

Kontinuität des Wandels

Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte
des 20. Jahrhunderts

Continuity of Change

Bohuslav Martinů in Twentieth-Century
Music History

Die bemerkenswerte Zahl von Bohuslav Martinůs Werken, aber auch ihre Gattungsbreite und stilistische Vielfalt lassen eine einfache Einordnung des Œuvres auf den ersten Blick unmöglich erscheinen. Bei genauerer Betrachtung kristallisieren sich jedoch ästhetische Konstanten heraus, die zwar nicht auf einen einheitlichen Stil, jedoch auf eine während Jahrzehnten nahezu unveränderte Musikauffassung verweisen. Auf der Grundlage seines Ideals erprobte Martinů zeitlebens unterschiedlichste Formen, Gattungen und Stile.

Das Ziel dieses Bandes ist es, diese kompositionstechnische Flexibilität auf der Basis eines verbindlichen ästhetischen Standpunktes in unterschiedlichen Perspektiven zur Diskussion zu stellen. Die Autoren beleuchten Martinůs sämtliche Schaffensperioden: die Jahre im Prag der 1910er, im Paris der 1920er und 30er, im New York der 1940er sowie im Westeuropa der 1950er-Jahre. Den thematischen Rahmen der Publikation bildet die Tatsache, dass das verbindende Charakteristikum des in einem Zeitraum von über einem halben Jahrhundert entstandenen Œuvres paradoxerweise ein immer wieder vollzogener Stilwandel in der Tonsprache – gleichsam eine Kontinuität des Wandels – ist.

Aleš Březina studierte Musikwissenschaft in Prag und Basel. Seit 1994 wirkt er als Direktor des Martinů-Institutes in Prag. Er ist Leiter der Bohuslav Martinů Gesamtausgabe, Verfasser von Studien und Aufsätzen über Bohuslav Martinů und die Musik des 20. Jahrhunderts sowie Herausgeber von zahlreichen Werken Martinůs.

Ivana Rentsch studierte Musikwissenschaft, Publizistik und Linguistik an der Universität Zürich. Von 2000 bis 2005 war sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Musikwissenschaft der Universität Bern, dort promovierte sie 2004 mit einer Doktorarbeit über Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit. Seit 2006 arbeitet sie als Assistentin am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich (Habilitation 2010).

The remarkable quantity of works composed by Bohuslav Martinů, as well as their breadth in genre and diversity in style, make a simple ordering of his *œuvre* seem impossible at first glance. Upon closer observation, however, aesthetic constants crystallize that, while not indicating a unified style, do show a conception of music that remained almost unchanged over the course of the decades. During his lifetime Martinů explored the most diverse forms, genres, and styles on the basis of his ideal.

The objective of this volume is to open a discussion, from various perspectives, of this flexibility in compositional technique based on a unifying aesthetic standpoint. The authors illuminate all of Martinů's compositional periods: the years in Prague from 1906 to 1923, in Paris during the 1920s and 1930s, in New York during the 1940s, and in Western Europe during the 1950s. The topical framework of the publication is determined by the fact that the unifying characteristic of this *œuvre*, composed over the span of more than half a century, is paradoxically an ever-more complete stylistic transformation of musical speech – continuity of change, as it were.

Aleš Březina studied musicology in Prague and Basel. Since 1994 he has been serving as Director of the Martinů Institute in Prague. He heads the editorial team for the Bohuslav Martinů Complete Edition, has written many studies and essays about Martinů and music of the twentieth century, and has edited numerous works by Martinů.

Ivana Rentsch studied musicology, journalism, and German linguistics at the University in Zürich. From 2000 to 2005 she was a Scholarly Adjunct at the Institute for Musicology of the University in Bern, where she earned her doctor's degree in 2004 with a thesis about the operas of Bohuslav Martinů from the interwar period. Since 2006 she has been an Assistant at the Musicological Institute of the University in Zürich (Habilitation 2010).

Martinů-Studien

Martinů-Studien

Herausgegeben von
Aleš Březina

Band 3



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Aleš Březina & Ivana Rentsch (Hrsg./eds)

Kontinuität des Wandels

Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte
des 20. Jahrhunderts

Continuity of Change

Bohuslav Martinů in Twentieth-Century
Music History



PETER LANG

Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche National-
bibliografie; detailed bibliographic data is available on the Internet
at <http://dnb.d-nb.de>.

**martinū
revisited**
2009 / 50th anniversary
of the composer's death

ISSN 1662-5366
ISBN 978-3-0351-0174-4

© Peter Lang AG, International Academic Publishers, Bern 2010
Hochfeldstrasse 32, CH-3012 Bern, Switzerland
info@peterlang.com, www.peterlang.com, www.peterlang.net

All rights reserved.

All parts of this publication are protected by copyright.
Any utilisation outside the strict limits of the copyright law, without
the permission of the publisher, is forbidden and liable to prosecution.
This applies in particular to reproductions, translations, microfilming,
and storage and processing in electronic retrieval systems.

Printed in Switzerland

Inhalt

Vorwort	9
ALEŠ BŘEZINA	
Von ›Experimenten‹, ›Synthesen‹ und ›definitiven Werken‹	13
MICHAEL B. BECKERMAN	
How Long is the Coast of Martinů?	39
SANDRA BERGMANNOVÁ	
Zwischen ästhetischen Versuchen und handwerklichen Schwierigkeiten. Vom Umgang mit Martinůs Jugendwerk	55
ARNE STOLLBERG	
Bewegungsspiele – Martinůs <i>Half-Time</i> und die Rolle des Ballsports in der französischen Musik um 1920	69
GISELHER SCHUBERT	
Kammermusik aus der ›Epoche des Dynamismus‹. Martinůs kammermusikalisches Komponieren in den 1920er Jahren	97
EVA VELICKÁ	
Zum Humor in Martinůs Musik der 1920er Jahre	115
GREGOR HERZFELD	
Martinů, Paris und populäre Musik	143
ALEXANDER AICHELE	
Jagdbomberästhetik? Der Formalismus von Bohuslav Martinůs Scherzo für Orchester <i>Thunderbolt P-47</i>	161

HANS-JOACHIM HINRICHSEN »ce mystérieux abstract royaume des sons«. Bohuslav Martinůs letzte Streichquartette	189
THEO HIRSBRUNNER Samuel Dushkin, die Geigentechnik des 20. Jahrhunderts und Bohuslav Martinůs <i>Suite concertante</i>	219
IVANA RENTSCH Weder geometrisch noch neurotisch. Martinůs Klavierkonzerte und »das musikalische Problem der Form«	229
BRIAN S. LOCKE Nested Gestalten: Genre, Polytonality, and Historicism in Martinůs <i>Concerto for Harpsichord</i>	253
MICHAEL CRUMP The Martinů Symphonies: Conjuring Complexity from Simplicity	281
JENS ROSTECK Martinůs <i>Symphonie Nr. 1</i> im Kontext französischer (Exil-)Symphonik zwischen 1930 und 1945	299
PAUL WINGFIELD Martinůs Manipulation of Convention in the First Movement of his <i>Symphony No. 5</i>	325
GABRIELE JONTÉ »A symphony, new, modern in texture, unpretentious and very successful with the audience«. Zur amerikanischen Rezeption der Symphonien Bohuslav Martinůs	345
JARMILA GABRIELOVÁ Zur Martinů-Rezeption in den USA	361

FRANCIS MAES

»Piero's large and candid orchestration«: Searching for the
Concept Behind Martinů's *Les Fresques de Piero della Francesca* . . . 379

TOMI MÄKELÄ

Bohuslav Martinů zwischen Nationalismus und Weltbürgertum . . 403

VÍT ZOUHAR

»Ich weiß nicht, wie sie mich gefunden haben«.
Zu Bohuslav Martinůs *Zbojnické písně* [Rebellenlieder] und
dem Chorzyklus *Nové české písně* [Neue tschechische Lieder] . . . 423

Vorwort

Die bemerkenswerte Zahl von Bohuslav Martinůs Werken, aber auch deren Gattungsbreite und stilistische Vielfalt lassen eine einfache Einordnung des Œuvres auf den ersten Blick geradezu unmöglich erscheinen. Für den selbstkritischen Komponisten stellte sich die Sache freilich eindeutig dar: »Was den Stil betrifft, so glaube ich, dass er immer ziemlich gleich war, nur dass die Werke nicht immer gleich gelungen sind.«¹ In der Tat kristallisieren sich bei genauerer Betrachtung ästhetische Konstanten heraus, die zwar gerade nicht auf einen einheitlichen Stil, jedoch auf eine während Jahrzehnten nahezu unveränderte Musikauffassung verweisen. Auf der Grundlage eines Ideals, das sich über die Abgrenzung von spätromantischen Idiomen sowie die Suche nach »absolut« musikalischen Prinzipien definieren lässt, erprobte Martinů zeitlebens unterschiedlichste Formen, Gattungen und – entgegen der Selbsteinschätzung von 1935 – auch Stile. Genau diese kompositionstechnische Flexibilität auf der Folie eines verbindlichen ästhetischen Standpunktes in unterschiedlichen Perspektiven zur Diskussion zu stellen, ist das Ziel des vorliegenden Bandes. In den Blick genommen werden sollen hierbei Martinůs sämtliche Schaffensperioden und damit sowohl die Jahre im Prag der 1910er, als auch diejenigen im Paris der 1920er und 30er, New York der 1940er sowie im Westeuropa der 1950er Jahre. Dass als verbindendes Charakteristikum des in seiner Entstehung über ein halbes Jahrhundert verteilten Œuvres paradoxerweise ein immer wieder vollzogener Stilwandel in der Tonsprache gelten kann – gleichsam eine Kontinuität des Wandels –, bildet den thematischen Rahmen der Publikation.

1 Bohuslav Martinů, *Bilance vlastní tvorby do r. 1935* [Bilanz des eigenen Schaffens bis 1935] (1935), in: Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět*, Prag 1966 (= *Hudba v zrcadle doby*, Bd. 3), p. 329 (»Co se týče stylu, myslím, že byl vždy poměrně stejný, jenže díla nebyla vždy stejně podařená.«)

Anhand von Martinůs Beiträgen zu den unterschiedlichen Gattungen gilt es, das stilistisch breit gefächerte Werk über die bloße Biographie des Komponisten hinaus in einen Zusammenhang mit der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts zu bringen. Bei Martinů erscheint eine solche Weitung des Blicks gerade deshalb umso dringlicher, weil die Rezeption seines Schaffens gleich in mehrfacher Hinsicht stark ideologisch gefärbt war. Dies gilt ebenso für die Kritik an seiner klassizistischen Tonsprache durch die Anhänger des Serialismus' wie für die Ablehnung des ›amerikanisch-kapitalistischen‹ Musikers durch das kommunistische Regime in der damaligen Tschechoslowakei, genau umgekehrt aber auch für seine subversive Ernennung zu einem ›tschechnationalen‹ Komponisten im regimekritischen Schrifttum. Seit der ›Samtenen Revolution‹ von 1989 bieten sich nun geeignete historische Voraussetzungen, um Leben und Werk Martinůs zu beleuchten, ohne sich von vornherein zu einem ideologisch-politischen Lager bekennen zu müssen. Diese Gelegenheit wurde bereits 1990 an einer dem Komponisten gewidmeten Tagung in Prag genutzt, bei der es überhaupt erstmals möglich war, die Gründe für Martinůs Emigration und sein anschließendes Exil zur Diskussion zu stellen. In der Folge fanden mehrere musikwissenschaftliche Symposien zu einzelnen Werken oder Werkgruppen Martinůs im In- und Ausland statt, wobei hauptsächlich die Konferenzen im Rahmen der Bregenzer Festspiele 1999 anlässlich der Uraufführung von *The Greek Passion*, die Tagung zu *Martinůs Bühnenwerk 2000* in Prag sowie diejenige zum *französischen Surrealismus im Musiktheater* an den Bregenzer Festspielen von 2002 hervorzuheben sind.² Da folglich eine wissenschaftliche Diskussion von Martinůs Opernschaffen bereits vor einigen Jahren in Gang gekommen ist, schien uns nun eine Fokussierung auf die ungleich schlechter erforschten Instrumental- und Chorkompositionen sinnvoll. Wie unerschöpflich die daraus resultierenden Fragestellungen sind, konnte bereits bei den Referaten und anregenden Diskussionen im Mai 2009 anlässlich der Tagung *Kon-*

2 Siehe auch Jitka Brabcová, *Bohuslav Martinů. Anno 1981*, Prag 1990; Petr Macek (Hrsg.), *Colloquium. Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries*. Brno 1990, Brünn 1993.

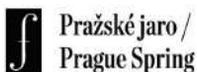
tinuität des Wandels in Prag unter Beweis gestellt werden. Bei den vorliegenden Aufsätzen handelt es sich um die überarbeiteten Beiträge, die für besagtes Symposium entstanden sind.

★ ★ ★

Der erste Dank gilt den Autorinnen und Autoren, die sich mit großem Engagement der vielfältigen Themen angenommen haben und ohne deren Einsatz dieser Band nicht vorliegen würde. Dabei sei denjenigen ganz besonders gedankt, die sich bereit erklärt haben, aufgrund der geringen Verbreitung des Tschechischen ihre Beiträge in Deutsch zu verfassen. Für die Organisation und den perfekten Ablauf des Symposiums vom Mai 2009 in Prag danken wir sehr herzlich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Bohuslav-Martinů-Instituts in Prag, namentlich Eva Velická und Kateřina Nová, sowie dem Hotel Troja, dessen Konferenzräume einen idealen Rahmen für die Tagung boten. Einen ganz besonderen Dank für ihre ebenso tatkräftige wie sorgfältige Unterstützung bei der Redaktion des Bandes möchten wir außerdem Tereza Seifertová aussprechen. František Kolář danken wir für den professionellen Satz der Notenbeispiele sowie Caroline Schopfer und dem Peter Lang Verlag für die reibungslose Zusammenarbeit bei der Buchproduktion.

Ein besonderes Dankeschön gilt schließlich den verschiedenen Institutionen und Personen, die mit ihrer großzügigen finanziellen Unterstützung sowohl die Tagung als auch die Publikation des Bandes überhaupt erst möglich gemacht haben. So sei der Bohuslav-Martinů-Stiftung Prag und deren Präsident Ivan Štraus gedankt, ebenso dem Tschechischen Kultusministerium, dem Magistrat der Hauptstadt Prag (Abteilung für Kultur und Kunst) sowie Roman Bělor und dem Internationalen Musikfestival Prager Frühling.

Aleš Březina und Ivana Rentsch
Prag und Zürich, im Herbst 2010



**MINISTRY OF CULTURE
CZECH REPUBLIC**

Von ›Experimenten‹, ›Synthesen‹ und ›definitiven Werken‹

ALEŠ BŘEZINA (Prag)

Bohuslav Martinů wird oft ein naives unreflektiertes ›Vorwärtskomponieren‹ im Sinne eines nicht näher definierten Neoklassizismus vorgeworfen. Paradoxerweise wird diese Anschauung sowohl von seinen Kritikern als auch von vielen seiner Bewunderer vertreten. Sie steht allerdings in einem eklatanten Widerspruch zu seinem eigenen kompositorischen Selbstverständnis, wie es sich sowohl in seinen Schriften als auch (und vor allem) in seinen Werken manifestiert. So zeigte sich Martinů spätestens seit Beginn seiner Pariser Zeit in den frühen 1920er Jahren offenkundig darum bemüht, seine Kompositionsästhetik wie auch seine technischen Mittel unablässig zu erweitern. In dem Beitrag soll es darum gehen, die systematische Entwicklung des Komponisten sowie die Abweichungen von seinem eigenen ›Plan‹ anhand schriftlicher Äußerungen und einiger Schlüsselwerke kritisch zu überprüfen.

Aus Martinůs Sicht – wie sie sich in seinen Schriften manifestiert

Martinů genoss keine systematische allgemeine Ausbildung und war auch als Komponist ein Autodidakt. Er versuchte jedoch, sich kontinuierlich weiterzubilden. Sein Leben lang las er neben Belletristik auch historische, soziologische und naturwissenschaftliche Abhandlungen. Zudem verfasste er Texte, in welchen er seine Umwelt und die eigene Position darin reflektierte. Seine in den 1920er Jahren für tschechische Zeitungen und Zeitschriften verfassten Artikel belegen die Intensität und Komplexität seiner Reflexionen.

›Experimente‹, ›Synthesen‹, vollendete Werke

Einer der Grundzüge der neuen Musik lag für Martinů in der Verwendung neuer Mittel. Für ihre zusammenfassende Beschreibung gebrauchte Martinů in einem Text von 1925 zwei Ausdrücke, die beide im Einklang mit der Ästhetik des Neoklassizismus stehen: Disziplin und Beherrschung. Zu beherrschen seien Form, Stil, Ausdruck und Empfindung.¹ Martinů, der sich nie als Theoretiker verstand, bewertete in seinen Artikeln ein breites Spektrum an Komponisten – von Maurice Ravel über Florent Schmitt und Charles Koechlin bis zu André Jolivet und der sogenannten ›Ecole d'Arcueil‹ –, wobei seine Argumente prinzipiell kompositionstechnischer Art waren.

Martinůs Auffassung zufolge, wie sie in seinen Texten aus der Mitte der 1920er Jahren greifbar wird, verlief die musikalische Entwicklung in drei Stufen: Auf eine anfängliche Phase der Experimente folgte die Vollendung eines neuen Stils, die dann geradezu zwangsläufig eine Gegenreaktion hervorrufen musste. Mitte der 1920er Jahre ging laut Martinů allmählich eine Phase der Experimente zu Ende (auch als Reaktion auf die Gruppe der ›Alten‹) – vieles sei ausprobiert worden und könne in die nächste Phase übernommen werden. Von jener erwartete Martinů (ähnlich übrigens wie Ferruccio Busoni, dessen Schriften er nach eigenen Aussagen nicht kannte) eine Synthese des ›Alten‹ mit dem durch Experimente gewonnenen ›Neuen‹. Es sollte dadurch erneut ein neuer Stil zur Vollendung kommen.²

Zu dieser Synthese waren jedoch laut Martinů nur die wenigsten fähig. Bis auf eine bedeutende Ausnahme – Arthur Honegger – erwartete dies Martinů nicht von den Mitgliedern des ›Groupe des Six‹: Sie experimentierten zwar viel, schienen ihm jedoch außer Stande, den Schritt

-
- 1 Bohuslav Martinů, O současné hudbě [Über zeitgenössische Musik] (1925), in: Miloš Šafránek (Hrsg.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět. Denky, zápisky, úvahy a články* [Heimat, Musik und Welt. Tagebücher, Notizen, Überlegungen und Artikel], Prag 1966 (= *Hudba v zrcadle doby*, Bd. 3), pp. 76–77: »přísné disciplíně hudebních zákonů«, »ovládnout situaci, ovládnout formu, styl, výraz, cit«. Sämtliche Übersetzungen aus dem Tschechischen stammen von Aleš Březina.
 - 2 Ebd., p. 78: »doba současná tvoří jakousi syntézu epoch hudebních«. Bohuslav Martinů, *Současná hudba ve Francii* [Die zeitgenössische Musik in Frankreich] (1925), in: Šafránek, 1966, p. 49: »snad přinese ta díla, která budou skutečnými projevy.«

in die zweite Phase zu vollziehen. Weder ihre Musikbegleitungen (Georges Auric und Germaine Tailleferre), noch ihre eigenständigen Kompositionen (Darius Milhaud verfasste 1927 u. a. seine ›opéras minutes‹ und eine *Sonatine für Klarinette und Klavier*, Tailleferre ein *Concertino für Harfe und Orchester*, Auric eine *Petite Suite*, Francis Poulenc nichts) markierten den nach Martinů Auffassung seit langem fälligen Übergang zur Synthese des ›Alten‹ mit dem ›Neuen‹: Sie erschienen entweder unnötigerweise experimentell oder eben klein und unbedeutend. Deshalb nannte Martinů die Mitglieder des ›Groupe des Six‹ »nur eine Enttäuschung« und machte sie indirekt für die Verwirrungen im Denken über die moderne Musik verantwortlich.³ Er zeigte sich freilich überzeugt davon, dass die Zukunft »mit Sicherheit alle Übertreibungen und Provokationen ausgleichen« werde, »die nur einen Übergang zu Werken von definitiver Gültigkeit darstellen« (also zu »wertvollen und organisch abgerundeten Werken«).⁴

Ein ›lebenslanger Opernplan‹

Die systematische Denkweise des Komponisten manifestiert sich deutlich auch in zwei im Abstand von 15 Jahren entstandenen Texten. In einer kurzen Autobiographie beschreibt Martinů im Frühling 1941 seinen Plan, die »Lücken aufzufüllen, die in der tschechischen Oper[n]geschichte] infolge politischer und kultureller Bedingungen entstanden« seien. Martinů will die tschechische Operngeschichte »irgendwie ergänzen, damit das tschechische Theater die gesamte Theatergeschichte durchläuft.«⁵ Im weiteren Verlauf des faszinierenden Textes beschreibt er

3 Bohuslav Martinů, *Současná hudba ve Francii* (1925), in: Šafránek, 1966, p. 48 (»Rozhodně budeme zklamáni, sáheme-li po některých dílech skupiny ›Six‹«).

4 Bohuslav Martinů, *Současné směry v hudbě francouzské* [Zeitgenössische Richtungen in der französischen Musik] (1925), in: Šafránek, 1966, p. 46 (»hodnotnými a organicky ucelenými díly«, »vyrovná jistě všechny přestřelky a schválnosti, které byly přechodem k dílům definitivním.«)

5 Bohuslav Martinů, *Autobiografie* (1941), in: Šafránek, 1966, pp. 320–321 (»vyplnit mezery, jež v české opeře nastaly zvláštními okolnostmi, ať politickými nebo kulturními.«, »jaksi doplnit, aby české divadlo prodělalo průběh historie divadla vůbec«).

die einzelnen Stationen seiner entsprechenden Nachholarbeit, die er ausgehend von Folkloretexten und volkstümlichen Bräuchen, Tänzen, Legenden, Jahrmarktgeschichten und Kinderspielen abhandelte, über mittelalterliche Mirakelspiele, eine tschechische *Commedia dell'arte*, zwei Rundfunkopern (»fast für Amateurensembles komponiert«) bis hin zur abendfüllenden Oper *Juliette* H. 253 (1937) – einem »großen symphonischen Gedicht«, in welchem er »den regionalen und folkloristischen Ausgangspunkt verlässt«.⁶

Anfang 1956, also 15 Jahre nach seinem eben genannten Text, stellte Martinů ein Gesuch an die Guggenheim Foundation. Darin beschrieb er nicht nur sein aktuelles Kompositionsvorhaben, sondern legte zugleich Rechenschaft über seinen Weg als Opernkomponist ab. Und bezeichnenderweise verwendete er auch hier das Wort »Plan«, wenn er die skizzierte Oper zum Höhepunkt seines lebenslangen Strebens nach einer zeitgenössischen Oper erkör:

My whole life-plan in the opera field was established already in 1926, in Paris. It started from the simple scenic forms of folk-texts and legends to the modern opera-dream *Juliette* (1938) [recte 1937]. The steps were the ballet-opera *Špalíček* (1934) [recte 1932], *Miracles de Notre-Dame* (1936) [recte 1934], the *commedia dell'arte* *The Suburban Theatre* (1937) [recte 1936], *Comedy on the Bridge, Marriage* and *What Men Live By*. In 1953–54 I finished the comedy *La Locandiera* [recte *Mirandolina*]. Now I feel ready for the next step, which is the most difficult and responsible one, the musical tragedy. I have found the text for which I was searching for years. It is a contemporary subject about a small Greek village tragedy. I had the pleasure and honor to meet Mr. Kazantzakis in the South of France and the whole year we were working to adapt this tremendous, action-filled novel for the opera form. There were many changes but the libretto is now in a definite shape. [sic]⁷

Diese beiden Texte lassen Martinůs scheinbar disparates Bühnenschaffen in einem ungewöhnlich planmäßigen Licht erscheinen und zeugen gemeinsam mit den betreffenden Werken von der gestaltenden Persönlich-

6 Ebd., p. 321 (»téměř pro amatérské ansámby«, »velkou symfonickou báseň, »opouští lokální i folklórní způsob«).

7 Eine Kopie des Gesuchs befindet sich im Bohuslav–Martinů–Institut Prag, Sign. Var 18. Faksimiliert und kommentiert in: Aleš Březina und Růžena Dostálová, *Řecké pašije: osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů* [Die Griechische Passion: Schicksal einer Oper. Die Korrespondenz zwischen Bohuslav Martinů und Nikos Kazantzakis], Prag 2003 (Hervorhebung original).

keit eines Komponisten, der zwar allem gegenüber offen stand, sich jedoch nicht – wie oft kolportiert – primär durch äußere Umstände – seien es die verschiedenen Wirkungsorte oder die zahlreichen Kompositionsaufträge – lenken ließ.

Genauso prägnant konnte Martinů umgekehrt auch formulieren, was er nicht machen wollte. Einen erstaunlichen Beleg dafür bildet sein Brief an Miloslav Bureš, einen regionalen Dichter aus Martinůs Geburtsstadt Polička. Der oft als Dichter der Böhmisches-Mährischen Hochebene charakterisierte Bureš verfasste in den 1950er Jahren Textvorlagen zu Martinůs insgesamt vier ›Volkskantaten‹, die heute auch als Bureš-Kantaten bezeichnet werden. Es handelt sich dabei um *Otvírání studánek* [Maifest der Brünnelein] H. 354 (1955), *Legenda z dýmu bramborové nati* [Legende aus dem Rauch des Kartoffelkrauts] H. 360 (1956), *Romance z pampelišek* [Löwenzahn-Romanze] H. 364 (1957) und *Mikeš z hor* [Mikeš von den Bergen] H. 395 (1959). Diese vier Kantaten, allen voran *Otvírání studánek*, erzielten einen durchschlagenden Erfolg und markierten in der damaligen Tschechoslowakei einen entscheidenden Wendepunkt in der Martinů-Rezeption. Der fragliche Brief entstand nur einen Monat nach der Fertigstellung der vierten und letzten Kantate und ist als Reaktion auf eine weitere volkstümliche Textvorlage aus Burešs Feder zu verstehen.

Die Texte, die Sie mir geschickt haben, sind sehr schön, doch ich weiß nicht, was man damit machen könnte. Ich möchte Ihnen den Rat geben, etwas auszuprobieren, was Sie noch nicht können, selbst wenn es Ihnen misslingen sollte, es ist immer gut, aus einer Position herauszukommen, selbst wenn sie berechtigt wäre. Denn bei allem Gelingen endet es in einer gewissen Routine. Sie haften gefühlsmäßig an diesen schönen Erinnerungen und das hindert Sie daran, sich von ihnen loszusagen und etwas anderes auszuprobieren. Denn potenziell steckt in Ihnen mehr Poesie als Sie in der Tat zum Ausdruck bringen. [...] Der ganze Zyklus ist, wie gesagt, wie aus einem einzigen Fass [...]. Gleichzeitig möchte ich jedoch anmerken, dass ich dieses Fass ausgeschöpft habe und nun ein neues mit neuen Wein anzapfen müsste. Das Selbe gilt für Sie, wie ich glaube. Manchmal erfreuen wir uns an unserer Arbeit, doch von Zeit zu Zeit müssen wir etwas fast gegen unser Vergnügen erproben. Es handelt sich um einen Antrieb, der uns scheinbar zwingt, etwas Vertrautes zu verlassen, um etwas anzufangen, was uns fremd und unannehmbar erscheint, doch letztendlich stellt sich heraus, dass es uns neue Horizonte eröffnen und das Vertraute bereichern wird. Es ist ein innerer Kampf. Verstehen Sie mich bitte richtig, ich verlange nicht von Ihnen, dass Sie sich von Ihrem Stil verabschieden, der allen Menschen so teuer ist, wie wir es am Beispiel

vom Maifest der Brünnelein erlebt haben, und dass Sie stattdessen Gedichte schreiben, wie es alle anderen tun, selbst wenn sie gut wären. Ich möchte nur appellieren, dass Sie nicht an einem Punkt erstarren, der meines Erachtens eher sentimental ist und den Sie im ganzen Zyklus mit bemerkenswertem Erfolg zu meiden wussten. Ich möchte an Sie appellieren, dieser Versuchung nicht zu erliegen, jedoch kann ich es nicht richtig formulieren. Übrigens habe ich bereits genug gesagt, und Sie können sich daraus nehmen, was Sie brauchen, beißen Sie sich ein Stück ab wie von einer Brotscheibe. Seien Sie mir also nicht böse, ich sage es Ihnen nur deshalb, weil ich selbst einen solchen Kampf durchgemacht habe – es zieht uns dauernd zu der alten ewigen Schönheit von unseren Gesängen und Bräuchen, doch an einer Stelle müssen wir es irgendwie durchbrechen, um dem noch mehr auf den Grund zu kommen. [...] ⁸

Martinůs eigene Schlussfolgerung belegt nachdrücklich die zwei Monate nach *Mikeš z hor* entstandene Kantate *The Prophecy of Isaiah* H. 383 – ein im April und Mai 1959 komponiertes Werk, das in jeder Hinsicht einen starken Kontrast zu den Volkskantaten bildet: biblische Vorlage, englischer Text, düstere Stimmung, Kargheit der Tonsprache.

- 8 Brief Bohuslav Martinůs an Miloslav Bureš vom 15. März 1959 aus Schönenberg, aufbewahrt im Bohuslav-Martinů-Zentrum Polička, Sign. PBM Kb 660 (»Ty zkazky co jste mi poslal, jsou moc pěkné, ale nevím, co by se s nimi mohlo udělat. Já bych Vám radil, abyste se pokusil o něco, co nedovedete, i když byste to zkazil, to je vždy dobrý pokus dostat se ven z určité pozice, byť i odůvodněné. Kde i při veškerém zdaru se to dostává do určité rutiny. Vy jste sentimentálně velmi spjat s těmito krásnými vzpomínkami a to Vám možná vadí se od nich nějak odpoutat a zkusit něco jiného. Neboť potenciálně je ve Vás více poezie, než jí ve skutečnosti užíváte. [...] jak jsme řekli, celý cyklus je z jednoho soudku a to je pravda. Rovněž bych ale podotknul, že jsem asi ten soudek vyčerpал a že bych musel načít nový s novým vínem. Já myslím, že to platí i pro Vás. My někdy pracujeme pro svoji radost, ale někdy musíme zkusit něco skoro proti naší radosti, to je takový impuls, který nás nutí zdánlivě opustit to, co dovedem, a začít něco, co se nám zdá cizí a nepřijatelné, nicméně nakonec se objeví, že to otevřelo nové horizonty a že to přidalo i mnoho k tomu, co jsme dovedli. Je to takový vnitřní boj. Teď abyste mi porozuměl, nechci abyste se vzdálil svého projevu, jež je tak blízký všem lidem, jak jsme viděli při Studánkách a abyste začal psát básně jako ostatní, [byť] i dobré. Chci jen říci, abyste neustrnul na jednom bodě, který je myslím spíše sentimentální a který jste v celém cyklu dobře obešel se vzácným úspěchem. Chci jen říci, abyste se nenechal příliš zlákat, teď právě nevím jak to říci. Ostatně jsem toho řekl už dost a vyberte si z toho také, co potřebujete, ukousněte si jak z krajíce. Tak se na mne nezdobte, jak Vám to říkám, protože jsem sám prošel takovým bojem, ono nás to stále táhne zpět k té staré kráse věčné našich zpěvů a zvyků, ale někde na nějakém místě to musíme nějak zlomit, abychom se tomu dostali ještě více na kloub.«)

Neue Elemente in Martinůs Werken

Kommen wir nur von den Stellungnahmen zu seinen Kompositionen zu Martinů selbst. Ich möchte hier vorwegnehmen, dass ich mit einer einzigen Ausnahme – dem Ballet *Špalíček* H. 214 (1931–32) – die Bühnenwerke nicht eingeschlossen habe, da sie eine selbständige Werkgruppe darstellen würden und darüber hinaus bereits an den Kongressen in Bregenz 1999, Prag 2000 und Bregenz 2002 wie auch in der Monographie von Ivana Rentsch ausführlich behandelt wurden.⁹

Eine eigentliche Phase des Experimentierens kann bei Martinů erst nach seiner Übersiedlung nach Paris festgestellt werden. Er selbst stellte in seiner *Autobiographie* von 1941 fest, bis 1923 »nur aus seiner Begabung heraus komponiert« zu haben, »ohne durch bewusste und harte Arbeit etwas Neues hervorgebracht« zu haben.¹⁰ Seine Kompositionsversuche aus Prag und Polička lassen in der Tat keine systematische Entwicklung erkennen: Sie erscheinen vielmehr als unmittelbare Reaktionen auf das von Martinů erkundete Repertoire, das etwa im Fall französischer Werke sehr verspätet und oftmals erst zu einem Zeitpunkt nach Prag gelangte, als es – wie beispielsweise bei Debussys *Pelléas et Mélisande* – längst nicht mehr den aktuellen Stand repräsentierte. Werke deutscher und österreichischer Komponisten, allen voran der Komponisten der ›Zweiten Wiener Schule‹, fanden zwar in der Regel viel schneller den Weg nach Prag, doch Martinů vermochte sich bei aller Wertschätzung für Schönberg nicht richtig dafür zu interessieren. Erst in Paris konnte sich Martinů gezielt mit den neusten Tendenzen der zeitgenössischen Musik auseinandersetzen.

Freie und lineare Polyphonie

Gleich nach seiner Übersiedlung nach Paris begegnet Martinů Albert Roussel, der ihm seit dem 15. November 1923 privaten Kompositionsunterricht erteilte. Miloš Šafránek zufolge soll Roussel dabei Martinů

9 Ivana Rentsch, Anklänge an die Avantgarde. Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit, Stuttgart 2007 (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 61).

10 Martinů, *Autobiografie* (1941), in: Šafránek, 1966, p. 319 (»až dosud pracoval jenom z vlastního nadání, aniž by se snažil přinést vědomou a těžkou práci něco nového.«)

geraten haben, »Chorwerke zu schreiben und Kontrapunkt in seinen Kompositionen anzuwenden«¹¹ – und dies zu einer Zeit, als Roussel sich selbst intensiv mit dem Kontrapunkt beschäftigte.¹² Bereits im Dezember 1923 beendete Martinů eine Komposition, in der er dieser Anweisung zum ersten Mal folgte: das *Streichtrio Nr. 1* H. 136, ein Werk, das eine radikale Wende in seiner Ausrichtung markiert. »Roussel gefällt es sehr, obwohl er hier und da den Kopf schüttelt«, schrieb Martinů am 17. November 1923 bezüglich der fertiggestellten ersten zwei Sätze an seinen Jugendfreund Stanislav Novák.¹³

Von da an bildete die lineare Polyphonie eine Konstante in Martinůs Tonsprache vom *Klavierkonzert Nr. 1* H. 149 (1925) und vor allem vom *Streichquartett Nr. 2* H. 150 (1925) über die Concerto-grosso-Trilogie von 1937–38 bis zu seinen letzten großen Orchester- und Chorwerken.¹⁴

11 Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů. Leben und Werk* (übs. von Charlotte und Ferdinand Kirschner und Egon Sigmund, bearb. von Erich Bertleff), Kassel 1964, p. 109.

12 In einem allgemein der zeitgenössischen Musik gewidmeten Text schrieb Roussel über die Rückkehr der jungen Komponistengeneration zum Kontrapunkt: »Si nous considérons, par exemple, la musique symphonique, nous constatons chez les jeunes musiciens un retour très évident vers des formes qui avaient été, non pas précisément abandonnées, mais quelque peu délaissées au début du siècle, la Suite, la Symphonie, le Concert d'orchestre, etc. . . Certes on a toujours écrit des symphonies: les noms de Lalo, Saint-Saëns, César Franck, d'Indy, Ropartz et bien d'autres encore, suffisent à l'attester. Mais ce n'est pas à cette forme que s'adressaient les préférences de l'école impressionniste qui, sans se prétendre le moins du monde descriptive, cherchait à éveiller des sentiments, à créer des suggestions autour d'un thème bien défini, et qui avait très nettement donné le pas à l'harmonie sur le contrepoint. Le contrepoint, actuellement, est de nouveau à la mode, un contrepoint très libre et qui piétine allègrement les règles des traités; le rythme devient plus accusé, la ligne mélodique cernée d'un trait plus vigoureux.« Albert Roussel, *Sur l'orientation de la musique moderne*, in: ders., *Lettres et écrits*, hrsg. von Nicole Labelle, Paris 1987, pp. 278–279.

13 »Rousselovi se to moc líbí, ačkoli sem tam kroutí hlavou.« Hier zitiert nach Šafránek, 1964, p. 111.

14 Zur harmonischen (akkordischen) Auffassung des Kontrapunktes vgl. Martinůs Notizheft aus Cape Cod (1945), in: Šafránek, 1966, p. 201: »Für uns ist Kontrapunkt horizontal und Harmonie vertikal. Der Unterschied zwischen Kontrapunkt und Harmonik liegt in der unterschiedlichen Auffassung der Akkorde. In der Harmonik werden die Akkorde vorausgesetzt, sie sind etwas ›Gegebenes‹ und wir ordnen uns ihnen unter und schaffen aus ihren gegenseitigen Beziehungen und inneren Spannungen Gesetze. Im Kontrapunkt ist es ganz unterschiedlich. Wir beginnen nicht mit einem Akkord, sondern mit einer melodischen Linie, und der

Dissonanzbehandlung

Gleichzeitig mit der freien Polyphonie entdeckte Martinů die Dissonanz als zentrales Mittel der zeitgenössischen Musik. Zu verweisen ist dabei ebenfalls auf das *Streichtrio Nr. 1*, das die erste konsequente Dissonanzverwendung im Schaffen Martinůs darstellt. Eine ›logische und überlegte Dissonanz‹ wird zu einem der wesentlichsten Elemente seiner Werke, wobei er sie äußerst differenziert einsetzt. Die Palette reicht vom Nebenprodukt einer strikt linearen Stimmführung (1920er Jahre), über form- und strukturbildende Funktionen (1930er Jahre) bis zur Klangfarbe und Klangfarbenpolyphonie (1940er und 50er Jahre). Immer wieder sollte Martinů auf die Bedeutung der Dissonanz Bezug nehmen:

An dieser Stelle werden den Leser sicher die überraschenden Wendungen in der Entwicklung der Dissonanz interessieren, die zum Ausdruck der modernen Musik schlechthin erhoben wurde. Innerhalb sehr kurzer Zeit machte dieses Element verschiedene Veränderungen durch. Im Unterschied zu den Komponisten, die eine logische und überlegte Dissonanz verwendeten, wuchsen viele Komponisten auf, die nur ›für die Dissonanz‹ schrieben, bis endlich alles wieder zu den einfachsten Mitteln zurückkam, in welchen es keine Spur von Dissonanz gibt. Beides war ›originell‹, die Verwendung von Dissonanzen und der Verzicht darauf. Dabei bildet die Dissonanz ein wichtiges Element in der Entwicklung der modernen Harmonie und Polyphonie. Wir können auch feststellen, wie schnell wir uns an die Dissonanz gewöhnen und welche willkommene Abwechslung sie uns bietet gegenüber den gewöhnlichen Intervallen, die wir ganz mechanisch wahrnehmen.¹⁵

Akkord ist hier die Konsequenz von mehreren gleichzeitigen Linien (nicht nur von voneinander unabhängigen Linien, sondern auch von Klangkombinationen). Die Begründung ist nicht nur linear, sondern auch harmonisch, also für die Analyse eigentlich identisch. Dasselbe Ideal, jedoch in entgegengesetzter Richtung. « (»Pro nás je kontrapunkt horizontální a harmonie vertikální. Rozdíl je v postoji k akordům. V harmonii se akordy předpokládají, to, co je ›dáno‹, a my se podřizujeme a tvoříme zákony z jejich vzájemných vztahů a vnitřního napětí. V kontrapunktu je to zcela odlišné. Nezačneme akordem, nýbrž melodickou linií a akord je zde důsledkem několika současných linií (nejen neodvislých linií, ale současně kombinací souzvuků). Odůvodnění je nejen lineární, ale i harmonické, tedy v poslední analýze vlastně identické. Tentýž ideál, ale v protikladném směru.«)

- 15 Bohuslav Martinů, *O současné hudbě* (1925), in: Šafránek, 1966, p. 75 (»V tomto bodě budou čtenáře jistě zajímati překvapující obraty ve vývoji ›dissonance«, která byla povýšena na výraz moderní hudby. V době velmi krátké prodělala tato složka rozmanitě proměny. Na rozdíl od skladatelů, kteří kladli logickou a uváženou dissonanci, vyrostli mnozí, kteří psali jen ›pro dissonanci‹, až konečně se zase vše

Wichtig erschien Martinů die richtige Dosierung von Dissonanzen. Dabei hielt er sich an den für ihn zentralen Begriff »mesure«, also eine Mäßigung, eine Angemessenheit – es dürfen weder zuviele Dissonanzen wie bei Béla Bartók sein,¹⁶ noch sollten – wie bei den Komponisten der »Ecole d'Arcueil« – in neuer Musik zu wenige bis gar keine Dissonanzen vorhanden sein.¹⁷

vrátilo k prostředkům těm nejjednodušším, kde vlastně po dissonanci není ani památky. Obojí bylo »originelní«, psát dissonance i nepsat je. Při tom dissonance tvoří důležitý povrch ve vývoji nové harmonie nebo polyfonie. Pozorujeme též, jak rychle si zvykáme na vnímání dissonance a jak se nám stává vítanou oproti zvyklým intervalům, jež přijímáme zcela mechanicky.«

- 16 Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* charakteriserte Martinů anlässlich einer Aufführung am IGNM-Musikfestival in London wie folgt: »Es ist Musik, die einen zugleich anzieht und abstößt. Es gibt darin viel Erfindungsvermögen, Musikalität, Zweckmäßigkeit und Seriosität, aber wiederum wenig Ruhe, wenig Erholung. Alles ist wie auf Messers Schneide, dramatisch, erregt, bewegt. Ich würde sagen, dass es Musik ist, die schmerzt, in der Sie quasi ständig auf der Hut sind, was im nächsten Moment passieren wird, bis zu dem Ausmaß, dass Sie letztendlich den Genuss verlieren, der eigentlich vielleicht die Voraussetzung eines Kunstwerkes sein sollte, Sie sind aufgeregt und beunruhigt und eigentlich unbefriedigt.« Bohuslav Martinů, *Mezinárodní festival v Londýně* [Das Internationale Musikfestival in London] (1938), in: Šafránek, 1966, p. 70 (»Je to hudba, která současně přitahuje i odpuzuje. Je v ní mnoho vynalézavosti, hudebnosti i účelosti, a vážnosti problému, ale zase málo klidu, málo oddechu. Vše je jako na ostří nože, dramatické, vzedmuté, pohyblivé. Řekl bych, že je to hudba, která bolí, v níž jste jakoby na stráži, co se v následujícím okamžiku přihodí, až do té míry, že nakonec ztratíte požitek, který by vlastně měl být předpokladem uměleckého díla, jste rozrušení a zneklidnění a vlastně neuspokojeni.«)
- 17 Bohuslav Martinů, *Dnešní hudební Paříž* [Das musikalische Paris heute] (1927), in: Šafránek, 1966, p. 51: »Diese Gruppe verschrieb sich – wie es scheint, mit großem Vergnügen – der Rückkehr zur »Klassik«. Freilich resultiert daraus eine Klassik, die nicht durch die harte Schule der modernen Möglichkeiten, der neuen Bestrebungen und neuen Ideen gegangen ist. Und so hören wir moderne Werke, die auffallend an Haydn erinnern [. . .]. Charakteristisch ist für sie einstweilen die Rückkehr zu einer übertriebenen, gewollten Einfachheit, die alle vom Aufschwung der modernen Musik eröffneten neuen Möglichkeiten völlig außer Acht lässt.« (»Skupina tato, zdá se, že přijala s ohromnou radostí onen návrat ke »klasicismu«. Ale je to u nich klasicismus, který neprošel onou tvrdou školou moderních možností, nových snah, nových idejí. A tak slyšíme moderní kompozice, které se až nápadně podobají Haydnovi [. . .]. Ale charakteristický je u nich onen návrat k přehnané, úmyslné jednoduchosti, nechávající úplně stranou všechny možnosti, které přinesl rozmach moderní hudby.«)

Die Dissonanzen bilden ab November 1923 einen festen Bestandteil von Martinůs Werkkonzeption und zwar bereits in den Skizzen und Verlaufsskizzen, weshalb sie keineswegs als Produkt einer nachträglichen Bearbeitung erscheinen. Das chronologisch erste Beispiel einer konsequenten Anwendung von Dissonanzen im Schaffen von Martinů erscheint im bereits erwähnten *Streichtrio Nr. 1*.¹⁸

Klanglichkeit

Bereits im April 1924, also gleich nach dem *Streichtrio Nr. 1*, komponierte Martinů sein *Quartett für Klarinette, Horn, Cello und kleine Trommel* H. 139. Darin erweiterte er nicht nur die frisch entdeckten Bereiche der Polyphonie und Dissonanz, sondern verließ zum ersten Mal den für ihn bis anhin typischen Mischklang zugunsten einer Emanzipierung der einzelnen Stimmen.

Tempo I

Notenbeispiel 1, *Quartett für Klarinette, Horn, Violoncello und kleine Trommel* H. 139, T. 19–21.

18 Das Problem der »modernen Harmonik« in der »alten Konzertform« erwähnt Martinů in Zusammenhang mit seinem *Konzert Nr. 1 für Klavier und Orchester* im Interview mit José Bruyr (in: *L'Ecran des musiciens*, Bd. 2, Paris 1933, p. 63) mit dem Hinweis, er habe das Problem in diesem Werk gelöst: »Ce Concerto positif et résolvait un problème souvent posé et rarement résolu: celui de l'union, de la fusion de la forme ancienne avec les rythmes et les harmonies les plus contemporaines et cela aussi loin que possible du froid néo-classicisme de Brahms.«

9
 Fl *p*
 Cl 1 (B♭) *p*
 Cl 2 (B♭) *p*
 Sax alto 1 (E♭) *mf cont.*
 Sax alto 2 (E♭) *mf cont.*
 Sax tenore (B♭) *mf cont.*
 Tr 1 (B♭) *p*
 Tr 2 (B♭) *p*
 Trb 1 *p*
 Trb 2 *p*
 Timp *p*
 Tamb picc *p*
 Banjo *mf*
 Pf *mf*
 Vl 1 *mf*
 Vl 2 *mf*
 Vle *mf*
 Vc *mf*
 Cbi *mf*

Notenbeispiel 2, Le Jazz H. 168, T. 9–15.

Belege für solche Experimente sind dermaßen zahlreich, dass ich mich nur auf einige wenige Hinweise beschränken kann – zu den spannendsten gehört neben der Oper *Larmes de couteau* H. 169 (1928) zweifellos *Le Jazz* H. 168 (1928) für Flöte, 2 Klarinetten, 3 Saxophone, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagwerk (Pauke, Gr.Tr., Rührtr., Beck.), Banjo, Klavier, Streicher und 3 untextierte Singstimmen (1 Frauen- und 2 Männerstimmen).

Allegro con brío

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flutes I & II, Flute piccolo, Oboes I & II, Clarinets in B-flat I & II, and Bassoons I & II. The second system includes Horns I & II, Horns III & IV, Trumpets in B-flat I & II, Trombones I & II, and Tuba III & C. The third system includes Timpani, Grand Cassa, and Cymbals. The fourth system includes Piano. The fifth system includes Violins I & II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score features a variety of dynamic markings such as *p*, *f*, *sf*, *decresc.*, and *cresc.*, along with articulation marks like *acc.*, *pizz.*, and *stacc.*. The tempo is marked *Allegro con brío*.

Notenbeispiel 3, *Half-Time* H. 142, T. 1–9.

Die Suche nach einem individualisierten Klang, unter stets wechselnden Gesichtspunkten, gehörte von dieser Zeit an zu den Konstanten in Martinůs Schaffen. So suchte er nicht nur nach neuen Konstellationen von Instrumenten, sondern bemühte sich gleichzeitig, auch dem traditionellen großen Symphonieorchester neue Klänge abzugewinnen, zum ersten Mal in *Half-Time* H. 142 (1924), seinem ersten Orchesterwerk aus der Pariser Zeit. Er setzte hier das Klavier als Orchesterinstrument ein und stellte vor allem die Holz- und Blechbläser gegenüber den zuvor bevorzugt behandelten Streichern in den Vordergrund.

Eine weitere Stufe seiner Beschäftigung mit den klanglichen Möglichkeiten stellt die Gegenüberstellung von zwei Klangkörpern dar, erstmals erprobt in der *Sinfonia concertante Nr. 1* H. 219 für zwei Orchester und Klavier vom Frühling 1932. Am ausgeprägtesten kommt dieses Verfahren jedoch erst gegen Ende der 1930er Jahre zur Geltung, insbesondere in der sogenannten Concerto-grosso-Trilogie. In den beiden ersten Werken der Trilogie, also im *Concerto grosso* H. 263 von 1937 und in den *Tre Ricercari* H. 267 von 1938 werden jeweils zwei Klaviere einem kleinen Instrumentalensemble gegenübergestellt, das im Fall des *Concerto grosso* aus einer Flöte, 3 Oboen, 3 Klarinetten, zwei Hörnern und einem kleinen Streichorchester mit dreifach geteilten Violinen besteht. Die *Tre Ricercari* sehen zu den 2 Klavieren zusätzlich 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Trompeten vor, die Streicherbesetzung ist noch reduzierter als beim *Concerto grosso* und besteht aus nur 3 Violinen und 3 Violoncelli. Und schließlich im bekanntesten dieser drei Werke, im *Doppelkonzert für zwei Orchester, Klavier und Pauken* H. 271 (1938), werden einem Klavier gleich zwei Streichorchester gegenübergestellt.

Die ungewöhnliche Besetzung der *Polní mše* [Feldmesse] H. 279 (1939) – 2 Flöten, 2 Klarinetten, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Klavier, Harmonium und zahlreiche Perkussionsinstrumente – wurde oft auf die äußeren Umstände, nämlich auf den Mangel an einem kompletten Instrumentarium sowie auf den vorgesehenen Aufführungsort unter freiem Himmel, zurückgeführt. Doch wie wäre dann die in diesem Kontext eigenartige Verwendung von Klavier und Harmonium zu erklären? Es scheint in der Tat, dass die äußeren Bedingungen nur eine partielle Erklärung bieten und die originellen Klangkombinationen vielmehr zu Martinůs charakteristischer Konzeption gehörten.

Allegro poco $\text{♩} = 108 - 112$

Allegro poco $\text{♩} = 108 - 112$

Notenbeispiel 4, *Tre Ricercari* H. 267, 1. Ricercar, T. 1–4.

In Amerika begann sich Martinů für elektronische Instrumente zu interessieren. So ist beispielsweise belegt, dass er in den USA gemeinsam mit seinem tschechischen Freund Antonín Svoboda, dem Mitentwickler des ersten Computers, ausführlich über die Möglichkeiten einer Klang-

synthesen-Maschine diskutierte.¹⁹ Im September 1944 verfasste Martinů sein einziges Werk für ein elektronisches Instrument, die *Phantasie für Theremin, Oboe, Streichquartett und Klavier* H. 301, in welchem das sogenannte Theremin-Vox eingesetzt wird. Selbst wenn dieser Versuch ohne Folgen bleiben sollte, stellt er ein interessantes Zeugnis für Martinůs Suche nach neuen klanglichen Möglichkeiten dar.

④

Oboe
Pianoforte
Solo
Violino I
Violino II
Viola
Violoncello

Notenbeispiel 5, *Phantasie für Theremin, Oboe, Streichquartett und Klavier* H. 301, T. 45–52.

In seinem Spätwerk kehrte Martinů teilweise zu der Klangwelt seiner Jugendwerke zurück. Ein bemerkenswertes Beispiel dafür bietet die *Kammermusik Nr. 1* H. 376 (1959) mit dem Untertitel *Les Fêtes nocturnes*. In der aparten Besetzung des zwischen dem 14. Februar und 3. März 1959 entstandenen Werkes – Klarinette, Violine, Viola, Violoncello, Harfe und Klavier – dominiert die für Martinůs Kammermusik ungewöhnliche

19 Vgl. Šafránek, 1964, Fußnote auf p. 339.

Klangkombination von Klavier und Harfe, die kurz davor in seiner Oper *The Greek Passion* H. 372 (1956–59) eine wichtige Rolle spielte. Es ist gar die einzige Verwendung der Harfe in einem kammermusikalischen Werk des Komponisten überhaupt, der sich dabei möglicherweise auf seine jugendliche Begeisterung für Debussy im Allgemeinen und auf dessen *Sonate für Flöte, Viola und Harfe* von 1915 im Besonderen zurückbesonnen hatte.²⁰

Notenbeispiel 6, *Kammermusik Nr. 1* H. 376, 1. Satz: *Allegro moderato*, T. 11–16.

Arbeit mit ›Patterns‹

Für Martinůs Werke aus der Prager Zeit sind ausgedehnte, periodisch gebaute Themen charakteristisch – stellvertretend möchte ich in diesem Zusammenhang das Hauptthema des sogenannten *Nullten Streichquartetts* H. 103 (1917) nennen, das spätestens seit dem Schiffbruch der *Titanic* weltbekannte Lied *Näher, mein Gott, zu Dir*. Für Kompositionen von der Pariser Zeit an sind hingegen sehr kurze, oft nur aus wenigen Tönen bestehende Motive bestimmend, wie sie bereits für *Half-Time* typisch

20 Zur Bedeutung des Jazz in Martinůs Schaffen siehe den Beitrag von Gregor Herzfeld in diesem Band, pp. 143–159.

erscheinen. Martinů nannte sie später »cellules« oder »Patterns« und fand in ihnen einen Ausweg aus der von ihm oft kritisierten Themenpolarität der Sonatenform, selbst wenn er sie zunächst durchaus auch im Rahmen mehr oder weniger erkennbarer Sonatenformen verwendete.²¹

Erst in den *Cinq Pièces brèves* (Klaviertrio Nr. 1) H. 184 (1929) lässt sich zum ersten Mal eine neobarocke Richtung bei Martinů entdecken, die von da an für alle Instrumentalkompositionen der Pariser Schaffenszeit typisch werden sollte. Die Art und Weise, wie Martinů diese bedeutende Entwicklungsstufe in seinen Texten als eine gleichsam unwillkürliche und scheinbar mühelose kompositorische Wende zu beschreiben suchte, ist charakteristisch für seine ›Tarnungstaktik‹ – er stellte die bemerkenswerte Neuausrichtung als Folge seiner ›instinktmäßigen‹ Manier dar. Seinem Freund und ersten Biographen Šafránek berichtete er kurz nach der Fertigstellung des Werkes, er sei über seine neue Schöpfung angenehm überrascht gewesen: »Ich weiß nicht, wie ich das Trio zustande gebracht habe; unversehens, als ob es das Werk einer fremden Hand wäre, schrieb ich etwas völlig Neues.«²² Wenn man das gesamte Werkverzeichnis überblickt, kann man feststellen, dass die scheinbar ›ohne den Willen des Komponisten‹ entstandenen Stücke so gut wie nie ganz neuartig und nicht unvorhersehbar waren. Man entdeckt einige Züge, die sie mit Kompositionen aus früheren Jahren teilen, wie zum Beispiel mit dem *Streichquartett Nr. 2* oder dem *Duo Nr. 1* H. 157 (1927) für Violine und Violoncello. Der größte Unterschied zwischen den genannten Werken und den *Cinq Pièces brèves* besteht sowohl im kontinuierlichen Gebrauch eines neobarocken Stils, als auch und vor allem in der konsequenten Anwendung von kurzen ›Patterns‹, die unmittelbar in eine kontrapunktische Fortspinnung übergehen.²³

21 Zur Frage der »cellules« siehe z. B. Bohuslav Martinů, Concerto grosso (1941), in: Šafránek, 1966, pp. 275–276. Zu seiner Abneigung der Themendualität vgl. Aleš Březina, Eine ›phantastische Schule‹ des Komponierens für Streichorchester. Martinůs Eingriffe in die »Partita« (1938) von Vítězslava Kaprálová, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge*, Bern etc. 1997, pp. 95–113.

22 Šafránek, 1964, pp. 144–145.

23 Vgl. Březina, 1997 pp. 95–113.

Allegro moderato (♩ = 96)

Violino

Violoncello

Pianoforte

Allegro moderato (♩ = 96)

meno *cresc.* *f*

meno *poco f* *cresc.* *f*

Notenbeispiel 7, *Cinq Pièces brèves* H. 184, 1. Satz: *Allegro moderato*, T. 1–6.

Natürlich kann man auch in den Werken der 1930er Jahre einige Elemente der Sonatenhauptsatzform entdecken.²⁴ Angesichts der oft gleichzeitigen Absenz von so zentralen Merkmalen wie einem Thema (und nicht bloß Motiv), einer tonalitätsstiftenden Funktion, einer Durchführung, die nicht bloß die Fortspinnung einer thematischen Zelle ist, und einer Reprise, die nicht nur eine wörtliche, wenn auch verkürzte Wiederholung des Satzanfangs darstellt, kurzum: Wenn man die Begriffe Exposition, Durchführung und Reprise in Anführungszeichen setzen muss, ist der analytische Gewinn einer solchen Betrachtungsweise im Einzelnen genau zu untersuchen.

24 Siehe unter anderem die Beiträge von Hans-Joachim Hinrichsen und Ivana Rentsch in diesem Band, pp. 189–217 und 229–251.

Tschechische Elemente

Von tschechischen Künstlern erwartet nicht nur die tschechische Öffentlichkeit schon seit der sogenannten ›Nationalen Wiedergeburt‹, der Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts, eine programmatische Zuwendung zu tschechischen Stoffen. In enger Anlehnung an die aufklärerische Rolle, die ihr seitdem zukam, wurden der modernen tschechischen Musik nicht nur musikalische, sondern auch innen- (Identitätsstiftung) und außenpolitische (Repräsentation) Aufgaben auferlegt. Besonders deutlich zeigt sich diese Auffassung in zahlreichen Schriften des konservativen, an Bedřich Smetana und Richard Wagner orientierten tschechischen Musikhistorikers Zdeněk Nejedlý (1878–1962), der bereits im März 1919 in der Musikzeitschrift *Smetana* betonte: »Kein Maßstab war hoch genug, um die Höhe zu erfassen, auf der unter jeden Umständen ein tschechischer Nationalkünstler zu stehen hatte.«²⁵ Diese Einstellung mag die Tatsache erklären, weshalb von den mehr als 400 Werken Martinůs in Tschechien gerade die von der mährischen Folklore beeinflussten Kompositionen als sein gleichsam ›wahrer‹ Beitrag zur tschechischen Kunst aufgefasst werden. Diese den Komponisten ungerechtfertigt einengende Rezeption lässt sich anhand seines Balletts *Špalíček* kurz darlegen.

Špalíček, ein ›Ballett mit Gesang‹ entstand in den Jahren 1931–32 und leitete eine neue Phase im Schaffen von Bohuslav Martinů ein, die der Komponist als »eine programmatische Zuwendung zum tschechischen Gestus« bezeichnete, und zwar »direkt zur Folklore«. Er verließ damit seiner eigenen Einschätzung nach den

scheinbar universalen Ausdruck, um der tschechischen nationalen Ausdruckswelt nahe zu kommen, und schaffte unter Verwendung gewöhnlicher Mittel eine neue, einfache und schlichte Musik, nahezu ein Volkslied, ohne jegliches Orchesterbeiwerk, ohne alle Komplikationen der modernen Musik, dabei direkt an die tschechische klassische Produktion anknüpfend.²⁶

25 Zdeněk Nejedlý, ›Můj‹ případ. K patologii české společnosti v republice, in: *Smetana* (1919), p. 77 (»žádné měřítko nebylo dosti vysoké, aby vystihlo výši, na níž měl za každých okolností stát český národní umělec.«)

26 Bohuslav Martinů, Autobiografie (1941), in: Šafránek, 1966, p. 320 (»vrací se náhle [...] k národnímu českému projevu«; »přímo k folklóru«, opouští »zdánlivě univerzální názor, aby se přiblížil lidovému českému cítění [...] tvoří novou, jednoduchou a prostou, takřka národní píseň, beze všech příkras orchestrálních, beze

Es wäre schwer, eine andere derart missverständliche und so häufig missverstandene (und missbrauchte) Äußerung des Komponisten zu finden. Nur wenn man gänzlich ahistorisch alle Experimente Martinůs aus den 1920er Jahren wie auch alle Werke seiner amerikanischen Lebensphase ausklammern würde, könnte man in diesem Werk ausschließlich das folkloristische Ballett eines Komponisten sehen, der nach zahlreichen Umwegen quasi »endlich zu seinem eigentlichen, d. h. nationalen Stil« fand. Dies wäre nicht nur simplifizierend, sondern schlicht irreführend.

Viel treffender erscheint hingegen die Interpretation dieser in der Heimat des Komponisten beliebtesten Schaffensphase als ein weiteres unter vielen Experimenten des unablässig experimentierenden Martinů. Und wie bei allen Experimenten sind auch Entdeckungen dieser Phase in sein weiteres Schaffen eingeflossen – und damit zugleich den Mythos eines Nationalkomponisten geradezu sozialistisch-realistischer Prägung nährend.

Martinůs indirekter Zugang zur Folklore seiner Heimatregion wird auch in einem Brief an Šafránek bestätigt. Gefragt nach der Revue *Kole-da* [Weihnachtslied] H. 112 (vermutlich 1917), einem Vorläufer von *Špalíček*, antwortete Martinů:

damals las ich viele Jahrgänge der Zeitschrift *Český lid* [Das tschechische Volk] in der Bibliothek von Polička, in der ich eigentlich zahlreiches Material (Zíbrt etc.) gesammelt habe, das ich später für *Špalíček* verwendete.²⁷

Bereits die Textvorlagen des Balletts sind keineswegs nur tschechisch – die vom Komponisten ausgewählten Spiele und Märchen kommen in verschiedenen Varianten bei nahezu allen europäischen Völkern vor, wessen sich Martinů selbstverständlich wohl bewusst war. Laut Šafránek fand Martinů wichtige Anregungen für *Špalíček* bei seinen regelmäßigen Spaziergängen durch das Pariser Arbeiterviertel Belleville, u. a. in der

všech komplikací moderní hudby, prostředky obyčejnými, hudbu, jež navazuje přímo na českou klasickou produkci.«)

27 Brief Bohuslav Martinůs an Miloš Šafránek vom 5. April 1947 aus New York, aufbewahrt im Bohuslav-Martinů-Zentrum Polička, Sign. PBM Kmš 809 (»jsem tenkrát četl mnoho ročníků Českého lidu z poličské knihovny, kde jsem vlastně nasbíral spoustu materiálu (Zíbrta atd.), jež jsem použil částečně v Paříži pro *Špalíček*.«)

Rue du Temple, wo »das einfache Publikum auf das Bühnengeschehen direkt und laut reagierte«. ²⁸

Auch die theoretische Vorbereitung, die Martinů schon immer mit großer Vorliebe pflegte, spricht gegen ein »rein tschechisches« Verständnis der Werke aus der sogenannt »tschechischen« Phase in der ersten Hälfte der 1930er Jahre. Neben *Špalíček* zählen dazu auch die Opern *Hry o Marii* [Marienspiele] H. 236 (1934) und *Divadlo za bránou* [Das Vorstadttheater] H. 251 (1936) sowie die Kantate *Kytice* [Blumenstrauß] H. 260 (1937). Im Nachlass des Komponisten befindet sich die dreiteilige Theatergeschichte von Lucien Dubech, deren erste zwei Bände im Jahr 1931 erschienen sind, also gerade zum Zeitpunkt der Entstehung von *Špalíček*. ²⁹ Darin finden sich zahlreiche Informationen über das mittelalterliche Volkstheater, dessen Aufführungsformen sowie über die wichtigsten Themen. Viele der Anregungen aus dem Buch von Dubech kommen unübersehbar in den *Hry o Marii* zum Vorschein, einem zwischen 1933 und 1934 entstandenen Zyklus von vier Mirakeln.

Wie Ivana Rentsch überzeugend nachweist, kann die Verwendung von Folklore offensichtlich auch als eine kritische Reaktion auf die Opernästhetik Wagners angesehen werden. ³⁰ Im Unterschied zur Idee eines »organisch« zusammenhängenden Musikdramas wählte Martinů eine Mischung von zahlreichen additiv aneinandergereihten, bewusst primitiven und miteinander nur lose verknüpften Vorlagen. Die kurzen, übersichtlich geordneten und in sich abgeschlossenen Perioden stehen in einem erheblichen Kontrast zur »unendlichen Melodie«, womit Martinů eine weitere Möglichkeit eines Rückgriffs auf vorklassische Modelle fand. Die unpersönlich formulierte, objektivierende Textvorlage lieferte dem Komponisten viel Raum für eine nicht-emotionale Vertonung bar jeglicher subjektiver Elemente. Die potenzielle Dramatik der *Legenda o svaté Dorotě* im 3. Akt von *Špalíček* wird dadurch zu-

28 Šafránek, *Bohuslav Martinů. Život a dílo* [Bohuslav Martinů. Leben und Werk], Prag 1961, p. 165 (»obecnostvo, prostí lidé, reagující přímo a hlasitě na to, co se dělo na scéně«). In der hier sonst zitierten deutschen Ausgabe der Monographie wurde diese Stelle ausgelassen.

29 Lucien Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, 5 Bd., Paris 1931–35. Siehe dazu auch Rentsch, 2007, pp. 118–138.

30 Rentsch, 2007, pp. 116–122.

gunsten eines objektivierenden ›Theaters im Theater‹ auf ein Minimum reduziert.

Der Hinweis auf den experimentellen Charakter von *Špalíček* sowie auf den Einfluss Igor Stravinskij's soll keinen Plagiatvorwurf bedeuten, es kann jedoch das Verständnis dieses Werkes um einige Aspekte bereichern, anhand derer es nicht nur in das Gesamtschaffen Martinů's, sondern auch in den weiteren historischen Rahmen eingeordnet werden kann.

Synthese

Für einen derart experimentierenden Komponisten wie Martinů es war, konnte die Synthese vorangegangener Experimente naturgemäß nichts Statisches sein und keinen fixen Endpunkt darstellen. Stellvertretend für die gesamte Pariser Phase sei nur ein einziges Beispiel einer solchen Synthese genannt: das *Doppelkonzert für zwei Orchester, Klavier und Pauken*. Hierin verbinden sich die vorhin genannten Einzelaspekte – lineare Polyphonie, kontrastierende Klanglichkeit (in der Gegenüberstellung von zwei Streichorchestern mit Klavier und Pauken in der Mitte), die Arbeit mit ›Patterns‹ und im Choral des zweiten Satzes teilweise auch tschechische Elemente. Ergänzt wird dieses Spektrum durch rhythmisch wie harmonisch äußerst präzise Jazzelemente, nicht nur im Sinne von Synkopen.³¹ Doch eine Akkordfolge wie diejenige in den Takten 28–31 im 1. Satz des *Doppelkonzertes* – selbst wenn man sie beim bloßen Hören infolge ihrer nahtlosen Integration in den Gesamtverlauf nicht sofort als einen tatsächlich jazzigen ›Riff‹ erkennen mag – wäre ohne eine derartige Beschäftigung des Komponisten schlichtweg undenkbar.

31 Siehe hierzu die Beiträge von Gregor Herzfeld und Arne Stollberg im selben Band, pp. 143–159 und 69–96.

The image shows a page of a musical score for a concerto. It is divided into two systems of staves. The first system includes Violins I (VI I), Violins II (VI II), Viola (Vle), Cello (Ve), and Double Bass (Cb). The second system includes Timpani (Timp), Piano (Pf), Violins I (VI I), Violins II (VI II), Viola (Vle), Cello (Ve), and Double Bass (Cb). The score is for measures 195 to 200. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked 'Poco allegro'. Dynamics include *mf*, *f*, *ff*, and *f espr. molto*. The piano part features chords and arpeggiated figures.

Notenbeispiel 8, *Konzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauke* H. 271, 1. Satz: *Poco allegro*, T. 195–200.

Zusammenfassend sei nochmals nachdrücklich festhalten, dass das Klischee eines nur instinktmäßig, unbewusst ›organisch‹ drauflos komponierenden Martinů in keinerlei Hinsicht haltbar ist: Die Planmäßigkeit seines kompositorischen Weges verbietet eine solche Vermutung von vornherein. Und nicht zuletzt der Komponist selbst hatte dies bereits in einem seiner frühesten Texte, dem Artikel *O současné hudbě* [Über zeitgenössische Musik] von 1925, vorbehaltlos festgehalten. Dass seine eigenen Äußerungen vorübergehend im Strudel der historisch bewegten Rezeption untergegangen sind, besagt mehr über die Jahre nach 1945 als über sein kompositorisches Selbstverständnis.

Es ist kein Kunststück, in einem emotionalen Anfall das aufzuschreiben, was uns eingefallen ist, denn es wird uns immer vieles einfallen. [...] Viel schwieriger ist es hingegen, nicht alle Ideen aufzuschreiben, sondern nur solche, die die [entstehende] Komposition benötigt. Beherrscht werden müssen die Situation, die Form, der Stil, der Ausdruck und die Empfindung, und das ist ein Ziel, das auch große Meister nur langsam und durch viel Arbeit erreicht haben. [...] Darum kann ein Werk den Eindruck erwecken, in einem einzigen Zug entstanden zu sein, wenn in Wirklichkeit viele Tage, Korrekturen, Überlegungen, Vergleiche und Erwägungen nötig waren.³²

32 Martinů, 1925, O současné hudbě (1925), in: Šafránek, 1966, p. 77 (»Není už uměleckým dílem to, co napíšeme na papír v záchvatu nějakého dojmu, to, co nás napadne, neboť nás toho napadne vždy dost. [...] Ale těžší je, nenapsati to, co nás napadne, t. j. dáti skladbě jen to, co potřebuje. To znamená ovládnout situaci, ovládnout formu, styl, výraz, cit, a to je cíl, ke kterému i velcí mistři docházeli zvolna dlouhou prací. [...] Proto se může dílo zdáti vytvořeno jako jedním tahem, ačkoliv ve skutečnosti bylo třeba mnoha dní, mnoha oprav, změn, mnoha uvažování, porovnávání, vážení.«)

How Long is the Coast of Martin?

MICHAEL B. BECKERMAN (New York)

1.

In a pathbreaking 1967 article titled *How Long is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension* Benoit Mandelbrot answered his question counter-intuitively by saying, essentially, that it depends on what you use to measure it, or more precisely, what scale you are considering.¹ The influence of this article was enormous, and it was considered a major contribution to the development of fractional geometry or fractals as well as to chaos theory, notions that did for mathematics what literary theory did for literature.

Putting aside the metaphysics of just what constitutes Britain let's look at a bit of its coast. The reader can easily do this with any computer map program that allows zooming. Looking at a coast from afar, say the equivalent of 50 miles away we could trace distance and come up with a specific number for coastline length. Moving to another level, however, creates additional nooks and crannies, and a different image, that would produce a different measurement.

If we continue to zoom in we will notice other features analogous to the larger picture, but different ones as well. This involves the concept of self-similarity, the tendency for shapes of nature to be similar on different levels.

If we get close enough we have to trace around each rock and promontory, and going even closer gives us thousands, even millions of

1 Benoit B. Mandelbrot's *How Long Is the Coast of Britain? Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension* was originally published in *Science* 156 (1967), pp. 636–638. It is available online at Mandelbrot's website at: <www.math.yale.edu/mandelbrot/web_pdfs/howLongIsTheCoastOfBritain.pdf> (August 3, 2010).

little inlets to contend with, and eventually each grain of sand must be traversed. As we move closer and closer, we encounter roughly the same level of complexity at different levels, and each level produces a different length for the coastline. The range here is not insignificant. For example, in mapping the country with the longest coastline, Canada, different forms of measurement have yielded measurements ranging from about 12,000 miles of coastline to 120,000.

Mandelbrot and others became fascinated by these problems, taking the matter of scale to infinity and arguing that while it borders a finite area, a coastline is theoretically infinite. Further, they created other shapes, generated by fractional algorithms such as the Koch snowflake and the Sierpinski Triangle which have finite area and infinite border.

The fact that Mandelbrot focused on something like a coastline suggests that he found these kinds of problems not mere intellectual curiosities, but rather potential solutions to the challenge of representing nature more accurately. Mandelbrot said famously, »clouds are not spheres, mountains are not cones, coastlines are not circles, and bark is not smooth, nor does lightning travel in a straight line.«² The shapes of nature, or for our purposes, reality as it occurs, are not always as they appear to us, and we are constantly in need of new tools to apprehend it. And one of those tools is uncertainty.

Let's turn to the subject of Martinů's music under the influence of such thinking and ask an analogous question: how many pieces did Martinů write?

Looking at the final page of Harry Halbreich's catalogue we see that the last number is 384.³ We could therefore conclude that Martinů wrote 384 pieces. Of course, looking at the page, questions immediately present themselves: what is the relationship between 383 and 383A? Do all interpretations consider them identical? Can't we consider alternate versions »pieces« and so too with arrangements? If we count all the numbered works in the Martinů catalogue we come up with something like 460 pieces.

2 Benoit B. Mandelbrot, *The Fractal Geometry of Nature*, New York 1982, Introduction.

3 Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, 2nd rev. ed., Mainz etc. 2007, p. 516.

Looking further at this same page of the catalogue other ways of counting suggest themselves. *Deux Impromptus* for harpsichord H. 381 (1959). That sounds like two pieces, and it's the same for such Martinů titles as *Eight Preludes* H. 181 (1929) or *Four Madrigals* H. 380 (1959) or *Letní suita* [Summer Suite. Six Lyric Pieces for Piano] H. 113 (1918). Do we settle on one piece or six, and who gets to have the final say? There are those that argue that the concept of opus or work is accepted and inviolable, so that anything contained in such a group is subsidiary and not a ›real piece‹. But Martinů didn't give his compositions opus numbers, nor did he provide clues about whether ›Two Pieces‹ is indeed ›two pieces‹, or simply ›one piece‹ titled ›Two pieces‹.

At any rate, taking those pieces that have separate numbers in their titles, we can come up with a figure of 829. It should, of course, be understood that there is a self-similar fractal component to this process, because just as 384 might actually be 460 or 829, on a much smaller scale, 829 might actually be 828 or 830 on the smaller scale. Who knows? This is especially so in light of the fact that the last-mentioned ›work‹ in the catalogue, called *Zdravice* or *Znělka* H. 384 (1959) is hardly a ›piece‹ at all, but a seemingly occasional sketch, a tiny musical aphorism. If one believes in the ›work‹ theory of counting, how does poor little *Znělka* get to be a full-fledged opus?

The writer James Gleick, speaking of the process of creating a census, noted that in such procedures a fairly large percentage of the population goes uncounted for various reasons. Gleick puckishly predicted that »even if 90 percent of the population were pressed into service to march across the country in a skirmish line, they might not find the other 10 percent.«⁴ This is incidentally borne out in research undertaken for this article. I have asked several people – musicians, mathematicians, lawyers, and librarians – to ›find‹ all of Martinů's works, and thus far, no two of them have come up with the same number; the pieces run away and hide even as we pursue them!

4 James Gleick, *The Census. Why We Can't Count*, in: *The New York Times Magazine*, July 15, 1990. It is available at: <<http://www.nytimes.com/1990/07/15/magazine/the-census-why-we-can-t-count.html>> (August 3, 2010). Gleick's theories are most forcefully expounded in the book *Chaos. The Making of a New Science*, New York 1987.

Some other issues arise if we zoom in on *The Prophecy of Isaiah* H. 383 (1959). Just how many pieces comprise it? Is it not composed of separate parts, and are at least some of those potentially separate pieces? And what of other multi-part works? For example, *Špalíček* [The Chap-Book] H. 214 (1932) lists 21 ›obrázky‹ [pictures] and 2 ›předehry‹ [ouvertures]. But the longer ›obrazy‹ that comprise the third act are further subdivided, the second picture consists of *Vynášení smrti* and *Hra na královnu*, separate ›plays‹ as it were, while the final ›obraz‹ is divided into 3 parts with a small intro, followed by two sections (*Hra na zlatou bránu* and *Svatba*) each of which is subdivided further (*Svatba* has a second part called *Polka*). For another kind of authority we may turn to the table of contents which lists 48 parts, referred to by expressions such as ›scene‹ or ›play‹ or ›dance‹, things that seem conspicuously like the word ›piece‹.

Other stage works are similar. The opera *Hry o Marii* [Plays of Mary] H. 236 (1934) consists of four short operas. But they are further subdivided. *Mariken of Nimegue* is divided into two main parts, and yields 6 parts together, and this is not even making further subdivisions. While it is possible to shake one's head (or gnash one's teeth) Martinů does seem to make a near-fetish of creating certain larger works out of what are actually self-sustaining smaller works. In his writing about such compositions, he maintains that the separation of units is the very point of the enterprise. The *Hry o Marii* could just as easily be considered one opera with four acts as it could be four separate operas loosely linked together.

Those who love Martinů might consider it good news that using alternative measurement practices, we can now posit that Martinů easily wrote at least 1300 ›pieces‹ and we haven't even spoken about movements and sections yet, which could be another several hundred. As Mandelbrot noted, if the criteria we are using for what we call a piece changes – i. e. our measuring device changes – our total increases almost fourfold.