

Zeitschrift: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia
Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft
Band: 17 (1997)

Artikel: Eine "phantastische Schule" des Komponierens für Streichorchester : Martins Eingriffe in die Partita (1938) : von Vítzslava Kaprálová
Autor: Bezina, Aleš
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835279>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Eine „phantastische Schule“ des Komponierens für Streichorchester.

Martinůs Eingriffe in die *Partita* (1938)
von Vítězslava Kaprálová¹

Aleš Březina

Einen wichtigen Schaffenszweig von Bohuslav Martinů stellen seine konzertanten Streicherkompositionen aus den 30er Jahren dar. Als erste entstand 1931 die *Partita* für Streichorchester. Aus dem Jahr 1932 stammt das *Sextett* für Streicher, das der Komponist später durch Hinzufügung einer Kontrabassstimme auf eine Besetzung für Streichorchester erweiterte. 1933 komponierte Martinů zwei Werke für gleiche Besetzung: das *Klaviertrio mit Streichorchester* und das *Concertino für Klaviertrio und Streichorchester*. Und das wohl bekannteste Werk jener Jahre ist das *Konzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken* vom September 1938, das oft *Doppelkonzert* genannt wird. Erst in diesen Werken, insbesondere im *Doppelkonzert*, gelang Martinů die Synthese verschiedener Stilelemente sowie vorausgegangener Experimente, die ihm bereits in seinen 1924–27 entstandenen Aufsätzen über das Pariser Musikleben vorschwebte. Aus Elementen des Concerto Grosso, des Jazz, des englischen und italienischen Madrigals und der tschechischen und mährischen Folklore bildete er seinen eigenen Stil.

1937 kam die junge tschechische Komponistin Vítězslava Kaprálová nach Paris, um bei Martinů Privatunterricht zu nehmen. Martinů hielt Kaprálová mit Recht für sehr begabt und setzte sich auch für Aufführungen und die Drucklegung ihrer Werke ein. 1946 schrieb er in einer kurzen Erinnerung an die bereits 1940 verstorbene Kaprálová:

Auf meinen Vorschlag hin begann Vitulka eine Komposition für Streichorchester zu schreiben. Ich wollte diese spezielle Technik mit ihr praktisch durcharbeiten. Das Ergeb-

1 Dieser Text geht auf ein Referat zurück, das der Verfasser am 4. November 1995 im Rahmen der 76. Hauptversammlung der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft in Burgdorf vorgetragen hat. Der damalige Titel des Vortrags lautete „Martinůs Ästhetik eines Komponierens für Streichorchester anhand seiner Eingriffe in die *Partita* (1938) von Vítězslava Kaprálová“. Martinů selbst war zwar kein Ästhetiker und eine begriffliche Festlegung seiner ästhetischen Leitideen gehörte sicher nicht zu seinen Stärken. Die im vorliegenden Quellenmaterial festgehaltenen Ideen und Normen gehen jedoch weit über kompositionstechnische Aspekte hinaus und ermöglichen auch generelle ästhetische Schlüsse über sein Komponieren.

nis war, wie ich glaube, „*Suita rustica*“ [*Partita*, Anm. AB], ich kann mich an den Titel nicht mehr erinnern. [...] Es ist möglich, dass ich in diese Komposition tiefer eingegriffen habe, als ich es gewünscht hätte, aber wir beide hielten sie eher für eine Übung.²

Zwei Aspekte aus dem zitierten Aufsatz verdienen besondere Aufmerksamkeit. Erstens schreibt Martinů über eine „spezielle Technik“ des Komponierens für Streichorchester, zweitens hält er fest, „in die Entstehung des Werkes tiefer eingegriffen zu haben, als er es gewünscht hätte.“ Bereits ein erster Blick auf die Autographe bestätigt diese Aussage. Martinů äusserte sich bekanntlich nur selten über seine Kompositionsästhetik. Nicht zuletzt deswegen ist das Skizzenmaterial zur *Partita* von Vítězslava Kaprálová von grosser Bedeutung: es ermöglicht einen paradigmatischen Einblick in Martinůs Kompositionswerkstatt, dies gerade zur Zeit der Entstehung seiner wichtigsten Werke für Streichorchester.³

Entstehung der Partita

Der früheste Beleg für den Beginn der Arbeit an der *Partita* für Streichorchester findet sich in einem Brief Kaprálovás an ihre Eltern vom 9. März 1938 (hier in der deutschen Übersetzung des Verfassers zitiert)⁴. Dort heisst es: „Ich mache wieder den ersten Satz, den langsamen Teil.“ Daraus folgt, dass es bereits eine frühere Fassung gab, die allerdings nicht erhalten geblieben ist. Wahrscheinlich entstanden kurz danach auch erste Fassungen der beiden anderen Sätze – ein Entwurf des 2. Satzes von 13 Takten sowie ein Entwurf des 3. Satzes („Appassionato“) von 51 Takten.⁵ Zwischen dem 26. April und der ersten Oktoberwoche war Kaprálová zuerst durch andere Pflichten, dann

2 Bohuslav Martinů, o.T., in Přemysl Pražák (Hrsg.), *Vítězslava Kaprálová. Studie a vzpomínky*, [V. K. Studien und Erinnerungen], Prag 1949, S. 127.

3 Die einzelnen Phasen der Entstehung der *Partita* sind vergleichsweise gut dokumentiert, denn das gesamte Material wird heute in der Sammlung „Vítězslava Kaprálová“ in der Musikabteilung des Landesmuseums in Brünn aufbewahrt. (Der Verfasser dankt der Direktorin des Museums, Dr. Jitka Bajgarová, für die Erlaubnis zur Sichtung und Verwendung des Materials.) In erster Linie sind die Autographe der *Partita* zu nennen - erhalten geblieben sind 7 Fassungen des ersten und nicht viel weniger des zweiten und dritten Satzes (eine Aufstellung des Quellenmaterials befindet sich am Ende des Aufsatzes, S. 106–108). Weiter steht ein grosser Teil des Briefwechsels zwischen Bohuslav Martinů und Vítězslava Kaprálová zur Verfügung sowie der gesamte Briefwechsel zwischen Kaprálová und ihrem Vater Václav Kaprál, der ebenfalls Komponist war. Schliesslich finden sich teils in Briefen, teils in verschiedenen Werkeinführungen Martinůs Aussagen über seine eigenen Kompositionen für Streicher.

4 Zu den Originalen vgl. Anm. 3.

5 Vgl. dazu die Übersicht zum gesamten Quellenmaterial S. 106–108.

durch Ferien vom Komponieren abgehalten. Erst im Oktober 1938 entstand in Brünn in Martinůs Abwesenheit⁶ eine weitere vollständige Fassung des ganzen Werkes. Diese Brüner Fassung blieb grösstenteils erhalten – der 2. Satz ist sogar mit Zeit- und Ortsangaben versehen („Brünn 9. X. 1938“ am Satzbeginn, bzw. „11. X. 1938“ am Satzende).

Danach kam für Kaprálová ein Auftrag von der Universal Edition und bis zum 15. November musste ein anderes Werk fertiggestellt werden. Erst am 24. Januar nächsten Jahres begann Kaprálová, nun wieder unter Martinůs Aufsicht, in Paris mit Korrekturen der *Partita*. Kurz danach schrieb sie nach Hause: „Partita hat schon eine fünfte Fassung des langsamen Teils des ersten Satzes“. Am 7. Februar steht in ihrem Tagebuch die Eintragung: „Partita beendet“. Aber noch im Februar wurde weiter gearbeitet, vor allem an der Instrumentierung. Ein Brief an den Vater vom 7. März belegt den Zeitpunkt der Entstehung einer definitiven Fassung des mittleren Teils des ersten sowie des ganzen zweiten Satzes. Und Ende Mai heisst es schliesslich – ebenfalls in einem Brief an den Vater – „ich muss schauen, dass ich mit den letzten Takten der Partita fertig werde. [...] Martinů quält mich zwar ganz fürchterlich, aber es ist eine phantastische Schule“.

Somit ergibt sich ein Zeitraum von mehr als einem Jahr, in dem Kaprálová entweder unter Aufsicht von Martinů (März 1938, Januar bis Mai 1939) oder aber selbständig (Oktober 1938) an der *Partita* arbeitete.

Beobachtungen am Material

Bereits bei der ersten Sichtung des Materials fällt auf, wie wenig Martinů in den konkreten Notentext der *Partita* eingriff. Seine diesbezüglichen Eintragungen beschränkten sich im Wesentlichen auf einige wenige Instrumentierungsvorschläge sowie Verbesserungen der Führung der Begleitstimmen. Sein Augenmerk galt vielmehr der Struktur und der Anlage des Werkes als etwa „falschen“ Noten. Ähnlich, wie er es früher beim eigenen Lehrer Albert Roussel genoss, konzentrierte sich Martinů auch in seinem Unterricht insbesondere auf generelle Voraussetzungen des Komponierens.⁷ So wie er selbst, bevor er 1923 nach Paris kam, war auch Kaprálová in den an deutschen Vorbildern orientierten tschechischen Musikschulen erzogen: in Brünn war sie

6 Martinů war zu jener Zeit in der Schweiz auf dem Schönenberg als Gast von Paul Sacher. Dort komponierte er gerade sein berühmtestes Werk für Streicher, das *Konzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken*.

7 Seinen Unterricht bei Roussel charakterisierte Martinů mit folgenden Worten: „Avec sa modestie, sa bonté et sa noblesse mais aussi avec son ironie fine et amicale, il m’a guidé de telle façon que cela s’est toujours passé, presque sans que je m’en aperçoive. Il m’a

Schülerin von Vilém Petrželka, in Prag setzte sie ihr Studium bei Vítězslav Novák fort, einem strengen Kontrapunktiker und Verfasser von symphonischen Dichtungen in spätromantischer Tradition.

Als Martinů Kaprálová aufforderte, eine Komposition für Streichorchester zu komponieren, umfasste die Werkliste der 23jährigen viele Lieder, ein Klavierkonzert und eine *Militärische Sinfonietta* für grosses Orchester. Die Besetzung der Werke ist konventionell, ihr Charakter lyrisch (Lieder), bzw. burlesk (Sinfonietta). Beide Orchesterwerke haben eine klare Finalsatzkonzeption, ihre Ecksätze machen von der Sonatenform Gebrauch, die Themen sind kontrastierend angelegt.

Hinter der *Partita* steht von den ersten Fassungen an ein völlig anderes Konzept. Das Werk kann als ein – gelegentlich etwas schulmässiger – Versuch einer produktiven Aneignung von neuen Stilelementen bezeichnet werden. Unter der Aufsicht von Martinů vollzieht sich darin geradezu ein Paradigmenwechsel in Kaprálovás Schaffen – in mehreren Schritten gibt sie die in Brünn und Prag erlernte, an deutscher Spätromantik orientierte Kompositionsweise auf, um sich Formen und Stilelementen der vorklassischen Musik zuzuwenden. Das erklärt auch die lange Entstehungszeit der *Partita* – aus den Skizzen geht klar hervor, mit welchen Komplikationen und Irrwegen der Stilwechsel für Kaprálová verbunden war.

Einer der grundsätzlichen Eingriffe Martinůs ins Autograph der *Partita* betrifft die Auflockerung der stark additiven, symmetrischen Bauweise der Themen und Kompositionsabschnitte. Die zwei Fassungen des 1. Themas im 1. Satz zeigen deutlich, wie tiefgreifend Kaprálovás kompositorisches Denken von Periodizität geprägt war. Die erste, in Brünn entstandene Fassung dieses Satzes der *Partita*, enthält noch keine Eintragungen von Martinů (Bsp. 1). Es ist anzunehmen, dass er sie nach Kaprálovás Rückkehr nach Paris im Januar 1939 einer generellen Kritik unterzog. Erst die zweite Fassung (Bsp. 2) enthält auf den fünf obersten Systemen Martinůs Korrekturvorschläge, die alle die Aufhebung der Periodizität zum Ziel haben. Zwischen Takt drei und vier schob Martinů einen neuen Takt ein, der die Einleitung auf insgesamt 5 Takte verlängert. Aus demselben Grund strich er auch eine 4-taktige Themawiederholung in den Streichern. Stattdessen vertraute er seine Fortspinnung dem Klavier an, das zusätzlich einen klanglichen Kontrast bot.

laissé le temps de réfléchir et d'évoluer par moi-même. [...]. Ce qu'il y avait en moi d'inconscient, de caché, d'inconnu, il l'a pressenti et me l'a révélé, me l'a confirmé et cela d'une façon toujours amicale et presque tendre. Tout ce que je suis venu chercher à Paris, c'était la clarté, l'ordre, la mesure, le goût et l'expression directe, exacte et sensible, les qualités de l'art français que j'ai toujours admiré et que j'ai voulu connaître plus intimement.“ Bohuslav Martinů, *Témoignage tchécoslovaque* [Redaktionstitel], in: *La Revue Musicale* 1937, Sondernummer Albert Roussel, S. 366.

Allegretto energico. I. Gala premi 1938.

Bsp. 1

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string quartet. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. At the top left, there is a handwritten note "Allegretto energico". Below this, there are several staves of music. The notation is complex, with many notes and rests. There are also some handwritten annotations and markings, such as "viale a piano" and "viale a piano". The page is numbered "100" in the top left corner and "BRAND" in the top right corner. The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

Bsp. 2

Der Einfluss Martinůs macht sich auch in vielen Aspekten bemerkbar, die bereits zu den Voraussetzungen der *Partita* gehören, die im früheren Schaffen von Kaprálová jedoch noch nicht vorhanden waren. So steht ausser Zweifel, dass Martinů nicht nur die Besetzung des Werkes bestimmte, sondern – ob direkt oder indirekt – auch seine Form, Anlage und den Stil. Die drei Sätze (Allegretto energico, Andante und Allegro) stehen in der Tradition der italienischen konzertanten Musik des 18. Jahrhunderts. Der dritte Satz hat keine Finalsatzkonzeption mehr, wie es in den früheren Kompositionen von Kaprálová die Regel war, sondern ist in einer Rondoform geschrieben, ähnlich wie in Martinůs *Konzert für Streichquartett und Orchester* von 1931 oder im *Concerto Grosso* von 1937. Die Themen der Sätze werden immer gleich zu Beginn exponiert (bzw. nach einer kurzen, nicht kontrastierenden Einleitung), sie sind kurzgliedrig und prägnant. Die thematische Arbeit beruht auf einer fortspinnenden Entwicklung. Daraus resultiert auch die Möglichkeit einer wörtlichen Reprise in den beiden Ecksätzen. Durch die ganze Komposition zieht sich die Suche nach jenen Eigenschaften französischer Musik hindurch, die Martinů in seinem bereits zitierten Aufsatz von 1937 als den Hauptgewinn seiner Studien bei Albert Roussel genannt hat: „clarté, l'ordre, la mesure, le goût et l'expression directe, exacte et sensible“.⁸

In der *Partita* setzt Kaprálová zum ersten Mal in ihrem Schaffen das Klavier als Orchesterinstrument ein – auch das ist dem Einfluss Martinůs zuzurechnen, denn er hat es seit den frühen 30-er Jahren zum festen Bestandteil der Besetzung seiner Werke für Kammerorchester gemacht. Wie in seinen Kompositionen, wird das Klavier auch in der *Partita* von Kaprálová vor allem zum Erzielen von Klangkontrasten verwendet, für welche es sich aufgrund seiner scharfen Tongebung vorzüglich eignet, darüber hinaus spielt es an manchen Stellen eine wichtige Rolle als Basso continuo. Die schon angedeutete, zuweilen übermässige Identifizierung Kaprálovás mit dem Kompositionsstil von Martinů ist sogar in thematischer Hinsicht greifbar, denn das erste Thema des ersten Satzes der *Partita* weist viele Gemeinsamkeiten mit den *Cinq pièces brèves* für Klaviertrio von 1930 auf, dem ersten Werk Martinůs im neobarocken Stil.

Der Werktitel „Partita“ erlebte in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg eine hohe Konjunktur. Die meisten Komponisten bezogen sich bei seiner Verwendung allerdings nur wenig auf barocke Vorbilder und ihr Verständnis dieser Form. Für die Autoren des 20. Jahrhunderts hatte er vielmehr eine Referenzfunktion: er sollte plakativ zum Ausdruck bringen, dass es sich um ein Instrumentalstück mit vorklassischen Stilelementen handelt. Die gleiche Strategie liegt auch vielen instrumentalen Werken Martinůs zugrunde, die

er in den 30er Jahren komponierte und mit Titeln wie *Partita*, *Ricercare*, *Sinfonia concertante*, *Streichquartett* bzw. *Klaviertrio mit Orchester*, *Suite concertante*, *Inventionen* oder *Concerto grosso* versah. In diesen Werktiteln äussert sich keineswegs eine restaurative Haltung des Komponisten; er entwickelte gerade in den 30er Jahren eine sehr moderne und dabei persönliche Ausdrucksweise. Für die erwähnte Referenzfunktion, die mit den konkreten Werken der vorklassischen Komponisten nur wenig gemeinsam hatte, spricht auch die Tatsache, dass Martinů seiner eigenen *Partita* von 1931 den an sich entweder pleonastischen (weil zweimal dasselbe bezeichnenden) oder falschen (weil dem Haupttitel widersprechenden) Untertitel „Suite I“ gab. Und die Verwechslung der *Partita* von Vítězslava Kaprálová mit der etwa zur gleichen Zeit entstandenen *Suita rustica*, wie sie in Martinůs eingangs zitierten Erinnerung von 1946 vorkommt, dürfte auch als indirekte Bestätigung seines mangelnden Interesses an einer scharfen Unterscheidung zwischen einzelnen Gattungen vorklassischer Musik angesehen werden. Auch in Kaprálovás Schaffen deutet die *Partita* eine neue Richtung an, die sie dann in ihren weiteren Kompositionen ebenfalls verfolgte. Mit diesem Titel wollte sich die Komponistin offensichtlich programmatisch zur neoklassizistischen Stilrichtung französischer Prägung bekennen.

In einem Brief Kaprálovás an ihren Vater findet sich eine weitere gewichtige Aussage zum Verständnis des Titels „Partita“. Die Komponistin schreibt am 9. März 1938: „Ich mache wieder den ersten Satz, den langsamen Teil, weil der erste überhaupt nicht dazu passte und überdies ganz schlecht war. Partita bedeutet kontrapunktische Verarbeitung des Motivs und gar keine Dreiteiligkeit, notabene eine so gewöhnliche, schleppende und kontrastierende“. Aus diesen Worten, die höchstwahrscheinlich auf eine Aussage Martinů zurückgehen, wird deutlich, dass er unter dem Werktitel „Partita“ keine klar definierte Form verstand, keinen formalen Grundriss, sondern dass damit vielmehr ein kompositionstechnisches Verfahren bezeichnet werden sollte.

Die zitierte Briefstelle macht noch auf einen weiteren Aspekt aufmerksam. Er betrifft Martinůs Verständnis der thematischen Arbeit. Obwohl die im Brief erwähnte frühere Fassung des zweiten Themas nicht erhalten blieb, ist es nicht schwer, sich ihren Charakter vorzustellen. Alles, was Kaprálová diesbezüglich gelernt hatte und wovon sie in ihren früheren Werken auch Gebrauch machte, war der Dualismus von zwei stark kontrastierenden Themen. Auch in der *Partita* entwarf sie mit aller Wahrscheinlichkeit ein zweites Thema, das lyrisch war und einen Kontrast zum ersten bildete. Das aber widerspricht Martinůs Ästhetik, wie sie sich in seinen Werken der Zeit manifestiert. Denn er suchte lange nach einer Möglichkeit, dem thematischen Dualismus der Sonatenform zu entkommen und fand sie, zusammen mit anderen Vorzügen, schliesslich im *Concerto Grosso*.⁹

Beispiel 3 (siehe nächste Seite) zeigt Kaprálovás Reaktion auf die erwähnte Kritik. Nach einer Zäsur und dem Doppelstrich kommt ein neues zweites Thema. Es ist zwar weder lyrisch noch langsam, bringt aber dennoch einen starken Kontrast zum 1. Thema. Martinů akzeptierte vorläufig den Vorschlag, nahm dieses zweite Thema auf und arbeitete mit Kaprálová die in ihm vorhandenen Möglichkeiten in sechs verschiedenen Varianten durch.¹⁰

In Beispiel 3 wird es von den 1. Violinen vorgetragen. Die Begleitung dazu verfasste allerdings Martinů. Ihr charakteristisches Merkmal ist das für Martinů typische Oszillieren zwischen Dur und Moll, aus dem ein Grossteil der dramatischen Spannung in seinem *Doppelkonzert* resultiert. Auch alle Sechzehntelläufe, die das militärisch anmutende Marschthema Kaprálovás aufweichen sollen, sind von Martinůs Hand geschrieben.¹¹

In den folgenden Fassungen wird das 2. Thema je anders verarbeitet. In der dritten, ebenfalls von Martinů eigenhändig geschriebenen (Bsp. 4, bis zum Doppelstrich; vgl. S. 109), folgt gleich auf das Thema seine kontrapunktische Fortspinnung, welche die sonst so naheliegende Periodizität zu vermeiden hilft. In der vierten Fassung (Bsp. 4, ab dem Doppelstrich) leitet Martinů das Thema rhythmisch vom ersten Thema ab, offensichtlich in der Absicht, dadurch den immer noch vorhandenen Kontrast zu mindern. In der fünften Fassung (Bsp. 5, S. 110) ging Kaprálová ganz von der zweiten aus, versuchte jedoch, das Marschthema durch Einführung von rhythmischen Irregularitäten in die Begleitstimmen zu beleben. Das fand Martinů offenbar

9 In seiner Einführung zur *Toccata e due canzoni* (1941) äusserte sich Martinů zu seinem Verständnis von Concerto Grosso: „Es ist nicht nur die Abwechslung von Soli und Tutti, die hier eine entscheidende Rolle spielt, wir sind hier im Herzen der absoluten Musik oder der Musik schlechthin“. Hier bestehe noch kein „Bedürfnis nach Farben und Instrumentaleffekten, nach klanglichen oder gefühlsmässigen ‘Steigerungen’. [...] Weniger sichtbare Gefühle und laute Klänge, dafür aber dichtere musikalische Formen: das ist das Concerto Grosso“. Bohuslav Martinů, in *Mitteilungen des Basler Kammerorchesters*, Nr. 18, 10. Januar 1947, hier zitiert nach *Alte und neue Musik. 25 Jahre Basler Kammerorchester*, Atlantis Verlag Zürich, 1952, S. 171–172

10 Dieses Vorgehen scheint für Martinů typisch gewesen zu sein; Jan Novák, ein späterer Schüler von Martinů, beschreibt eine der Unterrichtsmethoden seines Lehrers wie folgt: Oft, wenn ich ihm eine Skizze brachte, nahm er ein Motiv heraus, das ihm ins Auge gefallen war, und begann es an seinem Klavier entwickeln, um mir zu zeigen, was man daraus alles machen könnte. Wie oft staunte ich mit offenem Mund über seine Improvisationen.“ Jan Novák, in: Zdeněk Zouhar (Hrsg.), *Bohuslav Martinů. Sborník vzpomínek a studií* [B.M. Erinnerungen und Studien], Brno 1957, S. 40–41

11 Viele Themen der Kompositionen von Kaprálová haben einen militärischen Charakter und ihr erfolgreichstes, bis heute gelegentlich aufgeführtes Werk ist die *Militärische Sinfonietta* (1937, bisher nicht publiziert). Es ist ein weiterer Beleg für Martinůs Offenheit gegenüber seinen Kompositionsschülern, dass er ein solches, ihm durchaus wesensfremdes Thema akzeptierte, um sich dafür mit anderen, ihm wichtigeren Aspekten des Komponierens kritisch auseinanderzusetzen.

Ad libitum

Handwritten musical score for piano and orchestra. The score is written on ten staves. The top two staves are empty. The next four staves (3-6) contain the piano part, and the bottom two staves (7-8) contain the orchestra part. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with slurs and accents, and a bass line with chords and some melodic fragments. The orchestra part starts with a bass clef and contains several chords with dynamic markings like 'f' and 'pp'. A large bracket spans the bottom two staves from the second measure to the end. At the bottom of the page, there is a single staff with a treble clef and a melodic line.

Bsp. 3

stilistisch unpassend, weil der komplizierten und in der individuellen Behandlung der Einzelstimmen extrem differenzierten Satzweise der Spätromantik verpflichtet. In der sechsten Fassung (Bsp. 6, S. 111), die wiederum von ihm stammt, versuchte er wohl gerade deshalb, seine Schülerin zu den stilistischen Mitteln des Concerto Grosso zurück zu führen. Er führte eine konzertierende Solovioline ein, deren Melodie von einer motorischen Sechzehntelbewegung im Klavier begleitet wird und versteckte das zweite Thema zwischen die Pausen der Solostimme. Kaprálová komponierte anschließend eine siebente, vorläufig letzte Fassung (Bsp. 7, S. 112). Gleich wie die ebenfalls von ihr stammende fünfte beruht sie eindeutig auf der zweiten Fassung, diesmal nach A-Dur transponiert. Das Thema wird weitergeführt und variiert, danach folgt eine wörtliche Reprise, wie fast in allen Werken von Martinů aus dieser Zeit.

Es war aber erst die achte Fassung, die schliesslich Eingang in die Reinschrift der *Partita* fand (Bsp. 8, S. 113). Im Unterschied zu den früheren Fassungen ist sie nicht auf sieben Systemen notiert, sondern zuerst auf sechs (da Martinů darin auf Kontrabass verzichtet), ab dem neunten Takt schliesslich auf vier – je zwei für Klavier und für den Streichersatz. Diese Fassung wird dem Bereich des ersten Themas durch einen synkopierten Orgelpunkt in den Bratschen sehr fliessend und logisch angegliedert. In zweifacher Weise erfüllt diese Einleitung Martinůs eingangs indirekt zitierte Forderung nach Kontrastvermeidung: erstens durch die unmittelbare Anknüpfung an den vorigen Abschnitt, zweitens durch die klare rhythmische Verwandtschaft mit dem ersten Thema.

Danach folgt ein abwechselnd vom Klavier und von den Streichern vortragenes zweites Thema. Sein Tanzcharakter sowie seine Verankerung im lydischen Modus zeigen deutliche Affinität zur mährischen Folklore, die die in Brünn aufgewachsene Kaprálová zumal als Tochter eines Janáček-Schülers gut kannte. Durch die motorische Begleitung, die aus dem Drei-Ton-Auftakt des ersten Themas abgeleitet ist, wie auch durch die leise Dynamik wird eine vordergründige Nähe des zweiten Themas zur Folklore jedoch vermindert, sodass es keinen allzu grossen Kontrast zum Concerto Grosso-Stil des ganzen Werkes bildet. Im Unterschied zu allen früheren Fassungen, die wohl unbewusst eher für Bläser gedacht waren, eignet sich dieses Thema viel besser für Streichinstrumente. Ganz im Sinne von Martinůs Concerto Grosso-Auffassung – freie Abwechslung von Tutti und Soli mit eingeschobenen Concertini – folgt ein Solo des ersten Pults der 1. Violinen. Eine anschließende Tutti-Steigerung enthält bereits unverkennbare Züge des 1. Themas und nach 11 Takten kommt die wörtliche Reprise des Satzanfangs. In dieser achten Fassung kommen wichtige Aspekte von Martinůs Ästhetik des Komponierens für Streichorchester deutlich zum Ausdruck. Sie ist diszipliniert im Materialgebrauch, ihre einzelnen Elemente sind nicht allzu stark

kontrastierend, die Melodie des zweiten Themas ist kurzgliedrig und prägnant, die weitere Entwicklung verläuft nicht periodisch. Aus allen genannten Gründen fand diese Fassung, die gänzlich von Martinů stammt und in seiner Handschrift notiert ist, Eingang in die Reinschrift der *Partita* von Vítězslava Kaprálová.

Verzeichnis der Autographe der *Partita*

Das gesamte Quellenmaterial wird heute in der Sammlung „Vítězslava Kaprálová“ in der Musikabteilung des Landesmuseums in Brünn aufbewahrt. Im Anschluss an die letzte Version der vollständigen *Partita* (1.) werden die Manuskripte in der Reihenfolge der Sätze 1–3 chronologisch aufgelistet.

Zu den im *Verzeichnis* verwendeten Abkürzungen:

EZO = Entstehungszeit und -ort

BM = Bohuslav Martinů

s.l. = sine loco

s.d. = sine dato

1. KOMPLETTE DEFINITIVE FASSUNG ALLER 3 SÄTZE, ANNÄHERND IN REINSCHRIFT

EZO: „léta páně 1938“ [„Anno Domini 1938“; am Partiturbeginn]

„Paris 27. VI. 1939“ [am Partiturende]

PAPIER: a) 24-zeiliges Notenpapier der Marke „N 424“ (Satz 1 und 2)

b) 24-zeiliges Notenpapier ohne Marke (Satz 3)

EINTRAGUNGEN BM: keine

Satz 1

2. „ALLEGRETTO ENERGICO“ „I. SATZ DER PARTITA“ [drittletzte Fassung]

EZO: s.l., s.d. (allem Anschein nach jedoch in Brünn entstanden – gleiches Papier, gleiche Art der Überschrift wie in Nr. 5 und 8 dieser Zusammenstellung, von denen Nr. 5 in Brünn lokalisiert ist)

PAPIER: 24-zeiliges Notenpapier ohne Marke

EINTRAGUNGEN BM: keine

N.B. Von den drei erhaltenen Fassungen des 1. Satzes die älteste. Fragment von nur 3 Seiten. Ausgearbeitet für Streicher und Klavier. Bildet trotzdem höchstwahrscheinlich eine Einheit mit Nr. 5 (2. Satz) und Nr. 8 (3. Satz) dieser Übersicht, die nur im Particell vorliegen.

3. „ALLEGRETTO ENERGICO“ [zweitletzte Fassung]

EZO: s.l., s.d.

PAPIER: 31-zeiliges Notenpapier ohne Marke mit vier weit auseinander liegenden Notenlinien etwa in der Mitte. Hier wird die zeitliche Nähe zu Martinůs *Konzert für zwei Streichorchester, Klavier und Pauken* sowie die persönliche Verbundenheit des Lehrers mit seiner Schülerin sichtbar: die Skizzen zum *Doppelkonzert* sind auch auf diesem ungewöhnlichen Notenpapier geschrieben.

EINTRAGUNGEN BM: viele

N.B. Enthält Vorschläge von Martinů, die Eingang in die Reinschrift fanden (Fortspinnung des Themas usw.). Ein Blatt fehlt.

Satz 2

4. „II“ [Entwurf]

EZO: s.l., s.d.

PAPIER: nur eine Hälfte (ohne Marke) erhalten – Bestimmung unmöglich

EINTRAGUNGEN BM: keine

N.B. Fragment von nur 13 Takten. Fassung für 2 Klaviere.

5. „II. SATZ DER PARTITA“ [drittletzte Fassung]

EZO: „Brno 9. X. 1938“ [am Satzbeginn]

„11.X. 1938“ [am Satzende]

PAPIER: 24-zeiliges Notenpapier der Marke „J.E.&Co. No 8“

EINTRAGUNGEN BM: keine

N.B. Notiert für zwei Klaviere, das zweite überschrieben mit „Streicher“.

6. [zweitletzte Fassung]

EZO: s.l., s.d.

PAPIER: 31-zeiliges Notenpapier ohne Marke mit vier weit auseinander liegenden Notenlinien in der Mitte

EINTRAGUNGEN BM: keine

N.B. 5 Takte Choralvorspiel, dann polyphone Entwicklung. Fragment von 8 Takten. Offensichtlich ein Versuch im Stil von Martinůs *Doppelkonzert.*, dessen 2. Satz ebenfalls im 3/2 Takt notiert ist.

Satz 3

7. „APPASSIONATO“ [viertletzte Fassung]

EZO: s.l., s.d.

PAPIER: 30-zeiliges Notenpapier ohne Marke mit zwei weit auseinander liegenden Notenlinien am unteren Papierrand.

EINTRAGUNGEN BM: keine

N.B. Ausgearbeitet für Streicher und Klavier. Klare Unterscheidung zwischen Tutti und Soli (auch durch Überschriften). Nach 51 Takten abgebrochen.

8. „ENTWURF ZUM DRITTEN SATZ DER PARTITA“ [drittletzte Fassung]

EZO: s.l., s.d.

PAPIER: 24-zeiliges Notenpapier ohne Marke

EINTRAGUNGEN BM: keine

N.B. Fassung für 2 Klaviere. Trägt die Überschrift „Entwurf zum dritten Satz der Partita“.

9. [zweitletzte Fassung]

EZO: „12. X. 1938“ [am Satzbeginn]

PAPIER: 24-zeiliges Notenpapier der Marke „J.E.&Co. No 8“, ab Mitte ohne Marke

EINTRAGUNGEN BM: viele

N.B. Fassung für 2 Klaviere. Trägt die Überschrift „Fuge“ und „Choral“ und enthält eine gestrichene Fuge.

A handwritten musical score for guitar, consisting of approximately 12 staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The score is divided into several measures by vertical bar lines. The top section features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Below this, there are several staves with complex chordal and arpeggiated patterns. The bottom section shows a series of chords and arpeggios, possibly for a bass line or a specific guitar technique. The handwriting is clear and legible, typical of a professional or advanced student's work.

Bsp. 4

The image displays two systems of handwritten musical notation on five-line staves. Each system consists of five staves. The top two staves of each system are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The first system shows a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second system continues the piece, with some notes marked with accents and slurs. The handwriting is clear and legible.

Bsp. 5

The image shows a handwritten musical score on a page with multiple staves. The score is written in ink and includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A large, bold diagonal slash is drawn across the entire page, from the top left to the bottom right, crossing through the musical notation. The score is divided into several systems, with the first system containing a vocal line and a guitar accompaniment. The second system continues the guitar accompaniment with complex rhythmic patterns. The third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fourth system continues the guitar accompaniment. The fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixth system continues the guitar accompaniment. The seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eighth system continues the guitar accompaniment. The ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The tenth system continues the guitar accompaniment. The eleventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The twelfth system continues the guitar accompaniment. The thirteenth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fourteenth system continues the guitar accompaniment. The fifteenth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixteenth system continues the guitar accompaniment. The seventeenth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eighteenth system continues the guitar accompaniment. The nineteenth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The twentieth system continues the guitar accompaniment. The twenty-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The twenty-second system continues the guitar accompaniment. The twenty-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The twenty-fourth system continues the guitar accompaniment. The twenty-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The twenty-sixth system continues the guitar accompaniment. The twenty-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The twenty-eighth system continues the guitar accompaniment. The twenty-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The thirtieth system continues the guitar accompaniment. The thirty-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The thirty-second system continues the guitar accompaniment. The thirty-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The thirty-fourth system continues the guitar accompaniment. The thirty-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The thirty-sixth system continues the guitar accompaniment. The thirty-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The thirty-eighth system continues the guitar accompaniment. The thirty-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fortieth system continues the guitar accompaniment. The forty-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The forty-second system continues the guitar accompaniment. The forty-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The forty-fourth system continues the guitar accompaniment. The forty-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The forty-sixth system continues the guitar accompaniment. The forty-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The forty-eighth system continues the guitar accompaniment. The forty-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fiftieth system continues the guitar accompaniment. The fifty-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fifty-second system continues the guitar accompaniment. The fifty-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fifty-fourth system continues the guitar accompaniment. The fifty-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fifty-sixth system continues the guitar accompaniment. The fifty-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The fifty-eighth system continues the guitar accompaniment. The fifty-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixtieth system continues the guitar accompaniment. The sixty-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixty-second system continues the guitar accompaniment. The sixty-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixty-fourth system continues the guitar accompaniment. The sixty-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixty-sixth system continues the guitar accompaniment. The sixty-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The sixty-eighth system continues the guitar accompaniment. The sixty-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The seventieth system continues the guitar accompaniment. The seventy-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The seventy-second system continues the guitar accompaniment. The seventy-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The seventy-fourth system continues the guitar accompaniment. The seventy-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The seventy-sixth system continues the guitar accompaniment. The seventy-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The seventy-eighth system continues the guitar accompaniment. The seventy-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eightieth system continues the guitar accompaniment. The eighty-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eighty-second system continues the guitar accompaniment. The eighty-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eighty-fourth system continues the guitar accompaniment. The eighty-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eighty-sixth system continues the guitar accompaniment. The eighty-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The eighty-eighth system continues the guitar accompaniment. The eighty-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The ninetieth system continues the guitar accompaniment. The ninety-first system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The ninety-second system continues the guitar accompaniment. The ninety-third system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The ninety-fourth system continues the guitar accompaniment. The ninety-fifth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The ninety-sixth system continues the guitar accompaniment. The ninety-seventh system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The ninety-eighth system continues the guitar accompaniment. The ninety-ninth system shows a vocal line with lyrics and a guitar accompaniment. The hundredth system continues the guitar accompaniment.

Bsp. 6

Kord: Moll

The image shows a handwritten musical score for guitar, divided into two systems. The first system consists of six staves. The second and third staves of the first system contain handwritten notation, including notes, rests, and slurs. The second system consists of two staves with further handwritten notation, including slurs and a 'rit.' marking. The notation is in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The title 'Kord: Moll' is written at the top of the page.

Bsp. 7

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Large, sweeping slurs are drawn across multiple staves, indicating long, continuous melodic or harmonic lines. The first system includes a grand staff with treble and bass clefs, and two additional staves below. The second system also features a grand staff with two additional staves. The third system consists of two staves. The handwriting is fluid and expressive, characteristic of a composer's working draft. The paper shows signs of age, with some discoloration and faint markings.

Bsp. 8

