telephone)

[...] Je ne sache pas qu'effort si intelligent et si fécond ait eu un précédent dans l'histoire de la musique. Aussi méritait-il d'être marqué, en ce jour où deux œuvres nouvelles ont été révélées par le Kammerorchester; *Kette, Kreis und Spiegel*, de l'Autrichien Ernst Krenek; et *Das Gilgamesch-Epos*, du Tchèque B. Martinu. [...] Qu'il me suffise, pour l'instant, de relever la vigoureuse et très vivante exécution dont bénéficièrent ces deux œuvres, de la part d'un orchestre et d'un chœur solidement disciplinés. Celle de B. Martinu requérait le concours de quatre solistes: Mlle Ursula Buckel, MM. Hans Jonelli, Derrrik Olsen, et l'excellent Pierre Mollet, dont la voix généreuse et l'articulation impeccable sont mises au service d'une nature sensible doublée d'une intelligence musicale exceptionnelle. Belle soirée dont le Kammerorchester et son chef ont le droit de ressentir une juste fierté!

#### Zwei Uraufführungen im dritten Konzert des Basler Kammerorchesters<sup>13</sup>

Im dritten Konzert der Kammerchors und Kammerorchesters (Konzertmeister: Rodolfo Felicani) hat uns Paul Sacher mit zwei neuen Werken bekannt gemacht, die wieder einmal so recht zum Bewusstsein brachten, wie weit der Begriff „moderne Musik“ zu fassen ist. Beide Uraufführungen dürfen als ein bedeutendes Ereignis und ein wirklich fesselndes Konzerterlebnis bezeichnet werden. [...]

Ein gewaltiger Erfolg, er entsprach den hohen Leistungen des Dirigenten, der Solisten, des Chors und des reich bestückten Orchesters war Bohuslav Martinu „Gilgamesch-Epos“, über dessen Textgrundlage wir unsere Leser in Nr. 35 bereits orientiert haben. Vorerst steht man auch hier wieder, wie bei allen Werken des Tschechen, unter dem Eindruck seiner stupenden handwerklichen Meisterschaft. In Vergleich zu früheren Werken hat Martinu in diesem gewaltigen Chorwerk noch einmal einen Schritt zurück zu den Quellen der Musik seiner Heimat getan. Der Strom der Symphonik eines Dvoraks und Smetana wälzt sich breit dahin und man hört in diesem Epos von der Suche nach Unsterblichkeit Klänge aus Böhmens Hain und Flur, das Rauschen der Moldau. Die Inspiration ist vor allem orchestraler Art; das blühende Orchesterkolorit romantischer Prägung ist vorherrschend. Der Chor und die Solisten haben, wie der Sprecher (Hans Haeser), vorwiegend erzählende Funktion und singen mitunter wie auf einem Lektionston. Dann aber verdichtet sich der Chorsatz an mehreren Stellen zu eindrücklichen vokalen Steigerungen, etwa in der symphonisch angelegten Beschwörung des Geistes Enkidus. Häufig sucht Martinu etwa im hymnusartigen Schluss des zweiten Teiles, volkstümliche Wirkungen, die in ihrer Schlichtheit fesseln, aber im Zusammenhang doch nicht unbedingt als primäre Eingebungen empfunden werden. In den polyphon gesetzten Chören („Enkidu lag einen Tag“) nähert sich Martinu manchmal gar dem Chorstil Willy Burkhard's. Packend ist der Schluss, der so unbestimmt (im Piano) bleibt, wie das Epos selber. Auf die letzten Fragen Gilgameschs nach den Gesetzen, „die erkannt du hast in der Unterwelt“, gibt er keine Antwort. Trotzdem das Epos um religiöse Erkenntnis ringt, ist die Vertonung Martinu eminent weltlich. Sie bleibt, wie das Epos selber, der Erde verhaftet und entbehrt der Kraft des Glaubens eines Burkhard, Honegger oder Strawinsky.

12 Al. M. [Robert Aloys Mooser], „Au Basler Kammerorchester: Deux œuvres d'aujourd'hui“, *La Suisse* 61, No. 25 (25.1.1958), p. 13.

13 oe. [Hans Oesch?], „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert des Basler Kammerorchesters“, *National-Zeitung Basel* 116, No. 43, Abendblatt (27.1.1958).

Chor und Orchester leisteten Vorzügliches. Ursula Buckel (Sopran) überraschte im Beschwörungsteil mit einer grossartigen gesanglichen Leistung. Derrik Olsen (Bass), häufig dem Chor als „Vorsänger“ gegenübergestellt, bewältigte seine Partie mit gewohnter Ueberlegenheit. Hans Jonelli (Tenor) gestaltete seine Traumerzählung vor der ungemein illustrativen Schilderung des Ringkampfes Gilgamesch-Enkidu durch den Chor mit innerer Anteilnahme, und Pierre Mollet (Bariton) erwies sich wiederum als kundiger Sänger und Gestalter. Am Flügel bewährte sich Valerie Kägi ebenso gut wie Lukas Wieser als Assistent in den wohl ziemlich vielen Chorproben.

### **BKO-Konzert mit zwei Uraufführungen<sup>14</sup>**

e. Obwohl dem Alter nach nur durch ein Jahrzehnt getrennt – Martinu 1890, Krenek 1900 geboren – haben die beiden Komponisten des doppelt geführten 3. Konzerts des Basler Kammerorchesters vom vergangenen Donnerstag und Freitag im Musiksaal zwei weitest auseinanderliegende Ausdruckweisen unserer Zeit vorgewiesen. Krenek bedient sich in seinem Orchesterwerk „Kette, Kreis und Spiegel“ [...] der strengen seriellen Technik mit den zwölf Tönen; Martinu dagegen knüpft im Chorwerk „Gilgamesch-Epos“, wenn nicht an die Spätromantik, so doch etwa an den frühen Honegger an. Der eine wie der andere aber steht innerhalb seines Bezirks durchaus selbstsicher da.

Vor die Wahl gestellt, sich für die eine oder andere Richtung zu entscheiden, dürfte die überwiegende Mehrzahl der Hörer seine Stimme Martinu gegeben haben – selbst in dieser, der Kunst der Gegenwart aufgeschlossenen Umgebung. Das liegt zu einem Teil an Kreneks Komposition, zum Teil – überspitzt ausgedrückte [sic] – am Leiter des BKO. [...] Das [...] Werk [Kette, Kreis und Spiegel] ist eine echte Schöpfung unserer Zeit.

Wie ganz anders dann „Das Gilgamesch-Epos“ für Soli, Chor und Orchester, 1955 entstanden und vom Komponisten Maja Sacher zugeeignet! Im Gegensatz zu Krenek bedient sich Bohuslav Martinu keines spitzen Stiftes, sondern eines meist breiten Pinsels. Er liebt das al fresco, was ihn nicht hindert, zwischen starke dramatische Akzente zarte Episoden einzustreuen. So beim Chor „Nicht kennt er Menschen noch Land“ bald nach Beginn oder beim mit dem Laut „O!“ sich begnügenden, die Solosopranstimme mit dem Chor verschmelzenden Gesang im dritten Abschnitt. Raffiniert in seinem Stimmungswechsel der Eingangsschor zum Mittelteil „Wen, mein Freund“ und fesselnd das choralartige „Gilgamesch, was läufst du?“ mit dem langen Orchesternachspiel etwas später. Namentlich den Solostimmen, eingeschlossen den Sprecher, zugewiesene rhapsodische Aeusserungen, finden sich neben stark erregenden in Fülle, und wenn der Ausklang sich gleichsam im Nichts verliert, so ist ihm ein ausgedehnter Aufstieg vorausgegangen.

Jenes Ausklingen ist bedingt durch die Dichtung, die sich im Jenseitigen verflüchtigt. Das Hauptstück spielt sich zwar in weit zurückliegender Zeit, im babylonischen 7. (nach anderer Version gar 12.) vorchristlichen Jahrhundert ab und ist dennoch auf eine seltsame Weise gegenwartsnah. Doch bleibt darüber nach dem hier schon gewürdigten Vortrag des Chorassistenten Lukas Wieser nichts mehr zu sagen. Lediglich ganz allgemein: dass der Komponist mit dem „Gilgamesch-Epos“ als Textunterlage einen Fund getan hat. (Eigenartig dabei, dass die von den Musikern bisher kaum beachtete Dichtung zu gleicher Zeit den österreichischen Komponisten Alfred Uhl zu einem oratorischen Musikdrama angeregt hat; das Libretto dazu hat ihm, wie die Wiener

Zeitschrift „Forum“ berichtet, Andreas Liess geschrieben.)

Bohuslav Martinu hat sich die Szenen sehr geschickt selber in die drei Abschnitte „Gilgamesch“, „Der Tod des Enkidu“ und „Die Beschwörung“ gegliedert. Sie beanspruchen auch in der Vertonung mit je einer starken Viertelstunde etwa gleich viel Zeit und sichern so dem gute fünfzig Minuten währenden Werk einen klaren Aufbau, den der Vertoner in seiner ganzen Vielseitigkeit gestaltet. Zu Solisten und Chor tritt ein reich beschicktes, glänzend behandeltes Orchester, das der Komponist mit den andern Klangmitteln vielfältig auswertet in einer massvoll modernen, die Tonalität so wenig wie die Homophonie meidenden Tonsprache.

„Gilgamesch“ singt und spielt sich, so wenigstens liess die Wiedergabe vermuten, ohne besondere Schwierigkeit. Dem Kammerchor jedenfalls haben die nicht wenigen anspruchsvollen Gesänge sichtlich Freude bereitet, und das durch Musiker der Basler Orchestergesellschaft verstärkte Orchester (mit Rodolfo Felicani als Konzertmeister und Valerie Kägi am Klavier) war mit dem gleichen Einsatz bei der Sache.

Unter den Solisten fällt dem Bariton die grösste Aufgabe zu. Der in Paris lebende Welschschweizer Pierre Mollet hatte etwelche sprachliche Hemmungen zu überwinden, bestand gesanglich dagegen gut. Und gut waren die Sopranistin Ursula Buckel (Genf), der Tenorist Hans Jonelli, der Bassist Derrik Olsen sowie der Sprecher Hans Haeser, dessen Schlichtheit besonders beeindruckte.

Paul Sachers Anteil auch am Hauptwerk des Abends war mitentscheidend dafür, dass Bohuslav Martinu am Schluss der denkwürdigen Uraufführung inmitten der Mitwirkenden langanhaltende Ovationen entgegennehmen durfte.

### **Zwei Uraufführungen im dritten Konzert der [sic] Basler Kammerorchesters<sup>15</sup>**

„Musik der Intellektes“ – „Musik des Herzens“: in diese Worte könnte man kurz den Eindruck zusammenfassen, den wir beim Anhören der beiden zeitgenössischen Werke empfangen haben, die das Basler Kammerorchester unter der Leitung von Paul Sacher zur Uraufführung gebracht hatte. In der sinfonischen Zeichnung „Kette, Kreis und Spiegel“ von Ernst Krenek begegnen wir der mit mathematischer Folgerichtigkeit durchdachten Konstruktion eines Verstandesmusikers, während Bohuslav Martinu in seinem „Gilgamesch-Epos“ für Soli, Chor und Orchester sich an uns mit einem im Gefühlserlebnis wurzelnden Werk wendet, das wir als musikalische Aussage eines aus dem Vollen schöpfenden, spontan schaffenden Künstlers entgegengenommen haben.

[...] Eine ganz kurze Pause trennte deren Wiedergabe von der Uraufführung des „Gilgamesch-Epos“ Martinus. Die Komposition befaßt sich mit einigen der wichtigsten Ereignisse aus der berühmten assyrisch-babylonischen Dichtung: mit dem aus einem Kampf hervorgegangenen Freundschaftsbündnis zwischen Gilgamesch und dem weiblicher Schönheit erlegenen Enkidu, nach dessen Tod es Gilgamesch gelingt, den Schatten des verstorbenen Freundes mit Hilfe der Götter heraufzubeschwören. Wie wir bereits eingangs erwähnt haben, handelt es sich auch bei diesem neuesten Werk Martinus um die Schöpfung eines Künstlers, der aus der Fülle ihm spontan zufließender Eingebungen schafft und dessen musikalische Aussage dank ihrer gefühlsmäßigen Unmittelbarkeit ohne weiteres den Weg zum Herzen des empfänglichen Zuhörers zu finden vermag. Urteilen, die

14 e., „BKO-Konzert mit zwei Uraufführungen“, *Basler Nachrichten* 114, No. 38, Morgenblatt, 2. Beilage (27.1.1958).

15 A. H., „Zwei Uraufführungen im dritten Konzert der [sic] Basler Kammerorchesters“, *Basler Volksblatt* 86, No. 22, Blatt 3 (27.1.1958).

von einer in ihren Mitteln wenig wählerischen „Festspielmusik“ und dergleichen sprechen, können wir nach zweimaligem aufmerksamem Anhören des Werkes nicht zustimmen. Es mag ja sein, daß vorübergehend einmal der schöne Wohlklang an sich die Originalität des Einfalls ersetzt und daß der Komponist mehr als sonst seine Verbundenheit mit der Vergangenheit gar nicht zu verleugnen trachtet. Aber was bedeutet das alles gegenüber der Vollaftigkeit, dem Erfindungsreichtum und der Fülle dieser Musik, die bei aller Entfaltung kompositorischer Meisterschaft doch nie ihr Hauptanliegen außer acht läßt, den Zuhörer zu erschüttern, ihn zu erheben und ihm so das innere Erlebnis zu schenken. Daß in diesem „Epos“ mehr die „romantische“ als die „klassische“ Seite der Kunst von Martinu zum Ausdruck gelangt, hängt mit der Wahl des Stoffes zusammen, der nach einer farblich reich abgestuften Klangpalette des Meisters ruft. Der Komponist entspricht ihm durch ein vornehmlich üppiges, sattes orchestrales Kolorit, durch eine blühende, ihre Verwurzelung in der heimatlich tschechischen Folklore bekräftigende Lyrik, aber auch in dramatisch packenden Steigerungen, deren starke Wirkungen durch den bei Martinu ja stets ausgeprägten Sinn für das erregend Rhythmische noch gesteigert werden. Nach Verklingen seines Werkes durfte der Komponist von der begeisterten Zuhörerschaft einen Applaus von seltener Lautstärke und anhaltender Intensität entgegennehmen. Dabei bedeutete es uns eine besondere Freude, daß wir in diesem klingenden Epos wieder einem Stück zeitgenössischer Musik begegnen durften, das nicht nur auf exklusive Musikkreise, sondern auch in die Breite zu wirken vermochte.

Es bleibt uns noch die angenehme Pflicht, von einer auch in interpretatorischer Hinsicht wohl gelungenen Premiere – die bestimmt keine *Dernière* sein wird – berichten zu können. Paul Sacher sah sich einer vielschichtigen Aufgabe gegenüber, der er sich als autoritärer Leiter des vokalen und instrumentalen Apparates mit einer auch hier dokumentierten Ueberlegenheit zu entledigen wußte. Dem Kammerchor hörte man es an, daß er mit größter Freude bei der Sache war. Das verwundert weiter nicht; denn Martinu mit seinem ausgesprochenen Sinn für das Vokale gibt den Chorsängern Partien in die Hand, die man mit Wohlbehagen mitsingt. So gelang alles nach Wunsch, unter sicherer Beherrschung der technischen Anforderungen und in prachtvoller gesanglicher Rundung. Ebenso ist des durch Musiker der Basler Orchestergesellschaft verstärkten Kammerorchesters als ausgezeichnete Klangkörper zu gedenken, dem die vom Komponisten gestellten Aufgaben nicht weniger Freude als dem Chor bereitet haben mögen. Bohuslav Martinu wird sich aber auch den Solisten gegenüber zu aufrichtigem Dank verpflichtet fühlen. Neu für den Berichtstatter war die durch ausgezeichnete stimmliche und gestalterische Qualitäten auffallende Sopranistin Ursula Buckel (Genf), Pierre Mollet (Paris) als Baritonist bestätigte die günstigen Eindrücke, die man bereits früher von diesem Sänger empfangen hatte. Hans Jonelli als Vertreter der Tenorpartie fügte sich der Aufführung vortrefflich ein, die durch Mitwirkung des hervorragenden Bassisten Derrick Olsen überdies noch einen besonderen Akzent erhielt. Hans Haeser bewährte sich als eindrucksvoller Sprecher, Lukas Wieser als Chorassistent, Rodolfo Felicani (Konzertmeister) und Valerie Kägi am Klavier hatten sich in verschiedener Art um das Gelingen dieser als Ereignis zu wertenden Uraufführung verdient gemacht, die am Freitag nur durch die sehr fatalen Geräusche aus dem Heizkörper empfindlich gestört wurden.

### Konzert des Basler Kammerorchesters<sup>16</sup>

Im dritten Kammerorchesterkonzert wurden zwei neue Werke – beide den Mäzenen Maja und Paul Sacher auf dem Schönenberg gewidmet – zweier führender zeitgenössischer Komponisten aus der Taufe gehoben und zur Diskussion gestellt.

Der jüngere von ihnen, Ernst Křenek, kam zuerst [...]. Der zweite Komponist des Abends war Bohuslav Martinu. Er ist gebürtiger Tscheche, lebte lange in Paris, zu der Zeit, als Strawinsky mit seinem „*Sacre du printemps*“ Erfolge feierte und die Gruppe der „Six“ ihre Werke aufführte. Auch er emigrierte nach Amerika, wo seine Kompositionen unter namhaftesten Dirigenten zu Gehör gebracht wurden. Seinem Oratorium unseres Konzertes liegt das großartige Gilgameschepos, die zweieinhalbtausend Jahr alte, vor hundert Jahren auf Tonziegeln gefundene Dichtung der Sumerer zugrunde, rein als Vorwurf in der vielschichtigen Symbolhaftigkeit – Gedankengut ältester Sagen, ja der Bibel bergend – fesselnd, ein Stoff, der den Musiker zur Vertonung anregen muss. Im dreiteiligen Werke erzählen und kommentieren Soli, Chor und ein Sprecher das Drama des Helden Gilgamesch und seines Widersachers Enkidu, der eines Weibes wegen seiner Gottähnlichkeit verlustig geht, erzählen vom Kampfe und der Versöhnung der beiden, vom Tode des Enkidu, der Beschwörung Gilgameschs, der aus dem Reiche des Todes vom dahingeschiedenen Freunde die Gesetze der Unterwelt erfahren möchte. Mit der unbeantworteten Frage nach dem ewigen Leben schließt – wie das Werk – das Oratorium.

Martinu Urmusikantentum, seine Verbundenheit mit der tschechischen Folklore, sein Vertrauenkönnen auf die Kraft der Aussage bewahren ihn vor spielerischen Entgleisungen und vor fruchtlosem Experimentieren. Seine Harmonien sind gerade soweit gewagt, daß sie noch nicht wehe tun, im übrigen hat er den Mut, auch tonal zu schreiben, althergebrachte, langbewährte Rhythmen zu gebrauchen, ohne epigonenhaft zu wirken. Mögen auch die Sumerer Martinu statt am Euphrat an der Moldau zu Hause sein, was tut es. Seine ehrliche Geradlinigkeit im Geistigen, der eine virtuose technische Beherrschung, sei es in der Mischung von Klangfarben (die orpheischen Harfen der Beschwörung), sei es in der kunstvollen Anwendung von Soli und Chor (Schilderung des Kampfes), zu Dienste steht, lassen ihn ein Werk schreiben, das zugleich erschüttert und erhebt.

Man kann Paul Sacher nicht dankbar genug sein, daß er sich mit seinem ganzen Können für eine solche Sache einsetzt. In ruhiger, beherrschter Weise führte er das Werk zum Siege. Von den Solisten bestach vor allem Ursula Buckel durch ihren schönen, ausdrucksfähigen, nie aufdringlichen Sopran. Hans Jonelli und Derrick Olsen bewährten sich einmal mehr und erfreuten durch saubere Diktion, während man sich die Stimme des Baritons (Pierre Mollet) – Gilgamesch – fülliger und heroischer, in der Höhe freier gewünscht hätte. Markant und einfühlend war Hans Haeser als Sprecher, und ganz hervorragend der Kammerchor und das Kammerorchester (Konzertmeister: Rodolfo Felicani). Ein besonderes Lob sei dem Solobratschisten gesendet.

### Musikalische Novitäten in Basel<sup>17</sup>

Der erste Monat des Jahres hat innerhalb des Basler Konzertlebens bereits eine stattliche Reihe von Novitäten geboten. Gleich mit zwei bedeutsamen Uraufführungen hat das Basler Kammerorchester in seinem 3. Konzert aufgewartet. Der von Paul Sacher seit langem geschätzte

16 K, „Konzert des Basler Kammerorchesters“, *Arbeiter-Zeitung* 38, No. 23 (28.1.1958).  
17 Ehr., „Musikalische Novitäten in Basel“, *Neue Zürcher Zeitung*, No. 279, Morgenausgabe, Blatt 3 (31.1.1958).

Bohuslav Martinu hat, keineswegs zufällig, sein großangelegtes, nicht viel weniger als eine Stunde beanspruchendes, 1955 entstandenes Werk «Das Gilgamesch-Epos» für Soli, Chor und Orchester erstmals in Basel zum Vortrag bringen lassen. Diese frühbabylonische Dichtung, im 7., vielleicht sogar 12. vorchristlichen Jahrhundert geschrieben, ist von den Musikern bisher kaum beachtet worden. Martinu hat den herben Stoff zu drei packenden Szenen gestaltet. Der König der Stadt Eresch, Gilgamesch, schafft sich in Enkidu den ebenbürtigen Partner, verliert ihn jedoch bald wieder, läßt aber nicht nach, bis er ihm Kunde aus dem Jenseits hat zukommen lassen. Der eigenartig verklingende Schluß, dem ein starker dramatischer Aufstieg vorausgegangen ist, zählt zum Besten der Partitur, wie denn überhaupt die Verteilung von Licht und Schatten Martinus Meisterhand zeigt. Seine die Tonalität nicht meidende Tonsprache beeindruckt weniger durch ihre Originalität als durch die vortreffliche Art der Behandlung der Solostimmen, eingeschlossen einen Sprecher, des Chors und des Orchesters. Ursula Buckel (Sopran), Hans Jonelli (Tenor), Pierre Mollet (Bariton), Derrick Olsen (Baß) und Hans Haeser (Sprecher) waren die solistischen, Kammerchor und Kammerorchester die Ensembleaufgaben anvertraut. Daß Paul Sacher Wesentliches zum Erfolg beitrug, an dem der Komponist selber Anteil nehmen durfte, nahm man als selbstverständlich hin. Um so erstaunlicher, wie sich der Dirigent zuvor in der völlig anderen Welt des reinen „Zwölftöners“ Ernst Křenek mit der gleichen Selbstverständlichkeit bewegt hatte. [...]

### Zwei Uraufführungen in Basel<sup>18</sup>

Im 3. Konzert des Basler Kammerorchesters brachte Paul Sacher zwei Werke zum Uraufführung, die gleichermaßen bedeutsam und gewichtig und charakteristisch für ihre Schöpfer, in Gehalt und Form denkbar verschieden sind, Beweise dafür, daß Mittel und Wege Neuer Musik äußerst widersprüchlich sein können. [...]

Umso spontaner nahmen sie das zweite Werk des Abends auf, das der Gattin des Dirigenten, Maja Sacher, gewidmete Gilgamesch-Epos für Soli, Chor und Orchester des meist in Amerika lebenden Tschechen Bohuslav Martinu, der im Augenblick allerdings in der Schweiz weilte und für seine neue Schöpfung begeisterten Applaus entgegennehmen durfte. Amerika hat freilich auf ihn und seine unproblematische Musik nicht im geringsten eingewirkt, er ist ein musikfreudige Böhme geblieben, und je länger er auf fremdem Boden weilte, desto deutlicher traten die heimatlichen Melodien, die sehnsüchtigen Terzen und tänzerischen Rhythmen in seinen Kompositionen hervor.

Reinste böhmische Liedseligkeit ist denn gewissen Teilen seines Oratoriums eigen, wobei das Volkslied indessen nie unmittelbar übernommen ist, sondern den dichterischen Episoden des Werkes gemäß verwandt ist. Martinu bewies schon in frühern Arbeiten seine Fähigkeiten für breit angelegte, freskohaft wirkende Stellen. Auch hier kommen sie zur Geltung, und in gewaltigen Steigerungen führen die durch den Basler Kammerchor ausgezeichnet wiedergegebenen Chöre zu packenden Höhepunkten. Mehrmals auch tritt der unbegleitete Chor hervor, wie überhaupt das Moment der Abwechslung reich ausgewertet erscheint, in Orchestereinleitungen und Zwischenspielen, in der wohlklingenden Instrumentierung, bei der das Klavier eine nicht unwesentliche Rolle spielt, oder bei den solistischen Gesängen, denen Ursula Buckel, Hans Jonelli, Pierre Mollet, Derrick Olsen vorzügliche Interpretationen waren und denen sich als Sprecher Hans Haeser beigesellte.

Aus dem aus dem [sic] 7[.] vorchristlichen Jahrhundert stammenden assyrisch-babylonischen Gilgamesch-Epos hat Martinu einige markante Partien gewählt, die den Gott-König Gilgamesch in antithetische Beziehung zu Enkidu, dem naturhaft mit den wilden Tiere lebenden Hirtenmenschen setzen, der, durch eine Tänzerin aus dem Tempel der Ishtar verführt, in die Stadt zu den Menschen kommt, mit Gilgamesch kämpft, zuletzt mit ihm Freundschaft schließt. Doch Enkidu ist sterblich, und Gilgamesch sucht den toten Freund aus dem Schattenreich heraufzubeschwören. Mit dem seltsam irrealen Zwiegespräch schließt das eindruckliche Werk.

### Au Kammerorchester de Bâle: Bohuslav Martinu: Das Gilgamesch-Epos<sup>19</sup>

C'est, très exactement, à l'opposé de l'œuvre d'Ernst Krenek : *Kette, Kreis und Spiegel*, que l'on peut situer l'importante partition au long de laquelle le compositeur tchécoslovaque Bohuslav Martinu (né à Policka en 1890) a entrepris d'illustrer quelques épisodes de l'épopée babylonienne qui, en douze chants correspondant aux douze mois de l'année, retrace de l'existence et les douloureuses méditations de géant Gilgamesch.

[...] Et le hasard a voulu que, ces temps derniers, deux compositeurs s'en emparent presque simultanément pour en donner un commentaire musical : Alfred Uhl dont l'œuvre, dédiée au fameux Wiener Singverein, vient d'être chantée par cette association à l'occasion du centième anniversaire de sa fondation ; et Bohuslav Martinu qui, il'y a une semaine à peine, confiait à Paul Sacher, au Kammerorchester et au Kammerchor de Bâle, l'ouvrage qu'il écrivit en 1955. [...]

### La musique

Respectivement intitulés : *Gilgamesch, Der Tod des Enkidu, Die Beschwörung*, les trois panneaux de la partition sont dévolus à trois [sic!] solistes (soprano, ténor et basse), à un récitant, au un chœur mixte et à un orchestre que le compositeur a voulu relativement peu nombreux, puisque au quatuor, il n'a adjoint que deux flûtes, deux clarinettes, trois trompettes, deux trombones, le piano et la harpe, ainsi qu'une percussion à la vérité très fournie, à laquelle il a attribué un rôle de majeure importance, et dont l'emploi industriel lui permet de distribuer de ci de là, dans son œuvre, les touches sobres d'un orientalisme suggestif.

Comme la majorité des œuvres, que Bohuslav Martinu a données jusqu'ici, *Das Gilgamesch-Epos* est voué à un style rapsodique plus remarquable par son dynamisme, la saveur de son verbe et la véhémence de ses rythmes, que par l'ampleur des idées dont il se nourrit et la formaté de leur profil.

Cela est, en effet, l'un des traits permanents et les plus curieux de la pensée du compositeur tchécoslovaque, de se formuler volontiers en de brefs dessins diatoniques ou chromatiques de trois ou quatre notes qui oscillent sur elles-mêmes, sans prêter à un véritable développement thématique: Substance somme toute assez mince qui revient constamment à sa source, mais dont le musicien a l'art d'utiliser au maximum le contenu expressif, ainsi que l'élan rythmique qu'il règle expertement pour les conduire à leur paroxysme par le moyen de répétitions incessantes dont le retour obstiné prend assez vite un caractère obsédant.

A la vérité, l'auteur de *Das Gilgamesch-Epos* ne se garde pas

18 Mg., "Zwei Uraufführungen in Basel", *Badener Tagblatt* 110, No. 26, Die kulturelle Seite (1.2.1958).

19 Al. M. [Robert Aloys Mooser], "Au Kammerorchester de Bâle: Bohuslav Martinu: Das Gilgamesch-Epos", *La Suisse* 61, No. 34, Le journal du matin (3.2.1958), pp. 1-2.

toujours de l'excès dans l'exaltation pathétique et les déchainement sonores qu'il prolonge parfois de façon abusive, preuve d'une nature primesautière et quelque peu élémentaire qui, ignorant le raffinement – ou le dédaignant – s'abandonne sans contrainte à son impression première, et parle d'abondance et d'instinct, plus que de réflexion.

N'importe! Il y a, dans la partition de *Das Gilgamesch-Epos*, la marque d'une générosité du sentiment, d'une foncière simplicité et d'une vigueur de l'invention qui ne sont pas chose communes au jour d'aujourd'hui, et qui offrent un contraste saisissant à la cérébralité laborieuse de l'œuvre d'Ernst Krenek jouée l'instant d'avant.

Ainsi en va-t-il particulièrement de la scène de la séduction (1re partie) où la voix de soprano et l'orchestre créent une atmosphère toujours plus ardente. Ainsi encore de l'incantation qui se poursuit au long de toute la dernière partie, et qui traduit, avec tant de justesse de l'accent, l'exaltation grandissante d'une humanité primitive.

Un musicien qui ne cherche pas midi à quatorze heures!

Une œuvre qui ne s'embarrasse pas de subtilités.

### Zwei Uraufführungen des Kammerorchesters<sup>20</sup>

Im 3. Konzert wartete das Basler Kammerorchester mit zwei sehr bedeutsamen Uraufführungen auf. Paul Sacher hob zwei denkbar gegensätzliche, von ihm bestellte Werke aus der Taufe. Bei der dem Dirigenten gewidmeten sinfonischen Zeichnung „Kette, Kreis und Spiegel“ von Ernst Krenek handelt es sich um ein äusserst präzise konstruiertes Zwölftonstück, bei dem es keine melodische Kontinuität gibt und das deshalb mit unseren traditionellen Hörvorstellungen in keiner Weise übereinstimmt. [...]

Zu einem musikalischen Erlebnis wurde dann „Das Gilgamesch-Epos“ für Soli, Chor und Orchester, das Bohuslav Martinu Maja Sacher zugeeignet hat. In packenden, unmittelbar eingänglichen Visionen hat der tschechische Komponist die Geschichte der beiden assyrisch-babylonischen Helden und Waffenbrüder Gilgamesch und Enkidu geschildert. Die drei Teile „Gilgamesch“, „Der Tod des Enkidu“ und „Die Beschwörung“ sind von unerhörter Suggestionskraft. Bei aller gemäßigt modernen Haltung ist Martinu doch Romantiker und schöpft aus den musikalischen Urgründen seiner tschechischen Heimat. Seine Orchesterpalette und seine Harmonik sind von größter, oft geradezu berauscher Farbigkeit. Die eingängliche und ausdrucksvolle Melodie fließt aus dem Herzen und erschließt sich deshalb dem anspruchsvollen wie dem naiven Hörer. Dabei sind die drei Teile mit dem Nacheinander und dem Miteinander von Soli und Chor meisterhaft gebaut und geschlossen, und wie das Epos selbst verklingt auch das Oratorium von Martinu ganz leise und unbestimmt.

Das Werk wurde in Anwesenheit des Komponisten mit großer Begeisterung aufgenommen. Der Kammerchor sang klangvoll und intensiv. Unter den Solisten gefiel vor allem Ursula Buckel, die mit ihrem herrlichen Sopran mühelos das Orchester überstrahlte. Als eindrucksvolle Gestalter und bewährte Sänger wirkten ferner der Tenor Hans Jonelli, der Bariton Pierre Mollet und der Bassist Derrik Olsen mit. Die kleine Sprechrolle war Hans Haeser anvertraut.

### Das Gilgamesch-Epos' von Martinů<sup>21</sup>

Das 3. Konzert des Basler Kammerorchesters darf nicht nur in den Annalen des BKO, sondern ganz allgemein als musikalisch höchst bedeutsamer Anlass gelten, brachte doch Paul Sacher zwei von ihm in Auftrag gegebene wesentliche Werke zur Uraufführung. [...]

Im Gegensatz zu der eher kühlen Aufnahme des geistig sehr anspruchsvollen Werkes von Krenek wurde Bohuslav Martinů nach der Uraufführung seines Oratoriums „Das Gilgamesch-Epos“ für Soli, Chor und Orchester von 1955 jubelnd gefeiert. Bei aller Modernität wurzelt der Komponist doch fest in seiner tschechischen Heimat und schöpft mit vollen Händen aus ihren musikalischen Gründen, die unerschöpflich sind. Martinů zeigt sich hier einmal mehr als begnadeter Melodiker, als faszinierender Rhythmiker und als grossartiger Tonmaler. Seine Orchesterpalette und seine Harmonik sind von geradezu berauscher Farbigkeit. Alles klingt herrlich und strömt unmittelbar aus dem Herzen. In packenden und jedermann ansprechenden Visionen hat Martinů die Geschichte der beiden assyrisch-babylonischen Helden und Waffenbrüder Gilgamesch und Enkidu geschildert. Die drei Teile „Gilgamesch“, „Der Tod des Enkidu“ und „Die Beschwörung“, die meisterhaft gebaut und prachtvoll geschlossen sind, wirkten unerhört suggestiv. Wie das Epos selbst, verklingt auch das Oratorium von Martinů ganz leise und ergreifend. Dem Chor sind wunderbare und sehr dankbare Aufgaben gestellt, die der Basler Kammerchor sehr klangvoll und intensiv löste. Sehr schön ist aber auch die Führung der Solisten, unter denen sich vor allem die Genfer Sopranistin Ursula Buckel durch bestrickende und mühelos über dem Wagner-Orchester triumphierende Stimmittel auszeichnete. Als eindrucksvolle Gestalter bewährten sich ausserdem der Tenor Hans Jonelli, der Bariton Pierre Mollet und der Bassist Derrik Olsen. Die kleine Sprechrolle war Hans Haeser anvertraut. Wir zweifeln nicht daran, dass dieses Oratorium von Martinů, das nicht ganz eine Stunde dauert, nach dieser glanzvollen und erfolgreichen Uraufführung einen Siegeszug durch die Welt antreten wird. Das Werk wurde in Basel deutsch gesungen, doch ist die Urfassung englisch.

### Starobylý epos o tajemství života a smrti v díle B. Martinů<sup>22</sup>

ORIGINAL

Na dvou koncertech, 23. a 24. ledna, byla v Basileji poprvé provedena kantáta B. Martinů „Gilgameš“ na sujet nejstaršího eposu ve světové literatuře, zachovaného v několika vesměs neúplných redakcích, počínaje sumerskou z 2. tisíciletí před n. l. a konče novoasyrskou ze 7. stol. před n. l.<sup>1)</sup> – <sup>1</sup> Čeští čtenáři budou mít příležitost seznámit se s touto významnou památkou z úplného překladu prof. I. [sic] Matouše s důkladným úvodem a poznámkovým aparátem: je nyní v tisku a vyjde v edici Živá díla minulosti. – Pro orientaci čtenáře uvádím stručný obsah eposu, aby mohl posoudit, jak se skladatel vyrovnal s látkou z mytologie, z níž už před lety vytěžil balet „Istar“ (1921) a z níž pochází i sujet symfonických variací a baletu „Istar“ V. d'Indyho (1896 a 1912). [...]

B. Martinů vzal za základ svého zhudebnění asyrskou redakci eposu z Britského musea, pocházející ze 7. stol. př. n. l.; poznal ji z anglického překladu R. Campbella Thompsona, z básněného ne zrovna šťastně v hexametrech<sup>2)</sup>. – <sup>2</sup> R. Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamesh*. Londýn 1928. – Velmi však litoval, že mu v době kompozice díla

<sup>20</sup> Pan., „Zwei Uraufführungen des Kammerorchesters“, *Basler Woche* 27, No. 6 (7.2.1958).

<sup>21</sup> A. M. [Robert Aloys Mooser], „Basel: 'Das Gilgamesch-Epos' von Martinů“, *Schweizerische Musikzeitung* 98; No. 3 (1.3.1958), pp. 121–2.

<sup>22</sup> Antonín Sychra, „Starobylý epos o tajemství života a smrti v díle B. Martinů“, *Hudební rozhledy* 11, No. 5 (1958), pp. 194–7.

nebyl dostupný znamenitý český překlad prof. L. Matouše, z něhož se mu dostaly do rukou některé zlomky<sup>3</sup>). – <sup>3</sup> Tuto okolnost mi laskavě sdělil Miloš Šafránek, Mistrův životopisec a blízký přítel. –

Bylo to ovšem nemyslitelné chtít se hudebně vyrovnat s látkou tak bohatou a rozmanitou v celé epické šíři; tu by i forma rozsáhlé opery byla příliš těsná. Ostatně něco takového nebylo ani skladatelovým cílem. Bohuslava Martinů zaujalo především vzácné filosofické jádro starobylého vyprávění. „Poznal jsem,“ píše v úvodním slově k programu koncertu, „že vzdor mocným pokrokům, k nimž došlo v technice a průmyslu, city a otázky, které hýbou lidmi, se nezměnily a jsou v literatuře nejstarších národů, o nichž máme zprávy, tytéž jako v literatuře naší. Jsou to otázky přátelství, lásky a smrti. V eposu Gilgameš je intenzivně, se skoro mučivou naléhavostí vyjádřena touha najít odpovědi na tyto otázky, odpovědi, které dodnes marně hledáme.“<sup>4</sup>) – <sup>4</sup> Mitteilungen des Basler Kammerorchesters, Nr 76, 16. I. 1958. –

V duchu této koncepce Martinů svou kantátu nejvýš zhušťuje, svírá ji s kázní vpravdě podivuhodnou – v tři pregnantně vyhraněné obrazy. Epické momenty omezuje na minimum, ba neváhá se vzdát se někdy i důležité dějové motivace. A i tam, kde je sujetová motivace naprosto nepostradatelná, svěruje ji často, vlastně většinou, vypravěči-recitátoru, to znamená: pojímá ji jen jako nutný spojovací článek. Tím je sujet vlastně transponován z roviny epické do roviny lyricky reflexivní. Podle sdělení Miloše Šafránka zhudebnil skladatel i obraz o potopě, zabírající plných 25 minut hudby – a jen z technických důvodů jej vypustil, aby se při švýcarské premiéře nemusila skladba dělit na dvě části. Nemohu tuto otázku posoudit, protože jsem scénu o potopě neslyšel ani neviděl v partituře. Domnívám se však, že k vypuštění tohoto obrazu mohly vést i hlubší důvody: totiž nutnost vzdát se třeba sebekrásnější epizody a hudby, aby nebyl rozmělněn základní smysl díla. A ještě jedna věc je příznačná z hlediska ideového pojetí kantáty. Na začátku skladby zní jako prolog stísněná, až drsně úzkostlivá hudba (př. č. 1), [t. I/1–7] která se pak ozve v druhé části, tam, kde Gilgameš po prvé vysloví svou hrůzu ze smrti:

„Ze strachu před smrtí utíkám na step,  
neb událost s přítelem těžce dolehla na mne...  
Jak jen mám mlčet? Jak jen mohu být tiše?...  
Mám snad i já jako on ulehnout  
a nevstat na věky věků?“<sup>5</sup>)

– <sup>5</sup> Všechny verše uvádím v překladu prof. L. Matouše, jemuž na tomto místě děkuji za laskavé zapůjčení sloupcové korektury. Někde místo redakce, která je v textu kantáty, úmyslně uvádím redakci, jejíž smysl je jasnější. –

Tak je základní idea básně vyslovena hned v samém vstupu. Poměrně nejpříčtější je I. obraz, nazvaný „Gilgameš“, a tvořící svého druhu prolog skladby o hrůzovládě v Uruku, o zrození Enkidua a o zápasu obou hrdinů. Dusná, stísněná atmosféra naplňuje hudbu veršů:

„Nepouští Gilgameš syna k otci, / ve dne v noci nutí i děti k práci.  
/ On pastýř Uruku hrazeného, / místo aby byl ochráncem dívek, / vznešený, silný a všeho znalý / Gilgameš nepouští dívku k milenci, / dceru hrdiny, ni manželku muže udatného“ (př. č. 2); [t. I/48–52]

Mistrovsky tu využívá skladatel bitonalitu f moll a e moll, znějící v kombinaci sboru a orchestru (violy a klarinetů) ne tvrdě, nýbrž jen těžkou úzkostí. Jasnými pastorálními tóny je výstižně načrtnuto idylické soužití Enkidua se zvířaty (př. č. 3): [t. I/108–113]

Smyslné svádění nevěstky pak vyúsťuje až ve vábivou koloraturu. V líčení vstupu Enkidua do Uruku zaznějí tóny hrdinské; skladateli stačí k zachycení proměny bohatýra zkratka, působivě vrcholící akordem,

kombinujícím mollovou subdominantu a dominantu z b moll – B dur (př. č. 4): [t. I/343–349]

Obraz pak vrcholí rušným a vystupňovaným líčením zápasu obou hrdinů.

Docela jiný, ano protikladný charakter má II. obraz, nazvaný „Smrt Enkidua“. Jestliže v I. obraze vystupovalo do popředí epické líčení, v II. obraze docela dominuje reflexivní lyrika. V ostrém konfliktu se protínají tři náladové a myšlenkové roviny. Je tu především horečné blouznění Enkidua a jeho stesk, že musí zemřít, anticipovaný už v orchestrálním úvodu obrazu (př. č. 5): [t. II/1–7]

S ním ostře kontrastuje vypjatý pathos Gilgamešovy hrůzy ze smrti (př. č. 6): [t. II/290–294]

– jisté bitonální zbarvení, názvuk na Es dur – d moll, tu má jiný smysl než v př. 2: stupňuje pathetičnost, dává jí až heroický nádech. A konečně v protikladu k oběma těmito náladovým scénám zní několikrát jakýsi „chorus mysticus“, vyzpívávající kvietisticky resignaci, náboženské smíření s osudem; zprvu jsou to dvakrát verše „Kam běžíš, Gilgameši? / Život, jež hledáš, nenalezneš! / Když bozi lidstvo stvořili, / lidstvu dali v úděl smrt, / však život si podrželi v rukou“ (př. č. 7): [b. XY–XY]

Kontrast je vystupňován v závěru obrazu, vyrovnání s osudem vyústí až v líbeznost barokní pastorální mše při slovech „Což na věky stavíme? / Což na věky pečujeme? / Což na věky bratří o podíl se dělí? / Což na věky hněv trvá na zemi? / Což na věky se řeka zvedá a přináší záplavu? ... Spící i mrtví – jak se sobě podobají. / Což obojí obraz smrti nevytvářejí? / Ať prostý člověk, ať urozený, / ... osud jejich se naplní ... / (bohové) jim přidělí smrt i život, / však smrt dny její nikomu známy nejsou!“ (př. č. 8): [t. II/351–354]

Jestliže oba první obrazy se lišily mezi sebou, pak i III. obraz, nazvaný „Zaklínání“, přináší docela nové náladové a ideové ladění, aniž se přitom v nejmenším narušuje dokonalá jednota díla. Scény prudkého vzruchu, líčící, jak Gilgameš štván hrůzou horečně hledá nesmrtelnost (př. č. 9): [t. III/1–4]

se střídají se scénami nehybného klidu, připomínajícími těžkou jednotvárnost smutečních pochodů (př. č. 10), [t. III/294–299] jež jako by vyjadřovaly marnost všeho toho očekávání – při čemž oba tyto proudy jsou stavěny na ostinatech. V mohutnou sílu je vystupňován sbor volající ducha Enkidua z podsvětí. Tragickými otázkami Gilgameše a odpověďmi Enkidua o osudu lidí po smrti skladba skončí: „Toho, jenž se stěžně spadl, jsi viděl? – Ano, viděl... – Toho, jenž zemřel [náhlou smrtí] jsi viděl? – Ano, viděl. Na nočním lůžku leží a studenou vodu pije. – Toho, jenž v bitvě byl zabit, jsi viděl? – Ano, viděl. [Otec i matka jeho hlavu mu podpírají a jeho] žena jej oplakává. – Toho, jehož mrtvola na poli leží, jsi viděl? – Ano, viděl. Jeho duch v podsvětí pokoje nemá. – Toho, jehož duch nikoho nemá, kdo by jej ošetřoval, jsi viděl? – Ano, viděl. [Pomeje z hrnců a kůrky chleba, jež na ulici se válejí, pojídat musí.]“

Není sporu, nelze nevyposlouchat zejména v závěru kantáty Bohuslava Martinů rysy bezvýchodnosti, připomínající beznadějí, v níž vyúsťuje Schönbergova opera „Mojžíš a Aron“, když končí tragickou symbolickou otázkou „Nemám slovo; slovo je, co mi chybí“. Martinů ještě stupňuje těžký pesimismus starověkého eposu, podtrhuje ideu mystické záhady, ignoramus et ignorabimus, tím, že vypouští ze závěrečných otázek a odpovědí právě ta místa, která v řešení problému života a smrti znamenají v starověkém eposu životní klad, zdůrazňují heroismus životního postoje; mám na mysli zejména repliku o tom, jak se vede v záhrobí těm, kdo padli hrdinskou smrtí (místa, která skladatel v závěru eposu vypustil, označují v citátu v předcházejícím odstavci hranatými závorkami). A přitom – nepopírám – byste si přáli spíš opak: potvrzení toho, co je v eposu „Gilgameš“ časově

a tím právě nejnadčasovější, větší zdůraznění sociálních tónů, hrdinství, boje proti smrti a přitakání životu.

Tim však nikterak nechci tvrdit, že bychom byli oprávněni prohlášovat hlubokou kantátu B. Martinů za dílo únikové, odvracející se od života, jak by to byl asi leckdo z nás povrchně učinil před několika lety. Kdo se zaposlouchá upřímně a bez předsudků do skladatelovy hudby, kdo se jí dá strhnout – pozná, že daleko nejsilněji zní v kantátě „Gilgamesh“ Martinů ze „Špalíčku“, „Otvírání studánek“, zbojnických písní, Martinů, který je tak blízký naší skutečnosti a našemu citění. Nemyslím snad na národní názvuky. Ty v kantátě nevystupují zdaleka tak do popředí jako v skladbách, které jsem právě jmenoval, i když jsou nesporné. Mám na mysli něco jiného: upřímnost citění, zaujetí pro všechno lidské, pravdivost psychologické charakteristiky, to, co jsem aspoň v náznamech ukázal zejména rozbořením prvních dvou obrazů. Zvlášť však bych chtěl vyzvednout prostotu a – neváhám říci – lidovost díla. Ne ve smyslu snad zjednodušení – naopak: Martinů se nevzdává ani nejkomplicovanějších prostředků, např. harmonických. Prostota a lidovost B. Martinů vyplývá z toho, že svou řeč důsledně podřizuje obsahové funkci. Mluvil jsem např. o bitonalitě, o tom, jak podnětně jí skladatel využívá. Ovšem to jsou jen uzlové body konfliktů. V jádře je dílo tonální a v tom ohledu přehledné až k průzračnosti. Nenásilným, nekonstruktivním, nýbrž důsledně obsahově funkčním využitím bitonálních souvislostí – zůstaňme ještě chvíli u tohoto problému, protože řešení je pro nás velmi poučné – provádí vlastně skladatel v praxi důkaz o možnosti střízlivé a uvážené aplikace tohoto postupu.

Vzdor pesimistickému a mysticky bezvýhodnému vyznění závěru skladby – nelze pochybovat o tom, že B. Martinů je svým dílem jinde, blíže životu a perspektivám budoucnosti, než Schönberg v operě „Mojžíš a Aron“, je stejně upřímný, ale lidštější, životně kladnější. A dokonce už je jinde než Ernst Křenek, autor druhé premiéry téhož večera, dodekafonické symfonické kresby „Řetěz, kruh a zrcadlo“. Jestliže Martinů – a i Schönberg – řeší vážné filosofické a společenské problémy, problém vztahu života a smrti, problém spojení myslícího a tvořícího ducha s lidem, Křenkovi nejde o nic než o zajímavost konstruktivního principu a o povrchní, abstraktní symboliku hudebně vyjádřených geometrických útvarů. Píše o tom sám v dopise Paulu Sacherovi: „Titul se v podstatě vztahuje ke skladebné konstrukci, napovídá však i spodní symbolický tón. Všimnete si, že počáteční ‚téma‘ se vrací třikrát, v převratu, pak současně zpětně a v převratu a nakonec pouze zpětně. Jinak není v skladbě tematické práce v obvyklém slova smyslu. Nenásilné motivické vztahy, které mohou být pozorovány od oddílu k oddílu, vznikají svým způsobem samy sebou v důsledku přísně prováděných proměn základní dvanáctitónové řady, která se na konci vrací k svému výchozímu stadiu.“ Cituji doslova tento výrok, jako jsem uváděl doslova i záměr vyjádřený Bohuslavem Martinů, abych ukázal, jak je třeba bedlivě rozlišovat mezi skladateli tvořícími na Západě – což jsme nedovedli v několika letech nedávno minulých. Patří-li kantáta „Gilgamesh“ k nejhlubším skladbám B. Martinů, hudebně vpravdě podmanivým, je tomu tak jistě zásluhou velkého cíle, který si skladatel položil, i řešení, naplněného opravdovým humanismem.

Závěrem několik slov o provedení. Bylo velmi dobré, vzdor tomu, že pro ochotnický sbor nebylo kantátu B. Martinů snadné zvládnout. Paul Sacher je vpravdě znalec soudobé hudby, dovede i skladbám nejkuriosnějším dát, co jim patří. A má smysl pro styl: kantátu Martinů propracoval vskutku do nejmenších obsahových nuancí. Komorní orchestr, rozšířený o členy Basilejského orchestrálního sdružení, hrál přesně, přizpůsoboval se dokonale dirigentovu záměru. Ze sólistů mě nejvíce zaujali sopranistka Ursula Buckel a basista Derrik Olsen, ale i tenorista Hans Jomelli a barytonista Pierre Mollet z Paříže byli velmi dobří. Recitoval výstižně Hans Haeser. Úspěch kantáty B. Martinů byl

bouřlivý – skladatel byl vyvoláván znovu a znovu. Takže se můžeme srdečně těšit na pražskou premiéru – a snad i na Mistrovu návštěvu.

ENGLISH

Ancient Epic of the Mystery of Life and Death in the Work of B. Martinů

At two concerts in Basel on 23 and 24 January, B. Martinů's cantata "Gilgamesh" was performed for the first time ever. The piece is based on the oldest epic known to the world, which has been preserved in only a few mostly incomplete versions ranging from the oldest Sumerian from the 2nd millennium BC to the New Assyrian text from the 7th century BC<sup>1</sup> – <sup>1</sup> Czech readers will have the opportunity to acquaint themselves with this important relic via the complete translation of Prof. I. [sic] Matouš, which includes an extensive preface and a referencing system: it is now in print and will be published in the Live Works of the Past (Živá díla minulosti) series. – I will follow with a brief summary of the epic so that the reader might better assess how the composer availed himself of the mythological subject matter, from which he had already drawn from in the past in his ballet "Istar" (1921) and which is also the basis of the symphonic variations and the ballet "Istar" by V. d'Indy (1896 and 1912).

[...]

B. Martinů chose to base his composition on the Assyrian version of the epic from the 7th century BC, housed in the British Museum. He had acquainted himself with the text through the English translation by R. Campbell Thompson, which was rendered somewhat inopportunistically in hexameter<sup>2</sup>. – <sup>2</sup> R. Campbell Thompson, *The Epic of Gilgamesh*. London 1928. – Martinů greatly regretted not having had access to the excellent Czech translation by Prof. L. Matouš while composing the piece; he had obtained only a few fragments of that text.<sup>3</sup> – <sup>3</sup> This information was kindly given to me by Miloš Šafránek, the "Master's" biographer and a close friend of his. –

It would, however, be unthinkable to want to create music that would encompass such a rich and diverse subject matter in its full epic scope; even an extended form of opera could not do it justice. But the composer had no such attempt in mind. Bohuslav Martinů was captivated by the exquisite philosophy at the heart of the ancient tale. "I have found," he writes in his introduction to the concert's programme,<sup>23</sup> "that, despite all our immense progress in technology and industry, the emotions and questions which strike to the core of each person have remained unchanged, and they are the same in the literatures of the most ancient of nations we know of as they are in our own literature. They are the questions of friendship, love and death. The Epic of Gilgamesh contains an intense desire, expressed with almost agonising urgency, to find the answers to these questions – answers which we are still looking for in vain today."<sup>4</sup> – <sup>4</sup> *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, No. 76, 16.I.1958. –

In the spirit of this concept, Martinů condenses his cantata to the fullest extent, clamping it down with remarkable discipline into three succinctly distinct parts, or tableaux. He keeps the epic moments to a minimum and does not hesitate to discard even some of the more important plot elements. And even where the motivation is completely essential to the story, he often – in fact mostly – leaves it to the narrator-speaker, that is: he sees it only as a necessary cohesive link. In this way he in fact transposes the subject genre from epic to lyrical reflection. According to Miloš Šafránek the composer even set the flood myth to music, creating a full 25 minutes of music; and it

23 This quotation is translated directly from Sychra's original article, and it therefore differs from the composer's text in some details of style.

was only for technical reasons, to avoid having to split the piece in two, that he omitted it from the Swiss premiere. I cannot judge this matter as I did not hear the flood scene, nor see it in the score. However, I reckon that he might have had deeper motives for omitting the scene: the need to dispense of even the most beautiful episode and music so that he might not dilute the essence of the piece. And one other thing is worth noting as pertains to the ideological concept of the cantata. The composition begins with a prologue of eerie, almost anguished music (example 1), [bb. I/1–7] which is echoed in Part II at that moment when Gilgamesh voices his dread of dying for the first time:

"[Death did I dread, that I range o'er the desert:]  
The hap of my friend lay on me heavy ...  
O, how to be silent? How to give voice? ...  
Shall I not, also, lay me down like him,  
through all eternity never returning?"<sup>5</sup>

– <sup>5</sup> All the quoted verses draw on the [Czech] translation of Prof. L. Matouš, to whom I hereby extend my gratitude for providing me with the galley proofs. In some cases I have deliberately replaced the text used in the cantata with the text that has a clearer meaning. –

Thus the basic idea of the poem is expressed right in the beginning.

The first tableau, titled "Gilgamesh", is generally the most epic one and in a way it represents a prologue to the piece, depicting the reign of terror in Uruk, the birth of Enkidu and the clash of the two heroes. A heavy, tense atmosphere pervades the music in these lines:

"Gilgamesh / leaveth no son to his father, / leaveth no maid to her mother, / nor a spouse to a husband! / He is our shepherd, masterful, dominant! / He leaveth no son to his father! / No maid to her mother! / Nay! Nor a spouse to a husband!" (example 2); [bb. I/48–52]

The composer makes masterful use of the bitonality of F minor and E minor, which is combined in choir and orchestra (violins and clarinets) to create a sound that is not harsh, but merely heavy with anxiety. Clear pastoral tones offer an accurate sketch of the idyllic symbiosis of Enkidu and the animals (example 3): [bb. I/108–13]

The sensuous seductions of the courtesan then culminate in an alluring coloratura. Heroic tones recount Enkidu's entry into Uruk; the composer encapsulates the hero's transformation in a brief passage leading to an impressive climactic chord combining a minor subdominant and dominant from B-flat minor – B-flat major (example 4): [bb. I/343–9]

The tableau then culminates in an animated and escalating depiction of the battle between the two heroes.

Tableau II, titled "The Death of Enkidu", is quite different, even antithetical in its character compared to the preceding tableau. Whereas Tableau I was dominated by epic narration, Tableau II gives way to lyrical reflection. It is a sharply contrasted intersection of three levels of mood and thought. First and foremost it is the feverish delirium of Enkidu and the grief he feels knowing he must die – which is already anticipated in the orchestral overture to the second tableau (example 5): [bb. II/1–7]

This is sharply contrasted by the tense pathos of Gilgamesh's dread of death (example 6): [bb. II/290–4]

– a somewhat bitonal colouring, an allusion to E-flat major – D minor, has a different meaning here than in example 2: the pathos is intensified, given almost heroic overtones. And finally in opposition to both of these mood scenes, there appears what might be called a "chorus mysticus", giving voice to quietistic resignation, a reveren-

tial acceptance of fate; at first these are the verses, twice repeated: "Gilgamesh, why runnest thou, / the life which thou seekest, thou canst not find, / the gods death allotted to man" (example 7): [bb. XY–XY]

The contrast escalates towards the end of the tableau, and as fate is reconciled with, this leads into the daintiness of a Baroque pastoral mass with the words: "Shall we for ever build houses, / for ever set signet to contract? / Brothers continue to share, or among foes always be hatred? / Will for ever the stream bring a torrent? / Sleeping and death are alike, / from Death, servant and master, / they mark no distinction, / when once they have reach'd their span allotted. / For Death is the day not reveal'd, not reveal'd!" (example 8): [bb. II/351–4]

If the first two tableaux differed from each other, then the third tableau, titled "The Invocation" brings with it a change of both mood and ideology while at the same time maintaining the perfect unity of the work. Scenes of passionate agitation recount how Gilgamesh, hounded by his dread, desperately searches for immortality (example 9): [bb. III/1–4]

and alternate with scenes of rigid tranquillity reminiscent of the plodding monotony of a funeral marches (example 10), [bb. III/294–9] which seem to express the futility of all the waiting; and both of these two lines of discourse are based on ostinatos. The chorus calling Enkidu's soul from the underworld builds up into a monumental force. The tragic questions of Gilgamesh and the answers of Enkidu concerning the fate of people after death conclude the piece: "He who falleth from a pole, didst thou see him? / Aye, I saw! ... / He whom death [did suddenly seize], didst thou see him? / I saw, I saw. / He is at rest upon his bed, limpid water doth he drink. / Then, the hero, slain in fight, didst thou see him? / Aye, I saw. [His father and his mother raise his head and] o'er him his wife in bitter woe. / He whose corpse in desert lieth, didst thou see him? / Aye, I saw, I saw! / Not in earth doth rest his spirit. / He whose ghost hath none to tend, didst thou see him? / Aye, I saw. [Lees of cup, and broken bread thrown into the street he eateth.]"

There is no doubt, the pangs of despondency etched especially into the final passages of Bohuslav Martinů's cantata cannot be ignored; they remind us of the despair issuing from Schönberg's opera "Moses and Aron" when it ends with the tragic symbolic question: "O word, you word that I lack". Martinů takes the heavy pessimism of the ancient epic further still, emphasising the idea of a mystical enigma, *ignoramus et ignorabimus*, by omitting from his final questions and answers precisely those sections that function positively as a solution to the problem of life and death in the ancient epic and that highlight the heroism of a vigorous stance; specifically, I have in mind the lines describing what is happening in the afterlife to those who died a heroic death (I have marked the sections which the composer has omitted from the end of the epic in the previous paragraph in brackets). And yet – I deny it not – one would wish for the opposite: to emphasise that which is timely in the epic "Gilgamesh" and thus the most timeless, to give more emphasis to the social tones, heroism, the struggle with death and the embracing of life.

However, I do not by any means wish to claim that we would be justified in declaring B. Martinů's profound cantata a work of escapism, turning away from life – as many of us might have glibly done just a few years ago. Whoever lends their ear to this piece in all honesty and without prejudice, whoever allows themselves to be captured by it – will recognise that it is the Martinů of *The Chap-Book*, of *The Opening of the Springs*, of *Brigand Songs* who resonates the strongest throughout "Gilgamesh" – the Martinů who is so close to our reality and to our way of feeling. Writing this, I do not refer to national melodies. Those



are far less prominent in the cantata than in those other compositions I have just mentioned, although they are indisputable. No, I refer to something else: the frankness of feeling, the preoccupation with all that is human, the truthfulness of his psychological characterisation, that which I have at least hinted at in my analysis of the first two tableaux. I would, however, like to make special note of the simplicity and – I hesitate not to say – the folk character of the work. But by that I do not mean simplification – on the contrary: Martinů does not abandon even the most complicated means, for instance of harmony. The simplicity and folk character of B. Martinů arises from the way in which he consistently allows his voice to serve the content function. For instance, I mentioned bitonality and the inspirational way in which the composer uses it. But this merely accounts for the nodes of conflict. The work is tonal at its core, and in that sense it is so clear as to be translucent. In this unforced, non-constructive, yet consistently content-functional use of bitonal relations – let us keep to the subject just a while longer, as the solution provided is very educational – the composer actually gives practical proof of the possibility of a sober and reasoned implementation of this approach.

Despite the pessimistic and mystically despondent air of the end of the piece, there is no doubt that B. Martinů takes his work elsewhere, closer to life and a future perspective than Schönberg does in his opera "Moses and Aron", while being just as honest, but more human with a more positive vitality. In fact he is even elsewhere than Ernst Křenek, the author of the second premiere of the same day, the dodecaphonic symphonic design "Chain, Circle, Mirror". Where Martinů – and Schönberg as well – search for answers to grave philosophical and social issues, the problem of the relation between life and death, the problem of the connection between the thinking, creating mind and the people, Křenek cares only for the fascinations of the constructive principle and for the shallow, abstract symbolism of musically expressed geometrical shapes. He himself writes about it in a letter to Paul Sacher: "The title basically describes the composition structure, but it also hints at the base symbolic tone. Notice that the 'theme' in the beginning returns three times, inversed, then both reversed and inversed, and finally only reversed. Otherwise the composition contains no thematic work in the usual sense of the word. The unforced motivic relations which can be found from one section to the other come about more or less of their own accord, a consequence of the strictly applied transformations of the basic twelve-tone row, which returns to its starting point in the end." I quote this word for word, just as I did with the intention expressed by Bohuslav Martinů, to show how necessary it is to carefully distinguish between those who compose in the west – something we were not capable of just a few years back. If the cantata "Gilgamesh" ranks among the most profound compositions of B. Martinů, truly captivating in its music, then it surely must be so both because of the great goal that the composer gave himself and because of his solution which is filled with true humanism.

In conclusion allow me a few words on the performance itself. It was very good, despite the fact that B. Martinů's cantata was no easy matter for the amateur choir. Paul Sacher truly is a connoisseur of contemporary music, he is able to give even the most curious works exactly that which they need. And he has a sense for style: he has Martinů's cantata worked out to the tiniest detail. The chamber orchestra, reinforced by members of the Basel Orchestra Association, played with precision and were perfectly pliant to the conductor's aims. Of the soloists, I was the most taken by the soprano Ursula Buckel and the bass Derrik Olsen, but the tenor Hans Jomelli and the baritone Pierre Mollet from Paris were also very good. The speaker was aptly performed by Hans Haeser. Bohuslav Martinů's cantata was met

with roaring applause – the composer was called up again and again. So we may sincerely look forward to the Prague premiere – and hope also for a visit by the Master himself.

## PRAGUE / PRAHA

### Gilgameš<sup>24</sup>

Naše doba je dobou osudových otázek, je to čas, v němž všichni zdravě myslící lidé chovají jediné velké přání – „aby stále zapadalo slunce nad Atlantidou". Není divu, že toto ovzduší poznamenává i hudbu, která v posledních letech přinesla mnoho děl obražejících úděs i víru „lidského kosmu". Tento psychologický podtext se stává jedním z nejvýraznějších rysů soudobé hudby. Bombast napodobující romantismus již vyčpěl, experimentální křeče nestačí obejmout celý život a postupně vidíme, že ani nejnádhernější živelná hudebnost sama nedostačí. I hudebník musí být dnes svého druhu myslitel a sebekultivovanější muzikální senzibilita bude vždy cítěna jen jako prostředek, jako řeč – ale hlavní palčivost je v otázce po jejím obsahu. Výrazně roste požadavek po myslitelském dosahu uměleckého díla, potřeba nejhlubšího ponoru do života.

U Bohuslava Martinů jsme mohli dosud obdivovat přebohatou živelnou muzikálnost, hloubku citového obsahu i důvěrný kontakt s domovem. V monumentálním oratoriu o Gilgamešovi se však představil zcela nově – v poslání myslitelském. Několik tisíciletí starý epos o soupeřenství a sblížení Gilgameše a Enkidu, žal Gilgameše nad smrtí přítele a ořes z pohledu na hranici života a smrti, to je obsah velkorysého námětu z rodu „věčných témat". Pro Martinů není však tato „věčnost" v ničem pouhým reprezentativním pláštíkem. Nejde vůbec cestou historismu nebo archaické zvukové stylizace. Nachází ke starověké památce jediný možný postoj: přenesení do soudobé citové roviny, vyzdvižení aktuálnosti. Mohlo by se namítat: otázka smrti má být pro nás aktuální? Zcela jistě, protože postoj člověka k smrti je výsostnou otázkou a vyspělým projevem jeho života, je prubířským kamenem názoru na svět. Jestliže Martinů svou skladbou a volbou námětu vstupuje do oblastí tak důležitých, musíme to přivítat jako čin umělecky i lidsky prvořadý.

Gilgameš však otázku jen objevuje a připomíná. Není pochopitelně potřeba, abychom byli uklidňováni nějakým vyřešením, a konečně nic by více nesnížilo dílo než vulgárně optimistická perspektiva. Přesto však je škoda, že nešel skladatel nad text a neprodchl skladbu ještě více vlastním postojem.

A je to právě text, co tvoří úskalí celého díla. Je ho příliš mnoho, překypuje myšlenkami i obrazy. Mnohost tu zatlačuje prvek pro rozsáhlé dílo tak důležitý: zákonnost stavby, logiku gradace. Škoda, že neměl autor při své práci na blízku ruku dobrého dramatického básníka, který by zhustil epické a popisné rysy textu do lapidárních zkratk. Takto je celek nevyvážen: vlastní drama je koncentrováno v první části, v dalších převažují prvky popisu a úvahy. Jedinečnost zvukových detailů nezastře dramatické rozvolnění, part recitátora působí mnohdy nadbytečně.

K silným stránkám skladby patří především její vnitřní cudnost, až komornost pojetí. Projevuje se i v mistrovsky vyvážené faktuře nezakrývající nikde text. Martinů tu zvukově objevuje mnoho nového (instrumentace) a namnoze plodně vybočuje z dosavadního svého stylu, který jsme si dosud ověřovali každým jeho novým dílem. Je tu mnoho

24 Jiří Pilka, "Gilgameš", *Kultura* 2, No. 23 (5.6.1958), p. 4.

překrásné hudby a místa jako závěr II. dílu, volání o propuštění Enkidu na svět, nebo závěr skladby patří k jedinečným objevům hudby. Martinů nám znovu dokázal svou bohatost invence, vzácně vyváženou muzikálností a nový, psychologicky hlubší vztah k domácí muzikální tradici.

Oratoriu předcházelo provedení Antigony V. Sommera, která v tomto náročném sousedství znamenitě obstála a potvrdila svou uměleckou úroveň. Současně provedl J. Chuchro violoncellový koncert B. Martinů, dílo spíše odpočinkové. ČSP podal seriózní výkon, i když nelze říci, že by nešlo ještě dále vybrušovat; neobvykle citlivě hrál i FOK pod taktovkou dr. V. Smetáčka. Mezi sólisty vynikla především M. Šubrtová, zato B. Bobek jako recitátor se dílu vůbec nepřiblížil. Obecenstvo přijalo skladbu vřele. Doufejme, že po festivalovém koncertu uslyšíme Gilgameše v dalších provedeních.

### Gilgameš

Ours is an era of fateful questions, a time in which all people of sound mind have only one great wish – "that the sun will still set over the Atlantic". It is no surprise that this atmosphere has also made its mark on music, which has in recent years provided us with many works reflecting both horror and a trust in the "human cosmos". This psychological subtext is becoming one of the most prominent elements of contemporary music. The bombast imitating Romanticism has dried out, experimental spasms cannot encompass the whole of life, and we are gradually coming to see that even the most exquisitely vigorous musicality cannot suffice by itself. Nowadays, even a musician must be a philosopher of kinds, and even the most refined musical sensibility will be seen only as a means, as a language – but the main immediacy is in the question of its content. There is a rapidly growing demand for works of art to have a philosophical reach; the need to plunge deeply into life.

We could as yet admire Bohuslav Martinů's copious vigorous musicality, his depth of emotional content and his intimate contact with home. However, in his monumental oratorio about Gilgamesh, he has shown himself in entirely different colours – those of a philosopher. The millennia-old ancient epic of the rivalry and friendship of Gilgamesh and Enkidu, Gilgamesh's sorrow for his friend's death and his shock from seeing the borders of life and death – such is the content of this bounteous theme from the ranks of "eternal themes". But Martinů does not use this "eternity" for merely appearances' sake. He does not take the path of historicism or archaic acoustic stylisation. He approaches the ancient relic in the only way possible: by transferring it into a contemporary emotional level, by highlighting its contemporariness. One could object: the question of death is supposed to be contemporary? It certainly is, because a person's attitude towards death is the supreme question and mature expression of their life, it is a touchstone of their world view. If Martinů's composition and choice of subject matter encroach on such important territory, we can but welcome it as an act both artistically and humanly paramount.

However, Gilgamesh only discovers and refreshes the question. It is, of course, in no way necessary for us to be soothed by its solution, and in fact nothing would debase the work more than a vulgarly optimistic perspective. Even so, it is a pity that the composer did not go beyond the text and did not imbue the composition with even more of his own attitude.

It is precisely the text that is the weak point of the whole work. There is too much of it, it abounds with ideas and images. This profuseness impairs another element that is essential for a work of such extent: a code of structure, a logic of progression. It is a pity that the

author could not avail himself of a good dramatic poet, who might condense the epic and narrative elements of the text into lapidary abridgements. As it is the piece as a whole is unbalanced: the drama itself is concentrated into the first part, the following parts are mostly descriptive and contemplative. The unique details of sound cannot mask the laxness of drama; the role of the speaker often feels superfluous.

The greatest strength of the composition lies in the inner modesty, even intimacy of its concept. This also manifests itself in the masterfully balanced facture that does not hinder the text at any point. Martinů makes many new aural discoveries (the instrumentation), and he fruitfully diverges from the style he has hitherto shown us in each of his new works. There is much beautiful music here, and passages such as the ending of Part II, the cries for Enkidu's release, or the composition's finish are unique discoveries of music. Martinů has, once again, shown us his richness of invention, his finely balanced musicality and his new, psychologically deeper relation to the musical tradition of his home.

The oratorio was preceded by a performance of V. Sommer's *Antigona*, which held up commendably even in such demanding company, thus confirming its artistic status. At the same occasion J. Chuchro gave a rendition of B. Martinů's cello concerto, which is more of a relaxing piece. The ČSP gave a sound performance, although that is not to say there was no room for improvement; the FOK also played with unusual acuteness under the baton of Dr V. Smetáček. Of the soloists, M. Šubrtová excelled the most, whereas B. Bobek as the speaker was out of touch with the piece completely. The audience welcomed the composition heartily. Let us hope that following this festival concert we will have the opportunity to hear Gilgamesh in further renditions.

### FRANKURT AM MAIN / FRANKFURT NAD MOHANEM

#### Musik zu dem Gilgamesch-Epos: Martinu-Erstaufführung in Frankfurt am Main<sup>25</sup>

Wenige Tage nach der Wiesbadener Aufführung von Bohuslav Martinus Oper „Julietta“ ist noch ein anderes Werk des nun bald siebzigjährigen tschechischen Komponisten zum erstenmal in Deutschland erklingen: „Das Gilgamesch-Epos“ für vier Gesangssoli, Sprecher, gemischten Chor und Orchester. Es wurde 1956 für Paul Sacher komponiert, der es auch im vorigen Jahr in Basel uraufführte; obwohl es also rund zwanzig Jahre nach „Julietta“ geschrieben ist – zwanzig Jahre bedeuten viel in dieser diskontinuierlichen musikalischen Epoche, die wir zu durchleben scheinen –, dünkt Martinus Einstellung zu seinen Themen die gleiche und die Anwendung seiner musikalischen Mittel ganz konsequent. Er hat sich stets zu einem Adel der Einfachheit bekannt und diese Position zu wahren gesucht, was ihm freilich ehemals – in der Oper – eine gewisse Reserve gegenüber den Gedankenfrachten des Surrealismus auferlegte, wie es ihn nun angesichts einer so fortschreitenden Komplizierung des musikalischen Materials doch bisweilen zu Wendung nötigt, die hart an der Grenze heutiger musikalischer Ausdrucksmöglichkeit liegen.

Martinus Musik will eher darstellen als deuten. Aus dem babylonischen Gilgamesch-Epos, dem größten Dokument „aus den Vorhallen der abendländischen Literatur“, sind die Partien herausgeschält, die

<sup>25</sup> Ernst Thomas, "Musik zu dem Gilgamesch-Epos: Martinu-Erstaufführung in Frankfurt am Main", *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2.2.1959), p. 10.

ob ihrer plastischen Vorgänge die musikalische Untermalung zulassen und fördern: die Verführung des unschuldigen Helden Enkidu durch ein „lockendes Weib“, die Begegnung Enkidus mit Gilgamesch im Zweikampf, der Tod Enkidus und die Anrufung seines Geistes durch den von Todesgrauen gepackten Gilgamesch. Musikalisch begibt sich dies in Bildern von illustrativer Kraft und deklamatorischer Eindringlichkeit. Zur Symbolisierung des unerbittlichen vorchristlichen Todesmythos durchzustoßen, lag nicht in dieser Konzeption, das Werk verhaucht lediglich in einer Andeutung von Ausweglosigkeit. In der Faktur ist Martinu nicht auf die komplizierten Probleme einer Prosodie eingegangen, die sich aus der Versmetrik und einer zuzuordnenden musikalischen Struktur hätten ergeben können. Wohl aber spürt man einen klaren konstruktiven Geist in der Thematik, in der chromatischen Motive, deren fallende Halbtöne Schritte der lastenden Schwere der Stoffes angemessen scheinen, an einer kaum nur slawisch inspirierten, sehr beweglichen Rhythmik und einer individuellen Harmonik. Die Instrumentation für klassisches Orchester mit weitgehender Einschaltung von Klavier, Harfe und Schlagzeug ist wirkungsvoll bis zu Straußschen Effekten hochgetrieben.

Da sich der gestellte künstlerische Anspruch und das kompositorische Ergebnis decken und überhaupt die von Laienchören zu bewältigende neue Literatur spärlich ist, dürfte Martinus dankbares Stück einen wichtigen Platz in der praktischen Chorarbeit einnehmen. Die Frankfurter Singakademie in Verbindung mit dem Orchester des Hessischen Rundfunks und guten Solisten (Friederike Sailer, Arturo Sergi, Pierre Mollet, Frederick Guthrie) hat es auch sichtlich mit viel Anteilnahme einstudiert; die musikalische Leitung ihres Dirigenten Ljubomir Romansky war klanglich voll Intensität und kraftvoll im Ausdruck. Mit mehr Elan als Präzision wurde danach der „Chorus Nr. 10“ des brasilianischen Nestor-Komponisten Heiter Villa-Lobos gesungen und gespielt, [...].

## VIENNA / VÍDEŇ

### Gemässigte Moderne zum Abschluß<sup>26</sup>

Das XVI und letzte Orchesterkonzert des Musikfestes brachte zwei Erstaufführungen: das I. Violinkonzert Béla Bartóks und das Gilgamesch-Epos von Bohuslav Martinu. Als Einleitung des erfolgreichen Abends im nahezu ausverkauften Großen Konzerthausaal diente Igor Strawinskij's Concerto en ré für Streichorchester [sic]. [...]

Bohuslav Martinu wählte für seine Vertonung des Gilgamesch-Epos nur einige Episoden aus der umfangreichen assyrisch-babylonischen Dichtung, die ungefähr im 7. Jahrhundert v. Chr. in Keilschrift auf Tontafel aufgezeichnet worden war. Die zweiundfünfzig Minuten dauernde, maßvoll dissonierende Komposition umfaßt drei Teile, von denen der erste („Gilgamesch“) den großen König und seine Begegnung mit dem Naturmenschen Enkidu wortreich-pathetisch beschreibt; im zweiten Abschnitt („Der Tod des Enkidu“) wird die Erkenntnis, daß alle Menschen sterben müssen, ebenso umständlich gestaltet wie im dritten Teil („Die Beschwörung“) die bange Frage nach dem Sinn des Todes. Das gedämpfte Pathos der Streicher und Bläser, die klagenden Flötentöne über hektischem Klavierstaccato, wuchtige Synkopen, häufiges Tremolo der Streicher und gelegentlich eher schüchtern eingesetztes Schlagwerk unterstützten redlich die vier Solisten (Marylin Horne, Murray Dickie, Otto Wiener und Walter Berry), den Sprecher

(Ernst Meister) und die Wiener Singakademie. Als neue Musik kann man jedoch Martinus Werk beim besten Willen nicht bezeichnen... Trotzdem gab es für alle Beteiligten, besonders für den Dirigenten, der vorbildlich souverän und beherrscht seines Amtes waltete, reichlichen Beifall.

### Enttäuschendes Oratorium von Martinu<sup>27</sup>

Was ist denn Bohuslav Martinu, dem tschechischen Erzmusikanten, eingefallen, seine anregenden musikalischen Ausflüge, die innerhalb der Grenzen von Böhmens Hain und Flur und der neuen Welt des Jazz soviel Talentiertes, Wirkungsvolles zutage gefördert haben, nunmehr in die pathetischen Gefilde des Oratoriumsstils auszudehnen? Dieses zur Erstaufführung gelangte „Gilgamesch-Epos“ betitelte Werk ist mit seiner Schiffsladung an Chören, Solis, Orchesterzweischenspielen, Sprechmonologen im vollen Sinn des Begriffes ein Oratorium, das von Nachtseiten des Lebens, von Düsterei und Unheil kündigt. Ein wenig allerdings unfreiwilliger Humor strömt bloß aus einzelnen sonderbaren Wortgebilden der Übersetzung. Wenn beispielweise der Chor singt: „Vereint mit dem Vieh drängt sein Herz zum köstlichen Wasser“, ergibt sich ebensowenig ein klares Bild der Situation, als es schwerfällt, zu der im Telegrammstil formulierten Frage des Baritons: „Soll ich nicht legen mich wie er?“, rasch entschlossen Stellung zu nehmen. Um Zeit zu gewinnen, wäre man versucht, an den Komponisten in analoger stenographischer Verknappung zu kabeln: „Sie sollten komponieren wie sonst Sie.“

Die harmonische Grundlage dieser Partitur ist die der Tonalität, die gelegentlich zur Erweiterung führt, aber keine prägnanten musikalischen Gedanken einhüllt. Nach lieblichen Terzen und Sextenthemen nach Art volkstümlicher Weihnachtslieder, folgen zu der Begleitung von Geigentremolos drohende Worte der Solistenstimmen. Ein alter Kunstgriff der Oper wird hier kopiert. Ab und zu blitzen wohl hübsche Instrumentaleffekte auf, so etwa zu Beginn des dritten Teiles, wenn aus der Kombination von Harfenglissandos, Klaviertönen und Trompetensignalen originelle Klangmelismen entstehen. Alles in allem aber steht der große Apparat in keinem Verhältnis zur relativen Substanzlosigkeit des Werkes.

Schade. Denn Martinu verfügt über die Gabe melodischer Begabung, die auch dort, wo sie gelegentlich kleinere Anleihen aufnimmt, von individueller, den Hörer unmittelbar ansprechender Phantasie zeugt. Hiervon ist in diesem Gilgamesch-Epos wenig zu verspüren. Es ist zu hoffen, daß in künftigen Schöpfungen des Komponisten altbewährte Rezepte wieder zu Ehren kommen. Die Wiener Singakademie, die Philharmonia Hungarica, Marylin Horne (in allzu großer Bescheidenheit ließ sich die Künstlerin indisponiert melden), Murray Dickie, Otto Wiener, Walter Berry und Ernst Meister in einer Sprechrolle geben durchaus ihr Allerbestes. [...]

### Gilgamesch-Epos in Kurzfassung<sup>28</sup>

Der Wiener Erstaufführung des „Gilgamesch-Epos“ von Bohuslav Martinu war das Interesse weiter musikalischer Kreise sicher – erinnern wir uns doch noch gut der Komposition dieses Stoffes durch Alfred Uhl. Nun habe ich keineswegs die Absicht, beide Werke kritisch gegeneinander zu stellen, aber ein Vergleich sei gestattet. Uhl's Werk ist zeitlich und inhaltlich abendfüllend, ein Querschnitt durch

26 Wolf Degenfeld, „Gemässigte Moderne zum Abschluß“, *Neuer Kurier* (23.6.1959).

27 Mi., „Enttäuschendes Oratorium von Martinu“, *Die Presse* (23.6.1959).

28 SCH., „Gilgamesch-Epos in Kurzfassung“, *Das kleine Volksblatt*, No. 142 (23.6.1959).

das Epos. Bei Martinu ist der Titel irreführend. Er hat nicht das Epos, sondern nur einen kleinen Ausschnitt, eigentlich nur einen Gedanken daraus (nämlich die Frage nach der Unsterblichkeit) vertont. Wie er selbst in einer Einführung schreibt, behandelt das Epos die verschiedenen Abenteuer des Gott-Königs und Helden Gilgamesch. Davon ist aber in Martinus textlicher Konzeption wenig zu finden. Sie entbehrt der großen Handlung und wird gegen Ende immer mehr betrachtend. Uebrig bleibt eine lyrische Kantate mit kurzen dramatischen Einwürfen. Musikalisch ist das Werk sehr lebendig gestaltet. Martinu prägt zwar keinen persönlichen Stil, er nimmt aber in Rhythmik und Harmonik von überall das Beste: er bleibt durchaus tonal mit bemerkenswert vielen Terzengängen (welche die slawische Abstammung ihres Schöpfers kennzeichnen), unterstreicht (in den wenigen Stellen) wirkungsvoll die Dramatik, illustriert anschaulich, schreibt klingende Chorsätze und überhaupt gut für Sänger. Er weiß ferner, wie raffiniert man ein verhältnismäßig kleines Orchester behandeln kann. So ist der rein musikalische Eindruck durchaus günstig. Wer nicht die große Linie eines Oratoriums sucht, mag damit zufrieden sein.

Unter der Leitung des auf dem Gebiet der modernen Musik so bewanderten Paul Sacher kam eine sorgfältig vorbereitete Aufführung zustande, solistisch getragen von den ausgezeichneten Bässen Walter Berry und Otto Wiener. In anderen Partien bewährten sich Murray Dickie und Marylin Horne, die – obwohl als indisponiert entschuldigt – mit vollem Einsatz sang. Sprecher war Ernst Meister. Die Wiener Singakademie zeigte einmal mehr ihre überragende Bedeutung für die moderne Chorliteratur, die Philharmonia Hungarica wurde allen Anforderungen der Partitur gerecht.

#### **Kein guter Ausklang des Musikfestes<sup>29</sup>**

Es gibt Abende, an denen mißlingt einfach alles. [...] Das weitaus schlimmste aber war umbestritten Bohuslaw Martinus neuestes Opus, ein „Gilgamesch-Epos“ betiteltes Oratorium für Sopran (Marylin Horne), Tenor (Dickie), zwei Bässe (Berry, Wiener), einen völlig überflüssigen Sprecher (weil die überwiegend rezitativisch behandelten Bässe die Erzählung ohnehin besorgen und ganz übernehmen könnten), für Chor (Singakademie) und Orchester (Philharmonia Hungarica). Da reiht sich eins ans andere, banaler Wohlklang an trivialen Schönklang. Nichtssagende Vokalisieren des Soprans wechseln ab mit maßvollem Orchestergetöse, Hans Kann greift mächtig in die Tasten, sonor akzentuierend, der Gong wird geschlagen, die Trommel gerührt (zu zweit), es dröhnt die Pauke, von Dur zu Dur singen die Geigen, von Moll zu Moll zirpt die Harfe, man weiß nicht recht, wozu und warum, so einigermaßen den Keilschrifttext entlang, es könnte genauso gut oder schlecht oder weniger anders sein. Am besten wäre es ganz anders und am allerbesten gar nicht. Auch Alfred Uhl schrieb ein Gilgamesch-Oratorium. Wir müssen ihn vor Vergleichen in Schutz nehmen.

---

<sup>29</sup> Hanns Winter, „Kein guter Ausklang des Musikfestes“, *Illustrierte Kronen-Zeitung* (24.6.1959), p. 13.