

Osvald Chlubna a jeho první smyčcový kvartet

Geneze, analýza, recepce, kritická edice

Martin Pašek

Osvald Chlubna

KATALOGIZACE V KNIZE - NÁRODNÍ KNIHOVNA ČR

Pašek, Martin

Osvald Chlubna a jeho první smyčcový kvartet : geneze, analýza, recepce, kritická edice /

Martin Pašek. -- V Brně : Moravská zemská knihovna, 2021. -- 1 online zdroj

Anglické a německé resumé

Obsahuje bibliografie, bibliografické odkazy a rejstřík

ISBN 978-80-7051-316-3 (online ; pdf)

* 78 * 787.1/.4:785.74 * (437.3) * (048.8) * 78.089.6 * (0.027)

– Chlubna, Osvald, 1893-1971

– Chlubna, Osvald, 1893-1971. Kvartety, housle (2), viola, violoncello, č.1, op. 21, g-moll

– 1925

– hudba -- Česko -- 20. století

– smyčcové kvartety -- Česko -- 20. století

– monografie

– partitury

– kritická vydání

787 - Hudba pro strunné a smyčcové nástroje [9]

Publikace vznikla v rámci Institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj
výzkumné organizace – Moravská zemská knihovna v Brně.

Recenzovali:

prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

doc. PhDr. Martin Flašar, Ph.D.

© Moravská zemská knihovna v Brně, 2021

© Martin Pašek, 2021

ISBN 978-80-7051-316-3 (online, pdf)

Osvald Chlubna a jeho první smyčcový kvartet

Geneze, analýza, recepce, kritická edice

Martin Pašek

Autor děkuje prof. PhDr. Lubomíru Spurnému, Ph.D., za prvotní impuls ke studiu života a díla Osvalda Chlubny, PhDr. Štěpánce Studeníkové za zpřístupnění pramenů, Mgr. Ireně Veselé, Ph.D., a Mgr. Vlastimilu Tichému z Moravské zemské knihovny za možnost zpracování kritické edice (druhému jmenovanému rovněž za prohlédnutí rukopisu a za pomoc s popisem pramenů), Mgr. Ondřeji Pivodovi, Ph.D., a Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea za nadstandardní podmínky ke studiu dalších pramenů, doc. PhDr. Jiřímu Zahradkovi, Ph.D., za upřesnění editorského problému, Mgr. Věře Martínkové z knihovny Slezského zemského muzea za zaslání skenu referátu Jana Racka, Mgr. Liboru Kvasničkoví, vedoucímu Specializované knihovny Pražské konzervatoře, za objevení dalšího pramene a slečně Emě Kupkové za pořízení fotografií tohoto pramene, Aleně Kuno-vjánkové a Květuši Chlubnové, dcerám skladatele, za cenné informace a doplnění.

OBSAH

11 ÚVOD

13 ŽIVOT OSVALDA CHLUBNY

- 13 Prameny
- 15 Mládí a studium
- 21 Zaměstnání a veřejná činnost
- 22 Chlubnovi nejbližší přátelé –
Leoš Janáček a Vladimír Helfert
- 26 Poválečná léta
- 27 Ocenění

28 CHLUBNOVO DÍLO HUDEBNÍ

- 28 Jevištní dílo
- 31 Vokálně-orchesterální dílo
- 33 Orchesterální dílo
- 38 Koncertantní dílo
- 39 Komorní dílo
- 42 Klavírní a varhanní skladby
- 44 Sbory
- 45 Písně
- 46 Skladby ovlivněné folklorem

47 CHLUBNOVO DÍLO NEHUDEBNÍ

- 47 Teoretické studie a stati
- 49 Vzpomínky na Janáčka
- 50 Ostatní

51	SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1 G MOLL, OP. 21
51	OKOLNOSTI VZNIKU
53	GENEZE DÍLA
54	I. věta
64	II. věta
67	III. věta
71	ÚPRAVA PŘED PROVEDENÍM V ROCE 1937
73	Nová verze III. věty
75	ÚPRAVA PO 1940
75	I. věta
75	II. věta
75	III. věta
79	ANALÝZA KVARTETU
79	I. věta
86	II. věta
88	III. věta
94	PROVÁDĚNÍ A RECEPCE
94	Koncert Moravského kvarteta, Brno, Besední dům 16. března 1926
100	Koncert Moravského kvarteta, Brno, Besední dům 8. listopadu 1937
101	Koncert Moravského kvarteta, Praha, Smetanova síň 26. února 1940
102	Český hudební máj, Brno, Besední dům 9. května 1940
105	SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1 G MOLL, op. 21 - UKÁZKY PRAMENŮ
123	SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1 - PARTITURA
157	KRITICKÁ ZPRÁVA
166	EDIČNÍ ZÁSADY
168	EDIČNÍ POZNÁMKY
168	Obecné problémy
169	Individuální poznámky
201	ZÁVĚR
203	SEZNAM ZKRATEK

204 SEZNAM VYOBRAZENÍ

205 POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

205 Prameny

207 Literatura

215 REJSTŘÍK OSOB

219 SUMMARY

221 ZUSAMMENFASSUNG

ÚVOD

Máme-li krátce charakterizovat tvorbu brněnského rodáka a skladatele Osvalda Chlubny, stačí konstatovat, že napsal díla všech druhů, žánrů a námětů: od dětských říkanek po rozsáhlé symfonické cykly (opery na pohádkové, historické i vědecko-fantastické náměty, skladby komorní, klavírní, varhanní, sbory, písně a kantáty). Za skladatelova života bylo jeho dílo četně a s úspěchem uváděno v divadle, v koncertních síních i v rozhlase. Přesto dnes zůstává pro většinu veřejnosti i muzikologů jen Janáčkovým žákem, který mistrovi instrumentoval *Šárku* a upravil závěr opery *Z mrtvého domu*. Na následujících stranách se pokusíme tento poněkud jednostranný pohled rozšířit.

Činíme tak prostřednictvím skladatelova prvního smyčcového kvartetu, jehož dva rukopisy má Moravská zemská knihovna (dále MZK) ve svém fondu. V této knihovně byla v květnu 2018 uspořádána v rámci cyklu *Oči Brna* výstava nazvaná *Osvald Chlubna: Janáčkův nejvěrnější žák*, jež veřejnosti představila skladatelův neobyčejný život a rozsáhlé dílo.

Tato publikace je rozdělena na dvě části. První tvoří muzikologická studie, druhou pak kritická edice kvartetu včetně kritické zprávy a edičních poznámek. Ve studii se zabýváme významnými momenty skladatelova života a obecně charakterizujeme jeho dílo, největší pozornost však věnujeme jeho prvnímu smyčcovému kvartetu.

Skladatelův životopis omezujeme pouze na určité kapitoly. Nejdříve se věnujeme skladatelově původu a složité rodinné situaci, která mohla mít vliv na jeho pesimistické první tvůrčí období. Poté pokračujeme studentskými léty na reálce, české technice a na varhanické škole u Leoše Janáčka. Po podkapitolách pojednávajících o Chlubnově zaměstnání a veřejné činnosti se soustředíme na skladatelův vztah k Leoši Janáčkovu a k muzikologovi Vladimíru Helfertovi v meziválečné době. Důležitou etapu pro Chlubnův život i tvorbu představuje doba okupace, během níž ztratil mnohé přátele, zároveň však vytvořil některá ze svých nejdůležitějších děl. Poválečná léta pak byla charakterizována politickým vývojem

a hledáním nových tvůrčích cest; v soukromém životě se skladatel potýkal s nemocí a smrtí milované manželky a s vlastními zdravotními obtížemi. Chlubnovo dílo členíme na tvorbu hudební, kterou dále třídíme podle druhů, a na práce nehu-
dební, v nichž je obsaženo množství Chlubnových teoretických a vzpomínkových textů. V rámci hudebního díla postupně představujeme opery, kantáty, symfonické skladby, koncerty, komorní tvorbu, klavírní a varhanní dílo, sbory a písně. Upo-
zornujeme také na méně známá či nezvěstná díla. Nejobsáhlejší kapitola je vě-
nována samotnému prvnímu smyčcovému kvartetu. Pokoušíme se rekonstruovat
okolnosti jeho vzniku, dále sledujeme a vysvětlujeme složitou genezi díla ve dvou
verzích, jakož i další skladatelovy úpravy a zásahy. Jednotlivé věty kvartetu pak
analyzujeme a v neposlední řadě dokumentujeme veřejné provádění díla a jeho
receptci.

Kritická edice kvartetu sestává z partitury zpracované podle uvedených edič-
ních zásad, jež vycházejí ze současného úzu. Nezbytnou součástí edice je rovněž
kritická zpráva, která přináší podrobné informace, jež jsou pro dílo relevantní,
včetně detailního popisu pramenů. Ediční poznámky pak tyto prameny srovnávají
a komentují.

ŽIVOT OSVALDA CHLUBNY

PRAMENY

Přestože Osvald Chlubna patří mezi nejvýraznější osobnosti hudebního Brna 20. století, dodnes o něm neexistuje žádná ucelená monografie. V letech 1958–1962 ji sice muzikoložka Milena Černožorská (1933–2009) s podporou Českého hudebního fondu zpracovala ve formě strojopisu v rozsahu 440 stran,¹ nicméně zveřejnění se dočkala pouze stať *Písňová tvorba Osvalda Chlubny*.² Další osud celého textu není znám a Chlubna tedy zůstává jediným z významných Janáčkových žáků, kterému v tomto ohledu dosud nebyla věnována patřičná pozornost odborné veřejnosti. Ludvík Kundera (1891–1971) v úvodu své práce o Václavu Kaprálovi (1889–1947) v roce 1968 píše:

„Řadu těch, jejichž působnost byla monograficky zpracována, zahájili Jaroslav Kvapil a Vilém Petrželka, i když studie o nich končily uprostřed jejich životního díla. Potom vyšla monografie o Janu Kuncovi a byly napsány dvě studie o H. Mrázkovi a jedna o Pavlu Haasovi. [...] Na své ocenění čekají ještě dva hudební skladatelé: Václav Kaprál a Osvald Chlubna.“³

Zmiňuje rovněž Břetislava Bakalu, ovšem jako výkonného umělce. Po více než padesáti letech Chlubna stále čeká na ocenění. Po vydání Kunderovy monografie byla věnována pozornost např. Vladimíru Ambrosovi (1890–1956),⁴

- 1 Viz např. zmínku ve článku Rukopisné studie čs. muzikologů. *Hudební věda*, 1966, roč. 3, č. 1, s. 130. Dostupné z: <http://www.digitalniknihovna.cz/knav/view/uuid:559f10a3-4b45-11e1-3052-001143e3f55c?page=uuid:559f112d-4b45-11e1-3052-001143e3f55c>.
- 2 ČERNOŽORSKÁ, Milena. Písňová tvorba Osvalda Chlubny. *Časopis Moravského musea: vědy společenské*, 1959, roč. 44, s. 179–192.
- 3 KUNDERA, Ludvík. *Václav Kaprál: kapitola z historie české meziválečné hudby*. Brno: Blok, 1968, s. 5–6.
- 4 GREGOR, Vladimír. *Vladimír Ambros: 1890–1956: život a dílo*. Prostějov: Okresní vlastivědné muzeum, 1969.

Břetislavu Bakalovi (1897–1958),⁵ Pavlu Haasovi (1899–1944)⁶ či Vilému Petrželkovi (1889–1967),⁷ přičemž nepočítáme nezanedbatelný počet akademických kvalifikačních prací či kratších studií. Chlubna zůstává stranou zájmu.

Základní informace o životě a tvorbě Osvalda Chlubny nalezneme ve všech běžných hudebních slovnících – od prvního svazku osobní části *Pazdírkova hudebního slovníku naučného* (1937) přes německy psaný slovník československých skladatelů *Tschechische Komponisten von heute* (1957), *Československý hudební slovník osob a institucí* (1963, 1965), *Skladatele dneška* (1961) a *České skladatele současnosti* (1985) až po *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1995), *Musik in Geschichte und Gegenwart* (1994–2008) či *Riemann Musiklexikon* (1967, 1972).⁸ Hesla jsou v různém stadiu kompletnosti v závislosti na době vydání lexika a nezřídka obsahují faktické chyby především v názvech či číslování děl. Do nového *Českého hudebního slovníku* se heslo „Chlubna, Osvald“ nedostalo. Chlubna

5 MAJER, Jiří, ed. *Břetislav Bakala*. Brno: Státní filharmonie, 1977.

6 PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 1993. ISBN 808504841-8; též PIVODA, Ondřej. *Pavel Haas: Janáčkův nejnadanější žák*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2014. ISBN 978-80-7028-436-0.

7 PETRŽELKA, Ivan. *Vilém Petrželka: soupis díla a bibliografie: (1889–1967)*. Praha: Městská knihovna, 1988. Metodické listy a bibliografie Městské knihovny v Praze; PETRŽELKA, Vilém, PETRŽELKA, Ivan, ed. *Vilém Petrželka: z jeho životních osudů neznámých a zapomínaných*. Brno: Šimon Ryšavý, 2005. ISBN 80-7354-026-6.

8 Viz HELFERT, Vladimír. Chlubna, Osvald. In: PAZDÍREK, Oldřich, HELFERT, Vladimír, ČERNUŠÁK, Gracian. *Pazdírkův hudební slovník naučný*. II., Část osobní. Brno: Ol. Pazdírek, 1937, s. 446; Chlubna, Osvald. In: *Tschechische Komponisten von heute*. Praha: Verband tschechoslowakischen Komponisten, 1957, s. 102–106; ŠTĚDROŇ, Bohumír. Chlubna, Osvald. In: ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDROŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 1, A–L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 538–540; doplňky viz ŠTĚDROŇ, Bohumír. Chlubna, Osvald. In: ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDROŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2, M–Ž. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 1049; Chlubna, Osvald. In: GARDAVSKÝ, Čeněk. *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961, s. 96–97; ZAPLETAL, Petar. Chlubna, Osvald. In: MARTÍNKOVÁ, Alena. *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton, 1985, s. 107–108; TROJAN, Jan. Chlubna, Osvald. In: SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Volume 5. Canon to Classic Rock*. Second Edition. London: Macmillan Publishers, 2001, s. 704. ISBN 0-333-60800-3; ŠTĚDROŇ, Bohumír. Chlubna, Osvald. In: FINSCHER, Ludwig. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik 21 Bände in zwei Teilen*. Personenteil 4, Cam–Cou. 2., neubearbeitete Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2000, s. 960–964. ISBN 3-7618-1100-4; CHLUBNA, Osvald. In: GURLITT, Wilibald, EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Riemann Musik Lexikon*. 12. völlig neubearbeitete Aufl. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967, s. 309; RIEMANN, Hugo. *Musiklexikon*. Bd. 1, Ergänzungsbände. Mainz: B. Schott's Söhne, 1972, s. 213.

figuruje také např. v Helfertově *České moderní hudbě*⁹ a Rackově publikaci *Leoš Janáček a současní moravští skladatelé*.¹⁰ Chlubnův životopis v průběhu let zpracovávali různí autoři, zejména pak Chlubna sám (1943), dále Emanuel Ambros (1943), Bohumír Štědroň (1949), Antonín Balatka (1953)¹¹ a Gracian Černušák (1953), Jiří Fukač (1963) a Zdeněk Zouhar (1968) – většinou však formou poměrně krátkých novinových článků k životnímu jubileu. Skladatel za svůj život rovněž poskytl několik rozhovorů uveřejněných v tisku. Rozbory Chlubnových děl nalezneme v *Hudebních rozhledech*, *Divadelním listu Národního divadla v Brně* (periodikum za svoji existenci několikrát změnilo název), *Listech Hudební matice* (později *Tempo*), časopisu *Index* aj. Chlubna do některých periodik přispěl studiemi o Janáčkově a referáty o brněnském rozhlasovém vysílání. V této souvislosti nesmíme opomenout referáty z koncertů uveřejněné v denním tisku, které podávají cenné informace o provádění děl. Ze 121 dokončených Chlubnových děl s opusovým číslem a z asi čtyřiceti nečíslovaných je vydáno jen necelých třicet. Pouze tři skladby byly oficiálně vydány v podobě zvukového záznamu.

MLÁDÍ A STUDIUM

V matričním záznamu kostela Neposkvrněného početí Panny Marie na Křenové¹² čteme, že se Osvald Václav Chlubna narodil dne 22. července 1893 obuvnickému mistrovi Františku Chlubnovi (1839–1927) a jeho manželce Marii, rozené Jezerovské (1866–1961), bytem Trnitá třída č. 7.¹³ Pokřtěn byl 8. srpna. Rodinná situace byla na hony vzdálena představě idylického dětství. Otec pocházející z Měřína byl již potřeť ženatý, Osvald měl v době, kdy přišel na svět, čtyři starší sourozence a dalších sedm se do roku 1912 ještě narodilo.¹⁴

9 HELFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba: studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc: Index, 1937, s. 146–147.

10 RACEK, Jan. *Leoš Janáček a současní moravští skladatelé: nástin k slohovému vývoji soudobé moravské hudby*. Brno: Unie českých hudebníků z povolání, 1940, s. 25–27.

11 BALATKA, Antonín. Osvald Chlubna šedesátník. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1953, roč. 6, č. 2, s. 503.

12 Moravský zemský archiv v Brně (dále MZA), E 67 Sbírka matrik, farnost Brno-Křenová, matrika narozených 1887–1893, sign. 17085.

13 Černušák uvádí Trnitá č. 6. Srov. ČERNUŠÁK, Gracian. Významné životní jubileum: K 60. narozeninám O. Chlubny. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1953, roč. 6, č. 2, s. 502.

14 František Chlubna (*1839 v Měříně, †1927 v Brně) byl ženatý celkem třikrát. Černušák (srov. tamtéž) sice uvádí pouze dvě manželství, podle zápisu v matrice oddaných vstupoval však skladatelův otec do manželství v roce 1869 jako vdovec. První manželka Františka >

Chlubnova školní léta líčí Gracian Černušák v článku ke skladatelovým šedesátinám:

„Přestěhovali se v téže ulici [Trnité] do jiného domu – odtud začal chodit do české školy na Čechyňskou, kde řádl německý ředitel Drechsler. Potom do Kozí, pak na dělnickou tepnu Cejl, dnešní Gottwaldovu. Zase nazpět na železniční viadukt na Plotní. Tu se stal z Osvalda student II. reálky, kde na něho z profesorů politicky zapůsobil liberální demokrat Hugo Traub, umučený za německé okupace, kulturními zájmy František Žlábek. Zakotvil na Dornychu. Tam ukončil náš Chlubna studia, našel po všelikých oklikách smysl svého bytí, odtud vykročil do samostatného života.“¹⁵

U II. české reálky se zastavme, neboť se zde Chlubna začal formovat jako hudebník. Výroční zpráva školy z roku 1912 uvádí, že budoucí skladatel navštěvoval školu v letech 1904–1911, úspěšně složil maturitní zkoušku a ve svém budoucím povolání se bude věnovat technice. Nevíme, s jakým prospěchem se Chlubna učil, ale absolvoval nejhůře s dobrým prospěchem a nejméně dvakrát obdržel stipendium 100 K od První moravské spořitelny, konkrétně pak v pátém (školní rok 1908/1909) a sedmém (školní rok 1910/1911) ročníku. Není bez zajímavosti, že v době Chlubnových studií na škole vyučoval zpěv Jan Kunc (1883–1976), někdejší žák Leoše Janáčka, skladatel, pozdější dlouholetý ředitel konzervatoře v Brně.¹⁶ Černušák tvrdí, že Chlubna jako sekundán a tercián získal první výraznější hudební podněty právě od Kunce.¹⁷ Samotný Chlubna se o Kuncovi ve svých vzpomínkách vůbec nezmiňuje. Naopak píše:

„Zpočátku jsem byl samouk a hledal svoje vědomosti v různých odborných knížkách, které byly tehdy pro nás dostupné v Zemské – nyní Univerzitní – knihovně. Už ani nevím, které to knížky byly. Stýkal jsem se však jako zpěvák ve Volném pěveckém sdružení akademickém s profesorem P. Dědečkem,

zemřela v Králově Polí v červnu roku 1869, o čtyři měsíce později se ve Vranově oženil s Annou Holešovskou (1837–1891), s níž měl čtyři děti narozené již na Trnité (Antonín *1871, Vincenc *1873, Anna *1875, Anežka *1883). Po smrti druhé manželky se roku 1892 oženil s Marií Jezerovskou u sv. Tomáše v Brně. Vedle Osvalda (*1893) spolu přivedli na svět dalších sedm dětí (Božena *1895, František *1897, Marie *1899, Jan *1905, *1910, Bedřich *1908, Albín *1909, Marie *1912).

15 ČERNUŠÁK, Gracian. Významné životní jubileum: K 60. narozeninám O. Chlubny, s. 502.

16 Viz *Výroční zpráva 2. české státní reálky v Brně za školní rok 1910/1911*. Brno: 2. česká státní reálka, 1911, s. 8.

17 ČERNUŠÁK, Gracian. Významné životní jubileum: K 60. narozeninám O. Chlubny, s. 502.

učitelem houslí na Varhanické škole a koncertním mistrem Národního divadla v Brně, ale hlavně s [elévou varhanické školy] Karlem Zavřelem a Františkem Rybkou. A od těch jsem se vlastně dozvěděl o Janáčkově teorii, kterou v r. 1911 v prvním vydání počal vydávat sám Janáček jako učebnici teorie pro svoji Varhanickou školu, a já ji – za 10 krejcarů sešit – kupoval od Karla Zavřela (byl baryton, pak tenor u brněnského divadla, později ředitel divadla v Českých Budějovicích). To bylo 10 sešitů, jejichž chyby korigoval sám Janáček. Ty sešity jsem si bohužel neuschoval.“¹⁸

Následující dva roky Chlubna studoval elektrotechniku na České vysoké škole technické v Brně. Jako student mohl zdarma navštěvovat operní představení v divadle a koncerty, které měly na jeho pozdější hudební tvorbu jistě zásadní vliv. Sám se tehdy učil hudební teorii, zejména podle nové Janáčkovy učebnice. Chlubna ovšem zpočátku ani nechtěl být skladatelem, nýbrž básníkem. Jednu ze svých tehdejších básní později i zhudebnil jako součást *Pětí písní*, op. 6 (1918).

„Na mne už jako na studenta měla velký vliv poezie. Nepřišel jsem k tomu náhodou. Vyburcovaly mne k tomu určité city, které hledaly vzory, v nichž bych našel svou poezii. Já jsem byl realista, mým koníčkem byla matematika a fyzika. V sextě dokonce geologie, a to zvláštní útvar geologický – vápenec. Z toho zbyla mi velká láska k Macošě a k okolním lesům – ta se datuje již od sekundy.“¹⁹

Přišel jsem k poezii tím, že jsem sám začal básnit a nabásnil jsem toho mnoho. Jedním takovým ukazatelem mých vzorů byl Richard Dehmel a pak Heinrich Heine. Ale obrat nastal, když jsem přišel k básnickým textům Jaroslava Vrchlického. [...]

To byl jeden směr, z něhož moje city čerpaly. Druhým básníkem, který mi nečekaně přišel r. 1908 do rukou, byl Otokar Březina se svou sbírkou: *Ruce*. [...] A když jsem v r. 1911, 1912 v Zemské knihovně studoval hudební teorii, jak jsem zpočátku uvedl, přečetl jsem všechno, co vyšlo také od Antonína Sovy, J. Sv. Machara, ale hlavně třikrát celého Vrchlického – a to je studnice mé poezie, která se prohlubovala všemi básníky až dodnes.“²⁰

18 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*. I. [strojopis]. Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (dále ODH MZM), pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.], s. 2.

19 Skladatel tuto lásku později transformoval v cyklus symfonických básní *To je má zem*, zejména v druhou báseň *Propast Macocha*.

20 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 12–13.

Ve školním roce 1913/1914 Chlubna absolvoval abiturientský kurz při C.K. České obchodní akademii v Brně. Tento kurz byl ke škole přiřčen roku 1910 a přijati do něj mohli být absolventi středních škol, kteří vykonali maturitní zkoušku s dobrým prospěchem (na základě tohoto faktu usuzujeme na hodnocení Chlubnovy zkoušky dospělosti). Dle výroční zprávy probíhal zápis do kurzu 14. a 15. července a školní rok pak trval od 1. října 1913 do 30. června 1914. Vyučovalo se denně mimo neděle a svátky, školné činilo 240 K za rok (k tomu ještě 5 K za přijímací zkoušku a 10 K za zápis) a na konci kurzu každý posluchač skládal ze všech předmětů zkoušku, na jejímž základě pak dostal vysvědčení.²¹ Díky kurzu potom Chlubna mohl dalších téměř čtyřicet let pracovat v Cyrilometodějské záložně na Zelném trhu. První Chlubnovy skladby pocházejí ještě z dob před studiem na varhanické škole:

„Profesor Bohumil Holub, učitel varhan na varhanické škole a varhaník na Petrově, byl svědkem mých komposičních začátků. Přehrával mi moje komposice, které byly hned na počátku orchestrální, jako ‚Intermezzo‘, ‚Do pohádky‘. Jsou to symfonické přede hry. Já jsem byl vlastně houslista-samouk a všechno, co jsem ve skladbě potřeboval – spoje akordů – jsem drnkal na houslích a melodii pískal. Tedy jako samouk jsem se naučil harmonii podle Janáčka z odkupovaných sešitů, instrumentaci a formy podle partitury R. Strausse, a s těmito poznatky mne Leoš Janáček přijal v r. 1914 do své komposiční třídy na Varhanické škole.“²²

Varhanickou školu založil roku 1881 Leoš Janáček (1854–1928). Škola několikrát měnila své sídlo, od roku 1908 byla umístěna v Řecké vile na Giskrově (dnes Smetanově) ulici. Chlubna vystudoval varhanickou školu za jediný školní rok 1914/1915. Svědčí o tom mimo jiné dochované zápisky z Janáčkových hodin v podobě šesti sešitů nadepsaných „Janáček Teorie 1–3“ (vždy velký a malý sešit pro jeden ročník) datované od září/října 1914 do června 1915. Třídní knihy všech ročníků včetně desetiměsíčního kurzu, který škola zřizovala od roku 1905, mají v dotčeném školním roce Chlubnu alespoň jednou zapsaného v kolonce „scházel“. Na rozdíl od dnešních třídních knih, které na úvodních stranách uvádějí seznam žáků, seznam předmětů a vyučujících, případně též rozvrh hodin, třídní knihy před sto lety obsahovaly zpravidla pouze jednoduchou tabulku, do níž vyučující vpisovali probíranou látku, seznam nepřítomných žáků a svůj podpis. Na základě těchto zápisů můžeme soudit, že Chlubna studoval ve všech třech ročnících

21 Viz *Roční zpráva české vyšší obchodní školy v Brně za školní rok 1913/1914*. Brno: Česká vyšší obchodní škola, 1914, s. 78–80.

22 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 13.

i v desetiměsíčním kurzu současně. Zápisky mladého eléva se shodují s probíranou látkou zapsanou v třídních knihách. Tvzení podporují rovněž výroční zprávy školy, v nichž je v roce 1914 mezi nově přijatými studenty uveden: „Pan Osvald Chlubna, narozen 22. července 1893 v Brně (mimořádný: theorie všechny ročníky a klavír)“ a Chlubnovo jméno v seznamu studentů třetího ročníku ve výroční zprávě za rok 1915. Chlubna na hodiny klavíru vzpomíná takto: „Na Varhanické škole jsem také poprvé sáhl na klavír, učil se Beyerově škole a musel hrát různé spoje a přehrávat preludia i na varhanách. (Bylo to zpočátku strašné, ale překonal jsem to.)“²³ Kvůli studijnímu a pracovnímu vytížení ale není příliš pravděpodobné, aby se v tomto případě jednalo o řádnou docházku do hodin a plnění studijního plánu.

Chlubna tedy kromě klavíru navštěvoval pouze Janáčkovy předměty „Teorie“, „Improvizace“ a „Partitury“. Vedle třídních knih pro jednotlivé školní roky jsou dochovány rovněž katalogy žáků – jeden pro standardní studium, druhý pro desetiměsíční kurz. Jednotlivé očíslované katalogové listy obsahují osobní údaje (jméno, datum a místo narození) žáka a informace o studiu v daném školním roce (od ... do ... studoval v ... ročníku) společně se seznamem předmětů a prospěchu. Na druhé straně katalogového listu jsou pak vypsány zameškané hodiny, zkušební látka a hodnocení závěrečné zkoušky, případně další poznámky. *Hlavní katalog* [pro standardní studium] *od r. 1908/1909 do r. 1918/1919*, tedy do konce činnosti školy, zahrnuje informace o průběhu studia stovek žáků, mezi nimi např. Břetislava Bakaly, Josefa Blatného, Václava Kaprála, Vladimíra Ambrose či Jaroslava Kvapila. U některých studentů je uvedeno, že se jedná o mimořádné studenty ve smyslu mimořádného studia. Osvald Chlubna zde ovšem zapsán není.²⁴ A není zapsán ani v katalogu desetiměsíčního kurzu.²⁵ Do výuky ale nad vši pochybnost docházel, o čemž svědčí jeho pečlivě vedené zápisky i zápisy v třídních knihách. Jakákoliv Chlubnova práce naopak schází v dochovaných školních úlohách z roku 1915.²⁶ Neskládal závěrečnou zkoušku, protože nebyl řádným studentem školy? Chlubna byl ve všech ohledech jistě mimořádným studentem, ať už slovo mimořádný chápeme ve významu organizace

23 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 2.

24 ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Hlavní katalog varhanické školy od r. 1908/09 (pokračování) – 1918/19*, sign. V 93.

25 ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Hlavní katalog 10^{ti} měsíčního kursu od r. 1905/06–1916/17*, sign. V 95.

26 Viz ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Třicátá třetí výroční zpráva jednoty na zvelebení církevní hudby na Moravě. Varhanická škola v Brně. Výnosem c. k. ministerstva osvěty a vyučování ze dne 24. listopadu 1914, čís. 49.485 pod státní patronací. Za spolkový rok 1914*. V Brně, 1915, s. 11, sign. V 128a. a ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Třicátá čtvrtá výroční zpráva jednoty na zvelebení církevní hudby na Moravě. Varhanická škola v Brně. Výnosem c. k. ministerstva osvěty a vyučování ze dne 24. listopadu 1914, čís. 49.485 pod státní patronací. Za spolkový rok 1915*. V Brně, 1916, s. 8, sign. V 129a.

studia či s ohledem na vynikající výsledky (vydání Chlubnova školní práce tiskem jakož i jeho pozdější pedagogické působení na škole).

Offertorium *De profundis* (z 26. února 1915) bylo ještě v době Chlubnova studia vydáno spolu s offertoriem *Iubilate Deo* Milana Luzara a společnou školní prací *Spasíš Hospodine lid pokorný*.²⁷ Rukopisy všech tří kompozic (použité jako podklady pro tisk) jsou dnes uloženy v Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea.²⁸ Jedná se o tři samostatné listy papíru popsané inkoustem, v prvních dvou případech autografy, třetí nepsal ani Chlubna, ani Luzar. Chlubnův autograf je pak v levém horním rohu opatřen datací 26/2 1915.

Zvláštní shodou okolností známe oba autory i pod chybnými křestními jmény. Chlubna je v tisku pojmenován Josef. Tento omyl s největší pravděpodobností vznikl chybným rozpoznáním skladatelova jména v rukopisu, které rytec/sazeč přečetl jako „Jos.“. Milan Luzar (ověřeno v hlavním katalogu školy, jakož i v hudebních slovnících) je naopak v seznamu žáků školy u Kundery uveden jako Emilián.²⁹



Obrázek 1: Podpis Osvalda Chlubny v rukopisu offertoria *De profundis*, 1915. ODH MZM, sign. V 756.

Od února 1923 do června 1924 pak Chlubna studoval u Janáčka v mistrovské třídě konzervatoře. Nikoliv však brněnské, nýbrž pražské. Toto rozhodnutí, kdy byl prakticky odstraněn ze „svě“ brněnské konzervatoře, Janáček velmi těžce nesl a vnímal jej jako velikou křivdu. O transformaci varhanické školy v konzervatoř a o postupném odstraňování janáčkůvů mimochodem opět referuje Chlubna článkem *Vzpomínky na Janáčkův případ* na stránkách časopisu *Opus musicum*.³⁰ Muzikolog Jiří Vysloužil (1924–2015) ve své monografii *Dvě stě let české hudby na Moravě* píše, že Chlubna Janáčkovu v mistrovské třídě spíše asistoval.³¹ V roce 1923 se Chlubna oženil s učitelkou Marií Pavlovskou (1897–1962), s níž měl tři děti – Jaroslava (1925–1997), Květuši (*1929) a Alenu, provdanou Kunovjánkovou (*1933).

27 CHLUBNA, Jos [recte Osv.], LUZAR, M. *Tři offertoria*. Brno: Varhanická škola, 1915.

28 ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Podklady pro II. hudební přílohu 1915*, sign. V 756. Výroční zprávy (viz pozn. 26) uvádějí jméno Emilian, v Kunderově práci o Kaprálovi čteme „E. Luzar“ KUNDERA, Ludvík. *Václav Kaprál: kapitola z historie české meziválečné hudby*, s. 46.

29 KUNDERA, Ludvík. *Janáčkůva varhanická škola*. Olomouc: Velehrad, 1948, s. 146.

30 CHLUBNA, Osvald. *Vzpomínky na Janáčkův případ*. *Opus musicum*, 1970, roč. 2, č. 9–10, s. 281–284.

31 VYSLOUŽIL, Jiří. *Dvě stě let české hudby na Moravě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014, s. 103, 123. ISBN 978-80-244-3988-4.

ZAMĚSTNÁNÍ A VEŘEJNÁ ČINNOST

Hlavním a jediným stálým zaměstnavatelem Osvalda Chlubny až do jeho šedesáti let zůstala Cyrilometodějská záložna, v níž pracoval jako bankovní úředník. Tato profese byla pro skladatele jistě vynikajícím zdrojem příjmů pro živobytí, ale nejspíše ho vnitřně nikterak nenaplňovala. Proto usiloval o jiná místa, která by více vyhovovala jeho uměleckému založení. Svědčí o tom např. dopis Vladimíru Helfertovi (1886–1945), tehdejšímu řediteli Hudebního archivu Moravského zemského muzea:

„V Brně dne 16. ledna 1923.

Vážený pane doktore!

Byl jsem dnes u Vás, ale právě jste odešel na universitu. Chci Vám tedy dopisem oznámiti účel mé návštěvy. Četl jsem v novinách dne 13. t. m. jež přikládám, že mor. zem. výbor zamýšlí reorganisaci správy mor. musea. Snad naskytlo by se nějaké místo uprázdněné, které bych já mohl zastávati, čímž by se mi jistě pomohlo v situaci dnešní. To denní zápasení s číslicemi silně vyčerpává a ubírá síly tvořivé. Znáám Vás a Vy mne též. Poradíte mi a snad lépe informujete.

Chtěl bych více splynout životem a denním zaměstnáním s tvořením nebo aspoň s tím co k tomu je bližší!

Doufám, že mi poradíte a znamenám se Vám

Osvald Chlubna“³²

Uprázdňené místo se v Moravském zemském muzeu pro Osvalda Chlubnu nenaskytlo, nicméně mu byla dopřána možnost splynout životem a denním zaměstnáním s tvořením v podobě několika profesorských míst na různých brněnských hudebních školách. V roce 1919 nastoupil na varhanickou školu jako profesor kontrapunktu a instrumentace, po transformaci na konzervatoř pokračoval jako externista i na této škole. V letech 1919–1935 a později i 1953–1959 vyučoval instrumentaci a nauku o nástrojích jako výpomocný učitel, v padesátých letech lektoroval rovněž hudební formy a rozbor skladeb. Ve výroční zprávě z roku 1925 je zmíněn jako úředník školy. Konkrétnější informaci nabízí *Sborník Ministerstva školství a národní osvěty* z roku 1920, který pro Konservatoř hudby v Brně podává

32 CHLUBNA, Osvald, 1923. *Dopis Vladimíru Helfertovi z 16. 1.* ODH MZM, sign. A 816.

výčet zaměstnanců. Chlubna zde figuruje jednak jako učitel odborných předmětů, jednak jako účetní a manipulační úředník.³³ Z Chlubnova působení na konzervatoři je ovšem nejvýznamnější jeho snaha o kontinuitu výuky v duchu Janáčkova teoretického učení. V prvních letech fungování konzervatoře existoval totiž nepovinný předmět Janáčkova harmonie, ve kterém Chlubna vyučoval harmonii patrně stejně, jako ji dříve vyučoval sám Janáček na své varhanické škole. Tím, že byl předmět záhy zrušen, bylo Janáčkovo učení zcela odstraněno z brněnské konzervatoře a po Chlubnovi ho nikdo nikde systematicky nevyučoval.

V padesátých letech Chlubna pedagogicky působil rovněž na Janáčkově akademii múzických umění, kde podle *Československého hudebního slovníku osob a institucí* přednášel skladbu a instrumentaci.³⁴ Jiří Vysloužil v této souvislosti vzpomíná na situaci v kompozičním semináři:

„V kompozičním semináři profesora Kvapila se mlčelo i o Leoši Janáčkovi, jeho skladbách z dvacátých let. O Janáčkovi psal a přednášel, jako externí pedagog Janáčkovy akademie, Osvald Chlubna, jenž však skladbě přímo nikdy neučil. Nebyl ani členem kompozičního semináře.“³⁵

Chlubna celoživotně patřil k neaktivnějším brněnským hudebním činitelům, o čemž svědčí jeho členství v takřka všech brněnských, moravských či československých skladatelských klubech, syndikátech a svazech. V Klubu moravských skladatelů figuroval mnoho let ve výboru, jako pokladník a v letech 1947–1948 byl dokonce jeho předsedou. Z dalších organizací uvedme např. Českou státní zkušební komisi pro učitele soukromých hudebních škol v Brně, společnost pro soudobou hudbu „Přítomnost“, Českou akademii věd a umění, Český hudební fond, výbor Pražského jara a předsednictví Janáčkovy společnosti v Brně. Zanechal po sobě rovněž množství různých studií, referátů a vzpomínkových textů.

CHLUBNOVI NEJBLIŽŠÍ PŘÁTELÉ – LEOŠ JANÁČEK A VLADIMÍR HELFERT

S Leošem Janáčkem Chlubnu pojilo nejen pouto mezi učitelem a žákem, ale postupem času se z obou skladatelů stali rovněž kolegové a přátelé. Chlubna Janáčkovi vypomáhal s výukou, což je zdokumentováno osmi dopisy, jež předkládá

33 Viz *Sborník Ministerstva školství a národní osvěty: ministerstvo, školské úřady, vysoké, střední a odborné školství*. Praha: Ministerstvo školství a národní osvěty, 1920, s. 109.

34 ŠTĚDRONĚ, Bohumír. Chlubna, Osvald, s. 538.

35 VYSLOUŽIL, Jiří. *Dvě stě let české hudby na Moravě*, s. 180.

Bohumír Štědroň (1905–1982) v časopisu *Program*.³⁶ Janáček si cenil Chlubnova instrumentačního umění a v roce 1918 mu svěřil k instrumentaci třetí jednání své první opery *Šárka*. Podnikali spolu rovněž různé výlety a Chlubna Janáčkovy často navštěvoval. Např. od roku 1915 přišel každý rok na Štědrý den o čtvrté odpoledne popřát krásné svátky.³⁷ Ihned po Janáčkově skonu pomáhal jeho ženě Zdeňce (1865–1938) s organizací pohřbu a údajně také rozhodl, že náhrobek bude mít takovou podobu, jakou skutečně má – mramorová deska podle návrhu Eduarda Miléna (1891–1976).³⁸ Také se společně s Břetislavem Bakalou pustili do úpravy Janáčkovy poslední opery *Z mrtvého domu*, kterou připravili k premiéře. Dnes je opera uváděna bez těchto úprav, které se odchylují od Janáčkovy záměru, ač byly jistě míněny v dobré víře. Ani po smrti svého učitele Chlubna nepřestal paní Zdeňku a hospodyní Máru³⁹ navštěvovat. Dokonce pořídil poslední fotografii paní Zdeňky jen několik dní předtím, než zemřela.⁴⁰ V roce 1948 Chlubna dokončil instrumentaci Janáčkovy symfonie *Dunaj*. Chlubna, opět jistě s dobrým úmyslem, však do symfonie dokonponoval značné množství hudby, která nemá s Janáčkovým záměrem nic společného, a celkově skladbu upravil podle svého cítění.⁴¹ Též připravil k vydání Janáčkovu předehtu *Žárlivost* a pro cimbálovou muziku instrumentoval *Kytici národních písní moravských*. Z Janáčkových žáků byl Chlubna nejbližší Václavu Kaprálovi. Za války mu často posílal dopisy do internačního tábora ve Svatobořicích, k desátému výročí Kaprálovy smrti na něj vzpomněl na stránkách *Hudebních rozhledů*.⁴² Rovněž dokončil instrumentaci symfonie dalšího Janáčkovy žáka Pavla Haase (1899–1944).⁴³

Neméně silné přátelství pojilo Osvalda Chlubnu rovněž s Vladimírem Helfertem, jedním z otců zakladatelů české muzikologie. Seznámili se pravděpodobně

36 ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Nedoceněný Osvald Chlubna: K 85. nedežitým narozeninám zasloužilého umělce. *Program*, 1978–1979, č. 2, s. 80–83.

37 TRKANOVÁ, Marie. *U Janáčků*. Bratislava: Panton, 1964, s. 87.

38 Tamtéž, s. 126.

39 Marie Stejskalová (1873–1968).

40 TRKANOVÁ, Marie. *U Janáčků*, s. 130. Fotografie je umístěna ve složce „Leoš Janáček v mých vzpomínkách a dokumentech“, která je součástí skladatelovy pozůstalosti v ODH MZM.

41 Ke Chlubnovým úpravám viz ŠTĚDRŮŇ, Miloš. Janáčkovy symfonie Dunaj v pojetí Osvalda Chlubny. *Hudební věda*, 1978, roč. 15, č. 4, s. 326–331. Nakonec v roce 1985 Miloš Štědroň (*1942) a Leoš Faltus (*1937) provedli svoji rekonstrukci, která je autentičtější a hraje se dodnes.

42 CHLUBNA, Osvald. Vzpomínka na Václava Kaprála. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1957, roč. 10, č. 7, s. 302. O Kaprálově internaci a útěku do Kyjova k Milanu Luzarovi též KUNDERY, Ludvík. *Václav Kaprál: kapitola z historie české meziválečné hudby*, s. 45–46.

43 PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*, s. 95.

krátce po Helfertově příchodu do Brna v roce 1919. Již v říjnu 1920 se totiž Chlubna dopisem omlouvá, že se nezúčastnil schůze Klubu mladých skladatelů moravských, neboť cítil mezi členy rozkol a neměl zájem participovat na jakýchkoliv sporech.⁴⁴ Další korespondence např. odhaluje, že Chlubna v roce 1922 dokončil svoji vlastní učebnici instrumentace. O ní se Helfert zmiňuje i v *Pazdírkově hudebním slovníku naučném*. Dnes je práce nezvěstná,⁴⁵ a tím pádem jsme pravděpodobně ochuzeni o skvělé dílo, protože ať už kritici psali o Chlubnovi cokoliv, vždy vyzdvihovali jeho instrumentační mistrovství. Mimochodem Chlubna je právě ve věčné části *Pazdírkova hudebního slovníku* autorem několika hesel týkajících se hudebních nástrojů.

Zatímco ve dvacátých letech byl vztah mezi Chlubnou a Helfertem čistě profesionální (konzultovali spolu např. koncerty Klubu moravských skladatelů, Chlubnovy teoretické studie o Janáčkově, Janáčkově sedmdesátileté jubileum v roce 1924 a Helfert jako dirigent Orchesterálního sdružení uvedl několik Chlubnových děl – například *Suitu* pro smyčcový orchestr, op. 23, věnovanou Helfertovi a Orchesterálnímu sdružení), ve třicátých letech se postupně stali blízkými přáteli. Když byl Helfert v roce 1932 hospitalizován v sanatoriu v Praze-Podolí, skladatel ho korespondenčně informoval o finanční a personální krizi v brněnském divadle, jejímž důsledkem bylo např. neustálé oddalování premiéry Chlubnovy opery *Ňura*, a probírali spolu rovněž kontroverzi ohledně udělení ceny Smetanovy nadace za rok 1931 Jaroslavu Kvapilovi (1892–1958). Pod dojmem Helfertovy hospitalizace a následného uzdravení Chlubna napsal svůj třetí smyčcový kvartet, op. 35, který mu dedikoval. V polovině třicátých let se v korespondenci mění oslovení z „pane profesore“ na „milý příteli“. V té době se začíná utvářet neformální sdružení brněnských umělců a intelektuálů známé jako Helfertův kroužek. Vedle Chlubny a Helferta ke kroužku patřili ředitel Moravského muzea a bratr Vladimíra Helferta Jaroslav Helfert (1883–1972), notář Josef Jaroš (1879–1942), hudebník Antonín Puttner (1886–1948), skladatel Václav Kaprál (1889–1947), skladatel a dirigent Břetislav Bakala (1897–1958), muzikolog

44 CHLUBNA, Osvald, 1920. *Dopis Vladimíru Helfertovi z 23. 10.* ODH MZM, sign. D 475.

45 Práce může být zapomenuta v nějaké knihovně či archivu, nebo se stala obětí domovního požáru u Chlubnových, srov. CHLUBNOVÁ, Květuše, KUNOVJÁNKOVÁ, Alena. *Dopis Martinu Paškovi z 9. ledna 2019*. Soukromý archiv Martina Paška, Budišov, 2019. O práci nevěděl ani Jan Trojan v roce 1969, neboť ve sborníku k padesátému výročí brněnské konzervatoře píše: „Je třeba opět jen litovat, že ani tak hloubavý a přemítavý duch, jako je Chlubna, nedospěl k větším teoretickým pracím. Jistě by byla podnětná např. Nauka o instrumentaci z jeho pera, neboť právě touto stránkou Chlubna jako skladatel velmi upoutává.“ TROJAN, Jan. Teorie, uměnověda a hudební publicistika na brněnské konzervatoři. In: PETRŽELKA, Ivan, MAJER, Jiří. *Konzervatoř Brno: sborník k 50. výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno: Blok, 1969, s. 29.

a klavírista Ludvík Kundera (1891–1971) a houslista Orchesterálního sdružení Petr Nevoral (1883–?). Tento neformální spolek organizoval různé výlety do brněnského okolí, a především se věnoval hudebnímu a kulturnímu dění v Brně v nešťastném předmnichovském období.⁴⁶ Pokrokově smýšlející členové kroužku se brzy dostali do hledáčku nacistické moci a přišly první perzekuce. Nejprve byl zatčen Vladimír Helfert, později také Kaprál, Jaroš a ředitel brněnského rozhlasu Antonín Slavík (1893–1942). Jaroš a Slavík byli v předvečer státního svátku 28. října roku 1942 v Berlíně popraveni, Helfert zemřel několik dní po skončení války a na Kaprálovi se internace ve Svatobořicích podepsala natolik, že zemřel v roce 1947. Tuto tragickou kapitolu Chlubna reflektuje v několika dílech. Např. již v roce 1938 komponuje cyklus písní na texty Karla Kapouna (1902–1963) *Z těžkých chvíl*, op. 48, který je věnován: „Vám všem, Toníku, Jaro, Tondo, Ládo, Josífk, abyste nezapomněli!“⁴⁷ Prakticky po celou válku věřil v osvobození a vzkříšení českého národa a toto svoje přání pak vtělil do několikadílného vokálně-orchesterálního opusu *České vzkříšení*, které je dedikováno:

„Světlé památce našich nezapomenutelných kamarádů:

Josefa Jaroše, notáře v Brně,

Ing. Antonína Slavíka, ředitele čs. rozhlasu v Brně,

kteří byli dne 27. října v Berlíně stati,

a Dr. Vladimíra Helferta, profesora Masarykovy university,

který po několikaletém žalářování zemřel v Praze dne 18. května 1945...“⁴⁸

Vladimíru Helfertovi pak Chlubna věnoval ještě jedno dílo, a sice poslední ze *Tří preludií*, op. 61, která vznikala v prvních dnech po osvobození. Zmiňovaná skladba, tedy *Postludium c moll*, vznikla bezprostředně po pohřbu Vladimíra Helferta v Praze-Strašnicích 26. května 1945.

46 Více viz CHLUBNA, Osvald. O levé frontě brněnských muzikantů. *Opus musicum*, 1984, roč. 16, č. 2, s. 41–44; PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2003, s. 48–49, ISBN 80-7204-284-X; PAŠEK, Martin. Činnost Osvalda Chlubny za druhé světové války. Helfertův kroužek a události z let 1939–1945. *Opus musicum*, 2019, roč. 51, č. 4, s. 28–32.

47 CHLUBNA, Osvald. *Z těžkých chvíl*, op. 48 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

48 V autografu partitury kantáty *Aleluja* je na předsádce vlepena cedule s vyhláškou o popravě Jaroše a Slavíka, na patitulu pak Helfertovo úmrtní oznámení. CHLUBNA, Osvald. *Aleluja*, op. 58 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

POVÁLEČNÁ LÉTA

Ačkoliv by se mohlo zdát, že trudné dny Chlubnova života minuly s koncem války, není to pravda. Po komunistickém převratu v roce 1948, do kterého Chlubna vstupoval jako předseda Klubu moravských skladatelů, byl obviněn z formalismu, jeho díla přestala být uváděna (nejsilnějším příkladem jsou průtahy s premiérou opery *Kolébka* a dodnes neprovedené opery *Jiří z Kunštátu a Poděbrad* a *Eupyros*) a svoji tvorbu musel upravit tak, aby konvenovala s novou estetikou socialistického realismu. V první polovině padesátých let vzniklo několik masových písní, sbory s dělnickými náměty, skladby ovlivněné lidovou hudbou, které později Chlubnu vedly ke spolupráci s nově vznikajícím Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů (dále BROLN), a též písně a sbory na texty Anežky Gorlové (1910–1993). V rozhovoru pro *Hudební rozhledy* Chlubna rovněž zmiňuje, že plánuje zkomponovat cyklus sborů s tematikou dělnické stávky při stavbě železnice na Slovensku.⁴⁹ Od konce padesátých let pak největší úsilí věnoval kompozici cyklů symfonických básní *Příroda a člověk* a *To je má zem*. V šedesátých letech se zabýval spíše komorní hudbou, z níž zaujmou především studie pro sólové smyčcové nástroje či netradičně obsazené ansámblы.

Další osobní tragédie Chlubnu zastihla při kompozici jedné ze zmíněných symfonických básní, *Portály a fresky brněnské*, op. 100. Manželka Marie již delší dobu churavěla, její onemocnění se v červnu roku 1962 dostalo do kritického stadia. Přímo v partituru je pak vepsána poznámka, že paní Chlubnová byla 13. srpna převezena z nemocnice domů.⁵⁰ Zemřela 27. srpna. Památce své milované ženy Chlubna věnoval čtvrtý kvartet. Stárnoucí skladatel trpěl různými zdravotními neduhy, především šedým zákalem, který měl za následek oslepnutí na pravé oko.⁵¹ Osvald Chlubna zemřel 30. října 1971 a nestihl dokončit plánovanou operu *Kokoko-dák!*, op. 122.⁵² Brněnská hudební veřejnost se se skladatelem rozloučila 9. listopadu na brněnském ústředním hřbitově.⁵³ Tam byl pochován až do roku 2018, kdy byla jeho urna přesunuta do Krnova.⁵⁴

49 SVOBODA, Jiří. Profily skladatelů: Osvald Chlubna. *Hudební rozhledy: Časopis Svazu čs. skladatelů*, 1952, roč. 5, č. 15, s. 26. Tyto sbory ve skladatelově pozůstalosti nejsou.

50 *Portály a fresky brněnské*, op. 100 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

51 *Věčné vigílie života a smrti*, op. 105 – opis klavírního výtahu. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

52 V nedokončené partituru opery ze skladatelovy pozůstalosti (ODH MZM [nesign.]) je vložený lístek s Chlubnovou poznámkou „Partitura | 31. 8. 71 – 13. 9. 71 v nemocnici | od 13. 9. 71 doma“.

53 VESELKA, Josef [VS]. Zemřel Janáčkův žák. *Lidová demokracie*, 1971, roč. 27, č. 262, s. 5.

54 „Poněvadž jsem se přestěhovala k rodině do Krnova, zrušili jsme brněnský hrob a urny přestěhovali také.“ CHLUBNOVÁ, Květuše. *Dopis Martinu Paškovi z 25. listopadu*. Soukromý archiv Martina Paška, Budišov, 2018.

OCENĚNÍ

Osvald Chlubna byl jak za svého života, tak i posmrtně několikrát oceněn a připomenut. Jeho skladby byly mnohokrát poctěny jubilejní cenou Smetanovy nadace (zejména tři koncerty ze třicátých let), roku 1958 obdržel medaili Leoše Janáčka za zásluhy o rozvoj hudební kultury v Brně a o rok později byl vyznamenán Cenou osvobození města Brna (zejména za cyklus symfonických básní *To je má zem*). V červenci roku 1963 propůjčil prezident Antonín Novotný (1904–1975) skladateli titul zasloužilý umělec. Dne 3. srpna 1972 byla po Osvald Chlubnovi pojmenována ulice Chlubnova v Brně-Žabovřeskách.⁵⁵ V komorní opeře *Věc Cage aneb Anály avantgardy dokořán* (1997), jež manifestuje brněnské setkání Leoše Janáčka s americkým skladatelem a experimentátorem Henry Cowellem (1897–1965), se objevuje němá postava se zdviženým prstem – Osvald Chlubna.⁵⁶

55 FLODROVÁ, Milena. *Názvy brněnských ulic, náměstí a jiných veřejných prostranství v proměnách času*. Brno: Šimon Ryšavý, 2009, s. 96. ISBN 978-80-7354-073-8.

56 Autoři Ivo Medek (*1956), Alois Piňos (1925–2008) a Miloš Štědroň. Onen zdvižený prst byl Chlubnovým charakteristickým poznávacím znamením, o němž se ve vzpomínkách zmiňují takřka všichni pamětníci.

CHLUBNOVO DÍLO HUDEBNÍ

Ve 20. století nebývalo běžné, že by se skladatel věnoval všem hudebním žánrům a námětům. Chlubna mezi takové skladatele ale patří. V jeho více než pětapadesátileté hudební tvorbě nalezneme takřka vše: od oper a baletu přes symfonie, koncerty, komorní hudbu, skladby pro klavír a varhany až po sbory a písně. Tematicky se jedná jak o hudbu absolutní, tak především o množství programních kompozic. Inspirací mu byly osobní zážitky, poezie, historické události, příroda, lidová hudba, sociální otázky, dětské náměty i duchovní texty. Následující podkapitoly usilují o všeobecný vhled do Chlubnovy hudební tvorby – jejich cílem není podchytit skladatelovo dílo v úplnosti.

JEVIŠTNÍ DÍLO

Podle Jiřího Vysloužila je po Janáčkově skladatel s největším počtem oper na Moravě právě Chlubna,⁵⁷ přičemž v jeho výčtu nejsou uvedeny poslední dokončená ani nedokončená opera. Přestože Chlubna nebyl v tvorbě vysloveným dramatikem jako Janáček, jevištní díla procházejí celým jeho životem. Hned jako opusové dílo č. 4 vzniká v roce 1917 konverzační aktovka *Pomsta Catullova* na text Jaroslava Vrchlického (1853–1912), v níž skladatel využívá příznačné motivy, zpěv je nesen deklamačně a těžiště spočívá v orchestraci. Klavírní výtah opery vyšel v Českém hudebním fondu (dále jen ČHF) roku 1958. Po antické veselohře přichází tříaktové pohádkové dílo *Alladina a Palomid* (též *Síla touhy*), op. 16, na motivy loutkového dramatu Maurice Maeterlincka (1862–1949) a v překladu Marie Kalašové (1854–1937),⁵⁸ dílo

57 VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl 2, Skladatelé a hudební spisovatelé*. Vizovice: Lída, 1999, s. 211. ISBN 80-86093-23-9.

58 MAETERLINCK, Maurice. *Dvě loutková dramata*. Praha: Otto, 1908. Světová knihovna, sv. 687. Podle Chlubnova dopisu Vladimíru Helfertovi si skladatel s Maeterlinckem již tehdy dopisoval ohledně svolení ke zhudebnění jednoho z loutkových dram. CHLUBNA, Osvald, 1921. *Dopis Vladimíru Helfertovi ze 17. 5.* ODH MZM, sign. B 387. Operu na stejný motiv napsal rovněž ▶

zkomponované v době studií v Janáčkově mistrovské třídě. Zde se projevuje onen zasněný a zahloubaný mystik Chlubna, který byl v očích mnoha lidí podivínem. Pohádku střídá realisticky uchopená každodenní tragédie *Ňura*, op. 31, z let 1928–1930. Opera o dvou jednáních na náměty dramatu *Ňu* Osipa Dymova (1878–1959) v překladu Vincence Červinky (1877–1942)⁵⁹ naznačuje Chlubnův odklon od mysticismu a jisté projasnění, které je charakteristické pro jeho tvorbu od konce dvacátých let. Z tohoto směru pak roku 1935 vybočuje jednoaktové scénické mysterium *V den počátku* (též *Jak smrt přišla do světa*), op. 43, na text amerického filozofa Hartleye Alexandera (1873–1939) v překladu Otto Františka Bablera (1901–1984).⁶⁰

Z válečných let pak pocházejí dvě opery s historickými náměty. Čtyřaktovou rytířskou komedii *Freje pána z Heslova*, op. 50, z let 1939–1940 skladatel věnoval „všem kamarádům z okruhu Helfertova v upomínku na jejich bohatýrské freje a rytířská sedání“.⁶¹ Hledal tehdy nějakou hrdinnou historickou postavu českých dějin a našel „českého Cyrana“ Mikuláše Dačického z Heslova (1555–1626). Pro libreto skladatel použil Dačického *Prostopravdu*,⁶² román Jaroslava Humbergra (1902–1945) *Mikuláš Dačický z Heslova*⁶³ a *Paní mincmistrovou* Ladislava Stroupežnického (1850–1892). Opera mohla být inscenována až po válce (konkrétně se tak stalo roku 1949) a zůstává Chlubnovým posledním jevištním dílem, které bylo uvedeno relativně krátce po jeho dokončení, scénicky a v úplnosti. Druhá válečná opera *Jirí z Kunštátu a Poděbrad*, op. 52 (1941–1942), o třech jednáních poukazuje na velikost našich dějin. Je založena na *Maryle* Aloise Jiráska (1851–1930), ale využívá také několik historiografických prací: *Dějepis města Prahy* Václava Vladivoje Tomka (1818–1905), *Staré letopisy české* Františka Palackého (1798–1876), monografii Rudolfa Urbánka (1877–1962) *Husitský král*⁶⁴ a třetí svazek *Českých dějin* od stejného autora.⁶⁵ Chlubna operu po válce dedikoval prezidentu Edvardu Benešovi (1884–1948), pan prezident dedikaci přijal. Kompletní dílo bylo poprvé uvedeno až v rozhlase v roce 1966.

Emil František Burian (1904–1959). Z literárních předloh odkazujeme pouze na ta vydání, která Chlubna prokazatelně použil.

59 DYMOV, Osip. *Ňu*. Praha: B. Kočí, 1918. Uměleckých snah sv. 122.

60 HARTLEY, Alexander. *Jak smrt přišla do světa: Indiánské mysterium*. Samotišky u Olomouce: Otto F. Babler, 1930.

61 CHLUBNA, Osvald. *Freje pána z Heslova*, op. 50 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

62 DAČICKÝ Z HESLOVA, Mikuláš, KRECAR Z RŮŽOKVĚTU, Jarmil, ed. *Knížce této teď nedávno Prostopravda jméno dáno*. Na Královských Vinohradech [Praha]: Ludvík Bradáč, 1920.

63 HUMBERGER, Jaroslav. *Mikuláš Dačický z Heslova*. Praha: Melantrich, 1934.

64 URBÁNEK, Rudolf. *Husitský král*. Praha: Vesmír, 1926.

65 URBÁNEK, Rudolf. *České dějiny III/3. Věk poděbradský III*. Praha: J. Laichter, 1930.

Tříaktová *Kolébka*, op. 81, z roku 1952 podle stejnojmenné Jiráskovy hry se jen těžko dostávala na scénu. Přestože ukázky z opery byly nastudovány a veřejně zahrány již v roce 1953, na scénické provedení dílo čekalo dalších deset let. Balet *Hrátky na drátkách*, op. 84, kterým v roce 1955 skladatel vzdal hold českému loutkářskému umění, a především snad nejvýznamnějšímu českému loutkáři Matěji Kopeckému (1775–1847), nebyl inscenován nikdy. Části díla byly pravděpodobně provedeny koncertně, z roku 1961 pocházejí nevydané nahrávky několika čísel. Poslední Chlubnova dokončená opera *Eupyros*, op. 98, může být skutečnou výzvou pro současné operní soubory. Nikdy nebyla provedena, v seznamu Chlubnových skladeb zpravidla nebývá uváděna a její námět (štěpení atomu a hrozba jaderné války, byť je opera zasazena do antického Řecka) v souvislosti s dobou vzniku opery (1961–1962, tedy čas odpovídající Karibské krizi) z ní činí jistě nadmíru zajímavé dílo vyzývající k moderně pojatému nastudování. Chlubna pro svoje libreto nepoužil umělecký text, nýbrž vědecko-technické popularizační práce *Gigant atom*⁶⁶ a *Atom dobývá svět*.⁶⁷ Opíral se pouze o tyto dva spisy. Posledním Chlubnovým počinem na poli hudebnědramatickém je torzo *Kokoko-dák!* s opusovým číslem 122. Z díla na motivy stejnojmenné výstřednosti o třech jednáních Lva Blatného (1894–1930)⁶⁸ je v náčrtku zachován prolog, tři obrazy a epilog. Náčrtek byl dokončen v únoru 1971, partitura prvního obrazu v červnu. Celkem je v partituře rozpracováno 323 stran opery. Skladatel ji však již nestihl dokončit.

Novinové články zmiňují také dvě nerealizované Chlubnovy opery. V rozhovoru se skladatelem k připravované premiéře *Frejů* se dočítáme, že: „[...] už má v šuplíku novou věc. Je to pozdravení rodnému Brnu – rovnou z brněnských hradeb vyrostlá opera. Zalíbila se mu povídka B. J. Popeláře v Urbáři, a tak si sám napsal libreto.“⁶⁹ Článek ke skladatelovým šedesátinám v *Rovnosti* pak líčí Chlubnovy nové skladatelské záměry takto: „Zabývá se myšlenkou napsat operu o brněnských prvních májích z let kapitalismu, v níž chce zpívat o statečnosti brněnských dělníků.“⁷⁰ Syžety oper *Jiří z Kunštátu a Poděbrad* a *Kolébka* z pera Emila Ludvíka (1917–2007) jsou zahrnuty

66 BÖHM, Karl, DÖRGE, Rolf. *Gigant atom*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1959.

67 CHALUPA, Zdeněk. *Atom dobývá svět*. Praha: Práce, 1959. Technický výběr do kapsy, sv. 19.

68 BLATNÝ, Lev. *Kokoko-dák: výstřednost o třech jednáních*. Brno: Mor.-Slezská Revue, 1922.

69 URBÁNEK, Valtr. Autor o své opeře. *Program: divadelní list Státního divadla v Brně*, 1948/1949, roč. 4, č. 7, s. 101. Není jasné, kterou z povídek hodlal skladatel použít pro svoji novou operu, viz POPELÁŘ, Bohumír Justyn. *Urbář pověstí brněnských*. Brno: Družstvo Moravského kola spisovatelů, [1946?].

70 RT. Šedesátník Osvald Chlubna. *Rovnost*, 1953, roč. 70, č. 60, s. 5.

v práci Anny Hostomské (1907–1995) *Opera*.⁷¹ Celkový přehled Chlubnovy operní tvorby předkládá rovněž Jan Branberger (1877–1952).⁷²

VOKÁLNĚ-ORCHESTRÁLNÍ DÍLO

V Chlubnově tvorbě zaujímá zvláštní místo jedenáct skladeb kantátového typu, které zkomponoval ve třech vlnách – ve svých skladatelských počátcích, za války a v šedesátých letech. Tři z meziválečného období – *Otčenáš*, op. 2, na liturgický text, *Tiché usmíření*, op. 10, na text Otokara Březiny (1868–1929) a *Šumařovo dítě*, op. 14, na text Svatopluka Čecha (1846–1908) zaujmou především narůstajícím megalomanským obsazením. Zatímco *Otčenáš* je psán pro smíšený sbor a velký orchestr s varhanami, v *Tichém usmíření* je sólový baryton doprovázen orchestrem složeným z dřevěných dechových nástrojů, lesních rohů, harfy, celesty a smyčců, kde se housle dělí do čtyř skupin a violy spolu s violoncelly jsou pak rozděleny po dvou skupinách. Každá notová osnova pro příslušnou skupinu je pak vyplněna dvojhlasým zápisem, což znamená celkem 18 různých hlasů jen pro smyčcové nástroje. *Šumařovo dítě* pak využívá sólový hlas, smíšený sbor a velký orchestr se dvěma harfami, dělením smyčcových nástrojů a sólovými party violy a violoncella.

Dvě rozsáhlá vokálně-instrumentální díla z válečných let tvoří základ *Českého vzkříšení*. Jde o šest zpěvů pro alt, tenor a orchestr na slova Jaroslava Seiferta (1901–1986) *Zhasněte světla* a hymnus bolesti a díky pro sólové hlasy, chlapec-ký sbor, smíšený sbor a velký orchestr *Aleluja*, op. 58, na slova Otokara Březiny. Zpěvy na Seifertovy verše bychom mohli zařadit rovněž do písňové tvorby, vzhledem k závažnosti díla a bohaté orchestraci je však stejně jako Milena Černožorská za písňe nepovažujeme.⁷³ Cyklus *Zhasněte světla* tvoří spolu s varhaním *Adagiem* v úvodu a *Introdukcí, aleluja a finále* v závěru první část *Českého vzkříšení*. Kantáta *Aleluja* je pak samostatným druhým dílem celovečerní skladby. *Aleluja* zamýšlené jako těžiště celého *Českého vzkříšení* (aleluja se poprvé zpívá na Velikonoce při vzkříšení) mělo být původně psáno na Seifertův text. Básník již ale spolupracovat nechtěl. Chlubna se o tom po válce zmiňuje v dopisu Bohumíru Štědroňovi:

71 LUDVÍK, Emil. Osvald Chlubna. In: HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní vydavatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 760–766.

72 BRANBERGER, Jan. *Svět v opeře*. Praha: Orbis, 1947, s. 184–196.

73 ČERNOHORSKÁ, Milena. Písňová tvorba Osvalda Chlubny, s. 179–192 ve svém přehledu cyklus *Zhasněte světla* neuvádí.

„Napsal jsem /prostředníka mi dělal Ot. Nebuška/ ihned Jar. Seifertovi, aby mi napsal text dalšího dílu nebo celé ‚České vzkříšení‘. Napočátku [!] slíbil, a když jsem se mu po čase přihlásil o text, tak se mi vyhnul, že nic takového nemá a... Už jsem to tušil, že není odvaha v době tak nebezpečné psát texty, jichž bude nezbytně později zapotřebí. Hledal jsem a vzpomněl si na poslední svoje útočiště: Otokara Březinu. A tam jsem našel, co jsem chtěl. Ne sice s ideou, jakou jsem chtěl po Seifertovi, ale přece české, duchem velkého filosofa a myslitele. Zhasněte světla jsem komponoval od 8. list. 42 do 7. 2. 1943. jako op. 55. Pokračování tvoří Aleluja, kantáta-hymnus bolesti a díky na slova Ot. Březiny pro 4 sólové hlasy, chlapecký a smíšený sbor a velký orchestr. Práce trvala od 6. června 1943 až do 24. 11. 1943 v době mých 50 let a má č. op. 58. Věnována je památce Jarošově, Slavíkově a Helfertově. Rozloučil jsem se tak s nimi. Helfert o ní věděl za svého života a teprve dodatečně jsem mu ji po jeho smrti připsal. A dnes Vám, pane doktore, mohu prozraditi, že jsem otálel s tímto přípisem, protože jsem tušil, že ne dva, ale tři odejdou z našich řad. Bolelo mne to velice, trpěl jsem pod tím a velice se rmoutím, že moje tušení se tak krutě splnilo. Žaluji to na sebe, ale hned napravuji dedikací.“⁷⁴

Celé *České vzkříšení* bylo premiérově představeno 7. března 1946 na II. řádném koncertě Hudebního festivalu v Brně na oslavu osvobozené vlasti. Na provedení se podíleli: zesílený orchestr Československého rozhlasu, smíšený sbor Besedy brněnské s pomocí členů Pěveckého sdružení moravských učitelů a Moravanu, dětský pěvecký sbor Jitky Sedláčkové (1905–1951), pěvečtí sólisté Emilie Zachardová (1912–1952), Marie Řezníčková (1900–1972), Antonín Jurečka (1914–1985), Rudolf Asmus (1921–2000) a varhaník František Michálek (1895–1951) pod vedením Jaroslava Kvapila (1892–1958). K 28. říjnu 1946 byla kantáta poctěna Cenou osvobození země Moravskoslezské.

Malá vojenská kantáta bez opusového čísla *Kročeje duní* z roku 1951 je jednou z Chlubnových skladeb v duchu socialistického realismu. Podobně jako u masových písní si můžeme všimnout, že jí skladatel nepřirazuje opusové číslo, a v partituře nalezneme poznámku, že mu instrumentace zabrala asi 50 hodin. Tyto drobné indicie mohou značit, že Chlubna podobné kompozice považoval za nutné zlo, aby držel krok s ostatními a příliš nevyčníval, a nespátroval v nich žádné výrazné umělecké kvality. Stejný text zhudebnil o tři roky dříve Alois Hába (1893–1973) jako čtvrtou píseň ze svého cyklu *Zpíváme ve dvouletce*.

Další dvě kantáty – *Je krásná země má*, op. 85, na slova Františka Halase (1901–1949) a *Ve jménu života*, op. 94, na text Stanislava Kostky Neumanna

74 CHLUBNA, Osvald, 1945. *Dopis Bohumíru Štědroňovi* z 15. 7. ODH MZM, sign. G 1430.

(1875–1947) – vznikly k 95. a 100. výročí Filharmonického spolku Beseda Brněnská (1955 a 1960). Jedná se o kantáty pro sólový hlas, smíšený sbor a orchestr. První z nich rovněž předznamenává cyklus symfonických básní *To je má zem*.

V letech 1964–1966 skladatel komponuje kantátu *Věčné vigilie života a smrti*, op. 105, pro sólový soprán, recitátora, smíšený sbor a velký orchestr na slova Otokara Březiny. Jde o skladbu, která vznikala v jednom z nejtragičtějších období Chlubnova života. Dva roky před začátkem kompozice ovdověl (v autografu kantáty je uvedeno označení *È morta*)⁷⁵ a potýkal se s šedým zákallem. Přestože se podrobil operaci, oslepl na pravé oko. Levé však nadále sláblo a jeho stav se zlepšil až po dalším zákroku. Tyto okolnosti zapříčinily, že skladatel na kantátě pracoval více než dva roky.

Poslední tři komorní kantáty z roku 1968 pod opusovými čísly 109 a 110 jsou komponovány na slova Petra Bezruče (1867–1958): *Jen jedenkrát*, op. 109, *Leonidas*, op. 110a, a *Smrt Caesarova*, op. 110b. Zde autor vedle sólového zpěvního hlasu (tenoru) opět využívá recitaci (až čtyři recitátoři) a slovo doprovází klavírem či malým orchestrem.

ORCHESTRÁLNÍ DÍLO

Ze všech oblastí své tvorby uplatnil Chlubna své nadání snad nejvíce právě v dílech pro orchestr. Dodnes je v literatuře vzpomínán jako skladatel, který dokázal mistrně instrumentovat. Ostatně instrumentaci přednášel na konzervatoři a napsal k ní i učebnici.⁷⁶ Nelze si nevšimnout, že takřka všechny Chlubnovy symfonické skladby tíhnou k programnosti. Chlubna byl po celý život bytostný lyrik a lze zde spatřovat onen impresionismus, který je skladateli často připisován. Jak správně píše Emanuel Ambros (1885–1955) v článku ke skladatelovým padesátinám, situace ohledně vlivu francouzských impresionistů na Chlubnovu tvorbu je poněkud složitější:

„O uměleckém díle Chlubnově traduje se u odborných spisovatelů od počátku chybný názor, že velký vliv na jeho tvorbu měl francouzský impresionismus, zejména C. Debussy. Kdo podrobně studuje Chlubnův skladebný sloh poznává jasně, že celým svým tvůrčím založením vyšel z R. Strausse. [...] Chlubna vybrušoval samostatnou komposiční techniku, která byla mostem, po kterém autor přešel do komposičního oddělení na varhanické škole v Brně. Zde byl vychováván na samostatného komponistu[,] a ne na závislého epigona.

75 Viz IV. smyčcový kvartet.

76 Viz s. 24.

Možno-li mluvit o nějakém impresionismu, pak to bylo zase vlivem Janáčkovým, který ve své theorii hlásal nové poznatky o prolínání souzvuků a jich restrikcí.⁷⁷

Již jeho první skladby, které zkomponoval před svým nástupem na varhanicovou školu, byly orchestrální (např. *Intermezzo* z roku 1913). Z doby studia pochází dvě nedokončené kompozice – náčrtek *Symfonie smrti a vykoupení* a partitura *Balady o sobě* (obě asi 1915).

První dokončené a dochované symfonické skladby jsou zpravidla inspirovány básnickým textem. *Vysněné dálky*, op. 3, Chlubna napsal v roce 1916 pod dojmem Březinových *Tajemných dalek*, symfonická báseň *Než zmlknu*, op. 5, z roku 1918 vznikla na motivy básní Antonína Sovy (1864–1928) po skladatelově těžké chorobě, symfonické předeherě *Do pohádky*, op. 8 (1916), byl inspirací Svatopluk Čech. Ke *Dvěma pohádkám*, op. 11 (1919), si skladatel podobně jako k některým předchozím dílům napsal krátké motto: I. *O puklém srdci*: „Puklo mi srdce! Churavé bolestí zmitá se a tepe svůj poslední verš.“ II. *O smutných očích*: „Oči, moje oči! Modra kus ve vás se jasní a přece tak smutný. Proč touláte se v dálavách, kde touhy a marné sny kolují, bloudíte do tůní, v nichž myšlenky osudu proudí a v propasti prokletí, na něž není zapomenutí? O, oči – moje oči!“⁷⁸ Poslední z tajemných a mystických symfonických básní první etapy tvorby *Píseň mé touhy*, op. 15 (1921), pak věnuje Marii. Jde pravděpodobně o Marii Pavlovskou, kterou si o dva roky později vzal za manželku.

S radostmi rodinného života přišlo projasnění i v Chlubnově tvorbě. Příkladem budiž *Komorní symfonietta*, op. 17 (1924), *Suita pro smyčcový orchestr*, op. 23 (1925), věnovaná Vladimíru Helfertovi a Orchesterálnímu sdružení a také první symfonie s poněkud zavádějícím názvem *Symfonie života a lásky I. díl*, op. 24 (1927), podle Otokara Březiny. Pokud je nám známo, neexistuje žádný druhý díl této symfonie. Roku 1931 skladatel na objednávku brněnské rozhlasové stanice tvořil *Song suitu*, op. 30. Do meziválečného období spadají ještě dvě orchestrální skladby – *Veseloherní předehra*, op. 34 (1932), a symfonická báseň *Ze strání, hor a lesů*, op. 40 (1934), uváděná též pod názvem *Symfonie Beskyd*,⁷⁹ za kterou

77 AMBROS, Emanuel. Osvald Chlubna padesátníkem. *Smetana*, 1943, roč. 36, č. 6, s. 85.

78 *Dvě pohádky*, op. 11 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.]; Osvald Chlubna vzpomíná na Janáčkovy hodiny a píše: „Byl jsem tehdy takovým malým básníkem a před každou skladbičkou jsem napsal maličkou báseň jako motto. Ale Janáček mi básničky škrtl a řekl: Pro výraz hudební musí stačit jenom nadpis. Tedy chtěl po nás, aby prožití skladby, vlastně její zápis, odpovídal názvu.“ CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 6

79 Ke vzniku díla viz POLOLÁŇÍK, Zdeněk, Osvald CHLUBNA, Zdeněk BLAŽEK. *Brněnští skladatelé: Průvodní slova skladatelů /čtou autoři/*. Brno: Československý rozhlas, 1962, s. 2. MZK, sign. 499.315.

Chlubna obdržel II. cenu Smetanovy nadace v Brně za rok 1934. Zde se Chlubna, který po mnoho let jezdil v létě s rodinou do Rožnova pod Radhoštěm, poprvé inspiroval ke kompozici symfonické skladby přírodou. Inspirace přírodou je po válce zřejmá v obou jeho stěžejních symfonických cyklech.

V průběhu války Chlubna žádné čistě orchestrální dílo nenapsal, existují však dvě skladby, které válečnou dobu ohraničují. *Slavnostní pochod*, op. 49, pro velký orchestr byl zkomponován v listopadu a prosinci roku 1938, tedy krátce po podpisu Mnichovské dohody. Pochod vznikl opět na popud rozhlasu, který oslovil několik skladatelů s žádostí o pochodové písně, jež by potěšily českého člověka.⁸⁰ Skladatel chtěl tímto dílem podpořit národní sebevědomí. Věřil v prezidenta Beneše a očekával, že vše se v dobré obrátí. To ostatně po válce vysvětluje Bohumíru Štědroňovi:

„A že to bude Beneš jako vítěz, jsem dokumentoval motivem, kterého jsem použil z nehraných fanfár z jeho promoce na doktora Masarykovy university. Snad se o tom ještě pamatujete ze skoušky [!] v rozhlase. V triu pochodu jsem použil sokolské písně: jen dál za sokolským praporem.“⁸¹

Rok po osvobození triapadesátiletý skladatel zkomponoval *Symfonii* č. 2,⁸² op. 65, s přídomkem „Brněnská“. Jako inspirace mu posloužila báseň Jiřího Mahena (1882–1939) *Novému Brnu*.⁸³ Přestože je symfonie svým námětem značně ovlivněna hrůzami války a vzdorem okupovaného obyvatelstva, v dedikaci překvapivě nenajdeme žádné velké národní myšlenky či vzpomínky na umučené přátele. Symfonie je věnována dirigentovi rozhlasového orchestru Břetislavu Bakalovi k jeho padesátinám. Z autografu je rovněž jasné, že jednotlivé věty původně nesly programní názvy:

- I. *Moderato maestoso – Zařatá pěst, vzdor!*,
- II. *Largo sostenuto – Špilberská elegie*,
- III. *Allegro vivo – TU,⁸⁴ život do brněnských ulic se vrací a znovu pulzuje*,
- IV. *Allegro moderato – Vivant iuvenes. Budoucnost je v mládí*.

80 Více o pochodu včetně nejasností ohledně provádění viz PAŠEK, Martin. Činnost Osvalda Chlubny za druhé světové války. Helfertův kroužek a události z let 1939–1945, s. 31–32.

81 CHLUBNA, Osvald, 1945. *Dopis Bohumíru Štědroňovi z 15. 7.* ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, sign. G 1430.

82 Nelze jednoznačně říci, které dílo je Chlubnovou symfonií č. 1. Pravděpodobně se ale jedná o *Symfonii života a lásky*, op. 24.

83 MAHEN, Jiří. *Brno, moje krásné Brno... Výběr poezie a prózy o Brně*. Brno: Univerzitní knihovna, 1960, s. 22–23.

84 Snad narážka na bombardování Brna sovětskými letouny Tupolev.

Dílo poprvé zaznělo v Bakalově nastudování roku 1947 v brněnském rozhlase za přítomnosti autora a obdrželo I. cenu České akademie věd a umění v Praze za rok 1948.

Chlubnovo poválečné orchestrální dílo pak sestává ze dvou cyklů symfonických básní *Příroda a člověk* a *To je má zem*, dvou děl inspirovaných lidovou hudbou, a *Symfonie č. 3, „Osudové“*. Skladatel fascinovaný krásou přírody roku 1949 přišel s myšlenkou čtyř orchestrálních skladeb na motivy ročních období a stanovil si plán: *Z jara*, *Letní serenáda*, *Podzimní karneval*, *Pohanské zimy*. Realizovány byly pouze první tři části. Symfonická předehra pro velký orchestr *Z jara*, op. 70, vznikla již v roce 1949 a skladatel její program vysvětloval takto:

„Pod neviditelnými údery zachvívá se ztuhlá země a procítá ponenáhlu ze spánku. Z puklin a prasklých zábran počíná se dráti na hřejivé sluneční paprsky vše, co nabralo již síly k životu a růstu. A člověk rozechvěn poslouchá tuto pravěkou sílu probouzející se přírody a s úsměvem zdraví první poupata nesměle vykukující z proděravělých sněhů, i pupence, které naskočily na věčně roztažené ruce větví stromů a keřů. S radostí pozoruje bystrý potůček, který nemá kdy, aby se pozastavil u prvé sněženky, blatouchu nebo petrklíče. I on, člověk, procítá a v souzvuku s přírodou vztahuje ruku ke slunci, aby z věčného tohoto zdroje vsál do sebe tolik síly a radosti, aby požehnané bylo jeho dílo, jeho život.“⁸⁵

Druhou část cyklu tvoří symfonické andante pro sólové housle a orchestr s názvem *Letní serenáda*, op. 77. V *Hudebních rozhledech* v roce 1953 recenzent Antonín Balatka (1895–1958) zpravuje o prvním provedení serenády rozhlasovým orchestrem pod taktovkou Břetislava Bakaly:

„Letní serenáda, líčící na počátku náladu letního podvečera, jeho vlahé pohody se zněním cikád (vysoké flageolety, sordinované lesní rohy v stereotypním osminovém pohybu, harfa a sólové housle) setrvává příliš v impresionistické charakteristice, která ji zbavuje pevnější konstrukce hudebních tvarů. Je to spíše smyslově cítěné léto než poklidná úvaha, rozšafný pohled hospodáře, které uvádí autor jako myšlenkové motivy skladby. Její předností jest – jako u Chlubny skoro pravidlem – působivé barevné vybarvení.“⁸⁶

85 *Z jara*, op. 70 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

86 BALATKA, Antonín. Z brněnských symfonických koncertů. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1953, roč. 6, č. 14, s. 661.

Symfonické rondo *Karneval podzimu*, op. 82, z roku 1953 je třetí a zároveň poslední částí cyklu. Není jasné, proč skladatel neuzavřel zpracování čtyř ročních období původně zamýšlenými *Pohanskými zimami*. Snad byl příliš zabrán do práce na baletu *Hrátky na drátkách* a dalším symfonickém cyklu *To je má zem*. *Karneval podzimu* byl poprvé proveden spolu s prvními dvěma částmi cyklu roku 1953 a o tři léta později vyšla partitura v Českém hudebním fondu. Opět citujme Antonína Balatku: „Břeský, veselý pochod nebo tanec dobře uvádí Karneval podzimu a je škoda, že není opravdu hlavní, do širě rozvedenou plochou, jejíž spád zastihují vedlejší myšlenky menší výraznosti. Cyklus jako celek by získal více na kontrastu.“⁸⁷

Z roku skladatelových šedesátých narozenin pocházejí dvě symfonická díla inspirovaná lidovou hudbou – *Dva slovácké tance*, op. 76 (*Vrtěná, Verbuňk*), a *Zbojnická rapsodie*. V této době se Chlubna aktivně zabýval lidovými náměty a spolupracoval s nově vzniklým BROLNem.

Chlubnovo největší symfonické dílo představuje šestidílný cyklus symfonických básní a kantáty *Je krásná země má* pod celkovým názvem *To je má zem*. Protože se v různých pracích liší počet částí cyklu i jejich pořadí, ujednotme tyto informace podle skladatelovy poznámky v autografu *Portálů a fresek brněnských*:

- I. *Brněnské kašny a fontány*, op. 86,
- II. *Propast Macocha*, op. 87,
- III. *Hrad Pernštejn*, op. 88,
- IV. *Ej, hore, chlapci, hore!*, op. 90,
- V. *Portály a fresky brněnské*, op. 100,
- VI. *Je krásná země má*, op. 85.⁸⁸

Milena Černožorská ve své studii ke *Kašnám* uveřejněné v *Hudebních rozhledech* (1959) logicky vynechává *Portály a fresky brněnské*, neboť ty Chlubna zkomponoval až v následujícím roce, a zaměňuje pořadí *Hradu Pernštejna* a *Ej, hore, chlapci, hore!*.⁸⁹ Stejná autorka pak v předmluvě k vydání kapesní partitury *Kašen* zmiňuje naše výše uvedené pořadí, ovšem s kantátou *Je krásná země má* na začátku.⁹⁰ Jako logičtější se nám, pravděpodobně stejně jako skladateli, jeví

87 Tamtéž.

88 Uspořádáno dle *Portály a fresky brněnské*, op. 100 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

89 ČERNOHORSKÁ, Milena. *Brněnské kašny a fontány*: K tvůrčímu profilu skladatele Osvalda Chlubny. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1959, roč. 12, č. 3, s. 107.

90 ČERNOHORSKÁ, Milena. Osvald Chlubna (nar. 22. 7. 1893). In: CHLUBNA, Osvald. *op. 86 Brněnské kašny a fontány: symfonická báseň: partitura*. Praha: Panton, 1963, s. 4–5. Kapesní partitury, svazek 40.

zařazení oslavné kantáty se sborem na konci jako velkolepého finále. Celý cyklus je jakýmsi ideovým protipólem Smetanovy *Mé vlasti* a v české symfonické tvorbě 20. století nemá obdoby. Vyniká opět především bohatou barevností a instrumentálním uměním – tolik typickými znaky Chlubnovy tvorby. Některé části cyklu byly nahrány, oficiálně však vyšly pouze *Kašny* na desce Supraphonu. Podrobnější rozbor symfonických básní dalece přesahuje zaměření a rozsah naší práce.

Na pomezí orchestrální a komorní tvorby stojí *Symfonie č. 3 in g, „Osudová“*, op. 97, z roku 1960. Už v náčrtku si můžeme všimnout nezvyklého nástrojového obsazení: dva smyčcové orchestry, klavír, flétna, hoboje, klarinet, fagot, lesní roh a tympany (gong). Je zde naznačen i přesný počet a rozestavení hráčů. František Hrabal (1930–2003) na stránkách *Rovnosti* referuje o skladatelské přehlídce, na níž Chlubnova symfonie pravděpodobně poprvé zazněla:

„[...] komorně koncipovaná III. symfonie, kterou skladatel označil podtitulem ‚Osudová‘, zaujme především svým postavením uvnitř dosavadního skladatelova díla: tím, jak Chlubnův subjektivní lyrismus, příznačný i pro tuto symfonii, nabývá tu rysů dramatizujících, které ve skladatelově vývoji nikdy neměly výraznější postavení a jež tu pronikly – a celkově ku prospěchu Chlubnovy hudby – nesporně vlivem silného osobního dramatického prožitku.“⁹¹

Onen silný osobní dramatický prožitek měl patrně co do činění se zhoršujícím se zdravotním stavem skladatelovy manželky, která dva roky po dokončení kompozice této symfonie po dlouhé nemoci zemřela.⁹²

KONCERTANTNÍ DÍLO

Skladby pro sólový nástroj s doprovodem orchestru u Chlubny nalézáme ve třech vlnách. Nejprve na sklonku třicátých let napsal rychle za sebou trojici koncertů (viola, klavír, violoncello), v padesátých letech se pak ve dvou skladbách věnoval houslím a v závěru svého života objevil jako koncertantní nástroj cembalo.

Z roku 1936 pochází *Fantasie c moll*, op. 44, pro sólovou violu a orchestr (partitura a skladatelova úprava pro violu a klavír vyšly v ČHF v roce 1956) pohybující se mezi atonálností a diatonikou. S *Koncertem d moll*, op. 46, pro klavír a orchestr (1937) slavil úspěch pianista Ludvík Kundera na hudebním festivalu

91 HRABAL, František. Chlubna – Ištvan – Schaefer na koncertě brněnské skladatelské přehlídky. *Rovnost*, 1960, roč. 75, č. 297, s. 4.

92 Roku 1961 zemřela také skladatelova matka.

v Luhačovicích v roce 1940 a *Koncert f moll*, op. 47, pro violoncello a orchestr je posledním skladatelovým dílem před skladbami ovlivněnými druhou světovou válkou. Violoncellový koncert Chlubna dedikoval Antonínu Puttnerovi, příteli z Helfertova kroužku, a poprvé byl proveden violoncellistou Bohušem Heranem (1907–1968). Za trojici koncertů Chlubna získal roku 1940 velkou jubilejní cenu 10 000 K I. jubilejní nadace Bedřicha Smetany v Brně.⁹³ *Koncert pro housle a orchestr*, op. 75 (1950), provedl houslista Josef Doležal (1913–2000). *Andante pro housle a orchestr*, op. 78 (1951), vyšlo péčí ČHF roku 1956. *Studie pro cembalo a komorní orchestr*, op. 118, je jednou z Chlubnových experimentálně laděných pozdních skladeb.

KOMORNÍ DÍLO

V komorní hudbě se Chlubna intenzivně projevoval po celý život a volil nej-různější kombinace nástrojů. Píše: „Vždy jsem v ní viděl zvláštní úkol – úlohu zpovědi. Nepsal jsem pro zvuk nebo atrakci, ale vždy proto, že jsem měl rád nějakého člověka, jemuž jsem se zpovídal, jemuž jsem děkoval. Vždy to byli lidé, kteří byli kolem mne, spjatí s mým životem, s mými všedními dny.“⁹⁴ Tuto oblast tvorby nebudeme řadit chronologicky, ale rozčleníme ji podle nástrojového obsazení.

Těžiště Chlubnovy komorní tvorby tvoří pětice smyčcových kvartetů. První *Kvartet g moll*, op. 21,⁹⁵ z roku 1925 potvrzuje projasňování skladatelova díla ve dvacátých letech (podobně jako *Symfonieta*). Mezi válkami Chlubna vytvořil ještě dva kvartety. Druhý s opusovým číslem 26 (komponovaný v březnu a dubnu 1928) nese nezvyklé tóninové označení *Kvartet do C*. Skladatel to vysvětluje těmito slovy: „Nazval jsem jej proto do C, že ke konci I. a IV. věty neodolatelně mi vyznívalo C dur.“⁹⁶ Chlubna podle svých slov psal kvartet po duševní depresi, kdy „již mnoho nechybělo a byl bych se zřekl všech svých přátel“.⁹⁷ Není jasné, co bylo příčinou oné deprese, ale roku 1927 skladateli zemřel otec a na konci dvacátých let byl na konzervatoři zrušen předmět Janáčkova harmonie. Chlubново duševní rozčarování tedy mohlo být způsobeno i touto křivdou na Janáčkovi. Kvartet byl původně třívětý. Když si skladatel dílo v duchu přehrával, zdálo se mu, že třetí věta,

93 RACEK, Jan. Z I. jubilejní nadace B. Smetany v Brně. *Národní politika*, 1940, roč. 58, č. 5, s. 6.

94 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 56.

95 Dílo, kterému je tato monografie věnována.

96 CHLUBNA, Osvald. *Rozhlasový referát Osvalda Chlubny k matiné 1. 4. 1929* [strojopis]. ODH MZM, sign. G 22.

97 Tamtéž.

tematicky závislá na první větě, přichází příliš brzy, tak mezi druhou větou *Adagio* a poslední větou *Grave* vložil v říjnu ještě *Allegro molto vivo*, které *attacca* přechází v závěrečnou větu. V prvním čísle sedmého ročníku časopisu *Tempo* (vyšlo 24. října 1928) se dočítáme, že Chlubna dokončil „smyčc. kvartet v C op. 26 (třívětý)“ a zároveň „pracuje o jednovětém smyčc. kvartetu ‚Balada o bolesti‘ [...]“.⁹⁸ Tento jednovětý kvartet (snad Chlubnův umělecký ohlas Janáčkovy smrti) je s největší pravděpodobností třetí větou *Kvartetu do C*.

Podnětem pro vznik třetího kvartetu *Es*, op. 35 (1933), bylo onemocnění skladatelova přítele muzikologa a dirigenta Vladimíra Helferta. Výše jsme uvedli, že během Helfertovy hospitalizace v Praze-Podolí byli oba přátelé v čilém korespondenčním kontaktu a Chlubna Helferta informoval především o nešťastném stavu brněnského divadla a o průtazích přípravy premiéry jeho opery *Ňura*. Kvartet je čtyřvětý, přičemž dvojice vět vždy následují *attacca* za sebou. Na třech předválečných kvartetech můžeme sledovat Chlubnův umělecký vývoj od mladického pesimismu a melancholických pocitů do zdravější rovnováhy.⁹⁹ První i druhý kvartet mají ještě klasickou formovou stavbu a ani harmonicky nijak zvlášť nepřekvapí. Třetí kvartet zůstává formou v klasické tradici, byť jednotlivé části nejsou ohraničeny tak jasně jako v předchozích dvou kvartetech a často mají charakter fantazie. Největší vývoj spatřujeme ve zvukové a motorické složce, jež hledají nové možnosti.

Čtvrtý kvartet vznikl s přibližně třicetiletým odstupem. Podobně jako u předchozího, i zde nalézáme jasný impuls ke kompozici. Tentokrát Chlubna reagoval na úmrtí své manželky Marie. *Kvartet č. 4 in As*, op. 103, vznikl roku 1963 a bývá doprovázen různými podtituly. Tím nejužívanějším je *È morta* podle stejnojmenné básnické sbírky Jaroslava Vrchlického.¹⁰⁰ Vzhledem k tomu, že označení *È morta* nalezneme i v autografu kantáty *Věčné vigílie života a smrti*, domníváme se, že skladatel zamýšlel větší cyklus skladeb různých žánrů (podobně jako *České vzkříšení*), jenž by dedikoval památce zesnulé ženy. Jak v autografu kvartetu, tak v literatuře se setkáváme s podtitulem *Dialogy* a v *Dějinách hudby na Moravě*

98 HANUŠ, Stanislav. Nové práce československých skladatelů. *Tempo: listy Hudební matice*, 1928/1929, roč. 7, č. 1, s. 32–33.

99 ČERNOHORSKÁ, Milena. Osvald Chlubna (nar. 22. 7. 1893 v Brně). In: CHLUBNA, Osvald. *III. smyčcový kvartet Es dur pro dvoje housle, violu a violoncello op. 35 (1933): partitura*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. III–IV.

100 Vrchlický obdivoval pěvkyni Klementinu Kalašovou, působící koncem osmdesátých let 19. století v Brazílii, s níž byl v písemném styku. Kalašová zemřela 13. června 1889 v Bahii na žlutou zimnici. Vrchlický vysvětloval název sbírky: „*È morta* napsáno bylo na obálce posledního dopisu, který byl do Brazílie zaslán a zpět vrácen. Odtud název těchto básní.“ VRCHLICKÝ, Jaroslav. *È morta: básně Jaroslava Vrchlického*. Praha: J. Otto, 1889, s. [32].

Jiřího Sehnala (*1931) a Jiřího Vysloužilá nalezneme latinskou dedikaci *pro memoria uxoris*.¹⁰¹ V rozhlasovém archivu je zachována nahrávka v provedení Moravského kvarteta z roku 1969, jehož tehdejší violista Jiří Beneš (1928–2020) vzpomněl, že jde o jednu z mála kvartetních skladeb (snad i jedinou), která je složena výhradně z pomalých vět.

Poslední kvartetní skladba, *V. kvartet*, op. 113 (1969), je dedikována zakladateli Moravského kvarteta Františku Kudláčkovi (1894–1972) k jeho pětasedmdesátým narozeninám a „v upomínku na naše společné začátky před padesáti léty“.¹⁰² Společnými začátky je pravděpodobně míněn Kudláčkův příchod do Brna, kde se stal koncertním mistrem divadelního orchestru (1919). Kvartet byl premiérově uveden 17. listopadu 1971, jen několik dní po skladatelově smrti. Jiří Fukač v referátu z koncertu píše:

„Opouští jednak výraznou programovost vlastní například předcházejícímu IV. kvartetu *„E morta“* [...]. Na druhé straně pak zjednodušuje fakturu tím, že ji cizeluje. Kvartet vykazuje tendenci k jisté organizaci či alespoň hierarchizaci intervalového materiálu v horizontálním i vertikálním směru, což byl ostatně rys postřehnutelný v Chlubnově tvorbě posledních let. Jako by se prakticky naplňoval i směr pozoruhodných teoretických úvah, jimiž si autor zpětně uvědomoval své vlastní místo v novodobém hudebním vývoji i svá janáčkovská východiska. [...] to, že ještě na samém sklonku života dokázal jít v rozvíjení a promýšlení principů své tvorby dále, nutí nás zamýšlet se nad jeho odkazem mnohem pozorněji a zároveň zvyšuje i vědomí ztráty.“¹⁰³

V oblasti komorní hudby pro tradiční obsazení Chlubna vytvořil *Dechový kvintet*, op. 45 (1937), dedikovaný Moravskému dechovému kvintetu a *Serenádu pro dechový kvintet*, op. 63 (1945–1947). Smyčcovým nástrojům je věnována *Sonáta pro housle a violoncello*, op. 22 (1925, v tištěné podobě vyšla v Hudební matici 1950 – HM 926), *Smyčcové trio*, op. 83 (1953), a *Fantazie pro housle a violu*, op. 71 (1949). Chlubna vytvořil rovněž několik skladeb pro sólový nástroj s klavírem. Své první komorní dílo – *Elegii ztracených lidí* a *Nokturno*, op. 18a a 18b (1924), pro violoncello s klavírem, *Andante amoroso* a *Scherzo ironico*, op. 28a a 28b (1928),

101 SEHNAL, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001, s. 247. ISBN 80-7275-021-6.

102 *V. smyčcový kvartet*, op. 113 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

103 FUKAČ, Jiří. Poslední Chlubnův kvartet. *Hudební rozhledy*, 1972, roč. 25, č. 1, s. 10.

pro housle s klavírem. *Sonáta pro housle a klavír*, op. 66 (1947–1948), zanechala ve skladatelově životě hlubokou stopu, protože to byla výzva k přeměně jeho myšlení a cítění. Podle vlastních slov se Chlubna v této skladbě přímo bil o nový výraz.¹⁰⁴ Impresionisticky je zabarvena *Sonáta pro violoncello a klavír*, op. 69 (1948), skladatel napsal též *Sonatinu pro violu a klavír*, op. 119 (1970), a hráčsky nenáročnou *Suitu instruktivní pro housle a klavír* (1957, vydal Panton, 1970).

Zvláštní skupinu Chlubnových skladeb tvoří od šedesátých let studie pro komorní obsazení a několik skladeb pro sólové nástroje. Jsou jimi jednak *Invence pro sólovou violu*, op. 99a, *Preludium a passacaglia* a *Toccata*, op. 99b a 99c, pro sólové violoncello (1962) a rovněž poslední Chlubnova dokončená skladba *Fresky*, op. 121 (1971), pro sólové housle. Tyto skladby jsou zvláštní tím, že v notovém zápisu chybí taktové čáry. Takt není udán, jen je zachována relativní délka not a dané tempo. Agogiku skladatel zcela ponechal na cítění interpreta. Tuto skupinu skladeb doplňují volnější studie z roku 1969: pro flétnu a klavír, op. 115, pro hoboje a harfu, op. 116, a nezvykle obsazené *Andante con meditazione*, op. 117, pro basklarinet, klavír, gong a bubínek, jakož i výše zmíněná *Studie pro cembalo a komorní orchestr*, op. 118. V nich skladatel střídá taktované doprovázené pasáže se sólovými pasážemi bez taktového určení a bez taktových čar. Před každou skladbou k tomu píše instrukce: „Ponechávám ve volných partiích nástrojových (colla parte) úplnou volnost hráči, aby svým citovým prožitkem i svou technikou uplatnil svou schopnost přednesovou. Proto jsou to studie.“¹⁰⁵

KLAVÍRNÍ A VARHANNÍ SKLADBY

Skladby pro klavír a varhany nejsou v Chlubnově díle výrazněji zastoupeny, hrají však důležitou roli pro skladatelův tvůrčí vývoj. Chlubnovu první klavírní skladbu představují nečíslované *Kruhy na vodách* (1915). Skladatel vysvětluje, že se nejedná o impresionistické obrázky podle Clauda Debussyho (1862–1918) či Maurice Ravela (1875–1937), které tehdy ani neznal, nýbrž o osobní zpověď: „Když jsem se jako student samotář toulal v polích kolem řeky Svratky směrem ke Komárovu, díval jsem se na řeku, jak po ní kluci házeli žabky. Díval jsem se na kruhy, které po dotyku kamene na vodě povstaly, a říkal jsem si, co kdybych tam skočil já a voda se za mnou zavřela... budou také kruhy na vodách?“¹⁰⁶ Nepočítáme-li toto dílo ze studentských let, Chlubna se jako klavírní skladatel představil až ve

104 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 56.

105 *Studie pro flétnu a klavír*, op. 115 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny [nesign.].

106 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 46.

třicátých letech. Jeho impresionisticky laděná *Nokturna*, op. 36 (1933), pocházejí z doby, kdy podobně jako ve *III. kvartetu* hledal nové tvary a zvuky. V *Preludiu, toccatě a fuze*, op. 37, ze stejného roku, kde všechny věty vycházejí ze stejného základního tématu, skladatel experimentuje s hromaděním souzvuků na základě Janáčkovy teorie zhušťování.¹⁰⁷ Naopak *Tři preludia*, op. 42 (1935), jsou vystavěna většinou na dvojhlase faktuře, jež vychází opět z Janáčka – restrikce hlasů.¹⁰⁸ Další *Tři preludia*, op. 61, napsal bezprostředně po druhé světové válce. Třetí část tohoto cyklu – *Postludium c moll* – vzniklo tři dny po pohřbu Vladimíra Helferta, jenž se konal v Praze-Strašnicích dne 26. května 1945, a skladatel se jím loučí se svým přítelem.

Trívěťá *Sonáta-fantasie pro klavír*, op. 93 (1959), byla dle skladatelových vzpomínek psána ještě v době dobré pohody a radosti.¹⁰⁹ Chlubna zde patrně naráží na pozdější smutnou etapu svého života, kdy nejprve přišel o manželku a pak se potýkal se svými zdravotními neduhy. V díle se střídá výrazně rytmická první věta vystavěná beethovenovsky s druhou lyrickou větou a sonáta je zakončena závěrečnou větou s mnohými kontrasty. V závěru života pak Chlubna komponuje dva příležitostné klavírní cykly. V roce 1964 jsou to nečíslované dětské *Maličkosti* pro čtyřruční klavír, roku 1968 pak reaguje na vpád vojsk Varšavské smlouvy *Žalozpěvy beze slov*, op. 112. Z klavírního díla tiskem vyšla *Nokturna* (HM, 1943), *Con moto z Maličkostí* jako součást *Alba čtyřručních skladeb soudobých skladatelů* (ed. Hana Foitová, SHV 1965) a rané dílo z dvacátých let – *Sonatina* (též s přívlastkem „dětská“, Oldřich Pazdírek 1925, 1937).

Dvě ze čtyř Chlubnových varhanních skladeb pocházejí ze třicátých let, další dvě pak tvoří součást *Českého vzkříšení. Allegro feroce*, op. 32 (1931), i *Passacaglia*, op. 41 (1934), vznikly v období, kdy skladatel uplatňoval svoji teorii o prolínání souzvuků vycházející z Janáčkovy teorie. V první zmíněné skladbě je užito tématu v pedále, do kterého postupně pronikají souzvuky nejprve v levé a pak i v pravé ruce, *Passacaglia* z tohoto směru nijak nevybočuje. *Adagio*, op. 57, z roku 1943 vzniklo na popud Vladimíra Helferta, toho času hospitalizovaného ve vinohradské nemocnici. Helfert po skladateli žádal nějaké Largo nebo Adagio, které by po osvobození provedl s Orchestrálním sdružením jako připomínku na blízké kamarády, kteří byli za války popraveni. Chlubna měl rozpracované Adagio bez nástrojového určení, pro Helfertovy účely se mu však zdálo málo lyrické, a tak jej přepracoval pro varhany a učinil z něj úvod celého *Českého vzkříšení*. Poslední Chlubnova varhanní skladba *Introdukce, alleluja a finále*, op. 59 (1943–1944),

107 JANÁČEK, Leoš. *Úplná nauka o harmonii*. Brno: A. Píša, 1920, s. 129.

108 Tamtéž, s. 309.

109 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 56.

naopak uzavírá první část jmenovaného cyklu. I na vzniku tohoto díla se podílel Vladimír Helfert. Chlubna jej požádal, aby mu doporučil nějaké staré aleluja z *Jistebnického* či *Komenského kancionálu*, na nichž Helfert pracoval. Skladatel nakonec jako téma varhanní kompozice použil citaci z *Jistebnického kancionálu*. Součástí díla je fuga, se kterou se skladatel vysloveně natrápil. Dokonce si několika dopisy do Svatobořic posteskl Václavu Kaprálovi, jaká je to škoda, že Kaprál není doma a nemůže mu s fugou pomoci.¹¹⁰ Chlubnovy varhanní skladby vyšly tiskem téměř všechny (péčí ČHF v roce 1971 *Allegro feroce*, *Passacaglia*, *Adagio*; *Passacaglia* rovněž samostatně, Oldřich Pazdírek 1939; *Adagio* jako součást *České varhanní tvorby 2* /ed. Jiří Reinberger, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1956/). Varhaník Milan Šlechta (1923–1998) zmiňuje Chlubnu ve své učebnici pro posluchače hudební fakulty Akademie múzických umění *Dějiny varhan a varhanní hudby* jako prvního českého skladatele „nevarhaníka“, který věnoval varhanní hudbě větší pozornost.¹¹¹

SBORY

Rozsáhlou a dodnes neprobádanou oblastí je Chlubnova sborová tvorba, již komponoval prakticky po celý život. Tato práce se zaměřuje na jinou část Chlubnovy tvorby, její rozsah nám neumožňuje rozepsat se o každém sboru zvlášť, proto upozorníme jen na několik výjimečných děl.

Z prvního tvůrčího období jistě zaujme *Těšín*, z op. 13 (1920), jelikož je psán pro šestnáctihlasý smíšený sbor, který potvrzuje Chlubnovu snahu o zhušťování souzvuků a hledání nových zvukových možností v tomto období. Další zvláštní kategorií, která vybočuje ze standardních sborových zpracování básnických textů, Chlubnových četných úprav lidových písní a nezanedbatelné dětské tvorby, jsou sbory reagující na významné osobnosti a události. Příkladem takového sboru je *TGM*, třetí z op. 39 (1937). Skladatel tímto sborem bezprostředně reagoval na úmrtí prvního československého prezidenta a dílo bylo několikrát uvedeno při masarykovských vzpomínkových příležitostech. Během druhé světové války Chlubna zkomponoval národně laděný sbor *Svatý Václave, pros za nás*, op. 53a (1941–1942). Sbor vznikl v době, kdy skladatel pracoval na opeře *Jiří z Kunštátu a Poděbrad*, finále opery rovněž obsahuje svatováclavský sbor. Současně také vznikla krátká *Zdravice k padesátinám dirigenta PSMU prof. Jana Šoupala*, op. 53b (1942),

110 CHLUBNA, Osvald, 1944. *Dopis Václavu Kaprálovi ze 3. 4.* ODH MZM, Dopisy Václavu Kaprálovi z let 1943–1944, sign. G 1824.

111 ŠLECHTA, Milan. *Dějiny varhan a varhanní hudby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973, s. 125.

přednesená na slavnostním koncertě ve Vyškově za skladatelovy přítomnosti.¹¹² Roku 1950 zkomponoval *Medailonek Boženy Němcové*, op. 74a, na slova Františka Halase a o dvanáct let později Chlubna hudebně vykreslil událost, kterou si mohl pamatovat jako dvanáctiletý chlapec. Sbor *Balada ulice 1. 10. 1905*, op. 102, který zkomponoval na vlastní text, líčí demonstraci za zřízení české univerzity v Brně, při níž byl na schodech Besedního domu smrtelně zraněn truhlářský dělník František Pavlík (1885–1905). Nevíme, zda se dvanáctiletý Chlubna demonstrace přímo účastnil, nebo zda je sbor ovlivněn např. Janáčkovou klavírní sonátou *1. X. 1905*. Poslední skladatelovou sborovou reakcí na významné osobnosti či na politické dění jsou dva dětské sbory *Exaudi Domine*, op. 113 (1968), na latinské liturgické texty, jež podobně jako klavírní *Žalozpěvy beze slov* reagují na vpád vojsk Varšavské smlouvy.

PÍSNĚ

Chlubnovu písňovou tvorbu nejlépe komplexně zpracovala Milena Černožorská v roce 1959.¹¹³ Pokusíme se doplnit to, co autorka nezminila. Především se sluší zmínit tři písňové cykly s opusovými čísly, které vznikly až po vydání zmíněné statí. Cyklus tří recitativů–zpěvů *Živote, buď zdráv*, op. 96 (1959), na slova Roberta Roždestvenského (1932–1994) v překladu Josefa Sedláka (1922–2007) vykresluje krásy všednodennosti. Domníváme se, že Chlubna se obracel k textům, které oslavují život, v době, kdy mu začala churavět manželka. V tomtéž období jako zmiňované zpěvy totiž vznikla i kantáta *Ve jménu života* a *Symfonie č. 3, „Osudová“*. Písňový cyklus *Spí moře v české slze*, op. 101 (1962), byl napsán na texty ze stejnojmenné básnické sbírky Karla Kapouna (1902–1963),¹¹⁴ autora, kterého Chlubna dobře znal a jehož texty již dříve zhudebnil v cyklu písní *Z těžkých chvil*, op. 48 (1938). Chlubnu lákala básníková obrazotvornost, byť přiznává, že se mu kvůli roztěkanosti předlohy nepracovalo lehce. Cyklus *Anakreonteia*, op. 106 (1967), byl zkomponován na anakreontskou poezii v přebásnění Vojtěcha Jestrába (1922–2003)¹¹⁵ a skladatel se v něm vrací k antickým námětům. Není bez zajímavosti, že se Chlubna těmito náměty zabýval po celá šedesátá léta, ať už zasazením opery *Eupyros* do starého Řecka, nebo kantátami *Leonidas* a *Smrt Caesarova* na Bezručovy texty.

112 Viz ŠTĚDRŇ, Bohumír. Jaroslav Kříčka a Haná ve Vyškově: K návštěvám umělců ve Vyškově. In: VETTERL, Karel, ŠTĚDRŇ, Bohumír. *Hudba Vyškovska: katalog výstavy k 50. výročí Československé socialistické republiky pořádané od prosince 1968 až do května 1969 pod záštitou ONV Vyškov*. Vyškov: Muzeum Vyškovska, 1968, s. 51.

113 Viz ČERNOHORSKÁ, Milena. Písňová tvorba Osvalda Chlubny, s. 179–192.

114 KAPOUN, Karel. *Spí moře v české slze*. Praha: Mladá fronta, 1962.

115 JESTŘÁB, Vojtěch. *Oslavujeme Bakcha: Anakreontská poezie*. Praha: Mladá fronta, 1963. Květy poezie, sv. 44.

Z nečíslovaných písní zmiňme čtyři masové písně z let 1945 a 1949 – *Brigádnická píseň*, *Pionýři, jdeme vpřed* a *Vlaj, naše vlajko* na slova Bohuše Kafky (1901–1978) a *Již dosti* na slova Zdeňka Spilky (1903–1987). Jsou to písně poplatné době a existují ve verzích s klavírem či estrádním orchestrem, v němž je využita i harmonika či kytara. Zajímavým artefaktem jsou též tři *Svatební písně* z let 1934, 1935 a 1950 pro zpěv a klavír, resp. zpěv a smyčcové kvarteto. Pro koho je skladatel psal, není uvedeno. Rozsáhlý soubor tvoří úpravy lidových písní pro zpěv a klavír, případně pro zpěv a orchestr – *Slovácké písničky*, cyklus *Hoši je, Slovač zpívá a tančí* a *Zpěvy moravských kopaničářů*. Tyto Chlubnovy úpravy byly od konce třicátých let velmi populární v rozhlase a zasloužily by si samostatný výzkum.

SKLADBY OVLIVNĚNÉ FOLKLOREM

Chlubna je jedním z mála „velkých skladatelů staré generace“, kteří nepohrdli právě hudbou určenou pro děti a lidovou hudbou. Přední moravský folklorista Jaromír Nečas (1922–2015) v nekrologu uveřejněném v *Národopisných aktualitách* píše: „Jeden jediný ze ‚staré‘ skladatelské generace autorsky podpořil Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů v jeho obtížných začátcích; byla to díla vzrušená, vzrušená, energická[...]"¹¹⁶ Chlubново *Slovácké nokturno* z roku 1948 v nahrávce Supraphonu z roku 1956, jehož interprety jsou Štefan Čikoš (1913–1970) a BROLN pod vedením Aloise Fialy (1928–2002), zůstává jednou ze vzácných nahrávek díla našeho skladatele. Ohlas lidové hudby v Chlubnově tvorbě nalezneme vedle výše zmíněných písňových cyklů rovněž ve sborových úpravách.

116 NEČAS, Jaromír. Osvald Chlubna (1893–1971). *Národopisné aktuality*, 1972, roč. 9. č. 1, s. 49.

CHLUBNOVO DÍLO NEHUDEBNÍ

Osvald Chlubna se vedle skladatelské činnosti uplatnil i jako hudební teoretik, kritik a popularizátor. Některé jeho texty byly uveřejněny v tisku, jiné jsou zachovány ve skladatelově pozůstalosti. Až na několik výjimek se všechny dotýkají osobnosti a díla Chlubnova učitele Leoše Janáčka. Texty rozdělujeme do dvou kategorií podle toho, zda jsou spíše teoretické, či spíše popularizační. Následující výčet je pouze orientační a neklade si za cíl úplnost.

TEORETICKÉ STUDIE A STATI

Chlubna byl ve skladbě přímo vychován pouze Janáčkem. Po celý život na svého učitele s láskou vzpomínal a hájil jeho teoretický i umělecký odkaz. Velmi cenným dokumentem jsou v tomto ohledu Chlubnovy zápisky z výuky na varhanické škole. Celkem se jedná o šest sešitů – tři velkého formátu a tři malého. Korespondují se třemi ročníky studia, které skladatel absolvoval souběžně v jediném školním roce. Velké sešity sloužily pro zápis výkladu, menší pak jako pracovní sešity. V zápiscích z prvního ročníku můžeme sledovat Janáčkův způsob výuky harmonie, konkrétně spojování souzvuků, druhý ročník pokračuje v harmonii z hlediska sčasování, taktových typů a modulace, ve třetím ročníku pak nalezneme látku hudebních forem a rozboru skladeb. Na základě těchto zápisků je možné zrekonstruovat jeden školní rok pod Janáčkovým vedením ve varhanické škole.

Nejrozsáhlejším Chlubnovým teoretickým dílem je sedmisvazková strojopisná studie *Co mi Janáček dal* z roku 1965. Skladatel se zde zabývá Janáčkovou teorií z *Úplné nauky o harmonii*, jakož i výukou v mistrovské třídě, srovnává Janáčkovy teoretické principy se skladateli 20. století a hledá souvislosti mezi Janáčkem a vlastní hudební tvorbou. Přestože je práce v mnoha ohledech nevědecká, terminologicky nejednotná a velmi subjektivní, jistě by stála za uveřejnění, neboť vyobrazuje Janáčka z pohledu jeho nejvěrnějšího žáka.

Hned v prvním ročníku *Hudebních rozhledů*, jež se tehdy sedmdesátiletému Janáčkovi obsáhle věnovaly, představuje Chlubna svoji studii *Janáčкова orchestrace*. Okamžitě svého učitele, který si už tehdy své uznání vydobyl, hájí: „Janáčкова orchestrální a operní díla svou nezvyklou instrumentační technikou snadno naráží na nepochopení posluchačů, z něhož pak vyroste nespravedlivý soud o jeho orchestru.“¹¹⁷ Na ukázkách rovněž vysvětluje, že Janáčкова orchestrální technika vyrůstá z Dvořáka a postupně přechází ve svébytné vyjádření. O několik stran dále nalezneme první část rozsáhlé Chlubnovy studie *Teoretické učení Leoše Janáčka*. Zde Chlubna čtenáře seznamuje s Janáčkovými teoretickými východisky a osvětluje základní termíny Janáčkovy teorie, jako jsou *pocitový/pacitový tón, spletna, spojovací formy, dovozování, harmonický vrcholek / harmonické dno, zhušťování souzvuků, sčasování* aj. Stručně, ale komplexně vysvětluje Janáčkovu teorii spojování souzvuků, modulace, sčasování, zatímco ve druhé až čtvrté části studie se pak dotýká otázek hudební formy. V krátkosti lze říci, že je zde na elementárním stupni vysvětlena celá Janáčкова teorie v podobě, jak ji Janáček učil na varhanické škole. Chlubna tuto teorii neúprosně hájí: „Ten, kdo nejvíce Janáčkovu teorii odmítá, snad zastavil se na první stránce úvodu jeho ‚Úplné nauky o harmonii‘, aniž postřehl jádra učení.“¹¹⁸

Další dvě studie se zabývají Janáčkovou operní tvorbou. Roku 1948 Chlubna v časopisu *Program* psal o Janáčkových operních principech, studiu nápěvků mluvy a lidové písně, které spolu úzce souvisejí. Došel k jasnému závěru plynoucímu z Janáčкова odkazu: „Tvoř tak, jak mluvíš, slyšíš a vidíš. Z těchto poznatků rosteš, sílíš a obohacuješ se o výraz dramatického afektu, který je hybnou silou národního umění. Věř sobě a nedej se umlčeti o oprávnění své skladebné metody a stylu.“¹¹⁹ O deset let později Chlubna vystoupil na Mezinárodním hudebně vědeckém kongresu v Brně s příspěvkem *Janáčkovy názory na operu a jeho úsilí o nový operní sloh*.¹²⁰ V něm vzpomínal na hodiny nauky o opeře na varhanické škole a vysvětloval Janáčkův operní styl v mnohém založený na nápěvcích mluvy a jejich psychologickém pozadí.

117 CHLUBNA, Osvald. Janáčкова orchestrace. *Hudební rozhledy: Kritický list pro českou kulturu hudební*, 1924/1925, roč. 1, č. 3–4, s. 45–46.

118 CHLUBNA, Osvald. Janáčкова orchestrace. *Hudební rozhledy. Kritický list pro českou kulturu hudební*, 1924/1925, roč. 1, č. 5, s. 77.

119 CHLUBNA, Osvald. Janáčkův odkaz. *Program. Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1947/1948, roč. 3, č. 12–13, s. 365.

120 CHLUBNA, Osvald. Janáčkovy názory na operu a jeho úsilí o nový operní sloh. In: *Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958*. Praha: Panton, 1963, s. 140–149.

VZPOMÍNKY NA JANÁČKA

Chlubna celý svůj život láskyplně vzpomínal na svého učitele a hájil jeho teorii. Již roku 1924 spolupracoval s Vladimírem Helfertem na seznamu Janáčkových skladeb k mistrovým sedmdesátinám. Max Brod (1884–1968) byl však jako Janáčkův životopisec rychlejší.¹²¹ Za Janáčkovy života vznikly výše zmiňované studie v *Hudebních rozhledech*, ve stejném listu byl pak uveřejněn též jeho nekrolog psaný Chlubnou.¹²² V *Divadelním listu* Chlubna veřejnosti představil operu *Z mrtvého domu*¹²³ a symfonii *Dunaj*¹²⁴ a v několikadílných vzpomínkách líčil Janáčka jako učitele, skladatele a člověka.¹²⁵ Janáčkově teorii a způsobu výuky je věnován vzpomínkový text uveřejněný ve třetím svazku sborníku *Musikologie*.¹²⁶ Studie *Leoš Janáček a jeho úsilí o povznesení církevní hudby*¹²⁷ podrobně vysvětluje Janáčkův umělecký růst ve fundaci starobrněnského kláštera, představuje jeho tehdy méně známé duchovní skladby, a především se pak zaměřuje na vznik a vývoj varhanické školy v Brně. K tomuto Janáčkovu nejvlastnějšímu dítku se Chlubna vyjádřil rovněž v rozhovoru s Lumírem Kuchařem (1920–1989) v *Lidové demokracii* o dvě desetiletí později.¹²⁸ Chlubna celý život hájil Janáčka a jeho učení a od poloviny šedesátých let, kdy zůstal téměř jediným žijícím mistrovým žákem, se svým způsobem stavěl do pozice jediného správného Janáčkovy vykladače. Dokladem může být polemika mezi mladým muzikologem Jiřím Fukačem (1936–2002) na jedné straně a Chlubnou a později Josefem Blatným (1891–1980) na straně druhé

121 „Podrobný seznam děl a životopis Janáčkův /M. Brod/ vyjde prý již co nejdříve v „Hudební matici“. Přišli jsme tedy pozdě.“ CHLUBNA, Osvald, 1924. *Dopis Vladimíru Helfertovi* z 27. 6. ODH MZM, sign. B 388.

122 CHLUBNA, Osvald. In memoriam. *Hudební rozhledy*, 1928, roč. 4, leták č. 4–8, s. [15–16].

123 CHLUBNA, Osvald. Dr. Leoš Janáček: *Z mrtvého domu*. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1929–1930, roč. 5, č. 17, s. 189–194.

124 CHLUBNA, Osvald. Neznámé, poslední dílo Janáčkovy »Dunaj«. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 15, s. 306–308.

125 CHLUBNA, Osvald. Vzpomínky na Leoše Janáčka. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 6, s. 101–104; tamtéž, č. 7, s. 125–127; tamtéž, č. 9, s. 169, 172; tamtéž, č. 14, s. 289–290; též CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček a brněnské divadlo. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1932–1933, roč. 8, č. 1, s. 9–10.

126 CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček – učitel. In: *Musikologie: sborník pro hudební vědu a kritiku* 3, 1954: *Janáčkův sborník*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění [dále jen SNKLHU], 1955, s. 51–58.

127 CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček a jeho úsilí o povznesení církevní hudby. *Cyrill: časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Republice Československé*, 1948, roč. 73, č. 7–10, s. 97–101.

128 KUCHAR, Lumír. Hudební skladatel Osvald Chlubna vzpomíná, jak chtěl Janáček budovat brněnské hudební školství. *Lidová demokracie*, 1969, roč. 25, č. 8, s. 3.

publikovaná v časopisech *Opus musicum* a *Index*. Zjednodušeně řečeno Fukač konstatuje, že Janáček nevytvořil žádnou skladatelskou školu a nikdo z jeho přímých žáků netvořil v jeho intencích, na což oba žijící žáci reagovali dosti podrážděně.¹²⁹ Jako úsměvnou tečku za Chlubnou-vykladačem a Chlubnou-obhájcem citujme jeho vyjádření o soše Leoše Janáčka před nově postaveným Janáčkovým divadlem:

„Nevím, nevím, ale zdá se mi, že před Janáčkovým divadlem v Brně někdo straší. Již dlouho tam stojí nahrbená postava a snad je to jen prostá deformace, která čeká na rehabilitaci. Chodívám kolem této nahrbené postavy s vydutým kabátem, jako by jej vítr nafouk a nevycházím z údivu, že toto sochařské dílo, tato maketa pomníku má být – Leoš Janáček. Znal jsem ho dobře a mám ho ještě dokonale v paměti, ale takto nahrbeného, v kabátě větrem nafouknutém, jsem Janáčka nikdy nespatřil. Stál a chodil vždy vzpřímený, nikdy nešel bez klobouku, v ruce jej nikdy nenosil, ba míval je někdy až furiantsky posazený až do týlu hlavy.“¹³⁰

Chlubna zmiňuje maketu pomníku. Výsledná socha byla odhalena až po Chlubnově smrti (1975). Klobouk z ruky zmizel, změnu míry nafouknutí kabátu nedokážeme posoudit.¹³¹

OSTATNÍ

Z drobnějších, leč četných Chlubnových textů, které nespádají do žádné z výše uvedených kategorií, zmiňme hesla o hudebních nástrojích v prvním svazku *Pazdírkova hudebního slovníku naučného* (v meziválečném období vyučoval Chlubna instrumentaci na konzervatoři a rovněž byl kritikou vždy vyzdvihován jako zručný instrumentátor) a řadu referátů z brněnských koncertů či brněnských rozhlasových přenosů v *Tempu*, *Národních listech*, *Socialistické budoucnosti* a *Praher Presse*. Po válce se rovněž jako funkcionář brněnské pobočky Svazu československých skladatelů vyjadřoval v *Hudebních rozhledech*.

129 O polemice podrobněji viz HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: Kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948–1968)*. Praha: TOGGA, 2015, s. 250–251. ISBN 978-80-7476-089-1; též PAŠEK, Martin. Pozůstalost Osvalda Chlubny ve fondu Moravského zemského muzea. In: *Česká a slovenská hudba 20. století: studentská muzikologická konference: Brno, Ústav hudební vědy FF MU, středa 14. listopadu 2018*. Praha: Powerprint, 2019, s. 27–28.

130 CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček. *Lidová demokracie*, 25, 1969, č. 148, s. 4.

131 O soše např. KVĚT, Radan. *Z bronzu a kamene*. Brno: Šimon Ryšavý, 2005, s. 7. ISBN 807354-0223.

SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1 G MOLL, OP. 21

Třívěťový *Kvartet g moll* Chlubna komponoval od jara do srpna 1925, proveden byl v letech 1926, 1937 a 1940, přičemž po premiéře došlo k jistým úpravám.

OKOLNOSTI VZNIKU

Skladatel ani literatura explicitně neuvádějí žádné podněty, které Chlubnu vedly ke kompozici tohoto díla. Uvedme však pět okolností, jež měly na vznik kvartetu jistě větší či menší vliv.

Chlubna od studentských let hojně navštěvoval operní představení a koncerty. Podle soupisů kvartetních koncertů v nedávných diplomových pracích zaměřených právě na koncertní život v Brně¹³² zjistíme, že za oněch čtrnáct let (od začátku Chlubnova studia elektrotechniky v roce 1911 do začátku kompozice kvartetu v roce 1925) v Brně zazněla asi stovka kvartetních děl (téměř kompletní Beethoven, Dvořák, Smetana, Mozart, Schubert, ale i Debussy a Ravel, ze soudobých českých autorů Suk, Novák, Foerster, Jirák, Štěpán, Karel, především pak Janáček a jeho žáci Bakala, Haas, Kunc, Kvapil a Petrželka). Ze všech těchto koncertů na Chlubnu jistě nejsilněji zapůsobila premiéra Janáčkova prvního kvartetu 15. prosince 1924 a následné vydání partitury v Hudební matici v dubnu 1925.

Díla Leoše Janáčka a jeho žáků Chlubnu bezesporu silně podněcovala k jeho vlastní tvorbě. Už jen z prostého důvodu, že se chtěl vyrovnat svým spolužákům a uvádět v život Janáčkovu teorii, kterou sám dokonale ovládal a přednášel.

Neméně důležitou roli pro kvartetní tvorbu v Brně ve dvacátých letech sehrála existence nového stálého souboru, který by ji prováděl. Oním zásadním

132 HNÁTOVÁ, Kateřina. *Koncertní život v Brně v letech 1850–1919 se zaměřením na samostatné kvartetní koncerty* [dizertační práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2011. Vedoucí práce BEK, Mikuláš. Dostupné z <https://is.muni.cz/th/mmyl7/>; KOBZOVÁ, Lenka. *Kvartetní koncerty v Brně v letech 1918–1945* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2014. Vedoucí práce BEK, Mikuláš. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/acbd5/>.

souborem bylo Moravské kvarteto, jež vzniklo z popudu houslisty Františka Kudláčka (1894–1972). Kudláček v roce 1921 založil na konzervatoři Brněnské kvarteto, soubor, který nakonec sice odehrál jen tři koncerty, ale přece jen dokázal uvést domácí novinku v podobě kvartetu Jaroslava Kvapila z roku 1915. Po obměně hráčů uvedlo nové Kudláčkově kvarteto v prosinci 1923 novinku Pavla Haase *Fata morgana*, op. 6, pro smyčcové kvarteto s tenorovým sólem. Soubor změnil název na Moravské kvarteto, koncem roku 1925 vystřídal sekundistu Jana Kuchaře (1897–?) Josef Jedlička (1904–1993) a v této podobě kvarteto fungovalo až do roku 1940. V meziválečném období nastudovalo Moravské kvarteto více než třicet skladeb moravských autorů, z nichž asi dvě třetiny uvedlo premiérově. Není divu, že s takovým souborem vzkvétala produkce kvartetních skladeb z per brněnských autorů. Chlubna svůj první kvartet dedikoval právě Moravskému kvartetu.

Vedle spolehlivého interpreta přálo nové tvorbě také organizační zázemí. V roce 1922 byl založen Klub moravských skladatelů,¹³³ který měl stěžejní vliv na hudební život v meziválečném Brně. Jednou z priorit klubu bylo uvádění novinek zkomponovaných jeho členy. Ti, od Janáčka až po Chlubnu, tvořili a jejich díla byla pravidelně uváděna např. na koncertech klubu. Chlubna v klubu rovněž působil jako člen výboru, pokladník a poslední předseda.

Skladatelé v komorní tvorbě často reflektují osobní zážitky a zkušenosti. Vzpomeňme jen na Bedřicha Smetanu (1824–1884) a jeho *Klavírní trio g moll* napsané pod dojmem úmrtí jeho nadané dcery Bedřišky (1851–1855) či *Smyčcový kvartet č. 1 e moll*, „Z mého života“, kterým Smetana líčí své vlastní životní radosti i strasti.

Jak bylo zmíněno výše, Chlubna komorní tvorbu chápal jako zpověď a vždy spojoval dílo s konkrétním člověkem, který mu byl blízký.¹³⁴ První kvartet, který podle skladatelova vyjádření „není žádným *sensačním* ani *mezinárodním* dílem, ba nechce být ani moderním“ a „vzešel z radosti a dýše jí také všemi větami“,¹³⁵ vznikl v době, kdy se skladateli narodil syn Jaroslav (1925–1997). Narození prvního potomka je jistě důvodem k radosti, ovšem přímý vliv na kompozici kvartetu není nikde ve skladatelových vzpomínkách ani v literatuře doslova zmíněn, zatímco u ostatních kvartetů je souvislost s konkrétními osobami buď jasná, nebo

133 K počátkům klubu viz VOHNOUTOVÁ EL, ROUMHAINOVÁ, Suzanne. *Počátky Klubu moravských skladatelů (1919–1928)* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2013. Vedoucí práce VEJVODOVÁ, Veronika. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/oozlw/>.

134 CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal*, s. 56.

135 CHLUBNA, Osvald. Nové skladby. Chlubnův smyčcový kvartet (Poprvé proveden v Brně 16. března 1926.). *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1926, roč. 2, č. 7, s. 104.

alespoň dedukovatelná z pramenů. Vznik druhého kvartetu s největší pravděpodobností souvisí buď se ztrátou otce, nebo s Janáčkem. Chlubna jej komponoval na jaře roku 1928 ve stavu hluboké deprese, která snad pramenila z odstranění Janáčkovy teorie z konzervatoře. V říjnu pak do původně třívětého kvartetu přidal další větu, jež bývá v dobovém odborném tisku označována jako jednovětý kvartet *Balada o bolesti*.¹³⁶ Touto větou se Chlubna pravděpodobně mohl umělecky vyrovnávat se ztrátou svého učitele († 12. srpna 1928). Podnětem ke vzniku třetího kvartetu bylo onemocnění Vladimíra Helferta v roce 1932, jemuž je i věnován.¹³⁷ Čtvrtý kvartet *È morta* pak přímo reaguje na úmrtí skladatelovy manželky. Poslední pátý kvartet je věnován Františku Kudláčkovi k jeho pětasedmdesátým narozeninám.

Není tedy zcela zřejmé, co přesně Chlubnu podnítilo ke kompozici prvního kvartetu. Všechny výše zmíněné okolnosti ale jistě sehrály svoji roli.

GENEZE DÍLA

Chlubnův první kvartet existuje minimálně ve dvou verzích. První verzi odpovídá tužkou psaný autograf partitury (v kritické zprávě označen jako **A1**), z něhož skladatel ještě před premiérou vytvořil perem psaný čistopis (**A2**) a pro Moravské kvarteto nechal pořídit party (**PA1**). Tato verze kvartetu zazněla při premiérovém uvedení 16. března 1926. Po premiéře Chlubna dílo představil na stránkách *Hudebních rozhledů*.¹³⁸ V referátu použil notové ukázky, které odpovídají pramenům **A1**, **A2** a **PA1**.¹³⁹ V roce 1928 vznikl opis partů **P1** pro Ševčíkovo-Lhotského kvarteto, které dílo pravděpodobně studovalo, ale nikdy veřejně neprovedlo. Později vznikla nová autografní partitura s novou verzí díla, již jsme přidělili značku **A3**, a opisy partů, které označujeme jako **PA2** a **P2**.

Nevíme, kdy přesně Chlubna začal s kompozicí, I. větu ale podle **A1** dokončil 25. května 1925, druhou 19. června 1925 a třetí 21. července 1925, tj. den před svými dvaatřicátými narozeninami. Materiál v **A1** se až na několik odchylek shoduje s **A2** a **A3**, proto jej nepovažujeme za skicu. Před přepisem do **A2** ovšem byly provedeny jisté úpravy, které krátce okomentujeme.

136 HANUŠ, Stanislav. Nové práce československých skladatelů. *Tempo: listy Hudební matice*, 1928/1929, roč. 7, č. 1, s. 32–33.

137 ČERNOHORSKÁ, Milena. Osvald Chlubna (nar. 22. 7. 1893 v Brně), s. III.

138 CHLUBNA, Osvald. Nové skladby. Chlubnův smyčcový kvartet (Poprvé proveden v Brně 16. března 1926.), s. 104–106.

139 Srov. tamtéž.

I. VĚTA

Na závěrečných stranách I. věty v **A2** můžeme sledovat některé korektury (doplnění zapomenutých klíčů a posuvek), psány byly pravděpodobně rukou opisovače Josefa Zemana v průběhu opisování partů **PA1**. Lze zde jasně rozlišit dva různé odstíny černého inkoustu. Ostatní změny a poznámky byly psány skladatelem. V **A1** si na straně 4 můžeme ve 29. taktu všimnout zkráceného zápisu střídání šestnáctinových sextol (předchozí sextoly jsou psány bez číslice), které však do **A2**, jakož i do opisů **PA1**, **PA2**, **P1** a **P2** přešly jako prosté šestnáctiny. Domníváme se, že jde o chybu při přepisu a sextoly mají vzhledem k předchozímu postupu druhých houslí platit. Na druhou stranu bylo dílo ve všech provedeních patrně hráno s touto chybou. Za 47. taktem následuje škrtnutý řádek zápisu v tomto znění:

A1: I. věta, škrtnuté takty 48–51.



Autor ale okamžitě tuto myšlenku opouští a pokračuje na následující straně. O okamžité opravě svědčí odpovídající číslování taktů, tedy značka 50 po třetím taktu na následující straně. Avšak zde se číslování v **A1** a v ostatních pramenech rozchází. V následujícím textu (není-li uvedeno jinak) číslujeme podle naší edice. Srovnáme takty 49–53 v pramenech **A1** a **A2**:

A1: I. věta, takty 49–53.

Molto sonore

A2: I. věta, takty 49–53.

Je patrné, že Chlubna změnil rytmické hodnoty v partu prvních houslí (A2: 49–51) a mezi původní 50. a 51. takt vložil jeden nový se třetím opakováním tónů $c'-b'$. Lze si rovněž povšimnout absence dynamických značek ve většině zápisu A1.

Od 63. taktu¹⁴⁰ v A1 je part prvních houslí psán v 6/8 taktu, zatímco ostatní party zůstávají v 4/8. Je tím zjednodušeno psaní sextol, ovšem celkově se zápis stává méně přehledným, zejména od 65. taktu, kde v původním zápisu čteme přeškrtnuté:

A1: I. věta, přeškrtnuté takty 65–67, od Grave bez škrtnů.

Stejnou pasáž Chlubna přepracoval na samostatném lístku, který pak vlepil do A1:

140 Takty 63–68 v prvních houslích jsou pak dodatečně upraveny v náznacích třetí verze díla – viz dále.

A1: I. věta, vlepený lístek mezi stranami 4 a 5.



Je zde zřejmé rytmické zjednodušení, kdy se celý hudební proud pohybuje v šestnáctinových hodnotách namísto komplikovaných sextol či kvintol¹⁴¹ výše. Tato pasáž (vlepený lístek) byla pravděpodobně upravena mezi vznikem partů **PA1** a premiérou, neboť jak v **A2**, tak v **PA1** jsou tyto tři takty přelepeny či vyškrábány a přepsány. Na některých místech zápisu lze postřehnout pozůstatky původního materiálu. V opisu **P1** ale nacházíme původní znění před úpravou. Je tedy možné, že je tato úprava až součástí druhé verze díla.

141 Ačkoliv se ze zápisu zdá, že jde o kvintolu (čtyři šestnáctinové noty, osminová pomlka a slabě napsaná/vygumovaná čtvrtová pomlka), může se také jednat o čtyři šestnáctinové noty v rytmické analogii s partem violy.

Pro pochopení následujícího postupu a poznámek v A1 je vhodné sledovat celou stranu původního zápisu:

vlepený lístek

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is written in a system of five staves. The top portion of the page is covered by a small, rectangular piece of paper pasted onto the original manuscript, labeled "vlepený lístek" (pasted slip). The musical notation includes various notes, rests, and accidentals. There are several annotations on the page: a circled "60" near the middle left, a circled "70" near the middle right, and the word "grave" written above a measure in the lower part of the score. A blue rectangular box highlights a section of the score, and an orange rectangular box highlights another section. The page is numbered "3" in the bottom right corner.

Obrázek 2: I. věta, takty 53–72 (A1, s. 5 včetně vlepeného lístku).

Čtvrtý a pátý takt v Grave (vyznačeno červeně) je opatřen repetitcemi a pod osnovami je připsána poznámka „opakovat“. Skladatel tak při opisu do **A2** skutečně učinil, byť s malou změnou. V původním zápisu vidíme v prvních houslích ve druhém červeném taktu čtvrtěnotu *b*“ a potom nepsanou kvintolu *b*“-ces“-*b*“-as“-*ges*“. V prvním opakování v **A2** je ke skupince pěti tónů přidán šestý – *f*“ – a ze skupinky se tudíž stává sextola. Tóny *f*“-*b*“ (čtvrtěnotá s tečkou a osmina) zapsané pod osnovami (modré označení) jsou pak vloženy jako nový takt, přičemž původní znění následujícího taktu v prvních houslích (stejně tóny o hodnotách osminová s tečkou a šestnáctina) jsou v zápisu škrtnuty. V prameni **A2** je pak tento takt nesmyslně zapsán pod triolovou závorkou.

A2: I. věta, takty 69–76.

Sólo prvních houslí po 90. taktu v **A1** doznalo v čistopisu partitury drobných změn. Srovnejme:

A1: I. věta, takty 91–93, Violino I.

A2: I. věta, takty 96–101, Violino I.

Další změny mezi **A1** a **A2** se týkají postupně všech partů (kromě violy) pohybujících se v sextolách. Z původně značně schematických postupů založených

na střídání dvou tónů skladatel vytvořil linky z rozložených akordů¹⁴² a jednu ze sextol změnil na kvintolu:

A1: I. věta, takty 100–105.

A2: I. věta, takty 110–115.

142 Violoncello v **A1**, takty 106–108 střídá *C-As*, v **A2**, takty 116–118 střídá *C-As-E*. Do opisu **P1** je tato pasáž přenesena beze změn. Je tedy možné, že skladatel provedl úpravy až po vzniku tohoto opisu (1928), tedy před premiérou druhé verze díla v listopadu 1937.



Takty 160–166 jsou v **A1** opatřeny repeticí, v **A2** jsou skutečně opakovány (jako 170–185). Sice ne doslovně, avšak skladatelův záměr lze snadno vypožorovat z ukázek:

A1: I. věta, takty 159–166.

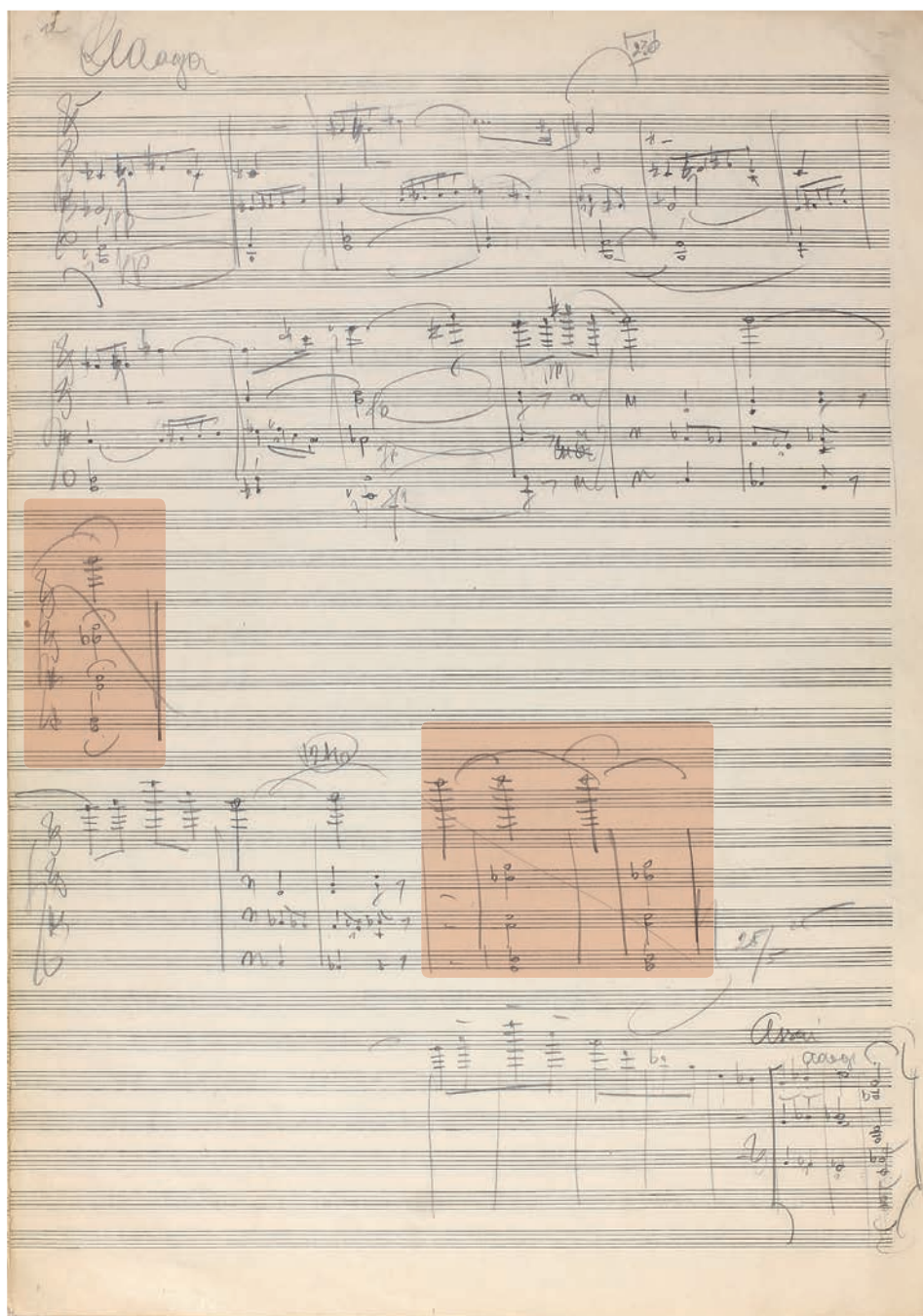


A2: I. věta, takty 169–185.





Další zápis je až do poslední strany shodný v obou pramenech. V závěru věty v **A1** lze jasně vyčíst jeho genezi. V přiloženém obrázku můžeme sledovat, jak autor postupně škrtil a připisoval závěrečné takty (škrty zvýrazněny červeně). Takt před repeticí je ve finálním znění změněn na 2/8 a obě čtvrtkové noty zkráceny na osminové. Poslední tři zapsané takty s repeticí se v čístopisu **A2** skutečně opakují, ne však jako celek, nýbrž první dva a poté třetí závěrečný.



Obrázek 3: Geneze závěru I. věty (AI, s. 12).

Srovnejme s finálním zněním závěru:

A2: I. věta, takty 256–271.

poco accel.

f

f

f

f

Molto adagio [$\text{♩}=40$]

ff

p

fff

ff

p

fff

fff

II. VĚTA

V zápisu II. věty nejsou mezi prameny **A1** a **A2** tak výrazné rozdíly jako v případě obou krajních vět. Opět se rozchází číslování taktů, které je ale tentokrát způsobeno chybou v **A1**, kde je jako 30. takt očíslován až 31. Další nesrovnalosti v číslování pramenů z repetice v **A1**, jež jsou v **A2** důsledně vypsány. Druhá repetice (v **A1** takty 131–134, v **A2** takty 133–140) je přepsána beze změny, první repetice (v **A1** takty 80–93) je pak přepsána bez opakování a se změnami. Takt č. 94 je v **A1** ohraničen poznámkou „as / 2. volta / as“, jak můžeme vidět na přiloženém obrázku:



Obrázek 4: **A1**: II. věta, takty 92–96, s. 18.

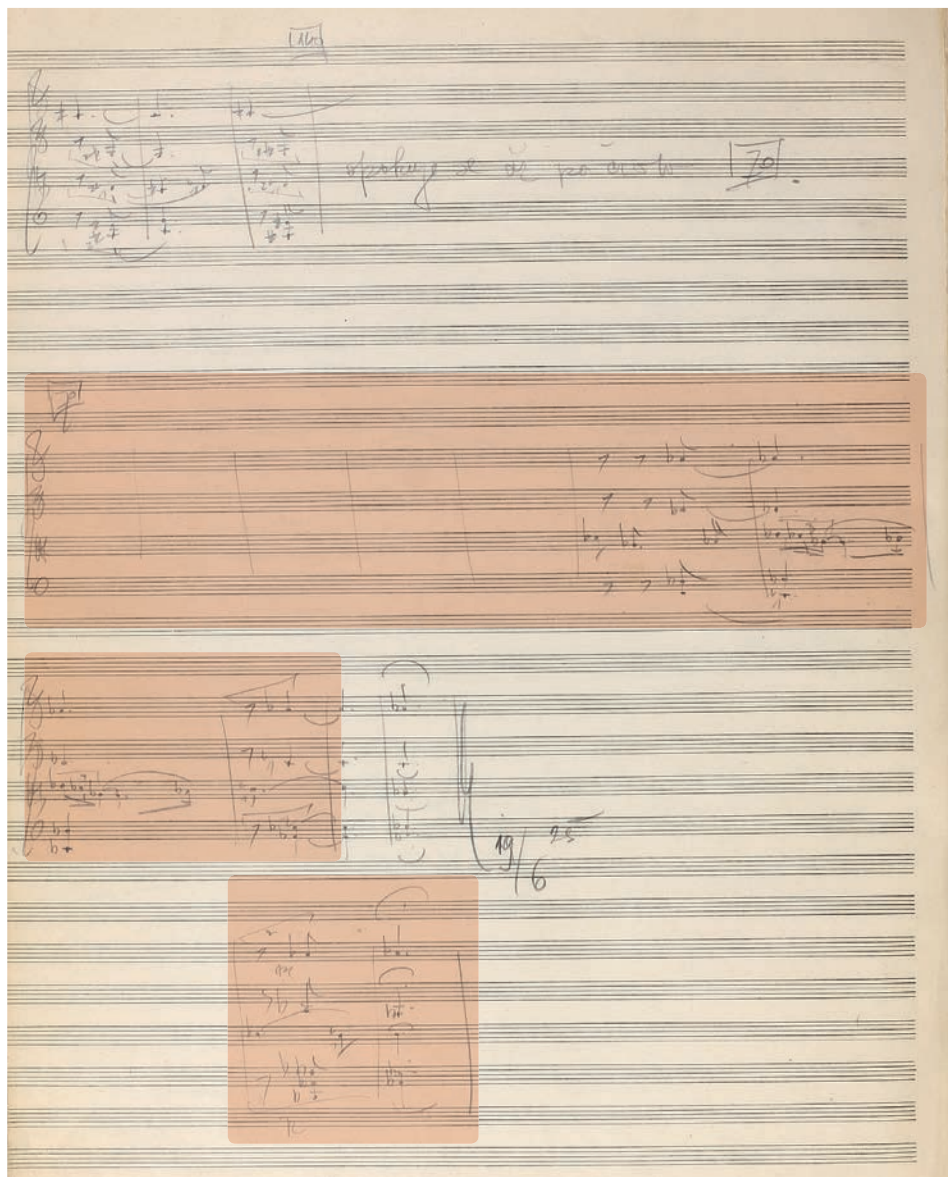
Skladatelův záměr byl před a za inkriminovaný takt 94 vložit akord as (resp. As dur), a to po druhém opakování repetice. Protože ale mají být oba takty vloženy až po repetici, poznámka „2. volta“ ztrácí význam. Stejnou pasáž citujeme z **A2**:

A2: II. věta, takty 91–98.



Menší změna se týká souzvuku v 51. taktu (shodně číslováno v obou pramenech, analogicky pak rovněž takt 197 v **A2**), kde první housle zůstávají beze změny, v druhých houslích se původní souzvuk *as-es'* mění na *as-f'*, ve viole dochází ke

změně z *es* na *as* a ve violoncellu z *As* na souzvuk *F-c*. K této změně muselo dojít až po vzniku partů **PA1**, neboť zde je na patřičných místech původní zápis opraven opisovačem či interprety. Do opisu **P1** z roku 1928 jsou již tyto změny zaneseny. Na konci zápisu věty v **A1** čteme zkratku „opakuje se až po číslo [70]“. V **A2** je návrat první části důsledně vypsán (bez jakéhokoliv *da capo*). Opět můžeme sledovat genezi závěru (téměř finální verze vyznačena červeně):



Obrázek 5: **A1**: II. věta, závěr, s. 20.

Na úplný závěr věty byl v A2 přidán ještě jeden takt. Finální závěr zní tedy takto:

A2: II. věta, takty 223–228.

The musical score for measures 223–228 of the second movement is presented in a four-staff format. The first two staves represent the first and second violins, while the last two represent the first and second violas. The time signature is 3/8. The tempo is marked 'Allargando' and the dynamics range from 'p' (piano) to 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first two staves are in treble clef, and the last two are in alto clef. The score is written in a key signature of one flat (B-flat).

V partu druhých houslí byl v posledním souzvuku původně ještě tón *es'* (celek tedy buď *es'-es'*, nebo *es'-as'-es'*). Tento dvojszvuk/trojszvuk nacházíme i v partech PA1. Zde je (patrně interpretem Josefem Jedličkou) upraven na *as'-es'*. Toto opravené znění nacházíme v A2 i ve druhém opisu partů P2. V pramenu P1 první i druhé housle opakují tóny z předposledního taktu, tedy *as'* pro první housle a dvojszvuk *as-es'* ve druhých houslích.

III. VĚTA

Rozdíly mezi oběma hlavními prameny původní verze III. věty spočívají především v repetících a v jejich (ne)rozepisování. To může také za nestejně číslování taktů. Pramen **P2** obsahuje až druhou verzi III. věty.¹⁴³ První repetice se v **A1** vyskytuje mezi takty č. 9–14. Tato je v dalších pramenech rozepsána s tím, že při druhém opakování jsou vzájemně vyměněny oba houslové party. Takty 15–25 v **A1** jsou i s repeticí přepsány do dalších pramenů jako takty 21–32. V pramenu **A1** vidíme poznámku o vložení dvou taktů mezi takty 68 a 69 (v **A2** jsou číslovány jako 75 a 76):



Obrázek 6: **A1**: III. věta, s. 27, takty 65–69, vložené takty označeny červeně.

Bezprostředně po tomto vložení v pramenu **A1** následuje šest taktů v repetici, jež je v **A2** rozepsána se vzájemnou výměnou houslových partů (analogicky jako v začátku věty). Drobných změn doznal part violoncella mezi analogickými takty 91–93 v **A1** a 105–107 v **A2**:

A1: III. věta, takty 91–93, Violoncello.¹⁴⁴



A2: III. věta, takty 105–107, Violoncello.



Takty 135–139 jsou v **A1** psány s repeticí, ta je v **A2** doslovně přepsána. Poslední rozepisování repetice se týká taktů 152–157 v **A1**, jež jsou do **A2** přeneseny

¹⁴³ Viz dále.

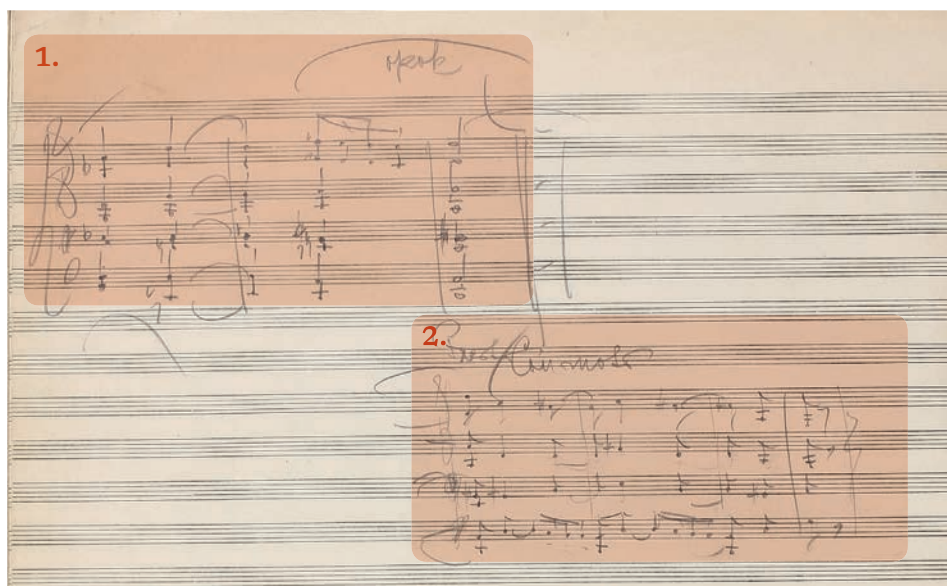
¹⁴⁴ Poslední takt v ukázce není v pramenu označen jako 2/8. Kvůli jeho obsahu a oboustrannému ohraničení taktovými dvojčarami se však domníváme, že skladatel pouze zapomněl předepsat metrické označení.

jako 174–185 a opět zde dochází k vzájemné výměně hlasů při druhém opakování – tentokrát se střídají violoncello a viola.

Jako u obou předchozích vět i zde Chlubna načrtával závěr postupně. S pomocí posledních dvou stran zápisu v **A1** zrekonstruuje me genezi závěru.

The image displays a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The top section is labeled 'Viola' in the upper left corner. It consists of two staves, with the upper staff containing a series of notes and rests, and the lower staff containing a more complex rhythmic pattern. The notation is dense and includes many accidentals and dynamic markings. Below this, there is a section labeled '3.' in red ink, which also contains two staves of music. The notation in this section is more sparse and includes some large, sweeping lines. The bottom section of the page shows further musical notation, including a large, bold 'F' and some handwritten notes. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch, with numerous corrections and revisions visible throughout the score.

Obrázek 7: A1: strana 29.



Obrázek 8: A1: strana 30.

Chlubna nejprve zamýšlel návrat augmentovaného počátečního tématu (neoznačený řádek na straně 29 mezi zvýrazněnými řádky). Tuto myšlenku opustil a načrtl několik jiných, které nakonec využil. Jedná se o takty, jež jsou v obrázcích vyznačeny červeně v pořadí 1, 2, 3. Výsledek (obě citované strany po souvislém zápisu) pak vypadá takto:

A2: III. věta, takty 199–216.

1.

Poco meno [♩=60]

2.

accel. ... *Adagio* [♩=42]

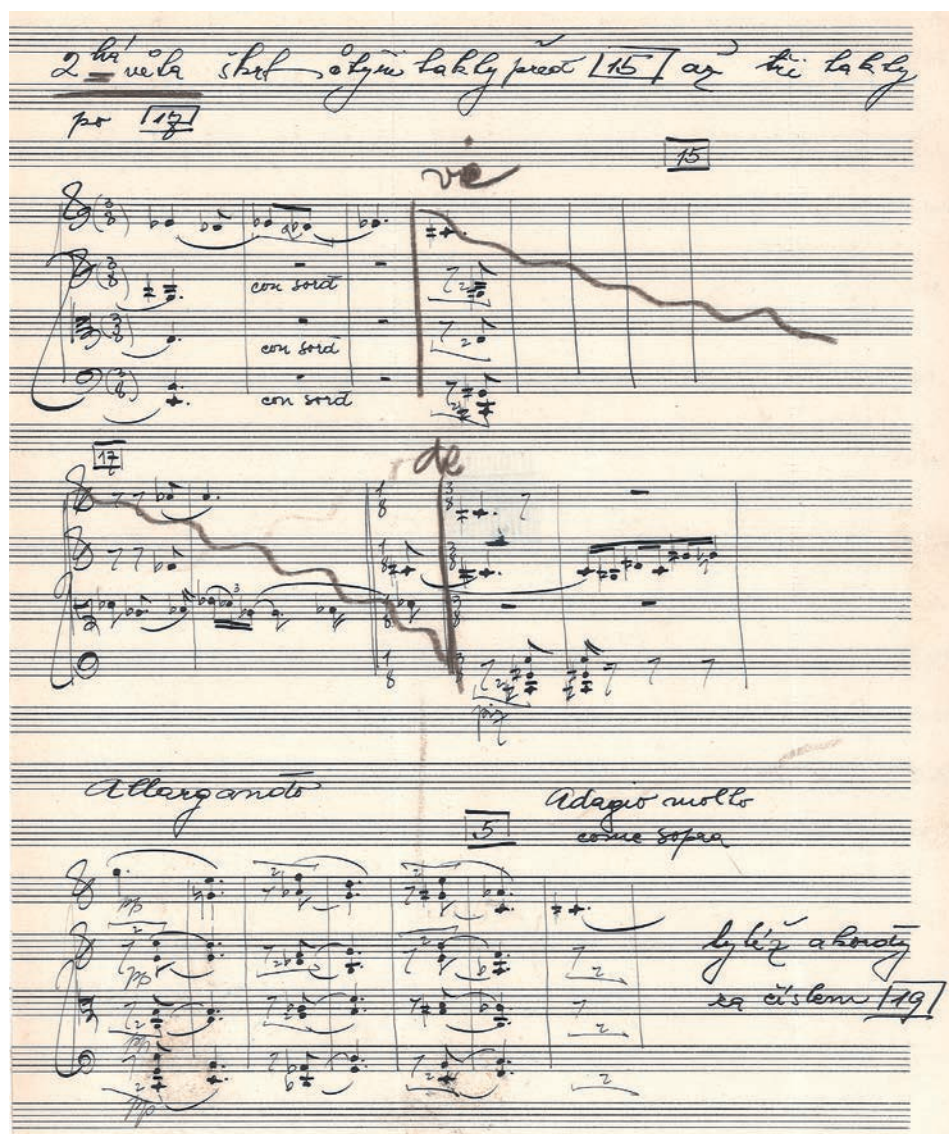
3. Più mosso [♩=84] Molto meno [♩=42]

The musical score consists of four staves. The first three measures (84-86) are marked 'Più mosso' with a tempo of ♩=84. They contain trills and triplets. The last two measures (90-92) are marked 'Molto meno' with a tempo of ♩=42. The dynamics are *p* (piano) for measures 84-86, *ff* (fortissimo) for measures 87-89, and *pp* (pianissimo) for measures 90-92. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4.

Dva poslední takty nejsou opsány v **PA1**. Minimálně první z nich však v době pořízení opisu existoval kvůli závěrečné taktové čáře a dataci „21/7 25“ na konci zápisu. Druhý z posledních taktů mohl být připsán dodatečně. Není jasné, proč tyto dva takty opisovač nezaznamenal do partů, ale takřka jistě nebyly při premiéře hrány.

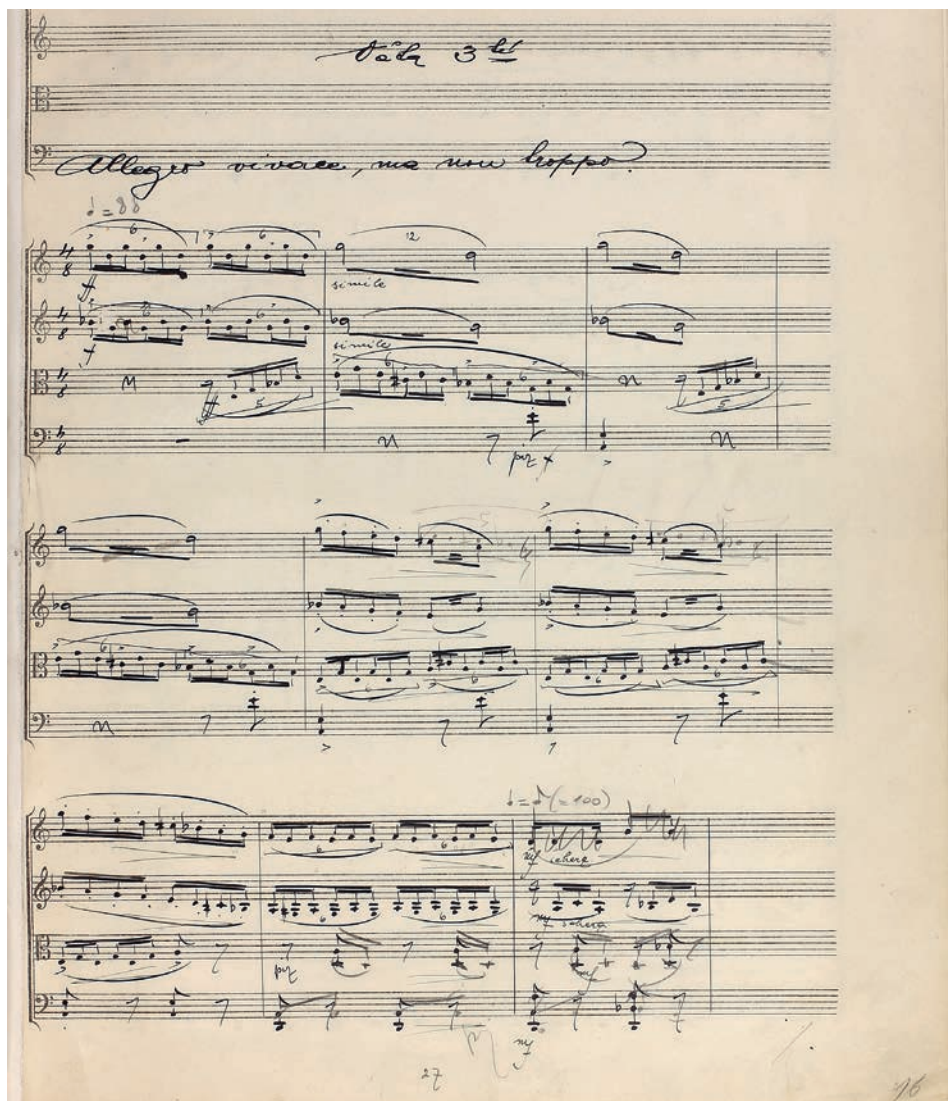
ÚPRAVA PŘED PROVEDENÍM V ROCE 1937

Po roce 1928, ale před druhým provedením (není však zřejmé kdy) skladatel provedl jisté úpravy kvartetu. Ty můžeme sledovat jak v autografu **A2**, tak v opisech partů pro Moravské kvarteto **PA1** a výslednou podobu pak v novém čistopisu partitury III. věty **A3**, v opisu partů pro Moravské kvarteto **PA2** a v čistopisném opisu partů **P2**. Opis **P1** zůstává plně v původní verzi, ačkoliv je do něj vložen list papíru, ve kterém dává skladatel instrukce opisovači k úpravě II. věty.



Obrázek 9: List se skladatelovými instrukcemi k úpravě II. věty (PK, fond opisů, sign. A-I-R 889).

Zatímco I. věta nebyla upravena vůbec a v II. byl proveden zásah drobnějšího charakteru (vyškrtnutí taktů 147–173, v A2¹⁴⁵ i PA1 VI-DE), III. věta doznala úpravy v takovém rozsahu, že je třeba chápat ji jako zcela novou kompozici. Proto také v edici předkládáme obě verze III. věty samostatně. Genezi nové verze III. věty lze sledovat v A2, kde je perem zapsána původní verze a tužkou jsou provedeny skladatelovy úpravy.



Obrázek 10: A2: III. věta, původní verze inkoustem a úpravy tužkou, strana 27.

145 Modrá pastelka.

NOVÁ VERZE III. VĚTY

Nemá smysl analyzovat úpravu III. věty takt po taktu. Budeme si všímat nejvýznamnějších rozdílů. Formálně zůstává celá věta až na závěr, který rozebereme později, nezměněna. Nejmarkantnější tvarový rozdíl spočívá v sofistikovanějším doprovodu sólového hlasu. Srovnáme takty 9–11 v obou verzích:

A2, III. věta, takty 9–11.

A3, III. věta, takty 9–11.

Je jasně vidět, že Chlubna upravil původní ostinátní střídání pizzicato souzvuků ve viole a violoncellu do propracovanějšího doprovodu, v němž je ve větší míře využito sčasování. Ve violovém partu lze sledovat genezi konečného tvaru. V partituru A2 čteme úpravu tužkou:

A2, III. věta, takty 9–11, Viola (úprava tužkou).

Ta je následně přenesena do **A3**, avšak dodatečně jsou vyškrábány pomlky, jež jsou přepsány notami. Toto konečné znění je pak zaznamenáno v obou opisech partů **PA2** a **P2**, přičemž v **P2** je patrné vyškrabávání a přepisování. Stejná oprava se týká analogických taktů v různých partech (**A3**, takty 9–33, 77–96 a 174–191, od posledního tónu taktu 77 do prvního tónu taktu 80 je navíc melodie prvních houslí přenesena o oktávu výš). V taktech 181–191 v **A2** nejsou tužkou provedeny žádné zásahy, do **A3** je však tato pasáž přepsána s analogickými úpravami jako v předchozích výskytech.

Drobnou úpravu skladatel provedl v partu prvních houslí v taktech 5 a 6 a v taktu 111. V prvním případě se jedná o změnu šestnáctinového tremola *cis*–*a'* ve druhé polovině taktů nejprve na kvintolu *e*–*d*–*cis*–*b'*–*a'* a v konečném znění na šestnáctiny *e*–*d*–*cis*–*b'*. Ve druhém případě (takt 111) Chlubna původní sextoly *g*–*b*–*d*–*g*–*b*–*d* a *g*–*b*–*d*–*g*–*b*–*d* změnil na šestnáctiny *g*–*d*–*b*–*g* a *d*–*b*–*g*–*d*, čímž sjednotil postup všech hlasů v šestnáctinových hodnotách. V partu violoncella jsou v taktech 109–148 v opisu **PA2** z neznámého důvodu vyškrábány téměř všechny obloučky.

Nejmarkantnější změna se ovšem týká závěru věty, a tedy i celého díla. V **A2** Chlubna nejprve škrtnul závěrečné takty 210–216 a nahradil je jinou pětici taktů s harmonicky odvážně řešenou kadencí:¹⁴⁶

A2: III. věta, načrtnuté takty namísto taktů 210–216.



Tento závěr byl ale pro skladatele patrně příliš slabý, a proto se rozhodl ukončit dílo návratem provedení z I. věty. Na poslední straně zápisu v **A2** čteme poznámku: „Osmý takt po [18],“ což je odkaz na I. větu a na takty 191–271. Ty jsou na konci III. věty doslovně zopakovány, byť s drobnými úpravami, které ale nemají zásadní vliv (odlišné rozvržení střídání 2/8 a 2/4 taktů, dynamika apod.).

¹⁴⁶ V citované ukázce má violoncello v **A2** chybně předepsaný houslový klíč.

ÚPRAVA PO 1940

Po posledním provedení díla v roce 1940 chtěl skladatel kvartet (konkrétně I. a III. větu) ještě jednou revidovat. Neexistují žádné přímé indicie, které by alespoň naznačily, kdy tak učinil. Například mohl první kvartet revidovat v době, kdy byly vydány druhý (1960) a třetí (1963) kvartet či okolo práce na čtvrtém (1963) či pátém (1969) kvartetu. Zásahy jsou v pramenech prováděny tužkou a červenou pastelkou. Zápis tužkou je pravděpodobně starší. Jelikož tyto úpravy nenacházíme v jiných pramenech (zejména **PA1** a **PA2**), domníváme se, že tato upravená verze nebyla nikdy provedena, případně mohou být úpravy přepsány do hypotetického nezvěstného pramene. A jelikož úpravy nejsou prováděny důsledně v celém díle (např. počáteční takty III. věty, které na analogických místech upraveny nejsou), nepovažujeme je za definitivní tvar další verze díla.

I. VĚTA

Skladatel provedl v taktech 63–68 další úpravy tužkou a rozsáhlé VI-DE mezi takty 112 a 129 (červená pastelka):

A2, I. věta, takty 63–68, úprava tužkou.



Po 119. taktu vidíme v zápisu tužkou napsanou hvězdičku. Význam této značky neznáme. Mohlo jít o pokyn opisovači, aby pokračoval na další straně, toto místo se ale v žádném partu v žádném opisu nenachází na konci strany.

II. VĚTA

Ve II. větě je nově pouze doplněna chybějící duolová závorka v houslových partech v taktu 73.

III. VĚTA

Zaměříme se nejprve na úpravy tužkou. V taktu č. 8 je part prvních houslí posunutý o kvartu níž, v následujících taktech je upravena melodie tématu, přičemž při opakování druhými houslemi tužka zasáhla pouze v taktu č. 15. Tato oprava/úprava se na analogických místech dále (takty 77–88 a 174–185) nevyskytuje.

A3: III. věta, takty 8–15, Violino I, II, úpravy tužkou.



V partu violoncella byly tužkou provedeny úpravy v taktech 21–26. Analogické takty 89–94 a 186–191 ve viole opět zůstaly beze změn.

A3: III. věta, takty 21–26, Violoncello.



Tužkou jsou pak ve zbytku zápisu provedeny pouze poznámky. Jsou to jednak metronomické údaje pro tempa (v celém díle), jednak číslovky, počínaje 10 za 176. taktem II. věty, dále 11, 12, $14 \times a \times 16$, jež souvisejí s otáčením stránek v opisu **P2**. Číslice 10 udává konec strany 10 v partu prvních houslí, č. 11 značí, že II. věta má skončit na straně 11, č. 12 znamená přelom stran 12 a 13, $14 \times a \times 16$ pak konce stran 14 a 16. Poznámka „×Zde×“ za taktem 156 ve violoncellu je pokynem pro opisovače (v **PA2** i **P2**), aby začal psát na novou stránku, stejná poznámka „Zde“ za 243. taktem violoncella pak souvisí s otáčením stran v **PA2**. Křížek za 80. taktem se neshoduje se stránkováním žádného hlasu v žádném z obou opisů, křížek za 76. taktem v partu violy (červená pastelka) je shodný s přelomem stran v **PA2**. V taktu 130 je ve všech hlasech **mf** tužkou přepsáno na **pp**, v taktu 199 je ve viole tužkou doplněno chybějící arco.

Rozsáhlejší úpravy III. věty jsou provedeny červenou pastelkou. Týkají se především úvodu věty a **VI-DE** mezi takty 109 a 162.



Obrázek 11: A3: strana [1].

Skladatel změnil metrické označení z 4/8 na 2/4, upravil harmonii v úvodních taktách (1–6) a změna doznala i melodie tématu (9–20). Takty 1–20 zní tedy po obou úpravách takto:

A3: III. věta, první a druhé housle, takty 1–20, úpravy tužkou a červenou pastelkou.

Allegro vivace, ma non troppo [♩=145]

ff *simile* *[12]* *[12]* *[12]*

ff *simile* *poco riten.* *Con moto, scherzando* *p* *pp*

mp *mf*

f

*) Zde v partitūře není g přepsáno na a.

V části *Meno mosso* si Chlubna pomocí zaškrťávacích značek, „fajfek“ (✓), poznamenává nástupy motivů v jednotlivých hlasech. V taktu 77 (návrat prvního tématu) jsou pak poslední dva tóny prvních houslí změněny na $a^{\flat}-e^{\flat}$ bez dalších úprav ve zbytku opakování tématu. V třetím návratu úvodního tématu pak nenalezneme žádné dodatečné zásahy. Zajímavý je přelom taktů 108/109, kde je červenou pastelkou vyznačen konec repetice, a navíc je připsáno „2×“. Repetice však nikde nezačíná. Chtěl Chlubna opakovat celou větu od začátku? Mezi takty 109–162 pak následuje rozsáhlé **VI-DE**, které kompletně ruší jeden díl ronda.

Nedůslednost, nahodilost a nejednoznačnost těchto oprav je důvodem, proč za definitivní tvar díla považujeme verzi provedenou v roce 1937.

ANALÝZA KVARTETU

Než přistoupíme k rozboru díla, je třeba zmínit, že bylo analyzováno již dvakrát. Poprvé stručně samotným skladatelem,¹⁴⁷ podruhé v magisterské práci Martina Čurdy (*1987).¹⁴⁸ Chlubna i Čurda ovšem vycházejí pouze z první verze díla, Čurda navíc analyzuje tužkou psanou partituru **A1**, jejíž materiál není stoprocentně shodný s definitivním tvarem první verze kvartetu. I přesto je ale Čurdova analýza obsáhlá a podrobná.

I. VĚTA

Úvodní věta kvartetu je psána tradičně v sonátové formě, ačkoliv zde chybí výraznější tóninový kontrast.¹⁴⁹

Takty	1–50	51–68	69–101	102–185	186–220	221–240	241–271
Díl	hlavní téma	druhé téma	kombinace	hlavní téma	hlavní téma	druhé téma	coda
	expozice			provedení	Repríza		

Kvartet začíná rozloženým akordem g moll, ale už ve čtvrtém taktu se ve spodních hlasech ustálí kvintakord c moll. V této tónině je pak exponována většina hlavního tématu. Skladatel za hlavní motiv věty považuje dvoutaktí uvedené druhými houslemi (vyznačeno v ukázce).

I. věta, úvodní motiv, takty 1–10.

Allegro non più moderato, ma agitato e con fuoco [♩=140]

147 CHLUBNA, Osvald. Nové skladby. Chlubnův smyčcový kvartet (Poprvé proveden v Brně 16. března 1926.), s. 104–106.

148 ČURDA, Martin. *Smyčcové kvartety Janáčkových žáků z 20. let* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2012, s. 71–81. Vedoucí práce BEK, Míkuláš. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/df7bn/>.

149 Tamtéž, s. 71.

I. věta, hlavní téma, takty 21–33.

*) Sextola značená pouze v A1 v 29. taktu.

Con fuoco [♩=140]

tranquillo [♩=100]

f *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p* *f* *f* *p*

V taktu 51 nastupuje druhé, kontrastní téma, a to nejprve v prvních houslích, následně ve violoncellu. Téma je lyrické a je zpracováno kontrapunkticky. Postupně se také vrací hlavní téma či jeho části (takty 62–68), od taktu 69 jsou pak obě témata kombinována (hlavní červeně, druhé modře). Na závěr expozice je zopakován úvodní rozložený akord g moll, byť rytmicky variovaný.

I. věta, druhé téma, takty 52–59.

Adagio con anima [♩=66]

pp molto espress.

arco

pp

arco

pp

[arco]

pp

molto espress.

I. věta, návrat hlavního tématu, takty 64–68.

cantabile

[3]

I. věta, kombinace obou témat, takty 77–83.

Adagio con anima [♩=66]

p

p

p

p

p tranquillo

I. věta, provedení, takty 107–115.

The musical score is for the first system of the piece 'I. Veta, provedeni, takty 107–115.' It is written for a four-part vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score consists of two systems of four measures each. The vocal parts feature various melodic lines, including triplets and sixteenth-note passages. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a triplet in the first measure of the first system, and a more active right hand with sixteenth-note figures. The score is marked with 'f' (forte) and includes dynamic markings like 'f' and 'f'.

I. věta, **Più meno**, takty 122–129.

Piu' meno

mf marcato

2/4 3/8 2/16

V taktech 130–147 je pak rozpracován hlavní motiv věty a od taktu 148 se objevuje hlavní téma v inverzi, a to nejprve v prvních (takt 148), později v druhých (takt 152) houslích. Část Quasi adagio (takt 163) nejprve dvakrát zopakuje část hlavního motivu, potom se ve vrchních hlasech střídají tóny *fis* v různých oktávách, zatímco ostatní hlasy postupují v paralelních trojzvucích k finálnímu souzvuku *gis-h-d-fis* a první housle oktávovými skoky tři *fis* (citlivý tón v g moll) připravují následující oddíl.

I. věta, inverze hlavního tématu, takty 148–155.

Poco andante [♩=120]

The musical score displays measures 148 through 155. The tempo is marked 'Poco andante' with a metronome marking of 120 quarter notes per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score is written for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measures 148-155 are highlighted in orange. The music is marked 'p' (piano). The first violin part plays a descending eighth-note scale. The second violin part plays a descending eighth-note scale. The viola part plays a descending eighth-note scale. The cello/bass part plays a descending eighth-note scale.

Taktem 186 začíná repríza, která se pohybuje ponejvíce v tóninách g moll a c moll. V rytmické variaci nastupuje opět úvodní rozložený akord g moll, ten střídají táhlé vysoké tóny prvních houslí, které doprovázejí názvuky hlavního motivu v druhých houslích, hřmící šestnáctiny ve viole a triolové figurace ve violoncelu. Vše je ještě umocněno pizzicatovými trojzvuky ve všech spodních hlasech. V taktu 200 nastupuje hlavní téma nesené violoncellem (takt 201), prvními houslemi (takt 205), violou (takt 209) a nakonec i druhými houslemi (takt 211). Takt 221 pak připomíná druhé téma (první housle a později rovněž violoncello). Zde se postupně vystřídají tóniny f moll, es moll a des moll.

I. věta, návrat hlavního tématu, takty 201–213.

I. věta, návrat druhého tématu, takty 221–228.

Od taktu 235 je pak několikrát opakován hlavní motiv a jeho části, od taktu 255 především druhá polovina motivu ve vysoké poloze prvních houslí, které nakonec sestupným rozloženým akordem g moll potvrdí základní tóninu kvartetu a připraví závěr. Ten je tvořen parafrází úvodního rozloženého akordu g moll, a to bez účasti violoncella. Poslední dva takty pak utvrzují zakončení v g moll.

I. věta, opakování hlavního motivu, takty 235–247.

The image displays a musical score for the first movement, measures 235–247. The score is in 2/4 time and features four staves. The first two staves are for the violin and the last two for the cello and double bass. The music is in B-flat major. The first system shows measures 235–247 with orange highlights on specific melodic lines. The second system shows measures 248–250 with dynamic markings *p*, *pp*, and *ppp*. The tempo changes from *molto riten.* to *Molto adagio* [♩=44].

Po roce 1940 skladatel provedl do partitury dva zásahy. Tužkou přeepsal takty 63–69 v obou houslích a červenou pastelkou škrtnul první část provedení (takty 112–129).

II. VĚTA

Střední věta kvartetu je vystavěna ve velké třídílné formě. Skladatel upřesňuje, že jde o spojení hlavní věty s triem.¹⁵⁰

Takty	1–79	80–136	147–225	226–228
Díl	A	B	A'	coda

Každý z velkých dílů je pak tvořen malou třídílnou formou s návratem *aba*. První téma v *cis moll* uvedou nejprve první housle, poté přechází do violy a následně do dalších hlasů, přičemž ostatní hlasy doprovázejí pohybem povětšinou v kvintakordech.

II. věta, téma v prvních houslích, takty 1–7.

Molto adagio [♩=100]

Zajímavý na celém dílu A je fakt, že ačkoliv je psán v 3/8 taktu, často zde dochází k dělení na duoly či kvartoly, a to ve všech hlasech. Harmonicky se díl A pohybuje v *cis moll*, *gis moll*, rovněž ale v enharmonicky zapsaných stejnojmenných tóninách *Des dur* a *As dur*. Harmonicky zajímavé jsou např. takty 46–51 (konec střední části dílu A), kde hlasy postupují v akordech *C-e*, *Des-G*, *E-f* a následující část (stejná jako úvodní) pokračuje v *cis moll*.

Díl B přináší zpěvné kontrastní lyrické téma, které podle skladatele „rozplácí smutnou náladu věty hlavní“.¹⁵¹ Téma zazní nejprve v *As dur*, poté v paralelní tónině *f moll*, načež se vrací opět v *As dur*. Od taktu 133 je utvrzována tónina *As dur* rozloženými akordy v prvních houslích a drženým kvintakordem *as-c-es* ve spodních hlasech, od taktu 141 první housle střídají tóny *es-des*, zatímco ostatní

150 CHLUBNA, Osvald. Nové skladby. Chlubnův smyčcový kvartet (Poprvé proveden v Brně 16. března 1926.), s. 105.

151 Tamtéž.

hlasly střídají akordy *Fis-E⁷*. Akord *E⁷* připravuje přechod do úvodní *cis moll*, paralelní tóniny k *E dur*.

II. věta, díl B, téma v prvních houslích, takty 80–87.

Poco più mosso [♩=84]

p espress.

p

p cantabile

Třetí díl je doslovným opakováním úvodního dílu A, k němuž jsou přidány ještě tři závěrečné takty utvrzující tóninu *As dur*. Ve druhé verzi díla je vyškrtnuta první ze tří částí vracejícího se dílu A, tedy takty 147–173.

III. VĚTA

Třetí věta je formálně rozvržena jako rondo ABACA doplněné introdukcí, spojovacími díly a codou.

Takty	1–8	9–33	34–76	77–96	97–108	109–154	155–173	174–189	190–198	199–216
Díl	i	A	B	A'	i'	C	i''	A''	x	coda

Introdukce v taktech 1–8 (Chlubnou označená jako „hlučný úvod“) nese ve viole motiv v šestnáctinové kvintole a sextolách. Ten je doplněn pizzicatem violoncella a sextolovou figurací obou houslí. Tóninově se pohybuje v g moll.

III. věta, úvodní motiv violy, takty 1–8.

Následuje díl A, jež nese hlavní tematický materiál celé věty. Skládá se ze čtyř šestitaktových témat, přičemž první a druhé se shodují, třetí funguje jako kontrastní protitéma a čtvrté je variací prvního. V taktech 9–32 jsou témata zpracována následovně, přičemž takty 21–32 jsou opatřeny repeticí:

Takty	9–14	15–20	21–26	27–32
Viol. I	téma	sčasovka	pizz.	sčasovka
Viol. II	sčasovka	téma		téma – variované
Va.	pizz.	pizz.	protitéma	pizz.
Vc.			sčasovka	

III. věta, protitéma (viola) a téma (druhé housle), takty 21–32.

Jeden hlas tedy přednáší téma, druhý jej doplňuje sčasovkou, zatímco zbývající dva hlasy zajišťují harmonický doprovod trojhlasými pizzicaty v osminových hodnotách. Sčasovkou zde rozumíme figuraci v podobě tří šestnáctinových not. Všimněme si, že Chlubna k sobě přiřazuje první a druhé housle do jedné skupinky a violu s violoncellem do druhé. Harmonicky je oddíl zakotven v d moll, přičemž se zde střídá jasné akordové schéma *d-g, d-g, d-d, d-g, d-g, d-d, a-d, a-d, G-A, G-A, a-A, a-A*.

Následuje díl B, jenž tvoří kontrast k dílu A. Téma v dominantní tónině D dur je zde lyrické a je zpracováno kontrapunkticky. Nejprve je předneseno prvními houslemi (takt 34), následně violou (takt 40) a violoncellem (takt 49). V závěru

dílu je téma zopakováno prvními houslemi (takt 62) a dále rozpracovááno, až se všechny hlasy sejdou na akordu D dur (takt 75). Ten je v následujícím taktu vystřídán zmenšeným septakordem *b-cis-e-g*, jenž se půltónovým sestupem ve violoncellu změní na dominantní septakord *a-cis-e-g* – dominantu k následujícímu d moll.

III. věta, díl B, nástup tématu v prvních houslích a viole, takty 34–44.

Díl A' se v prvních 16 taktech neliší od A. Následují však čtyři takty, v nichž viola přechází do triolového pohybu (takt 93) a již se nevrací první téma v houslích. Zajímavý je harmonický postup od taktu 89: *a-d*, *a-d*, *G-H⁶*, *G-H⁶*, *E⁶-Fis*, *E⁶-Fis*, *A-E⁶*, *A-E⁶*. Bez přípravy vpadá do následujícího taktu spojovací oddíl založený na materiálu introdukce (hlavní motiv ve viole doprovázený sextolovými figuracemi obou houslí, pizzicato a akcentované kvinty ve violoncellu). V taktech 102–108 se violoncellovými běhy a šestnáctinovými motivky (s doprovodem sextol ve vrchních hlasech) postupně připravujeme na tóninu Es dur následující části.

III. věta, příprava tóniny Es dur, takty 102–108.

Svížný díl C (takty 109–154) rozezní zpěvné téma v tónině B dur nesené homofonně ve vrchních hlasech s triolovou figurací violoncella, od taktu 145 vrchní hlasy přecházejí do pohybu ve čtvrtvých triolách. Do taktu 155 vpadne viola úvodním hlučným motivem, který doplňuje violoncello a postupně i ostatní hlasy akcentovanými šestnáctinovými kvintami a trojhlasými pizzicaty.

III. věta, díl C, takty 109–114.

Stesso tempo

III. věta, návrat počátečního violového motivu, takty 155–165.

III. věta, spojovací oddíl i“, příprava tóniny g moll, takty 190–198.

92 – Smyčcový kvartet č. 1 g moll, op. 21

III. věta, takty 199–205.

Takty 206–209 jsou citací z I. věty, v závěrečných taktech 210–216 se vrací motiv z úvodu I. věty, kterým je celý kvartet uzavřen.

III. věta, takty 206–216.

V nové verzi nalezneme drobné odchylky v melodii a doprovodu (zůstává jen sčasovka).¹⁵² Případně dodatečné VI-DE v partituru ruší celý díl C. Největší změna se však týká závěru, kdy od taktu 208 dochází k doslovnému opakování provedení z I. věty.

¹⁵² Viz genezi kvartetu.

PROVÁDĚNÍ A RECEPCE

Chlubnův první kvartet byl podle dostupných pramenů proveden celkem čtyřikrát, a to výhradně Moravským kvartetem (František Kudláček, Josef Jedlička, Josef Trkan, Josef Křenek), jemuž je i dedikován. Opis **P1** z roku 1928 byl sice pravděpodobně pořízen pro Ševčíkovo-Lhotského kvarteto a interpretační poznámky v partech napovídají, že kvartetisté dílo přinejmenším studovali, o veřejném provedení však neexistují (zejména v denním tisku) žádné důkazy.

KONCERT MORAVSKÉHO KVARTETA, BRNO, BESEDNÍ DŮM 16. BŘEZNA 1926

Poprvé mohli posluchači vyslechnout Chlubnův kvartet na IV. řádném koncertě Klubu moravských skladatelů. V knize zápisů ze schůzí výboru klubu nalezneme 20. září 1925 tento návrh programu: „IV. Koncert by byl novinkový: Účinkovalo by Moravské kvarteto. Provedena by byla díla: Kaprál a Haas smyčcová kvarteta a Chlubna sonáta pro housle a cello. Event. Někjaké písne nebyl-li by Janáčkův klav. Koncert¹⁵³ v tomto večeru. Večer by se pořádal v březnu.“¹⁵⁴ Na schůzi výboru klubu 26. února 1926 byl stanoven program ve své výsledné podobě: „Příští koncert bude 16. III. za účinkování ‚Mor. Kvarteta‘. Na programu tři nové smyčcové kvartety skladatelů: Chlubny, Haase a Kvapila.“¹⁵⁵

Na koncertě tedy zazněly tři kvartetní novinky: nejprve Kaprálův dvouvětý *Smyčcový kvartet c moll* (1925), následoval Chlubnův *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 (1925), a večer uzavíral Haasův odvážný *Smyčcový kvartet č. 2, „Z opičích hor“*, op. 7 (1925).¹⁵⁶ Všichni tři skladatelé byli koncertu přítomni. K Moravskému kvartetu se v poslední větě kvartetu přidal pravděpodobně hráč na bicí nástroje orchestru Národního divadla v Brně a nám známý opisovač Josef Zeman.¹⁵⁷ Koncert patřil „k nejdůležitějším a programově nejzávažnějším [...] toho roku“.¹⁵⁸

153 Janáčkovým klavírním koncertem je myšleno *Concertino*, jež premiérově zaznělo 16. února 1926 společně s dalšími novinkami – zmíněnou Chlubnovou *Sonátou pro housle a violoncello* a kantátou *Poluška* F. M. Hradila (1898–1980).

154 ODH MZM, Klub moravských skladatelů, *Knihy zápisů schůzí KMS 1922–1937*, sign. G 335.

155 Tamtéž.

156 Na plakátě ke koncertu je na prvním místě uveden Haasův kvartet. Došlo ale ke změně programu, kdy byl zařazen na konec večera – viz např. referát VIGNATI, Miloš [M. V.]. *Koncerty v Brně. Tribuna*, 1926, roč. 8, č. 67, s. 4.

157 HAAS, Pavel. *Smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor“*. PIVODA, Ondřej, ed. Kassel: Bärenreiter, 2020, s. VI. Bärenreiter Urtext. ISMN 979-0-2601-0885-1.

158 VRATISLAVSKÝ, Jan. *Moravské kvarteto: 1923–1955*. Praha: Panton, 1961, s. 44. Knižnice hudebních rozhledů: řada A, svazek 1.

Po koncertě vyšlo v tisku několik textů. Sám Chlubna svůj kvartet představil a stručně analyzoval v *Hudebních rozhledech*. Již v prvních větách přiznává: „[...] kvartet tento [...] není žádným sensačním ani mezinárodním dílem, ba nechce být ani moderním. Vzešel z radosti a dýše jí také všemi větami. Pevnou formou, určitou plastikou a gradací jsou naplněny tři věty, jež plynou bez chtění po efektu a novosti.“¹⁵⁹

Stejné hodnocení díla se opakuje také v referátech z koncertu dalších autorů. Gracian Černušák v květnovém vydání *Listů Hudební matice* kvartet charakterizuje jako „poněkud povolně kompromisní“,¹⁶⁰ bezprostředně po koncertu je však v *Lidových novinách* konkrétnější:

„Chlubnovo kvarteto zřejmě se zřiká snahy o ‚novost‘ a ‚modernost‘. Nemyslím však, že by bylo lze dojít cíle cestou, kterou zvolil Chlubna. Je-li přimčení k staroklasickému a klasickému formálnímu schematu, s nímž se tak často setkáváme u některých německých modernistů, konec konců dobrou reakcí proti romantickému rozbití formy a může-li, uskutečněno uměleckou osobností, silně působit, je Chlubnovo počínání jenom ústupem k nedávné minulosti, jejíž mluva se vyžila a je, jak ukázaly některé části Chlubnovy novinky, silně antikvární. Myšlenka oproštění a větší kolektivnosti hudebního díla, která je Chlubnovou základnou, je ovšem jistě dobrá.“¹⁶¹

Alois Starosta ve svém referátu v *Rovnosti* vyzdvihuje jasnost a přehlednost formy a faktury:

„Kvarteto Chlubnovo nemá té výbojnosti [jako kvarteto Kaprálovo], vyniká však jasnou dikcí, lehkou stavbou a velkou přehledností, ježto nehledá nových forem. Výrazově jest natolik pozoruhodné, že Chlubna zřiká se tu svých oblíbených francouzských vzorů.“¹⁶²

Změny v Chlubnově tvorbě oproti jeho ranému zahloubanému období sleduje rovněž referát v *Moravské orlici*:

159 CHLUBNA, Osvald. Nové skladby. Chlubnův smyčcový kvartet (Poprvé proveden v Brně 16. března 1926.), s. 104.

160 ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Z hudebního života. Československo. Brno. *Listy Hudební matice*, 1925/1926, roč. 5, č. 7–8, s. 297.

161 ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Z brněnských koncertů. Večer kvartetních novinek. *Lidové noviny*, 1926, roč. 34, č. 141, s. 7.

162 STAROSTA, Alois [St-]. Z brněnských koncertů. Klub moravských skladatelů. *Rovnost*, 1926, roč. 42, č. 77, s. 2.

„Chlubnovo smyčc. Kvarteto g-moll utvrdilo nás v posudku o skladatelových dílech z poslední doby, který jsme tu již vyslovili. Chlubna dospěl vzhledem k dřívějším svým dílům k osobitému projevu, cennému, poněvadž je výsledkem vnitřního založení a nikoliv vlivu vnějšího rázu. Také Chlubna nelpí na starých formách; nezavrhne je, ale dovede je přizpůsobiti své potřebě, jak toho projádření a logické rozvinutí myšlenek žádá. To je mu ale vůdčím momentem v celé hudební práci, která vyniká stejně důkladností jako ušlechtilostí. Obsahově poutá Chlubnovo kvarteto střídáním různých, ale organicky spojených nálad.“¹⁶³

Ludvík Kundera v *Moravských novinách* konstatuje, že Chlubnův kvartet by snesl úpravy, zejména nutnou kritiku nápadů a myšlenek před jejich použitím ve skladbě. Zároveň se domnívá, že v Chlubnově tvorbě vítězí kvantita nad kvalitou, a předpokládá, že kvartet představuje jen drobnou vývojovou etapu, která bude překonána:

„Chlubnův kvartet by potřeboval ještě větší soustředěnosti a zvukové pružnosti, ale vyznačuje se jako všechna Chlubnova díla dobrou muzikálností a zručnou skladebnou prací. Není chybou Chlubnovou, že se tu zřídka úmyslně vši, modernosti, nýbrž že to, co nám chce říci, nemá tolik výrazové síly a svéráznosti, aby upoutalo trvale náš zájem, že Chlubna neprovádí nutný výběr svých myšlenek. Chlubna je velmi plodný skladatel; mám za to, že pomalejší tvůrčí práce byla by velmi na prospěch kvality jeho děl. Ostatně dává dosavadní jeho vývoj tušit, že jeho první kvartet je jen vývojovou etapou, která bude brzy překonána.“¹⁶⁴

Prakticky stejné Kunderovo vyjádření čteme i na stránkách *Hudebních rozhledů*:

„Kvartet Chlubnův vyznačuje se seriózností koncepce, upřímnou citovostí a určitou skladebnou zručností, která dává kvartetu plynň proud a formální hladkost, přesto však nedosahuje úrovně ostatních děl Chlubnových; myšlenky Chlubnovy nejsou zde dosti výrazné, nebyly – zdá se – před notací podrobeny nutnému výběru, a jsou zpracovány příliš konvenčně, v pomalé větě k tomu ještě příliš široce. Pomalejší plodnost skladatelova byla by tu jistě ziskem pro hodnotu jeho tvorby.“¹⁶⁵

163 SÁZAVSKÝ, Karel [K. S.]. Z brněnských koncertů. *Moravská orlice*, 1926, roč. 64, č. 63, s. 1.

164 KUNDERA, Ludvík [lk]. Nová kvarteta. *Moravské noviny*, 1926, roč. 47, č. 64, s. 1–2.

165 KUNDERA, Ludvík [L.K.]. Koncerty v Brně. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1925/1926, č. 8, s. 125.

Referát Jana Racka s názvem *Z brněnských koncertů* srovnává Chlubnův kvartet s kvartetem Kaprálovým:

„Formálně ucelenějším a myšlenkově soustředěnějším byl smyčcový kvartet g-mol O. Chlubny (*1893). Co činí toto dílo sympatičtějším proti předešlému kvartetu Kaprálově, je jeho opravdovost oproštěná od vší snahy po chtěné modernosti, pramenící jedině z vnitřního creda umělcova, snivého lyrismu, někdy poněkud trpně jednobarevného.“¹⁶⁶

Miloš Vignati (1897–1966) sice přiznává, že se Chlubna snaží najít nové vyjádření, ale brzy po úvodním bojovném tématu upadá opět do své zádumčivé a sentimentální roviny, v níž setrvává i ve II. větě:

„Kvartetu Kaprálově jest obsahově velmi blízký Chlubnův třívětý kvartet g-moll, jenž chová v sobě všechny známky jeho tvorby. Počátek jest sice uveden bojovným thematem, brzy však upadá v jakousi zádumčivost, která přenáší se také do věty druhé. V oné části volné věty, kde skladatel se obrací k svému nitru, stává se hudební výraz poněkud sentimentálním, v kterémžto světle pak počáteční výbojnost působí dojmem strojnosti.“¹⁶⁷

Antonín Kolář (1886–1964) ve *Stráži socialismu* naopak projasnění Chlubnovy tvorby vítá a vyzdvihuje zejména III. větu kvartetu:

„Osvald Chlubna hlásá svým smyčcovým kvartetem g-moll zcela uvědomělý a úmyslný návrat ‚k hudbě‘, ohlášený již nedávno sonátou pro housle a cello. Je v tom kus poctivé odvahy, opřené o vědomí, že má svojí hudbou co říci, dovede to vysloviti bez receptů z prava nebo z leva po svém. Z výrazových prostředků, jejichž znamenité ovládnutí dosavadním vývojem prokázal, podržel tolik, kolik k vyjádření svého, zcela vloženého lyrismu potřebuje, jeho melodická invence je plyná a široce zpěvná; že dovede svoje dílo zvukově výborně ‚posaditi‘ je známo. Poslední, o lidový tanec opřená věta nasvědčuje i tomu, že skladatel láme zvolna i svoji jednostrannou zatrpklou zádumčivost.“¹⁶⁸

166 RACEK, Jan. *Z brněnských koncertů*. *Moravsko-slezský deník*, 1926, roč. 29, č. 82, s. 6.

167 VIGNATI, Miloš. *Koncerty v Brně*, s. 4.

168 KOLÁŘ, Antonín [-l-]. *V koncertu Klubu moravských skladatelů*. *Stráž socialismu*, 1926, roč. 7, č. 66, s. 5.

Vladimír Helfert dílo a skladatelovy úmysly charakterizuje pravděpodobně nejvýstižněji. Kvartet nechce být moderním, je vystaven v klasických formách a nesnaží se na rozdíl od předchozích Chlubnových děl hledat nové zvukové možnosti:

„Chlubnův kvartet g-moll vyniká melodickou šíří a pro Chlubnu typickou schopností, vytěžit z nástrojů znamenité zvukové dojmy. Celek má zřejmě klasicisující charakter, nechce hledat nové zvukové kombinace za každou cenu. Nejúčinnější je toto dílo tam, kde skladatel může rozezpívat svou touhu po nedosažitelném. Tam jeho výraz dociluje velké intenzity a formy účinného vzepětí. Při některých místech (v I. větě a ve scherzové větě) vtírala se myšlenka, aby tento nadaný a plodný skladatel, jenž se vypracoval dnes již ke své vlastní individuální notě, nedal se strhnouti dnešním všeobecným odporem proti všemu novému v hudbě. Patrně jsou tato místa vysvětlitelná radostí z prosté myšlenky. Aspoň u skladatele tak vážného a opravdového, jenž dovedl vždy jít vlastní cestou, třebas i proti proudu, dá se stěží na něco jiného myslet.“¹⁶⁹

Premiéra tří brněnských kvartetních novinek byla jistě významnou kulturní událostí a Klub moravských skladatelů ve spolupráci s Moravským kvartetem umožnil Kaprálovi a Chlubnovi poprvé představit svá kvartetní díla. Dle recenzentů Kaprálova skladba představuje dílo s jasnou formální výstavbou a působivým obsahem, u níž je ovšem na některých místech znát příliš klavírní způsob myšlení. Naopak kvartet Pavla Haase recenzenti ponejvíce vnímají jako módní hříčku s diskutabilní měrou vkusnosti, byť formálně i obsahově zdařilou. Vyjadřují-li se pisatelé o Chlubnově kvartetu, většinou se shodují na tom, že byl autor příliš opatrný, když odmítl modernost a novost, zároveň ale vítají, že se Chlubna zbavil vlivu francouzského impresionismu a svoji tvorbu zjednodušil a projasnil. Klasicizující charakter skladby není na škodu, protože Chlubna nelpěl na starých formách, ale naopak je využíval pro nový obsah vzešlý nejednou z prosté myšlenky. Všichni uznávají skladatelovu pracovitost a množství skladeb, které ve volném čase mezi úřednickým zaměstnáním a příležitostnými přednáškami na konzervatoři dokázal vytvořit, u komentáře Ludvíka Kundery se navíc setkáme s úvahou, zda by nebylo lepší, kdyby Chlubna omezil množství svých kompozic, aby tak zvýšil jejich kvalitu. Všichni recenzenti se shodují na tvrzení, že všechna kvarteta, mnohdy technicky náročná, byla provedena s náležitou péčí.

169 HELFERT, Vladimír [V. H.]. Koncerty v Brně. *Ruch*, 1926, roč. 2, č. 67, s. 6.

KLUB MORAVSKÝCH SKLADATELŮ

PORADA

16. BŘEZNA 1926 V SÁLE BESEDNÍHO DOMU V BRNĚ

O PŮL 20. HODINĚ

KONCERT MORAVSKÉHO KVARTETA.

Účinkují pp.: Fr. Kudláček, Jos. Jedlička, Jos. Trkan, Jos. Křenek.



POŘAD:

1. Pavel Haas (* 1899):

Z Opětých hor. Inspirováno letním pobytem v moravském kraji. Lidové zvanem Opět hory.) Smyčcový kvartet slož. 1925: Krajina — Kočar, kočel a kuň — Město a já — Divá noc.

2. Václav Kaprál (* 1896):

Smyčcový kvartet (slož. 1925): Allegro moderato — Adagio molto. Vivace. Adagio molto.

3. Osvald Chlubna (* 1893):

Smyčcový kvartet g-moll (slož. 1925): Allegro non più moderato, ma agitato e con fuoco — Molto adagio — Allegro vivace, ma non troppo.

VŠECHNA ČÍSLA VŮBEC PO PRVE

VSTUPENKY PO 10, 5 a 2 Kč V HUDEBNÍM ODDĚLENÍ F. Y. BARVIČ
A NOVOTNÝ, ČESKÁ.

Opětých hor. v Brně, 1971 os.

Obrázek 12: Plakát k premiérovému uvedení kvartetu. ODH MZM, sign. C 79.

KONCERT MORAVSKÉHO KVARTETA, BRNO, BESEDNÍ DŮM 8. LISTOPADU 1937

Rok 1937 nebyl pro Moravské kvarteto rokem zrovna příznivým. Již na konci předešlého roku hrál violista Josef Trkan (1897–1941) s vypětím všech sil, neboť u něj propukla „zákeřná plicní choroba, o které neměl sám ani jeho nejbližší tušení, ba v jejíž diagnóze se rozcházelí sami lékaři. Těsně po vánočních svátcích musil být téměř násilím přinucen odjet na léčení do Vysokých Tater“.¹⁷⁰ Kvarteto tuto personální situaci vyřešilo přemístěním sekundisty Josefa Jedličky (1904–1993) k violovému pultu, zatímco druhých houslí se dočasně zhostil Karel Heusler (1915–?). V tomto složení soubor od ledna do května absolvoval sedm koncertů a dvě rozhlasová vystoupení. V období od října do prosince pak následovalo šest koncertů a dvě rozhlasová vystoupení opět v původním složení.

Listopadový koncert měl na programu díla brněnských autorů: Břetislav Bakala: *Smyčcový kvartet C dur* (1919), Osvald Chlubna: *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 (1925), a Jaroslav Kvapil: *Smyčcový kvartet č. 4* (1935). Ke koncertu se vyjádřili tři recenzenti, přičemž referát Jana Racka nelze dohledat.¹⁷¹

Gracian Černušák přináší ve svém hodnocení důležitou zmínku o „zao-krouhlení“ kvartetu. Potvrzuje tím, že na tomto koncertě zazněla III. věta ve druhé verzi, tedy s doslovným opakováním provedení z I. věty v závěru:

„Svůj druhý letošní abonentní večer věnovalo v pondělí Moravské kvarteto výhradně brněnským autorům, ne sice původními premiérami, ale vítanými reprízami skladeb, jež jsou méně známé, než zasluhují. [...] prvé kvarteto Bakalovo, jež zahajovalo pořad [...] Následoval prvý kvartet Chlubnův, jehož zaokrouhlení jistě prospěla nová skladatelova úprava třetí věty, závěr tvořil čtvrtý kvartet Jar. Kvapila.“¹⁷²

Koncert zmiňuje i R. A. Fächs, tj. Theodor Schaefer (1904–1969), v časopisu *Rytmus*. Chlubnův kvartet však nijak nerozebírá.¹⁷³

170 VRATISLAVSKÝ, Jan. *Moravské kvarteto*, s. 65.

171 O existenci referátu víme pouze ze soupisu prací Jana Racka od Theodory Strakové (č. 1298 in: STRAKOVÁ, Theodora. Soupis prací Jana Racka. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské university F.* Řada uměnovědná 14, 1965, č. F9, s. 485). Ročník 1937 moravského vydání *Národní politiky* ve fondech vědeckých knihoven ani v digitálních knihovnách neexistuje. Dostupné je pouze pražské vydání, v němž článek nefiguruje. V sešitech Rackových referátů, do nichž si muzikolog lepil výstřižky z novin (ODH MZM, Hudební referáty Jana Racka, sign. J 64), tento článek rovněž chybí.

172 ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Moravské kvarteto brněnským autorům. *Lidové noviny*, 1937, roč. 45, č. 564, s. 7.

173 SCHAEFER, Theodor [R. E. Fächs]. Hudební život v Brně. *Rytmus*, 1937/1938, roč. 3, č. 5–6, s. 55–57.

KONCERT MORAVSKÉHO KVARTETA, PRAHA, SMETANOVA SÍŇ 26. ÚNORA 1940

Z jediného mimobrněnského provedení Chlubnova prvního kvartetu na koncertě pořádaném Českým spolkem pro moderní hudbu máme k dispozici jen informace o programu a velmi stručný referát. Program vyplnila tato díla: Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813): *Smyčcový kvartet Es dur* (1785), Osvald Chlubna: *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 (1925), Vilém Petrželka: *Suita pro smyčcové kvarteto*, op. 28 (1932), a Josef Suk (1874–1935): *Klavírní kvintet g moll*, op. 8 (1915). Kvartetisty tehdy doplnil klavírista František Schäfer (1875–1962).¹⁷⁴ Referent Karel Šrom informoval o koncertu s nadšením, avšak velmi stručně. O dílech Chlubny a Petrželky píše:

„Moravané zahráli dále díla svých významných krajanů, Osvalda Chlubny (Smyčcový kvartet g-moll) a Viléma Petrželky (Suita pro smyčcový kvartet). Oba pracují s výraznými motivy, jež obratně exponují i rozvádějí, ve volných větách zvroučňují a nevyhýbají se ani lidovým písňovým a tanečním prvkům. Vše je zpracováno v mezích ušlechtilého modernismu, při čemž Chlubna je citovější, Petrželka složitější a umělejší.“¹⁷⁵

Antonín Šilhan do *Národních listů* napsal sdílnější zprávu. Stručně charakterizuje jednotlivé věty, přičemž v I. nalézá známky Janáčkova vlivu, II. považuje za nejzávažnější a ve III. (jakož i v celém díle) vyzdvihuje upřímné cítění melodie:

„Osv. Chlubny smyčcový kvartet z G-moll v první větě nese známky vlivu Janáčkova, hlavně rhapsodistickými rozběhy myšlenek. Soustředěnější a také nejzávažnější z celku je věta volná (Molto a adagio), rozezpívaná v široké, hluboce cítěné melodii, originálně a krásně kolorované. I ve finálním Allegru má Chlubna vždy zření k melodii, a ta u něho je vždy upřímně cítěna a proto působí vnitřní silou výraznosti.“¹⁷⁶

Šilhan je jediným referentem, který v Chlubnově kvartetu nachází přímé Janáčkovy vlivy. Oba recenzenti ocenili dokonalé provedení všech děl.

174 V novinové pozvánce na koncert (*Venkov*, 1940, roč. 35, č. 46, s. 9.) je uveden „T. Schäfer“.

175 ŠROM, Karel [K. Š.]. Koncert Moravského kvarteta v Praze. *Lidové noviny*, 1940, roč. 48, č. 105, s. 7.

176 ŠILHAN, Antonín. Z pražských koncertů. *Národní listy*, 1940, roč. 80, č. 59, s. 3.

ČESKÝ HUDEBNÍ MÁJ,
BRNO, BESEDNÍ DŮM 9. KVĚTNA 1940

V rámci Českého hudebního máje, „celonárodní akce Národního souručenství [...] k propagaci české hudby a zpěvu, zvláště lidové písně, [...] bylo vedle podniků pražských uspořádáno celkem 2.276 hudebních podniků“.¹⁷⁷ V Brně se jako druhá část tohoto cyklu uskutečnil i koncert Moravského kvarteta s programem: Leoš Janáček: *Smyčcový kvartet č. 1*, „Z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty“ (1924), Osvald Chlubna: *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 (1925), Vilém Petrželka: *Suita pro smyčcové kvarteto*, op. 28 (1932), a Antonín Dvořák (1841–1904): *Smyčcový kvintet č. 3 Es dur*, op. 97 (1893). V posledním díle doplnil kvartetisty violista Richard Kozderka (1908–1994).

V referátu Jana Racka čteme, že Moravské kvarteto věnovalo největší péči skladbám obou žijících skladatelů, kteří byli navíc na koncertě přítomni, avšak má jisté výhrady k tempu I. věty Chlubnova kvartetu:

„Střední část pořadu vyplnilo hloubavě lyrické kvarteto G-moll, op. 21 z r. 1925 od Osv. Chlubny a Petrželkova Suita pro smyčcový kvartet, op. 28, dílko rozkošného zvuku, melodické svěžesti a dokonalé technické struktury. Po stránce reprodukční věnovalo Moravské kvarteto největší péči kvartetu Chlubnovu a Petrželkovu. Zvláště Petrželkovo kvarteto bylo tlumočeno s rytmickou a pohybovou svižností a zvukovou sytostí, kdežto Chlubnov kvarteto by bývalo vyžadovalo dvojnásobně rychlého tempa, zvláště v prvé, rapsodicky neklidné prvé větě. [...] Koncert byl čteně navštíven. Účinkující umělci i oba přítomní skladatelé byli několikrát vyvoláni vděčným publikem.“¹⁷⁸

Kvůli nedostupnosti textu Rackovy recenze k provedení kvartetu v roce 1937¹⁷⁹ nelze určit, zda měl referent výhrady pouze k tomuto provedení, nebo zda požadoval dvojnásobné tempo již při premiéře druhé verze v listopadu 1937.

Bohumír Štědroň ve svém hodnocení nachází ve II. větě dvořákovské tóny:

„Chlubnův první kvartet g-moll ukazuje skladatele v jeho základní povaze: lyricky dumavé a táhle smutné. Ale zvláště druhý díl druhé části prozrazuje,

177 *Český hudební máj*. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, [1940], s. [5].

178 RACEK, Jan [J. R.]. Český hudební máj v Brně. *Národní politika*, 1940, roč. 58, č. 131, s. 10.

179 Viz pozn. 171.

že už tehdy (1925) prosvítaly u skladatele tóny veselejší zpěvné, místy dvo-
řákovské. Umělci jistě učinili zadost všem požadavkům Chlubnova díla.“¹⁸⁰

Referát Ludvíka Kundery z *Moravské orlice* na Chlubnově kvartetu opět vyzdvihuje zejména vřelou lyriku II. věty. Text citujeme s výjimkou posledního odstavce celý, neboť osvětluje hojnou návštěvnost koncertu i přes jinou hudební událost pořádanou téhož večera:

„V rámci Českého hudebního máje v Brně se konal ve čtvrtek 9. t. m. v sále Besedního domu komorní koncert Moravského kvarteta. Večer byl velmi dobře navštíven, ač se v tutéž dobu konal na Stadiu koncert oblíbeného brněnského mužského sboru OPUS, jenž se důstojným způsobem v rámci brněnského Hudebního máje nemohl uplatnit, a pořádal pro své příznivce vlastní lidový koncert. Bylo radostné, že na komorní koncert se dostavilo hojně neobvyklého publika, zejména, že byla hojná účast i mládeže, dvojnásob radostno, že byly vřele a nadějně přijímány výkony koncertistů i celý pořad, z valné části zasvěcený původní hudební tvorbě dneška. Je to důkaz, že i naše moderní hudba, je-li případně vybrána a bezvadně provedena, zapůsobí i na obecnost laické. Zaujala vašeň a plamenný výraz hned úvodního čísla, prvního kvartetu Janáčkova, inspirovaného Tolstého Kreutzerovou sonátou, neméně však působil i klidnější, přece však živý tok hudebních myšlenek Chlubnova kvartetu g moll, vzrůstajících zvláště v pomalé větě k tónům vřele cítěným, právě tak, jako svěžest a hutnost ostře řezaných vět Petrželkovy Suity, ostatně jednoho z nejlepších děl tohoto skladatele. Pořad byl zakončen Dvořákovým kvintetem Es dur, o jehož podmanivé účinnosti i na nejlaichtější ucho nemůže býti sporu.“¹⁸¹

Chlubnův první kvartet byl v recenzích v průběhu čtrnácti let hodnocen konzistentně. Takřka všechny se shodují na tom, že do té doby zahloubaný skladatel začal projasňovat svoji tvorbu (podle Koláře Chlubna konečně píše hudbu),¹⁸² namísto hledání nových zvukových možností a barev (srovnejme např. s Haasovým kvartetem) se drží tradičnějších postupů, což je mu ovšem vytýkáno (naopak Helfert se obává, aby se Chlubna nenechal novými módními proudy odporu proti

180 ŠTĚDRŮŇ, Bohumír [B. Š.]. Veliký úspěch brněnských skladatelů na koncertě Moravského kvarteta. *Lidové noviny*, 1940, roč. 48, č. 235, s. 7.

181 KUNDERA, Ludvík [lk]. Komorní koncert Hudebního máje v Brně. *Moravská orlice*, 1940, roč. 78, č. 110, s. 5.

182 KOLÁŘ, Antonín [-l-]. V koncertu Klubu moravských skladatelů, s. 5.

všemu novému strhnout).¹⁸³ Tradičně je kvartet zpracován i po stránce formy. První věta je podle referentů neklidná, rapsodická, místy janáčkovská (Šilhan),¹⁸⁴ ale naopak i příliš strojená (Vignati).¹⁸⁵ Druhá věta vyniká vřelou lyrikou a rozezpívanými melodiemi (Šilhan) s dvořákovským nádechem (Štědroň).¹⁸⁶ Třetí věta, založená na lidovém tanci (Kolář), se soustřeďuje na melodii (Šilhan) a její nová úprava pomohla k zaokrouhlení celého díla (Černušák).¹⁸⁷

183 HELFERT, Vladimír [V. H.]. *Koncerty v Brně*, s. 6.

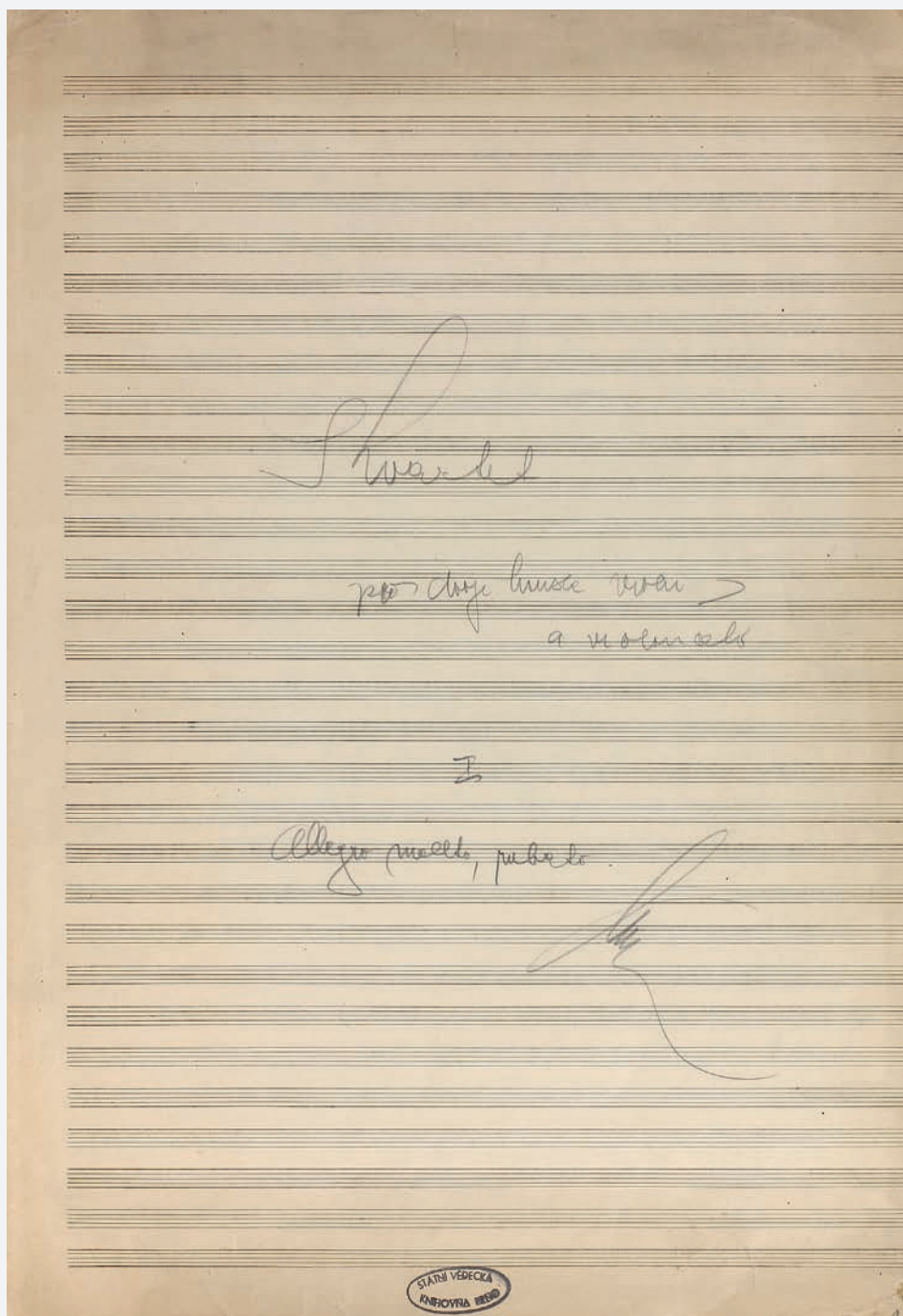
184 ŠILHAN, Antonín. *Z pražských koncertů*, s. 3.

185 VIGNATI, Miloš. *Koncerty v Brně*, s. 4.

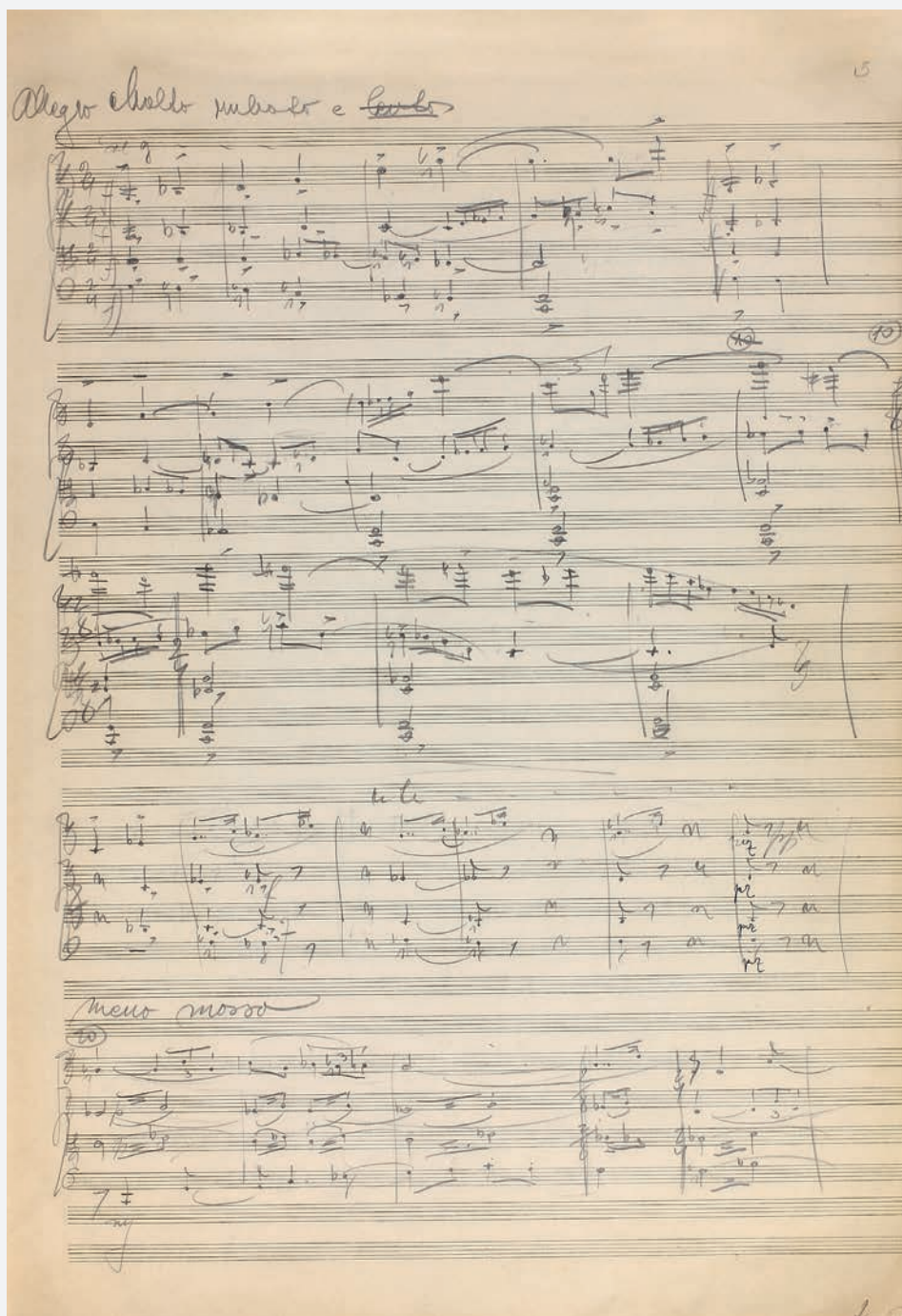
186 ŠTĚDRŇ, Bohumír [B. Š.]. *Veliký úspěch brněnských skladatelů na koncertě Moravského kvarteta*, s. 7.

187 ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. *Moravské kvarteto brněnským autorům*, s. 7.

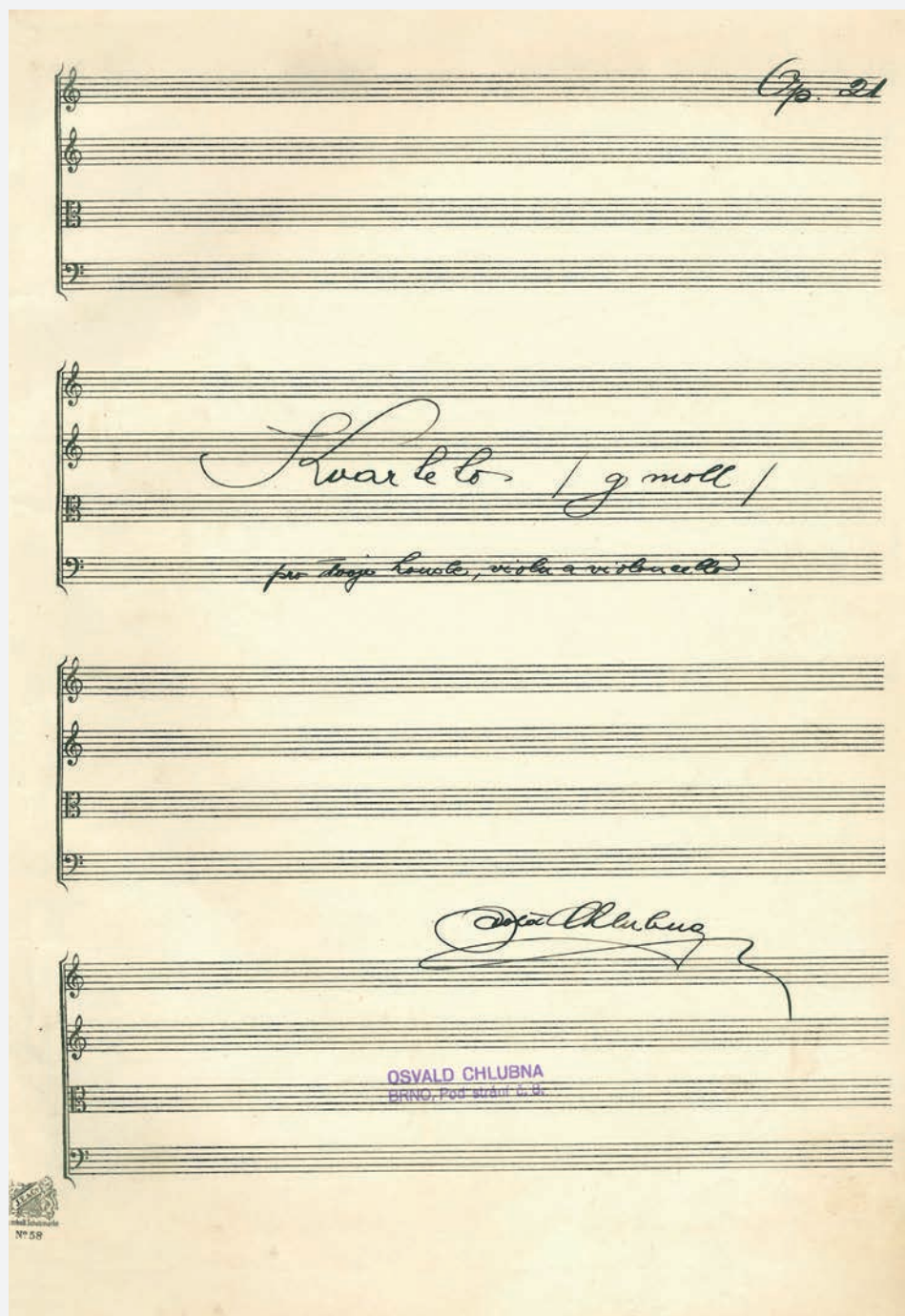
SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1
G MOLL, OP. 21 –
UKÁZKY PRAMENŮ



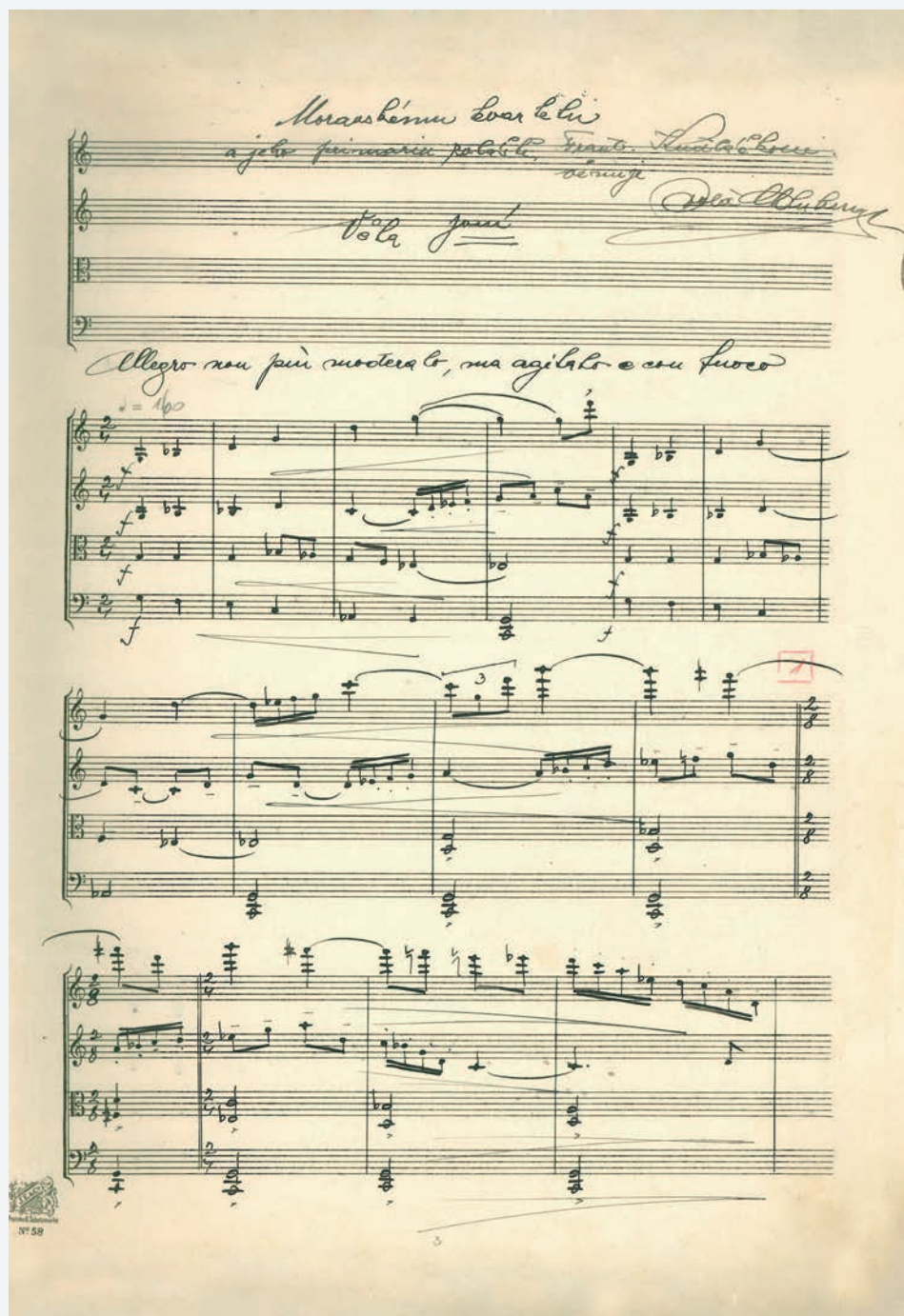
Obrázek 13: A1: titulní strana.



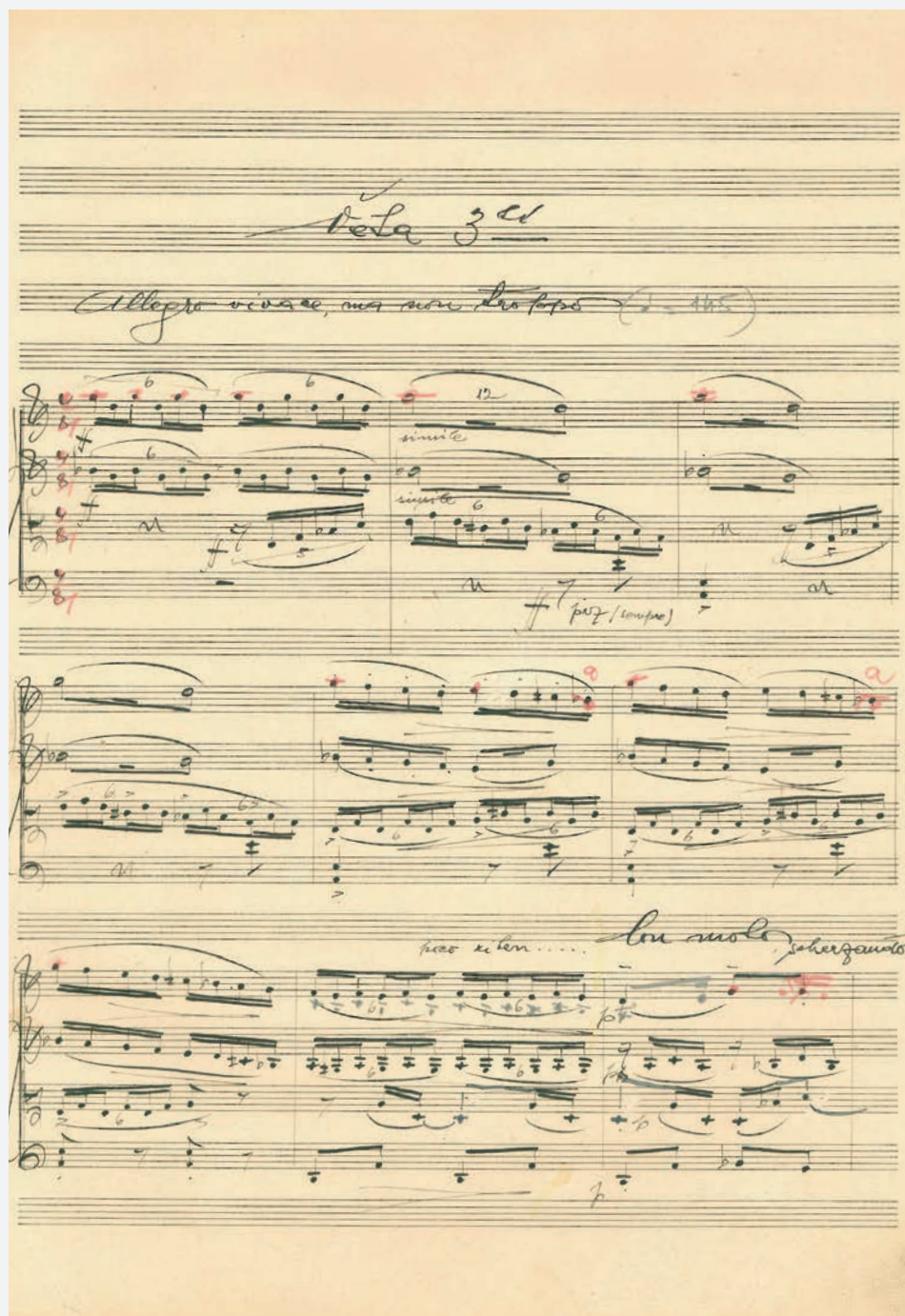
Obrázek 14: A1: počátek notového zápisu, s. 2.



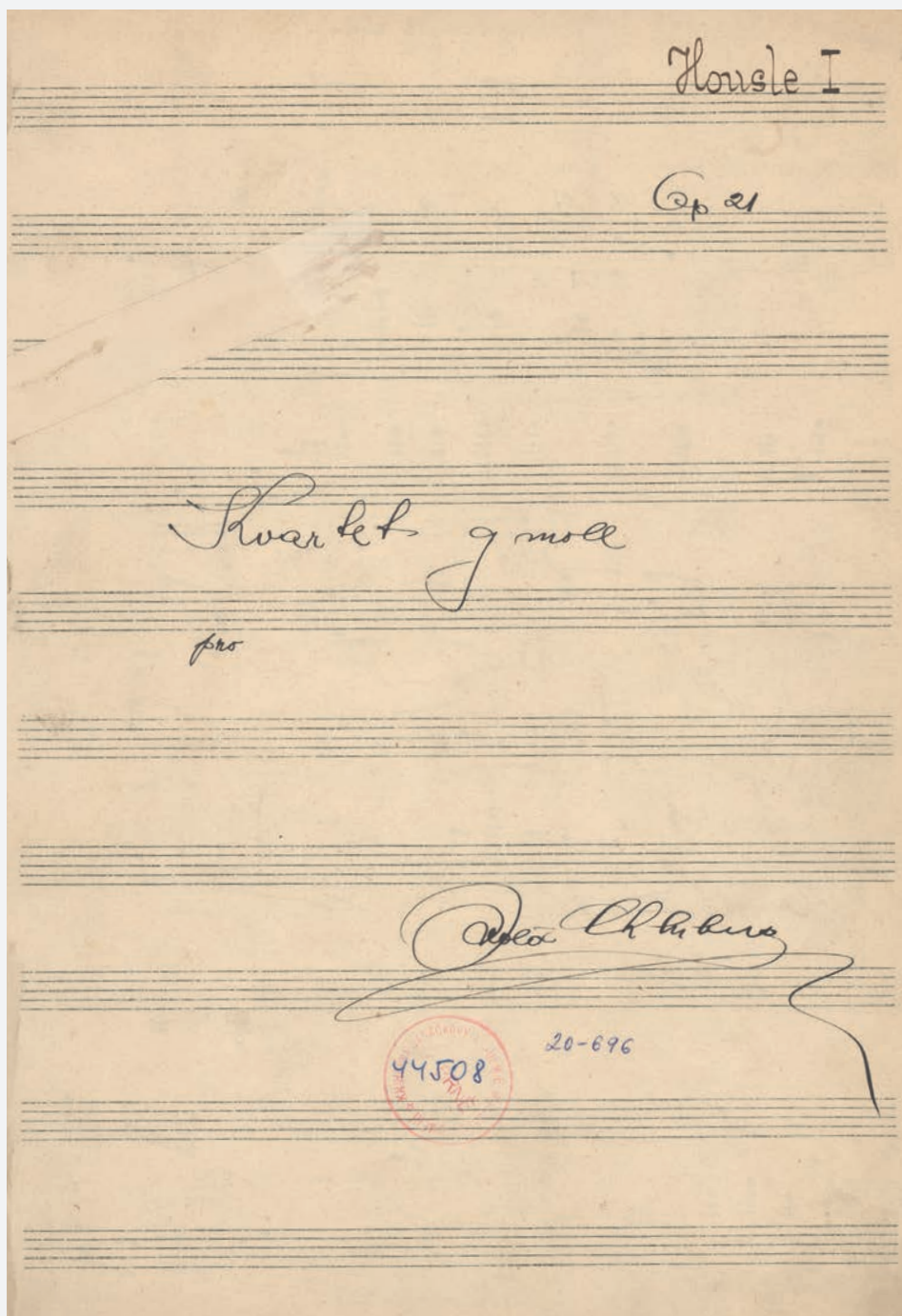
Obrázek 15: A2: titulní strana.



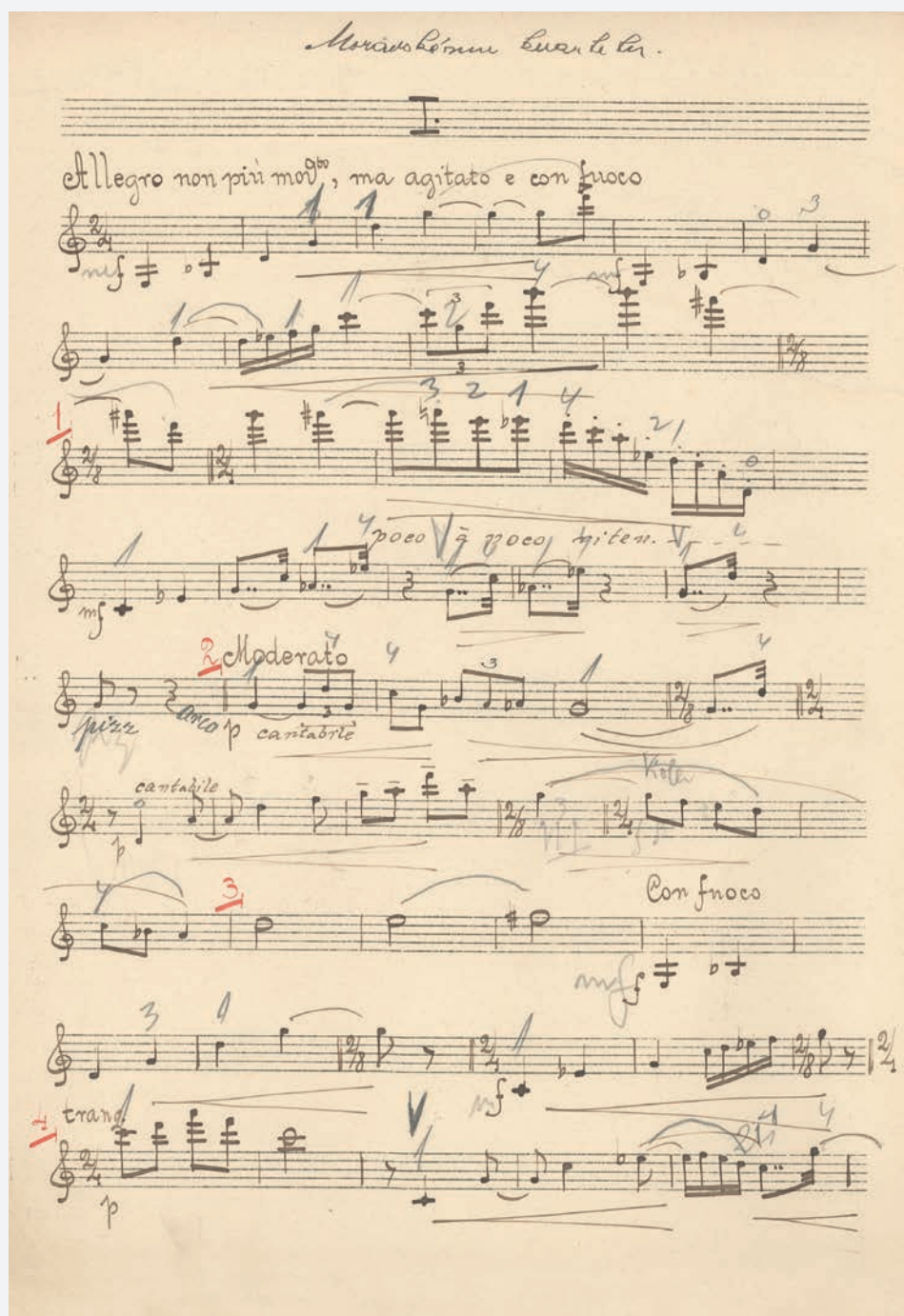
Obrázek 16: A2: počátek zápisu, s. 3.



Obrázek 18: A3: počátek zápisu.

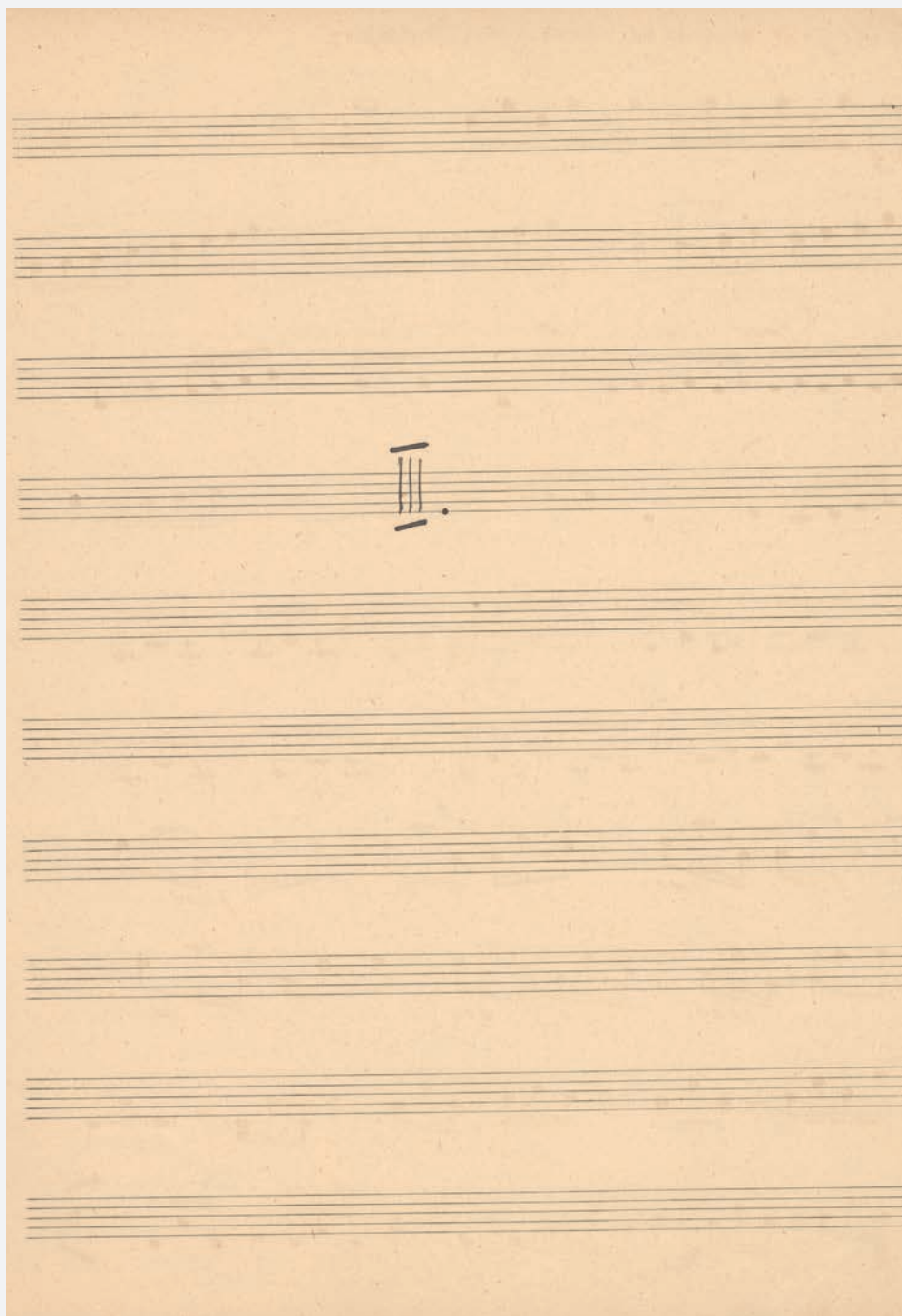


Obrázek 19: PAI: titulní list prvních houslí.



Handwritten musical score for violin, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and tempo markings. The score includes sections marked "III.", "All. vivace, ma non troppo", "meno mosso (quasi molto)", and "All. vivace". Red numbers 1 through 9 are written above the staves, indicating specific measures. The score is crossed out with a large "X".

Obrázek 21: PA1: pozůstatek III. věty v partu violy.



Obrázek 22: PA2: titulní list prvních houslí.

Allegro vivace, ma non troppo.

f *sempre* *poco riten... con moto, scherzando* *p* *legato* *mp* *poco* *a* *poco* *cres-* *con* *do* *poco riten...*

Obrázek 23: PA2: počátek zápisu prvních houslí.

A-I-R 889

Violino I^{mo}.

**Ševčíkovo-Lhotského
kvarteto .**

Op. 21.

O. Chlubna:

Kvartet g² moll.

Obrázek 24: P1: titulní strana partu prvních houslí.

1.

I

*Allegro non più moderato,
ma agitato e con fuoco.*
(♩ = 110)

poco a poco ri-ze-ri-ze.
pizz.

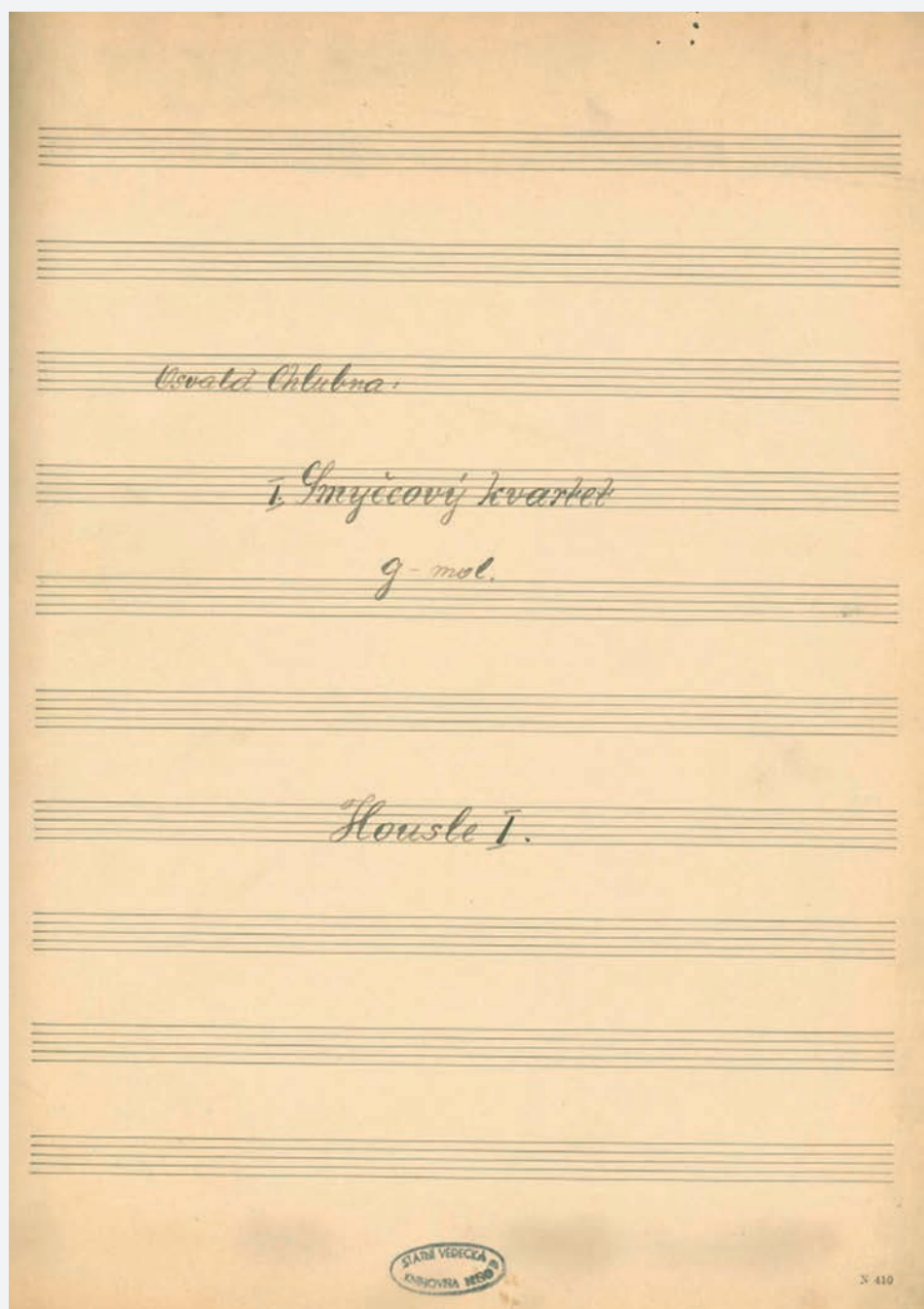
2 *Moderato.*
(♩ = 120)
arco p cantabile

3 *Con fuoco.*
(♩ = 110)

4 *Tranquillo.*
(♩ = 100)

The image shows a page of handwritten musical notation for the first violin part. The score is written on five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo marking is 'Allegro non più moderato, ma agitato e con fuoco.' with a metronome marking of (♩ = 110). The first staff contains several measures of music, including a triplet of eighth notes and a circled first ending. The second staff continues the melody with a 'poco a poco' marking and a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The third staff is marked '2' and 'Moderato.' with a metronome marking of (♩ = 120). It includes the instruction 'arco p cantabile'. The fourth staff is marked '3' and 'Con fuoco.' with a metronome marking of (♩ = 110). The fifth staff is marked '4' and 'Tranquillo.' with a metronome marking of (♩ = 100). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte).

Obrázek 25: P1: počátek zápisu partu prvních houslí.



Obrázek 26: P2: titulní list prvních houslí.

Mus. RKP- 856. 194 I.
979294

Alligro non più moderato, ma agitato e con fuoco $\text{♩} = 140$

poco a poco ni- de

nu. 10... Moderato. *pizz. arco cantabile*

con fuoco. $\text{♩} = 140$

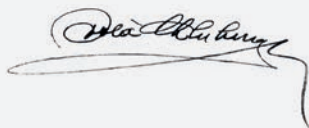
Tranquillo

Adagio con anima. *molto espress.*

Obrázek 27: P2: počátek zápisu prvních houslí.

SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1 – PARTITURA

*Moravskému kvartetu
a jeho primariu zvláště, Frant. Kudláčkovi
věnuje*

A handwritten signature in black ink, which appears to read "Frant. Kudláček". The signature is written in a cursive style and is underlined with a long, horizontal stroke.

Smyčcový kvartet č. 1 g moll
String Quartet No. 1 in G minor
Streichquartett Nr. 1 g-moll

I

Osvald Chlubna, op. 21

Allegro non più moderato, ma agitato e con fuoco [♩=140]

*) Sextola značená pouze v A1 v 29. taktu.

34 **Con fuoco** [$\text{♩} = 140$] **tranquillo** [$\text{♩} = 100$]

f *f* *p* *p*

45

riten.

Adagio con anima [♩=66]

pp molto espress.

pp arco

pp arco

pp [arco]

pizz.

pizz.

pizz.

p

p

p

pp

68 Adagio molto [♩=50]

pp pp p espress. 6 5

pp pp pp pp

p espress. p

77 Adagio con anima [♩=66]

p p

p p

p p

p p tranquillo

85

pp pp p

pp pp p

espress. p

p tranquillo — più — pp p tranquillo — più — pp p — più —

92

p p

p p

p p

p > p >

102 Allegro con fuoco [♩=140]

Measures 102-110 of the first system. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is marked *f* (forte). Measures 102-105 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measures 106-110 feature more complex passages with triplets and sixteenth-note runs, including a sixteenth-note triplet in measure 109.

Measures 111-115 of the second system. The music continues with a *f* (forte) dynamic. Measures 111-112 show a sixteenth-note triplet in the Violin I part. Measures 113-115 feature a dense texture with many sixteenth notes and triplets across all staves. A *[f]* dynamic marking is present at the start of measure 114.

Measures 116-120 of the third system. The music continues with a *ff* (fortissimo) dynamic. Measures 116-117 show a sixteenth-note triplet in the Violin I part. Measures 118-120 feature a dense texture with many sixteenth notes and triplets across all staves. A *ff* dynamic marking is present at the start of measure 119.

Measures 121-127 of the fourth system. The tempo and dynamics change to *Più meno* and *mf marcato* (mezzo-forte, marked). The time signature changes to 3/4. The key signature changes to two sharps (D major). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with a *f* (forte) dynamic marking in measure 122. Measures 123-127 show a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

130 Allegro

Musical score for measures 130-139, Allegro tempo. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) starts with a *mf* dynamic and includes a five-measure rest. The second staff (treble clef) starts with a *mf* dynamic and includes a five-measure rest. The third staff (bass clef) starts with a *mf* dynamic and includes a five-measure rest. The fourth staff (bass clef) starts with a *mf* dynamic and includes a five-measure rest. The score concludes with a *f* dynamic marking.

Musical score for measures 140-149, Poco andante tempo. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) starts with a *ff* dynamic and includes a six-measure rest. The second staff (treble clef) starts with a *ff* dynamic and includes a six-measure rest. The third staff (bass clef) starts with a *ff* dynamic and includes a six-measure rest. The fourth staff (bass clef) starts with a *ff* dynamic and includes a six-measure rest. The score concludes with a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 150-156, Poco andante tempo. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The second staff (treble clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The third staff (bass clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The fourth staff (bass clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The score concludes with a *p* dynamic marking.

Musical score for measures 157-166, Quasi adagio tempo. The score is in 2/4 time and features four staves. The first staff (treble clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The second staff (treble clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The third staff (bass clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The fourth staff (bass clef) starts with a *p* dynamic and includes a six-measure rest. The score concludes with a *p* dynamic marking.

166

sempre p *p* *pp* *pp*

più

175 *poco a poco riten.*

The score consists of three staves. The top staff is for the vocal line, featuring a melodic line with various dynamics including *pp*, *p*, and *pp*. The middle staff is for the piano accompaniment, showing chords and melodic fragments. The bottom staff is for the bass line, featuring a steady accompaniment with dynamics *p* and *pp*. The tempo marking *poco a poco riten.* is written above the first staff.

186 **Allegro energico e con fuoco** [♩=140]

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the Violin I and Violin II parts, and the bottom two are for the Cello and Double Bass parts. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo and mood are 'Allegro energico e con fuoco' with a metronome marking of 140 quarter notes per minute. The first measure of each staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second measure of the Violin I and II parts features a triplet of eighth notes. The Cello and Double Bass parts also have triplet markings in the second measure. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

191

ff

ff

pizz.

arco

pizz.

pizz.

arco

ff

pizz.

arco

198 (P) *Poco meno* [=92]

arco *p* *p cantabile*

pizz. *arco* *p* *p 6*

cantabile *p*

207

Violin I: *p* *cantabile* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

Violin II: *p* *cantabile* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

Viola: *p* *cantabile* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

Cello/Double Bass: *p* *cantabile* *p* *pizz.* *p* *pizz.* *p*

[illegible]

226

mf *espress.* 3 *p*
mf 3 *espress.* *p*
mf 3 *espress.* *p*
mf 3 *[espress.]* *p*

234 *molto riten.*

p *p* *pp* *pp*

245 - *Molto adagio* [$\text{♩}=44$]

p *p* *ppp* *pp*

espress.

254 *poco accel.*

ff *f* *f* *f*

264 *Molto adagio* [$\text{♩}=40$]

ff *p* *ff* *ff*

ff *p* *ff* *ff*

ff *p* *ff* *ff*

II

Molto adagio [$\text{♩}=100$]

13

p *poco* *espress.* *p* *poco* *p* *poco* *p* *poco*

Allargando

pp *ppp* *pp* *ppp* *espress.* *pp* *ppp*

24

p *p* *p* *pizz.* *pizz.* *arco* *p*

34

cresc. *arco*

40 *Allargando*

f *f* *pp* *ppp* *pppp*

pizz. *arco*

52 *Adagio molto, come sopra*

p *p* *pp*

espress.

64

p *pp*

75 *riten. Poco più mosso* [♩=84]

ppp *p* *espress.* *p* *p cantabile*

85

85-94

mf *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

This system contains measures 85 through 94. It features a complex texture with multiple staves. The music is in a key with two flats. Dynamics include mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*). There are various articulations and slurs throughout the system.

95

95-104

p *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

cantabile

This system contains measures 95 through 104. The tempo or mood is marked *cantabile*. Dynamics include piano (*p*) and pianissimo (*pp*). The music features flowing, melodic lines with some triplet markings.

105

105-112

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

marcato

This system contains measures 105 through 112. The tempo is marked *marcato*. Dynamics include piano (*p*) and mezzo-forte (*mf*). The music is more rhythmic and driving than the previous system.

113

113-122

f *f* *f* *f* *f* *f* *f*

This system contains measures 113 through 122. Dynamics are consistently forte (*f*). The music is highly rhythmic and energetic, featuring many sixteenth and thirty-second notes.

121

[illegible]

VI-

[illegible]

160 **Allargando**

p *pp* *pp* *espress.* *pp*

171 **-DE A tempo**

p *p* *p* *pizz.* *arco* *p*

180 *cresc.*

p *p* *p* *arco*

186 *f*

f *f* *f* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

*) hrát jen při VI-DE

192

p *ppp* *ppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

202

p

pp *ppp* *pppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

214

pp *pp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

pp *ppp* *pppp* *p*

221

riten. Allargando

p *p* *pp* *pp*

p *p* *pp* *pp*

p *p* *pp* *pp*

p *p* *pp* *pp*

III [verze 1925]

Allegro vivace, ma non troppo [$\text{♩} = 88$]

ff *simile* *pizz.* *ff*

mf *sch.* *mf* *sch.* *mf*

mf *pizz.* *arco* *arco* *cresc.*

7 13 20

26

arco

mf

arco

mf pizz.

pizz. *mf*

mf

poco riten.

33

Meno mosso (quasi moderato) [♩=1']

p
molto espress.

p arco
espress.

p arco
molto espress.

p

[illegible]

A musical score for a piece titled "A tempo, come sopra". The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score begins with a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo instruction "A tempo, come sopra". The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings throughout, including *f*, *mf* (mezzo-forte), and *p* (piano). The score is marked with a "3" in several places, indicating a triplet. The piece concludes with a final dynamic marking of *p*.

64 *poco riten.*

p *espress.* *p* *espress.* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p*

77 **Allegro vivace (non molto)** [$\text{♩} = \text{♩}$ ($\text{♩} = 100$)]

mf *mf* *pizz.* *mf* *mf* *mf*

83

mf *mf* *pizz.* *mf* *mf* *mf*

89 *pizz.* *cresc. e string.*

pizz. *arco* *arco*

93

Sheet music for 'The Rose Tree' (March). The score is in 2/4 time and features four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature has one sharp (F#). The music includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

101

Violin I: 12 $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$

Violin II: 12 $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$

Cello/Double Bass: $[6]$ $[6]$ 12 $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$ $[12]$

arco pizz. arco 5 5 3 3

mf marcato

109 **Stesso tempo**

115

115

p

p

p

p

p

121

p

p

p

f

f

f

130

mf

mf

mf

p

p

p

139

p

p

p

f

f

f

147

Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass

Dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*

155

Dynamic markings: *mf*, *f*, *pp*, *pizz.*

162

Dynamic markings: *f*, *p*, *pp*, *pizz.*, *arco*

167

Dynamic markings: *p*, *pp*, *ppp*, *pizz.*, *arco*

Allegro come sopra [♩=♩]

174 pizz. *mf*

180

186 arco *f*

pizz. *f*

191 *f*

arco *ff*

ff

arco *ff*

195

(b)

199 *Poco meno* [$\text{♩} = 60$] *accel.*

ff

206 *Adagio* [$\text{♩} = 42$]

fff

210 *Più mosso* [$\text{♩} = 84$] *Molto meno* [$\text{♩} = 42$]

p *ff* *pp*

III [verze 1937]

Allegro vivace, ma non troppo [$\text{♩} = 145$]

ff

poco riten... **Con moto, scherzando**

p **mp** **pp** **p** **mp**

mf **f** **mf** **f** **mf** **f**

poco a poco cresc.

pizz. p **p** **p** **arco** **p**

27 *poco riten.*

f arco

f pizz. *f*

33 *Meno mosso, molto espressivo*

mf *p*

mf *p* arco *espress.*

mf *p* arco *espress.*

43

p *p*

espress. *p*

52 *poco riten. A tempo*

f *ff*

f *ff*

f *ff*

64 *poco riten.*

64 *poco riten.*

mf mp

espress. p

espress. p

mf mp

mf

77 **Con moto**

p

mf

p

mf

pizz. mf

mf

p

mf

83

mp

mf

mp

mf

mp

mf

mp

mf

89 *poco a poco cresc.*

mf

f

pizz. mf

f

mf

f

arco

mf

f

Agitato

95

ff arco

6 6 12 12 12

ff 5 6 5 6

ff pizz. arco pizz.

ff

poco a poco ritard..

101

f 12 12 [12] 12 [12] [12]

f [6] [6] 12 [12] [12] [12]

f arco pizz. arco 5 5 5 5

mf [12] [12] [12] [12] [12]

mf [12] [12] [12]

mf

Allegro giusto

108

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

p *pp*

114

p *p* *p*

p *p* *p*

p *p* *p*

p *p* *p*

p *p* *p*

p *p* *p*

121

130

138

139

146

147

154

155

162

167

Con moto, scherzando

174

180

mf

arco mf

mf

mf *pizz.*

186 *poco a poco [cresc.]*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

p *mf* *f*

193

ritard.

[illegible]

154 – Smyčcový kvartet č. 1 g moll, op. 21- partitura

230

Violin I: 3/8 2/4 2/4 2/4

Violin II: 3/8 2/4 2/4 2/4

Viola: 3/8 2/4 2/4 2/4

Cello/Double Bass: 3/8 2/4 2/4 2/4

Dynamic markings: p , $pizz.$

236

pizz.

p

p

[.]

[.]

2/8

2/4

p

13

arco

p

[.]

2/8

2/4

p

243 Poco animato

Violin I: *p* arco, *mf*, *f*

Violin II: *p* arco, *mf*, *f*

Viola: *p*, *mf*, *f*

Cello/Double Bass: *p*, *mf*, *f*

252

The second system of the musical score, spanning measures 252 to 260. It features four staves: two for the vocalists (Soprano and Alto) and two for the piano accompaniment (Right and Left Hand). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature changes from 2/4 to 3/4 at measure 255. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The vocal parts have lyrics written below them, and the piano part includes a triplet in measure 258.

262

molto riten. *Adagio*

262

molto riten. *Adagio*

p *pp* *ppp* *p*

274

p *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

282

Poco lento

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

292 *Poco animato*

f *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

KRITICKÁ ZPRÁVA

SEZNAM ZKRATEK

ČSKH – Český spolek pro komorní hudbu

JAMU – Knihovna Janáčkovy akademie múzických umění

KMS – Klub moravských skladatelů

LN – Lidové noviny

MZK – Moravská zemská knihovna

ODH MZM – Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea

PK – Pražská konzervatoř

OZNAČENÍ PRAMENŮ

A – autografní partitura

PA – rukopisné party s Chlubnovými vpisky

P – rukopisné party

OSTATNÍ ZKRATKY

JZ – Josef Zeman

MK – Moravské kvarteto

OCh – Osvald Chlubna

SMYČCOVÝ KVARTET Č. 1 G MOLL, OP. 21 GENEZE DÍLA

Datum	Místo	Popis
jaro 1925	Brno	pravděpodobný začátek kompozice díla (A1)
25. 5. 1925	Brno	dokončena I. věta

Datum	Místo	Popis
2. 6. 1925	Brno	narození syna Jaroslava
19. 6. 1925	Brno	dokončena II. věta
21. 7. 1925	Brno	dokončena III. věta
červenec–srpen 1926	Brno	vznik A2
srpen 1925	Brno	vznik PA1
26. 2. 1926	Brno	zařazení kvartetu do programu koncertu KMS
16. 3. 1926	Brno	premiéra (MK, PA1)
27. 5. 1928	Brno?	opsán part prvních houslí (P1)
28. 5. 1928	Brno?	opsány party druhých houslí, violy? a violoncella (P1)
před 8. 11. 1937	Brno	úprava I.?, II. ¹⁸⁸ a III. věty (A1, A2, PA1), vznik A3, PA2, P2
8. 11. 1937	Brno	premiéra nové verze (MK, PA1, PA2)
26. 2. 1940	Praha	pražské provedení díla (MK, PA1, PA2)
9. 5. 1940	Brno	poslední koncertní provedení díla (MK, PA1, PA2)
po 9. 5. 1940	Brno	úpravy v A2, A3

SEZNAM PRAMENŮ

Zkratka	Charakteristika	Lokace, signatura
A1	autografní partitura	MZK, RKPMus-0856.179
A2	autografní partitura	ODH MZM, nesign. ¹⁸⁹
A3	autografní partitura	ODH MZM, nesign. ¹⁹⁰
PA1	provozovací materiál 1. verze prováděný MK	JAMU, 20 696
PA2	čistopis partů 2. verze	MZK, RKPMus-0856.178
P1	provozovací materiál 1. verze	PK, fond opisů, sign. A-I-R 889
P2	provozovací materiál 2. verze III. věty prováděný MK	JAMU, 20 696

SEZNAM DALŠÍCH RELEVANTNÍCH DOKUMENTŮ A RECENZÍ

Datum	Charakteristika	Lokace, signatura / vydavatel
20. 9. 1925	zápis z jednání KMS	ODH MZM, G 335
26. 2. 1926	zápis z jednání KMS	ODH MZM, G 335
25. 2. 1940	pozvánka na koncert v ČSKH	Venkov, Tiskařské a vydavatelské družstvo rolnické

188 Viz pozn. 145.

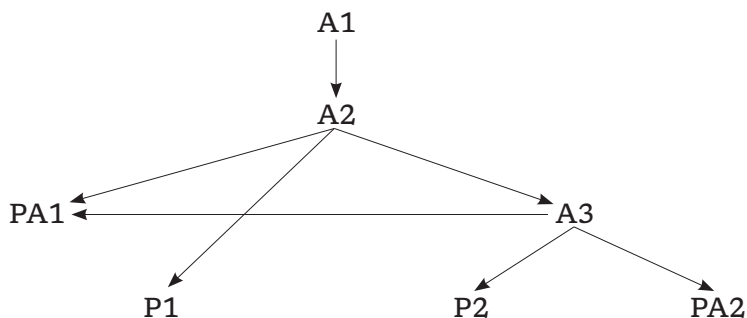
189 III. věta přivázána do A1.

190 III. věta přivázána do A2.

RECENZE

- ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Moravské kvarteto brněnským autorům. *Lidové noviny*, 1937, roč. 45, č. 564, s. 7.
- ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Z hudebního života. Československo. Brno. *Listy Hudební matice*, 1925/1926, roč. 5, č. 7–8, s. 297.
- ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Z brněnských koncertů. Večer kvartetních novinek. *Lidové noviny*, 1926, roč. 34, č. 141, s. 7.
- HELFERT, Vladimír [V. H.]. Koncerty v Brně. *Ruch*, 1926, roč. 2, č. 67, s. 6.
- KOLÁŘ, Antonín [-l-]. V koncertu Klubu moravských skladatelů. *Stráž socialismu*, 1926, roč. 7, č. 66, s. 5.
- KUNDERA, Ludvík [lk]. Komorní koncert Hudebního máje v Brně. *Moravská orlice*, 1940, roč. 78, č. 110, s. 5.
- KUNDERA, Ludvík [L.K.]. Koncerty v Brně. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1925/1926, roč. 2, č. 8, s. 125.
- KUNDERA, Ludvík [lk]. Nová kvarteta. *Moravské noviny*, 1926, roč. 47, č. 64, s. 1–2.
- RACEK, Jan [J. R.]. Český hudební máj v Brně. *Národní politika*, 1940, roč. 58, č. 131, s. 10.
- SÁZAVSKÝ, Karel [K. S.]. Z brněnských koncertů. *Moravská orlice*, 1926, roč. 64, č. 63, s. 1.
- SCHAEFER, Theodor [R. E. Fächs]. Hudební život v Brně. *Rythmus*, 1937/1938, roč. 3, č. 5–6, s. 55–57.
- ŠILHAN, Antonín. Z pražských koncertů. *Národní listy*, 1940, roč. 80, č. 59, s. 3.
- ŠROM, Karel [K. Š.]. Koncert Moravského kvarteta v Praze. *Lidové noviny*, 1940, roč. 48, č. 105, s. 7.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír [B. Š.]. Veliký úspěch brněnských skladatelů na koncertě Moravského kvarteta. *Lidové noviny*, 1940, roč. 48, č. 235, s. 7.
- VIGNATI, Miloš [M. V.]. Koncerty v Brně. *Tribuna*, 1926, roč. 8, č. 67, s. 4.

STEMMA



VYHODNOCENÍ PRAMENŮ

A1

Autograf partitury vznikl od jara do 21. července 1925 v Brně. **A1** je psána tužkou na šestnácti listech (12 + 6 + 8 stran + titulní listy jednotlivých vět a jeden řádek vlepený mezi s. 2 a 3 v I. větě) notového papíru o 30 osnovách. Chlubna použil dvojí číslování listů a stránek: v horním rohu čísluje pouze I. a II. větu (od začátku notového zápisu I. věty na s. 3 průběžně přes titulní list II. věty po konec II. věty na s. 20), v pravém dolním rohu na recto stranách čísluje od titulního listu průběžně až po přívazek (viz **A2**) 1–23. Titulní strany obsahují název díla a tempové označení příslušné věty: „Kvartet | pro dvoje housle violu | a violoncello | I | Allegro molto, rubato | [Chlubna]¹⁹¹“, „Kvartet | pro dvoje housle, violu | a violoncello | II | Adagio assai“¹⁹², „Kvartet | pro dvoje housle violu | a violoncello | III“. Na f. 1–6 je zapsána I. věta, II. věta na f. 7–10, III. věta na fol. 11–15. Jak bývá u Chlubny zvykem, takty jsou číslovány po desítkách, konkrétně příslušnou číslicí (10, 20, ...) v kroužku (I. věta) či čtverečku (II. a III. věta). Toto číslování však kvůli škrtům a opakování taktů není nijak spolehlivé. V partituře jsou provedeny četné opravy gumováním a škrtý, avšak je zde již až na drobné výjimky obsažena finální podoba první verze díla. Partitura přešla roku 1983 od neznámého vlastníka do fondu MZK, kde je uložena nyní.

A2

Vznik čistopisu autografní partitury lze datovat mezi 21. červenec 1925, kdy Chlubna dokončil **A1**, a polovinu srpna 1925, kdy byly pořízeny opisy partů **PA1** pro nastudování Moravským kvartetem. **A2** je psána perem (černý inkoust) na 39 stranách tištěného notového papíru s označením „J.E.&Co. | Protokoll Schutzmarke | No. 58“ o 16 osnovách spojených po čtyřech v systému s předtištěnými klíči (dva houslové, altový, basový). Chlubna čísluje pouze liché strany, a to perem na dolním okraji uprostřed stránky, počínaje číslem 3. Partitura je psána pečlivě bez oprav či škrtů, takty jsou číslovány po desítkách, a to číslicí ve čtverečku (tmavší červenou pastelkou: 1, 2, ...) pro každou větu samostatně. Na rozdíl od **A1** číslování skutečně odpovídá zapsaným taktům. Na s. 3–16 je psána I. věta, II. věta na s. 17–26, III. věta na s. 27–39. III. věta byla z **A2** odstraněna a přivázána k **A1**, kde je umístěna za původním zápisem III. věty, a to na fol. 16–23 (viz číslování **A1**). Na konci každé věty čteme datum dokončení shodně s údaji v **A1** a místo dokončení Brno. Tužkou jsou doplněna metronomická tempová označení (zanesena

191 Podpis.

192 Vygumované a přepsané původní označení Molto adagio.

před vznikem **PA2**) a opravy notového zápisu různého charakteru. V případě III. věty se jedná o úpravu z první do druhé verze díla, opravy v ostatních větách byly provedeny po vzniku všech opisů partů, jelikož v nich nejsou zaneseny. Modrou tužkou je provedeno **VI-DE** ve II. větě (úprava do druhé verze díla, škrtnutí rovněž v **PA1**, opis **P2** již čistý bez škrtnutého zápisu). **A2** sloužila jako podklad pro vznik **PA1** a **P1**, dvou vět z **P2** a pro premiérové provedení díla v březnu 1926. Partitura byla ve vlastnictví skladatelových dcer, Aleny provdané Kunovjánkové a Květuše Chlubnové, do roku 2017, kdy přešla do fondu ODH MZM, kde je uložena nyní.

A3

Autografní partitura **A3** obsahuje pouze III. větu, vznikla před rokem 1937, kdy byla poprvé provedena druhá verze díla, a je psána perem (černý inkoust) na osmi listech notového papíru o 20 osnovách přivázaných za II. větu v **A2**. Listy ani strany nejsou nijak číslovány. Čistopis obsahuje zápis druhé verze díla, opravy a poznámky tužkou a pastelkami pravděpodobně pocházejí z pozdější doby. Tužkou jsou doplněny metronomické tempové údaje, mnohdy odlišné od **A2**,¹⁹³ červenou pastelkou (světlejší) jsou číslovány takty (stejná forma jako v **A2**), tmavší červenou pastelkou pak úpravy zápisu zejména v začátku věty a rozsáhlé **VI-DE**. Některá místa, zvláště v prvních houslích a viole, jsou vyškrábána. **A3** sloužila jako podklad ke vzniku **PA2** a **P2**. Partitura byla ve vlastnictví skladatelových dcer, Aleny provdané Kunovjánkové a Květuše Chlubnové, do roku 2017, kdy přešla do fondu ODH MZM, kde je uložena nyní.

PA1

Provozovací materiál pořízený v polovině roku 1925 pro Moravské kvarteto k nastudování díla. Jako podklad sloužila partitura **A2**, totožnost opisovače je neznámá. Pramen je psán perem (černý inkoust) na 6 + 5 + 5 + 6 nečíslovaných listech notového papíru o 10 osnovách, přičemž III. věta je z jednotlivých partů buď zcela, nebo částečně odstraněna a nahrazena druhou verzí **PA2**. Perem (černý inkoust) skladatel nadepsal titulní strany: „Housle I¹⁹⁴ | Op 21 | Kvartet g moll | pro¹⁹⁵ | [Osvald Chlubna]¹⁹⁶“. Na konci zápisu III. věty v partu prvních houslí je

193 Snad je to skladatelova reakce na referát Jana Racka z 10. května 1940, v němž píše: „Chlubnovo kvarteto by bývalo vyžadovalo dvojnásobně rychlého tempa, zvláště v prvé, rapsodicky neklidné prvé větě.“ RACEK, Jan. Český hudební máj v Brně, s. 10.

194 Resp. „Housle II“, „Viola“ a „Violoncello“ – názvy nástrojů psal JZ.

195 Jen v partu prvních houslí.

196 Podpis.

uvedeno datum 22/8 1925, na konci III. věty v partu violoncella pak 30/8 1925. Poslední strany původního zápisu ve zbylých dvou partech nejsou zachovány. Perem (červený inkoust) jsou číslovány desítky taktů (1, 2, ...) a prázdné takty (číslice uprostřed osnovy). Tužkou jsou provedeny drobné skladatelovy revize, a především pak interpretační poznámky hráčů (prstoklady, smyky, dynamika, agogika, poznámky „obrat!“ aj.) a jsou škrtnuty pozůstatky zápisu III. věty v partu violy. Červenou pastelkou (tmavší) je zaznamenáno **VI-DE** ve II. větě a jsou škrtnuty veškeré pozůstatky zápisu původní III. věty v partu prvních houslí a violoncella. Modrou pastelkou je III. věta škrtnuta v partech prvních houslí a violoncella. Interpretační poznámky v původní III. větě stejně jako ukázky v Chlubnově auto-referátu v *Hudebních rozhledech* svědčí o jejím koncertním provádění. Party byly 19. srpna 1966 od neznámého původce získány do fondu knihovny JAMU, kde jsou uloženy nyní.

P1

Opis partů s označením **P1** vznikl na konci května 1928 (v partu prvních houslí datum 27. 5., v partech druhých houslí a violoncella pak 28. 5.). Party jsou psány perem (černý inkoust) na 8 + 8 + 7 + 7 listech notového papíru o 10 osnovách s číslováním stran ve vnějším horním rohu na základě partitury **A2** (bez úprav, viz genezi kvartetu). Desítky taktů jsou značeny číslicí v kroužku či čtverečku provedeném červenou pastelkou. Tužkou, červenou, modrou a zelenou pastelkou jsou zaznamenány nemnohé interpretační poznámky (zejména prstoklady, smyky a zanášky). Na konci zápisu violoncella čteme značku opisovače „JK“. Party tedy mohl opsat violoncellista MK Josef Křenek, ale s jistotou to tvrdit nelze. Na titulní straně: „Violino I^{mo} | op. 21. | O. Chlubna: | Kvartet G-moll.“ se nachází rovněž razítko: „Ševčíkovo-Lhotského | kvarteto.“ O provádění kvartetu Ševčíkovým-Lhotského kvartetem neexistují žádné zprávy. Party byly v roce 1933 od Ševčíkova-Lhotského kvarteta získány do fondu Pražské konzervatoře, kde jsou uloženy nyní.

P2

Vznik opisů druhé verze III. věty spadá před první provedení této verze v listopadu 1937. Opisovačem byl Josef Zeman, hráč na bicí nástroje v orchestru Národního divadla v Brně. Zeman pořídil rovněž opisy kvartetů Václava Kaprála a Pavla Haase, která v premiéře zazněla spolu s Chlubnovým kvartetem dne 16. března 1926. Party jsou psány perem (černý inkoust) na 4 + 4 + 4 + 3 listech notového papíru o 10 osnovách s nedůsledným číslováním stran ve vnějším horním rohu na základě partitury **A3** a jsou přilepeny do partů **PA1**. Rukopis není nijak datován. Perem (černý inkoust) jsou číslovány desítky taktů číslicí ve

čtverečku (1, 2, ...). Opis je proveden pečlivě a úhledně. Tužkou jsou zaneseny interpretační poznámky interpretů (prstoklady, smyky, dynamika, poznámky „rychle obrať“ aj.). V partu violoncella jsou (pravděpodobně interpretem Josefem Křenkem) vyškrábány některé obloučky, které jsou však v partituře **A3** i dřívějším opisu **PA2** zachovány. **P2** sloužila jako provozovací materiál MK v letech 1937 a 1940. Party byly spolu s **PA1** 19. srpna 1966 od neznámého původce získány do fondu knihovny JAMU, kde jsou uloženy nyní.

PA2

Opisy partů z ruky Josefa Zemana vznikly před rokem 1937. Jsou psány perem (černý inkoust) na 9 + 8 + 8 + 8 listech notového papíru o 10 osnovách. Strany jsou číslovány ve vnějším horním rohu od strany 2 (violoncello), resp. 3 (ostatní party). Takty jsou číslovány po deseti číslicí v červeném (tužka) kroužku (1, 2, ...). Vyškrtnuté takty z II. věty nemají na číslování vliv (je zachováno původní a po 13 taktech od značky „14“ následuje značka „18“). Opis je proveden pečlivě a úhledně s drobnými skladatelovými opravami tužkou. Ve III. větě jsou některé pasáže vyškrábány a přepsány, v **P2** jsou stejné pasáže psány na čisto. Rukopis není nijak datován. Na základě absence jakýchkoliv interpretačních poznámek soudíme, že opis **PA2** nesloužil jako provozovací materiál. V roce 1983 byl od neznámého původce získán do fondu MZK, kde je uložen nyní.

ZÁVĚR

Prameny **P1** a **P2** byly vyhodnoceny ve vztahu k předkládané edici jako marginální, jelikož neobsahují žádné skladatelem autorizované zásahy v notovém textu. Jako hlavní pramen pro původní verzi kvartetu poslouží **A2**, pro druhou verzi díla pak **A3**. Pramen **A1** (včetně přívazku **A2**) dokumentuje genezi díla.

POPIS HLAVNÍCH PRAMENŮ

A2

Typ pramene: autografní partitura

Doba a místo vzniku: červenec–srpen [po 21. 7. – před 22. 8.] 1925, Brno

Diplomatický přepis titulní strany: [štítek na deskách:] [fialové razítko]

OSVALD CHLUBNA | op 21 | I smyčcový kvartet g mol | /věnován
Moravskému kvartetu/

Rozsah (počet listů): 12 + 7 (přívazek k A1)

Počet popsaných stran: 38

Původní stránkování: 3–39 (tužkou na spodním okraji uprostřed, od druhého listu, jen liché stránky)

Formát: 255 × 330 mm

Povaha a vzhled vazby: listy papíru svázaný do papírových tmavě zelených desek se štítkem, III. věta vevázána do A1 (světlé plátěné desky)

Vlastnosti papíru: zažloutlý papír, předtištěné klíče

Značka (firma), vodoznak: J.E. & Co. Protokoll Schutzmarke No 58

Počet notových osnov: 16 (ve 4 systémech)

Vzdálenost mezi první a poslední osnovou: 270 mm

Vzdálenost mezi linkami: 2 mm

Psací náčiní: pero (černý inkoust, skladatel a opisovač JZ), tužka, pastelka (červená a modrá)

Obsah jednotlivých stran: s. 1: titulní strana, s. 3: dedikace, s. 3–16: I. věta kvartetu s opravami a vpisky OCh (na konci: „25/5 25 Brno“, s. 17–26: II. věta kvartetu s opravami a vpisky OCh (na konci: „Brno 19./6 25“, s. 27–39: III. věta kvartetu s opravami a vpisky OCh (na konci: „27/7 25“

Vpisky OCh: opravy a vpisky tužkou, červenou a modrou pastelkou

Vpisky jinou rukou: doplnění zapomenutých posuvek, klíčů aj. rukou JZ

Poznámky: v I. a II. větě skladatelovy úpravy neznámé z jiných pramenů, III. věta odstraněna z původní vazby a přivázána k A1, tužkou provedena úprava z původní do druhé verze

Vlastník a místo uložení: ODH MZM [nesign., I. a II. věta], MZK (sign. RKPMus-0856.179, III. věta)

A3

Typ pramene: autografní partitura

Doba a místo vzniku: před listopadem 1937, Brno

Diplomatický přepis titulní strany: Věta 3tí | Allegro vivace, ma non troppo (♩=145)

Rozsah (počet listů): 8

Počet popsaných stran: 16

Původní stránkování: nečíslováno

Formát: 260 × 325 mm

Povaha a vzhled vazby: vevázáno do A2 (listy papíru svázaný do papírových tmavě zelených desek se štítkem)

Vlastnosti papíru: zažloutlý papír

Značka (firma), vodoznak: není

Počet notových osnov: 20, popsaných 16 (ve 4 systémech)

Vzdálenost mezi první a poslední osnovou: 270 mm

Vzdálenost mezi linkami: 2 mm

Psací náčiní: pero (černý inkoust), tužka, pastelka (červená)

Obsah jednotlivých stran: s. 1–16: III. věta kvartetu s opravami a vpisky OCh, na konci zápisu fialové razítko: „OSVALD CHLUBNA | BRNO, Pod strání č. 8.“

Vpisky OCh: opravy a vpisky tužkou a červenou pastelkou

Vpisky jinou rukou: ne

Poznámky: četné skladatelovy úpravy, z jiných pramenů neznámé

Vlastník a místo uložení: ODH MZM [nesign.]

EDIČNÍ ZÁSADY

Zásady uplatněné v této edici vycházejí z edičních zásad a směrnic, které vytvořili Milan Šolc (1925–1977) a Jarmil Burghauser (1921–1927) pro souborné kritické vydání díla Leoše Janáčka, a novějších edičních zásad pro souborné kritické vydání díla Bohuslava Martinů (1890–1959)¹⁹⁷ s přihlédnutím k nejnovějším kritickým edicím vydávaných ve vydavatelství Bärenreiter.

- Chlubna až na několik výjimek ve svých skladbách neužívá předznamenání. Jednotlivé noty (na rozdíl od janáčkovských edic) přepisujeme tak, jak jsou v autografu, bez jakýchkoliv enharmonických záměn, byť by se na analogických místech nabízelo sjednocení zápisu (např. II. věta takt 6⁶ *fisis*, takt 203⁶ *g*). Stejně posuvky pro stejnou oktávovou polohu v rámci jednoho taktu neopakujeme. Zajišťovací posuvky v kulatých závorkách píšeme na přelomech systémů či stran, případně na nejednoznačných místech (např. *des* před taktovou čarou, *d* po taktové čáře) bez ohledu na jejich existenci v pramenech. Posuvky doplněné editorem (např. na místech, kde je skladatel opomněl zapsat) jsou psány v hranatých závorkách.
- Tenorového klíče pro violoncello v naší edici neužíváme, neboť ho není užito ani v autografech (pouze v opisu **PA1**).
- Neběžné rytmické dělení je u Janáčka řešeno poměrem (např. triola jako 3:2). V naší edici užíváme standardní značení. Chlubna často zapomíná např. u skupinky šesti not číslicí označit, že se jedná o sextolu (**A1**, úvodní takty III. věty). V takovém případě je číslice, jež je doplněná editorem, opatřena hranatými závorkami.

197 VELICKÁ, Eva, BERGMANNOVÁ, Sandra, BERNÁ, Lucie. *Rukověť hudebního editora*. Praha: Institut Bohuslava Martinů v hudebním nakl. Editio Bärenreiter Praha, 2008. Dostupné z: https://www.martinu.cz/data/files/000000284_1.pdf.

- Dodržujeme skladatelovo užití trámců (např. sextoly v úvodu III. věty spojované po třech či trámce přes taktové čáry – II. věta, takty 117–120 – a pomlky – I. věta, takty 177–178). Ve II. a III. větě sjednocujeme spojování kvartol po dvou a sextol po třech, přestože tento způsob zápisu není v autografu důsledně dodržován.
- Metrum označujeme na rozdíl od janáčkovských edic konvenčním způsobem a dodržujeme hodnoty předepsané skladatelem v autografu.
- Metronomické údaje k prvnímu kvartetu jsou skladatelem dopsány dodatečně (A2, A3 tužkou, přepsáno do P1 a P2, v A2 a A3 později změny). V edici je uvádíme přímo v notovém textu v hranaté závorce za údajem tempa a případné odlišnosti zmiňujeme v ediční poznámce.
- Dynamické údaje přepisujeme doslovně podle autografu. Chybějící značky doplněné editorem uvádíme v hranatých závorkách.
- Značky pro akcenty přepisujeme podle autografu. Pokud v autografu zapsány nejsou a z analogie vyplývá, že je skladatel opomněl zapsat, uvádíme je v hranatých závorkách.¹⁹⁸ Totéž platí pro artikulaci. Legatové obloučky a crescendové vidlice doplněné editorem jsou provedeny přerušovanou čarou.
- Výrazová označení přepisujeme podle autografu a užíváme přitom zkratk doporučených pro edici Martinů.
- Technika hry (pizzicato, arco) je přepsána dle autografu, v případě doplnění editorem je údaj uveden v hranatých závorkách.
- Takty jsou číslovány samostatně pro každou větu, číslo taktu je uváděno na začátku každého systému.
- Taktové dvojčáry při změně metra rušíme.
- Kompoziční data obsažená v autografu nejsou součástí notového textu a uvádějí se jen v kritické zprávě.
- Chlubný způsob zápisu tremola dodržujeme, repeticity vzhledem k jejich délce a snadné orientaci nerozepisujeme. Tremolové zkratky ve spojení s nepravidelným dělením notových hodnot jsou u Chlubny značně problematické. Často chybí číslice označující triolu, kvartolu, sextolu či duodecimolu. V případech, kde z analogie či opisu vyplývá nepravidelné dělení, doplňujeme příslušnou číslici v hranaté závorce.
- Zkratky pro opakování tónů stejné výšky nerozepisujeme.



198 Zejména ve III. větě nejsou značky pro akcenty a artikulaci skladatelem psány důsledně. Doplnění či nedoplnění vždy provádíme na základě srovnání se všemi prameny.

EDIČNÍ POZNÁMKY

OBEČNÉ PROBLÉMY

Přestože autograf **A1** obsahuje ucelený zápis díla, lze sledovat jisté dílčí odlišnosti, kterými se skladatel v době vzniku díla pravděpodobně nezabýval. Např. tempová označení, artikulační a dynamické značky jsou v **A1** psány jen sporadicky, v individuálních poznámkách tedy zmiňujeme jen ty, které jsou zapsány a liší se od značek v naší edici. Autograf **A1** rovněž obsahuje množství nadbytečných odrážek. Ty v poznámkách neuvádíme, neboť by poznámky nabyly nesmyslného rozsahu. Zmiňujeme pouze ty odrážky, které se liší od následných zápisů. Zápis v autographech **A2** a **A3**, jež se staly předlohou pro provozovací a provozovaný materiál, je pak v tomto ohledu vzájemně téměř shodný.¹⁹⁹ Pro dokreslení poslouží doslovný přepis úvodních taktů I. věty z **A1**:

A1: I. věta, takty 1–14.

Allegro molto rubato e lento
sul g

¹⁹⁹ Viz individuální poznámky.



V nutných případech uvádíme v individuálních poznámkách notové příklady. U problematických pasáží pak volíme přímé ukázky z autografů (zejména v závěrech).

INDIVIDUÁLNÍ POZNÁMKY

I		
1		A1 Allegro molto rubato e lento, <i>ff</i> A2 tužkou přepsáno na $\text{♩}=160$
1	Vc.	P2 chybí $\text{♩}=140$
1–2	Viol. I	A1 sul g
1–2 ¹		A1 >
2 ²	Viol. I, II, Vc.	A1 >
2 ³ –3 ¹	Va.	P1 není oblouček
3	Viol. I, Vc.	A1 >
3 ¹ –4 ²	Viol. II	P1 oblouček
4 ² –4	Viol. II	A1 >
4	Vc.	A1 >
5		A1 <i>ff</i>
5 ¹		A1 >
5 ² –7	Viol. I	A1 >
7 ²	Viol. II	A1 >
7–8	Vc.	A1 >
8–9	Viol. I	P1 chybí —
8–10	Va.	PA1 —
10 ¹ –3	Viol. II	A1 >
11–12 ¹	Viol. II	A1 oblouček
12 ³ –13 ¹	Viol. II	A1 >

12 ⁵ –13 ²	Viol. II	A1 oblouček
13	Va.	P1 chybí  , <i>dim.</i>
16	Viol. I	A1 >
17	Va., Vc.	A1 <i>f</i>
17 ¹⁻⁴ , 2–3	Viol. I	A1 oblouček
17 ² –18 ²	Viol. II, Va.	A1 >
17 ² –18 ¹	Va.	P1 chybí 
17 ³ –20	Viol. I	A1 <i>ritenuto</i> - - - -
18–21	Va.	PA1 
18 ² –19 ²	Viol. I	A1 oblouček
18 ³ –19 ¹	Viol. I	A1 oblouček
20	Viol. I	A1 <i>pp</i>
20	Vc.	PA1 pizz. dopsáno interpretem
21		A1 <i>Meno mosso</i>
21	Viol. I, Vc.	P2 chybí ♩=120
21	Viol. II, Va.	A1 <i>p</i>
21	Viol. II	P1 <i>po</i>
21	Vc.	A1 <i>mf</i>
21–24	Viol. II	A1 chybí 6
21–23	Va.	A1 chybí 6
22 ¹⁻⁵	Viol. I	A1 oblouček
22	Viol. II, Va.	A1  
23 ¹ –24 ²	Viol. I	P2 oblouček
23 ²⁻⁴	Vc.	A1 staccato
24	Va.	A1 jen jedna příčka
25 ¹⁻⁴	Viol. II	A1 oblouček
25–27	Va., Vc.	A1 chybí 6
26	Viol. II, Va.	A1  
26 ¹⁻⁴	Viol. II	A1 oblouček
26 ²⁻⁴	Viol. II	A1 staccato
27 ¹ –28 ¹	Viol. II	A1 oblouček
27 ¹ –28 ²	Viol. II	A1 oblouček
28 ¹ –30 ²	Viol. I	A1, P1, P2 oblouček
30 ² –33	Viol. I	A1 oblouček
31–33	Viol. I	A1 tenuto
33 ⁵⁻⁷	Viol. II	A1 chybí 3
34		A1 <i>Rubato</i>

34 ¹ –36 ¹	Viol. I	A1 >
34 ¹ –35 ¹	Vc.	A1 >
36 ¹ –37 ¹	Viol. II	A1 oblouček
36	Vc.	A1
36 ² –37	Vc.	A1 chybí oblouček
37	Vc.	A1 pizz.
38		A1 <i>f</i>
38 ¹ –39 ²	Viol. I	A1 >
39 ² –40 ¹	Viol. I	A1 oblouček
41	Viol. II	P1 <i>po</i>
42 ² –43 ¹	Viol. II	A1 oblouček
43 ^{3,4}	Viol. II	A1 staccato
46–48	Va.	PA1
46–48	Vc.	PA1
za 47		A1 následují tři škrtnuté takty
49	Viol. I	A1
51		A1 takt neexistuje
52		A1 <i>Molto sonore</i> , PA1 chybí ♩ =66
52	Va.	P1 červenou pastelkou přepsáno na $\frac{3}{4}$
52	Vc.	P2 chybí ♩ =66
53	Viol. I	P1
54 ² –55 ²	Viol. I	A1 oblouček
54 ^{4,5}	Va.	A1
55 ¹⁻⁴	Va.	P1 oblouček dopsán zelenou pastelkou
55 ⁵	Va.	P1 tužkou ♩
59 ² –60 ³	Viol. II	P1 oblouček
60 ²	Viol. II	A1 ♩
60 ³ –61 ⁴	Vc.	P1 není oblouček
61 ⁵⁻⁶	Vc.	A1 3: <i>as-es-ges</i>
62 ⁵ –63 ¹	Vc.	A1 oblouček
63–68	Viol. I, II	A2 tužka viz PŘÍKLAD 1
64	Viol. I	A1 6/8 takt
64 ¹⁻⁴	Va.	A1 psáno jako A2 , P1 , P2 chybí 3
64 ²	Va.	P1 chybí <i>cantabile</i>
63	Vc.	PA1 dopsáno tužkou na protilehlou stranu dole
64–66	Vc.	PA1 přelepeno
65		A1 tři škrtnuté takty

66–67		A2 přelepeno
66 ¹⁻³	Viol. II	A1 chybí oblouček
66 ^{2,3}	Vc.	A1 
67 ¹⁻³	Viol. II	A1 není oblouček
67 ²⁻³	Vc.	P1 
69		A1 Grave
69 ¹ –70 ¹	Viol. I	A1 tenuto
69 ¹⁻²	Viol. II, Va.	A1 tenuto
69 ¹ –70 ²	Viol. I, II, Va.	A1 oblouček
70 ¹	Vc.	A1 tenuto
71 ¹ –72 ¹	Viol. I	A1 oblouček
72–75		A1 psáno jako repetice taktů 76–77
76	Viol. I	A1 dopsáno na samostatnou osnovu A2 chybně zapsáno jako 3
77 ¹	Viol. I	A1 chybí
79–80	Vc.	PA1 
79 ¹⁻⁵	Viol. I	A1 chybí oblouček
79 ⁴	Viol. II	A2 oblouček končí
80 ¹	Viol. I	PA1, P1 <i>p</i>
82 ¹	Viol. I	P1 <i>po</i>
83 ¹⁻²	Viol. II	P1 oblouček
85 ¹ –86 ¹	Viol. II	PA1 oblouček
85 ⁴	Viol. I	A2  dopsáno opisovačem
86 ¹	Vc.	PA1 
87 ¹⁻⁶	Viol. I	A1 zapsáno jako 6
88 ^{4,5}	Va.	P1 
88 ¹	Vc.	PA1 
89 ¹ –90 ²	Viol. II	P1 oblouček
89 ¹	Va.	P1 <i>po</i>
91 ^{2,3}	Viol. I	A1, PA1 
91 ¹	Vc.	PA1 
93 ^{2,3}	Viol. I	A1, PA1 
93 ¹	Vc.	PA1 
93	Vc.	P1 chybí 
95 ¹	Viol. I	P1 <i>p</i>
95	Vc.	P1 chybí 
96 ⁵⁻⁹	Viol. I	A1 zapsáno jako nesmyslná kombinace 3

122	Viol. I	A1 arco
122 ¹⁻⁴	Viol. II	A1 >
122	Va.	A1 pizz.
122 ² –123 ⁴	Vc.	A1 oblouček
123 ⁵ –124 ⁵	Vc.	A1 oblouček
124 ^{1, 3, 4}	Viol. II	A1 >
124 ⁵ –125 ⁴	Vc.	A1 oblouček
126 ² –128 ¹	Viol. II	A1 oblouček
126 ² –127 ²	Viol. II	PA1 není oblouček
126 ^{3, 4}	Va.	P1 <i>his-des'</i>
127	Viol. II	P1 chybí 
127 ^{1-2, 2-5}	Viol. II	PA1 obloučky
127 ⁵ –128 ¹	Viol. II	A1 oblouček
129 ⁴	Viol. II	P1 chybí $\sharp$
129 ¹	Vc.	P1 není tenuto
130 ¹ –131 ¹	Viol. I	A1 >
132 ³		PA1 $\sharp$ příčka dopsána opisovačem nebo interprety
133 ¹	Viol. I	PA1, P1 
133 ¹	Viol. II, Va. Vc.	P1 
134 ² 135 ²	Viol. I	PA1 není oblouček
134 ² –135 ³	Viol. I	PA1, P1 oblouček
134 ² –135 ⁶	Vc.	A1 není oblouček
135 ¹⁻²	Viol. I	PA1 ligatura
135 ³	Va.	PA1, P1 není staccato
135 ^{3, 5}	Va.	P2 není staccato
135 ⁷⁻⁹	Va.	A1 >
135 ¹⁻⁶	Vc.	A1 oblouček
137 ¹	Viol. I	PA1, P1 
137 ¹	Viol. II, Va. Vc.	P1 
138	Viol. II, Vc.	P1 chybí 
138 ¹ –139 ⁶	Vc.	A1, PA1 není oblouček
139 ⁵	Viol. I	P2 <i>f</i>
139 ²⁻⁶	Viol. I	P1 oblouček
139 ¹⁻⁶	Vc.	A1, PA1 oblouček
139 ⁷⁻⁹	Vc.	A1 >, oblouček
141–144	Viol. I	PA1 <i>8va</i>

142–144	Viol. I	P1 <i>sva</i>
142	Viol. II, Va.	A1 <i>f</i>
142 ³ –144 ¹	Viol. I	PA1 , P1 není oblouček
143	Vc.	P1 
143 ¹ –144 ¹	Viol. I	PA1 , P1 ligatura
144 ⁴ –146 ¹	Viol. I	A1 oblouček
145 ^{1–6}	Viol. I	P1 psáno jako 3, 3
147–148	Va.	PA1 
148		PA1 chybí ♩=120
148 ² –149 ¹	Vc.	PA1 není oblouček
150–153	Va.	PA1 
152 ¹	Viol. I	P1 <i>p!</i>
152 ² –153 ¹	Va.	P1 není oblouček
152 ² –153 ¹	Vc.	PA1 , P2 není oblouček
153 ¹ –154 ²	Vc.	A1 oblouček
153 ² –154 ²	Vc.	A1 není oblouček
153 ² –154 ¹	Vc.	A1 oblouček
154 ^{1–4}	Viol. II	PA1 oblouček
155 ^{1–4}	Viol. II	A1 , PA1 oblouček
155 ¹ –156 ¹	Vc.	A1 oblouček
155 ^{2–3}	Vc.	A1 není oblouček
156 ^{2–4}	Viol. I	A1 není oblouček
157 ^{1–4}	Va.	A1 oblouček
158 ^{1–2}	Vc.	A1 není oblouček
159 ¹ –160 ¹	Viol. I	A1 oblouček
159 ^{1–2} , 3–4	Va.	A1 oblouček
160 ^{1–2} , 3–4	Va.	A1 oblouček
161 ¹ –162 ²	Viol. I	A1 oblouček
161 ^{1–4}	Viol. I	A1 oblouček
161 ¹ –162 ¹	Vc.	A1 , PA1 oblouček
162 ^{1–2}	Viol. I	A1 není oblouček
162 ^{1–2} , 3–4, 5–6, 7–8	Va.	A1 nejsou obloučky
162 ^{1–4} , 5–8	Va.	A1 obloučky
163		PA1 chybí ♩=92
163 ³ –164 ⁴	Viol. I	P1 není oblouček
167 ^{2, 3}	Viol. I	A1 tenuto
167 ²	Vc.	P1 <i>sempre po</i>

170–183		A1 zapsáno jako repetice 170–176
170 ²	Vc.	PA1, P2 není tenuto
174 ² –175 ¹	Viol. I	P1 není oblouček
174 ² –176 ¹	Viol. I	P1 oblouček
176 ²	Viol. I	A1  , PA1 <i>pp</i>
177	Va.	P1 <i>poco riten.</i> - - - -
177 ²	Vc.	PA1 není tenuto
181 ² –182 ¹	Viol. I	P1 není oblouček
181 ² –183 ¹	Viol. I	P1 oblouček
182 ¹	Viol. I	P2 chybí <i>più</i>
184–185		A1 takty neexistují
186		A1 Allegro, PA1 chybí ♩ =140
186	Va.	P1 chybí ♩ =140
187 ¹⁻³	Va.	P1 zapsáno zkratkou
187 ² –188 ³	Viol. II	P1, P2 
188 ⁴	Viol. II	A1, PA1, P1, P2 není staccato
188 ⁴ , 189 ¹⁻⁶	Vc.	P1 není staccato
189 ¹	Viol. I	A1 >
190 ¹	Vc.	A1 pizz.
190 ⁴	Viol. II	P1 není <i>f</i>
190 ⁴ –191 ¹	Va.	P1 není ligatura
190 ⁴	Vc.	A1 arco
191 ¹	Va.	A1 staccato
191 ²⁻⁴	Va.	A1 >
193 ¹	Va.	PA1 ♩
193 ⁴	Vc.	A1 pizz., arpeggio, <i>f</i>
194 ⁴	Va.	P1, P2 není staccato
195 ¹	Viol. I	P1, P2 není <i>ff</i>
195 ^{2-4,5-8}	Va.	P1 zapsáno zkratkami
195 ⁴	Va.	PA1 není staccato
197 ^{2-4,5-8}	Va.	P1 zapsáno zkratkami
197 ^{2,3,6,7}	Va.	PA1 staccato
198 ^{2,3,6,7}	Va.	PA1 staccato
199	Viol. I	A1 nejsou zapsány
199 ⁵	Va.	PA1, P1, P2 není tenuto, PA1, P2 staccato
199 ⁴	Vc.	PA1 >
200		PA1 chybí ♩ =92

201 ¹⁻⁵	Viol. I	A1 oblouček
201 ³⁻⁵	Viol. I	A1 není oblouček
201–203	Viol. II	A1 nejsou zapsány 6
202 ³ –203 ¹	Vc.	P1 není oblouček
203 ¹ –204 ²	Viol. I	A1 není oblouček
203 ²⁻⁴	Vc.	A1 staccato
205 ¹	Vc.	P1 <i>po</i>
205–207	Va., Vc.	A1 nejsou zapsány 6
207	Viol. II	A1 nejsou zapsány 6
208	Va.	A1 není zapsána 3
209 ¹⁻⁴	Vc.	P1 jen jedna příčka
209–210	Viol. II	A1 nejsou zapsány 6
209 ²	Vc.	P1 <i>cantabile</i>
213–217	Va.	PA1 
213–216	Vc.	PA1 
213 ¹	Va.	P1 <i>p</i>
213 ²	Va.	PA1 staccato
213 ⁴ –215 ⁴	Vc.	P2 staccato
213 ⁴	Va., Vc.	P1 není <i>p</i>
214 ¹ , 215 ¹	Vc.	P1, P2 není >
217 ¹	Viol. I	P1, P2 staccato
217 ⁴	Va.	PA1 arco, škrtnuto interpretem
217 ⁴	Va.	P1 není staccato
219 ² –220 ¹	Vc.	P2 oblouček
219 ³ –220 ¹	Vc.	P2 není oblouček
220 ¹⁻²	Va.	P1 není staccato
221		PA1 chybí ♩=66
221 ⁴ –222 ¹	Viol. II	A1 není oblouček
222 ¹	Vc.	P1 <i>po</i>
223 ²	Viol. II	P1 není tenuto
223 ⁴⁻⁵	Va.	A1 není oblouček
224 ^{1-4, 5-6}	Va.	A1 není oblouček
227 ⁵	Vc.	PA1 není tenuto
229 ¹ –232 ¹	Vc.	PA1 
229 ²	Viol. II	P1 není tenuto
229 ¹⁻⁴	Va.	P1 chybně 
229 ³⁻⁴	Viol. I, Va.	A1 není oblouček

230	Vc.	PA1, P1, P2 <i>espress.</i>
230 ²	Va.	P1 není tenuto
231 ¹	Vc.	P1 <i>po</i>
231 ³	Viol. II	P1 <i>des</i> “
232 ²	Vc.	P2 <i>espress.</i>
234 ¹ –226 ²	Va.	A1 oblouček
241–244		A1 <i>molto riten.</i> - - -
245		A1 <i>Adagio</i> , PA1 chybí ♩=44
245	Va., Vc.	A1 <i>pp</i>
245–246		A1 repetice
247	Va.	P1 
247 ¹	Viol. II	A1 neexistuje
247 ³ –248 ²	Viol. I	A1, PA1 není oblouček
247 ³ –248 ¹	Viol. I	PA1 oblouček
247 ¹⁻²	Va.	A1 není oblouček
249 ¹	Viol. I	A1 
249 ¹	Viol. II	P1 <i>po</i>
249 ¹ –251 ¹	Vc.	P1, P2 oblouček
250 ¹ –251 ⁴	Va.	A1 není oblouček
250 ¹ –251 ¹	Vc.	P1, P2 není ligatura
252 ¹	Viol. II	A1 neexistuje
252 ¹⁻⁵	Va.	A1 není oblouček
253–254	Viol. II	P1 chybí 
253 ¹⁻⁴	Va.	A1 není oblouček
254	Viol. II	A1 <i>fp</i>
254	Va.	A1 <i>fp</i>
254	Vc.	A1 <i>sfz</i>
255	Viol. I	A1 <i>ppp</i>
255 ³ –256 ¹	Viol. I	A1 oblouček
256 ¹ –257 ¹	Viol. I	A1 není ligatura
256 ²	Viol. II	A1 <i>g^c-d</i> “
za 258		A1 následuje škrtnutý takt
259–260	Viol. II	P1 chybí 
za 260		A1 následují čtyři škrtnuté takty
260 ²⁻⁴	Viol. I	A1 tenuto
260 ²	Viol. II	A1 <i>g^c-d</i> “
261 ¹ –262 ²	Viol. I	PA1 tenuto

262 ¹	Viol. I	P1 není staccato
242		A1 2/4 takt, ♩ ♩
263–271		A1 psáno jako repetice 263, 264, 270, viz PŘÍKLAD 4
263		PA1 chybí ♩ = 40
263 ²	Viol. II	A1 <i>b'</i>
266 ¹	Viol. I	PA1 chybí <i>p</i>
270 ¹	Viol. I	PA1 <i>ff</i>
270 ¹	Viol. II, Va., Vc.	P1 <i>ff</i>
270		A1 ☹
270	Va.	A1 chybně 

PŘÍKLAD 1



PŘÍKLAD 2



PŘÍKLAD 3



PŘÍKLAD 4



II		
1		A1 titulní strana Adagio assai , P2 ♩=40
1	Viol. I, II, Vc.	P1 ♩=40
1	Va.	P1 ♩=40
1 ¹	Viol. I	P1 <i>po</i>
1 ² –2 ¹	Va.	P1 není oblouček a 
3 ² –4 ¹	Va.	P1 není oblouček a 
11 ¹	Viol. I	P1 není >
12 ¹ –2	Viol. I	A1 šestnáctinová 3 e [“] -cis [“] -h [“]
12 ¹	Vc.	P1 není tenuto
13 ²	Viol. II	PA1 chybí <i>p</i>
17 ¹ –2	Va.	PA1 oblouček
19 ¹ –2	Va.	PA1 oblouček
21 ² –22 ¹	Viol. II	PA1 
25 ¹	Va.	P1 není >
23 ²	Viol. II, Vc.	PA1 chybí <i>ppp</i>
27 ¹ –29 ¹	Viol. II	P1 není oblouček
27 ¹ –28 ¹	Viol. II	P1 ligatura
28	Viol. II, Vc.	P1 <i>atp.</i>
29 ¹ –30 ³	Viol. II	P1 není oblouček
29 ⁶	Viol. II	PA1 <i>fisis</i> [“]
33 ³ –4	Viol. I	P1 není oblouček
34 ² –35 ¹	Vc.	PA1 není oblouček
34 ⁶	Vc.	P1 <i>gis</i>
35 ¹ –2	Viol. I	A2, P1, P2 chybí 2
38 ² –3	Viol. II	P1 není oblouček
40	Va.	P1 <i>cresc.</i>
40 ¹	Viol. I	PA1 chybí <i>f</i>
40 ¹ –4	Viol. I	A1 tenuto
41 ²	Viol. II	P1 chybí <i>f</i>
42 ¹ –43 ¹	Viol. II	PA1 chybí 
43 ¹	Viol. II	PA1 není tenuto
43 ¹	Va.	P1 není tenuto
44 ²	Viol. II, Va. Vc.	A1 <i>f</i>
46 ²	Viol. II, Va. Vc.	A1 <i>pp</i>
47 ¹	Va.	A1 <i>e-gis</i>

48 ²	Viol. I, II, Va.	PA1 chybí <i>ppp</i>
48 ²	Vc.	PA1 <i>ppp</i> dopřáno interpretem?
49–51		A1 <i>riten.</i> - - -
49 ¹	Viol. II	A1 <i>ges'-b'</i>
49 ¹	Va.	A1 <i>ges-des'</i>
49 ¹	Vc.	A1 <i>As-des</i>
50 ²	Viol. I, II, Va.	PA1 chybí <i>pppp</i>
50 ²	Viol. I	P1 chybí $\sharp$ u <i>gis'</i>
50 ²	Va.	P1 $\natural$ u <i>gis</i>
50 ²	Vc.	PA1 <i>pppp</i> dopřáno interpretem?
50 ²	Viol. I	A1 <i>g'-es''</i>
50 ²	Viol. II	A1 <i>es'-b'</i>
50 ²	Va.	A1 <i>g-b</i>
50 ²	Vc.	A1 <i>Es-B</i>
51 ¹	Viol. II	A1 <i>as-es'</i>
51 ¹	Va.	A1 <i>es</i>
51 ¹	Vc.	A1 <i>As</i>
52		A1 <i>senza</i> (con sord.)
52 ²	Va.	PA1 chybí <i>p</i>
59 ¹⁻²	Viol. I	A2, PA1, P2 chybí 2
59 ¹⁻⁶	Va.	A1 zapsáno jako 6
62 ³ –63 ¹	Viol. II, Va.	PA1 obloučky
65 ²	Viol. II, Va.	PA1 chybí <i>p</i>
67 ² –70 ¹	Viol. II	P1 
69 ³⁻⁴	Viol. I	P1 chybí 
71–72	Viol. II	P1 chybí 
73 ²	Vc.	P1 chybí <i>pp</i>
75 ²	Viol. II, Vc.	PA1 chybí <i>ppp</i>
75 ¹ –76 ³	Va.	PA1, P1 chybí 
76 ⁴⁻⁶	Va.	PA1 chybí 
78	Viol. II	P1 <i>rit.</i>
78 ¹⁻³ , 79 ¹⁻³	Va.	P1 není oblouček
78 ¹⁻² , 79 ¹⁻²	Va.	P1 oblouček
80–93		A1 repetice
82 ³	Viol. I	PA1 není tenuto
82 ⁵	Viol. I	PA1, P2 není tenuto
86 ^{3, 5}	Viol. I	PA1 není tenuto

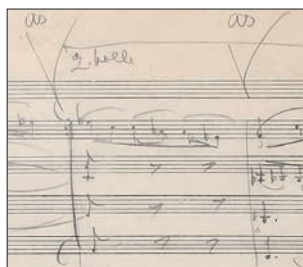
88 ¹⁻²	Va.	P1 není oblouček
90 ³	Va.	P1 chybí 
92 ¹ –93 ²	Viol. I	PA1 , P1 není oblouček
92 ¹ –93 ¹	Viol. I	P1 , P2 ligatura
94–96		A1 viz PŘÍKLAD 5
98 ²⁻³	Va.	P1 chybí 
99	Va.	P1 
102 ⁴ –103 ⁴	Viol. I	PA1 , P1 není oblouček
103		A1 <i>riten.</i>
103 ¹⁻⁴	Viol. I	PA1 oblouček
103 ¹⁻⁴	Viol. I	P2 
103 ⁷	Viol. I	A1 
103 ⁶	Vc.	A1 
108–109	Viol. II	P1 
109 ³ –110 ³	Va.	PA1 chybí 
110 ⁴⁻⁶	Va.	PA1 chybí 
110 ²⁻³	Vc.	P1 chybí 
110–111	Viol. II	P1 
111 ¹	Viol. II	P1 chybí <i>mf</i>
114	Viol. II, Va.	P1 <i>cresc.</i>
114 ¹ –116 ³	Va.	PA1 
115 ¹ –116 ¹	Viol. I	PA1 , P1 není oblouček
120		A1 <i>riten.</i>
120 ^{9-12, 13-16}	Viol. I	PA1 , P2  
120 ⁹ –121 ¹	Viol. I	P1 oblouček
122 ^{3, 5}	Viol. I	P1 >, není tenuto
125 ¹	Vc.	P2 <i>As</i>
126 ²⁻⁵	Va.	PA1 není tenuto
126 ⁴	Va.	P2 není tenuto
130 ¹⁻³	Va.	P1 oblouček
131 ¹⁻²	Va.	P1 oblouček
132 ¹ –133 ²	Viol. I	PA1 není oblouček
132 ³	Va.	A1 , P2 
132 ³	Va.	PA1 
133–140		A1 psáno jako repetice tt. 133–136
133 ¹⁻²	Viol. I	PA1 oblouček
134 ¹ –135 ²	Viol. I	PA1 není oblouček

135 ¹⁻²	Viol. I	PA1 oblouček
136 ¹	Va.	P1 chybí <i>p</i>
137 ¹⁻²	Viol. I	PA1 oblouček
138 ¹ –139 ²	Viol. I	PA1 není oblouček
139 ¹⁻²	Viol. I	PA1 oblouček
141 ²	Viol. I	PA1 interpretem připsána $\text{♪} d^{\text{'}}$
141 ³	Viol. II	P1 <i>pp</i>
147–173		A2, PA1 VI-DE (verze 1937)
147		P1 <i>Molto adagio, con sopra</i>
147	Viol. II	P1 chybí $\text{♪} = 40$
147 ¹	Viol. I	PA1 chybí <i>espress.</i>
147 ²	Va.	PA1 con sord. dopsáno interpretem
150–222		A1 „opakuje se až po číslo 70“
151 ² –152 ¹	Vc.	A2, PA1 chybí —
153 ¹	Viol. I	PA1 chybí <i>p</i>
153 ²	Vc.	PA1 chybí <i>p</i>
158 ¹	Viol. II, Vc.	P1 není tenuto
158 ¹⁻²	Viol. I	A1 šestnáctinová <i>3 e</i> “-cis“- <i>h</i> ‘
160 ⁵⁻⁶	Va.	P1 chybí —
162 ¹⁻²	Viol. I	PA1 chybí 2
163 ¹⁻⁴	Viol. I	PA1 chybí 4
163 ¹⁻²	Va.	A2 2 dopsána tužkou
164 ¹⁻²	Viol. I	PA1 chybí 2 —
164 ⁵⁻⁶	Va.	P1 chybí —
165 ¹⁻⁴	Viol. I	PA1 chybí 4
165 ¹⁻²	Va.	A2 2 dopsána tužkou
166 ¹⁻²	Viol. I	PA1 chybí oblouček
166 ⁵⁻⁶	Va.	P1 chybí —
167 ²	Vc.	PA1 chybí <i>p</i>
172 ^{1,2}	Va.	P1 není tenuto
172 ¹	Va.	P1 >
172 ²	Va.	PA1 není tenuto
173	Viol. II	P1 con sord. atp.
173 ¹ –175 ¹	Viol. II	PA1 není oblouček
174 ¹ –175 ¹	Viol. II	PA1 ligatura
175 ¹ –176 ²	Viol. II	PA1 oblouček
179–184	Viol. II	P1 <i>cresc.</i> - - - -

179 ¹ –180 ⁵	Vc.	PA1 chybí 
180 ⁶	Vc.	P1 <i>gis</i>
181–182	Viol. II	P1 chybí 
182 ¹ –184 ⁵	Vc.	PA1 
182 ² , 183 ¹	Viol. II	P1 <i>gis</i> “
185	Va.	P1 <i>cresc.</i>
186 ^{1–4}	Viol. I	P1 , P2 není staccato
189 ¹	Viol.	P1 není tenuto
190 ²	Viol. II	P1 chybí pizz.
190 ²	Va.	P1 chybí pizz., dopsáno zelenou pastelkou
194 ²	Viol. I	PA1 <i>ppp</i> dopsáno interpretem?
194 ²	Viol. II, Va., Vc.	PA1 chybí <i>ppp</i>
196 ²	Viol. I	PA1 <i>pppp</i> dopsáno interpretem?
196 ²	Viol. II, Va., Vc.	PA1 chybí <i>pppp</i>
203 ⁶	Viol. I	PA1 <i>fisis</i> ‘
207 ^{5–6}	Viol. I	P1 chybí 
208 ³ –209 ¹	Viol. II	PA1 oblouček
208 ³ –210 ¹	Viol. II	P1 oblouček
217 ^{1–4}	Viol. I	A2 , P2 chybí 4
219–220	Va.	P1 
219 ¹ –220 ¹	Va.	PA1 není ligatura
219 ¹ –220 ²	Va.	PA1 oblouček
221 ³	Va.	P1 <i>hisis</i>
224 ^{1–2}	Va.	P1 není oblouček
225 ¹	Viol. I	A1 <i>as</i> ‘
225 ¹	Viol. II	A1 <i>des</i> ‘
225 ^{1–2}	Va.	P1 >, není oblouček
225 ¹	Va.	P1 není tenuto
225 ²	Va.	PA1 tenuto
225 ^{3–4}	Va.	P1 <i>b</i>
225 ⁵	Va.	P1 <i>c</i> ‘
226 ¹	Va.	P2 <i>p</i>
227 ²	Viol. I, II, Vc.	A2 , PA1 pizz., P1 pizz.
227 ²	Vc.	PA1 pizz. dopsáno interpretem?
227 ¹	Viol. II	A1 <i>c</i> ‘
227 ¹	Va.	P1 <i>ppo</i>
227 ¹	Vc.	P1 není <i>pp</i>
228		A1 takt neexistuje

228 ¹	Viol. I, II, Vc.	A2 , arco, P1 arco
228 ¹	Viol. II	PA1 arco
228 ¹	Viol. I	P1 <i>as'</i>
228 ¹	Viol. II	PA1 <i>es'-as'-es'</i> , P1 <i>as-es'</i>
228 ¹	Vc.	P1 <i>pp</i>
228 ¹	Vc.	PA1 arco, následně dopsáno interpretem?

PŘÍKLAD 5



III [verze 1925]		
1		A1 chybí tempové označení, PA1 chybí $\text{♩}=88$
1-72	Viol. I	PA1 neexistuje
1-216	Viol. II	PA1 neexistuje
1-4	Viol. I, II	A1 $\text{♩}=\text{♩}$, chybí 12
1 ¹	Viol. I, II	A1 <i>f</i>
1 ¹	Viol. II	P1 <i>f</i>
1 ¹ , 4, 7, 10	Viol. II	P1 není >
1 ³	Va.	A1 <i>f</i>
2 ¹⁻¹²	Va.	A1 není oblouček
2 ¹	Va.	P1 <i>simile</i>
2 ¹⁻⁶ , 7-12	Va.	A1 obloučky
3 ¹	Vc.	A1 >
3 ¹	Vc.	P1 není >
4 ¹⁻¹²	Va.	A1 není oblouček
4 ¹⁻⁶ , 7-12	Va.	A1 obloučky
5 ¹⁻¹²	Va.	A1 není oblouček
5 ¹⁻⁶ , 7-12	Va.	A1 obloučky
5 ¹	Vc.	A1 >
5 ³	Vc.	P1 není staccato
6 ¹⁻¹²	Va.	A1 není oblouček

6 ^{1-6, 7-12}	Va.	A1 obloučky
6 ¹	Vc.	A1 >
6 ³ , 74	Vc.	P1 není staccato
7 ¹	Vc.	A1 >
8		A1 
8 ²⁻⁴	Va.	PA1, P1 
8 ¹⁻⁴	Vc.	PA1, P1 
8 ^{1, 4, 7, 10}	Viol. I, II	A1 >
8 ^{1-3, 4-6, 7-9, 10-12}	Viol. I, II	A1 psáno jako 3, obloučky
9-14		A1 repeticce
9		PA1 chybí  =  = 100
9 ^{1, 2}	Viol. I	P1 není >
11 ²⁻⁴	Viol. II	A1 chybně zapsána 3
12 ¹	Viol. I	P1 staccato, není >
14 ⁴	Viol. II	P1 <i>a</i>
15-20		A1 takty neexistují
15	Viol. I	P1 chybí 
16 ⁶	Viol. I	P1 <i>dim.</i>
21 ⁵⁻⁶	Va.	A1 není oblouček, PA1 chybí 
22 ¹	Va.	PA1 <i>cresc.</i>
22 ⁵⁻⁶	Va.	A1 není oblouček, PA1 chybí 
23	Va.	P1 <i>cresc. poco a poco</i>
23 ⁵	Va.	P1 není >
23 ⁵⁻⁷	Va.	PA1 
23 ⁶	Vc.	PA1 <i>cresc.</i>
25 ⁶	Va.	A1 <i>g</i>
26 ¹⁻⁴	Va.	A2, P1 není staccato
26 ⁵	Va.	A2, P1 není >
27 ²	Viol. I	A1 chybí arco
27 ⁴	Va.	A1 <i>d-a</i>
27 ¹	Vc.	PA1 není 
27-31	Va.	PA1 chybí vidlice
27 ²	Va.	A1, PA1 chybí pizz.
30-33	Vc.	PA1 chybí vidlice
32 ⁶⁻⁸	Viol. I	A1 přes <i>d'-a'-d'</i> zapsáno <i>a-d'-a</i>
33	Viol. II	P1 <i>dim.</i>
33 ¹⁻⁴	Viol. II	A1, A2, P1 není staccato
33 ⁶⁻⁸	Viol. I	A1 přes <i>d'-a'-d'</i> zapsáno <i>a-d'-a</i>

34		A1 <i>Meno mosso</i> , PA1 chybí $\text{♩}=\text{♪}$
34	Viol. I, Vc.	P1 chybí $\text{♩}=\text{♪}$
34 ¹	Viol. II, Va.	A1 <i>ppp</i>
34 ¹	Va., Vc.	P1 <i>po</i>
36 ²⁻³	Viol. II	A1 není oblouček
37 ¹ –38 ¹	Viol. II	A1 oblouček
37 ² –38 ¹	Viol. II	A1 není oblouček
38	Va.	PA1 takt dopsan interpretem?
39–152	Vc.	PA1 neexistuje
40 ¹	Va.	PA1 <i>espress.</i>
41 ¹⁻²	Va.	PA1 , P1 není oblouček
42 ² –43 ¹	Va.	PA1 není oblouček
42 ²⁻⁴	Va.	PA1 oblouček
43, 44	Va.	P1 chybí —
43 ¹	Vc.	A2 , P1 není <i>p</i>
44 ¹	Vc.	P1 není tenuto
49 ¹	Vc.	P1 není <i>espress. molto</i>
52 ²⁻³	Va.	P1 není oblouček
52 ³ –53 ¹	Va.	A1 není oblouček
53 ¹	Viol. I	A1 tenuto
53 ¹ –54 ¹	Va.	A1 oblouček
53 ⁴	Vc.	A2 , P1 není tenuto
54–56	Viol. I	P1 chybí —
54 ¹ –57 ¹	Viol. I	A1 není oblouček
54 ¹	Viol. I	P1 není tenuto
55 ¹ –56 ¹	Viol. I	A1 oblouček
57 ¹ –58 ¹	Viol. I	A1 oblouček
57 ¹ –58 ²	Va.	A1 oblouček
58 ¹ –58 ²	Va.	A1 není oblouček
58 ¹ –58 ²	Vc.	A1 oblouček
59–60	Viol. I	P1 chybí —
59 ¹⁻²	Va.	A1 oblouček
59 ¹⁻³	Va.	A1 není oblouček
59 ^{4,5}	Viol. II	P1 není tenuto
60 ¹	Viol. II	P1 <i>g', dim.</i>
62–63	Viol. I	P1 —
62 ¹	Viol. II	A1 <i>pp</i>
63 ¹⁻²	Viol. I	P1 —

64–65	Vc.	P1 
64 ²⁻³	Va.	A1 není oblouček
65 ¹⁻³	Va.	A1 oblouček
65 ²⁻³	Va.	A1 není oblouček
66 ²⁻⁵	Viol. I	A1 tenuto
69 ¹⁻²	Va.	P1 není oblouček
69 ¹ –70 ¹	Va.	A1 není oblouček
70 ¹⁻⁴	Va.	A1 oblouček
70 ¹⁻²	Vc.	A1 není oblouček
70 ²⁻³	Viol. II	P1 není oblouček
70 ²⁻⁴	Va.	A1 není oblouček
73–76		A1 <i>molto riten.</i> - - -
73	Viol. II	P1 
73 ¹⁻²	Viol. II, Va., Vc.	A1 nejsou obloučky
73 ²	Viol. II, Va., Vc.	A1 >
73 ²	Vc.	P1 není tenuto
74 ¹⁻²	Viol. II, Va., Vc.	A1 nejsou obloučky
74 ²	Viol. II, Va., Vc.	A1 >
75–76		A1 psáno na okraji strany viz PŘÍKLAD 6
77–82		A1 repeticce
77		A1 A tempo
77 ¹	Viol. I	P1 není >
78 ⁵	Viol. I	PA1 >
80	Vc.	P1 chybí 
83–89		A1 takty neexistují
84 ¹⁻⁴	Viol. II	A2, P1 není staccato
89 ¹	Va.	A1 chybí arco
89 ²	Vc.	A1 chybí arco
89 ⁵⁻⁶	Va.	A1 
90–94	Viol. I	PA1 <i>cresc.</i> - - -
90 ¹⁻⁴	Va.	A2, P1 není staccato
90 ^{3,7}	Vc.	A1 <i>e, d</i>
90 ⁵⁻⁶	Va.	A1 
91 ¹⁻⁴	Va.	A2, P1 není staccato
91 ⁵⁻⁶	Va.	A1 
92 ¹⁻⁴	Va.	A2, P1 není staccato
92 ⁵⁻⁶	Va.	A1 
93 ¹⁻⁴	Va.	A2, P1 není staccato

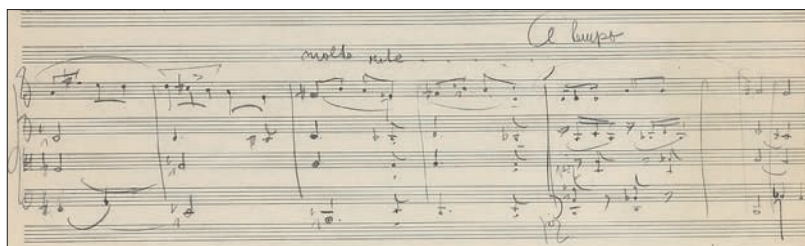
93 ³ –94 ⁴	Viol. I	PA1 chybí 
94 ¹⁻⁴	Va.	A2, P1 není staccato
97		PA1 chybí  =  = 100
97 ¹	Viol. I	A1 <i>ff</i>
97 ¹⁻¹²	Viol. I	A1  , chybí 12
97 ²	Vc.	A1 <i>ff</i>
97 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
97 ¹⁻¹²	Viol. II	A1  , chybí 12
98–100	Viol. I, II	A1 chybí 12
99 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
101	Viol. I, Va.	A1 chybí 6
101 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
102–106	Viol. I, II, Va.	A1 chybí 12
102–104	Vc.	P1 chybí 
102 ²	Viol. I	A1 <i>g</i>
103 ²	Viol. I	A1 <i>g</i>
104 ²	Viol. I	A1 <i>g</i>
105 ²	Viol. I	A1 <i>g</i>
105 ^{4,5}	Vc.	A1 <i>e, g</i>
106 ^{1, 2, 4, 5}	Vc.	A1 <i>B, d, G, B</i>
106 ²	Viol. I	A1 <i>g</i>
107		A1 [2/8] takt
107	Viol. I, II, Va.	A1 nezapsáno
107 ^{1,2}	Vc.	A1 <i>e, g</i>
108		A1 takt neexistuje
108 ^{1-4, 5-8}	Viol. I	PA1 
108 ¹	Vc.	P1 chybí 
109 ^{1,2}	Viol. I, Va.	A1 <i>pp</i>
109 ¹ –110 ¹	Viol. I, II, Va.	A1 obloučky
109 ^{1,2}	Viol. I	PA1 dvojité staccato
109 ^{1,2}	Viol. I, II, Va.	P1 
109 ^{1,2}	Viol. II, Va.	P1 není staccato
110 ¹⁻³	Vc.	P1 
111 ^{1-2, 3-4}	Viol. I	PA1   , není staccato
111	Viol. I	P1 psáno zkratkou
113	Viol. I	PA1 není staccato

113 ^{1,2}	Viol. II, Va.	P1  , není staccato
115 ^{1-2, 3-4}	Viol. I	PA1 , P1  , P1 dvojité staccato
115 ¹⁻²	Viol. II	P1 není oblouček
118 ^{1-3, 4-6}	Vc.	A1 není oblouček
123–124		A1 repeticce
124 ¹⁻²	Viol. II	P1 není oblouček
125–126		A1 takty neexistují
126 ¹⁻²	Viol. II	P1 není oblouček
127 ¹⁻²	Va.	P1 oblouček
129 ⁴⁻⁷	Va.	P1 chybí 3
130		A1 <i>ppp</i>
130 ^{1,2}	Viol. I, II, Va.	P1  , není staccato
130 ^{1,2}	Viol. I	PA1 není staccato
134 ¹ –135 ¹	Viol. I, II, Va.	A1 obloučky
134 ^{1,2}	Viol. I, II, Va.	P1  , není staccato
134 ^{1,2}	Viol. I	PA1 není staccato, chybí 
136 ¹ –137 ¹	Viol. I	PA1 chybí 
136 ¹⁻²	Viol. II	P1 není oblouček
139 ¹⁻²	Viol. II	P1 není oblouček
140 ¹ –141 ¹	Viol. II	A1 oblouček
142–143	Va.	P1 chybí 
146 ¹ –138 ³	Viol. I	PA1 
149–151	Viol. I, II, Va.	P1 rozepsáno 
151 ^{1-3, 4-6}	Vc.	A1 nejsou obloučky
152–156		A1 repeticce
152 ¹	Vc.	A1 arco
154 ^{1-3, 4-6}	Vc.	PA1 nejsou obloučky
154 ¹⁻⁶	Vc.	PA1 oblouček
155 ¹	Viol. II	A1] dvojhmat
155 ³	Va.	A1 chybí 
155 ²	Vc.	A1 <i>sf</i>
155 ²⁻⁴	Vc.	A2 , P1 není >
155 ²⁻⁴	Vc.	P1 zapsáno zkratkou, staccato
156 ^{7, 8, 9}	Va.	A1 <i>g, b, g</i>
156 ²	Vc.	P1 >
157	Vc.	P1 
157–161		A1 takty neexistují
160 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou

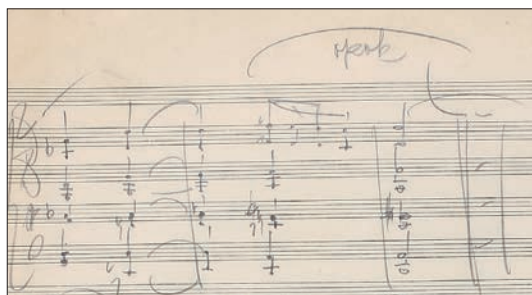
162 ²	Vc.	A1 arco
162 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
163 ²⁻⁴	Viol. I	P1 není >, staccato
164 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
165 ²⁻⁴	Viol. I	P1 není >, staccato
166 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
167 ²⁻⁴	Viol. I	P1 není >, staccato
168 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
168 ³⁻⁵	Viol. I	PA1 chybí >
168 ³⁻⁵	Viol. I	P1 není >, staccato
169 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
170 ²⁻⁴	Vc.	P1 psáno zkratkou
171 ^{2-4, 6-8}	Va.	P1 psáno zkratkou
172 ¹	Vc.	A1 chybí $\sharp$ u <i>Cis</i>
173 ¹	Vc.	A1 chybí $\sharp$ u <i>Cis</i>
174		A1 A tempo 1 ^{mo} , PA1 chybí $\text{♪} = \text{♪}$
174–179		A1 repetice, „viola při op.“
176 ⁵	Vc.	PA1 >
177 ¹⁻²	Vc.	P1 není >
180–185		A1 takty neexistují
186 ¹	Viol. I	A1 chybí arco
186 ⁵⁻⁶	Viol. I	A1 $\text{♪} \text{♪}$
186 ² –187 ⁴	Vc.	PA1 chybí —
187 ⁵⁻⁶	Viol. I	A1 $\text{♪} \text{♪}$
188 ¹⁻⁷	Viol. I	A1 není oblouček
188 ² –189 ⁴	Vc.	PA1 chybí —
189 ¹⁻⁷	Viol. I	A1 není oblouček
189 ³	Vc.	A1 <i>Fis-dis-h</i>
190 ⁵ –191 ⁵	Viol. I	PA1 chybí —
190 ¹	Vc.	PA1 chybí <i>f</i>
190 ³ –191 ³	Vc.	PA1 chybí —
191 ⁵	Viol. I	PA1 chybí <i>f</i>
192 ¹	Vc.	PA1 chybí <i>ff</i>
195 ^{1, 2}	Va.	A1 rozepsáno jako 3
196		A1 takt neexistuje
197 ^{1, 2}	Va.	A1 rozepsáno jako 3
198 ^{1, 2}	Va.	A1 rozepsáno jako 3

198	Vc.	A1 <i>ff</i>
za 198		A1 <i>Meno mosso</i> , 5 škrtnutých taktů
199–201		A1 repetice, viz PŘÍKLAD 7
199		PA1 chybí ♩=60
200 ^{2–4}	Viol. I	A1 neexistuje
203 ¹ –206 ¹		A1 čtyři připsané takty <i>Presto</i> / <i>Con moto</i> viz PŘÍKLAD 8
za 205		A1 škrtnutý takt <i>ff</i>
206–212		A1 devět připsaných taktů
206		A1 <i>Meno</i>
206 ¹		A1 <i>p</i>
206 ¹ –211 ³		A1 —————
207 ^{1–2}	Vc.	PA1 psáno jako ♩.
209 ^{1–2}	Vc.	PA1 psáno jako ♩.
210–212	Va.	P1 chybí —————
213		A1 <i>fff</i>
213	Va.	P1 chybí ♩=42
213 ¹ 214 ¹	Viol. I	A1 >
215–216		A1, PA1 takty neexistují

PŘÍKLAD 6



PŘÍKLAD 7



PŘÍKLAD 8

Presto / Con moto



III [verze 1937]

V partituře A2 byly tužkou provedeny úpravy do nové verze. V poznámkách uvádíme jen odlišnosti mezi zápisem a edicí (např. ponechání původního znění). V partituře A3 pak byly provedeny dodatečné úpravy, které nepovažujeme za další ucelenou verzi díla. V poznámkách tyto úpravy uvádíme, pro jejich lepší pochopení však odkážeme na kapitolu **Geneze kvartetu**.

1		PA2 chybí ♩=145
1	Vc.	P1 chybí ♩=145
1		A3 červená pastelka 2/4 takt
1 ^{1, 3, 5, 7, 9, 11}	Viol. I	A3 červená pastelka a [“]
2 ¹	Viol. I	A3 červená pastelka a [“]
2 ¹⁻²	Viol. II	A3 chybí 12
3 ¹	Viol. I	A3 červená pastelka a [“]
3 ¹⁻²	Viol. I	A3 chybí 12
3 ¹⁻²	Viol. II	A3, P2 chybí 12
4 ¹⁻²	Viol. I	A3 chybí 12
4 ¹⁻²	Viol. II	A3, P2 chybí 12
5 ^{1, 5, 8}	Viol. I	A3 červená pastelka a [“] , f [“] , a [‘]
5 ⁷	Va.	PA2 chybí >
6 ^{1, 8}	Viol. I	A3 červená pastelka a [“] , a [‘]
6 ^{1, 7}	Va.	PA2 chybí >
7 ⁷	Va.	PA2, P2 chybí >
8–20	Va.	A3, P2 vyškrabány 7, nahrazeny ♩
8 ¹⁻¹²	Viol. I	A3 tužka c [‘] -h-c [‘] -h-c [‘] -h c [‘] -h-c [‘] -h-c [‘] -h

8 ⁴	Va.	A2 ♯
9 ^{1,2}	Viol. I	A3 tužka 
9 ³⁻⁴	Viol. I	A3 červená pastelka 
9 ¹	Va.	PA2 není staccato
9 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
9 ²	Vc.	P2 staccato
10 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
11 ¹⁻⁴	Viol. I	P2 není staccato
11 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
12 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
12 ³	Viol. I	A3, PA2 není staccato
13 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
13 ²⁻⁶	Va.	PA2 chybí 
14 ¹⁻⁴	Viol. I	PA2, P2 není staccato
14 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
15 ²	Viol. II	P2 není tenuto
15 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
16 ¹⁻⁴	Viol. II	P2 není staccato
16 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
17 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
18 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
19 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
20 ⁵	Viol. II	P1 chybně  , chybí >
20 ^{1,6}	Va.	A2 ♯
21–27	Viol. I	A3, P2 vyškrabány ♯, nahrazeny 
21 ⁶	Viol. I	A2 ♯
21 ⁵⁻⁶	Va.	PA2, P2 chybí 
22 ^{1,6}	Viol. I	A2 ♯
23 ^{1,6}	Viol. I	A2 ♯
23 ³⁻⁶	Va.	PA2, P2 chybí 
24 ^{1,6}	Viol. I	A2 ♯
25 ^{1,6}	Viol. I	A2 ♯
26 ^{1,6}	Viol. I	A2 ♯
27–32	Va.	A3, P2 vyškrabány ♯, nahrazeny 
27 ¹	Viol. I	A2 ♯
27 ¹⁻⁴	Viol. I	PA2 není oblouček
27 ²⁻⁴	Viol. I	PA2 oblouček

27 ¹⁻³	Viol. II	P2 chybí 
27 ²	Viol. II	P2 chybí tenuto
27 ⁶	Va.	A2 ♯
28 ^{1, 6}	Va.	A2 ♯
29 ⁵	Viol. II	PA1 chybí >
29 ^{1, 6}	Va.	A2 ♯
30 ^{1, 6}	Va.	A2 ♯
31 ^{1, 2}	Viol. II	PA2 chybí staccato
31 ⁵	Viol. II	PA2 chybí >
31 ^{1, 6}	Va.	A2 ♯
32 ^{1, 6}	Va.	A2 ♯
33 ^{1, 6}	Va.	A2 ♯
34 ² –35 ²	Viol. II	PA2 chybí 
34 ¹ –35 ¹	Va.	P2 chybí 
34 ¹ –35 ¹	Vc.	PA2 chybí 
44 ¹⁻⁵	Vc.	PA2 
70 ²⁻³	Viol. II	PA2 
71 ¹⁻²	Vc.	P2 chybí 
73 ¹⁻²	Viol. II	PA2 chybí 
74 ⁴	Viol. I	P2 není tenuto
74 ¹⁻²	Viol. II	PA2 chybí 
77–88		A2 ponechána verze 1925
77–88	Va.	A3 , P2 vyškrabány ♯, nahrazeny 
77 ^{2, 3}	Viol. I	A3 červená pastelka a [♯] , e [♯]
82 ²⁻⁸	Viol. II	PA2 
83 ²	Viol. II	P2 není tenuto
84 ⁵⁻⁶	Viol. II	A2 ponecháno původní  g [♯] ,  d [♯] ,  d [♯]
86 ¹	Viol. II	PA2 , P2 tenuto
86 ²	Viol. II	P2 není tenuto
88 ⁴	Viol. I	PA2 , P2 není ♯
89–96	Viol. I, II	A2 ponechána verze 1925
89–96	Viol. I	A3 , P2 vyškrabány ♯, nahrazeny 
89 ¹⁻⁴	Va.	P2 není oblouček
90 ²⁻⁵	Viol. I	PA2 chybí 
93 ¹⁻⁴	Va.	PA2 , P2 chybí 
97–101		A2 poškrtno tužkou
100	Viol. II	PA2 chybí 12

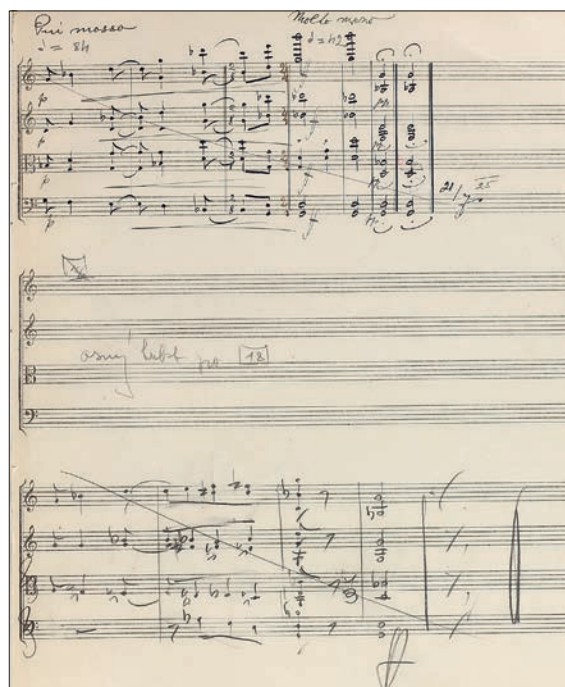
101 ^{1-6, 7-12}	Va.	A3, P2 chybí 6
102–107		A2  , chybí 12
103–107	Va.	P2 chybí 12
105–107	Viol. II	PA2 12 dopřána interpretem, P2 chybí 12
108 ⁵⁻⁸	Viol. I, II, Va.	PA2, P2 
za 108		A3 červená pastelka : „2×“
109–162		A3 červená pastelka VI-DE
109–154	Vc.	A3, PA2, P2 chybí 3
109–127	Vc.	PA2 vyškrabané obloučky
109 ¹	Viol. I	P2 chybí <i>p</i>
109 ^{1, 2}	Viol. II, Va.	P2 chybí staccato
109 ^{1, 2}	Va.	PA2 chybí staccato
111 ¹ –112 ¹	Viol. I	PA2, P2 chybí 
113 ^{1, 2}	Viol. II, Va.	P2 chybí staccato
115 ^{1-2, 3-4}	Viol. I	PA2 
115 ¹⁻²	Viol. II	PA2, P2 není oblouček
119	Viol. I	PA2, P2 chybí 3
127	Viol. I	PA2, P2 chybí 3
128–129	Viol. I, II, Va.	PA2 chybí 3
129	Viol. I	P2 chybí 3
130 ¹		A3 tužka <i>pp</i>
130 ¹	Viol. II, Va.	P2 chybí staccato
130 ²	Viol. I	PA2 staccato
134 ¹	Viol. I, II, Va.	PA2 chybí staccato
134 ¹	Viol. II, Va.	P1 chybí staccato
136 ^{1, 2}	Viol. II	PA2 není tenuto
140	Viol. I	PA2 chybí 3
141 ³⁻⁵	Viol. I	PA2 chybí 3
144	Vc.	A3 chybí 3
148 ⁴⁻⁶	Vc.	A2 chybí 3
149 ³	Viol. I	P2 není staccato
149 ^{1, 2}	Viol. II	P2 není staccato
151 ¹	Viol. I	P2 není staccato
151 ²	Viol. II, Va.	PA2 staccato
151 ¹⁻²	Va.	PA2 chybí 
155 ¹	Viol. II	PA2, P2 chybí dvojhmat]

156 ¹⁻⁶	Va.	PA2, P2 chybí 6
156 ⁷⁻⁹	Va.	A2, A3, PA2, P2 chybí 3
157–159	Vc.	PA2 vyškrabané obloučky, P2 chybí 3
157 ⁴⁻⁶	Vc.	PA2 chybí 3
158–159	Vc.	PA2 chybí 3
159 ¹⁻³	Vc.	A3 chybí oblouček
160 ⁵	Vc.	PA2 chybí >
161 ^{1-6, 7-9}	Va.	A3, PA2, P2 chybí 6, 3
163 ^{1-6, 7-9}	Va.	A3, PA2, P2 chybí 6, 3
165 ^{1-6, 7-9}	Va.	A2, PA2, P2 chybí 6, 3
165 ⁷⁻⁹	Va.	A3 chybí 3
167 ²⁻⁴	Viol. I	P2 není >, staccato
167 ^{1-6, 7-9}	Va.	A2, A3, PA2, P2 chybí 6, 3
168 ³⁻⁵	Viol. I	P2 není >, staccato
174–185	Viol. I	A3, P2 vyškrabány ♯, nahrazeny ♯
174 ⁶	Viol. I	A2 ♯
175 ^{1, 6}	Viol. I	A2 ♯
176 ^{1, 6}	Viol. I	A2 ♯
177 ^{1, 6}	Viol. I	A2 ♯
178 ^{1, 6}	Viol. I	A2 ♯
179 ^{1, 6}	Viol. I	A2 ♯
180–185	Viol. I, Vc.	A2 ponechána verze 1925
185 ⁵	Va.	PA2, P2 chybí 
186–191	Viol. II, Vc.	A2 ponechána verze 1925
186–191	Viol. II	A3, P2 vyškrabány ♯, nahrazeny ♯
186 ⁵⁻⁶	Viol. I	PA2 chybí 
187–192		A3, P2 <i>poco a poco</i> , PA2 <i>poco a poco cresc.</i> - - -
187 ¹⁻⁴	Viol. I	PA2 chybí 
188 ¹	Viol. I	PA2 chybí <i>p</i>
188 ¹⁻⁶	Viol. I	PA2 chybí 
197 ^{1, 2}	Va.	A3 chybí 3
198 ²	Va.	A3 chybí 3
198 ¹	Vc.	PA2, P2 chybí >
199 ¹	Vc.	A3 tužka arco
200		A2 ponechána verze 1925

200 ²⁻³	Viol. I	P2 není oblouček
200 ² –203 ¹	Va.	A3 navíc <i>d</i> (vyškrábáno) P2 navíc <i>d</i> (škrtnuto tužkou)
201 ¹ –202 ¹	Viol. II	P2 chybí 
202		A2 ponechána verze 1925
203 ²⁻³	Va.	P2 chybí 
204 ² –205 ¹	Va.	P2 chybí 
205	Viol. I	P2  <i>fis'</i> ,  <i>a</i>
206 ⁴	Viol. II	PA2 tenuto
za 207		A2 zopakovány tt. 205–206, potom 7 škrtnutých taktů původního závěru, dále 5 škrtnutých taktů viz PŘÍKLAD 9 a „osmý takt po 18“
209 ⁴	Viol. I, II	PA2 chybí >
209 ⁴	Vc.	A3 , PA2 , P2 chybí >
213 ^{1, 2}	Va.	PA2 , P2 chybí 3
213 ¹	Va.	P2 
216–217	Vc.	PA2 , P2 chybí 3
216	Vc.	PA1 chybí 
217 ⁵⁻⁸	Va.	PA2 
217	Vc.	PA1 chybí 
219 ¹	Vc.	PA2 chybí arco
219–221 ³	Vc.	PA2 chybí 3
221 ^{1-6, 7-12}	Viol. I	A3 , PA2 , P2 chybí 6
223–226	Viol. II	PA2 6 dopsány interpretem
223–225	Viol. II	P2 chybí 6
223–225	Va.	PA2 , P2 chybí 6
227–229	Va., Vc.	A3 , PA2 , P2 chybí 6
229	Viol. II	A3 , PA2 , P2 chybí 6
231–232	Viol. II	A3 chybí 6
231 ¹⁻³	Viol. I	PA2 chybí 3
231 ²	Vc.	A3 , PA2 , P2 chybí <i>p</i>
233 ¹⁻⁴	Viol. I	P2 chybí 
235 ²⁻³	Viol. I	PA2 , P2 chybí 
239 ¹	Viol. I	PA2 , P2 staccato
240 ⁴	Viol. II	P2 není staccato
241 ¹	Viol. I, Va.	A3 není staccato

241 ⁴	Viol. I, II, Va.	A3 není staccato
251 ^{3,4}	Va.	PA2 chybně 
251 ⁵⁻⁷	Va.	PA2 chybí 3
256 ¹	Va.	PA2 chybí <i>p</i>
267 ¹	Viol. II	P2 není tenuto
286 ²	Viol. II	PA2, P2 g [♯]
289 ¹⁻²	Viol. I	PA2, P2 chybí 
289 ¹⁻²	Va.	PA2 chybí 
289 ²	Viol. II	PA2, P2 g [♯]
292 ¹	Viol. II	P2 <i>mf</i>
293 ²	Vc.	P2 <i>f</i>

PŘÍKLAD 9



ZÁVĚR

Padesát let po své smrti zůstává Osvald Chlubna stále stranou zájmu interpretů, posluchačů, ale i muzikologů. Tato publikace si klade za cíl onen nezáměr prolomit a seznámit veřejnost s významnou osobností hudebního Brna prostřednictvím jejího prvního smyčcového kvartetu.

Úvodní kapitoly jsou věnovány Chlubnově životopisu a obecné charakteristice jeho díla. Činíme tak z toho důvodu, že dodnes o tomto významném brněnském skladateli neexistuje dostupná monografie. Kapitoly nemají být komplexním zpracováním Chlubnova života a díla, nýbrž spíše krátkým úvodem včetně přehledu skromné chlubnovské literatury. Chceme tak napravit dlouhodobý dluh muzikologické veřejnosti a předložit alespoň základní přehled nejen Chlubnova díla hudebního, ale i jeho četných odborných a vzpomínkových textů, které obsahují mimo jiné také cenné kompletní zápisky ze studia na varhanické škole a několikaskvazkovou studii *Co mi Janáček dal*.

K prvnímu smyčcovému kvartetu existuje několik pramenů, jejichž podrobným popisem se zabýváme v kritické zprávě. MZK ve svém fondu uchovává cenný rukopisný svazek, v němž je obsažen první skladatelův náčrtek celého díla a zejména pak čistopis třetí věty s úpravami, na nichž lze sledovat genezi druhé verze díla. Druhý pramen z fondu MZK tvoří opisy partů díla v jeho druhé verzi. Jako hlavní pramen pro přípravu kritické edice pak byl použit autograf partitury ze skladatelovy pozůstalosti, jež se v současné době nachází ve fondu ODH MZM. Posledními použitými prameny jsou opisy partů z fondů knihoven JAMU a Pražské konzervatoře, jež mohou být cenné zejména pro případné interprety.

Těžiště úvodní studie tvoří kapitoly o genezi, analýze a provádění kvartetu. Zkoumáme okolnosti vzniku díla, kvartet zasazujeme do širších kontextů skladatelovy tvorby a rekonstruujeme proces geneze jednotlivých vět včetně dodatečných autorských úprav a zásahů. Analýza díla rozebírá jak ze stránky formálního uspořádání, tak si zároveň všimá i harmonie. V kapitole o provádění a recepci přinášíme přehled všech čtyř veřejných provedení díla a ohlasy publikované v dobovém tisku.

Výsledkem muzikologické práce je pak kritická edice kvartetu ve verzích z let 1925 a 1937, tedy v takové podobě, jak byl Moravským kvartetem veřejně prováděn. Věříme, že zpřístupnění notového textu vyvolá nový zájem o Chlubnovo dílo, zejména v řadách interpretů. Integrovanou součástí edice je kritická zpráva spolu s edičními poznámkami, které srovnávají prameny a komentují výsledný hudební text.

Jsme přesvědčeni, že se Chlubnovo dílo postupně dočká svého znovuuvedení na operním jevišti i v koncertních síních. Budiž naše edice prvním krokem k chlubnovské renesanci.

SEZNAM ZKRATEK

BROLN – Brněnský rozhlasový orchestr lidových nástrojů
ČHF – Český hudební fond
HM – Hudební matice Umělecké besedy
JAMU – Janáčkova akademie múzických umění
KMS – Klub moravských skladatelů
MZA – Moravský zemský archiv
MZK – Moravská zemská knihovna
ODH MZM – Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea
SHV – Státní hudební vydavatelství
SNKLHU – Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění

SEZNAM VYOBRAZENÍ

- Obrázek 1: Podpis Osvalda Chlubny v rukopisu offertoria *De profundis*, 1915.
ODH MZM, sign. V 756.
- Obrázek 2: I. věta, takty 53–72 (**A1**, s. 5 včetně vlepeného lístku).
- Obrázek 3: Geneze závěru I. věty (**A1**, s. 12).
- Obrázek 4: **A1**: II. věta, takty 92–96, s. 18.
- Obrázek 5: **A1**: II. věta, závěr, s. 20.
- Obrázek 6: **A1**: III. věta, s. 27, takty 65–69, vložené takty označeny červeně.
- Obrázek 7: **A1**: strana 29.
- Obrázek 8: **A1**: strana 30.
- Obrázek 9: List se skladatelovými instrukcemi k úpravě II. věty (PK, fond opisů, sign. A-I-R 889).
- Obrázek 10: **A2**: III. věta, původní verze inkoustem a úpravy tužkou, strana 27.
- Obrázek 11: **A3**: strana [1].
- Obrázek 12: Plakát k premiérovému uvedení kvartetu. ODH MZM, sign. C 79.
- Obrázek 13: **A1**: titulní strana.
- Obrázek 14: **A1**: počátek notového zápisu, s. 2.
- Obrázek 15: **A2**: titulní strana.
- Obrázek 16: **A2**: počátek zápisu, s. 3.
- Obrázek 17: **A2**: III. věta, s. 27.
- Obrázek 18: **A3**: počátek zápisu.
- Obrázek 19: **PA1**: titulní list prvních houslí.
- Obrázek 20: **PA1**: počátek zápisu prvních houslí.
- Obrázek 21: **PA1**: pozůstatek III. věty v partu violy.
- Obrázek 20: **PA2**: titulní list prvních houslí.
- Obrázek 23: **PA2**: počátek zápisu prvních houslí.
- Obrázek 24: **P1**: titulní strana partu prvních houslí.
- Obrázek 25: **P1**: počátek zápisu partu prvních houslí.
- Obrázek 26: **P2**: titulní list prvních houslí.
- Obrázek 27: **P2**: počátek zápisu prvních houslí.

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

PRAMENY:

Oddělení dějin hudby – Moravské zemské muzeum Brno

- CHLUBNA, Osvald, 1920. *Dopis Vladimíru Helfertovi z 23. 10.* ODH MZM, sign. D 475.
- CHLUBNA, Osvald, 1921. *Dopis Vladimíru Helfertovi ze 17. 5.* ODH MZM, sign. B 387.
- CHLUBNA, Osvald, 1923. *Dopis Vladimíru Helfertovi z 16. 1.* ODH MZM, sign. A 816.
- CHLUBNA, Osvald, 1924. *Dopis Vladimíru Helfertovi z 27. 6.* ODH MZM, sign. B 388.
- CHLUBNA, Osvald, 1944. *Dopis Václavu Kaprálovi ze 3. 4.* ODH MZM, Dopisy Václavu Kaprálovi z let 1943–1944, sign. G 1824.
- CHLUBNA, Osvald, 1945. *Dopis Bohumíru Štědroňovi z 15. 7.* ODH MZM, sign. G 1430.
- CHLUBNA, Osvald. *Aleluja*, op. 58 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Co mi Janáček dal. I.* [strojopis]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Dvě pohádky*, op. 11 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Freje pána z Heslova*, op. 50 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *I. smyčcový kvartet g moll*, op. 21 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Jiří z Kunštátu a Poděbrad*, op. 51 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Kokoko-dák!*, op. 122 [autograf partitury, nedokončeno]. ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].

- CHLUBNA, Osvald. *Portály a fresky brněnské*, op. 100 [autograf partitury].
ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Rozhlasový referát Osvalda Chlubny k matiné 1. 4. 1929*.
[strojopis]. ODH MZM, sign. G 22.
- CHLUBNA, Osvald. *Studie pro flétnu a klavír*, op. 115 [autograf partitury].
ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *V. Smyčcový kvartet*, op. 113 [autograf partitury].
ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Věčné vigilie života a smrti*, op. 105 [opis klavírního výtahu].
ODH MZM, pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Z těžkých chvil*, op. 48 [autograf partitury]. ODH MZM,
pozůstalost Osvalda Chlubny, [nesign.].
- CHLUBNA, Osvald. *Z jara*, op. 70 [autograf partitury]. ODH MZM, pozůstalost
Osvalda Chlubny, [nesign.].
- ODH MZM, Hudební referáty Jana Racka, *Hudební referáty Jana Racka
z let 1926, 1937 a 1940* [výstřižky z tisku], sign. J 48, J 63–65,
J 67–68.
- ODH MZM, Klub moravských skladatelů, *Knihy zápisů schůzí KMS 1922–1937*,
sign. G 335.
- ODH MZM, Moravské kvarteto, *Programy, plakáty a výstřižky ke koncertům
Moravského kvarteta 1923–26*, sign. C 79.
- ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Třicátá třetí výroční zpráva jednoty
na zvelebení církevní hudby na Moravě. Varhanická škola v Brně. Výnosem
c. k. ministerstva osvěty a vyučování ze dne 24. listopadu 1914, čís. 49.485
pod státní patronací. Za spolkový rok 1914*. V Brně, 1915, sign. V 128a.
- ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Třicátá čtvrtá výroční zpráva jednoty
na zvelebení církevní hudby na Moravě. Varhanická škola v Brně. Výnosem
c. k. ministerstva osvěty a vyučování ze dne 24. listopadu 1914, čís. 49.485
pod státní patronací. Za spolkový rok 1915*. V Brně, 1916, sign. V 129a.
- ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Hlavní katalog 10^{ti} měsíčního kursu
od r. 1905/06–1916/17*, sign. V 95.
- ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Hlavní katalog varhanické školy od
r. 1908/09 (pokračování) – 1918/19*, sign. V 93.
- ODH MZM, Varhanická škola v Brně, *Podklady pro II. hudební přílohu 1915*,
sign. V 756.

Janáčkova akademie múzických umění

- CHLUBNA, Osvald. *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 [opisy partů]. JAMU,
sign. 20-696.

Moravská zemská knihovna v Brně

CHLUBNA, Osvald. *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 [autograf partitury],
MZK, sign. RKPMus-0856.179.

CHLUBNA, Osvald. *Smyčcový kvartet č. 1 g moll*, op. 21 [opisy partů].
MZK, sign. RKPMus0856.178.

POLOLÁNÍK, Zdeněk, CHLUBNA, Osvald, BLAŽEK, Zdeněk. *Brněnští skladatelé: Průvodní slova skladatelů /čtou autoři/* [strojopis].
Brno: Československý rozhlas, 1962. MZK, sign. 499.315.

Moravský zemský archiv v Brně

MZA v Brně, E 67 Sbírka matrik, Matrika narozených 1832–1859, farnost Měřín,
sign. 15778.

MZA v Brně, E 67 Sbírka matrik, Matriky narozených 1871–1913, farnost
Brno – Neposkvrněné početí P. Marie na Křenové, sign. 17082–17089.

MZA v Brně, E 67 Sbírka matrik, Matrika oddaných 1785–1898, farnost Vranov,
sign. 2084.

MZA v Brně, E 67 Sbírka matrik, Matrika oddaných 1887–1894, farnost Brno –
sv. Tomáš, sign. 17031.

MZA v Brně, E 67 Sbírka matrik, Matrika oddaných 1923–1925, farnost Brno –
sv. Tomáš, sign. 17039.

MZA v Brně, E 67 Sbírka matrik, Matrika zemřelých 1851–1871, farnost
Královo Pole, Nejsvětější Trojice, sign. 17582.

LITERATURA:

AMBROS, Emanuel. Osvald Chlubna padesátníkem. *Smetana*, 1943, roč. 36, č. 6,
s. 84–86.

BALATKA, Antonín. Osvald Chlubna šedesátník. *Hudební rozhledy: časopis pro
hudební kulturu*, 1953, roč. 6, č. 2, s. 503.

BALATKA, Antonín. Z brněnských symfonických koncertů. *Hudební rozhledy:
časopis pro hudební kulturu*, 1953, roč. 6, č. 14, s. 661.

BLATNÝ, Lev. *Kokoko-dák: výstřednost o třech jednáních*. Brno: Mor.-Slezská
Revue, 1922.

BMCE *Editorial Principles* [online]. Praha: Institut Bohuslava Martinů,
?2021 [cit. 2021-03-06]. Dostupné z: [https://www.martinu.cz/data/
files/000000222_1.pdf](https://www.martinu.cz/data/files/000000222_1.pdf).

BÖHM, Karl, DÖRGE, Rolf. *Gigant atom*. Praha: Státní nakladatelství technické
literatury, 1959.

BRANBERGER, Jan. *Svět v opeře*. Praha: Orbis, 1947.

- ČERNOHORSKÁ, Milena. Brněnské kašny a fontány: K tvůrčímu profilu skladatele Osvalda Chlubny. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1959, roč. 12, č. 3, s. 106–109.
- ČERNOHORSKÁ, Milena. Osvald Chlubna (nar. 22. 7. 1893 v Brně. In: CHLUBNA, Osvald. *III. smyčcový kvartet Es dur pro dvoje housle, violu a violoncello op. 35 (1933): partitura*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. III–IV.
- ČERNOHORSKÁ, Milena. Osvald Chlubna (nar. 22. 7. 1893). In: CHLUBNA, Osvald. *op. 86 Brněnské kašny a fontány: symfonická báseň: partitura*. Praha: Panton, 1963, s. 4–5. Kapesní partitury, svazek 40.
- ČERNOHORSKÁ, Milena. Písněová tvorba Osvalda Chlubny. *Časopis Moravského musea: vědy společenské*, 1959, roč. 44, s. 179–192.
- ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Moravské kvarteto brněnským autorům. *Lidové noviny*, 1937, roč. 45, č. 564, s. 7.
- ČERNUŠÁK, Gracian. Významné životní jubileum: K 60. narozeninám O. Chlubny. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1953, roč. 6, č. 2, s. 502.
- ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Z brněnských koncertů. Večer kvartetních novinek. *Lidové noviny*, 1926, roč. 34, č. 141, s. 7.
- ČERNUŠÁK, Gracian [-k]. Z hudebního života. Československo. Brno. *Listy Hudební matice*, 1925/1926, roč. 5, č. 7–8, s. 297.
- ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 1., A–L. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko. *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2, M–Ž. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Český hudební máj*. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, [1940].
- ČURDA, Martin. *Smyčcové kvartety Janáčkových žáků z 20. let* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2012. Vedoucí práce BEK, Mikuláš. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/df7bn/>.
- DAČICKÝ Z HESLOVA, Mikuláš, KRECAR Z RŮŽOKVĚTU, Jarmil, ed. *Knížce této teď nedávno Prostopravda jméno dáno*. Na Královských Vinohradech [Praha]: Ludvík Bradáč, 1920.
- DYMOV, Osip. *Ňu*. Praha: B. Kočí, 1918. Uměleckých snah sv. 122.
- FLODOVÁ, Milena. *Názvy brněnských ulic, náměstí a jiných veřejných prostranství v proměnách času*. Brno: Šimon Ryšavý, 2009. ISBN 978-80-7354-073-8.
- FUKAČ, Jiří. Osobnost hudebního Brna. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1963, roč. 16, č. 15, s. 642.
- FUKAČ, Jiří. Poslední Chlubnův kvartet. *Hudební rozhledy*, 1972, roč. 25, č. 1, s. 10.

- GOULD, Elaine. *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*. London: Faber Music, 2011. ISBN 057151456-1.
- GREGOR, Vladimír. *Vladimír Ambros: 1890-1956: život a dílo*. Prostějov: Okresní vlastivědné muzeum, 1969.
- HAAS, Pavel. *Smyčcový kvartet č. 2 „Z Opičích hor“*. PIVODA, Ondřej, ed. Kassel: Bärenreiter, 2020. Bärenreiter Urtext. ISMN 979-0-2601-0885-1.
- HANUŠ, Stanislav. Nové práce československých skladatelů. *Tempo: listy Hudební matice*, 1928/1929, roč. 7, č. 1, s. 32–33.
- HARTLEY, Alexander. *Jak smrt přišla do světa: Indiánské mysterium*. Samotišky u Olomouce: Otto F. Babler, 1930. Hlasy.
- HELFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba: studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc: Index, 1937.
- HELFERT, Vladimír. Chlubna, Osvald. In: PAZDÍREK, Oldřich, HELFERT, Vladimír, ČERNUŠÁK, Gracian. *Pazdírkův hudební slovník naučný*. II., Část osobní. Brno: Ol. Pazdírek, 1937, s. 446.
- HELFERT, Vladimír [V. H.]. *Koncerty v Brně*. *Ruch*, 1926, roč. 2, č. 67, s. 6.
- HNÁTOVÁ, Kateřina. *Koncertní život v Brně v letech 1850–1919 se zaměřením na samostatné kvartetní koncerty* [dizertační práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2011. Vedoucí práce BEK, Mikuláš. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/mmyl7/>.
- HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: Kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948–1968)*. Praha: TOGGA, 2015. ISBN 978-80-7476-089-1.
- HRABAL, František. Chlubna–Ištvan–Schaefer na koncertě brněnské skladatelské přehlídky. *Rovnost*, 1960, roč. 75, č. 297, s. 4.
- HUMBERGER, Jaroslav. *Mikuláš Dačický z Heslova*. Praha: Melantrich, 1934.
- CHALUPA, Zdeněk. *Atom dobývá svět*. Praha: Práce, 1959. Technický výběr do kapsy, sv. 19.
- CHLUBNA, Jos [recte Osv.], LUZAR, M. *Tři offertoria*. Brno: Varhanická škola, 1915.
- CHLUBNA, Osvald. Dr. Leoš Janáček: Z mrtvého domu. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1929–1930, roč. 5, č. 17, s. 189–194.
- CHLUBNA, Osvald. In memoriam. *Hudební rozhledy*, 1928, roč. 4, leták č. 4–8, s. [15–16].
- CHLUBNA, Osvald. In: GARDAVSKÝ, Čeněk. *Skladatelé dneška*. Praha: Panton, 1961, s. 96–97.
- CHLUBNA, Osvald. In: GURLITT, Wilibald, EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Riemann Musik Lexikon*. 12. völlig neubearbeitete Aufl. Mainz: B. Schott's Söhne, 1967, s. 309.

- Chlubna, Osvald. In: *Tschechische Komponisten von heute*. Praha: Verband tschechoslowakischen Komponisten, 1957, s. 102–106.
- CHLUBNA, Osvald. Janáčková orchestrace. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1924/1925, roč. 1, č. 3–4, s. 45–48, 57–63.
- CHLUBNA, Osvald. Janáčková orchestrace. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1924/1925, roč. 1, č. 5, s. 77–78.
- CHLUBNA, Osvald. Janáčková orchestrace. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1924/1925, roč. 1, č. 7, s. 114–116.
- CHLUBNA, Osvald. Janáčková orchestrace. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1924/1925, roč. 1, č. 8, s. 129–132.
- CHLUBNA, Osvald. Janáčkovy názory na operu a jeho úsilí o nový operní sloh. In: *Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres, Brno 1958*. Praha: Panton, 1963, s. 140–149.
- CHLUBNA, Osvald. Janáčkův odkaz. *Program. Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1947/1948, roč. 3, č. 12–13, s. 363–366.
- CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček – učitel. In: *Musikologie: sborník pro hudební vědu a kritiku 3, 1954: Janáčkův sborník*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 51–58.
- CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček a brněnské divadlo. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1932–1933, roč. 8, č. 1, s. 9–10.
- CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček a jeho úsilí o povznesení církevní hudby. *Cyrill: časopis pro katolickou hudbu posvátnou a liturgii v Republice Československé*, 1948, roč. 73, č. 7–10, s. 97–101.
- CHLUBNA, Osvald. Leoš Janáček. *Lidová demokracie*, 1969, roč. 25, č. 148, s. 4.
- CHLUBNA, Osvald. Neznámé, poslední dílo Janáčkovy »Dunaj«. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 15, s. 306–308.
- CHLUBNA, Osvald. Nové skladby. Chlubnův smyčcový kvartet (Poprve proveden v Brně 16. března 1926.). *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1926, roč. 2, č. 7, s. 104–106.
- CHLUBNA, Osvald. O levé frontě brněnských muzikantů. *Opus musicum*, 1984, roč. 16, č. 2, s. 41–44.
- CHLUBNA, Osvald. Osvald Chlubna (Narozen 22. července 189 v Brně). *Rytmus*, 1943/1944, roč. 9, č. 2, s. 17–19.
- CHLUBNA, Osvald. Vzpomínka na Václava Kaprála. *Hudební rozhledy: časopis pro hudební kulturu*, 1957, roč. 10, č. 7, s. 302.
- CHLUBNA, Osvald. Vzpomínky na Janáčkův případ. *Opus musicum*, 1970, roč. 2, č. 9–10, s. 281–284.
- CHLUBNA, Osvald. Vzpomínky na Leoše Janáčka. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 6, s. 101–104.

- CHLUBNA, Osvald. Vzpomínky na Leoše Janáčka. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 7, s. 125–127.
- CHLUBNA, Osvald. Vzpomínky na Leoše Janáčka. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 9, s. 169, 172.
- CHLUBNA, Osvald. Vzpomínky na Leoše Janáčka. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1931–1932, roč. 7, č. 14, s. 289–290.
- JANÁČEK, Leoš. *Úplná nauka o harmonii*. Brno: A. Piša, 1920.
- JESTŘÁB, Vojtěch. *Oslavujme Bakcha: Anakreontská poezie*. Praha: Mladá fronta, 1963. Květy poezie, sv. 44.
- KAPOUN, Karel. *Spí moře v české slze*. Praha: Mladá fronta, 1962.
- KOBZOVÁ, Lenka. *Kvartetní koncerty v Brně v letech 1918–1945* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2014. Vedoucí práce BEK, Mikuláš. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/acbd5/>.
- KOLÁŘ, Antonín [-l-]. V koncertu Klubu moravských skladatelů. *Stráž socialismu*, 1926, roč. 7, č. 66, s. 5.
- KUCHAŘ, Lumír. Hudební skladatel Osvald Chlubna vzpomíná, jak chtěl Janáček budovat brněnské hudební školství. *Lidová demokracie*, 1969, roč. 25, č. 8, s. 3.
- KUNDERA, Ludvík [L.K.]. Koncerty v Brně. *Hudební rozhledy: kritický list pro českou kulturu hudební*, 1925/1926, roč. 2, č. 8, s. 125.
- KUNDERA, Ludvík [lk]. Nová kvarteta. *Moravské noviny*, 1926, roč. 47, č. 64, s. 1–2.
- KUNDERA, Ludvík [lk]. Komorní koncert Hudebního máje v Brně. *Moravská orlice*, 1940, roč. 78, č. 110, s. 5.
- KUNDERA, Ludvík. *Janáčková varhanická škola*. Olomouc: Velehrad, 1948.
- KUNDERA, Ludvík. *Václav Kaprál: kapitola z historie české meziválečné hudby*. Brno: Blok, 1968.
- KVĚT, Radan. *Z bronzu a kamene*. Brno: Šimon Ryšavý, 2005. ISBN 80-7354-0223.
- LUDVÍK, Emil. Osvald Chlubna. In: HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Praha: Státní vydavatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 760–766.
- MACEK, Petr et al. *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Brno: Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, 2008. Dostupné z: <https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/>.
- MAETERLINCK, Maurice. *Dvě loutková dramata*. Praha: Otto, 1908. Světová knihovna, sv. 687.
- MAHEN, Jiří. *Brno, moje krásné Brno... Výběr poezie a prózy o Brně*. Brno: Univerzitní knihovna, 1960.
- MAJER, Jiří, ed. *Břetislav Bakala*. Brno: Státní filharmonie, 1977.
- NEČAS, Jaromír. Osvald Chlubna (1893–1971). *Národopisné aktuality*, 1972, roč. 9, č. 1, s. 49.

- PAŠEK, Martin. Činnost Osvalda Chlubny za druhé světové války. Helfertův kroužek a události z let 1939–1945. *Opus musicum*, 2019, roč. 51, č. 4, s. 26–41.
- PAŠEK, Martin. Pozůstalost Osvalda Chlubny ve fondu Moravského zemského muzea. In: *Česká a slovenská hudba 20. století: studentská muzikologická konference: Brno, Ústav hudební vědy FF MU, středa 14. listopadu 2018*. Praha: Powerprint, 2019, s. 21–30.
- PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2003. ISBN 80-7204-284-X.
- PEDUZZI, Lubomír. *Pavel Haas: Život a dílo skladatele*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 1993. ISBN 80-85048-41-8.
- PETRŽELKA, Ivan, MAJER, Jiří. *Konzervatoř Brno: sborník k 50. výročí trvání první moravské odborné umělecké školy*. Brno: Blok, 1969.
- PETRŽELKA, Ivan. *Vilém Petrželka: soupis díla a bibliografie: (1889-1967)*. Praha: Městská knihovna, 1988. Metodické listy a bibliografie Městské knihovny v Praze.
- PETRŽELKA, Vilém, PETRŽELKA, Ivan, ed. *Vilém Petrželka: z jeho životních osudů neznámých a zapomínaných*. Brno: Šimon Ryšavý, 2005. ISBN 80-7354-026-6.
- PIVODA, Ondřej. *Pavel Haas: Janáčkův nejnadanější žák*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2014. ISBN 97880-7028-436-0.
- POPELÁŘ, Bohumír Justyn. *Urbář pověstí brněnských*. Brno: Družstvo Moravského kola spisovatelů, [1946?].
- RACEK, Jan [J. R.]. Český hudební máj v Brně. *Národní politika*, 1940, roč. 58, č. 131, s. 10.
- RACEK, Jan. Z brněnských koncertů. *Moravsko-slezský deník*, 1926, roč. 29, č. 82, s. 6.
- RACEK, Jan. Z I. jubilejní nadace B. Smetany v Brně. *Národní politika*, 1940, roč. 58, č. 5, s. 6.
- RACEK, Jan. *Leoš Janáček a současní moravští skladatelé: nástin k slohovému vývoji soudobé moravské hudby*. Brno: Unie českých hudebníků z povolání, 1940. Knihovna Unie českých hudebníků z povolání.
- RIEMANN, Hugo. *Musiklexikon*. Bd. 1, Ergänzungsbände. Mainz: B. Chott's Söhne, 1972.
- Roční zpráva české vyšší obchodní školy v Brně za školní rok 1913/1914*. Brno: Česká vyšší obchodní škola, 1914.
- RT. Šedesátník Osvald Chlubna. *Rovnost*, 1953, roč. 70, č. 60, s. 5.
- Rukopisné studie čs. muzikologů. *Hudební věda*, 1966, roč. 3, č. 1 s. 130. Dostupné z: <http://www.digitalniknihovna.cz/knav/view/uuid:559f10a3-4b45-11e1-3052-001143e3f55c?page=uuid:559f112d-4b45-11e1-3052-001143e3f55c>.

- SÁZAVSKÝ, Karel [K. S.]. Z brněnských koncertů. *Moravská orlice*, 1926, roč. 64, č. 63, s. 1.
- Sborník Ministerstva školství a národní osvěty: ministerstvo, školské úřady, vysoké, střední a odborné školství*. Praha: Ministerstvo školství a národní osvěty, 1920.
- SEHNAL, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří. *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost, 2001. ISBN 80-7275-021-6.
- SCHAEFER, Theodor [R. E. Fächs]. Hudební život v Brně. *Rythmus*, 1937/1938, roč. 3, č. 5–6, s. 55–57.
- STAROSTA, Alois [St.]. Z brněnských koncertů. Klub moravských skladatelů. *Rovnost*, 1926, roč. 42, č. 77, s. 2.
- STRAKOVÁ, Theodora. Soupis prací Jana Racka. *Sborník prací Filosofické fakulty brněnské university F. Řada uměnovědná*, 1965, roč. 14, č. F9, s. 417–519.
- SVOBODA, Jiří. Profily skladatelů: Osvald Chlubna. *Hudební rozhledy: časopis Svazu čs. skladatelů*, 1952, roč. 5, č. 15, s. 26.
- ŠILHAN, Antonín. Z pražských koncertů. *Národní listy*, 1940, roč. 80, č. 59, s. 3.
- ŠLECHTA, Milan. *Dějiny varhan a varhanní hudby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1973.
- ŠLECHTOVÁ, Alena, LEVORA, Josef. *Členové České akademie věd a umění 1890–1952*. Vyd. 2. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1066-1.
- ŠOLC, Milan, BURGHAEUSER, Jarmil. *Leoš Janáček: souborné kritické vydání: ediční zásady a směrnice k notační problematice klasiků 20. století*. Praha: Supraphon, 1979.
- ŠROM, Karel [K. Š.]. Koncert Moravského kvarteta v Praze. *Lidové noviny*, 1940, roč. 48, č. 105, s. 7.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír [B. Š.]. Veliký úspěch brněnských skladatelů na koncertě Moravského kvarteta. *Lidové noviny*, 1940, roč. 48, č. 235, s. 7.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Chlubna, Osvald. In: FINSCHER, Ludwig. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik 21 Bände in zwei Teilen*. Personenteil 4, Cam–Cou. 2., neubearbeitete Ausg. Kassel: Bärenreiter, 2000, s. 960–964. ISBN 3-7618-1100-4.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Jaroslav Křička a Haná ve Vyškově: K návštěvám umělců ve Vyškově. In: VETTERL, Karel, ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. *Hudba Vyškovska: katalog výstavy k 50. výročí Československé socialistické republiky pořádané od prosince 1968 až do května 1969 pod záštitou ONV Vyškov*. Vyškov: Muzeum Vyškovska, 1968.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. *Leoš Janáček: vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1986.

- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Nedoceněný Osvald Chlubna: K 85. nedožitým narozeninám zasloužilého umělce. *Program: divadelní list*, 1978–1979, roč. 50, č. 2, s. 80–83.
- ŠTĚDRŮŇ, Bohumír. Osvald Chlubna: nar. 22. července 1893 v Brně. In: CHLUBNA, Osvald. *Chvalozpěvy osvobozené (1945): cyklus 3 písní pro střední hlas a klavír op. 64*. Brno: Rovnost, 1949. Nové české skladby č. 6.
- ŠTĚDRŮŇ, Miloš. Janáčkova symfonie Dunaj v pojetí Osvalda Chlubny. *Hudební věda*, 1978, roč. 15, č. 4, s. 326–331.
- TRKANOVÁ, Marie. *U Janáčků*. Bratislava: Panton, 1964.
- TROJAN, Jan. Chlubna, Osvald. In: SADIE, Stanley, ed. *The New Grove dictionary of music and musicians. Volume 5. Canon to Classic rock*. Second Edition. London: Macmillan Publishers, 2001, s. 704. ISBN 0-333-60800-3.
- URBÁNEK, Rudolf. *České dějiny III/3. Věk poděbradský III*. Praha: J. Laichter, 1930.
- URBÁNEK, Rudolf. *Husitský král*. Praha: Vesmír, 1926.
- URBÁNEK, Valtr. Autor o své opeře. *Program: divadelní list Státního divadla v Brně*, 1948/1949, roč. 4, č. 7.
- VELICKÁ, Eva, BERGMANNOVÁ, Sandra, BERNÁ, Lucie. *Rukověť hudebního editora*. Praha: Institut Bohuslava Martinů v hudebním nakl. Editio Bärenreiter Praha, 2008. Dostupné z: https://www.martinu.cz/data/files/000000284_1.pdf.
- VESELKA, Josef [VS]. Zemřel Janáčkův žák. *Lidová demokracie*, 1971, roč. 27, č. 262, s. 5.
- VIGNATI, Miloš [M. V.]. Koncerty v Brně. *Tribuna*, 1926, roč. 8, č. 67, s. 4.
- VOHNOUTOVÁ EL ROUMHAINOVÁ, Suzanne. *Počátky Klubu moravských skladatelů (1919–1928)* [magisterská diplomová práce]. Brno: Masarykova univerzita, 2013. Vedoucí práce VEJVODOVÁ, Veronika. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/oozlw/>.
- VRATISLAVSKÝ, Jan. *Moravské kvarteto: 1923–1955*. Praha: Panton, 1961. Knižnice hudebních rozhledů: řada A, svazek 1.
- VRCHLICKÝ, Jaroslav. *Ě morta: básně Jaroslava Vrchlického*. Praha: J. Otto, 1889. *Výroční zpráva 2. české státní reálky v Brně za školní rok 1910/1911*. Brno: 2. česká státní reálka, 1911.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Dvě stě let české hudby na Moravě*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-3988-4.
- VYSLOUŽIL, Jiří. *Hudební slovník pro každého. Díl 2, Skladatelé a hudební spisovatelé*. Vizovice: Lípa, 1999. ISBN 80-86093-23-9.
- ZAPLETAL, Petar. Chlubna, Osvald. In: MARTÍNKOVÁ, Alena. *Čeští skladatelé současnosti*. Praha: Panton, 1985.

REJSTŘÍK OSOB

Rejstřík nezahrnuje jméno Osvalda Chlubny.

A

Alexander, Hartley 29
Ambros, Emanuel 15, 33, 34
Ambros, Vladimír 13, 19
Asmus, Rudolf 32

B

Babler, Otto František 29
Bakala, Břetislav 13, 14,
19, 23, 24, 35, 36,
51, 100
Balatka, Antonín 15, 36, 37
Beethoven, Ludwig van 51
Bek, Mikuláš 51, 79
Beneš, Edvard 29, 35
Beneš, Jiří 41
Beyer, Ferdinand 19
Bezruč, Petr 33, 45
Blatný, Josef 19, 49
Blatný, Lev 30
Böhm, Karl 30
Branberger, Jan 31
Brod, Max 49
Březina, Otokar 17, 31–34
Burghauser, Jarmil 166
Burian, Emil František 29

C

Cowell, Henry 27
Čech, Svatopluk 31, 34
Černohorská, Milena 13, 31, 37,
40, 45, 53
Černušák, Gracian 14, 15, 16,
95, 100, 104, 159
Červinka, Vincenc 29
Čikoš, Štefan 46
Čurda, Martin 79

D

Dačický z Heslova, Mikuláš 29
Debussy, Claude 33, 42, 51
Dědeček, Pavel 16
Dehmel, Richard 17
Doležal, Josef 39
Dörge, Rolf 30
Dvořák, Antonín 48, 51, 102, 103
Dymov, Osip 29

F

Fächs, R. A. viz Schaefer, Theodor
Fiala, Alois 46
Foerster, Josef Bohuslav 51
Foitová, Hana 43
Fukač, Jiří 15, 41, 49, 50

G

Gorlová, Anežka 26
Gregor, Vladimír 13

H

Haas, Pavel 13, 14, 23, 51, 52, 95,
98, 103, 162
Hába, Alois 32
Halas, František 32, 45
Hanuš, Stanislav 40, 53
Heine, Heinrich 17
Helfert, Jaroslav 24
Helfert, Vladimír 11, 14, 15, 21–25,
28, 29, 32, 34, 35, 39, 40, 43,
44, 49, 53, 98, 103, 104, 159
Heran, Bohuš 39
Heusler, Karel 100
Hnátová, Kateřina 51
Holešovská, Anna *viz*
Chlubnová, Anna (*1837–1891)
Holub, Bohumil 18
Hons, Miloš 50
Hostomská, Anna 31
Hrabal, František 38
Hradil, František Míťa 94
Humberger, Jaroslav 29

CH

Chalupa, Zdeněk 30
Chlubna, Albín 16
Chlubna, Antonín 16
Chlubna, Bedřich 16
Chlubna, František (*1897) 16
Chlubna, František (1839–1927) 15
Chlubna, Jan 16
Chlubna, Jaroslav 20, 158
Chlubna, Vincenc 16
Chlubnová, Alena *viz*
Kunovjánková, Alena

Chlubnová, Anežka 16
Chlubnová, Anna (*1837–1891) 16
Chlubnová, Božena 16
Chlubnová, Františka 15
Chlubnová, Květuše 20, 24, 26, 161
Chlubnová, Marie (*1899) 16
Chlubnová, Marie (*1912) 16
Chlubnová, Marie (1866–1961)
15, 16
Chlubnová, Marie (1897–1962)
20, 26, 34, 40

J

Janáček, Leoš 11, 13, 14, 15–20,
22–24, 26, 27–29, 34, 39, 40,
42, 43, 45, 47–53, 79, 94,
101–103, 166, 201
Janáčková, Zdeňka 23
Jaroš, Josef 24, 25, 32
Jedlička, Josef 52, 66, 94, 100
Jestřáb, Vojtěch 45
Jezerovská, Marie *viz*
Chlubnová, Marie (1866–1961)
Jirák, Karel Boleslav 51
Jirásek, Alois 29, 30
Jurečka, Antonín 32

K

Kafka, Bohuš 46
Kalašová, Klementina 40
Kalašová, Marie 28
Kapoun, Karel 25, 45
Kaprál, Václav 13, 19, 23–25, 44,
94, 95, 97, 98, 162
Karel, Rudolf 51
Kobzová, Lenka 51
Kolář, Antonín 97, 103, 104, 159
Komenský, Jan Amos 44
Kopecký, Matěj 30

Kozderka, Richard 102
Křenek, Josef 94, 162, 163
Kudláček, František 41, 52, 53,
94, 124
Kuchař, Jan 52
Kuchař, Lumír 49
Kunc, Jan 13, 16, 51
Kundera, Ludvík 13, 20, 25, 38,
96, 98, 103, 159
Kunovjánková, Alena 20, 24, 161
Kvapil, Jaroslav 13, 19, 22, 24, 32,
51, 52, 94, 100
Květ, Radan 50

L

Ludvík, Emil 30, 31
Luzar, Milan 20

M

Maeterlinck, Maurice 28
Mahen, Jiří 35
Machar, Josef Svatopluk 17
Martinů, Bohuslav 166, 167
Masaryk, Tomáš Garrigue 25, 35,
51, 52, 79
Medek, Ivo 27
Michálek, František 32
Milén, Eduard 23
Mozart, Wolfgang Amadeus 51
Mrázek, Hugo 13

N

Nebuška, Otakar 32
Nečas, Jaromír 46
Němcová, Božena 45
Neumann, Stanislav Kostka 32
Nevoral, Petr 25
Novák, Vítězslav 51
Novotný, Antonín 27

P

Palacký, František 29
Pašek, Martin 24, 25, 26, 35, 50
Pavlík, František 45
Pavlovská, Marie *viz*
Chlubnová, Marie (1897–1962)
Pazdírek, Oldřich 14, 43, 44
Pečman, Rudolf 25
Peduzzi, Lubomír 14, 23
Petrželka, Ivan 14, 22
Petrželka, Vilém 13, 14, 51, 101–103
Piňos, Alois 27
Pivoda, Ondřej 14, 94
Pololáník, Zdeněk 34
Popelář, Bohumír Justyn 30
Puttner, Antonín 24, 39

R

Racek, Jan 15, 39, 97, 100, 102,
159, 161
Ravel, Maurice 42, 51
Reinberger, Jiří 44
Roždestvenskij, Robert 45
Rybka, František 17
Řezníčková, Marie 32

S

Sázavský, Karel 96, 159
Sedláčková, Jitka 32
Sedlák, Josef 45
Sehnal, Jiří 40, 41
Seifert, Jaroslav 31, 32
Schaefer, Theodor 38, 100, 102, 159
Schäfer, František 101
Schubert, Franz 51
Slavík, Antonín 25, 32
Smetana, Bedřich 38, 39, 51, 52
Smetanová, Bedřiška 52
Sova, Antonín 17, 34

Spilka, Zdeněk 46
Starosta, Alois 95
Stejskalová, Marie 23
Straková, Theodora 100
Strauss, Richard 18, 33
Stroupežnický, Ladislav 29
Suk, Josef 51, 101
Svoboda, Jiří 26
Šilhan, Antonín 101, 104, 159
Šlechta, Milan 44
Šolc, Milan 166
Šoupal, Jan 44
Šrom, Karel 101, 159
Štědroň, Bohumír 14, 15, 22,
23, 31, 32, 35, 45, 102,
103, 104, 159
Štědroň, Miloš 23, 27
Štěpán, Václav 51

T

Tomek, Václav Vladivoj 29
Traub, Hugo 16
Trkan, Josef 94, 100

U

Urbánek, Rudolf 29
Urbánek, Valtr 30

V

Václav, svatý 44
Vaňhal, Jan Křtitel 101
Vejvodová, Veronika 52
Velická, Eva 166
Vignati, Miloš 94, 97, 104, 159
Vohnoutová El Roumhainová,
Suzanne 52
Vratislavský, Jan 94, 100
Vrchlický, Jaroslav 17, 28, 40
Vysloužil, Jiří 20, 22, 28, 41

Z

z Kunštátu a Poděbrad, Jiří viz
z Poděbrad, Jiří
z Poděbrad, Jiří 26, 29, 30, 44
Zachardová, Emilie 32
Zavřel, Karel 17
Zeman, Josef 54, 94, 157, 162, 163
Zouhar, Zdeněk 16
Žlábek, František 16

SUMMARY

The book, published to commemorate the 50th anniversary of his death, aims to rekindle interest in Osvald Chlubna (1893–1971), a forgotten composer from Brno (Brno born). First and foremost, it presents the score of his *String Quartet No. 1 in G minor*, op. 21 (1925).

The opening chapters briefly recount Chlubna's life story, his music education under Leoš Janáček, his own pedagogical work, his participation in clubs and music events, the hardship of war, and his final years marked with personal tragedy.

When presenting the works of Osvald Chlubna, the book distinguishes between his music and his literary pieces. The former includes his theatre music, cantatas, symphonies, chamber music, piano and organ music, as well as music for the choir, songs, and compositions influenced by folklore. His writings are less known; the publication mentions especially his memories of Leoš Janáček and his theoretical musical treatises.

Chapters devoted to the *String Quartet No. 1 in G minor* form the core of the publication; drawing on primary sources, the chapters reconstruct the creation and development of two versions of the string quartet. These are followed by an in-depth analysis of three quartet movements. The final chapter discusses the quartet's performance and reception.

This is the first time ever the sheet music to the *String Quartet No. 1 in G minor* is published; moreover, done so in a critical edition which adheres to the editorial policies in the most recent critical editions. The score is published with editorial comments and accompanied by a critical report.

ZUSAMMENFASSUNG

Die vorgelegte Publikation setzt sich zum Ziel, das Interesse am vergessenen Brünner Komponisten Osvald Chlubna (1893–1971) erneut zu erwecken, seit dessen Tod im Jahre der Herausgabe nun 50 Jahre vergangen sind. Sie tut dies hauptsächlich durch die Veröffentlichung des Musiktexes seines *Streichquartetts Nr. 1 g-Moll*, op. 21 (1925).

Die Einleitungskapitel stellen auf allgemeiner Ebene das Lebensschicksal des Komponisten dar, die erhaltene musikalische Ausbildung unter der Leitung von Leoš Janáček, die pädagogischen und organisatorischen Tätigkeiten von Chlubna, die schweren Kriegsjahre und das von persönlichen Tragödien gezeichnete Lebensende.

Das Werk von Osvald Chlubna wird hier in das musikalische Werk und das nicht musikalische Werk unterschieden – das musikalische Werk umfasst das Bühnenwerk, Kantaten, symphonische Opera, Kammer-, Klavier- und Orgelarbeiten, sowie umfangreiche Chor- und Liederkompositionen wie auch von der Folklore beeinflusste Kompositionen. Das weniger bekannte nicht musikalische Werk wird hier in Form von Verweisen auf musiktheoretische Studien von Chlubna und auf Erinnerungstexte in Bezug auf Leoš Janáček vorgestellt.

Der Schwerpunkt des einleitenden Teils der Publikation sind überdies die dem *Streichquartett Nr. 1 g-Moll* gewidmeten Kapitel. Wir nehmen hier die Genese zweier Versionen des Werkes wahr, die wir auf Grundlage erhaltener Quellen rekonstruieren. Es folgt eine detaillierte Analyse der drei Quartettsätze und dies alles ist auch um ein Kapitel über die Ausführung und Rezeption des Werks ergänzt.

Die Partitur des Quartetts wird überhaupt zum ersten Mal herausgegeben, und dies in einer kritischen Edition unter Berücksichtigung der in den neuesten kritischen Editionen angewendeten Editionsgrundsätze. Der neue Text ist mit einem kritischen Bericht und Editionsanmerkungen versehen.

Osvald Chlubna a jeho první smyčcový kvartet.

Geneze, analýza, recepce, kritická edice

Martin Pašek

Vydala Moravská zemská knihovna v Brně,

Kounicova 65a, 601 87 Brno, 2021

Redakce Tereza Kunešová

Jazyková korektura Tereza Vintrová

Anglické resumé Lenka Pokorná

Grafická úprava a sazba Karol Lament, Alena Gratiasová

Tisk Tiskárna Brázda, Tyršova 3363, 695 01 Hodonín

ISBN 978-80-7051-316-3 (online, pdf)

