

Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Mgr. Eva Velická

Bohuslav Martinů – Voják a tanečnice

DIZERTAČNÍ PRÁCE

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2014

Děkuji paní Prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc., která mě příkladně vedla od
mých prvních muzikologických krůčků až k napsání dizertační práce.

Děkuji mému manželovi, Mgr. MgA. Miloši Orsonu Štědroňovi, Ph.D. za cenné
připomínky a všechny naše hovory o hudbě.

Děkuji mým rodičům za podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 13. 3. 2014

Podpis

Abstrakt

První opera Bohuslava Martinů (z celkových 16) *Voják a tanečnice*, H. 162 spadá svým vznikem (1926–1927) do období počátečních let skladatelova pařížského pobytu, kdy můžeme na jeho tehdy vzniklých skladbách pozorovat snahu reflektovat různé dobově aktuální hudební směry a vlivy. *Voják a tanečnice* je svébytným příkladem absorbování těchto vlivů na pozadí tříaktové komické opery. Společně s libretistou Janem Löwenbachem se Martinů snažil vytvořit „novou operu buffu“, což však nebylo pochopeno dobovou kritikou. Opera byla premiérována roku 1928 v Brně. Četnost premiér scénických děl Bohuslava Martinů v Národním divadle Brno poukazuje na to, že uvedení této operní prvotiny nebylo náhodou, ale součástí cílené dramaturgie brněnské scény. Opera reflektuje tradici zvoleného operního žánru a zároveň odráží dobové tendence v umění 20. let 20. století, ať už se jedná o zapojení humoru v hudbě, vliv epického divadla či zpracování antického tématu.

Klíčová slova

Voják a tanečnice, Bohuslav Martinů, Jan Löwenbach, komická opera, opera buffa, Národní divadlo Brno, humor v hudbě, antické inspirace v hudbě

Summary

The first opera by Bohuslav Martinů (from the total of 16) named *Voják a tanečnice* (*The Soldier and the Dancer*), H. 162 was created in the initial years of Martinů's stay in Paris (1926–1927), when the effort to reflect different contemporary music trends and influences can be traced in his compositions. *Voják a tanečnice* is an original example of absorbing such influences on the background of the three-act comic opera. Together with the librettist, Jan Löwenbach, they tried to create a „new opera buffa“, which was however not understood by the contemporary reviewers. The opera was first performed in Brno in 1928. The frequency of the first performances of Martinů's stage works in the National Theatre in Brno indicates that the first performance of his first opera was not a coincidence but a part of targeted dramaturgy at the Brno stage.

The opera follows both the tradition of an opera and tendencies in art of the 1920's, e. g. playing with humour in music, the epic theatre inspirations or using ancient theme.

Keywords

The Soldier and the Dancer, Bohuslav Martinů, Jan Löwenbach, comic opera, opera buffa, the National Theatre Brno, humour in music, ancient inspirations in music

OBSAH

Úvod	8
I. Geneze díla.....	10
I. 1. Hledání tématu první opery „Na to svoje libreto asi budu ještě delší dobu čekat“	10
I. 2. Libretista Jan Löwenbach „Těším se, že máte do práce chuť a doufám, že věc půjde dobře...“	15
I. 3. Premiéry Martinův děl v Národním divadle v Brně „Myslím, že to ani do Prahy nepošlu“	29
I. 4. Dramaturgie Národního divadla Brno „O premiéru zajímá se i cizina“	38
II. Premiéra a dobová recepcce	43
II. 1. Martinův a premiéra „Ty zájezdy mi přijdou moc drahé“	43
II. 2. Ohlasy premiéry v tisku „...libretisticky i hudebně pokus o moderní buffu“	47
II. 3. Dobová recepcce	53
III. Voják a tanečnice jako komická opera	58
III. 1. O humoru v dílech Bohuslava Martinů – vymezení pojmu a tématu... 58	
III. 2. Martinův vztah k humoru v ukázkách z jeho textů..... 62	
III. 3. Humor v Martinův instrumentální hudbě	64
III. 3. 1. Klavírní hudba „Vesele nebo smutně, jak si kdo přeje“	64
III. 3. 2. O humoru v Martinův hudbě instrumentální – shrnutí	70
III. 4. Humor v Martinův scénické hudbě..... 71	
III. 4. 1. Baletní hudba „Myslím, že to bude povedená legrace“	71
III. 4. 2. K tradici komické opery	84
III. 4. 3. Humor v operách Martinů	89

IV. Antické inspirace	97
IV. 1. Antika v hudbě 20. let 20. století.....	97
IV. 2. Plautovy komedie	102
IV. 3. Pseudolus na českých jevištích.....	111
IV. 4. Löwenbachův Pseudolus	114
V. Analýza opery.....	120
V. 1. Kontext.....	120
V. 2. Rozbor.....	127
V. 2. 1. Prolog.....	130
V. 2. 2. První dějství	132
V. 2. 3. Druhé dějství.....	146
V. 2. 4. Třetí dějství.....	152
VI. Závěr.....	158
VII. Soupis pramenů a literatury	161
VIII. Přílohy	172
VIII. 1. Obrazové přílohy	172
VIII. 2. Libreto k opeře Voják a tanečnice	177

Úvod

V předložené dizertační práci se věnuji první operě Bohuslava Martinů *Voják a tanečnice*, podrobněji dokumentuji genezi díla, dobovou recepci, inspirační zdroje a dramaturgické řešení celé opery.

Hodnocení významu první opery Bohuslava Martinů (1890–1959) v kontextu skladatelovy jevištní tvorby i v kontextu hudebního divadla dvacátých let 20. století je nesnadným úkolem; již na počátku totiž narážíme na vágnost termínu „hudební divadlo“ („Musiktheater“), na niž upozorňuje Carl Dahlhaus.¹

Martinů záměr, řešit ve svých jevištních dílech pokaždé jiný dramaturgický problém, je dostatečně znám.² Označení jeho hudebně-divadelních děl přízvisky jako například opera-balet, opera-film, opera-miracle, rozhlasová opera, televizní opera, jazzový balet, mechanický balet ad., mohou budít zdání, že jeho první opera, která je „pouze“ tradiční operou buffou, nevykazuje ještě žádné takové „novátorské“ řešení a je tak jen pokusným polem, na němž si skladatel poprvé vyzkoušel svoje schopnosti na poli operní kompozice. Tento předpoklad je správný do té míry, že Martinů přistupoval ke kompozici opery s velkou úctou a velkou odpovědností až po nemalých zkušenostech s baletní tvorbou. Martinů přínos a přístup je však i v tomto jeho prvním operním opusu svébytný a originální.

Martinů dlouho váhal, než přistoupil k tvorbě své první opery. Nakonec si zvolil, patrně i v souvislosti s nabízenou zakázkou, tradiční formu celovečerní komické opery. V instrumentálních skladbách a v baletních kompozicích se naopak právě ve 20. letech přiklonil k menším formám a menšímu obsazení, podle tradice pěstované zvláště od počátku 20. století, kdy byla právě taková díla

¹ „Was bleibt, ist sprachliche Konfusion und nichts sonst.“ Carl DAHLHAUS: *Igor Strawinskij's episches Theater*, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, Piper, Schott, Mainz 1989, s. 186.

² Přejít k novému typu opery Martinů dokonce spojoval i s morální povinností a potřebou hledání opravdového divadla; srov.: Ivana RENTSCH: *Anklänge an die Avantgarde, Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 61), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007, s. 23.

chápána jako vhodnější k hledání novátorských postupů.³ Pozorovatelný vývoj a příklon k „modernistickým“ tendencím se u Martinů v plném souznění s tímto proudem udál také na poli hudby komorní, a to jmenovitě v oboru smyčcového tria a smyčcového kvarteta.⁴ Proč si však na poli operní hudby vybral celovečerní tříaktovou operu? A jak se pak projevila Martinů snaha vytvořit „novou formu opery“?⁵ Do jaké míry navázal či pokračoval ve vlastních tendencích nastoupených na poli hudby instrumentální? Tyto a další otázky se pokusím zodpovědět v následujících kapitolách.

³ Srov.: Arnold SCHOENBERG: *Brahms the Progressive 1947*, in: Arnold Schoenberg, *Style and idea*, St. Martins Press, New York 1975, s. 398.

⁴ Eva VELICKÁ: *Streichtrio Nr. 1. Der unbekannte Wendepunkt in Bohuslav Martinůs Werk der 1920er Jahre*, s. 36–46; Steffan WEISS: *Tradition und Revolution in Martinůs frühen Pariser Streichquartetten*, s. 47–60. Oba příspěvky in: Ulrich TADDAY (ed.): *Musik-Konzepte Sonderband 2009. Bohuslav Martinů (Edition text + kritik)*, Richard Booberg Verlag, München 2009.

⁵ Jan LÖWENBACH: *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, zde citováno dle: Miloš ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, Editio Supraphon, Praha 1979, s. 165.

I. Geneze díla

I. 1. Hledání tématu první opery

„*Na to svoje libreto asi budu ještě delší dobu čekat*“

První opera Bohuslava Martinů *Voják a tanečnice*, H. 162⁶ spadá svým vznikem (1926–1927) do období počátečních let skladatelova pařížského pobytu, kdy můžeme na jeho tehdy vzniklých skladbách pozorovat snahu reflektovat různé dobově aktuální hudební směry a vlivy.⁷ Tato komická opera o třech jednáních představuje počátek na cestě Martinů k dalším koncepčně odlišným operám konce 20. let: *Larmes de couteau* (Slzy nože), H. 169 a *Les trois souhaits* (Tři přání), H. 175; zároveň však také stojí na počátku dlouhé řady skladatelových šestnácti operních opusů – včetně torza *Plainte contre inconnu* (Žaloba proti neznámému), H. 344.⁸

Martinů se po vytvoření své první opery, kterou dokončil ve věku 37 let, zabýval formou opery intenzívně až do konce života. S tvorbou scénických děl měl však již předtím značné zkušenosti v podobě několika baletů, z nichž většina také byla úspěšně provedena.

Istar, H. 130 [1921],

Kdo je na světě nejmocnější, H. 133 [1922],

Vzpoura, H. 151 [1925],

The Butterfly That Stamped, H. 153 (Motýl, který dupal) [1926],

Le Raid Merveilleux, H. 159 (Podivuhodný let) [1927],

Kuchyňská revue, H. 161 [1927],

On tourne, H. 163 (Natačí se) [1927].

⁶ Zaužívané označování skladeb Bohuslava Martinů písmenem „H“ a příslušným číslem vychází z katalogu skladatelova díla vytvořeného belgickým muzikologem Harry Halbreichem. Viz Harry HALBREICH: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Schott, Mainz 2007².

⁷ Srov.: RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*, s. 1–34.

⁸ Text první a druhé kapitoly této práce vyšel v mírně pozměněné podobě in: Eva VELICKÁ: *Ke vzniku opery Voják a tanečnice*, Hudební věda XLIX (2012), č. 1–2, s. 139–168.

Je známo, že se Martinů zabýval plány na kompozici opery již před rokem 1920,⁹ ale teprve ve 20. letech se začal intenzivně shánět po vhodném libretu.¹⁰ Konkrétnější plány měl v roce 1920, kdy na komponování opery žádal podporu u České Akademie věd a umění:¹¹

„Nížepsaný dovoluje si podati uctivou žádost za udělení podpory [podtrženo] na další práce v oboru hudebním [...] Nyní pracuje na celovečerní opeře [podtrženo] na text spisovatele J. Havlasy. Je to japonské milostné drama.“¹²

Martinů se pokoušel napsat si k této zamýšlené opeře libreto sám, o čemž informoval Otokara Fischera:¹³

„Pane doktore! Odvažuji se obtěžovat Vás svojí žádostí týkající se mého libretta. Píšu si jej sám a dovolím si ho dáti k přehlédnutí [...].“¹⁴

V následujícím dopise zaslal Fischerovi návrh tří aktů „scénáře“, jak tento text sám nazýval. Scénář s japonskou tematikou obsahuje kromě popisu příběhu také několik konkrétních poznámek, jež se vztahují k řešení hudební formy.

„[...] Celý tento monolog s árií O-gin-san za scénou je přerušován mluveným parlandem sboru poutníků odříkávajících své modlitby [...] tento akt [III.] slibuje být dramaticky silně působivý [...] Zde je exponován ovšem celý aparát. Vysoké

⁹ „Hledal vhodná libreta [...] neustále od r. 1919. Zajímal se o Jiráskovu Lucernu, o Zeyerovu Starou historii, o Maeterlinckova Modrého ptáka aj.“, in: Miloš ŠAFRÁNEK: *Bohuslav Martinů, život a dílo*, Supraphon, Praha 1961, s. 140.

¹⁰ Miloš ŠAFRÁNEK (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*, Supraphon, Praha 1979, s. 38.

¹¹ Tento i všechny další citáty jsou přepisovány bez opravování chyb, interpunkce, ortografie a přizpůsobování dnešnímu pravopisu.

¹² Dopis Bohuslava Martinů ČAVU, 15. 2. 1920, in: Kateřina MAÝROVÁ: *Korespondence Bohuslava Martinů s Českou akademií věd a umění*, příloha časopisu *Hudební věda* 37 (2000), č. 1–3, s. 19. Jednalo se o námět Jana Havlasy *Okno do mlhy*. Ačkoliv dostal Martinů od spisovatele souhlas ke zpracování libreta, myšlenku na komponování tohoto „orientálního“ kusu brzy opustil. Srov.: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 27–28.

¹³ Prof. PhDr. Otokar Fischer (1883, Kolín – 1938, Praha), český literární historik a profesor germanistiky na Univerzitě Karlově, divadelní kritik a teoretik, překladatel, dramaturg, básník a dramatik.

¹⁴ Dopis Bohuslava Martinů Otokaru Fischerovi, 24. 3. 1920, Literární archiv – Památník národního písemnictví, fond Otokar Fischer, 19/4/19.

sbory ženské a dětské, orchestr z picol, fléten a houslí za scénou atd. Tím opera končí.“¹⁵

Tento Martinův dopis výmluvně dokumentuje jeho jasnou dramaturgickou představu a konkrétní plán kompozice opery. Z tohoto záměru, stejně jako z několika dalších, však nakonec žádná opera nevznikla. Zmíněný dopis nicméně naznačuje způsob Martinův uvažování, kdy ve fázi tvorby libreta plánoval již také řešení konkrétních hudebních čísel. Na tuto skutečnost poukazují zvláště s ohledem na pozdější neshody s libretistou při kompozici opery *Voják a tanečnice*.¹⁶

O dva roky později psal Martinů do České akademie věd a umění o svém dalším operním plánu:

„Nížepsaný dovoluje si žádati, by mu bylo dovoleno zhudebniti Zeyerovu veselohru *Stará historie* ve formě komické opery [podtrženo]“.¹⁷

Martinův povolení dostal, ale ke zhudebnění této látky také nedošlo. Podstatný je však posun dramaturgického záměru od milostného dramatu ke komické opeře, u níž pak skladatel zůstal i při tvorbě své první dokončené a provedené opery *Voják a tanečnice*; zároveň však přitom reagoval na přání objedávajícího divadla, které chtělo uvést novou operní veselohru anebo revui.¹⁸

Po příjezdu do Paříže v říjnu 1923 pokračoval Martinů v hledání námětu opery. O libretu vyjednával s Karlem Čapkem, který však spolupráci odmítl:

„Jak vidíte, do Paříže jsem se přes chřipku nedostal; lituji toho upřímně. Na divadlo, ať jakéhokoli sujetu, nemám teď ani pomyšlení; zaměstnávají mne jiné

¹⁵ Dopis Bohuslava Martinů Otokaru Fischerovi, 8. 5. 1920, Literární archiv – Památník národního písemnictví, fond Otokar Fischer, 19/4/19.

¹⁶ Viz s. 26 a 150.

¹⁷ Dopis Bohuslava Martinů ČAVU, jaro 1922, in: MAÝROVÁ, *Korespondence Bohuslava Martinů...*, s. 23.

¹⁸ Tato domněnka vyplývá z níže citovaného dopisu Bohuslava Martinů Vítězslavu Nezvalovi, viz pozn. 2121. Žádné jiné další dokumenty ohledně plánů a realizace opery v Národním divadle v Brně bohužel nejsou. Je pravděpodobné, že shořely při požáru Archivu Národního divadla v Brně následkem bombardování v roce 1944.

úkoly a – věřil byste? – je mi bez divadla jaksi lehčeji. Nezlobte se na mne, že snad zklamávám Vaši naději.“¹⁹

Vznik Martinův první opery byl podnícen konkrétní objednávkou z českého, přesněji moravského divadla. Také žádost adresovaná Karlu Čapkovi z Paříže dokládá, že na počátku pařížského pobytu Martinův nepomýšlel na operu pro Francii. Jarmila Gabrielová upozorňuje, že skladateli šlo při hledání textové předlohy pro operu o české libreto, a to částečně z jazykových důvodů, protože ještě tolik neovládal francouzštinu, ale především proto, že chtěl psát pro české publikum.²⁰ Motivací s tím spojenou pak byla konkrétní šance uvést operu na divadelní scéně, a tato šance byla samozřejmě mnohem reálnější ve vlasti, než ve Francii. Na počátku roku 1926 pak byla skladatelova snaha získat vhodné libreto již podložena konkrétní nabídkou provedení tohoto nového operního opusu v Brně, jak je doloženo v dopise Vítězslavu Nezvalovi:

„Milý příteli! Už mám na Vás skoro zlost, únor už je pryč a libreto nikde, myslím, že se Vám do toho asi moc nechce [...] Mimo to mi psal Zítek ohledně té revue, o níž jsem Vám psal dlouhý dopis, zdali se chcete zúčastnit nebo ne, že bych vyhledal někoho jiného, protože času je málo má [to] být v květnu na scéně v Brně. Čeká na [Váš] dopis do 15/4 m., nenapíšete-li mu (Otta [sic] Zítek, režisér Nár. Divadla, Na Veveří 56 Brno) do té doby, bude tedy hledat někoho jiného, což je škoda, [proč?] by se Vám ta práce jistě líbila a byl by z toho hezký kousek pro divadlo, kde by Vám nikdo nekladl překážek pro velkou výpravu. Rozhodněte se tedy co nejdříve. Na to svoje libreto asi budu ještě delší dobu čekat [...].“²¹

¹⁹ Dopis Karla Čapka Bohuslavu Martinů 30. 3. 1924, citováno dle: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 28.

²⁰ Jarmila GABRIELOVÁ: *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin im Kontext des Opern- und Theaterschaffens der 1920er Jahre*, in: *Music and Society in Eastern Europe 2* (2007), s. 67.

²¹ Dopis Bohuslava Martinů Vítězslavu Nezvalovi 2. 3. 1926, Literární archiv – Památník národního písemnictví, fond Vítězslav Nezval 21/71, 16926–16927. K jejich spolupráci došlo až o několik let později v dalších operách, ke kterým Nezval vytvořil libreto: *Hlas lesa* a část z opery *Hry o Marii*.

Nezval však zřejmě neměl o tuto nabídku zájem,²² a tak se krátce nato začal Martinů zabývat úpravou římské komedie *Lišák Pseudolus* podle Plauta, kterou pořídil Jan Löwenbach. Je pravděpodobné, že podnět ke spolupráci s Löwenbachem přišel také od Národního divadla v Brně. Nevíme, zda se oba autoři začali rovnou věnovat libretu *Voják a tanečnice* či tomuto libretu předcházela ještě nějaký jiný návrh.²³ První písemný doklad jejich spolupráce je spojen rovnou s intenzivní prací na opeře *Voják a tanečnice*.²⁴

Na své první opeře začal Martinů pracovat v červenci 1926 v Poličce, kdy vzniklo první jednání, pak následovalo zkomponování předehry. Znovu se k opeře vracel v průběhu celého roku a dokončil ji podle záznamu v partituře 19. června 1927 v Paříži.

²² K této plánované, ale neuskutečněné spolupráci poznamenává Mihule: „Jejich projekt směřoval k úpravě staré loutkové komedie Matěje Kopeckého Pan Franc na zámku a krásná Dišperanda, ale zřejmě daleko nepokročil, zatlačen libretem Löwenbachovým, které bylo po ruce.“, in: Jaroslav MIHULE: *Martinů. Osud skladatele*, Karolinum, Praha 2002, s. 157.

²³ Šafránek uvádí, že nejdříve Löwenbach nabídl Martinů libreto tříaktové melodramatické grotesky *Kdo je vrah*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 39. Ve své martinůvské biografii pak rozvádí podrobněji: „J. L. Budín předložil Martinů tříaktovou melodramatickou grotesku *Kdo je vrah*, slabou kabaretní věc, které skladatel nepoužil.“, in: ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 140.

²⁴ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1. Vzhledem k tomu, že Löwenbachova korespondence ještě není zpracována v systematické evidenci, jsou dále uváděny signatury kopií dopisů, které jsou uloženy v Institutu Bohuslava Martinů.

I. 2. Libretista Jan Löwenbach

„Těším se, že máte do práce chuť a doufám, že věc půjde dobře ku předu“

Jan Löwenbach byl významnou osobností českého hudebního života, k čemuž velmi zásadně přispěl jako právník a podporovatel soudobé hudby. Löwenbach se narodil v Rychnově nad Kněžnou 29. 4. 1880, v roce 1908 se jako odborník na autorské právo stal členem Hudební Matice. Přispíval do časopisů *Hudební revue*, *Listy Hudební matice* resp. *Tempo*, do *Lidových novin*, pražského německy vydávaného časopisu *Der Auftakt* a německých hudebních periodik *Der Merker* a *Die Musik*. Po vzniku Československé republiky pomáhal založit *Klub Československých skladatelů* (1921) a *Ochranné sdružení autorské* (1919). Jako člen československé sekce Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu se organizačně podílel na přípravách jejích festivalů v Praze roku 1924 a 1925. Löwenbach je spojen významně také s Leošem Janáčkem, kterému pomáhal jako právník v jednání s divadly i nakladateli. V roce 1941 se dočasně usadil v USA, po roce 1948 tam zůstal již natrvalo až do své smrti v roce 1972.²⁵

Nevíme, kdy přesně se Martinů a Löwenbach setkali poprvé, ale dosud nezpracované dopisy malíře Jana Zrzavého,²⁶ přítele Bohuslava Martinů, přinášejí doklady o tom, že Martinů a Löwenbach o sobě s určitostí věděli již v roce 1924. Jan Zrzavý si dopisoval převážně s Löwenbachovou manželkou Vilmou a první dopis, v němž Zrzavý jmenuje Bohuslava Martinů, pochází z 21. 2. 1924.²⁷ Dopisy z následujícího roku již dokumentují, že Löwenbachovi byli s Bohuslavem Martinů v osobním kontaktu.²⁸

²⁵ JUDr. Jan Löwenbach (1880, Rychnov nad Kněžnou – 1972, Glenn Falls, stát New York, USA), hudební publicista, organizátor a kritik, právník. Více hesla *Löwenbach, Jan* in: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/>, autor hesla John TYRRELL; in: Český hudební slovník osob a institucí, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>, autor hesla Vlasta REITEREROVÁ; in: Československý slovník osob a institucí, sv. 1, Státní hudební vydavatelství Praha 1963, s. 843–844, autor hesla Bohumír ŠTĚDRŮN.

²⁶ Fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.

²⁷ Dopis Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, Paříž, 21. 2. 1924, s. 2, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví. „Zítra odpoledne ke mně přijdou p. Weiner, Suchých, Nebeských, snad i Kars a Justitz a Martinů, Šíma a Matulka „na

Zrzavý zmiňuje navíc v tomto i v několika dalších dopisech „slečnu Finu“, čili Josefínu Tausikovou²⁹, která byla taktéž blízkou přítelkyní Martinů, takže osobní seznámení Löwenbacha a Martinů mohlo případně proběhnout také přes ni. V obálce adresované opět Janem Zrzavým Vilmě Löwenbachové, odeslané o dva dny později, se nacházejí dva dopisy. První z dopisů je určen Vilmě Löwenbachové,³⁰ druhý dopis v obálce byl pak určen přímo Bohuslavu Martinů; k předávce dopisu skladateli pravděpodobně nedošlo, protože se dopis nachází v Löwenbachově pozůstalosti. Vzhledem k tomu, že se jedná o dosud nepublikovaný dopis adresovaný přímo skladateli, uvádím na tomto místě přepis celého dopisu.

„Německý Brod 16. 5. 1925, Za klášterem, u p. Dvořáka fotografa.

Milý Martínku,

byl bych tak rád jel do Prahy slyšet Half-time zítra, ale není mi dobře a bojím se, abych se ti nezhoršil! Ale víte-co – Vy byste mohl jet do Poličky přes Brod a stavět se u mne! Do Poličky ještě pojedete, cesta je to skoro úplně stejně dlouhá a drahá, přeseďat musíte sejně dvakrát, buď v Pardubicích a ve Skutči, nebo zde v Brodě a ve Skutči. Když vyjedete z Prahy (Denisovo) v 5 hod. ráno, budete v Brodě v ½ 10 dopol., nebo později rychlíkem o 1/2 8mé (Denisovo) budete ve ¾ 11 a ve 2 hod. odpo. Máte spojení dál na Skuteč a Poličku. Tak by v tom pro

čaj“, ale neseženeme-li ráno peníze, budou muset u mne sedět „na sucho“. Nu snad mi to prominou.“

²⁸ Dopis Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, Německý Brod 14. 5. 1925, s. 1–2, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví. „Zítra začíná festival – napadá mě, neměl-li bych na ty 3 dny zajet do Prahy? Slyšel bych rád ty koncerty i užil si trochu pěkného divadla, Smetanovy opery, po nichž velmi toužím, a Martinů Half-time [...] Nepřijeduli, prosím Vás vyřídte laskavě Martinů můj pozdrav, a jel-li by přes Brod, neb měl-li by čas, ať se zde u mne staví. Pozdravuje sl. Taussigovou [sic] [...]“

²⁹ Fina (Josefina) Tausiková, provd. Ganzová, přítelkyně Bohuslava Martinů. V Českém muzeu hudby je dochován soubor dopisů z let 1926–1929, které jí zasílal Martinů, obvykle s řadou praktických proseb vztahujících se k jeho aktivitám. Je jí věnován klavírní cyklus *Film en Miniature*, viz s. 69.

³⁰ Dopis Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, Německý Brod 16. 5. 1925, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví. „Milostivá paní, právě jsem obdržel telegram a srdečně děkuji. Ale na dnešní koncert je již pozdě – telegram došel teď v 5 hodin a nejbližším vlakem bych přijel do Prahy až v 10 hodin, po koncertu. Hrozně rád bych slyšel zítra Half-time a mluvil s Martinů – ale bojím se jet, není mi zrovna dost dobře, mohlo by se to zhoršit [...] Doufám, že po festivalu, až se vše uklidní a Vy si odpočinete, že mi vše zas podrobně vypíšete jako vloni? Prosím Vás o to! Snad též Martinů by mi mohl vypravovat, odevzdejte mu prosím přiložený dopis a přimluvte mu hodně naléhavě, aby se zde cestou do Poličky stavěl.“

Vás žádná nevýhoda nebyla a strávili bychom spolu aspoň 3–4 hodiny, které snad byste mi mohl věnovat – ač-li stojíte o to se se mnou vidět a hovořit. Já bych hrozně rád Vás viděl a slyšel o Vás zprávy o Paříži, co dělá a jak vypadá, co tam nového a co dělají dívky a kamarádi a jak Vám [podtrženo] se tam dařilo – o festivalu, jak jste s ním byl spokojen, jaký úspěch a jaké známosti jste si učinil a co nadějí Vám kyne dál! Rád bych aby ty vaše zprávy byly co nejlepší a naděje nejrůzovější, a klika Vám nepřátelská už nadobro poražena a odstraněna z Vaší cesty!! Doufám, že mi uděláte tu radost a stavíte se tady – vždyť jste mi to myslím již i v Paříži slíbil! V rodině mé sestry budete vítán a krásně přijat a kdyby se Vám nechtělo s nimi se seznamovat (ať z jakýchkoli důvodů) nemusel byste sem k nám ani jít. To vše bych zařídil dle vašeho přání. Nebo kdybyste chtěl zde zůstat přes noc – hodilo-li by se Vám to lépe, můžete zde beze všeho přijati naše pohostinství! Čekám každopádně zprávu, brzkou [podtrženo], od Vás, těším se na Vás a pozdravuji Vás srdečně [.] Váš Jan Zrzavý

Vyzvednul jsi si „Jaro“ od rámaře?³¹

Další dopisy Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, které přinášejí informace o Martinů, jsou z konce roku 1925³² a z konce roku 1926.³³

V roce 1925 došlo kromě těchto osobních setkání zmíněných v korespondenci navíc také k intenzivní konfrontaci obou budoucích spolupracovníků na stránkách čtvrtého ročníku časopisu *Listy Hudební matice*, v němž vyšly tři Löwenbachovy články a šest článků Bohuslava Martinů.³⁴

³¹ Dopis Jana Zrzavého Bohuslavu Martinů (přiloženo v obálce adresované Vilmě Löwenbachové), Německý Brod 16. 5. 1925, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.

³² Dopis Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, Paříž 21. 12. 1925, s. 3, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví. „[...] stýkám se jedine s Martinů, 2× 3× týdně, vaříme a večeříme společně u mne. Měl prý teď v Praze velký úspěch s kvartetem, mám z toho velkou radost, a přál bych si, aby ho už přestali odstrkovat – jsou to holt intriky jako mezi malíři. Vidíte, má víra v něj a proroctví, že něco udělá, zdá se osvědčovat, pamatujete se, jak jsem Vám o tom psal? Martinů jel včera do Prahy, snad s ním budete také mluvit – řekněte mu, že ho pozdravuji!“

³³ Dopis Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, Paříž 7. 10. 1926, s. 2, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví. „O Martinů nic nevím, ani přijede-li, a kdy. Jak se má sl. Fina? Pozdravujte ji co nejsrdečněji ode mne.“

³⁴ Jan LÖWENBACH: *Konservatoř, Karel Burian a Zase festival?*, Bohuslav MARTINŮ: *Igor Stravinský, Propagace české hudby, O dechových nástrojích francouzských, Ke kritice o*

Martinů zmínil v roce 1925 Löwenbacha také ve své korespondenci a to v souvislosti s negativní reakcí dobové kritiky na jeho skladbu *Half-Time* a se snahou oslovit mladé kritiky, kteří by toto jeho dílo obhájili.

„Jedna věc je ovšem špatná, a to je že všichni, s kterými jsme počítali, od toho utekli. [...] A pak by se jednalo o soustředění mladých lidí, kteří by se chtěli za to býti [!], a ne zůstat na stanovisku ‚Half-Time‘. Snad by se nechal získat pro Miro Novák³⁵? Nebo kdo je ten Bareš [sic]³⁶ z Moravskoslezského deníku? S Voglem³⁷ rozhodně není nic. Ale mladý Löwenbach, Schullhoff³⁸“³⁹

Pro Jana Löwenbacha byl charakteristický pozitivní vztah k soudobé české hudbě a celkový charakter jeho textů, povzbuzující mladé české skladatele. Poprvé Bohuslava Martinů zmínil Löwenbach mezi pěti českými skladateli, jejichž díla byla uvedena na festivalu ISCM⁴⁰ v roce 1925. Martinů byl přitom pro něho jedním z významných zástupců současné české hudby.

„*Janáček, Novák, Karel, Vycpálek, Martinů*. Diese fünf Namen stehen ganz zufällig auf den Programmen den heurigen zwei internationalen Musikfeste. Die Welt will also ihre Musik hören. Es hätten mit demselben Recht andere fünf da stehen können: Foerster, Suk, Křička, Axman, Jirák. Oder noch andere. In allen möglichen Permutationen. (Die Ungenannten verdammen ja immer den Nennenden). Aber auch die heurigen fünf sind typische Vertreter der Gegenwart, wenn sie auch zwischen dreißig bis siebzig stehen.“⁴¹

současné hudbě, O současné hudbě, Současná hudba ve Francii, vše in: Listy Hudební matice 4 (1925).

³⁵ Mirko Novák (1901, Praha – 1980, Praha). Filozof, estetik, muzikolog a pedagog. Hudbou se zabýval především na počátku své vědecké dráhy, v letech 1921–23 napsal několik článků do Lidových novin.

³⁶ Možná Karel Josef Beneš (1896, Praha – 1969, Rožmitál pod Třemšínem). Spisovatel, libretista baletu *Ogelala* a opery *Plameny* Erwina Schulhoffa. Psal též články o hudbě.

³⁷ Jaroslav Vogel (1894, Plzeň – 1970, Praha). Dirigent, hudební skladatel. Věnoval se i hudební publicistice (autor monografie o Leoši Janáčkovi).

³⁸ Erwin Schulhoff (1894, Praha – 1942, zajatecký tábor Wülzburg). Skladatel, klavírista, ve 20. letech aktivní člen ISCM. Psal také kritiky do německých novin a hudebních časopisů.

³⁹ Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 8. 1. 1925, citováno podle: MIHULE, *Martinů. Osud skladatele*, s. 127.

⁴⁰ International Society for Contemporary Music.

⁴¹ Jan LÖWENBACH: *Junge tschechische Musik. Hic sunt leones?*, Der Auftakt 5 (1925), s. 139.

V témže čísle časopisu píše dále Löwenbach o Martinů podrobněji a v jeho nových dílech spatřuje příslib dalšího vývoje:

„Bohuslav Martinů ist vorläufig der Zankapfel der Jugend. Etwas aus der Art geschlagen. Sitzt nicht hinterm Herd. Schnappt nach Pariser Luft. Seine ersten Arbeiten waren artige, wohlgeformte Kantaten und Orchesterstücke. Dann kamen Anflüge debussyanischer Farben und Stimmungen. Und jetzt schüttelt er, fleißig, mit sich selbst in Streit, nach ‚Halbzeit‘, ein Kammermusikwerk nach dem anderen heraus und hört die Fragen der Zeit. ‚Half-Time‘ ist sicher nichts Definitives; nichts leichter, als darin Muster und Meister aufzudecken. Aber da ist endlich einer, der sucht und aus dem Banne des Hausbacken, Frisierten heraus will.“⁴²

Citovaný pochvalný článek v časopise *Der Auftakt* však Löwenbach zakončil konstatováním, že mladé české skladatele zatím ještě není významně slyšet; nicméně vyjádřil naději, že se to časem změní, tak jako v případě „věčně mladého“ Janáčka:

„Denn dies wollen wir uns jetzt mit dem Fragezeichen hinsetzen: Wo sind die Löwen der *jungen* tschechischen Musik? Einer jungen Musik, einer neuen Generation, wie sie sich so merkbar und ausdrucksreich, wenn auch ohne Anschluß an Europa, vor zwanzig Jahren meldete? Ich sehe und höre sie nicht [...] Mehr als reichlich ist in der tschechischen Kunst der Segen junger, frischer, guter und starker Talente [...] Aber die Courage fehlt, Kinder [...] Wenn wir also fragen: Hic sunt leones? Nein, heute in *diesem* Augenblick sehe ich sie nicht. Wenigstens die *jungen* Löwen nicht! Die weiße Mähne des ewig jungen Janáček ist uns aber eine Gewähr, daß auch heute irgendwo ein junger Löwe haust. Wir werden ihn vielleicht entdecken, bis Europa ihn entdeckt hat. Testis: Leo Janáček, der alte Löwe von heute.“⁴³

⁴² Tamtéž, s. 143.

⁴³ Tamtéž.

Můžeme se domnívat, že o deset let starší Löwenbach považoval v roce 1925 (tedy rok před započítím vzájemné spolupráce na opeře) pětatřicetiletého Bohuslava Martinů za zajímavého a slibného skladatele, který v sobě má potenciál přispět k moderní české hudbě, avšak zatím tak ještě definitivně neučinil.

Výše citovaný článek ale také vypovídá o samotném Löwenbachovi jako autorovi krátkých časopiseckých úvah. V této podobě působil jako velmi osobitý a briskní pozorovatel a jeho texty jsou v tomto ohledu zajímavé a inspirativní. Vtipný a roztomilý je také soubor jeho epitafů na tehdy žijící skladatele a osobnosti hudebního života publikovaný v r. 1921.⁴⁴ Pozdější inscenátory *Vojáka a tanečnice* charakterizoval Löwenbach takto: „[...] Zde Franta Neumann kosti svoje složil, jenž v Brně nové budovy se dožil.“ Otovi Zítkovi pak věnoval tento epitaf:

„Tady konečně se vyspí Ota Zítek,
účastník to mnoha slavných pitek.

Prý skladatel byl tuze veliký,
však víc ho proslavily jeho kritiky,
neb ty se tiskly, skladby poméněro,
a proto nad nimi se střelo šero.

Až se duše jeho na svět vrátí,
snad se budou jeho skladby hrátí.“⁴⁵

Jako dramatický spisovatel však příliš vysoké literární úrovně nedosahoval a jeho dochované dramatické pokusy jsou spíše méně zdařilé, což můžeme

⁴⁴ Jan LÖWENBACH: *Muzikantské dušičky*, A. Srdce, Praha 1921.

⁴⁵ LÖWENBACH, *Muzikantské dušičky*, s. 30.

dokumentovat na příkladu scénického mystéria.⁴⁶ Ukázka z promluvy Jidáše poukazuje na Löwenbachovu snahu o vážný žánr, text však oproti lehkým epitařům či novinovým článkům působí poněkud těžkopádně.

„Již k spáse nemám nové myšlenky.

Snad zkamením, když z oka Marie

mne nenávisti stihne paprsek.

Již přicházím, ó matko Kristova,

již hrotem nenávisti ozbroj se,

mně šípem záští plamenného znič!

Však slyš! Toť kroky v zahradě ... Jdou blíž ...“⁴⁷

V části pozůstalosti Jana Löwenbacha uložené v Památníku národního písemnictví se nachází řada jeho dalších literárních pokusů včetně četných překladů povídek a literárních děl jiných autorů z češtiny do němčiny (R. Svobodová, O. Theer, F. Šrámek ad.) či opačně (povídky R. M. Rilkeho ad). Kromě toho je zde uloženo také dramatické dílo *Don Quichotův návrat*, které je podepsané stejným pseudonymem jako *Voják a tanečnice* „J. L. Budín“ a navíc vykazuje s *Vojákem a tanečnicí* nápadnou stylistickou podobnost.⁴⁸ Dílo míší zcela v tendencích moderní dramatiky různé roviny času a místa děje, což dokazuje již pouhý výčet rolí:

„Hlavní osoby: Don Quijote, Sancho Panza, Dulcinea, Válečný dodavatel, Ministerský předseda.

⁴⁶ J. L. BUDÍN [Jan Löwenbach]: *Scénické mystérium o 3 obrazech dle intermezza z románu Zeyerova*, ve strojopise uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, S 184/2166, s. 7.

⁴⁷ J. L. BUDÍN (pseudonym Jana Löwenbacha): *Scénické mystérium o 3 obrazech dle intermezza z románu Zeyerova*, ve strojopise uloženo v Národním muzeu – Českém muzeu hudby, S 184/2166, s. 7.

⁴⁸ *Don Quichotův návrat. Tragikomedie o 3 dějstvích / 7 obrazech. Napsal J. L. Budín, strojopis, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.*

Menší role: Starosta, městský radní, finanční strážník, četník, předseda španělské společnosti, předseda soudu, obhájce, státní zástupce, velitel letiště, pilot, paní Weissová, Delegace A. C. Stadion, Prodavači, vyvolavači, figuriny, vojáci, lid.⁴⁹

První obraz se odehrává počátkem 17. století ve Španělsku, další ve střední Evropě 1920 (původní „v Čechách r. 1919“ je přeškrtnuto). Celý text se vyznačuje jistou dávkou originality, avšak zároveň zůstává dílem amatérského básníka, kterému není dáno překonat tuto svou hranici.

„Don Quichote:

Antikrist žije v různých podobách,

ale lidé ho nepoznávají.

Antikrist jen lidem vnukl,

že zas baží po rozkoších,

vymýšlí si nové hříchy.

Nové zábavy a stroje,

které místo lidí robí,

tlukou, supou, hučí, jezdí

ba i jako ptáci nebes

létají prý bleskurychle ...

To vše je dílo Antikrista...

Vyhledám ho a porazím ho. Bude to mé poslední číslo.

Sancho Pansa:

Ale kde? Kam se za ním dáme?

⁴⁹ Tamtéž, s. 1.

Don Quichote:

Je všude. Ale poslyš: Vím o zemi, jejíž lid po staletí sdílel podobný osud jako národ náš. Ten lid prý vítězně kdys obstál zápas s Antikristem.

Ve středu Evropy, ve věnci hor,

leží prý krásná ta země.

Lid její za dávných časů jak my

cizího zvolil si krále.

Dnes ovšem, slyším, že strásl své jho,

snad je mu lépe než nám.

Vlastní prý vládu zříditi si chce,

Vizme zda ještě to možno. [Je to země česká – přeškrtnuto]⁵⁰

Druhý obraz prvního dějství je uveden dívčím zpěvem za jevištěm na text: „Proč jsi k nám nepřišel, já jsem tě čekala...na lávě seděla, z okénka hleděla, dušenko moja!?“ Ve druhém dějství zase zvoní telefon a třetí dějství pak začíná na pražské ulici. Všechny znaky tohoto textu a způsob jeho konstrukce připomínají styl *Vojáka a tanečnice*. Bohužel, časově nelze určit přesně dobu jeho vzniku, každopádně však *Don Quichotův návrat* dokazuje, že tendence moderního „epického“ divadla byla Löwenbachovi blízká a neprojevila se pouze v libretu k *Vojákovi a tanečnici*.

Třetí literární podobu Jana Löwenbacha pak představuje jeho tvorba libretistická. Vytvořil dvě operní libreta, jež byla následně zhudebněna. Kromě *Vojáka a tanečnice* to bylo ještě libreto k opeře Jaroslava Kříčky *Bílý pán*.⁵¹ Společná práce Martinů a Löwenbacha na libretu opery *Voják a tanečnice* je dokumentována v korespondenci, z níž máme bohužel zachovány pouze dopisy

⁵⁰ Tamtéž, s. 3.

⁵¹ Jaroslav KŘIČKA: *Bílý pán* aneb *Těžko se dnes duchům straší*, op. 50 podle Oscara Wilda, I. verze Jan Löwenbach, komponováno 1927/1929, premiérováno v Národním divadle v Brně 27. 11. 1929. Autograf jedné písně z opery *Bílý pán* s vlastnoručním věnováním Jaroslava Kříčky Janu Löwenbachovi se nachází taktéž v nezpracovaném fondu Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví. Druhou verzi libreta vytvořil Max Brod 1930. Srov.: Bohumír ŠTĚDRŮN: heslo *Löwenbach Jan* in: Československý hudební slovník osob a institucí, s. 763.

Jana Löwenbacha, bez odpovědí Martinů.⁵² Dvanáct Löwenbachových dopisů Bohuslavu Martinů z let 1926–1928 naznačuje, že proces vzniku opery byl od počátku složitý, i přes počáteční nadšení:

„Těším se, že máte do práce chuť a doufám, že věc půjde dobře ku předu.“⁵³

Oba autoři měli rozdílné představy, i když Löwenbachova formulace, že „psát operu znamená tedy především: smířit se s faktem, že nelze pokračovat na cestě Wagner-Strauss, nýbrž nutno rozřešit otázku nové hudební formy“,⁵⁴ odpovídá na první pohled také ideálům a hudební poetice Bohuslava Martinů.⁵⁵ Martinů však jinak ve své hudební tvorbě ani písemných reflexích vztah k Wagnerovi neřeší. Tvorba nové opery představovala tedy pro oba autory spíše obecně možnost vyrovnat se s tradicí. Pro Löwenbacha to znamenalo aktualizaci starého textu s reflexí prvků moderního dramatu. Martinů zase viděl sílu opery spíše v hudební stránce, což později vyjádřil v textech z 30. let.

„Ve většině případů je to návštěvník druhé galérie Národního divadla. Tvořili jsme jakousi rodinu, aniž bychom se navzájem znali. Všichni tito známí neznámí navštěvovali pravidelně divadlo a přišli si *poslechnout* (zdůrazňuji tento termín, tutéž operu několikrát, často nedívající se ani na scénu. [...]) Ani oni, ani já jsme se nepřišli dívat dvacetkrát i více na nějakou dramatickou zápletku, ve většině případů ubohoučkou. Libreto mizelo skoro úplně. Nechci mluvit za druhé, ale pro mne samotného nehrálo roli ani slovo, text libreta [...]) Nemůžeme nevidět, že logika i zákony činohry nezávisí na týchž podmínkách jako u opery. [...]) Rovněž i akce sama je v opeře oproti činohře zvolňována jak slovem zpívaným, které nutně prodlužuje akci oproti slovu mluvenému, tak i zpěvem sborovým, v němž dosazuje za vnější scénický děj napětí hudební. Důkazem jsou dramaticky vypjatá

⁵² Korespondence Bohuslava Martinů a Jana Löwenbacha je uložena pod signaturou L/M v Centru Bohuslava Martinů v Poličce, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

⁵³ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1.

⁵⁴ LÖWENBACH, *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, zde citováno dle: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 165.

⁵⁵ „Mezitím připravuje Martinů svoje principy opery, jež se velmi liší od běžných i od wagnerovských principů [...].“ Bohuslav MARTINŮ: *Autobiografie*, in: Bohuslav Martinů. Domov, hudba a svět, Miloš Šafránek (ed.), Státní hudební vydavatelství, Praha 1966, s. 321.

místa v ansamblu nebo ve sborech, kdy se na scéně neděje vlastně nic. [...] Otázka dobrého libreta byla vždy choulostivá.“⁵⁶

Z Löwenbachových reakcí v korespondenci můžeme předpokládat, že podobné stanovisko Martinů zastával již v době tvorby opery *Voják a tanečnice*.⁵⁷ Ve skladatelově přístupu převládala při tvorbě opery snaha podřizovat strukturu textu celku a jeho divadelní účinnosti. O práci s textem a jeho funkci v rámci opery měl Martinů tedy jasné představy.

„I opera má svoje konvence (i v dobrém smyslu) a její funkční význam není úplně totožný s jinými útvary scénickými. Zdůrazňovat literární nebo jiné (psychologické) stránky díla je obhajitelné jen do té míry, nezaměňuje-li se přitom funkce opery s něčím jiným [...] Hudba opery má samozřejmě možnosti stupňovat emoce a dramatický proud v daleko větší míře, ale musí to být vyvoláno prostředky hudebně vlastními.“⁵⁸

Přestože Martinů předtím žádnou operu nepsal, uvědomoval si dobře její zákonitosti a specifika, včetně práce s hlasovými obory, funkce uzavřených čísel či nutnosti vytvářet kontrasty, což v Löwenbachově libretu nenacházel.

„V opeře jsem dodělal ten ensembl [sic] se sborem, to bude dobré, ale je to práce s tím libretem, opravdu si to vlastně musím dělat skoro sám. [...] Závěr jednání bude zase dobrý, ale tohle místo rozhodně trochu ve vzduchu a dá mi to hodně přemýšlení až to vyšpekuluji. Až mi Löwenbach přijde zase s jeho podstatným [podtrženo] nazíráním, tak mu [to] vysvětlím také podstatně, ale důkladně.“⁵⁹

Obdobně uvažoval nad funkcemi druhu i Löwenbach, který se v dopisech adresovaných skladateli neubráníl jistému poučování o zákonech opery:

⁵⁶ Bohuslav MARTINŮ: *Přežila se opera?*, in: Přítomnost 12 (20. 9. 1935), č. 7, zde dle: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 224–225.

⁵⁷ Viz pozn. 60 a 63.

⁵⁸ Bohuslav MARTINŮ, *Přežila se opera?*, s. 225–226.

⁵⁹ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 31. 8. 1926, České muzeum hudby G 3069.

„Přece jen scéna a opera mají své zákony, i když ne neslučitelné, které beztrestně nesmíme přestupovat. Je to problém velmi delikátní – a proto zatím: Dobře si to ještě rozmyslete zásadně, než se pustíte do této formy 3. aktu [...].“⁶⁰

Martinů se přitom snažil vycházet právě z těchto zákonitostí (srov. výše). Löwenbach si byl samozřejmě vědom závažnosti vlastního úkolu – možná však více až ze zpětného pohledu, tedy po dokončení libreta – „Psát text k opeře je v dnešní době operní krize podnikem životu nebezpečným“.⁶¹

V počátku spolupráce na opeře *Voják a tanečnice* zřejmě došlo mezi Martinů a Löwenbachem k názorovému střetu; jak však Löwenbach konstatoval, sešli se oba nakonec v názoru na komickou operu.

„Především konstatuji z Vašeho dopisu, že naše stanoviska jsou nejen daleko bližší než se Vám snad původně zdálo, nýbrž že se v celku shodujeme v názoru na komickou operu a její text. Nechci a nemohu přirozeně předem předpovídati, jak Vašim požadavkům vyhovím, ale doufám, že budete spokojen.“⁶²

Během kompozice opery libreto doznalo změn dle Martinů požadavků upřednostňujících hudební (tedy operní) pojetí, s nímž však autor libreta nebyl zcela srozuměn.

„Vrátiv se z Francie našel jsem zde Váš dopis, v němž odůvodňujete mně své stanovisko k přepracovanému třetímu aktu. Vaše vývody mně sice úplně odzbrojují, poněvadž z nich vycituji, že jsou diktovány plným přesvědčením, avšak nemohu říci, že by mne úplně přesvědčovaly.“⁶³

Ke konsenzu mezi oběma tvůrci nakonec došlo, opět podle dodatečné reflexe Jana Löwenbacha, na platformě „nové buffy“.

⁶⁰ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 18. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/3.

⁶¹ LÖWENBACH, *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, zde citováno dle ŠAFRÁNEK (ed.), *Dívaldo Bohuslava Martinů*, s. 165.

⁶² Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1.

⁶³ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 25. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/4.

„Původní koncepce libreta odpovídala bezděky dosti značně této rekonstruované představě plautinské komedie. Ale čím intimněji se stával vztah skladatelův k textu, tím více nabývaly jednotlivé výjevy forem nové buffy: hudební forma si stejnou měrou slovo podřizovala, jako se z něho vytvářela. Nevzdali jsme se mnohohlasu ani ansámblů jako hudebního prostředku scénického výrazu; stejně jsme sáhli k tanci jako živlu pohybovému i k pantomimě jakožto složce intermediální. Tím vznikl útvar, který není ani římská komedie, ani hudební drama, ani revue, ale – si licet comparare – jistě má blíže k Rossinimu a k Verdimu než k Wagnerovi a Straussovi. V jeho definitivní hudební výstavbě se uplatňuje vůle a koncepce skladatelova, promítnutá dnešním režisérem.“⁶⁴

Po skončení práce na opeře *Voják a tanečnice* a po jejím provedení v Brně osobní kontakt mezi oběma autory na několik let ustal, sblížil je až obdobný osud emigrantů v Americe. Od roku 1944 je v korespondenci dokumentována Löwenbachova snaha pomoci Martinů řešit otázky autorských práv v USA a skladatelovo členství v americkém ochranném autorském sdružení ASCAP.⁶⁵ Ve svých časopiseckých článcích z těchto let představoval Löwenbach Bohuslava Martinů jako nejvýznamnějšího reprezentanta české hudby v USA. V malé poznámce v jeho článku o československých skladatelích v Americe, že s Martinů „nemusíme vždy souhlasit“, můžeme snad vytušit smířlivý postoj k jejich dřívějším sporům; s odstupem dvaceti let po vzniku *Vojáka a tanečnice* viděl Löwenbach skladatele Martinů především jako experimentátora, přičemž největší originalitu na poli scénické tvorby přiznal jeho dílům z 30. let.

“The third of the Czech composers now in America, Bohuslav Martinů, is undoubtedly the best representative of both the original Czech musical tradition and advanced modernism. [...] We need not always agree with him to be attracted by his inventiveness in rhythm, sonority, and melody, by the sureness of his technique and the clear and self-critical ambition which has not spoiled his spontaneity. Martinů is an experimenter. He never leaves the listener indifferent.

⁶⁴ LÖWENBACH, *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, zde citováno dle ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 166.

⁶⁵ Tři dopisy Jana Löwenbacha do ASCAP (The American Society of Composers, Authors and Publishers) z roku 1944, Centrum Bohuslava Martinů, II C/3, 4, 8.

[...] Martinů is always attracted by some question of form or style, as he always wants to solve some problem connected with music on the stage quite independently of accepted formulas. 'The Soldier and the Dancer' (1926–27) attempts to create a modern opera buffa. [...] but his most original work for the theatre may be found in his *Špalíček* (1931), "The Miracle of Our Lady" (1933), and *Juliette* (1936–7)."⁶⁶

Ještě před komunistickým pučem v roce 1948 pomáhal Löwenbach Martinů se získáním profesury na pražské Akademii múzických umění, k čemuž však jak známo nedošlo a oba protagonisté již natrvalo zůstali v zahraničí.⁶⁷

⁶⁶ Jan LÖWENBACH: *Czechoslovak Composers and Musicians in America*, *The Musical Quarterly* 3 (1943), s. 326–327.

⁶⁷ Dopisy Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů z 19. 12. 1946, 20. 12. 1946 a 3. 1. 1947, Polička, Centrum Bohuslava Martinů, II/ C 11, B 9, B 10.

I. 3. Premiéry Martinů děl v Národním divadle v Brně

„Myslím, že to ani do Prahy nepošlu“

Opera *Voják a tanečnice* byla provedena ve světové premiéře 5. května 1928 v Národním divadle v Brně (dirigent František Neumann, režie Ota Zítek, výprava Bohumil Babánek). Srovnáme-li uvádění Martinů scénických děl v Brně a v Praze, nepřekvapí nás, že i operu *Voják a tanečnice* premiérovalo Národní divadlo v Brně. V rozmezí let 1925–1936 byla uváděna v Brně Martinů scénická díla v poměrně hojném počtu. Zařazení opery *Voják a tanečnice* do repertoáru nebylo tedy výjimečnou záležitostí, můžeme je vnímat jako součást cílené dramaturgie brněnské scény. Původní premiéry Martinů scénických děl následovaly za skladatelova života v Divadle Na hradbách (pozdější Mahenovo divadlo) v tomto pořadí:

31. 1. 1925	balet <i>Kdo je na světě nejmnocnější</i>
11. 2. 1928	balet <i>Vzpoura</i>
5. 5. 1928	opera <i>Voják a tanečnice</i>
23. 2. 1935	opera <i>Hry o Marii</i>
20. 9. 1936	opera <i>Divadlo za bránou</i> ⁶⁸

Srovnáme-li to s počtem jevištních premiér, které ve 20. a 30. letech byly provedeny v Národním divadle v Praze, je to pro Brno opravdu velmi dobrá bilance. Premiéry v Praze proběhly v tomto pořadí:⁶⁹

11. 9. 1924	balet <i>Istar</i>
17. 11. 1927	balet <i>Kuchyňská revue</i>

⁶⁸ Více k recepci Martinů jevištních děl v Brně in: Jindřiška BÁRTOVÁ: *Jevištní metamorfózy díla Bohuslava Martinů na brněnské scéně*, in: Almanach společnosti Bohuslava Martinů 1979, Praha – Brno 1979, s. 48–49. Václav NOSEK: *The Works of Bohuslav Martinů on the Brno Operatic Stage*, in: *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, Praha 1967, s. 221–226.

⁶⁹ Do seznamu nejsou zahrnuty rozhlasové premiéry.

19. 9. 1933 balet *Špalíček* (v Brně následovala hned vzápětí 25. 11. 1933)
16. 3. 1938 opera *Julietta*

Zadání nové opery českému, tou dobou již poměrně známému skladateli a touha uvést světovou premiéru jeho díla odpovídaly dobře dramaturgickým tendencím brněnského Národního divadla. Hojně uvádění novinek, k nimž patřila i díla Bohuslava Martinů, souviselo významně s osobními aktivitami tehdejších hlavních činitelů divadla, Františka Neumanna⁷⁰ a Oty Zítka⁷¹, kteří byli (ne)náhodou oba zároveň realizátory premiéry *Voják a tanečnice*. Režisér Ota Zítek se s Martinů hudbou setkal již počátkem roku 1919, kdy uveřejnil vcelku pozitivní kritiku *Česká rapsodie*, H. 118:

„Bylo by zapotřebí více stručnosti, omezit se na nejnútnejší sílu gradace, znásilnit leckdy zbytečný rozmach. Vnitřně práce Martinů přesvědčí. Cítíte z ní, že šlo o dílo vážné, o hudbu, kterou vyzpívalo upřímné srdce, cítící a prosté. Srdce českého hudebníka, který má co říci [...]“⁷²

Zítek sám byl také hudebním skladatelem, ale soustředil se především na operní režii, v níž představoval jakýsi protipól v Praze působícího Ferdinanda Pujmana.⁷³ Zítek byl Martinů nakloněn zdá se také proto, že měl obdobné

⁷⁰ František Neumann (1874, Přerov – 1929, Brno). Dirigent a hudební skladatel. Po studiích a působení v Německu se po vzniku Československé republiky stal šéfem opery brněnského Národního divadla. Prakticky z ničeho vybudoval operní soubor, který si záhy získal mezinárodní pozornost. V letech 1925–1929 ředitel Národního divadla v Brně.

⁷¹ Otakar Zítek (1892, Praha – 1955, Bratislava). Operní režisér, hudební skladatel, spisovatel. V letech 1926–1929 působil jako dramaturg brněnského divadla, po Neumannově smrti v letech 1929–1936 zastával post ředitele Národního divadla v Brně. V letech 1931–1939 ředitel Městského divadla v Plzni. V období 1941–1943 vězněn v Buchenwaldu. V letech 1946–1949 řídil Mahenovo divadlo a Operní studio JAMU v Brně. „Jeho vliv na dramaturgii brněnské opery se projevil pružným sledováním tvorby domácí i světové.“ Gracián ČERNUŠÁK: heslo *Zítek, Otakar*, in: Československý hudební slovník osob a institucí, II. svazek, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 996

⁷² Hudební revue 12 (1918–1919), s. 150, citováno dle: MIHULE, *Martinů. Osud skladatele*, s. 76.

⁷³ Ferdinand Pujman (1889, Nížkov – 1961, Praha). Stavební inženýr, profesor konzervatoře, dramaturg a režisér opery Národního divadla v Praze. „V pojetí režijní práce se lišil [Zítek] od pujmanovsky přísné stylizace volnějším realističtějším projevem se smyslem pro drobnokresebný detail, vycházející z hudebního ducha inscenovaných děl.“ Kol. autorů: *Dějiny české hudební kultury 1890/1945*, 2. díl, Academia Praha 1981, s. 93.

„protiromantické“ názory. Zítek, tak jako Martinů, navíc poměrně hojně publikoval v českých časopisech, takže myšlenky obou se dokonce setkávaly (podobně jako v případě textů Martinů a Löwenbacha) ve stejných číslech časopisu *Listy Hudební matice*.⁷⁴ Jako ukázkou těchto Zítkových tendencí můžeme citovat části z článku publikovaného r. 1928, tedy v roce premiéry *Vojáka a tanečnice*. Zítek v něm vyčítá „romantickým“ dirigentům nevhodný přístup k moderní hudbě (jeho výtky se však týkají i interpretace hudby starší, např. Smetanovy, v níž nenachází romantické prvky, ale naopak prvky klasické, stejně jako u moderní hudby)⁷⁵ a pokračuje charakteristikou soudobé hudby, přičemž právě z těchto jeho slov vyplývá, co si představoval pod „současnou“ hudbou a jaká by podle něho vlastně měla být. Romantický ideál mu byl cizí stejně tak v dirigování jako v kompozici.

„Nová hudba vyznačuje se úsilím po nové formulaci, po formě rostoucí z nového života a nových vjemů. Tam, kde se živí na klasicích, činí tak proto, aby se vyhnula tradičním svodům romantismu. Odvrat od kontrapunktických šarád vede ji k ideálům rovné linie neborcené a nepokroucené. Odklání se od polyfonie k polyrytmii. Opíjí se živelným rytmem a jasnou zvukovostí.“⁷⁶

Své úvahy završil Zítek originálním doporučením:

„Tím hůře dopadne skladatel současný [...] Jeho rytmickou lineárnost romantičtí dirigenti ubíjejí. Tj. [sic] jedna z bolestí současné hudby. Její interpreti nechtějí odložit romantický balast [...] Jak jsem naznačil, jest již několik velkých umělců, kteří nové hnutí vycit'ují správně, ale většina by se měla jít zbavit svého romantického balastu k Paulu Whitemanovi.“⁷⁷

⁷⁴ Ota Zítek byl dokonce šéfredaktorem prvního ročníku *Listů Hudební matice* 1921/1922.

⁷⁵ „Kolik je tu křečí, kolik cikánských naturalistických vibrát a kolik tu slyšíte poctivých, afektem nevyčylených taktů? Tu nejlépe lze stopovat tradiční manýry romantického dirigentství.“ Ota ZÍTEK: *Romantický dirigent*, Tempo. *Listy Hudební matice* 8 (1928), s. 320.

⁷⁶ Tamtéž, s. 318–319.

⁷⁷ ZÍTEK, *Romantický dirigent*, s. 320–321. Paul Samuel Whiteman (1890–1967). Americký skladatel, houslista, kapelník jedné z nejpůvodnějších tanečních skupin v USA 20. let *Paul Whiteman Orchestra*. Spojoval symfonickou hudbu a jazz. V roce 1924 si objednal u Georga Gershwina *Rhapsody in Blue*.

Tyto myšlenky nám dávají představu o Zítkově názoru na interpretaci soudobé hudby. Velmi nápadná je však také podobnost s názory Bohuslava Martinů:

„[...] tato nová epocha stále naráží na starý projev a je stále vykládána po starém způsobu díly minulé epochy hudební. Abych mluvil ještě přesněji, narážíme ji právě na stanovisko a na projev, z kterého se chce s nejvyšším úsilím vyprostiti. Přesně řečeno, je to projev hudebního romantismu, v kterém jsme žili a rostli a jehož se přirozeně nemůžeme tak snadně zbaviti. A to je právě chyba, protože nový projev se brání proti tomuto nazírání.“⁷⁸

Na tomto místě můžeme připomenout také uvažování dirigenta Františka Neumanna, které koresponduje s postojem skladatele i režiséra.

„Rozjímal jsem o hudbě Wagnerově a o hudbě „budoucnosti“ a přišel jsem nakonec náhledu, že to hudba „budoucnosti“ nikdy nebude. Wagner podal sice některé zásady, které mnozí skladatelé nyní pěstí [...] ale opera tak, jak si ji Wagner myslel, nikdy nebude.“⁷⁹

František Neumann se setkal s Martinů hudbou také v jiném kontextu než při brněnských divadelních premiérách; spolu s ostatními členy české poroty doporučil např. uvedení Martinů „skandální“ orchestrální skladby *Half-time* na festivalu ISCM v Praze v květnu 1925. Tento dirigent, který v letech 1919–1929 působil v brněnském divadle nejprve jako šéf opery a později jako ředitel divadla, dokázal přitáhnout k Brnu i zahraniční pozornost.⁸⁰

⁷⁸ Bohuslav MARTINŮ: *O současné melodice*, Listy Hudební matice 5 (1925), s. 163–164.

⁷⁹ Vladimír HELFERT: *František Neumann*, bibliofilské vydání v grafické úpravě Ed. Miléna, Prostějov 1963, s. 11.

⁸⁰ „František Neumann dovedl si najít svou dobu a doba si našla Neumanna. Teprve popřevratové Brno ho upoutává trvale k českému hudebnímu životu a teprve odtud začíná tento čilý a neumdlévající duch zasahovat velmi podstatně a plodně do vývoje hudebního života českého Brna [...] na jaře 1919 Neumann se stává šéfem opery brněnského Národního divadla a tím přichází do Brna osobnost, která záhy si vydobyla vedoucího místa v hudebním životě brněnském. Činnost, kterou tam Neumann vyvinul, byla prostě obdivuhodná.“ HELFERT, *František Neumann*, s. 20–21. Srov.: Bohumír ŠTĚDRŮ: heslo *Neumann František*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, II. sv., Státní hudební vydavatelství, Praha 1965, s. 175.

V tomto kontextu pak není udivující, že v letech 1925 a 1928 došlo ke třem divadelním premiérám Martinů děl v Brně. Skladatel byl s těmito provedeními velmi spokojen a pochvalně se vyjadřoval již k přípravě a nastudování prvního baletu *Kdo je na světě nejmocnější*:

„Premiéra myši bude v lednu v Brně, psal mi Zítek, chtěl, abych byl při tom [...] Jsem překvapen rychlostí s jakou to dělají.“⁸¹

V dalším dopise, již po premiéře, psal obdobně pochvalně:

„Pak mi psal Zítek, a rovněž našťestí naši četli noviny, takže na tom byli a poslali mi lístek, že to bylo něco báječného [...] Velmi mě to překvapilo, že ty „Myši“ byli [sic] vypraveny za prvé tak brzo a za druhé, že na nich nešetřili.“⁸²

Také reakce kritiky na provedení *Kdo je na světě nejmocnější* v Brně byly velmi pozitivní. Martinů, který nebyl na premiéře přítomen, dostával o úspěších zprávy od rodiny a od různých osobností, včetně dirigenta premiéry Břetislava Bakaly, jemuž děkoval za jeho provedení.

„Píšete o brněnském provedení. Já mám všechny ty podrobnosti a ujišťuji Vás, že jsem měl radost ze zpráv všech známých, kteří byli přítomni a kteří shledali hudební provedení výborné, tedy pro Vás jsem měl vždy jenom díky a nikdy mi nepřipadalo na mysl, abych dával vinu hud. provedení.“⁸³

Po tomto úspěchu již Martinů v roce 1925 při plánování dalšího scénického díla (balet *Vzpoura*) ani nepočítal s jeho případným uvedením v Praze. Příteli Stanislavu Novákovi psal, že pracuje „[...] na jednom divadle, co bude svého

⁸¹ Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 26. 12. 1924, Centrum Bohuslava Martinů, PBM KSNov 27.

⁸² Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 5. 2. 1925, Centrum Bohuslava Martinů, PBM KSNov 29.

⁸³ Dopis Bohuslava Martinů Břetislavu Bakalovi, 18. 3. 1926, oddělení dějin hudby MZM Brno, ODH MZM: G 6375/1. Martinů naráží pravděpodobně na některé rozporuplné reakce po provedení, viz pozn. 128.

druhu senzací, a myslím, že to ani do Prahy nepošlu.⁸⁴ Premiéru baletu *Vzpouřa* (11. 2. 1928) pak skutečně svěřil opět Neumannovi a Zítkovi, který se o uvedení tohoto díla sám aktivně zajímal.⁸⁵ Pozitivní zkušenosti se pak opakovaly i o několik let později, kdy Martinů mohl srovnat nastudování téhož díla v divadle v Brně a v Praze. Jednalo se o nastudování opery *Hry o Marii*, H. 236 v Brně (premiéra v roce 1935) a rok nato v Praze.

„[...] využívám chvilky času po svém návratu abych Vám sdělil svoje dojmy z pražského provedení a i z toho co se jaksí váže k mojí další práci. Dílo působilo v Praze velmi mocně na obecnost, ale znovu jsem konstatoval jak radostně a pružně se pracuje v Brně a s jakousi úplnou samozřejmostí a jak těžce se v Praze pracuje proti ustáleným konvencím i proti pohodlnosti [...].⁸⁶

Po úspěšném uvedení baletu *Kdo je na světě nejmocnější* (31. 1. 1925) dostal Martinů nabídku vytvořit pro Brno také operu. O plánech na operu v Brně se zmiňuje Martinů v korespondenci od roku 1926. Od poloviny roku 1927 pak již uvádí konkrétní termín premiéry, únor 1928, tedy o několik měsíců dříve, než k ní nakonec došlo.⁸⁷ Výše citovaný dopis Vítězslavu Nezvalovi dokládá, že konkrétní podnět k vytvoření opery přišel od Oty Zítka někdy před 2. únorem 1926.⁸⁸ Osobní kontakt obou autorů opery s brněnskými zadavateli však zajišťoval Jan Löwenbach, který Martinů pobízel k osobnímu setkání se Zítkem.

„Včera jsem se náhodou setkal se Zítkem, který přijel z Brna, a již před tím, ovšem zcela zběžně, prohlížel Vaši partituru. Dnes ráno odejel a slíbil, že v nejbližších dnech věnuje se důkladné prohlídce partitury, výtahu i textu a velmi rád by s Vámi potom věci pojednal. Je Vám upřímně nakolněn a myslím, že věc

⁸⁴ Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 5. 2. 1925, Centrum Bohuslava Martinů, PBM KSNov 29.

⁸⁵ Dopis Bohuslava Martinů Břetislavu Bakalovi, 3. 10. 1926, oddělení dějin hudby MZM Brno, ODH MZM: G 6375/2.

⁸⁶ Dopis Bohuslava Martinů Gracianu Černušákovi, 16. 2. 1936, oddělení dějin hudby MZM Brno, ODH MZM: G 939.

⁸⁷ Plánovanou premiéru v únoru 1928 zmiňuje v dopise Universal Edition z 19. 8. 1927, ale ještě 13. 10. 1927 v dopise ČAVU, in: MAÝROVÁ, *Korespondence*, s. 23.

⁸⁸ Viz str. 13, citace dopisu Bohuslava Martinů Vítězslavu Nezvalovi 2. 3. 1926, Literární archiv-Památník národního písemnictví, fond Vítězslav Nezval 21/71, 16926–16927,

bude u něho v dobrých rukou. Rozhodně bych tedy doporučoval – a tlumočím tak jen přání Zítkovo, abyste koncem příštího týdne [...] do Brna zajel.⁸⁹

„Je to škoda, že jste nemohl jeti do Brna, neboť Zítek si toho velmi přál. Považoval bych proto za účelné, abyste – hodí-li se Vám to – napsal nyní do Brna, že Vám nebylo možno tam zajeti a že koncem týdne budete několik dní v Praze [...] a mohl byste se s ním zde setkatí.“⁹⁰

V souvislosti s přípravou premiéry se muselo vyřešit ještě pořízení klavírního výtahu a jeho případné vydání, což bylo možná příčinou posunutí data premiéry až na květen 1928. Vytvořením klavírního výtahu byl pověřen Karel Šolc, který jej dokončil zřejmě koncem srpna 1927.

„Ředitel Neumann mně píše, abych mu poslal výtah, text a partituru, jakmile bude klavírní výtah hotov. Šolc slíbil, že tomu tak bude během příštího týdne, tak že bych pak ihned zaranžoval ono předání pro Hudební Matici a Ostrčila, načež bych klavírní výtah atd. poslal Neumannovi. Hudební Matice se rozhodne brzy a bude-li rozhodnutí pozitivní, dá se klavírní výtah hned rýt, aby byl do konce roku hotov. Doporučoval bych ovšem, abyste si jej před tím prohlédl a zkontroloval [...] Jsem toho názoru, abyste zatím Universální Edici o opeře nepsal, až bude rozhodnuto, zdali klavírní výtah vydá Hudební Matice, pak jim napíšete, že jej vydáte v Hudební Matici, ježto oni o vydání neprojeví zájmu a že se mohou s Maticí dohodnouti kdyby se jednalo snad také o vydání s textem německým. Premieru jim ovšem oznámíte.“⁹¹

V dalším dopise adresovaném Martinů píše Jan Löwenbach – jenž po ukončení libretistické spolupráce na opeře *Voják a tanečnice* působil opět již jako právník a zprostředkovatel jejího prvního provedení – o finančním vypořádání s Karlem Šolcem.

⁸⁹ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 9. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/8.

⁹⁰ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 20. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/9, s. 1.

⁹¹ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 30. 8. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/5.

„Dnes odevzdal mně Šolc klavírní výtah třetího aktu a slíbil, že příští týden se pustí do výtahu ouvertury. Na můj dotaz o honoráři nechtěl se dlouho vyslovit, říkal pouze, že Roman Veselý dostal pouze za poslední dva výtahy Novákových oper á 5000 Kč. Konečně požádal o 4000 Kč, které jsem mu vyplatil [...] Partituru zasílám současně ředitelství Národního divadla v Brně [...] Klavírní výtah zde ještě potřebujeme pro kalkulaci tiskárny a pro přehrání pro Hudební Matici [...].“⁹²

Dne 8. září zaslal Löwenbach Šolcův klavírní výtah do Brna, kde si jej měl prohlédnout dirigent Neumann. Poté se mělo rozhodnout o jeho vydání péčí Hudební Matice [Umělecké Besedy] v Praze.

„Bude ovšem nutno, abyste klavírní výtah důkladně prohlédl, než půjde do tisku a proto je třeba, abyste se rozhodl, zdali Vám má býti zaslán snad z Brna dříve do Poličky, či chcete-li tu práci podniknouti v Praze. To závisí ovšem na tom především, zdali se Hudební Matice k vydání rozhodne, o čemž Vám podám zprávu a jak dlouho Neumann výtah si u sebe ponechá.“⁹³

Martinů tedy v září 1927 klavírní výtah neviděl:

„Jak pak udělal Šolc výtah, jsem na to velmi zvědav, jak to dostal do toho piana [...].“⁹⁴

Také jeho vydání v Hudební Matici (HMUB) naráželo na obtíže:

„Ve schůzi Hudební Matice nebylo vlastně definitivně nic rozhodnuto, ačkoli zájem o vydání zde je. Hlavní důvody jsou rozpaky rázu finančního. /Tisk by stál nejméně 35.000 Kč/.“⁹⁵

⁹² Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 5. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/6.

⁹³ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 8. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/7.

⁹⁴ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 13.[?] 9. 1927, České muzeum hudby G 3072.

⁹⁵ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 20. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/9.

Jan Löwenbach se pak snažil nalézt způsob finančního vypořádání s Karlem Šolcem návrhem splacení honoráře z tantiém, přičemž však stále zmiňoval ještě termín premiéry březen 1928.⁹⁶ Odsunutí vydání klavírního výtahu mohlo mít ještě další důvody:

„Další otázka, jež byla nadhozena, jest překlad, poněvadž vysloveno bylo přání, aby výtah vyšel též s německým překladem. Konečně bylo uvažováno, zdali by se ještě nemělo sečkat až bude výtah Vámi prohlédnut, nebudou-li v něm podniknuty změny a mimo to byla nadhozena otázka, zdali nebudou při provedení některé změny, na které by bylo vzítí zřetel. To vše vedlo k tomu, že věc nebyla definitivně rozhodnuta a bylo řečeno, že se vyčká až jak všechny tyto otázky se v nejbližší době utváří“.⁹⁷

Klavírní výtah ani partitura nakonec vydány nebyly, Martinů se však podařilo získat alespoň malý příspěvek od České akademie věd a umění (ČAVU) na pokrytí nákladů s vyhotovením klavírního výtahu. Premiéra opery byla nakonec odsunuta na květen 1928.⁹⁸

⁹⁶ V dopise z 3. 3. 1928 ČAVU sděluje Bohuslavu Martinů, že na pokrytí nákladů spojených s tvorbou klavírního výtahu opery mu povolila 1000,- Kč. (Martinů v žádosti vypsál, že za klavírní výtah vyplatil Šolcovi 4000,-Kč), in: MAÝROVÁ, *Korespondence*, s. 28.

⁹⁷ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 20. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/9, s. 1–2.

⁹⁸ „Navrhoval bych, abychom v bodě 6/ brněnské smlouvy připsali, že říditelství se zavazuje první provedení uskutečnit nejpozději do konce března 1928 a provést operu do konce letošní sezony aspoň osmkrát.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 5. 10. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/10.

I. 4. Dramaturgie Národního divadla Brno

„O premiéru zajímá se i cizina“

Po vzniku Československé republiky se brněnské Národní divadlo díky své dramaturgii a uměleckým výkonům vyvinulo v rovnocenného partnera Národního divadla v Praze. Podle Vladimíra Helferta si brněnské divadlo kromě uvádění světového repertoáru mohlo utvořit vlastní charakter pouze na základě specifického vztahu k české operní tvorbě:

„Úkol našeho divadla je úplně jiný než pražského. Janáček.“⁹⁹

Uvádění premiér a nových nastudování oper Leoše Janáčka tvořilo tedy základ brněnské operní dramaturgie. Kromě Janáčkových oper však byla v Brně uvedena také řada dalších českých novinek (Otakar Ostrčil – *Legenda z Erinu*, Vítězslav Novák – *Lucerna*, *Dědiv odkaz*, Karel Boleslav Jiráek – *Žena a bůh*, Osvald Chlubna – *Pomsta Catullova*, Oskar Nedbal – *Sedlák Jakub*, Ota Zítek – *Pád Petra Králence* či Schullhofovo baletní mystérium *Ogelala*).¹⁰⁰ Tyto domácí novinky byly konfrontovány s díly dobových světových autorů (Debussy, Ravel, Stravinskij, Křenek).¹⁰¹ Premiérování soudobých děl však bylo z hlediska finančního náročné. Dramaturg Ota Zítek musel tuto činnost nejednou obhajovat.¹⁰² Svou strategií však prokázal Zítek spolu s dirigentem Neumannem kromě vlastního uměleckého vkusu také skutečný organizační talent.¹⁰³

⁹⁹ HELFERT, *František Neumann*, s. 24.

¹⁰⁰ Kompletní seznam repertoáru viz Jiřina TELCOVÁ – Vladimír TELEK: *Dramaturgie brněnského divadla. Přehled repertoáru v období 1884–1960*, in: Almanach Státního divadla v Brně II., Soupis repertoáru českého divadla v Brně 1884–1974, Brno 1974 (pozn. *Voják a tanečnice* mylně vřazena do oddílu balet, s. 106).

¹⁰¹ *Dějiny české hudební kultury*, 2. díl, s. 92.

¹⁰² „Dnes, kdy z finančních důvodů musí naše divadla svádět těžké boje o to, aby protlačila do repertoáru českou operu, a kdy nutno s tak velkými obtížemi hledati náhradu za deficitní provozování českých děl, – dnes tedy vystoupí právě český skladatel (jímž onen referent jest) pro vypravení díla skladatele druhého a ztěžuje tak nejen usilovnou snahu naši, nýbrž nepřimo i českých scén ostatních.“ Ota ZÍTEK: *Otázky a názory: Doslov k brněnskému provedení dvou*

Řešením, které vedení brněnského divadla realizovalo, bylo totiž vytvoření nezvyklé kombinace dramaturgicky hodnotného repertoáru s repertoárem „zábavným“.¹⁰⁴ Výdělečnou část repertoáru představovala opereta, kterou byla odborná veřejnost velmi málo ochotná tolerovat a jejíž uvádění bylo vnímáno jako pokažení čisté, umělecky hodnotné a modernistické dramaturgie brněnského divadla.¹⁰⁵ V letech 1923–1935 byl šéfrežisérem operety (jež byla nedílnou součástí Národního divadla Brno) Oldřich Nový. Kromě pokračování v uvádění tradičních operetních kusů věnoval pozornost také původním novinkám brněnských autorů, obrovský úspěch přinesla hned první z nich – výše zmíněná revue *Z Brna do Brna*, uvedená 12. 9. 1926 v Divadle Na hradbách. Takovýto kus však nebyl podle kritiků, tehdy ani s odstupem, hodný velikosti Františka Neumanna ani dramaturgie celého Národního divadla Brno.¹⁰⁶

Organizace brněnského divadla vypovídá o tom, že Neumann se Zítkem byli ochotni investovat čas a energii do původních operních premiér děl soudobých českých skladatelů bez ohledu na finanční náročnost.¹⁰⁷ Martinů

původních oper, Tempo. Listy Hudební matice 8 (1928), s. 338, jedná se zde o diskuzi ohledně uvedení Voglovy opery *Mareja*.

¹⁰³ „Kulturní Brno po převratu – jaký to podivuhodný život, plný náhle vzplanuté energie! [...] Nové popřevratové Národní divadlo navazovalo na českou divadelní tradici, jak byla v Brně před převratem [...] Tím je řečeno, že nové Národní divadlo potřebovalo umělecké vůdce, kteří by nebyli jen dobrými výkonnými umělci, nýbrž především také obratnými organizátory.“ HELFERT, *František Neumann*, s. 21.

¹⁰⁴ „Hudební život brněnský je reprezentován především činností brněnského Nár. divadla, významnou nejenom ve vlastním oboru hudby dramatické, nýbrž také ve velkých abonentních koncertech [...] Brněnské divadlo musí ovšem, jak je potřebí k správnému ocenění jeho činnosti, vždy znovu uvážít, velmi opatrně udržovat finanční rovnováhu vlastními silami, nemohouc se spoléhat na vydatnou podporu z veřejných fondů, úměrnou kulturnímu významu svého působení. Snaží se tedy o kompromis vážné umělecké práce s hledisky hospodářskými, výdělečnými a uskutečňuje jej někdy šťastněji, jindy méně šťastně.“ *Brno*, in: *Tempo. Listy Hudební matice*, roč. 8, Praha 1928, šifra [-k] – Gracián Černušák, s. 207.

¹⁰⁵ „Uvážíme-li tuto velmi významnou činnost brněnského divadla v oboru hudby dramatické i symfonické, můžeme jenom litovati, že zření k finanční prosperitě nutí ústav takových výkonných možností k vydatnému pěstování operety ve Starém divadle, charakterisovaném nejenom pikantnostmi druhu Grünovy „Miss Chocolat“, ale dokonce nevkusem „Domu u tří děvčátek“. Vedení divadla pak nelze ušetřiti výtky, že pohodlnou repertoární politikou zabavilo vážnou část divadelního obecnstva zájmu o nedělní představení i v Městském divadle, takže dnes není v neděli odpoledne ani večer možné jiné představení nežli opereta nebo do nekonečna otřískávaná revue „Z Brna do Brna“. Tamtéž, s. 261.

¹⁰⁶ „Jako ředitel vzal na sebe odpovědnost také za finanční prosperitu ústavu. To jej hnalo na cesty, kam by sotva se byl obrátil, kdyby necítil povinnost aby zaručoval hospodářský stav divadla. Tehdy diriguje na scéně Městského divadla Cikánského barona 1.VII. 1925 a tehdy uvádí na tutéž scénu revue *Z Brna do Brna*. Byl to ovšem znamenitý kasovní kus, ale ona uvědomělá repertoární linie z dřívější doby tím byla nalomena. Dnes je zřejmo, že k tomu byl Neumann hnán svou ředitelskou finanční odpovědností.“ HELFERT, *František Neumann*, s. 29.

¹⁰⁷ Srov. citáty na s. 13 (pozn. 21) a na s. 33 (pozn. 82).

proto mohl při práci na své první opeře postupovat velkoryse a vytvořit dílo, na jehož nastudování a provedení se podílel téměř celý soubor.

„Opera „Voják a tanečnice“ od B. Martinů, jejíž premiéra bude počátkem května, vzbudila velký zájem v celém uměleckém světě. Libreto, jež navazuje na starořeckou komedii, napsal J. L. Budín (pseudonym známé pražské osobnosti). Nová výprava pořizuje se v dílnách Národního divadla za výtvarné spolupráce architekta Babánka. Zpěvohru, v níž zaměstnán je skoro celý operní soubor i s baletem, studuje ředitel Frant. Neumann s dramaturgem O. Zítkem.“¹⁰⁸

Od *Vojáka a tanečnice* se však zároveň očekával jistý úspěch, a to jak vzhledem k úspěchu baletu *Kdo je na světě nejmocnější*,¹⁰⁹ tak také s ohledem na to, že dílo bylo dáváno do spojitosti s úspěšným uvedením opery Ernsta Křenka *Jonny spielt auf* premiérované pod názvem *Jonny hraje dokola* 22. 12. 1927 v brněnském divadle Na hradbách.

„Voják a tanečnice“, původní zpěvohra skladatele B. Martinů bude mít první provedení na naší scéně v sobotu dne 5. května t. r. O premiéru zajímá se i cizina jak dosvědčují četné přihlášky, a zpěvohra slibuje úspěch, jaký měla Křenkova opera „Jonny hraje dokola“.¹¹⁰

Již doboví recenzenti však postřehli, že různým označováním operních děl (jako opera-revue) divadlo manipulovalo publikum a naznačovalo způsob vnímání a kontextu.

„Z moderních novinek uveden sensační Křenkův „Jonny“ (22. XII.). Brněnské divadlo je prvou a zůstane snad jedinou českou scénou, která si v Zítkově plynném překladu pospíšila s touto novinkou posledních měsíců. Pomýšlelo se

¹⁰⁸ Divadelní list 3 (14. 4. 1928), č. 33.

¹⁰⁹ „Premiéra opery „Voják a tanečnice“ od našeho skladatele B. Martinů, jehož balety „Kdo je na světě nejmocnější“ a „Vzpouza“ docílily na naší scéně velkého úspěchu [...]“ Divadelní list 3 (21. 4. 1928), č. 34.

¹¹⁰ Divadelní list 3 (28. 4. 1928), č. 35.

při tom zřejmě na značný finanční efekt, hledala se ve výpravnosti a časovosti „Jonnyho“ náhrada za známou brněnskou atrakci (!) [Z Brna do Brna] a aby bylo obecenstvo důrazně upozorněno na tuto stránku, označena skladba již na návštějích jako opera-revue.¹¹¹

Naopak, pozdější muzikologický pohled zhodnotil právě Martinů spojitost s Křenkem (i když ne pouze v souvislosti s *Vojákem a tanečnicí*) jako svébytné završení linie „revuální opery“.¹¹² Dobové označování Martinů opery *Voják a tanečnice* v anotacích, recenzích i osobních dokumentech bylo velmi rozdílné (revue, komická zpěvohra, komická opera, opera buffa, opera-revue). Jaký útvar měl na mysli on sám, můžeme (vzhledem k jeho chybějícím vyjádřením) pochopit pouze na základě analýzy díla. Libretista se pak jednoznačně přiklonil k opeře buffa.

„Bude mít mnohem snazší úlohu pro operu komickou než pro vážnou, poněvadž si může dovolit daleko větší volnost po stránce scénické, formální i dějové. Nuže: pokoušíme se o novou operu *buffu*.“¹¹³

Na tomto dobovém pozadí přistoupil tedy Martinů poprvé k formě opery, ve které viděl velký potenciál a zároveň vlastní osobní výzvu. Fakt, že konkrétní volba komického žánru byla přáním objednavatele, neumenšuje skladatelův originální a aktivní přístup k jeho řešení.

„Současná opera je postavena na falešných principech, nebo alespoň na těch, jež již dlouho neodpovídají požadavkům doby. [...] Přes to vše forma opery je schopna dalšího vývoje, lépe řečeno má možnosti se přizpůsobit novým řešením požadavků současné doby. Je nutno korigovat všechny složky, jež romantická epocha přinesla do této formy, které dnes ani sebedůmyslnějším estetickým

¹¹¹ šifra [-k] – [Gracian ČERNUŠÁK]: *Brno*, Tempo. Listy Hudební matice 8 (1928), s. 208.

¹¹² „Revuální opera, opera-musical zastupovaná např. Křenkovým ‚Jonny‘ má ve tvorbě Bohuslava Martinů zástupce, který představuje kvalitativní dovršení žánru a vyvrcholení této linie.“ Miloš ŠTĚDRŮN: *Bohuslav Martinů jako inspirační zdroj skladatele sedmdesátých let našeho století*, in: Almanach Společnosti Bohuslava Martinů 1979, s. 100.

¹¹³ J. L. BUDÍN: *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 165.

výkladem nelze zachránit, protože ztratily svoji živelnost. [...] Ale jsem přesvědčen o další životnosti této formy a sám ji realizuji.¹¹⁴

¹¹⁴ Bohuslav Martinů o opěře v anketě Literárních novin, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 203.

II. Premiéra a dobová recepce

II. 1. Martinů a premiéra

„Ty zájezdy mi přijdou moc drahé“

Premiéra opery *Voják a tanečnice* se konala 5. 5. 1928 v Národním divadle v Brně za účasti obou autorů. Protože Martinů žil od roku 1923 nastálo v Paříži a jeho finanční situace nebyla v prvních letech pobytu nejlepší,¹¹⁵ nebylo pro něho zcela samozřejmé účastnit se premiér vlastních děl ve vlasti. Premiéru baletu *Vzpoura*, jež se uskutečnila několik měsíců před uvedením *Vojáka a tanečnice*, skladatel neviděl, na premiéře opery však podle tvrzení Miloše Šafránka byl:

„[...] ale velký, velmi živý úspěch, za nějž se skladatel i libretista na premiéře v Brně osobně děkovali, byl po prvním jednání“.¹¹⁶

Naopak Jaroslav Mihule označuje Šafránkův údaj o přítomnosti skladatele na premiéře za chybný a jako důkaz cituje dopis Martinů přítelkyni Fině Tausikové:

„Ty zájezdy mi přijdou moc drahé a vynesou mi jen zklamání, proto raději zůstanu zde [v Paříži]; doufám, že se to udrží v repertoáru a že to uvidím později“.¹¹⁷

¹¹⁵ „Mám se mizerně a nevím opravdu, jak to takhle dlouho vydržím. Přitom se mi Paříž líbí čím dál tím více a cítím, že bych jinde nemohl žít. Jenomže je zde teď velmi draho [...] – bydlím v hotelu a to mě stojí 300 franků měsíčně, takže mám 200 franků na jídlo. [...] A tak mě to velmi deprimuje, protože to je přece jen velký risk, jestli to takovýmto způsobem předrším“, nedatovaný dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, citováno podle MIHULE, *Martinů. Osud skladatele*, s. 127. Situace se nezlepšila ani po několika letech „A prachy nemám zrovna tak jako dříve, ačkoliv jsem hrán“, dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 5. 2. 1925, citováno dle: MIHULE, *Martinů. Osud skladatele*, s. 130.

¹¹⁶ ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 143.

¹¹⁷ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 1. 5. 1928, České muzeum hudby G 3077, část dopisu in: MIHULE, *Martinů. Osud skladatele*, s. 156.

Podle dochovaných pramenů však Martinů na premiéře byl. V dopise do nakladatelství Universal Edition píše:

„Ich war am Samstag der Erstaufführung meiner oper ‚Soldat u.[und] Tänzerin‘ in Brünn anwesend. Der Erfolg war ganz schön, ich werde Ihnen die Kritiken einsenden“.¹¹⁸

Dopis je psán německy a vzhledem k Martinů chabé znalosti němčiny i vzhledem k tomu, že dopis je psán cizí rukou, je možné, že dopis někdo mohl pouze odeslat na pokyn Martinů. Informaci o přítomnosti na premiéře však potvrzuje také zmínka v tisku „Die beiden Autoren beeilten sich für den Beifall zu danken“.¹¹⁹

Martinů se během dalších let postupně vyprofiloval jako operní skladatel par excellence. Ke své první opeře se zpětně již nikdy nevyjadřoval a do seznamů vlastních skladeb ji zařazoval spíše výjimečně. Naopak Jan Löwenbach, poté co oba s Martinů zakotvili v roce 1941 v USA, ve svém textu o československých skladatelích operu *Voják a tanečnice* přímo zmínil jako skladatelův pokus o moderní operu buffu (zatímco některé jiné opery zcela pominul), přičemž zde jistě hrála roli snaha přisoudit si podíl na vývoji skladatele.¹²⁰

Pro Bohuslava Martinů, jenž zkomponoval přes 400 opusů, nepředstavovala při jeho sebekritičnosti tato opera ze zpětného pohledu pravděpodobně dostatečně závažné dílo. Vznik jeho pozdějších oper máme většinou doložen také texty, v nichž skladatel vykládal postoje a cíle, kterých chtěl dosáhnout v příslušném novém díle. Zvláště velké množství textů a úvah je spjato se vznikem opery *Hry o Marii*. K *Vojákovi a tanečnici* naopak symptomaticky nenacházíme o mnoho více než zmínky v korespondenci spíše negativního charakteru:

¹¹⁸ Dopis Bohuslava Martinů Universal Edition, 9. 5. 1928, psáno cizí rukou, uloženo v nakladatelství UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹¹⁹ Prager Presse (10. 5. 1928), s. 7.

¹²⁰ LÖWENBACH, *Czechoslovak Composers and Musicians in America*, s. 327. Viz pozn. 66 na s. 28.

„Dokončil jsem s vypětím všech sil operu, která mi už šla trochu na nervy a zvláště protože se to táhlo a potom jsem měl hlavu plnou úvah, co se mnou bude a se mnou je, a také hlavu plnou nových myšlenek“.¹²¹

Po dokončení plánoval Martinů práci na další opeře: „Mám schůzku s Mac. Orlanem¹²², doufám, že něco dáme dohromady a to bude lepší než Pseudolus.“¹²³ Před vlastní premiérou pak naznačoval „nevýznamnost“ opery pro něj samotného:

„Jsem ostatně velmi zvědav, jak to bude vypadat, myslím, že to bude dobře působiti ale jinak ta práce pro mě nemá zvláštní přitažlivosti. Rozhodně to není žádná velká věc“.¹²⁴

Negativní soudy po dokončení vyčerpávající práce jsou částečně pochopitelné, a pravdou je také to, že se Martinů poté zabýval plány na další operní opusy již odlišné poetiky. Období vlastní tvorby do roku 1928 označil souhrnně jako „dynamismus“ aniž by jednotlivá díla dále rozlišoval.¹²⁵

V pozdější žádosti o stipendium na vznik opery *The Greek Passion*, H. 372 shrnul Martinů svou dosavadní operní tvorbu a vyjmenoval své jednotlivé operní pokusy jako doklad různých dramaturgických řešení. Svou první operu, stejně tak jako všechny opery 20. let, však zcela pominul. Přiznal pouze, že v roce 1926 (tedy v době práce na *Vojákovi a tanečnici*) se začal zabývat celoživotním

¹²¹ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové 1. 7. 1927, České muzeum hudby G 3071.

¹²² Pierre Mac Orlan (vl. jménem Pierre Dumarchey, 1882–1970). Francouzský spisovatel, básník a teoretik fotografie.

¹²³ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 4. 11. 1927, České muzeum hudby G 3073. K žádné spolupráci s Mac Orlanem nedošlo, avšak Martinů uvedl jejich údajně hotovou společnou operu „Paname“ v seznamu svých skladeb zaslaném do Universal Edition 23. 2. 1928, archiv UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹²⁴ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 1. 5. 1928, České muzeum hudby G 3077.

¹²⁵ ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět*, s. 239. Moment Martinů distancování k určitým znakům svého díla po roce 1929 mohl souviset se světovou hospodářskou krizí, srov.: Ivana RENTSCH: heslo *Martinů, Bohuslav*, in: Ludwig Finscher (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 8, Bärenreiter, Kassel etc. 1992, s. 1220. Dalším možným důvodem, proč Martinů *Vojáka a tanečnici* opomíjel ve svých pozdějších seznamech děl, je jeho snaha vysvětlovat svůj hudební jazyk v souvislosti s „českostí“. Srov.: RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*, s. 23; ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět*, s. 318.

plánem na poli operní hudby.¹²⁶ Přesto si i po letech vzpomínal na některé hudební části z *Vojáka a tanečnice*:

„Dva blackbottomy, které hraje pěvecký sbor na bigofonech, znějících jako saxofon, půvabné pastorele a černošskou ukolébavku, na niž skladatel po léta vzpomínal; z orchestru jako by vycházelo tropické horko. „Nevím, jak jsem to udělal“, říkával.“¹²⁷

¹²⁶ „My whole life-plan in the opera field was established already in 1926, in Paris. It started from the simple scenic forms of folk-texts and legends to the modern opera-dream Juliette (1938). The steps were the ballet-opera *Spalicek* (1934), *Miracles de Notre-Dame* (1936), the comedia dell'arte: *The Suburban Theatre* (1937), *Comedie on the bridge, Marriage, and What Man Live By*. In 1953–4 I finished the comedy *La Locandiera*. Now I feel ready for the next step, which is the most difficult and responsible one, the musical tragedy.“ Žádost Bohuslava Martinů o stipendium Guggenheim Foundation (1955), in: Růžena DOSTÁLOVÁ – Aleš BŘEZINA: *Řecké pašije. Osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazatzakise s Bohuslavem Martinů*, Praha 2003, část faksimile, s. 2.

¹²⁷ ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 142–143.

II. 2. Ohlasy premiéry v tisku

„...*libretisticky i hudebně pokus o moderní buffu*“

Na premiéru nové opery českého skladatele žijícího v zahraničí byli zvědaví stejně tak diváci, jako kritika. Fakt, že opera vznikla částečně v Paříži, sehrál svou roli a projevil se u některých pisatelů negativním podtónem a snahou o umělou polarizaci cizích vlivů a „českých úkolů“, s čímž měl Martinů již svou zkušenost.¹²⁸ K *Vojákovi a tanečnici* se tak například dočítáme:

„Mladý český skladatel B. Martinů, žijící a působící v Paříži, ve své vyhraněné, sklonem i talentem vedené sympatií k veselosti (arciť k veselosti ‚novodobě‘ orientované) s chutí se chopil Budínova šikovně udělaného libreta a složil hudbu, v níž je svojských, odnikud neopsaných šprýmovných nápadů dost a dost, ale na českou komickou operu je toho všeho po čertech málo. Takováto díla, i když jsou zdařilá, znamenají příliš časové bubliny, než aby se jim mohla přiznávatí nějaká trvalejší cena.“¹²⁹

Přestože nebyla tehdejší domácí kritika jednotná, převládalo zdá se hledisko nutnosti reprezentovat uměním důstojně novou Československou republiku.¹³⁰ Tuto tendenci dokumentuje také recenze v Lidových novinách, kde se Gracián Černušák zpočátku zamýšlí poněkud zeširoka nad problémem současné opery a možnostmi jeho řešení včetně vstřebávání nejrůznějších vlivů. Z tohoto pohledu přiznává *Vojáku a tanečnici* jedinečnost a české prvenství.

¹²⁸ Kritika na uvedení baletu *Vzpoura* v Brně: „Ale je to přece jenom hříčka, a u nás se díváme pořád ještě na úkoly umění jinak.“ šifra [-k] – [Gracián ČERNUŠÁK]: Listy Hudební Matice 4 (1925), s. 210.

¹²⁹ [Hrč.] – [Jaroslav HORÁČEK ?]: Venkov (8. 5. 1928), s. 6.

¹³⁰ „Die Mehrheit scheint der Ansicht gewesen zu sein, dass die Musik keinesfalls als reine, absolute Kunst, als intellektuelles Spiel mit Tönen oder als angenehmer Zeitvertreib zu verstehen sei, sondern dass sie andere, höhere Aufgaben zu erfüllen habe: mitunter die Repräsentation der neu entstandenen Tschechoslowakischen Republik auf der internationalen Szene und die Bekräftigung einer patriotischen Gesinnung beim breiteren Publikum.“ Jarmila GABRIELOVÁ: *Zur Martinů-Rezeption in Böhmen*, in: Musik-Konzepte Sonderband 2009. Bohuslav Martinů (Edition text + kritik), Ulrich TADDAY (ed.), Richard Booberg Verlag, München 2009, s. 132.

„Mluví se mnoho o operním problému. Opera, která se v několika stoletích své existence dovedla pružně přizpůsobit kulturnímu a sociálnímu prostředí dobovému a jeho estetickým ideálům, hledá slovesně i hudebně novou formu v kvapném, namnoze překotném kulturním přerodu, jenž dosud nedospěl definitivních hodnot [...] Ve slovesné stránce je čím dále, tím patrněji viděti odklon od široce se rozvíjejícího pásma dějového k lehce nahozené kinematografické zkratce pestře se střídajících jednotlivých scén, opera je pronikána prvky revuálními [...] v hudební složce se obecně cílí přežitost romantiky, ale jinak se zkouší všechno od klasické prostoty a formální vyrovnanosti až k expresionistické extatičnosti, rytmu moderního tance a groteskním barvám [...] V žádné české operní práci nejví se vliv těchto základních podmínek dnešní tvorby tak frapantními rysy, v žádné se zejména neprojevuje odhodlanost sáhnout k neaktuálnějšímu a módě nejvábnivějšímu typu, jako ve *Vojáku a tanečnici*.“¹³¹

V závěru recenze však nezakrývá zklamání z toho, že se nepodařilo vytvořit veliké reprezentativní dílo: „Kdyby se bylo Martinů podařilo udržet styl prvního jednání, bylo by vzniklo definitivní dílo veliké hodnoty. Takto je zase o pokus víc“.¹³² Naopak kritik v novinách *Právo lidu* hodnotí Martinů přijetí pařížských inspirací a odpoutání od domácích poměrů a národních závazků pozitivně.

„[...] první dílo skladatele, který se snaží najíti sebe mimo domácí svět a souvislost s domácí tradicí. B. Martinů, žijící již po několik let v Paříži, když opustil rozkolísaný domácí svět, plný hledání a nejistoty, jak dál, ocitl se v Paříži, v ústředí všech nejrevolučnějších uměleckých hesel doby, v Paříži, která neprodělavší tvořivě zápas 19. století o moderní hudební drama, dovede odpovídati na dnešní útěk od romantiky bez skrupulí a s větší odvahou, než je možno u nás, kde žije ještě příliš vědomí, jakými hodnotami bylo třeba se vykoupiti.“¹³³

¹³¹ [-k] – [Gracian ČERNUŠÁK]: Lidové noviny (8. 5. 1928), s. 7.

¹³² Tamtéž.

¹³³ [ajp]: Právo lidu (13. 5. 1928), s. 7.

Stejně jako Černušák se recenzent novin *Právo lidu* dále domnívá, že Martinů přispívá svým způsobem k řešení krize současné opery. *Vojáka a tanečníci* považuje za moderní dílo právě díky odklonu od národní tradice, kterou chápe jako neslučitelnou s moderním přístupem, vzápětí však tuto vlastní myšlenku popírá odkazem na spojení Martinů se smetanovskou tradicí.

„Martinů vědomě vstupuje do kruhu aklimatizovaných pařížských emigrantů, které v jejich odvratu od jakékoliv národní tradice charakterizuje uvědomělá snaha chápati hudbu jen jako zvukovou materii a úsilí najít pro ni hudební formu vlastních zákonů [...] V ensemblech, kde se v plné síle projádřila jeho národní příslušnost a kde se ozval v plné neporušenosti svěží a radostný optimismus smetanovský, projevil skladatel, jak silně v něm žije ještě všechno to, od čeho utíká.“¹³⁴

Avantgardu podporující *Prager Presse* nové opeře také přiznala jednoznačnou snahu o vytvoření moderního díla.

„Es unterliegt keinem Zweifel, daß die Oper sowohl in der Musik als auch im Libretto neue Wege gehen will und mit allen modernen Mitteln einen neuen Still auszubauen sucht.“¹³⁵

Rozpolcenost a protimluvy, které se projevily v úvahách o tom, zda Martinů dostatečně přispěl k dějinám české opery, se týkají i dalších otázek, např. míry a způsobu „humornosti“ opery.

„Tot' zpěvohra, jež chce pobavit šprýmovým dějem, groteskní posměškové ráže a zaujmout módní excentrickou rázovitostí. [...] Je to všechno dohromady ztřeštěná švanda [...].“¹³⁶

¹³⁴ Tamtéž.

¹³⁵ *Prager Presse* (10. 5. 1928), s. 7.

¹³⁶ [Hrč.] – [Jaroslav HORAČEK ?]: *Venkov* (8. 5. 1928), s. 6.

„Autor libreta vyvolává duchy, vysmívá se všem citátům a zasazuje je vhodně na patřičném místě. Nic z této snahy libreta po karikatuře a satíře, třebaš společensky krotké nenacházíme v hudebním zpracování skladatelově. Martinů pojal své libreto neobyčejně vážně a jest mu daleko všechna stylistická nebo architektonická karikatura. Nepersifluje hudební projevy dnešní doby, ani nekarikuje staré formy opery, jak to dělával Offenbach a jak by to svědčilo dílu tohoto stylu.“¹³⁷

„[...] zvrhne se nakonec tak celkem do stylu „operních parodií“, které jsme hrávali kdysi před čtvrt stoletím o masopustě a silvestriádách [...].“¹³⁸

Pro většinu recenzí byla příznačná neschopnost dílo druhově uchopit a zařadit kvůli nemožnosti definovat *Vojáka a tanečnici* jako jednoznačně stylově vyhraněný kus. Tato bezradnost vyústila až ve zpochybňování vhodnosti uvádět takový kus v historické budově Národního divadla v Brně.

„Partitura, která neklade zpěvákům malé úkoly, vyžaduje vedle technicky vyzrálých zpěváků také velké jevištní odpoutanosti. [...] Této potřebné vervy a bujnosti při nejlepší snaze zpěváci neměli; ale nejen to. I budova národního divadla brněnského nebyla dost přiléhavým rámcem [...] Rozpačitý potlesk a zmatené tváře obecnstva jen potvrzovaly nesourodost tradičního prostředí a netradičního díla.“¹³⁹

„Es bleibt die Frage offen, ob dieses Stück, das der Autor Singspiel im neueren Sinne nennt, als Kunstwerk in ein Opernhaus gehört [...].“¹⁴⁰

Recenzenze se pak shodují v hodnocení prvního jednání jakožto nejzdařilejšího a dalších dvou jako výrazně slabších.

¹³⁷ [ajp]: Právo lidu (13. 5. 1928), s. 7.

¹³⁸ [-k] – [Gracian ČERNUŠÁK]: Lidové noviny (8. 5. 1928), s. 7.

¹³⁹ [ajp]: Právo lidu (13. 5. 1928), s. 7.

¹⁴⁰ Prager Presse (10. 5. 1928), s. 7.

„Voják a tanečnice“ (5.V.) je libretisticky i hudebně pokus o moderní buffu, pronikavý ovšem zároveň prvky revuálními. Je daleko nejzdařilejší v prvním jednání, kde se zdá, že jde o dílo velmi vyvážených uměleckých kvalit, přinášející cenné řešení problému, ale dvě další zklamou mnohem více, nežli libretisticky, a na konec se vše zvrhne v nevázanou persifláž a operní parodii [...].¹⁴¹

„J. L. Budín [...] vytvořil tak velmi dobrý podklad pro jakousi buffu, třebaže proti výbornému prvému jednání ochabuje v dalším průběhu dynamika a tempo. Také hudba Boh. Martinů je daleko nejlepší v prvním jednání. Tu jako již ve svižné ouvertuře je její duch zřejmě určován ve smyslu libreta snahou o vytvoření moderní buffy.“¹⁴²

Takové hodnocení je pochopitelné, protože první jednání uvedené předehrou bylo stylově nejjednodušeji zařaditelné a operu tak bylo možné charakterizovat (dle záměru obou autorů) jako „moderní operu buffu“.

„Das Tempo der Buffa ist da. Es ist besonders im ersten Akt, in dem brillant gesteigerten Aufbau des Finales zu verspüren.“¹⁴³

Již v druhém jednání však byla tato představa nabourána.

„První část ve zvuku a faktuře rázu haydn-mozartovského, a druhá část zcela protichůdná v křiklavém slohu jazzovém [...]“¹⁴⁴

Problémy s tím měli nejen recenzenti, ale zjevně též inscenátoři a představitelé, kteří možná přispěli také svou měrou ke spíše odmítavým reakcím vůči druhému a třetímu jednání.

¹⁴¹ [-k] – [Gracián ČERNUŠÁK]: *Brno, Tempo*. Listy Hudební matice 8 (1928), s. 389.

¹⁴² [-k] – [Gracián ČERNUŠÁK]: *Lidové noviny* (8. 5. 1928), s. 7.

¹⁴³ Erich STEINHARD: *B. Martinů: Soldat und Tänzerin*, *Der Auftakt* 8 (1928), č. 5–6, s. 135.

¹⁴⁴ [lk] – [Ludvík KUNDERA?]: *Moravské noviny* (8. 5. 1928).

„V Brně byla opera ‚Voják a tanečnice‘ pečlivě nastudována ředitelem Františkem Neumannem za režie Oty Zítka, jenž vtiskl hodně osobitého. Přes to však mnoho míst vyznělo hluše a na prázdno, s výpravou – trochu jarmarečně pojatou – nebylo možno vždy souhlasit (ačkoli řadu nesnadných problémečků vyřešila originálně) a co nejvíce zklamalo, byly tance, jež trpěly malou tvořivostí a hlavně nedostatečnou akuratesou.“¹⁴⁵

Inscenační tým, který byl týmem provádějícím běžně klasický operní repertoár, zřejmě nezvládl dostatečně přesvědčivě pojednat toto „nejméně operní“ a „nejvíce revuální“ druhé jednání. Celkové vyznění recenzí tak není jednoznačně nadšené, ale snad spíše „chápací“ ve smyslu ocenění snahy o naplňování podstaty moderního divadla prostřednictvím uvádění podobných inscenací.

„Ein modernes Theater kann nicht nur in der guten alten Zeit des Romantismus eingesponnen leben und hat die Verpflichtung, auch aus der Gegenwart zu schöpfen, selbst wenn es nur ephemere Experimente sind.“¹⁴⁶

¹⁴⁵ [Hrč.] – [Jaroslav HORÁČEK ?]: Venkov (8. 5. 1928), s. 6.

¹⁴⁶ Prager Presse (10. 5. 1928), s. 7.

II. 3. Dobová recepce

V souvislosti s uváděním opery v Brně v roce 1928 bylo naplánováno také rozhlasové vysílání jednoho přímého přenosu provedení, které je doloženo seznamem vysílacího programu v časopise *Radiojournal*.

Praha [...]

19.15–19.30 Úvod k vysílání opery

19.30–22.00 Přenos z Národního divadla v Brně: Boh. Martinů: VOJÁK A TANEČNICE:

[...]

Brno

19.15–19.30 Úvod k vysílání opery „Voják a tanečnice“.

19.30–22.00 Přenos z Národního divadla v Brně. „Voják a tanečnice“. Komická zpěvohra ve 3 jednáních a 10 obrazech. – Slova napsal L. Budín. Hudbu složil Bohuslav Martinů. – Dirigent: Fr. Neumann. – Režisér Ota Zitek.

Osoby:

Senátor Bambuka [sic]- Jaroslav Čihák [...]¹⁴⁷

K vysílání však bohužel nedošlo z důvodů, které zmiňuje Löwenbach v korespondenci s Martinů.

„Vysílání v radiu na 18. 8. bylo ohlášeno omylem v Radiojournalu, který se prý před tím s divadlem vůbec nedohodl a převzal původní dispozici repertoaru, která byla učiněna ještě před prázdninami. V časopise Radiojournal byla docela nemístná kritika před domnělým vysíláním, proti které jsem se dopisem redakci náležitě ohradil.“¹⁴⁸

Tato „nemístná“ kritika se v časopise skutečně nachází a Löwenbachovo rozhořčení je naprosto pochopitelné, protože časopis zaujal ještě před samotným (a poté neuskutečněným) vysíláním jednoznačné negativní stanovisko, což

¹⁴⁷ Radiojournal, Věstník Radiojournalu čl. zpravodajské radiotelefonické spol. s r. o. v Praze 6 (11. 8. 1928), č. 25, s. 23. Vysílání přenosu opery *Voják a tanečnice* ohlášeno v programu na sobotu 18. 8. 1928.

¹⁴⁸ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 8. 9. 1928, Centrum Bohuslava Martinů, II A/12.

představovalo, při jinak „upoutávkovém“ charakteru časopisu, poměrně ostrý postoj.

„OPERA VOJÁK A TANEČNICE od našeho skladatele B. Martinů na text Budínův je na pořadu večerního vysílání 18. srpna, a to z brněnského Nár. divadla. V libretě opírá se o Plautovu komedii, jejíž hlv. osobou je šibalský sluha, pravzor Scapinův, který rozhýbá pasivního milence i nešťastnou milenkou a nakonec získá milencovu maminku, aby napaloval tatíka i zbohatlíka kuplíře, oděné v moderním rouše pražského střihu. Hudební zpracování tohoto libreta postrádá však hlavního požadavku, který klademe na vážné umělecké dílo, t. j. požadavku stylovosti. Je to kus operety, nad to málo vynikající původností myšlenkovou ve volbě výrazových prostředků a bez hlubšího smyslu pro vnitřní čistotu“.¹⁴⁹

Předehra opery byla provedena samostatně na orchestrálním koncertě ještě před premiérou opery 1. 4. 1928 Českou filharmonií za řízení Františka Stupky. Za dva roky po premiéře, v květnu 1930, pak předehru provedl Václav Talich, jehož význam je pro Martinů jako operního skladatele nezastupitelný. *Voják a tanečnice* není tedy jen první Martinů operou, zároveň představuje Talichovo první setkání se skladatelovou operní hudbou, i když celou tuto operu nikdy neřídil.

„Jde o okolnost v dosavadní literatuře přehlédnutou. V. Talich se tehdy poprvé setkal s operním dílem Bohuslava Martinů. Dokazuje to okolnost, že ještě před premiérou v Brně zařadil na koncert České filharmonie (1. 4. 1928) předehru k opeře *Voják a tanečnice*. Vzhledem k tomu, že Talich hostoval v té době v zahraničí, řídil poprvé tuto skladbu F. Stupka. Talich ji nastudoval až o dvě léta později a zařadil ji poprvé na pořad koncertu České filharmonie, 11. 5. 1930, ve svém někdejší operním působišti Plzni. Opakoval ji pak ještě několikrát od 13. do 22. 5. 1930, a to na turné orchestru po Čechách (Liberec, Náchod, Hradec

¹⁴⁹ Radiojournal, č. 25, s. 4. Zmiňovaný Löwenbachův dopis, který měl zaslat jako reakci na tento text redakci časopisu, nebyl v archivu ČRo dohledán.

Králové a Pardubice). Upozornil tak nepochybně na tuto operní prvotinu B. Martinů, a to po její brněnské premiéře v r. 1928.¹⁵⁰

O operu projeví na konci 20. let zájem také představitelé dalších divadel. Ještě před premiérou v Brně to byl Ferdinand Pujman a Otakar Ostrčil, kteří uvažovali o opeře pro Národní divadlo v Praze: „[...] poněvadž úplně neodvisle ji vyslovil také Pujman, který o věc projevil velký zájem / Ostrčil neměl včera času a vyžádal si výtah na dobu pozdější.“¹⁵¹ Po premiéře se slibně vyjádřil podle slov Jana Löwenbacha také Oskar Nedbal působící v Bratislavě.

„Vážený příteli! Byl jsem na Janáčkově pohřbu v Brně a tam se ke mně přihlásil sám od sebe Oskar Nedbal a tvrdil, že „Vojáka a tanečnici“ bude v Bratislavě dávat. Já sice tyto Nedbalovy sliby znám, ale přes to bych Vám doporučoval: napište dopis ředitelství Nár. Divadla v Bratislavě, v němž vzhledem k projevenému zájmu p. říd. Nedbala sdělujete, že partitura a klav. výtah jsou v Brně a tážete se, zdali hodlají věc provozovati – nebo tak nějak.“¹⁵²

Další zájem byl dokonce z německého divadla v Mainzu.

„Rád bych, aby také Voják a tanečnice se trochu hnuli. Právě včera obdržel jsem dopis od gen. hud. ředitele Breisacha z Mohuče, který se táže, kde opera vyšla a kdo má provozovací práva. Odpověděl jsem, že opera dosud tiskem nevyšla, že však mu zasílám německý text a dávám z Brna zaslati klavírní výtah, jsa ochoten

¹⁵⁰ Jaroslav PROCHÁZKA: *Bohuslav Martinů a Václav Talich*, in: Rudolf PEČMAN (ed.): *Almanach Společnosti Bohuslav Martinů 1979*, s. 63.

Srov.: „Odevzdání ouvertury Talichovi nyní odpadá, poněvadž, jak mě sdělil Novák, není již technicky možné provést ji nyní v září, nýbrž bude prý zařazena do koncertů abonentních na dobu pozdější, takže si ji pak bude možno vyžádati z Brna.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 8. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/7.

¹⁵¹ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 8. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/7.

¹⁵² Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 23. 8. 1928, Centrum Bohuslava Martinů, II A/11. Žádný dopis Bohuslava Martinů s obdobnou žádostí nebyl dohledán ani v Archivu Slovenského národního divadla ani v pozůstalosti Oskara Nedbala v NM-ČMH.

opatřiti mu definitivní německý překlad co nejdříve kdyby se pro přijetí rozhodl.“¹⁵³

Poslední úvahy o možném prosazení opery do repertoáru, které však již sám Löwenbach neviděl příliš reálně, směřovaly k Novému německému divadlu v Praze.

„Myslím, že budu mít v nejbližších dnech příležitost mluvit ještě se Steinbergem, avšak střízlivě uvažováno, nepočítám již s tím, že by se teď ještě v tomto stadiu pro věc rozhodl.“¹⁵⁴

Ze všech výše naznačených plánů dalšího nastudování *Vojáka a tanečnice* nebyl bohužel realizován žádný. Dle korespondence je možné soudit, že o prosazení opery na dalších scénách usiloval především Löwenbach, který působil v českém prostředí, zatímco Martinů se již věnoval svým dalším dvěma operám (*Larmes de couteau* a *Les trois Souhais*, k jejichž uvedení však za života skladatele nedošlo). Význam brněnské premiéry tak zůstává v kontextu celé, tedy nejen dobové recepce opery naprosto zásadní, protože opera *Voják a tanečnice* byla nastudována kromě brněnské premiéry pouze čtyřikrát¹⁵⁵ a provozovací materiály z premiéry slouží k provozování dodnes.¹⁵⁶

S tématem dobové recepce souvisí též historie vydání díla, či spíše pokusu o jeho vydání. Již během práce na opeře začal Martinů pomýšlet na její vydání, které by jednak ulehčilo přípravu premiéry a zároveň by značně napomohlo k dalšímu šíření díla včetně možnosti provést je i v zahraničí. O plánech vydat klavírní výtah v *Hudební Matici* jsme se zmínili již v souvislosti s přípravou premiéry. Toto nerealizované vydání je možné doplnit ještě dalšími pokusy, jež

¹⁵³ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 8. 9. 1928, Centrum Bohuslava Martinů, II A/12.

¹⁵⁴ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 8. 9. 1928, Centrum Bohuslava Martinů, II A/12. William Steinberg (původním jménem Hans Wilhelm. 1899, Köln – 1978, New York). Dirigent, v letech 1925–1929 působil jako šéf v Novém německém divadle v Praze.

¹⁵⁵ Opera byla nastudována celkem pětkrát a to výhradně v českém prostředí – Brno 1928, Olomouc 1966, Ostrava 1990, Státní opera Praha 2001 (ve značně pozměněné podobě). Dne 25. 1. 2014 se konala premiéra zatím posledního nastudování v divadle v Plzni.

¹⁵⁶ Provozovací materiály uloženy v Archivu Národního divadla v Brně pod signaturou I-59.

Martinů učinil s nakladatelstvím Universal Edition, které mu v roce 1925 vydalo s velkým úspěchem *Smyčcový kvartet č. 2*, H. 150. Hned na začátku práce Martinů nakladatelství informoval o tom, že pracuje na nové opeře.¹⁵⁷ Nakladatelství Universal Edition skutečně vyjádřilo svůj zájem o vydání opery,¹⁵⁸ později si vyžádalo dokonce zaslání kritik z premiéry¹⁵⁹ a poté se ještě omluvilo za zdržení kvůli nepřítomnosti ředitele Hertzky.¹⁶⁰ Další osud opery v Universal Edition však dokládá již pouze posudek Erwina Steina, s přípisem „ablegen“, který způsobil definitivní zamítnutí jejího vydání tímto nakladatelstvím.

„Soldat und Tänzerin, Komische Oper von Martinů [podtrženo] ablegen [připsáno rukou] Die Musik ist recht lebendig. Mehr positives kann ich über sie nicht sagen, denn originel und einfallsreich ist sie gewiss nicht. Ihr Stil ist im Grunde Smetana mit ein bisschen Polytonalität und Jazz aufgeputzt. Im Buch ist es ähnlich: der Stoff ist eine recht harmlose Angelegenheit, die durch einige Frivolitäten des Textes und einige mit Absicht aus dem Rahmen fallende szenische Scherze gewürzt ist. Ich möchte bezweifeln, dass es auf der Bühne wirkt, wie Souffleur, Regisseur, Plautus u. a. in das Stück eingreifen. Beim Lesen klingt es ja ganz amüsan, scheint mir aber literarisch, nicht von der Bühne her erfunden. Im Verhältnis zur Harmlosigkeit der ganzen Angelegenheit ist die Oper auch zu lang. Der 3. Akt kommt post festum, die Handlung ist mit dem 2. zu Ende. Auch die Musik der zahlreichen Tanzeinlagen finde ich recht schwach.“¹⁶¹

Opera se nakonec dočkala vydání až v roce 1966.¹⁶²

¹⁵⁷ „Jetzt arbeite ich auf einer Komischen Oper-revue (mit Dr. J. Löwenbach).“ Dopis Bohuslava Martinů Universal Edition, 7. 8. 1926, archiv UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹⁵⁸ Dopis Universal Edition Bohuslavu Martinů, 9. 3. 1928, archiv UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹⁵⁹ Dopis Universal Edition Bohuslavu Martinů, 11. 5. 1928, archiv UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹⁶⁰ Dopis Universal Edition Bohuslavu Martinů, 8. 8. 1928, archiv UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹⁶¹ Posudek strojopisem s podpisem Erwina Steina a několika škrty, datováno 27. 11. 1928, archiv UE, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

¹⁶² Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, partitura a klavírní výtah, DILIA, Praha 1966.

III. Voják a tanečnice jako komická opera

III. 1. O humoru v dílech Bohuslava Martinů – vymezení pojmu a tématu

V předchozích kapitolách jsme naznačili, že ke konsenzu mezi skladatelem a libretistou došlo na platformě komické opery či přesněji „nové opery buffy“. Právě tato forma i samotný fenomén humoru však vzbuzovaly a dodnes budí rozpaky při jakékoli snaze o jeho uchopení.¹⁶³ Novější publikace zabývající se humorem v umění jsou většinou nejméně konkrétní právě v kapitolách o humoru v hudbě.¹⁶⁴ V úvahách o humoru v hudbě se totiž ukazuje jako problematická již samotná definice toho, v čem může tento humor vlastně spočívat a jak se může projevovat. O první vážnou studii k tématu humoru v hudbě se pokusila ve třicátých letech 20. století Lissa, která se zabývala terminologií spojovanou s humorem a označila ironii, karikaturu, grotesku, parodii a humor jako varianty komiky, zatímco ironie a karikatura jsou podle ní z hudebního diskursu vyloučeny jako nezpůsobivé.¹⁶⁵ Právě tyto výrazy se však zdají být vhodné k definování Martinův přístupů a v martinůvské literatuře je nacházíme poměrně hojně.¹⁶⁶

V dobových úvahách o humoru v hudbě pak konstatovali autoři obdobně také obtížnost definování tohoto fenoménu. Jediným příznačným prvkem či

¹⁶³ Eco si klade dokonce otázku, zda se Aristotelova část Poetiky věnovaná komice ztratila skutečně náhodou a dovoluje si „humoristickou“ hypotézu, že bystrý Aristoteles se sám rozhodl text „ztratit“, protože se mu nepodařilo problém analyzovat tak jasnozřivě, jak u něho bylo obvyklé, in: Umberto ECO: *Smějící se Pirandello*, in: O zrcadlech a jiné eseje, Mladá Fronta, Praha 2002, s. 342.

¹⁶⁴ Gerd KOCH – Florian VABEN (edd.): *Lach- und Clowntheater: Die Vielfalt des Komischen in Musik Literatur, Film und Schauspiel*, Brandes&Apsel, Frankfurt a. M. 1991. Humor v hudbě je zde představen tématy parodie v klasické hudbě a hudebním divadle s dětskými účinkujícími. (Lehrstück, Bergson, Adorno, Bakhtin).

¹⁶⁵ Zofia LISSA: *Über das Komische in der Musik*, in: Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl, Berlin, 1969, s. 125.

¹⁶⁶ Ke stejnému závěru dospěla Héléne Bernachez v případě Šostakoviče, in: Héléne BERNACHEZ: *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, in: Martin MEIDENBAUER (ed.): *Shostakowitsch (Forum Musikwissenschaft 2)*, München 2006, s. 57.

charakteristikou, které lze najít téměř ve všech textech, se zdá být hra s očekáváním posluchače.¹⁶⁷ Moment očekávání byl již zmíněn i ve vztahu k opeře *Voják a tanečnice* v souvislosti s jejím premiérovým uvedením a následnými reakcemi kritiků. Při pokusu dále analyzovat „komičnost“ této Martinů opery je nutné uvědomit si dobové vnímání humoru a klást si otázky, co znamenal humor v tradici opery a co znamenal přímo pro samotného skladatele.

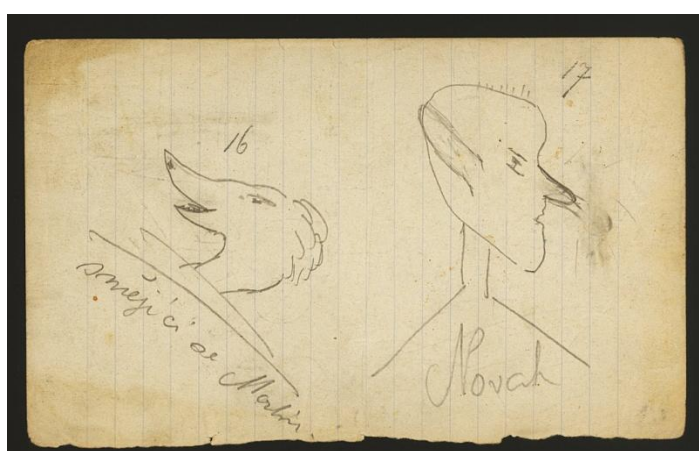
Bohuslav Martinů není v ojedinělých muzikologických reflexích humoru speciálně uváděn jako skladatel, jehož díla by obsahovala humor či humorné konotace (na rozdíl od řady jeho současníků jako byli Stravinskij, Satie, Hindemith, Šostakovič ad.).¹⁶⁸ Zároveň také kompoziční techniky, jako jsou koláž, persifláž či parodie, které bývají často spojovány s humorem v hudbě 20. století, netvoří primárně kritéria Martinů hudebního jazyka. V dílech Martinů se vyskytují až nápadně málo, vlastně mnohem méně, než by se čekalo zvláště ve 20. letech v Paříži. Na druhou stranu je nám však dostatečně známý Martinův smysl pro humor a jeho osobní blízkost k výše jmenovaným skladatelům, včetně obdivu k jejich dílům, což nás může vybízet k otázce, zda se humor nevyskytuje také v jeho hudebním díle.

Jako východisko v případě Martinů vlastního chápání a vnímání humoru si uvědomme existenci nehudebních pramenů, které jednoznačně humorné jsou a skladatelův smysl pro humor dokládají. Mezi tyto prameny patří kromě stovek dopisů také soubor Martinů vlastnoručních karikatur a kreseb, ve kterých skladatel dokázal velmi vtipně nahlížet a komentovat své okolí. V karikaturách zachycoval Martinů sám sebe, své přátele, humorné vize, ale např. také scény z oper, které právě viděl v Praze. Časově však převážná většina kreseb spadá ještě před rok 1920, po přesídlení do Paříže roku 1923 Martinů této činnosti zanechal a kreslil jen sporadicky.

¹⁶⁷ „Now, having determined that unexpectedness and incongruity are necessary elements of the comic, let us see how these ideas are applied in music with the object of producing a humorous effect”, Henry F. GILBERT: *Humor in Music*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 12, No. 1 (Jan. 1926), s. 40–55, Oxford University Press, <http://www.jstor.org/stable/738506>.

¹⁶⁸ Následující text této kapitoly vyšel v mírně pozměněné podobě v němčině in: Eva VELICKÁ: *Zum Humor in Martinůs Musik der 1920er Jahre*, in: Aleš BŘEZINA – Ivana RENTSCH (edd.): *Kontinuität des Wandels, Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (Martinů-Studien 3)*, Peter Lang, Bern 2010, s. 115–142.

Další obrazové prameny, tedy fotografie, Martinů často zachycují na momentkách jako člověka usmívajícího či přímo smějícího se. Takové vystupování či možná stylizace (připustíme-li různé vyjádření a vzpomínky o Martinů plachosti a stydlivosti), však nejsou rozhodně samozřejmé, např. v porovnání s jiným českým skladatelem, Leošem Janáčkem a s jeho obdobně velkou kolekcí dochovaných fotografií. Mezi několika sty fotografií se vyskytuje pouze jediná, na které se Janáček směje.¹⁶⁹ Na rozdíl od Janáčka však Martinů rád reflektoval sám sebe dokonce jako smějícího se.



Obr. 1 Obrázek Bohuslava Martinů „Smějící se Martinů, Novák“¹⁷⁰

Na této karikatuře zachycuje Martinů sám sebe ve společnosti přítele, houslisty Stanislava Nováka, s nímž, jak dokazuje jejich korespondence, rozvíjel Martinů zvláště svůj „ostrovtip“.

Je ale možné na základě těchto skutečností tvrdit, že Martinů byl „humoristou“ také na poli hudebním? Některá díla Bohuslava Martinů bývají označována za burleskní, revuální či groteskní. Tato označení se většinou vztahují na jevištní díla vzniklá ve 20. letech. Harry Halbreich např. používá ve svých komentářích i u Martinů pozdějších děl poměrně často výrazu „heiter“, o

¹⁶⁹ Svatava PŘIBÁŇOVÁ – JIŘÍ ZAHŘÁDKA (edd.): *Leoš Janáček ve fotografiích – Leoš Janáček in Photographs*, Moravské zemské muzeum, Brno 2008, s. 119.

¹⁷⁰ Kresba Bohuslava Martinů „Smějící se Martinů, Novák“, asi Praha kolem roku 1910, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Na2, v digitální podobě v Institutu Bohuslava Martinů pod signaturou K 34-5.

hudební komice či humoru však bývá u něj i u dalších autorů řeč velmi málo.¹⁷¹ Martinů typický hudební vyjadřovací jazyk (který si záměrně a vědomě utvářel právě ve 20. letech) se pohybuje převážně v harmonickém rámci, a proto tedy určité typy „humoristických postupů“ 20. století již ze své podstaty vylučuje, např. přesazování vypůjčených témat (citátů) do nového hudebního kontextu (atonálního), harmonické, atonální či kolážovité zcizování atd. Na druhé straně se ale u Martinů vyskytuje celá řada jiných prvků, které mohou „způsobovat“ humor či komično v hudbě, „wobei die Grenzen zwischen Komik, Humor, Witz, Burleske, Grotteske und Parodie kaum definitiv gezogen werden können“.¹⁷²

Michael Stille rozvádí celou typologii humoru v hudbě a možnosti jeho projevu ve třech základních oblastech: zaprvé imanentní hudební komika v čistě instrumentální hudbě, zadruhé programní hudba, kde může vznikat hudební humor spojováním s mimohudebními obsahy a jako třetí kategorii definuje vokální hudbu, v níž může vznikat humor postavený na vztahu slova a tónu („Wort-Ton-Verhältnis“).¹⁷³ K podobným kategoriím dospěli i další muzikologové, kteří se pokoušeli reflektovat otázku humoru v hudbě.¹⁷⁴ Stille však také přiznává nemožnost postihnout zcela téma hudebního humoru s veškerými jeho možnými kategoriemi a místo toho navrhuje vycházet z analýzy konkrétních děl (která mu také sloužila k vytvoření definic výše zmíněných kategorií). V tomto textu nastíním proto jisté teze, vycházející taktéž z konkrétních analýz vybraných hudebních děl.

Nejprve se však pokusím charakterizovat Martinů „humorné“ projevy ve 20. letech v hudbě instrumentální, kde u něj můžeme tyto tendence pozorovat poprvé.

¹⁷¹ Harry HALBREICH: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Schott, Mainz, 2007².

¹⁷² Bernhard R. APPEL: *Humoreske*, in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 4, Bärenreiter, Kassel etc. 1996², s. 454–458.

¹⁷³ Michael STILLE: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, sv. 52), Peter Lang, Frankfurt am Main 1990.

¹⁷⁴ Srov.: Steven Paul SCHER: „*Tutto nel mondo è burla*“ *Humor in Music?* (1991), in: Walter BERHART – Werner WOLF (edd.): *Essays on Literature and Music (1967–2004)*, Rodop, New York 2004.

III. 2. Martinů vztah k humoru v ukázkách z jeho textů

Martinů užíval sám termíny jako „karikatura“ či „groteska“ výjimečně. Nacházíme je například v jeho úvaze o hudbě skupiny „Groupe des six“, kde spojil taneční hudbu s groteskou, které však vnímal spíše negativně.

„Tato skupina sledovala cestu skutečně zvláštní. Ve spojení hlavně s pařížským životem jala se tlumočiti poměrně jen jednu složku současného projevu, a sice tu, která nejvíce byla v odporu k jemnostem impresionismu. Ve spojení různých problémů současných, které prodělávalo současně i malířství, za zvuku džezbandu otevřelo se pole spoustě bizarních nápadů, které byly vedeny drsnou rukou a schylovaly se přímo ke karikatuře, grotesce.“¹⁷⁵

Z těchto slov je cítit Martinů kritický postoj k plochému karikování a skladatelům „Šestky“ zde nepřiznal žádné inovativní vlastnosti v jejich stylu. (Na druhou stranu lze zmínit Martinů pozitivní hodnocení Daria Milhauda i dalších skladatelů „Šestky“ z 30. let, kdy o jejich technice i přínosu hovořil naopak velmi pozitivně, až s obdivem).¹⁷⁶

Podobně Martinů smýšlel nejen o „humorných“ metodách, ale dokonce o „anekdotických skutečnostech“, které neviděl jako vhodné pro utváření vlastního uměleckého stylu:

„Zakončuji jedním výrokem Braqueovým z doby, kdy bojoval o svůj projev v malířství, a který se také dobře hodí na současný boj v hudbě: „Cílem není zobrazení skutečností anekdotických, ale podání skutečností malířských“. V našem případě ovšem skutečností hudebních.“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Bohuslav MARTINŮ: *Současné směry v hudbě francouzské, Dalibor XII-1925, č. 6*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 46.

¹⁷⁶ Bohuslav MARTINŮ: *Pařížská hudební sezóna 1937*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 57.

¹⁷⁷ Bohuslav MARTINŮ: *O současné hudbě, Listy Hudební matice IV-1925*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 78.

Přesný význam výrazu „anekdotické skutečnosti“ si můžeme pouze domýšlet, zvláště pokud se zdá být spíše nevhodným překladem slov Georgese Braquea.¹⁷⁸ Martinů zde mohl mít pravděpodobně na mysli opět rozlišení „pouhého“ humorného napodobování či popisování od poslání skutečného umění, přičemž v Braquově známém bonmotu tušíme ještě další rozdíly, např. mezi slovy „reconstituer“ a „constituer“, které však Martinů ve svém překladu nedokázal přesně vystihnout. Obecně zde však pro Martinů komická, anekdotická, humorná realita vylučuje hudební skutečnost. Tento skladatelův názor však stojí v poměrně ostrém kontrastu dobového vnímání humoru, jako obrozující, osvobozující síly, která je v přímém spojení s nadějí na „nové umění“.

„Potřebujeme jako soli veselého, zábavného umění, nového umění humoristického. Moderní Musy jsou, toť jisto, více méně lehké Musy. Není v tom ostatně nic, co by nebylo decentní. Schopnost ležernosti vůči vážným věcem je ctností, která může urážeti jen ty, kdož nejsou schopni. Smích ostatně je jistě důležitý a hluboký jako život. „Eine ernste Kunst ist Lachen!“ (Nietzsche). Je exaltací. Člověk se nedovede smáti, je-li opuštěn a sám. Není smíchu na tváři Robinsona Crusoe. Humor má tedy v podstatě sociální a sdružující funkci.“¹⁷⁹

Ericu Satie pak vyhrazuje Martinů ve svých úvahách výjimečné místo, když v jeho charakteristice spojuje ironii s chutí experimentovat a tím odlišuje ironii od karikování či jiných, výše citovaných „bizarních nápadů“: „Na zvláštním místě stojí E. Satie, obklopený mládím, ironizující a experimentující“.¹⁸⁰

Z naznačených Martinův úvah (bez nároku na úplnost) dotýkajících se humoru vyplývá, že i přes jeho optimistický životní přístup („Příroda ho obdařila kladným postojem k životu [...] Byl bytostný optimista.“¹⁸¹) a zálibu v kreslených karikaturách, mu bylo gesto hudebního karikování spíše cizí.

¹⁷⁸ „Le but de la peinture n'est pas de reconstituer un fait anecdotique mais de constituer un fait pictural.“

¹⁷⁹ Karel TEIGE: *Svět, který se směje*, (sv. č. 1 *O humoru, clownech a dadaistech*), Odeon 1928, Akropolis, Praha 2004, s. 10–11.

¹⁸⁰ Bohuslav MARTINŮ: *Současné hudba ve Francii, Listy Hudební matice IV-1925*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět*, s. 48.

¹⁸¹ Charlotte MARTINŮ: *Můj život s Bohuslavem Martinů*, Editio Bärenreiter, Praha 2003, s. 28.

III. 3. Humor v Martinů instrumentální hudbě

III. 3. 1. Klavírní hudba

„Vesele nebo smutně, jak si kdo přeje“

Jako příklad Martinů chápání humoru v hudbě instrumentální poslouží dobře jeho klavírní hudba. Klavírní tvorba totiž prochází všemi etapami, a tudíž také proměnami tvůrčího života Bohuslava Martinů. A je to právě klavírní hudba, která obsahuje první časově koncentrované ohlasy populárních tanečních rytmů – v literatuře někdy chybně identifikovaných jako jazzové – jež nacházíme v roce 1920 v několika drobných skladbách pro klavír. Samotná reflexe tanečních melodií je často doprovázena ještě další vrstvou drobných narážek či „vtípků“. Objevuje se v nich humor různého druhu, od humoru piktografického typu (přimalované obrázky na notových autografech), po komické popisy a pokyny k hráčům, až k imanentní hudební komice.¹⁸²

Skladbu *Průvod koček v noci slunovratu*, H. 122 označuje Halbreich výstižně jako „humorvoll, voll trockener Ironie und im typisch »katzenartigen« Schritt“.¹⁸³ Naopak, s jeho chápáním a označením skladby jako „Wohl das früheste Jazz-Stück von Martinů“¹⁸⁴ lze polemizovat, protože využití hudební komiky typu parodistických hudebních „pohybových“ analogií, v tomto konkrétním případě nápodoby pohybu kočky, nemá žádnou souvislost s dobovým jazzem. Přesto můžeme dílku jisté prvenství přiznat a to právě asi v první „zvířecí nápodobě“, která se pak u Martinů vyskytla ještě několikrát v dalších opusech. Stejně jako v tomto případě, tak i u dále uvedených hudebních ukázek si však můžeme klást otázku, do jaké míry je možné či oprávněné hovořit v těchto jednotlivých případech o „humoru“.

¹⁸² Srov. STILLE, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, s. 255.

¹⁸³ HALBREICH, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, s. 398.

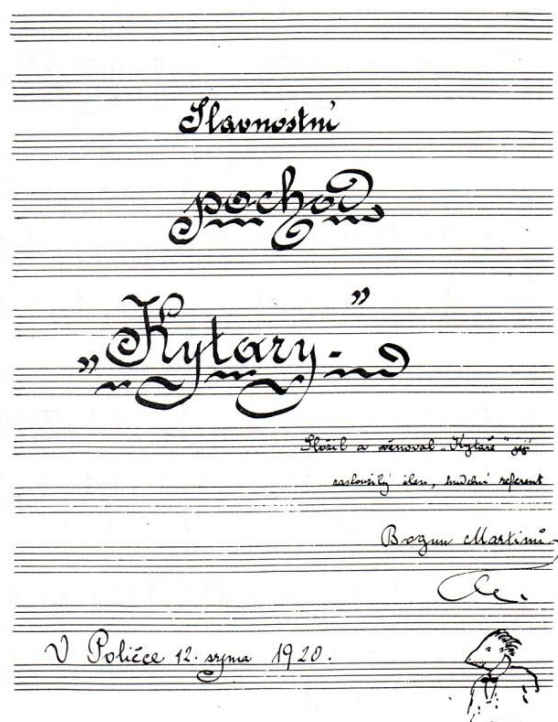
¹⁸⁴ Tamtéž.



Obr. 2 *Průvod koček v noci slunovratu*, t. 1–6¹⁸⁵

„Humor“ v další skladbě pro klavír s názvem *Slavnostní pochod „Kytary“*, H. 125bis je částečně podmíněn vizuálním kontaktem s grafickou podobou partitury a souvisí tak s již zmíněnou Martinův periodou kreslených karikatur. Projevuje se v přikreslených obrázcích či ornamentech na partiturách a v komických prováděcích pokynech. Na titulní straně této skladby nacházíme přípis „Složil a věnoval »Kytaře« její zasloužilý člen, hudební referent Bogun Martinů“ a text je navíc doprovázen nakresleným autotypem. Následuje absurdní pokyn na první notové straně „Vesele nebo smutně, jak si kdo přeje. A la Kytara“. Pokyny tohoto typu vycházejí ze znalosti prostředí a reálných možností provádění díla; v tomto případě poukazují na pravděpodobně běžnou provozovací praxi v amatérském spolku v Poličce, která vyplývala z možností místních hráčů. Tento druh jemné ironie, který neovlivňuje hudební styl, ale je přítomný jako nedílná součást notového zápisu, byl pro Martinův příznačný i v pozdějších letech a jeho stopy můžeme nalézt také v jeho četných dopisech.

¹⁸⁵ Bohuslav MARTINŮ: *Průvod koček v noci slunovratu*, in: Bohuslav MARTINŮ: *Klavírní skladby*, Panton, Praha 1970, s. 4.

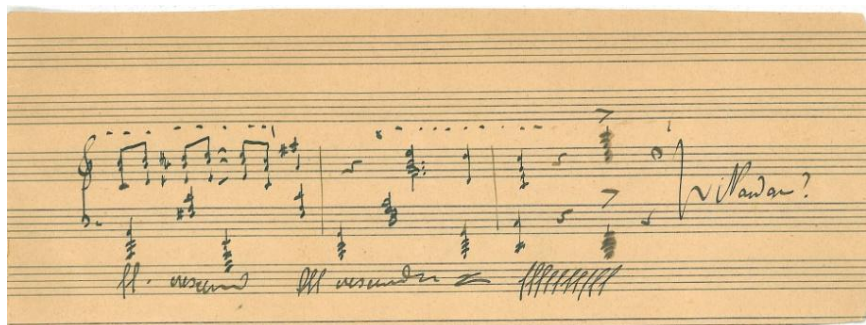


Obr. 3 Slavnostní pochod „Kytary“, 1. a 2. strana¹⁸⁶

Z jednotlivých klavírních skladbiček představuje pěkný příklad s uplatněním hned několika humorných postupů nedávno objevená skladba pro klavír *Vítězný pochod sportovního klubu R.U.R. v Poličce*, H. 129bis, pocházející z roku

¹⁸⁶ Bohuslav MARTINŮ: *Slavnostní pochod „Kytary“*, H. 125 bis, faksimile autografu skladby Centrum Bohuslava Martinů, PBM FAa3.

1921.¹⁸⁷ Kromě humorné kresby na titulní straně a pokynů k provozování (včetně výkřiku klavíristy na konci skladby „Nazdar“) obsahuje skladba další typ hudební komiky, spočívající v použití překvapivých dynamických efektů, které jsou v případě této skladby dohnány do absurdního maxima (ffffffffff).



Obr. 4 *Vítězný pochod sportovního klubu R.U.R. v Poličce*, závěr skladby

Formu klavírního cyklu dotýkajícího se této problematiky reprezentuje cyklus *Film en Miniature*, H. 148, který vznikl v roce 1925 částečně v Poličce, částečně v Paříži. Šest kusů pro klavír s částmi Tango, Scherzo, Ukolébavka-Berceuse, Valčík-Valse, Chanson a Carillon můžeme definovat jako moderní charakteristické kusy, ve kterých se prolínají taneční momenty s vlivy z českého a francouzského prostředí. Pro Martinů hudbu 20. let je nové a příznačné reflektování dobové taneční hudby. Nápodoba či „deformace“ tanců (zvláště pochodů, valčíků a polek) bývají často považovány za projev humoristických tendencí.¹⁸⁸ V případě Martinů však nemusíme v souvislosti s takovými tanečními ohlasy vždy hovořit o humoru.

Ve *Film en Miniature* Martinů využil k „dosažení humoru“ jemných sofistikovaných a přitom jednoduchých prostředků. V části Tango, stejně jako později v baletu *Kuchyňská revue*, H. 161, je předvedeno tango pomocí stylizace

¹⁸⁷ V lednu 2009 zakoupila Nadace Bohuslava Martinů autograf skladby od soukromého majitele.

¹⁸⁸ Srov.: Achim HOFFER: „Deformation“ des Marsches, in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 5, Bärenreiter, Kassel etc. 1996², s. 1676, dále STILLE, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, s. 152.

specifického rytmu tanga. Tonální pojetí této stylizace s jasnou fakturou zde Martinů „okořnil“ jemným přeháněním, např. paralelními postupy kvintakordů.



Obr. 5 *Film en Miniature – Tango*, t. 17–19¹⁸⁹

Vycházíme-li ze stanoviska Venduly Kafkové, že tyto paralelismy stěží poukazují k Martinů zkušenosti s recepcí skutečného jazzu, je pravděpodobné, že skladatel těmito místy jemným a nenápadným „parodistickým“ způsobem poukazoval např. na různé „vysoké“ umělecké stylizace jihoamerického tance v Evropě 10. a 20. let.¹⁹⁰ Míra narážek či provokace zůstává však otázkou.¹⁹¹

Z pohledu humoru však v tomto klavírním cyklu upoutá ještě druhá část Scherzo, kde již samotné označení formy jako scherzo vyjadřuje pravděpodobnost záměru vytvořit hudební žert. Skladba vykazuje všechny běžné znaky scherza jako charakteristického kusu¹⁹² a z „hlediska“ humoru se jedná o nejvíce vypointovanou část z celého cyklu. Již samotný začátek v prvním taktu nápadně připomíná svým pohybem na černých klávesách známý *Psí valčík*.¹⁹³ Je

¹⁸⁹ Bohuslav MARTINŮ: *Film en Miniature*, Editio Bärenreiter, Praha 2004.

¹⁹⁰ Vendulka KAFKOVÁ: *Jazzové stylizace v klavírních cyklech Bohuslava Martinů*, diplomová práce, Ústav hudební vědy FF UK, Praha 2004, s. 50.

¹⁹¹ Srov.: HIEKEL, 2002, s. 12, který na příkladu Ervína Schulhoffa poukazuje v tomto ohledu na omezenou možnost hudby oproti jiným druhům: „Im Vergleich zu den sprachlichen oder bildlichen Provokationen [...] muten die musikalischen Provokationen seiner Jazztönungen recht harmlos an.“

¹⁹² „[...] hohes Tempo, auf Kontrasten beruhende spielerische, burleske, ja groteske Züge und bei allem immer die rhythmischen Impulse der Tanzbewegung“, in: Wolfram STEINBECK, heslo *Scherzo* in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, sv. 8, Bärenreiter, Kassel etc. 1998², s. 1054–1063.

¹⁹³ „Psí valčík“ je oblíbený klavírní kus neznámého skladatele, nemá žádný jasně definovaný začátek ani konec, neexistuje k němu žádná oficiální partitura či verze. Často bývá jediným kusem, který umějí zahrát lidé, kteří jinak hru na klavír neovládají. „Vtip“ skladby spočívá

možné, že Martinů znal obdobné cvičení či skladby pro neklavíristy spočívající v pohybu po černých klávesách, možná chtěl pouze navodit jednoznačný diatonický pohyb. Tento pohyb levé ruky ve významné míře na černých klávesách je také na počátku doprovázen přípisem „scherzando“. Naopak pravá ruka hned tuto náladu naruší výpadem na bílých klávesách, zahuštěným o funkčně nevázané tóny, které se vyvinou v samostatné, téměř „bitonální“ pásmo, jež je doprovázeno ostinatem na černých klávesách. Společně s dalšími prvky, jako je vkládání „falešných“ tónů (sekund), střídání taktů, posouvání akcentů a dynamických kontrastů tak dochází k naplnění původního významu slova „scherzo“, tedy žert.



Obr. 6 *Film en Miniature* – Scherzo, t. 1–5

„Žert“ v tomto širším slova smyslu byl Martinů velmi blízký a výše naznačené postupy se ve 20. letech staly součástí jeho hudebně vyjadřovacího jazyka, aniž bychom je vždy museli označovat jako žert. Jejich jednoznačně „humorné“ chápání je nejlépe možné, pokud je přítomen celkový komický kontext¹⁹⁴ či evidentní záměrná veselost, což bývá splněno u tradičních druhů typu smyčcové kvarteto poměrně méně než v krátkých klavírních kusech v tanečním rytmu.¹⁹⁵

ve střídání hry na černých a bílých klávesách. Přes označení „valčík“, není kus valčíkem, ale spíše polkou či pochodem, ve 2/4 taktu.

¹⁹⁴ Srov.: STILLE, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, s. 121.

¹⁹⁵ Tezi o této podmínce obecně chtěného, zamýšleného „veselého“ kontextu můžeme vztáhnout také na problematiku instrumentace a doložit ji skutečností, že např. Martinů *Fantazie pro theremin, hoboj, smyčcový kvartet a klavír*, H. 301 vyvolává u posluchačů při prvním zaznění nástroje thereminu smích, což však bylo stěží autorovým záměrem.

III. 3. 2. O humoru v Martinů hudbě instrumentální – shrnutí

Techniky 20. století spojované primárně s humorem využíval Bohuslav Martinů velmi střídavě. Naprosto vědomě je však použil vždy, pokud chtěl dosáhnout humorného efektu či vzbudit u posluchače smích. Martinů dokázal velice jemnými prostředky vyjádřit svůj postoj k reflektovaným citacím či výpůjčkám, nikdy však nevyužíval satiry v zesměšňujícím významu.¹⁹⁶ Vytváření komiky zcizovacího typu či formou jednoznačné karikatury, které se vyskytují u některých skladatelů 20. století, mu tedy bylo, i při jeho známém smyslu pro humor, vzdálené. Naopak, konkrétní technické postupy (rytmické mateniky, přesouvání akcentů, dynamické kontrasty, harmonické zahušťování, tónomalba, napodobování), které mohou případně také sloužit k vyjádření humorných konotací, se staly ve 20. letech součástí Martinů hudebního vyjadřovacího jazyka, aniž by u něj vždy nutně znamenaly komično v hudbě.

V této době, kdy si Martinů konstitoval svůj hudební vyjadřovací jazyk a vlastní styl, se v jeho instrumentálních skladbách vynořil také humor, přesto se však nestal hlavním východiskem pro jeho další tvorbu. Hudební humor byl pro něj mnohem spíše ozvláštněním kompozičního stylu, aniž by zásadně ovlivnil podstatu jeho skladatelského přístupu.

¹⁹⁶ Srov. Thomas Mann dokonce satiru odmítal jako „kulturfeindlich“ ve prospěch ironie, in: Burghard DEBBER: *Satire prohibited: laughter, satire, and irony in Thomas Mann's Oeuvre*, in: Reinhold GRIMM – Jost HERMAND (edd.), *Laughter Unlimited: Essays on Humour, Satire and the Comic University of Wisconsin Press, Madison 1991*, s. 27–40.

III. 4. Humor v Martinů scénické hudbě

III. 4. 1. Baletní hudba

„Myslím, že to bude povedená legrace“

Obdobné využití taneční hudby a její propojení s fenoménem humoru či grotesky proběhlo u Martinů ve 20. letech významně také na poli hudby baletní, kterou jsme již v této práci několikrát zmínili, jakožto velmi důležitý kontext pro vznik Martinů první opery. Balety mohou mít různé humorné programy či libreta, u Martinů se však i zde odehrává humor převážně na poli čistě hudebním.

První z baletů, který obsahuje takové humorné prvky, je balet pro velký orchestr *Kdo je na světě nejmocnější*, H. 133, ke kterému si Martinů na základě indické pohádky vytvořil sám libreto o myších a jejich hledání toho, kdo je na světě nejmocnější. Tento balet je ve skladatelově vývoji významný, protože v něm opustil staré kompoziční postupy ve prospěch vlastního nového stylu. Oproti předchozímu baletu *Istar*, H. 130 (1921) chtěl Martinů dosáhnout něčeho zvukově nového: „Měl jsem však představu baletu krátkého, nekomplikovaného a veselého, takového, v němž bych mohl užít forem čistě tanečních“.¹⁹⁷ Martinů zde opět zcela samozřejmě spojil dohromady ohlasy tradiční i dobové (moderní) taneční hudby s humorem a veselostí. Dílo nese podtitul „baletní komedie“ a také v literatuře jsou používány k jeho popisu odpovídající výrazy typu „baletní groteska“¹⁹⁸, „baletní komedie“ a „revuální groteska“¹⁹⁹, či „ein heiteres, bisweilen groteskes Lustspiel“.²⁰⁰ Využití tanečních forem a technik nápodoby stylu vytváří podmínky ke vzniku něčeho „humorného“, což Bohuslav Martinů potvrdil, když dílo sám označil za grotesku.

¹⁹⁷ Bohuslav MARTINŮ: článek v časopise *Národní a Stavovské divadlo IV*, č. 6 z 11. 12. 1926, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 148.

¹⁹⁸ Jaroslav MIHULE: booklet k CD *Bohuslav Martinů, Kdo je na světě nejmocnější*, Supraphon 1987.

¹⁹⁹ ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 26–27.

²⁰⁰ HALBREICH, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, s. 202.

„Neostýchal jsem se nijak užít všelikých hudebních reminiscencí, které jsou současně karikaturou, zkrácením – nevyhnul jsem se nijak ani straussovskému valčíku, ani pochodu se všemi vymoženostmi meyerbeerovského stylu, zcela obyčejně instrumentované polce, podle toho, jak situace vyžadovala. Z těchto důvodů celý syžet není řešen jako pohádka, nýbrž jako groteska.“²⁰¹

Zároveň je však v baletu přítomna také škála drobných hudebních maličností, ilustrací, narážek, zvukomaleb, které dohromady poukazují u Martinů na vznik nového stylu více, než např. nápodoba straussovského valčíku v duchu opery *Der Rosenkavalier*. Hlavní význam tohoto baletu spočívá v tom, že se stal pro Martinů experimentálním polem a pohádkový dějový rámec, kde je mnohé povoleno, k tomu poskytl vhodné podmínky. Martinů záměrně neukázal partituru ani svému tehdejšímu pedagogovi Josefu Sukovi, ale sám a vědomě (jako dosavadní autodidakt ve skladbě víceméně zvyklý na takový postup) se cvičil v umění instrumentace a bystření vlastního hudebního vyjadřování, včetně hudebního vtipu. Ve výsledku pak odhalujeme v partituře velkou řadu instrumentačně zajímavých, hravých a promyšlených míst.

Část *Serenáda. Tempo di Menuet* představuje již popisem scény humorný paradox. V několika úvodních taktech se dozvídáme, že je ráno a myš-dcera vyběhla ven v ranním úboru. Představa ranní rozcvičky je přerušena Serenádou – čili původně večerní hudbou. Tuto „ranní serenádu“ doprovází scénický pokyn „Na zdi objeví se myš-zpěvák s loutnou a zpívá. Myš-zpěvák se doprovází na loutnu a činí při tom obvyklé komické, roztoužené pozice“. Martinů však pokračuje v humorném pojetí serenády dále na poli hudebním – loutnu parodují smyčce, které vytvářejí základní třídobý rytmus; sólový hlas je záměrně svěřen viole, která se pokouší, ne zcela jistě (jak bývá tradováno o violách v orchestru) vyzpívat svou kantilénu až k pokusu o c^3 , které je opatřeno poznámkou: „Vysoké »C« musí být komickým přepjatým způsobem vyjádřeno“.

²⁰¹ ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 149.

Serenada

Tempo di Minuetto

Za zdí ozve se loutna.

zpěvák

p

This system shows the beginning of the piece. The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note D5. The piano accompaniment consists of a series of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Myši naslou -

This system continues the vocal line with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a half note C5. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand.

chají. Na zeď vyleze myšák -

pp

This system shows the vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The piano accompaniment has a dynamic marking of *pp* and features a change in the bass line.

zpěvák s lounou a zpívá, doprovází

espress. mf

This system continues the vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The piano accompaniment has a dynamic marking of *espress. mf* and features a change in the bass line.

se na loutnu a činí při tom obvyklé

This system shows the vocal line with a half note G4, quarter notes A4, B4, and C5, and a half note D5. The piano accompaniment continues with chords in the right hand and notes in the left hand.

roztoužené a komické posice.

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system shows a melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system continues the melodic development with some chromaticism. The third system features a more active bass line with eighth notes. The fourth system includes a dynamic marking of *p* (piano) and a wavy line above the treble staff, possibly indicating a tremolo or a specific performance instruction. The fifth system concludes the piece with sustained chords in the treble and a rhythmic bass line.

6 Ladí si
8^{va}

(Vysoké "C" musí být komickým přepjatým způsobem vyjádřeno)

loutnu.

f

Obr. 7 *Kdo je na světě nejmnocnější – Serenáda. Tempo di Menuet*²⁰²

Zde se nacházíme na poli vícevrstevného humoru, zahrnujícího mezi jinými nápodoby, ilustrace, parodie, ale též reflexe tradice, hru s očekáváním nebo vtipné instrumentování. Jak úzce bylo spjato toto Martinův nové estetické zaměření se schopností vytvářet hudební humor také v orchestrální partituře, je zřejmé ve srovnání s předchozím baletem *Istar*, H. 130, který vznikl těsně před baletem *Kdo je na světě nejmnocnější*. A právě od předchozího baletu, ještě v „impresionistickém“ stylu, se Martinů významně distancoval:

²⁰² Bohuslav MARTINŮ: *Kdo je na světě nejmnocnější*, partitura, Dilia, Praha 1968, s. 27.

„Rovněž jsem se zbavil [v *Kdo je na světě nejmocnější*] tzv. hudebního líčení nebo popisování, podkládání situace hudbou a všelikých impresionistických vymožeností zvukových i představových. Jedná-li se tedy o hrom, vítr, nemalují jej nijak v orchestru, nýbrž přenechávám to scéně, která je k tomu účelu. Myšky pískají na jevišti samy. Slunce nepřichází s dělenými smyčci a sladkou melodií, ale s trumpetou.“²⁰³

Balet s jednoduchou pohádkovou předlohou tedy nabídl Martinů platformu taktéž pro jeho experimenty s hudebním humorem. Co mohl skladatel v této souvislosti rozumět pod pojmem hudební „legrace“, můžeme vyčíst v jeho dopise příteli Stanislavu Novákovi, kde se vyjádřil k připravované premiéře baletu v Brně: „Myslím, že to bude povedená legrace, zvláště v orchestru. Zníť to bude jistě velmi dobře a nápadů je tam spousta“.²⁰⁴

O dva roky později vznikl další balet, neboli „baletní skeč“ o jednom dějství *Vzpouza*, H. 151, který má „humor“ přímo jako hlavní téma a tím je právě toto, jinak málo provozované a málo známé dílo v rámci celého Martinů hudebního odkazu, jedinečné. Námětem, který si vytvořil sám skladatel, je vzpoura not, které odmítají posluhovat špatné hudbě. Do přibližně čtvrt hodinového děje se promítla opět řada vlivů, které působily na Martinů v Paříži.

„Naleznete na scéně vše, co si přejete. Je tam město, les, ulice, pokoj s pianem, bar, music-hall, dráha, stromy, psí bouda atd. [...] Všechny tóny se vzbouřily. Hlásí se velká všeobecná stávková tónů [...] úplné zmizení tónů [...] Pokusy o sebevraždu hudebních kritiků a estetiků [...] Ochranné sdružení autorů likviduje [...] Stravinskij se uchýlil na pustý ostrov v Tichém oceánu [...] Případ Vojcka v Praze vyřízen pro nedostatek tónů [...] Intendant je spokojen [...] Tóny se znenáhla podvolují a tančí. Celý ansámbl účinkujících se sejde a tančí finále.

²⁰³ Bohuslav MARTINŮ: článek v časopise *Národní a Stavovské divadlo IV*, č. 6 z 11. 12. 1926, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 148.

²⁰⁴ Dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 26. 12. 1924, *Centrum Bohuslava Martinů*, PBM KSNov 27. Viz pozn. 81 na s. 33.

(Celý orchestr hraje, co mu napadne [...]) Rádio hlásí: „Tóny se vrátily, situace je klidná. Všechno jde dobře. Dámy a pánové, přejeme Vám dobou noc!“²⁰⁵

Reflexi pařížských vlivů zde Martinů zkombinoval se svébytným „českým“ smyslem pro humor. Bohužel, *Vzpoura* se nedočkala pochopení u české kritiky, která po brněnské premiéře roku 1928 Martinů přiznala právě smysl pro humor, ale v díle neviděla nic hlubšího z důvodů, které jsme již zmínili výše v kapitole o dobových ohlasech *Vojáka a tanečnice*.

„Vtip na vtip, foxtrot a valčík, Dvořák a Mozart, Strauss a hlavně Stravinský, ne snad určitými reminiscencemi, ale celkovou manýrou. A nic platno, je to časové, má to ruch, spád, nápad a účinnost. Ale je to přece jenom hříčka, a u nás se díváme pořád ještě na úkoly umění jinak.“²⁰⁶

Martinů v baletech *Kdo je na světě nejmocnější* a *Vzpoura* narazil jako skladatel ještě na své vlastní hranice a této skutečnosti si byl ze zpětného pohledu plně vědom. Nejen proto si z baletů, které následovaly v letech 1925–1927, sám cenil s odstupem až baletu *La revue de cuisine*, H. 161, když hovořil:

„[...] o skoro neomylné technické stránce položení partitury, ačkoliv jsem efektivně zvláštní techniku dosud neměl [...] To je právě to, jak dílo, když je už jasné v mozku, anebo vyjadřující charakter skladatele, si tu techniku vytvoří samo.“²⁰⁷

Po uvedení baletu *Kdo je na světě nejmocnější* roku 1927 v Praze se na Martinů obrátila tanečnice Jarmila Kröschlová, která hledala skladatele, jenž by zhudebnil její libreto baletu *La revue de cuisine* za použití dobově populárních tanců tanga a charlestonu. Tento balet o kuchyňském náčiní je jednou

²⁰⁵ Bohuslav MARTINŮ: *Scénář baletu Vzpoura*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 155–157.

²⁰⁶ Viz pozn. 128 na s. 47.

²⁰⁷ Dopis Bohuslava Martinů Miloši Šafránkovi, 24. 4. 1958, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Kmš 827.

z nejpoblárnějších skladeb Bohuslava Martinů a představuje skutečné završení jeho skladatelské recepce dobové (moderní) taneční hudby.

„Kuchyňská revue zapadla svým programem ideálně do snah Martinů této doby. Daří se mu karikatura, svět loutek si ochotně zaměnil za svět oživlých věcí a nade vším mohl uplatnit svůj jedinečný humor hudební persifláže.“²⁰⁸

Tato charakteristika Jaroslava Mihule vypovídající taktéž o humorném pojetí celé skladby je pravdou do té míry, pokud spojíme hudbu baletu s programem tančících kastrolů, který je sám o sobě dostatečně bizarní. Martinů hudba však není „persifláží“ v pravém slova smyslu. Nedochozí zde ani k případné „ironizaci banálního“, typické pro Bélu Bartóka (např. *Smyčcový kvartet č. 5, Divertimento pro smyčcový orchestr* nebo *Koncert pro orchestr*).²⁰⁹ Vztaž Martinů k možným výpůjčkám bychom tak mohli označit nejspíše jako „laskavý“.

Libreto baletu dotvořil na přání Kröschlové na několika místech verši Jan Löwenbach (opět pod pseudonymem Jan Ladislav Budín). Tento balet je tedy pro téma této práce zásadní také tím, že se jedná kromě *Vojáka a tanečnice* o další (a zároveň již poslední) uměleckou spolupráci Martinů a Löwenbacha. Kröschlová byla se spoluprací s oběma tvůrci velmi spokojená.

„Milý pane Doktore – Vy a Martinů jste ti nejlepší spolupracovníci! Děkuji Vám za dodávku „obratem pošty!“ – Mně se to čím dál tím více líbí až na některé kostrbatosti ve verších – ale vlastně i ty se mi líbí. Ten výkřik hrnce – jeho jáсот nad Pukličkou – to bych ráda měla jen rychlejší spád rhythem, tak aby se to mohlo jedním dechem říct. Moc a moc vřelých díky, Vaše Jarmila Kröschlová.“²¹⁰

²⁰⁸ MIHULE, *Martinů. Osud skladatele*, s. 146.

²⁰⁹ Klaus STAHER: *Ironizace banálního. Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka*, in: *Opus Musicum 2/70*, Brno 1970, s. 45–49.

²¹⁰ Dopis Jarmily Kröschlové Janu Löwenbachovi, 15. 10. 1927, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.

Löwenbach dopsal k baletu úvodní pasáž, jež připravuje půdu pro zamýšlený „hudební humor“.

„Prolog

Začíná Kuchyňská revue!

Co v ní je, dosud se přesně neví.

Pět osob má, více než dosti.

Já jsem pan Hrnc, přednosta domácnosti.

Zde paní puklička, manželka moje počestná.

Tady mis Kvedlačka, moderní svůdnice neřestná.

Jsem pán v letech a rád bych si vyhodil z kopytka.

[...]

Podrobnosti budou sice všelijaké,

co do morálky však je vše jednoznačné.

A teď, muzikanti, pozor! Revue začne!“

Prolog humorně uvádí jednotlivá kuchyňská náčiní s lidskými vlastnostmi. Navíc je v tomto dodatečně doplněném textu ještě jednou vyzdvíženo druhové označení „revue“, což mělo ještě jednou zvláště upozornit na kontext, ve kterém má být dílo vnímáno. V hudbě se však tento popis v žádném případě neodráží: Martinů vytvořil na pozadí většinou tanečních forem druhý plán čistě hudebního humoru. Zhudebnění prologu tak začíná fanfárou a pak pokračuje náznaky fugata, které karikují polyfonní techniky, nikdy se však plně nerozvinou, protože v tanci kuchyňského náčiní k tomu nedostanou šanci.

2. INTRODUCTION

Tempo di Marche

poco glissando

Vc

Pf

Obr. 8 *La revue de cuisine – Prolog*, t. 37–40²¹¹

Téma, skládající se ze tří motivů, je naznačeno v taktu 38 ve violoncelle a poté se jeho části neustále a neodbytně vrací. V náznacích fugata jsou přebírány ostatními nástroji, až jsou v taktu 71 všechny tyto pokusy „vysmátý“ v potouchlých oktávových bězích v klarinetu a fagotu.

Obr. 9 *La revue de cuisine – Prolog*, t. 71

²¹¹ Bohuslav Martinů, *La Revue de cuisine*, Alphonse Leduc, Paris 1930.

Zde je tedy „imitováno“, ale ne to co se děje na scéně: napodobován je zde samotný lidský smích, k čemuž si Martinů pečlivě zvolil nástrojovou kombinaci. Vědomé využívání nástrojových barev v jinak malém obsazení pouhého sextetu dokládá také citace z dopisu Jarmile Kröschlové:

„Nejmilejší by mi bylo, kdybyste před studováním si to poslechli v orchestru, protože umožňuje vyjádření kombinací nástrojů, timbrem [...] Zásadně tedy, kladu na to důraz, věc je napsána pro šest nástrojů a žádné jiné arrangement Vám nedá jasnou představu, což poznáte sama až uslyšíte zvuk orchestru.“²¹²

Stejně jako předtím v dopise k baletu *Kdo je na světě nejmocnější*,²¹³ ukazuje se i zde význam instrumentace pro skladatele samotného a pro pochopení jeho záměrů.

V části *Tango* dochází podle zadání libretistky opět k nápodobě charakteru, který určuje rozvržení jako tango.²¹⁴ Na podkladě charakteristického tanečního rytmu vynáší melodii trubka, zatímco klavír nahrazuje ve svém motorickém pohybu bicí.

²¹² Dopis Bohuslava Martinů Jarmile Kröschlové, 26. 4. 1927, v soukromém vlastnictví, kopie uložena v Institutu Bohuslava Martinů.

²¹³ Viz dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi, 26. 12. 1924, Centrum Bohuslava Martinů, PBM KSNov 27.

²¹⁴ Další Martinů taneční ohlas představuje také jeho, dnes nezvěstná klavírní *Habanera*, H. 156 z roku 1926.

Obr. 10 *Kuchyňská revue – Tango*, t. 18–21

Poté je melodie mírně variována a nakonec kolážovitě zcizena v konfrontaci s pásmem tanečních melodií (klarinet a hoboj).

Obr. 11 *Kuchyňská revue – Tango*, t. 69–71

Naznačený tango motiv zde zazní v diminuované formě ve spojení s zvukonápodobnými narážkami (opět „smích“ v trubce, t. 38–39). Z ostatních částí *Kuchyňské revue* stojí jistě za zmínku část z konce baletu *Marché funebre* (není součástí častěji prováděné suity z baletu), kde Martinů již samotným výběrem pochodu vybral druh, který je k parodistickému zcizení přímo předurčen, jak dokazují četné příklady z hudební literatury let 1900–1930.²¹⁵

V baletu *Échec au Roi*, (Šach králi) H. 186 z roku 1930 taktéž reflektuje dobové tance a umně je mísí s dalšími kompozičními technikami, které mají svým způsobem vyjadřovat šachovou partii. Tento balet uzavírá časově i obsahově sérii „humorných“ baletů z 20. let, po nichž hledal Martinů inspiraci již v českém a moravském folklóru.

²¹⁵ Srov.: STILLE, *Möglichkeiten des Komischen in der Musik*, s. 147.

III. 4. 2. K tradici komické opery

Martinův „humorné“ tendence naznačené v předchozí kapitole se vyskytují samozřejmě také v jeho operní hudbě, kde je identifikování humoru o něco snadnější díky druhovému zařazení samotným skladatelem. Martinů nazval pět ze svých šestnácti oper „komickou operou“ či „operou buffou“.

U vokální hudby lze díky zhudebňovanému textu jasněji opodstatnit její spojení s humorem či komicem. Konkrétně u opery je však na druhou stranu těžké rozlišit, co je humorem hudebním čili skladatelovým dílem, a co souvisí s libretem, s účinnou scénou či dalšími složkami opery a jejího provádění.²¹⁶

V dobovém uvažování o humoru a opeře se nachází stejná nejistota jako u pozdějších reflexí této tematiky, včetně těch nejsoučasnějších. Co vytváří komiku v opeře, je těžké zodpovědět také protože u komedie, jakožto základního typu vyjádření komicna v dramatu, nevznikla taková normativní tradice jako v případně tragédie.²¹⁷ Problematičnost všech rozborů komických dramatických děl tedy spočívá v tom, že komika je ve svém principu založená na porušování norem, které však v případě komedie nejsou jednoznačně definované.

V literatuře věnující se tématu komicna v hudbě byl od 19. století prisuzován primát v možnosti působit komicky právě opeře, tradičně však byla taková opera chápána jako nižší umění. Pojetí humoru Stephena Schützeho jako „hry přírody se svobodnou vůlí člověka“ pak přineslo zásadní nový postoj a definici komicna jako tématu spojeného se závažnými hlubokými otázkami a ne

²¹⁶ „For, being an opera, it has a libretto, which is literature, and in as much as it is presented with occasion and scene, it is in drama. As the libretto is a masterpiece of humour and even the scene and action is frequently funny by itself, we can never be sure whether our sense of the comic is soured by the libretto, by the scene, by the music, or by a combination of all free. Particularly hard is it to unravel the proportion of humour contributed by each factor.“, in: Henry F. GILBERT: *Humor in Music*, in: *The Musical Quarterly*, Vol. 12, No. 1, Jan 1926, s. 48.

²¹⁷ „Was Komik eigentlich ausmache, ist nicht nur deshalb schwer zu beantworten, weil sich für Komödie – als Inbegriff des Komischen in dramatischer Ausprägung – eine normative Tradition wie diejenige für die Tragödie nicht gebildet hat; die Schwierigkeiten sind in der Sache selbst begründet, da Komik auf Normenverletzung beruht, diese sich aber einer neuerlichen Normierung entzieht, also eine „Poetik der Komödie“ vielleicht eine *contradictio in adiecto* ist“, in: Horst WEBER: *Der Serva-padrone-Topos in der Oper. Komik als Spiel mit musikalischen und sozialen Normen*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45. Jahrg., H. 2. (1988), Franz Steiner Verlag, s. 87–110, <http://www.jstor.org/stable/930583>.

s pouhou zábavou.²¹⁸ Komické hudební divadelní žánry, zvláště pak opera buffa, se ocitly na počátku 19. století v krizi, což vedlo nejenom v Itálii ke zmenšení repertoáru, ale též k vysoce disparátní podobě komické opery.²¹⁹

Ve francouzském prostředí zahrnoval pojem „Opéra comique“ v 19. století nejrůznější díla, jejichž hlavním znakem byl mluvený dialog (na rozdíl od recitativů „Tragédie lyrique“).²²⁰ Tento formální znak ovšem může sám o sobě těžko ospravedlnit a charakterizovat celý hudebně-dramatický druh, který by tak byl závislý na terminologii a praxi jednotlivých operních domů.²²¹ Pro druh „Opéra comique“ bylo, spíše než recitativy, příznačné námětové i stylové míchání nejrůznějších dramatických typů, což bylo historiky shledáváno jako „estetický nedostatek“. Právě tento estetický nedostatek však znamená novou estetiku a jedinečnost druhu.²²² Opéra comique se stává spojujícím rámcem pro nejrůznější hudebně-dramatické tendence, přičemž komické elementy, pokud se vůbec vyskytují, tak většinou jen v jednotlivých epizodách.²²³

V tomto kontextu se pak jeví jako jedinečný fenomén Bedřich Smetana se svými pěti komickými operami (*Prodaná nevěsta*, *Dvě vdovy*, *Hubička*, *Tajemství* a *Čertova stěna*). Smetana se však nesnažil vytvořit národní podobu komické opery, ale spíše chtěl poskytnout českému hudebnímu divadlu co nejširší nabídku operních typů.²²⁴ Komická opera pak zasáhla i v českém

²¹⁸ Tilden A. RUSSELL: *Über das Komische in der Musik, The Schütze-Stein Controversy*, in: *The Journal of Musicology* Vol. 4, No. 1 (Winter, 1985–1986), s. 70–90, University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/763723>.

²¹⁹ Sieghart DÖHRING – Sabine HENZE-DÖHRING: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Siegfried Mauser (ed.), Laaber Verlag, Laaber 1997, s. 305.

²²⁰ Samotný termín Opéra comique je však spojen spíše s historií institucí v Paříži než s druhovými specifiky. DÖHRING – HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, s. 66.

²²¹ Académie Royale měla privilegium na provozování Tragédie lyrique. Z tohoto důvodu byla „zachráněna“ také Bizetova *Carmen* (Opéra comique s recitativy), přičemž mluvené vstupy z originální verze byly po skladatelově smrti v roce 1875 nahrazeny hudebními. Tím se stala *Carmen* tragédií (ke které stejně podle dramaturgických kritérií patřila) a mohla se provozovat v Académie Royale. Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber Verlag, Laaber 1980, s. 52

²²² DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, s. 53

²²³ DÖHRING – HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, s. 83.

²²⁴ Ivan VOJTĚCH, *Dvě vdovy*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 5, München und Zürich 1994, s. 727. Zde dle DÖHRING – HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, s. 307.

prostředí do debat o wagnerovském hudebním dramatu, jak dokládají dobové výklady Smetanových oper *Prodaná nevěsta* a *Dvě vdovy*.²²⁵

V dalších zemích existovala pod pojmem komická opera (v různých jazykových mutacích) také velmi rozdílná díla, jako např. Wagnerova opera *Die Meistersinger von Nürnberg* (1861–1867)²²⁶, Verdiho *Falstaff* (1893) či Wolfova méně hraná opera *Der Corregidor* (1896).²²⁷

Ke kategorii komického hudebního divadla patří od konce 19. století neoddelitelně také nové formy, nahrazující do určité míry neexistující druh komické opery: „Opéra bouffe“, druh etablovaný Jacquesem Offenbachem v Paříži a dále zvláště ve Vídni provozovaná „Operette“ a její anglická verze „Savoy Opera“.²²⁸ Vývoj druhu komického divadla tak silně ovlivnil také proces osamostatňování vysokého a „nízkého“ čili zábavného umění.²²⁹

Martinů o této problematice rozdělení umění uvažoval právě v době uvedení *Vojáka a tanečnice* (tiskem vyšel níže citovaný text, možná ne náhodou, dva dny před premiérou opery):

„U nás se během doby vytvořil, přesněji řečeno byl vytvořen, dvojitý druh hudby: vyšší a nižší. Pozdější specializace: hudba tragická, povznášející, očišťující, smutná, a ta ostatní spíše veselá, jen pro zábavu, jak se říkalo, samozřejmě tedy méněcenná. Zvláštní shodou okolností věci se skutečně „muzikantským“ nervem patřily do té druhé skupiny.“²³⁰

²²⁵ „Jiná část kritiky naopak ve vnějškové podobnosti s typem opéra comique, v přítomnosti uzavřených čísel spojených s mluvenou prózou, spatřovala odklon od Smetanovy cesty za prokomponovaným hudebním dramatem.“, in: OTTLOVÁ – POSPÍŠIL, *Bedřich Smetana a jeho doba*, s. 126.

²²⁶ Operu *Die Meistersinger von Nürnberg* označoval Wagner ve svých zápiscích jako „komische Oper“ či dokonce jako „grosse komische Oper“. Na divadelních cedulích k premiéře se však již nacházelo pouze neutrální „Oper“. DÖHRING – HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, s. 308–309.

²²⁷ Tyto opery 19. století plus pozdější Straussovy opery *Der Rosenkavalier* (1911) a *Arabella* (1933) označuje Carl Dahlhaus jako „die musikalischen Komödie von historischem Rang“. DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, s. 189.

²²⁸ DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, s. 187. Srov.: „Funkčně nahradila produkci typu „opéra comique“ opereta.“, in: heslo *opéra comique*, in: Slovník české hudební kultury, Editio Supraphon, Praha 1997, autor hesla Jiří VYSLOUŽIL, s. 655.

²²⁹ Srov.: Heinrich BESSELER: *Das musikalische Hören der Neuzeit* (1959), in: Peter GÜLKE (ed.), Heinrich Bessler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, s. 104–173.

²³⁰ Bohuslav MARTINŮ: *O současné hudbě*, Přítomnost (3. 5. 1928), in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 84.

Jakoby tak Martinů předvídal pozdější kritiky svého prvního operního opusu, které reflektovaly právě tuto problematiku spojenou s otázkami, co je ještě možné chápat jako operu, tedy umění „vyšší“ a co již tuto hranici překročilo.

Důsledky těchto procesů a snah o povýšení funkce humoru je možné spatřovat také v celé řadě německých komických oper v rozmezí období téměř sta let – od *Der Barbier von Bagdad* (1858) Petera Cornelia až po operu *Don Gil von den grünen Hosen* (1924) Waltera Braunfelse, které mohly být chápány jako alternativa wagnerovského hudebního dramatu.²³¹

Přes diferencovanost termínů a podob komické opery v 19. století lze konstatovat, že tradiční chápání komické opery jako „nižšího“ umění bylo na konci století, pokud ne překonáno, tak alespoň významně narušeno. Silná tradice a vazby druhových modelů působily v případě vážné opery náhle jako problematické a svazující, zatímco u komické opery se tato, spíše slabá souvislost s tradicí stala výhodou.²³²

V prvních dvaceti až třiceti letech 20. století se tak komická opera etablovala mezi skladateli jako druh, který byl vhodným polem k experimentování po stránce dramaturgické (míchání s kabaretem, revue, operetou, miniopery, „Zeitoper“, „Schulwerke“ ad.) i hudební (experimenty nástrojové, harmonické ad.). Carl Dahlhaus však v souvislosti s komickou operou vyjádřil v roce 1980 také názor, že komická opera zažívá krizi trvající již více než 200 let, přičemž komickou operu nazval „ein Sonderphänomen des späteren 18. Jahrhunderts“, jejíž centrální druh „opera buffa“ ztratil svou sílu a význam v první polovině 19. století.²³³ Možná právě v této tezi se skrývá další latentní problém komických žánrů, a to možnost jejich spojení s „moderní“ či „pokrokovou“ hudbou, které bylo dlouho popíráno i muzikologií. Ambivalentní vnímání komedie, či konkrétněji komické opery, lze ilustrovat příkladem letitého hodnocení operního díla Richarda Strausse, v němž byla jeho komická opera

²³¹ „[...] in denen das Streben nach einer Nobilitierung des komischen Genres die Entfaltung wirklichen Humors weitgehend unterbindet. In Deutschland war seit Franz Liszts Zeiten die Meinung verbreitet, daß die musikalische Komödie und die Märchenoper eine Alternative zum Musikdrama sein könnten.“, in: Vladimír ZVARA: *Komische Oper*, in: Siegfried MAUSER (ed.), *Musiktheater im 20. Jahrhunderts* (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2000, s. 111.

²³² Tamtéž, s. 111.

²³³ DAHLHAUS, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, s. 290.

Der Rosenkavalier chápána jako zrada moderny, již Strauss tak jasně demonstroval ve svých předchozích „vážných“ operách *Salome* a *Elektra*.²³⁴

²³⁴ Siegfried MAUSER: *Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss*, in: Siegfried MAUSER (ed.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2000, s. 54–55.
Srov.: Hermann DANUSER (ed.): *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung*, Bericht. Basel 1996, Winterthur 1997.
Srov.: Odmítnutí opery *Der Rosenkavalier* v historických hodnoceních se však nedělo ani tolik kvůli volbě komického žánru, jako spíše kvůli hudebnímu jazyku, který neodpovídal adornovskému ideálu pokroku. Viz Theodor ADORNO: *Philosophie der neuen Musik*, J. C. B. Mohr (P. Siebeck), Tübingen 1949.

III. 4. 3. Humor v operách Martinů

V tomto kontextu se můžeme pokusit nastínit problematiku komické opery v díle Bohuslava Martinů. Tématem Martinů a komická opera se podrobněji doposud nikdo nezabýval; na Martinů humorné postupy na poli operní hudby již ale poukázali někteří muzikologové, kteří analyzovali jeho opery 20. let 20. století. Jarmila Gabrielová upozornila právě v opeře *Voják a tanečnice* na užití citací či výpůjček („Ausleihungen“) z oblasti hudby klasické i zábavné.²³⁵ Dalšími dvěma operami *Larmes du couteau* a *Les trois souhaits* a způsobem Martinů kompoziční práce včetně vytváření humoru se zabývali Jörn Peter Hiekel a Ivana Rentsch.²³⁶

Typ humoru v těchto dvou „dadaistických“ operách, které však nebyly skladatelem druhově zařazeny mezi komické opery, odpovídá dobově příznačnému chápání humoru: „Charakter moderního humoru je dada.“²³⁷, méně však souvisí se skladatelovým přístupem k tradičním formám spojovaných s humorem. Martinů vřadil označením v podtitulu tyto vlastní opery druhově do tradice komické opery:

Voják a tanečnice, H. 162 (1927) – komická opera o třech dějstvích

Divadlo za bránou, H. 251 (1936) – opera buffa o třech dějstvích

Alexandre bis, H. 255 (1937) – opera buffa o jednom dějství

The Marriage [Ženitba], H. 341 (1952) – komická opera o dvou dějstvích

Mirandolina, H. 346 (1954) – komická opera o třech dějstvích²³⁸

Počet „komických“ oper je v celkovém počtu Martinů operních děl jistě nezanedbatelný a ukazuje, že komická opera, ať v podobě celovečerní opery či

²³⁵ GABRIELOVÁ, *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin*, s. 66.

²³⁶ Jörn Peter HIEKEL: *Auf dem Weg zu einer surrealistischen Musik? Bohuslav Martinůs Opern-Groteske „Les Larmes du Couteau“*, in: *Musiktheorie* 22, H. 2 (2006), s. 123–136; RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*.

²³⁷ TEIGE, *Svět, který se směje*, s. 30.

²³⁸ Do seznamu není zařazena opera *Veselohra na mostě*, H. 247, která je také komickou operou, ale její druhové označení samotným skladatelem je „rozhlasová opera“.

jednoaktovky, poskytovala Martinů formu, která pro něj byla významná a nosná. Na druhou stranu je poměrně příznačné, že s žádnou z těchto komických oper není spjat přímo nástup nového skladatelova stylu či nového řešení druhu. Martinů mohl chápat tvorbu komických oper jako jakési odpočinutí mezi scénickými díly, která doprovázel intenzivní literární publikační činností s výklady vlastních nových postupů (*Hry o Marii, Julietta, The Greek Passion*).

Humor v Martinů „komických“ operách můžeme obecně nahlížet skrz jejich návaznost na postupy spojované s podobami komické opery. *Divadlo za bránou* využívá tradiční figury (Pierot, Harlekýn, Kolombína) i postupy commedie dell'arte (pantomima). Commedia dell'arte, jako divadlo antiiluzivní, se svými typy, maskami, zálibou ve vyzdvihování detailu na úkor celku a zdánlivou rezignací na „vyšší“ umělecký nárok, vykazuje afinitu s antiromantickým avantgardním divadlem před a po první světové válce. A tak se i Martinů stává využíváním prvků commedie dell'arte součástí avantgardy, i když on sám stěží tuto volbu takto chápal.

V Rusku a ruské opeře došlo spojením commedie dell'arte s typem jarmarečního divadla ke zřejmému posunu veselohry směrem ke grotesce. Specificky groteskní charakter lze velmi těžko přesně charakterizovat a odlišit od buffového či obecně komického, ale požadavky Vsevoloda Mejercholda (spojení výše zmíněných tradic také s loutkovým divadlem a cirkusem) a charakteristika grotesky jako syntézy tragiky a komiky²³⁹ dávají tušit, že tento typ divadla a poetiky nebyl Martinů vzorem. Pod vlivem Mejercholdovy divadelní estetiky vytvořil svou komickou operu na Gozziho *Ljubov k trjom apelsinam* (1919) Sergej Prokofjev. Zcela nově zde zorganizoval a uchopil ve své původní podstatě všechny složky opery: slovo, pohyb, zvuk, rytmus s výsledkem vysoce artificiálního obnovení tradice commedie dell'arte. Tak daleko Martinů nešel a v roce 1936 využil commedii dell'arte spíše jako spojovacího prvku na pozadí „lidového“ divadla.

Další Martinů komické opery *Alexandre bis, The Marriage a Mirandolina*, i když na rozdílné texty a z rozdílných prostředí, představují dobové konverzační

²³⁹ Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER: *Rhythmus, Dynamik, Konstruktion – Meyerhold und das „plastische“ Bewegungen in der Sowjetunion*, in: Friedrich REININGHAUS – Katja SCHNEIDER (edd.): *Experimentelles Musik- und Tanztheater (Handbuch der Musik im 20. Jahrhunderts 7)*, Laaber Verlag, Laaber 2002, s. 108.

veselohry s typickými komickými sužety, jako jsou převleková zápletka, zkouška manželčiny věrnosti, náprava nenapravitelného starého mládence nebo pomsta ženy za špatné chování muže. V těchto komických operách si Martinů navíc vyzkoušel komponovat na texty různých jazyků (český, francouzský, anglický, italský). Jazyková stránka tak významně ovlivnila náklonnost k místním druhovým specifickým příklánějícím se k opeře buffa či k opeře comique.

Z Martinů souboru komických oper tak překvapivě vyčnívá právě první opera, která sice jako komická opera také využívá „dějin druhu“²⁴⁰, přitom se však přihlašuje libretem i hudbou k řešení typickým pro moderní hudební divadlo (ať využitím prvků „Zeitoper“, mluvenými dialogy či částečně jazzbandovou instrumentací). Martinů si byl navíc jistě dobře vědom zákonitosti jednotlivých druhů, zvláště pak rozdílu mezi operou buffou a operetou, což potvrzuje jeho uvědomělý přístup k žánru.

„[...] provedení Rousselovy operety Testament tety Karoliny (zde opera-buffa) [...] Hlavní zájem je ovšem věnován hudbě Rousselově, jež přes všechna nebezpečná úskalí operety zachovává své specifické znaky, rovnováhu všech složek, čistotu a jasnost projevu, melodický i instrumentační vtíp a dobrý poměr ke scéně. Dílo je skutečnou operetou a ne tedy opera-buffa, jak je v programech uváděno.“²⁴¹

Martinů první opera na motivy Plautovy antické komedie *Pseudolus* je výsostným a svébytným příkladem absorbování vlivů současného hudebního i divadelního dění za použití formy opery buffy. Její využití navíc souznělo s Martinů vztahem k tradici, který vycházel v zásadě z jeho přesvědčení, že „tradice“ není v rozporu s hledáním nového.

²⁴⁰ Srov. Eggebrechtovo přesvědčení, že nejlepšími „definicemi“ jednotlivých termínů jsou jejich dějiny, in: Hans Heinrich EGGBRECHT: *Studien zur musikalischen Terminologie*, Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlungen der Geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1955, Wiesbaden 1968². Zde podle ŠTĚDRŮN – ŠLOSAR, *Dějiny české hudební terminologie*, s. 7.

²⁴¹ Bohuslav MARTINŮ: *Pařížské hudební premiéry*, Lidové noviny (17. 3. 1937), in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 58–59.

„Nemyslím, že by tradice měla být argumentem proti vývoji, že by měla brzdit tvorbu a hledání a utkvít na tom, co je vlastně již jen její historickou částí. A mám dojem, že by nebylo třeba se o to přít, že tradice musí pomáhat kupředu a že ji máme jen k chlubení a vypínání se, nýbrž proto, abychom na ní podle svých sil a poměrů vystavěli něco nového.“²⁴²

Cílem Martinů i libretisty Löwenbacha byla – zcela v intencích experimentů a svobody, jaké „tradiční“ komická opera poskytovala ve 20. letech – „nová opera buffa.“

„Bude mít mnohem snazší úlohu pro operu komickou než pro vážnou, poněvadž si může dovolit daleko větší volnost po stránce scénické, formální i dějové. Nuže: pokoušíme se o novou operu *buffu*.“²⁴³

Volba tradičního konceptu celovečerní tříaktové opery a zároveň využití dobové populární hudby nepředstavovalo ve 20. letech rozpor. Připomeňme zde např. Weillův pojem „qualitative Gebrauchskunst“, který Weill poprvé užil v roce 1930 právě proto, aby obdobný „protiklad“ ve vlastním díle vyřešil a pojmenoval.²⁴⁴ Aktuální koncepce v něm funguje jako sjednocující rámec pro heterogenní momenty využívané v díle (chorál, kuplet, pochod, jazzové prvky).

Tento termín by se tak dal částečně použít i u *Vojáka a tanečnice*, protože Martinů se snažil do jednotícího rámce (opery buffy) integrovat různé dobové hudební inspirace. Jako formotvorné principy využíval modely tehdy populárních nových druhů, stylizaci dobových tanců či dobové rekvizity a právě těmito tendencemi odpovídal různým, tehdy populárním scénickým formám od revue²⁴⁵ až po „Zeitoper“²⁴⁶. I když Martinů sám termínu „Zeitoper“ nikdy

²⁴² Bohuslav MARTINŮ: *O hudbě a tradici*, Přítomnost (5. 11. 1925), in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 102.

²⁴³ J. L. BUDÍN: *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 165.

²⁴⁴ Srov.: Stephen HINTON – Jürgen SCHEBERA (edd.): *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin, 1990. Tento pojem tak tematizoval označení „Gebrauchsmusik“, který byl použit Adornem jako kritika Weillovy *Die Dreigroschenoper* (1929).

²⁴⁵ Srov.: heslo *Revue*: „A topical, satirical show consisting of a series of scenes and episodes, usually having a central theme but not a dramatic plot, with spoken verse and prose, sketches,

nepoužil a v souvislosti s využíváním odkazů na moderní médium filmu se jistě hodí více k charakterizování jeho následujících oper z pozdních 20. let, přesto je možné ho použít minimálně v rovině kontextu také pro Martinův první operu, označenou skladatelem jako opera buffa.

V souvislosti s úvahami o Weillovi a komické opeře je zajímavé připomenout, že sám Kurt Weill považoval přes světový úspěch *Die Dreigroschenoper* jako východisko pro nový typ německé opery své dnes málo známé dílo, tragickou operu *Die Bürgschaft* (1932). Přes všechny tendence, které prezentoval společně s Brechtem v *Zeitoper*, toužil, obdobně jako Martinů, bořit hranice operního druhu a přesto být jeho součástí. Zatímco Martinů, v tendencích prvních dvou desetiletí 20. století, sáhl (i když jeho volba byla podmíněná objednávkou) po opeře komické, Weill vytvořil – po úspěších svých „zábavných“ oper – velkou tragickou operu, která byla pravděpodobně jeho nejambicióznějším dílem.

Vypořádání se s operní tradicí určenou především snahou vyrovnat se s wagnerovským hudebním dramatem a snaha nově konstruovat samotný druh stály jistě také na pozadí vzniku Křenkovy opery *Jonny spielt auf*, která je dnes chápána jako exemplární dílo svého druhu čili jako prototyp „*Zeitoper*“, přičemž samotný termín nemůžeme jednoznačně spojit ani s tímto Křenkovým dílem.²⁴⁷ Opera *Voják a tanečnice* je výše zmíněnými momenty Křenkově opeře blízká (na což v souvislosti s premiérou *Vojáka a tanečnice* – tehdy bez skutečné znalosti podstaty Martinův díla – upozorňovalo brněnské divadlo a kritiky na premiéru). Tak jako u Křenka, tak i u Martinů nacházíme záměrnou persifláž za využívání postupů běžných pro operu 19. století. Oba skladatelé také shodně toužili, aby jejich dílo bylo chápáno jako něco významnějšího, než jen jako

songs, dances, ballet and speciality acts”, in: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>, autor hesla Andrew LAMB – Deane L. ROOT – Patrick O’CONNOR.

²⁴⁶ Na spojitost Martinů a „*Zeitoper*“ upozornila poprvé v souvislosti s operou *Les Trois Souhais* Ivana Rentsch, in: RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*, s. 89–113. K momentům potvrzujícím tuto tezi zmiňuje Rentsch skladatelem používaný termín „*Filmoper*“ a snahu uvést dílo na německých scénách. Upozorňuje však též na to, že velmi záleží na typu definice „*Zeitoper*“, která se může pohybovat od charakteristiky vnější (např. snahu znázorňovat moderní život) až k formální (např. využívání moderních médií), s. 89.

²⁴⁷ „Wer den Begriff „*Zeitoper*“ geprägt hat, ist nicht mehr zu „rekonstruieren“, in: Thomas MENSE: *Die Zeitoper oder Das republikanische Publikum*, in: Heiner BRUNS (ed.): *Entartet Verdrängt Vergessen: Bielefelds Oper erhebt Einspruch 1980–1993*, Bielefeld 1993, s. 27, zde podle: REININGHAUS – SCHNEIDER (edd.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, s. 119.

dobové zábavné hříčky. Křenek nechtěl vytvořit „jazzovou operu“ ale skutečné a svým posláním závažné „Komponistendrama“²⁴⁸, Martinů zase nezamýšlel vytvořit „revue“, ale velkou „operu buffu“.

V souvislosti s inspiracemi velkými dobovými skladateli, kteří pojali významně komickou operu, zmínil Erich Steinhard v recenzi na premiérové provedení *Vojáka a tanečnice* kontext Stravinského „opéry bouffe“ *Mavra* (1921–1922), kterou jmenoval také Martinů v jednom ze svých textů.

„Po těchto skladbách Stravinskij upouští od užití ruských melodií, písní. Z těchto děl nutno jmenovati Historii vojáka, Mavru, Oktet, Symfonii, Klavírní koncert, skladby a Concertino pro kvarteto smyčců, Kočičí ukolébavky a písně.“²⁴⁹

Martinů tedy znal i tuto „the most uncomical of comic opera“, jak ji paradoxně označovala kritika²⁵⁰ a proto musíme zvláště v kontextu Stravinského ještě upozornit na Martinů vědomě zvolený (i když opět – objednávkou umožněný) rámec celovečerní komické opery a ne opery komorní.

Stravinskij v *Mavře* tematizoval a zcizoval tradici druhu, přičemž intenzita zcizení však pravděpodobně v době svého uvedení překročila hranici a očekávané dílo tak nebylo přijato s pochopením.²⁵¹ V jednoduchém příběhu²⁵² půlhodinové jednoaktovky staví Stravinskij konvenční zpěvní linku do nového kontextu. Skromné obsazení orchestru je doplněno pouhými čtyřmi sólisty a již z této podstaty je rezignováno na možnost tvořit standardní operní čísla, sbory a ansámby. Jedinečnost díla tkví v nekompromisnosti dramaturgického řešení v rámci formy komické opery. Dahlhaus konstatuje naprostou nepřítomnost dramatických momentů a dialogů, které jsou nahrazeny pouhou expozicí postav

²⁴⁸ Křenek nechtěl, ale ani nemohl vytvořit „jazzovou operu“, protože nikdy neslyšel autentickou podobu jazzu, in: Nils GROSCHE: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1999, s. 160–161.

²⁴⁹ Bohuslav MARTINŮ: *Igor Stravinskij*, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 33.

²⁵⁰ Richard TARUSKIN: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Volume II, Oxford University Press, Oxford 1996, s. 1589.

²⁵¹ ZVARA, *Komische Oper*, s. 116.

²⁵² Autorem libreta k *Mavře* je Boris Kochno, bývalý sekretář Sergeje Ďagileva. Kochno vytvořil libreto také k Martinů baletu *Le Jugement de Paris* (Paridův soud), H. 245 (1935), dnes bohužel ztraceného. Harry Halbreich si klade otázku, zda Martinů toto dílo vůbec zkomponoval, in: HALBREICH, *Bohuslav Martinů, Werkverzeichnis und Biografie*, s. 222.

(byť v anekdotickém vztahu – „anekdotische Relation“). Celek skládající se z jednotlivých čísel, která však neposouvají děj dál pomocí dialogu, se tak podobá spíše tableau vivant a komická opera tak ztrácí svou „dramaturgickou substancí“.²⁵³ Podle slov vysoce originálního skladatele Artura Louriého to však byla právě Stravinského *Mavra*, která přispěla k znovuzrození operní formy.

„The decline of opera in the West is the reset of the Wagnerian legacy. To so-called music drama has gradually swallowed up the pure forms of opera. Degenerating into a pseudo-Romanticism, the post-wagnerian theater with its rhetorical emotionalism has destroyed the pure instrumental design [plastika] of the classical style. For Western opera *Mavra* has become a formal pivot [...] Stravinsky returns us through *Mavra* to our pure original sources.“²⁵⁴

V tomto Louriého hodnocení (ne nepodobnému představám samotného Martinů) opět prosvítá obecné vysoké hodnocení nedoceněného významu komické opery jako cesty, která může být v rámci operního žánru osvobozující a sloužit k hledání pravé nové opery. Na konci 20. let 20. století se objevuje stejný důvod, jako na přelomu 19. a 20. století v Německu, proč se k této „komice“ uchýlit.

„Jméno a dílo Wagnerovo v nás tkví velmi pevně. A to proto, že jsme ho zároveň milovali i nenáviděli. Tento boj, v němž jsme museli překonat Wagnera, aniž jsme jej přestali milovat, nelze vymazat z naší paměti, ani veškeré peripetie tohoto zápasu, kdy v chvíli nejméně očekávané se objevil znovu a znovu tento mocný kouzelník a zničil všechnu naši námahu. Tento pyšný umělec měl sílu úderu a stopy jeho vlivu najdeme v celé produkci.“²⁵⁵

Martinů však zvolil oproti Stravinského komornímu řešení velké obsazení a formu celovečerní tříaktové opery. Dvacátá léta 20. století představovala na

²⁵³ DAHLHAUS, *Igor Strawinskij's episches Theater*, s. 205–206.

²⁵⁴ Artur LOURIÉ: *Dve opery Stravinskogo*, *Vyorsti* 3, 1928, 109–122, in: TARUSKIN, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Volume II, s. 1593.

²⁵⁵ Bohuslav MARTINŮ: *Tvůrce Tristana*, *Lidové noviny* (12. 2. 1933), in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět*, s. 93.

Srov.: Kurt WEILL: *Die Neue Oper*, in: HINTON – SCHEBERA (edd.), *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*.

jednu stranu dobu rozkvětu komorní opery, která byla chápána jako vyjádření samotné esence opery²⁵⁶, na druhou stranu, právě v druhé polovině tohoto desetiletí dochází k opětovnému příklonu k formě celovečerní opery, která mohla taktéž posloužit jako pozadí pro prezentování novátorských idejí, jako např. v případě Bergovy opery *Wozzeck*.²⁵⁷ Na tomto dobovém pozadí přistoupil Martinů poprvé k formě opery, ve které viděl velký potenciál a zároveň nutnost její revize. Martinů snaha „napravit“ současnou operu se promítla jednoznačně již do této jeho první opery.

„[...] Ale jsem přesvědčen o další životnosti této formy a sám ji realizuji.“²⁵⁸

Oba autoři opery *Voják a tanečnice* připsali postavy, které se u Plauta nevyskytují, využili v ní různé zcizovací elementy, princip „divadla na divadle“, míchání časů a to vše za jediným účelem – „diváci se mají od srdce zasmát“.²⁵⁹ Tento účel však znamená zároveň jasné přihlášení se k moderně s jejím novým demonstrováním síly komedie a humoru. Využití humoru a komiky v opeře *Voják a tanečnice* je tedy nutno chápat již na zcela jiné úrovni, než se dělo v Martinů instrumentálních dílech první poloviny dvacátých let, jak bylo naznačeno v předchozích kapitolách.

²⁵⁶ Sieghart DÖHRING: *Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff*, in: REININGHAUS – SCHNEIDER (edd.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, s. 56.

²⁵⁷ Siegfried MAUSER: *Vom expressionistischen Einakter zur grossen Oper, Wiener Schule*, in: Siegfried MAUSER (ed.), *Musiktheater im 20. Jahrhunderts (Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 17)*, Laaber Verlag, Laaber 2002, s. 121–145.

²⁵⁸ Bohuslav Martinů o opeře v anketě Literárních novin, in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 203.

²⁵⁹ „[...] die Zuschauer sollen von Herzen lachen und sich recht herzlich unterhalten. Auf diese Weise ist eine Komödie mit Musicalelementen entstanden, die vom Psychologismus des Balletts *Istar* schon meilenweit entfernt liegt. Martinů hat seine Metamorphose durchgemacht und ist auf der Position eines neuen, antiromantischen Theaters angelangt“, in: Rudolf PEČMAN: *Bohuslav Martinůs Musiktheater und seine Beziehung zur Welt der Antike*, in: Jitka BRABCOVÁ (ed.), *Bohuslav Martinů, Anno 1981, Papers from an International Musicological Conference Prague, 26–28 May, 1981*, Česká hudební společnost, Praha 1990, s. 81.

IV. Antické inspirace

IV. 1. Antika v hudbě 20. let 20. století

V evropské hudbě první poloviny 20. století se setkáváme s antickými náměty poměrně často a povětšinou v souvislosti se snahou o novátorská řešení.²⁶⁰ Halbreich píše ve svém katalogu k anotaci opery *Voják a tanečnice*, že „modernizování“ antických předloh viselo v té době doslova ve vzduchu.²⁶¹

Výše několikrát zmiňovaný Igor Stravinskij vytvořil zcela zásadní opus s novým pojetím hudební formy i na tomto poli. Ve scénickém oratoriu na motivy Sofoklovy tragédie *Oedipus Rex* (1927) Stravinskij v maximální možné míře uskutečnil vlastní vize o funkci hudební složky ve scénickém útvaru; upřednostnění role hudby na úkor dalších divadelních složek je zde naznačeno svébytným pojednáním vokální linky rezignujícím na srozumitelnost zpívaného textu (v latině).²⁶² Velká míra zcizení, posílená přítomností postav typu vypravěče či posla zpráv, pak doplňuje celý koncept, který v rámci tragického námětu pracuje též s prvky grotesky a parodie. Antický základ posloužil k tomu, aby text byl „oddramatizován“ a přizpůsoben hudební myšlence díla.²⁶³

Kantáta Kurta Weilla *Der neue Orpheus* (1925) pro soprán, housle a orchestr na text Ivana Golla, na které uskutečnil Weill svůj přechod od expresionismu k formě „Zeitstück“ a tím ke svému typickému stylu 20. a 30. let, je taktéž inspirována antikou.²⁶⁴

²⁶⁰ Srov.: „Moderní umění a jeho teorie přestaly vidět umělecké dědictví jako soubor stálých, neměnných a věčných hodnot, z nichž by bylo možno vymezovat závazné normy [...] Umělecké dílo začalo být nazíráno jako proměnlivá estetická hodnota, hodnota sama jako proces, a nikoli jako stav.“, in: *Meziválečné období*, in: Kol. autorů: *Antika a česká kultura*, Praha 1978, s. 374.

²⁶¹ „Die „Modernisierung“ antiker Vorlagen lag damals in der Luft, sei es auf ernste (Honneger *Antigone*, Strawinskis *Oedipus Rex*) oder auf heitere Weise (Christinés *Phi-Phi*), und so besitzt Bambulas Nachtlokal ein echtes Neger-Jazzorchester“, HALBREICH, *Bohuslav Martinů*, s. 144.

²⁶² Hanns-Werner HEISTER: *Klassizismus und Ritualisierung*, in: Siegfried MAUSER (ed.), *Musiktheater im 20. Jahrhundert (Handbuch der musikalischen Gattungen 14)*, Laaber Verlag, Laaber 2002, s. 207–209.

²⁶³ DAHLHAUS, *Igor Strawinskij's episches Theater*, s. 192.

²⁶⁴ Srov.: heslo *Weill, Kurt*, in: www.oxfordmusiconline.com, autor hesla J. Bradford ROBINSON.

Stejně tak jako Martinů a Löwenbach, dospěli i jiní autoři ve 20. letech ke spojení antiky s humorem či obecně jejímu prezentování na komickém pozadí. Richard Strauss s libretistou Hugo von Hofmannstahlem zamýšleli ve své opeře *Die Ägyptische Helena* (1928)²⁶⁵ dosáhnout spojením antického mýtického tématu s konverzačním kusem „novosti žánru“²⁶⁶, kde by se zcela překrývalo tragické s absurdním.²⁶⁷ Antické náměty nebyly výjimečné ani v kabaretech této doby. V berlínském kabaretu *Schall und Rauch* se s úspěchem předváděly antické náměty zpřítomněné v kabaretních groteskách *Zeus und Eliada* nebo *Orestie* (1928/1929) s hudbou Stefana Wolpeho. Divadelní forma, kterou zde kabaretisté vytvořili, spojovala tradiční látky s multimediálními experimenty. V hudebně-divadelním kuse *Einfach klassisch! Eine Orestie mit glücklichem Ausgang (ein Puppenspiel)* od Waltera Mehringa, s hudbou Friedricha Holländera, výpravou Georga Grosze a v režii Johna Heartfielda přesadili autoři postavy antického dramatu do aktuální současnosti. Navíc byl celý kus inscenován jako hra s loutkami v životní velikosti.²⁶⁸

Antické inspirace se vyskytovaly také v české hudbě. Na konci 19. století byl ústřední postavou v tomto směru Zdeněk Fibich²⁶⁹; ve 20. a 30. letech 20. století to byl pak právě Bohuslav Martinů. Kromě *Vojáka a tanečnice* se jedná ještě o hudbu k rozhlasové hře *Oidipus*, H. 248 na text André Gida (1936), přičemž práce skladatele ani básnický text tohoto posledně jmenovaného díla nemají k antice jiné vazby než základní podnět oidipovského příběhu.²⁷⁰ Kromě Martinů se nechal antikou významně inspirovat také Iša Krejčí²⁷¹ ve svých kompozicích z 30. let (písňový cyklus *Antické motivy*, 1936 a scénická kantáta

²⁶⁵ Strauss a Hoffmannstahl zpracovali již ve svých předchozích společných operách antické náměty: *Elektra* (1909) a *Ariadne auf Naxos* (1912).

²⁶⁶ „[...] aus diesem Doppeltem, zwischen Heroischem und Komödienhaftem ergibt sich die Neuheit des Genre und der zarte Wert der Sache“, dopis Hugo von Hofmannstahla, zde citováno podle: Carl DAHLHAUS: *Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikrezeption der Musikgeschichte*, in: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, s. 256.

²⁶⁷ „Das Tragische und das Absurde gehen ineinander über oder fallen sogar in eins.“, tamtéž s. 257.

²⁶⁸ Habakuk TRABER: *Novemberstürme – Kabarett und Revue nach 1918 in Berlin*, in: REININGHAUS – SCHNEIDER (edd.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater*, s. 62–63.

²⁶⁹ Zdeněk Fibich (1850–1900) je tvůrcem ojedinělé trilogie scénických melodramů *Námluvy Pelopovy*, *Smír Tantalův* a *Smrt Hippodamie* (1888–1891).

²⁷⁰ Rudolf PEČMAN: *Bohuslav Martinůs Musiktheater und seine Beziehung zur Welt der Antike*, in: BRABCOVÁ (ed.), *Bohuslav Martinů 1981*, s. 82.

²⁷¹ Iša Krejčí (1904–1968).

Antigona, 1933/1934). Po dobu dalších dvaceti let se pak antické inspirace v české hudbě téměř nevyskytovaly a až v 50. letech navázali na přerušenu linii antických inspirací další skladatelé (Miloslav Kabeláč²⁷², Jan Kapr²⁷³, Jan Hanuš²⁷⁴) a opět také Bohuslav Martinů (*Ariane*, H. 370 z roku 1958). Další operu podle Plautova *Pseudola* pod názvem *Taškář* vytvořil kromě Martinů v roce 1955 v Ostravě působící skladatel Karel Kupka.²⁷⁵ Petr Eben zase vytvořil scénickou hudbu k činohernímu představení této Plautovy hry.²⁷⁶ Vladimír Sommer (1921–1997) zkomponoval v roce 1957 předeheru k Sofoklově tragédii *Antigone*. Zcela nezvyklá řešení pak hledal ve spojitosti s antickou tematikou brněnský skladatel, inovátor žánru komorní opery, divadelní experimentátor Josef Berg.²⁷⁷ U dalšího svébytného skladatele pocházejícího z Moravy, Jana Nováka, je antická inspirace přítomná neustále, mimo jiné skrz výlučné používání latiny v názvech jeho děl.²⁷⁸ Další čeští skladatelé až do současnosti nachází inspirace v antice, což již však nespadá do kontextu této práce.

Dobové inspirace antikou v české hudbě, kvantitativně málo četné [sic] a navíc s významnými časovými odmlkami, komentuje citovaná monografie takto:

„[...] antické látky, náměty a ideje se uplatňovaly v naší hudbě v dobách relativního politického klidu [...] proto v naší hudbě chybějí antické látky takřka

²⁷² Miloslav Kabeláč (1908–1979). *Suita z hudby k Sofoklově Elektře* pro alt, ženský sbor a orchestr (1956).

²⁷³ Jan Kapr (1914–1988). *Contraria Romana*, osm písní pro baryton a malý orchestr (nebo klavír) na texty klasické latinské poezie (1965).

²⁷⁴ Jan Hanuš (1915–204). *Pochodeň Prométheova*, opera o 3 dílech na motivy Aischyla (1961–1963), *Spor o bohyni*, operní burleska o prologu a třech obrazech podle Aristofana (1983–1984), později pak *Aristofanovské variace* pro malý orchestr a klavír (1987).

²⁷⁵ Karel Kupka (1927–1985). Kromě opery *Taškář* napsal ještě operu *Lysistrata* podle Aristofana (1957), operu *Sokratova smrt* (1961), balet *Cassandra* (1962) a později pak balet *Prométeus* (1980) a operu *Opus Odysseus* z roku 1984. Srov.: Heslo *Kupka, Karel* in: www.ceskyhudebnislovník.cz, autor hesla Karel STEINMETZ.

²⁷⁶ Petr Eben (1929–2007). Hudba k představení: PLAUTUS: *Tlučhuba*, premiéra Divadlo S. K. Neumanna, Praha 10. 12. 1955, režie: J. Dudek (podle Soupisu inscenací antického dramatu v Českých zemích 1889–2001 na www.olympus.cz). Další Ebenovy skladby inspirované antikou vznikly později: *Apologia Socratus*, oratorium pro alt, baryton, smíšený a dětský sbor a orchestr na řecký text (Platón (1967), *Řecký slovník*. Cyklus ženských sborů s harfou (1974).

²⁷⁷ Josef Berg (1927–1971). Vytvořil dvě komorní opery a jednu vokální kompozici na vlastní libreto inspirované antickými náměty: *Odysseův návrat* (1962), *Eufrides před branami Tymén* (1964), *Oresteia* (1967). Srov.: Miloš ŠTĚDRŮN: *Josef Berg. Skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem*, Masarykova Univerzita, Brno 1992.

²⁷⁸ Jan Novák (1921–1984). Svou lásku k latině rozvinul v 50. letech intenzivním zájmem a studiem, díky kterému latinsky nejenom četl, psal a hovořil, ale dokonce psal verše. V Brně založil kroužek latiny, kde se hovořilo pouze latinsky.

po celé tři čtvrtiny 19. století, proto se objevují ve větší míře až mezi léty 1920–1935, proto tato tematika opět umlká za okupace a brzy po ní a výrazněji se znovu uplatňuje až v posledních deseti letech. Antické látky – připusťme určitou licenci v tomto zobecnění – fungují tedy v naší hudbě jako inspirace morálně i společensky prohlubující.²⁷⁹

Uvědomíme-li si počet uvedených činoherních zpracování Plautových textů ve válečných letech, včetně legendární Frejkovy inscenace²⁸⁰ zdá se, že antické látky mohly mít v mimohudebních žánrech zastoupení právě opačné. V monografii následuje konstatování o uchopení antických inspirací konkrétně ve 20. století v hudbě:

„Skladatelé 1. poloviny našeho století neváhají tedy uchopit antické inspirace zcela novým způsobem a promítat je na svá „experimentální plátna“ [...] Česká hudba nikdy netrpěla rozpaky před antickou látkou v tom smyslu, že by se pod jejím vlivem nějak formově nebo stylově ukázňovala anebo tvářila historicky. Dochází dokonce k tomu, že antické látky jsou používány právě v momentech, kdy se proboují nová forma, kdy se hledá někdy až experimentální řešení. Antika je tedy cítěna živě, progresívně a historizující moment prakticky úplně chybí.“²⁸¹

Obdobnou charakteristiku nacházíme v literatuře také v případě definování vztahu Bohuslava Martinů k antice.

„Im Bereich dramatischer Inspirationen begegnet Martinů oft antiken Vorlagen, welche seine eigentliche Lebenshaltung ausdrücken. Antikes Sujet versetzt ihn nicht in Verlegenheit, er hält auf keine Disziplin, nimmt kein historisches Gesicht an. Er verwendet antike Stoffe in jenen Augenblicken, wenn er um neue Bühnenformen kämpft, wenn er deren experimentelle Lösung sucht. Die Antike

²⁷⁹ *Antické motivy v české hudbě* [autor Jiří PILKA] in: Kol. autorů, *Antika a česká kultura*, s. 452.

²⁸⁰ Viz kapitola IV. 3.

²⁸¹ *Antické motivy v české hudbě*, s. 453.

faßt er als einen lebenden und progressiven Wert auf. Die Antik liegt ihm jeder verknöcherte Historismus [sic] fern.“²⁸²

V Martinů hudbě a zvláště pak v jeho opeře *Voják a tanečnice* se však spojení avantgardy, antiky a hudby nikdy neodehrává jednoznačně a proto musíme být při konstatování vztahu a vzdálenosti či naopak blízkosti k tradici velmi opatrní. Martinů měl k tradici živý a ambivalentní vztah, který velmi řešil ve svých textech „[...] tradice není něco studeného, nehybného, mrtvého, čeho dotýkat je zakázáno a dokonce i nebezpečno.“²⁸³ Na druhou stranu se v opeře *Voják a tanečnice*, jak jsme již několikrát naznačili, nejedná ze strany skladatele a jím užívaných hudebních postupů vždy nutně o „avantgardní postoje“ bořící tradici. Otázkou také zůstává, zda vůbec a do jaké míry Martinů ve své první opeře reflektoval svůj postoj k antické (v daném případě římsko-latinské) tradici. Námět opery mu byl dodán ve formě hotového libreta, aniž by si byl skladatel sám předtím antickou látku zvolil, tudíž jeho vztah k antice byl v tomto případě spíše „zprostředkovaný“.

Jan Löwenbach nabídl Bohuslavu Martinů text, který se pouze opírá o původní předlohu latinské římské komedie. Libretista zjemňuje, relativizuje či někdy dokonce zcela maže původní charakter a rozvrh Plautovy komedie, čehož dosahuje mj. zapojením efektů dobového moderního divadla (zcizování, rozpracované scénické poznámky ad.). Martinů pracoval již s tímto současným textem, který svým hudebním uchopením „vtahoval“ zpět do tradice a dějin komické opery.

²⁸² PEČMAN, *Bohuslav Martinůs Musiktheater und seine Beziehung zur Welt der Antike*, s. 78.

²⁸³ Bohuslav MARTINŮ: *O hudbě a tradici*, Přítomnost (5. 11. 1925), in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 101.

IV. 2. Plautovy komedie

Stručnou charakteristiku Plautových komedií provedeme na pozadí a ve spojitosti s libretem opery *Voják a tanečnice*, přičemž se soustředíme na prvky, které byly v libretu zachovány či určitým způsobem využity. Autorem předlohy libreta *Vojáka a tanečnice* je římský tvůrce komedií Plautus, Titus Maccius (cca 251–184 př. n. l.). Plautus bývá označován jako „římský skladatel komedií“, přičemž touto charakteristikou je poukazováno na dobový úzus pojmání komedií jako hudebních útvarů.²⁸⁴ Způsob dobové realizace však Löwenbach a Martinů pravděpodobně vůbec nereflektovali, protože obdobné úvahy o antice a vůbec vědomé řešení postoje k antické předloze nejsou nijak zastoupené v jejich korespondenci ani v jejich jiných textech.

Plautovy komedie byly mnohokrát zpracovány či posloužily jako předlohy k dalším uměleckým ztvárněním a reflexím (Shakespeare, Molière, Holberg, Lessing ad.). Obliba v přejímání a stále novém uchopování Plautových látek však nesouvisí pouze s obecnými dobovými zálibami v antických látkách, ale konkrétně s charakteristikou Plautových komedií. Plautus totiž využíval pečlivě komponované vzory a přizpůsoboval je vkusu svého publika. Zeslaboval vážné stránky svých předloh a zesiloval fraškovité prvky.

„Řecké předlohy u něj ztrácely většinou uhlazenou eleganci a jemný vtip, ale nabývaly dravé komické síly a neobyčejné svěžesti, již Plautovy hry působí na diváka dodnes. Tomu napomáhal též bohatý a ohebný jazyk, jenž hojně čerpal z lid. mluvy, ale liboval si i v novotvoření.“²⁸⁵

Plautus a Terentius jsou jediní autoři římských her, od nichž se dochovaly římské komedie. Titus Maccius Plautus byl tak populární, že po jeho smrti se mu připisovalo na sto třicet her. *Pseudolus* však patří do skupiny 21 děl, které podle římského učenice Varra (116–27 př. n. l.) určitě Plautus vytvořil. Jen málo z těchto her lze datovat s jistotou, pravděpodobně vznikly v letech 205–184

²⁸⁴ „Vkládáním zpěvních árií (cantica) obnovil v komedii hud. prvek, který z helénist. komedie téměř vymizel a vytvářel tak mnohdy jakési operety“, in: *Encyklopedie antiky*, s. 477.

²⁸⁵ Tamtéž.

př. n. l. a všechny jsou založeny na nové komedii. Protože se však nedochovaly žádné hry, jež mohly být jejich předlohami, nelze míru Plautovy originality odhadnout.

„Plautus přidal mnoho římských narážek a byl značně obdivován pro svůj latinský dialog, pestré básnické metrum a duchaplné žerty. Jeho hry vykazují široký komediální rejstřík, nejlépe je však znám svou fraškovitostí.“²⁸⁶

Všechny dochované římské komedie jsou tedy úpravy řeckých her, do kterých vnesli Terentius a Plautus významné změny: byl zrušen sbor, takže odpadlo formální členění do epizod (dělení do aktů, jak se vyskytuje ve většině současných vydání těchto her, zavedli pozdější editoři) a k dialogům byl doplněn hudební doprovod. Plautovy hry tak byly asi ze dvou třetin doprovázeny hudbou.²⁸⁷

V prvním století př. n. l. přestala být komedie živým žánrem, ale díla Plautova a Terentiova přežila i pád Říma, pravděpodobně díky jazyku (hovorové latině), který používala. Pozdější kritika je vyzvedla jako zářné příklady komického žánru, obrovský byl vliv Plautův a Terentiův na renesanční komedii. Běžně se v literatuře odlišují komedie založené na řecké látce (*fabula palliata*) od komedií založených na římském materiálu (*fabula togata*). Z druhého typu se nedochovalo nic, známi jsou jen tři autoři (Titinus, Afranisu a Atta). Podle všeho se *fabula togata* od *palliatty* kromě námětu podstatně nelišila a nikdy její popularity nedosáhla. *Fabula palliata* převzala tedy náměty, zápletky a charakterizaci z nové řecké komedie.

Syžet *fabuly palliatty* se nejčastěji točí kolem mladíka, který se navzdory zuřivému odporu svého otce chce oženit s dívkou, ta je často otrokyní nucenou k prostituci.²⁸⁸ Charakteristické pro tyto komedie bylo to, že celý děj byl lokalizován na ulici – takže i scény, které by se měly odehrávat v interiéru, jsou umístěny ven. Postavy běžně odposlouchávají hovory jiných, a tak vzniká

²⁸⁶ Oscar G. BROCKETT: *Dějiny divadla* (orig. *History of the Theatre*), přel. Milan Lukeš, Cover & Typo, Praha 1999, s. 70.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 71–72.

²⁸⁸ Tamtéž, s. 54.

mnoho komplikací.²⁸⁹ Libreto *Vojáka a tanečnice* využívá a zachovává tyto příznačné momenty antického kusu fabula palliata, přičemž libretista text „zmodernizoval“, „zaktualizoval“ a podřídil jeho novému účelu. Jan Löwenbach posunul Plautovu komedii *Pseudolus*, obecně zařazovanou do kategorie „komedie otrocká“ (která stojí vedle další kategorie „komedie náhody“)²⁹⁰, do roviny hravé konverzační komedie o napálení, běžné pro libreta komických oper. Děj se i u něj odehrává taktéž výhradně na ulici: „Hra začíná za svítání na křižovatce athénských ulic a končí téhož dne večer“, otrokyně nucená k prostituci je proměněná v otrokyni moderní doby – v tanečnici v tančírně. Jaké zásady antické komedie jsou v libretu porušeny, stručně vyjádří (s nadsázkou) postava Pána s plnovousem a brýlemi v 6. výstupu I. jednání opery:

Jménem Plauta velím: Teď zanechte již rouhavé hry.

Metrum, duch, děje sled, vše jinak v knížce latinské.

Námětem hry *Pseudolus*, stejně tak jako většiny ostatních Plautových komedií, je milostná zápletka, hlavní postavou ovšem není samotný milovník. *Pseudolus* představuje typ komedie intrikové, kdy je vykreslena původně vedlejší postava (otrok – tedy „typ sluha“) zvláště plasticky a zajímavě. Právě taková postava „intrikána“ a hybatele děje je jednou z žádoucích postav pro dějovou zápletku opery buffa a tak byla také využita v opeře *Voják a tanečnice*. V literatuře dokonce nalezneme charakteristiku takového otroka jako „básníka“, který se oddává „narcistnímu“ dialogu s obecnstvem.²⁹¹ Tato vlastnost je však v postavě Löwenbachova Pseudola potlačena, a dialogy s publikem neboli monology směrem k obecnstvu, jsou v libretu přeneseny na přidané postavy (režisér, pán s plnovousem, nápověda ad.); původní monology Pseudola²⁹² jsou pak většinou nahrazeny dialogy, popř. ansámby. Živost Plautových komedií, která je dána tím, že postavy (nejčastěji právě postava vtipálka – otroka) promlouvají přímo k obecnstvu, je tedy zachována i v libretu, ovšem na jiné rovině. Zde znamenají

²⁸⁹ Tamtéž, s. 72.

²⁹⁰ Gian Biagio CONTE: *Dějiny římské literatury*, přeložil kol. autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové, Koniasch Latin Press, Praha 2003, s. 63.

²⁹¹ Tamtéž, s. 62.

²⁹² Bibliografický údaj srovnávaného textu uveden v pozn. 320 na s. 114.

promluvy k obecnstvu jednoznačné přihlášení kusu k modernímu divadlu se zcizovacími prvky.

Plautova hlavní síla tkví v komičnosti, která pramení z jednotlivých situací, a dále ve verbálních schopnostech (slovní hříčky, dvojsmysly, metafory, přirovnání), díky nimž je schopen obratně vyjádřit i každou novou situaci.²⁹³ I na tomto poli Löwenbach Plauta následuje, vytváří však obě tyto roviny způsobem zcela vlastním, ať už se jedná o obsah jednotlivých komických výstupů či o konkrétní verbální vyjádření.

Harpax: Ty v skutku všecko víš a znáš má tajemství...

Pseudolus: Jak pak bych neznal, vždyť jsem tajemník.²⁹⁴

V tomto příkladu (na rozdíl od následujících) využívá Löwenbach „jazykovou komiku“, kterou umožňuje v daném příkladě čeština. Slovní hříčky a humor vytváří Löwenbach s vědomím toho, že se bude jednat o zhudebňovaný text, konkrétně pak o text operní, přičemž hodně využívá opakování slov:

Kaliodorus: Jen týden kdybyste mně posečkal,
pak do halíře splatím vám ... Jen týden!

Pseudolus: Jen týden!

Bambula: Jen týden? Já mohu čekat třeba rok.²⁹⁵

či opakování vět:

Fenicie: Ted' napni rozum svůj i vtip.

Kaliodorus: Ted' napnu rozum svůj i vtip.²⁹⁶

--

Aloisie: Vznešený mládenec v tomto městě,
touží už po vás jako po nevěstě.

²⁹³ Tamtéž, s. 59 a 64.

²⁹⁴ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 165.

²⁹⁵ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 160.

²⁹⁶ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 159.

Fenicie: Vznešený mládenec v tomto městě,
že touží po mně jak po nevěstě.²⁹⁷

V takovém opakování textu, v pozměněné gramatické verzi podle hovořící osoby/osob je navíc přítomna ještě rovina drobné ironie vůči obdobné zaběhlé praxi (nejen českých) operních libret 19. století:

Krušina, Ludmila: Vždyť ho uhlídáš,
sama ho poznáš.
Nebude-li se ti líbit,
košíček mu dáš.

Mařenka: Vždyť ho uhlídám,
sama ho poznám.
Nebude-li se mi líbit,
košíček mu dám.²⁹⁸

Löwenbach dále záměrně využívá rozdílů mezi veršovaným textem a textem v próze (který pak v Martinů zhudebnění volně odpovídá rozlišení mezi recitativy a zpěvními čísly). Löwenbach se velmi účinně pohybuje (např. v rámci monologu jedné postavy) mezi prózou a verši (někdy reprezentujícími „vysoké“ umění, jindy naopak verši záměrně „neumělými“, ironizujícími postavu). V monologu kuchaře v I. intermezzu následuje po úvodní věcné profesní větě oznámené s dávkou služebního postoje („vašnosti“) bizarní výčet neexistujícího koření, které se rýmuje. Celý monolog je zakončen ironicky, kostrbatým trojverším, ve kterém se snaží kuchař shrnout své umění „kořenit“ i „básnit“.

²⁹⁷ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 172.

²⁹⁸ Karel SABINA: libreto k opeře Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta*, Supraphon 2009, s. 5. K další souvislosti *Vojáka a tanečnice* s *Prodanou nevěstou* viz dále kapitola V. I., s. 120.

Kuchař: [...]
vůbec koření, vašnosti, to je moje specialita:
koliandr, celiandr,
cicmandr, cepolendr,
kalopsida, cukaplida,
hopalopsa, makoplida, to jsou hlavní koření.
Největší však umění,
není jenom v kořenění,
nýbrž v jeho sestavení!²⁹⁹

Na tomto příkladu je vidět, že Löwenbachovi lépe než vážná poloha³⁰⁰
vyhovovala poloha ironická, v rámci které mají všechny jeho (někdy i kostrbaté)
verše svůj význam.

Ve způsobu, jakým Löwenbach vytvořil svůj text, dokázal znalost antické
předlohy, Plautových následných zpracování, libretistické tradice i současných
divadelních trendů. Na tomto myšlenkovém pozadí vytvořil svébytné verše a
promluvy, v nichž míchá styly zahrnující vznešenou archaizující „antickou“
polohu:

Bambula: neboť jinak věz: neosvědčíš-li se dnes,
Dostane tě spartský pes.
Polymachaeroplages. Polymachaeroplages!³⁰¹

--

Cato: Já, Cato, vůdce, zvu ho, volám sem!
(K sobě). Já Římem zatřás, proč bych podsvětí se bál?³⁰²

--

Lictorové: Silentium! Promluví Cato!³⁰³

²⁹⁹ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 164.

³⁰⁰ Srov.: LÖWENBACH, *Scénické mystérium*, zde s. 20 a *Don Quichotův návrat*, zde s. 21.

³⁰¹ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 159.

³⁰² J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 170.

³⁰³ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 171.

„obrozeneckou“ polohu napodobující naivní libretistický jazyk 19. století:

Pseudolus: Už čtu: „Můj milý! Srdce krvácí mi.

Již nikdy potěšit se nesmím Tvými pocely a objetími.“³⁰⁴

--

Šimon: To věru zvědav jsem.³⁰⁵

--

Šimon: Nuž platí. Stojím v slovu.³⁰⁶

i běžné mluvené výrazy a současný jazyk:

Měsíc: Mně je z toho docela špatně. Režie nestojí za nic.³⁰⁷

V hodnocení kvality Plautových textů se často objevuje výtka předvídatelnosti zápletek a lidských typů, jež ztělesňují postavy jeho her. Předvídatelnost byla ale jistě Plautovým záměrem, autor určitě neměl zájem vyvolávat otázky ohledně charakteru svých postav a nejevil ani zájem o etiku či psychologii.³⁰⁸

V Plautových komediích tak lze jednající osoby shrnout do omezeného počtu typů (ne nepodobných typizovaným figurám *commedie dell'arte*), které obecně neskrývají velká překvapení: vychytralý otrok, stařec, mladý milovník, kuplíř, příživník, chvástavý voják. Právě tyto obecně platné typy shrnuje také Löwenbach ve svém dopise Bohuslavu Martinů a navrhuje mu využít je v jeho opeře:

³⁰⁴ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 157.

³⁰⁵ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 162.

³⁰⁶ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 162.

³⁰⁷ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 162.

³⁰⁸ CONTE, *Dějiny římské literatury*, s. 61.

„Základní novinka, kterou Vám navrhuji je tato: Každá z hlavních osob má svou analogii ve věčných figurách staré komedie řecké, latinské, Comedia del Arte, u Moliera atd., tedy Pseudolus /Kašpárek, Harlekyn/, Kaliodorus /Pierot/, Feniciium /Colombina/, Bambula /Trufaldin/. Představuji si tedy, že každá z těchto osob, než se poprvé na scéně objeví, bude uvedena kratičkým tancem, který provede jiná figura mající typický kostým zmíněných postav.“³⁰⁹

Tyto typizované postavy se vyskytují v antických komediích již v prolozích, jejichž úkolem není uvádět vlastní jména, nýbrž právě typologická označení („senex“ – stařec, „adulescens“ – mladík) a tak diváci od samého počátku znají zařazení postav a osnovu děje, od čehož se pak odvíjí vlastní chápání toho, co se děje na scéně.³¹⁰ K podobnému odhalení dochází i u Löwenbacha, ale až v prvním výstupu. Ten však není rozhodně úvodním vtipným monologem Pseudola, jenž by tak odpovídal Plautovým komediím.³¹¹ Löwenbach naopak představuje hlavní postavu dvojznačně, v podobě opilce (u postavy opilce je jméno Pseudolus uvedeno v závorce, takže to ani nemusí být on?), jehož hlavní promluva (směřovaná k soše a ne k publiku!) se skrývá na konci prvního výstupu v jediné větě:

Opilec (k sobě): Osobo, stojíte tu tisíc let a ještě se divíte? Svět se točí kolem postele! Haló! Kolem postele!³¹²

Tradiční úvodní monolog hlavní postavy v prologu je tedy v porovnání s antickou předlohou zcela vynechán a nahrazen větou, která v logice celého prvního výstupu naznačuje kontext absurdního divadla. V prologu, kde místo hlavního hrdiny vystupuje „režisér“, odkazuje libretista k původní Plautově předloze a vysvětluje svůj vztah k ní:

³⁰⁹ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1, s. 2.

³¹⁰ CONTE, *Dějiny římské literatury*, s. 62.

³¹¹ „Monology Pseudola zejména jsem podstatně omezil a vyškrtal.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1, s. 2.

³¹¹ „Připsal jsem krátkou úvodní scénu /Měsíc, lucerna, socha a opilec/, kterého představuje již Pseudolus/ k prvnímu aktu a krátký sborový závěr k témuž aktu. Vše velmi krátké.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1, s. 2.

³¹² J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 157.

[...] Pak můžem ihned začít nový kus.
Že nový, pravím? Pouze na oko!
Kdys nazýval se prostě „Pseudolus“
a jeho autor nebyl poeta,
jenž pro zábavu lidu římského
psal komedie nízké, neslušné...
Už hnije, chudák, dva tisíce let,
však dívá-li se dnes na tento svět,
pak vidí, jak se stále vrací osud,
a jako kdysi, že sám živ je dosud [...]
Proč tedy Plautus nemohl by žít?
Nuž zkusme to – i když snad bude bit:
Nás nebude už svrbět jeho kůže.
To postačí – (*do jeviště*) A teď to začít může.³¹³

Charakteristika Plautových komedií včetně *Pseudola* byla z převážné části velmi vyhovující potřebám libretisty, který chtěl vytvořit moderní libreto pro současnou operu. Löwenbachovo libreto není překladem Plautova díla, ani jeho úpravou. Jedná se o autorův vlastní text na motivy Plautovy hry, za využití syžetu a některých prvků jeho komedií. Löwenbachův vztah k původní předloze je vyřčen – se značnou dávkou ironie – přímo v libretu:

Vousatý pán: Konstatuji pánové, že zacházíte trestuhodně se
starořímskou komedií. Zákony formy a krasocitu jsou
hrubě porušeny. Je to blasfemie.
(*Odchází indignovaně*).³¹⁴

³¹³ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 156.

³¹⁴ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 162.

IV. 3. Pseudolus na českých jevištích

Plautus patří k nejoblíbenějším a vůbec nejhranějším autorům antické (latinské) komedie. Také realizace na scénách v českých zemích v letech 1890–1928 (tzn. mezi rokem Martinů narození a rokem premiéry jeho *Vojáka a tanečnice*) byly poměrně hojné. V četnosti uvádění antických her převládají sice Sofokles, Aischylos a Euripides; Plautovy hry však nacházely své realizátory také poměrně často, jak dokumentuje následující soupis:³¹⁵

17. 9. 1890 Národní divadlo, Praha, *Menaechmové*
20. 11. 1911 Městské divadlo na Vinohradech, Praha, *Menaechmové*
20. 5. 1913 Spolek pro podporu chudých studujících při gymnasiu
v Křemencové ulici, Praha, Měšťanská beseda, *Zajatci*
15. 12. 1914 Švandovo divadlo, Praha, *Chlubný voják*
18. 11. 1921 Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava, *Taškář (Pseudolus)*
31. 5. 1924 Loutkové divadlo Umělecké výchovy, Praha, *Dvojčata
(Menaechmi)*
20. 2. 1928 Reduta, Brno, *Chlubný voják*

Další uvádění Plautových her na českých jevištích již nepatří do možného inspiračního kontextu Martinů a Löwenbacha, ale pro zajímavost zmiňme rok 1942, ve kterém byly uvedeny inscenace Plautových her v pěti divadlech (či spíše pěti soubory počítáme-li i ochotnické výstupy) a z toho se jednalo o tři inscenace *Pseudola*:

³¹⁵ Podle databáze inscenací antického dramatu uvedeného na stránkách Kabinetu pro klasická studia AVČR, www.olympos.cz. Další kontext srov. následující kapitola IV. 4., s. 114.

Divadélko ve Smetanově muzeu, Praha, *Komedie o strašidle*

Národní divadlo, Praha, *Lišák Pseudolus*

Konzervatoř, Brno, *Večer Antické komedie (Komedie o strašidle)*

Činoherní soubor R. Grabingera, Chrudim, *Pseudolus*

Ochotnický soubor Vinařický, Mladá Boleslav, *Pseudolus*³¹⁶

Ve válečných letech, kdy mohla být za starověké náměty skrývána kritika stávajících poměrů, tak vystoupala míra recepce antických her na vrchol. V souvislosti s tímto faktem nepřekvapí poměrně stále velká obliba a četnost antických inspirací i v době komunismu. *Pseudolus* se však objevoval a objevuje u inscenátorů stále, bez ohledu na politické poměry, což jistě vypovídá o kvalitě samotného textu. Mezi lety 1921 a 2007 byl uveden *Pseudolus* jako činohra na českých jevištích celkem ve třiceti různých inscenacích.³¹⁷

Ačkoli Národní divadlo Brno zahájilo svoji činnost již počátkem 80. let 19. století, na uvedení prvního antického dramatického díla čekali jeho návštěvníci až do roku 1921. Vymezování se vůči německému živlu, latentně přítomného od počátků jeho existence i v uměleckém programu českého brněnského divadla, přinášelo v prvních desetiletích na činoherní scénu především díla českých obrozenců a světových renesančních autorů, v zábavném repertoáru převládala soudobá díla, zejména konverzační komedie. Změna nastala teprve po skončení první světové války: v úpravě a režii Rudolfa Waltera uvedlo tehdejší Národní divadlo v Brně Euripidovu tragédii *Hippolytos* (premiéra 6. 5. 1921). Ve dvacátých letech minulého století se inscenováním antického dramatu (zahrnující řecký i římský odkaz, tragédie i komedie) soustavně zabýval výlučně Rudolf Walter – nastudoval i další dvě premiéry tohoto období: v Redutě pod společným názvem *Antické komedie* uvedl

³¹⁶ Tamtéž.

³¹⁷ Tamtéž. Soupis pravděpodobně není úplný, protože nezahrnuje některé amatérské divadelní projekty.

Herondův mimos *Učitel*, Aristofanův *Ženský sněm* a výše zmíněného Plautova *Chlubného vojáka* (premiéra 20. 2. 1928), a v divadle Na hradbách Aischylovu *Oresteiu* (premiéra 15. 5. 1928). Ve svých režiiích dbal zejména na klasický odkaz řeckého a římského dramatu a zdůrazňoval jeho nadčasový morální obsah.³¹⁸

Celkový počet uvedených Plautových her i konkrétně hry *Pseudolus* (pod různými názvy) dokazuje, že výběr této antické předlohy jako záruky dobrého pobavení nebyl ani v případě plánované nové komické opery pro brněnské divadlo náhodný a mohl pocházet od jeho dramaturga Oty Zítka. Jan Löwenbach pak využil tuto úspěšnou předlohu, zpracovávanou četně v novověkých veselohrách, pro tvorbu nového vlastního textu.

³¹⁸ *Dějiny českého divadla IV.*, kol. autorů, Academia, Praha, 1983, str. 108, 168, 170, 171, 188, 257, 378, 520, 524, 526, 588–9, 598, 611, 630, 631, 648.

IV. 4. Löwenbachův *Pseudolus*

První provedení *Pseudola* na českých divadelních scénách se uskutečnilo v roce 1921 v úpravě dramaturga Moravskoslezského divadla (1919–1923) Vojtěcha Martínka³¹⁹, který vyšel z prvního českého překladu Jana Ladislava Čapka.³²⁰ Je možné, že Löwenbach toto provedení viděl, avšak není důvod předpokládat, že by při tvorbě libreta vycházel z Martínkovy úpravy či se jí nechal inspirovat, jak v roce 1979 naznačoval Jaroslav Procházka.³²¹ Löwenbach pravděpodobně pracoval taktéž s překladem J. L. Čapka z roku 1907.

Čapkův překlad nebyl vytvořen za účelem provozování na divadle, proto pro jednotlivé inscenace *Pseudola* vznikaly různé další úpravy a překlady (vycházející však právě z tohoto prvního českého překladu). To byl případ i Martínka, který si byl zřejmě vědom nevhodnosti Čapkova textu pro současné divadelní uchopení, a pro inscenaci v Ostravě v režii Václava Jiříkovského roku 1921 pořídil novou úpravu. Martínková úprava *Pseudola* vcelku věrně kopíruje Čapkův překlad; zásadně jej nekrátí, ani nepřidává pasáže, ať už vlastní nebo dodatečně přeložené z latinského originálu. Výraznou odchylkou je především změna názvu komedie, k níž Martínek přistoupil jako jediný z českých překladatelů;³²² místo „Pseudolus“ je text hry nadepsán titulem „Taškář“. Dalším charakteristickým momentem je pak převod veršovaného textu do prózy. Martínková úprava je živější než Čapkův překlad, postrádá však jeho poetičnost. Martínek navíc odstranil římské reálie, které však nedokázal rovnocenně

³¹⁹ Titus Maccius PLAUTUS: *Taškář*, starořímská komedie z 2. stol. př. Kristem o 3 jednáních. Podle překladu J. L. Čapka volná prozaická úprava dr. Vojtěcha Martínka. Strojopis, dat. na Král. Vinohradech 30. 8. 1924, 37 str. Knihovna Divadelního ústavu, P 7276.

³²⁰ Titus Maccius PLAUTUS: *Pseudolus*, komedie, přeložil a úvod napsal Jan Ladislav Čapek. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění (Bibliotéka klassiků řeckých a římských sv. 14), Praha 1907.

³²¹ Srov. „[...] *Pseudolus*, kterou uvedl poprvé na české jeviště pod názvem *Taškář*, ve vlastní dramaturgické úpravě, Vojtěch Martínek. Premiéru měla v Národním divadle moravskoslezském v Moravské Ostravě 18. 11. 1921, v režii Václava Jiříkovského a scénickou hudbu k ní složil Jaroslav Vogel. V dosavadní literatuře však nenalezneme zmínky o tom, jakými cestami se dostal tento námět, za necelých pět let, prostřednictvím Jana Löwenbacha, až k B. Martinů do Poličky“, in: Jaroslav PROCHÁZKA: *Bohuslav Martinů a Václav Talich*, in: Almanach Společnosti Bohuslava Martinů 1979, s. 61.

³²² Ostatní překladatelé: Jan Ladislav Čapek (1907), Vladimír Šrámek (1943), Jan Skácel (1985) a Roman Hodek (2007).

nahradiť, čímž došlo ke zploščeniu textu a na mnoha miestach k vytraceniu vtipnosti.³²³

Jak již bylo naznačeno v předchozích kapitolách, Löwenbach nepořídil pouhou úpravu textu, ale vytvoril svébytné autorské dílo, které je Plautovou komedií pouze inspirováno. Poměrně volně pracuje s rozdělením dějství a výstupů, pro potřeby libreta vytváří některé nové výstupy, jiné naopak spojuje. Ve srovnání s Martínkem je Löwenbach vtipnější, i když vlastním způsobem vycházejícím z povahy textu coby libreta.

Martínek důsledně převádí realie do domácího prostředí, kdy nahrazuje i jednotlivé výrazy, např. drachmu za stříbrňák.³²⁴ Löwenbach obdobných postupů používá též, ovšem ne proto, aby nahradil realie a aktualizoval Čapkův překlad, ale protože vytváří nový text vlastní poetiky. V případě peněz užívá – jako libretista veden dozajista paralelou s operou *Prodaná nevěsta*³²⁵ – většinou pojem „dukáty“, přičemž občas použije i jiný výraz.

Löwenbachův text byl od počátku určen ke zhudebnění, musí se tudíž hodnotit podle tohoto původního účelu. Na druhou stranu se autor nevzdával zcela možnosti svůj text – tedy jeho verzi před úpravami provedenými ve spolupráci s Martinů – vydat či popř. provést jako komedii.³²⁶ V Löwenbachově libretu nelze srovnávat jednotlivé repliky s Čapkovým či Martínkovým textem, protože nedodrhuje jejich souslednost a často obsahuje zcela nový text. Löwenbach si přesto občas vybral konkrétní textové pasáže, které podržel a převedl do své vlastní jazykové podoby. Na takových třech vybraných příkladech můžeme doložit jadrnost a současnost Löwenbachova textu, která je jiného druhu než Martínkova. V Čapkově překladu se např. nachází vícenáznačový bonmot Pseudola:

³²³ Eliška POLÁČKOVÁ: *Plautův Pseudolus po česku – překlady a inscenace*, katedra divadelních studií FF MU, magisterská práce, školitel Prof. PhDr. Eva Stehlíková, Brno 2011, s. 39–42.

³²⁴ Tamtéž, s. 42.

³²⁵ K souvislosti s *Prodanou nevěstou* viz dále str. 122.

³²⁶ „Pokud jde ještě o Vaši námítku stran eventuálního užití textu, je to míněno tak, že mám právo jiné zpracování téhož námětu použití a event. vydání neb provozování jako komedii. Tu mám na mysli ono původní zpracování dle předlohy Plautovy, které je ovšem docela jiné než nynější text.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 5. 10. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/10, s. 2.

Ta písmena, jak tuším, chtějí děti mít; / vždyť lezou na sebe!³²⁷

Martínek odstraňuje zdánlivě hrubé přirovnání a nahrazuje je méně provokujícími výrazy, kterými daný kontext pouze „naznačuje“:

Už poznávám jasně, že ta písmena jsou zamilována – Jen pozoruj, jak se těsně k sobě tlačí.³²⁸

Löwenbach opouští jakékoliv náznaky, v čemž následuje Čapkův překlad, využívá též jeho obratu „lezou na sebe“, navíc jej však doplňuje poměrně drsným rýmem „tváří – páří“.

Ta písmena tak necudně se tváří a lezou na sebe, jak když se páří.³²⁹

Na jiném místě nacházíme Čapkův archaizující překlad:

Mám oči z pemzy. Nemohu z nich vyprositi slzy ani jediné.³³⁰

Martínkův překlad je podobně archaizující, s tím že substantivum „pemza“ je nahrazeno adjektivním novotvarem „suchooký“.

Ze svých očí nevyprosím ani jediné slzy. Patřím k rodu suchookých.³³¹

Löwenbach pak volně zachovává význam příslušné repliky, avšak zásadně ji zkracuje. Původní dvě věty nahrazuje slovy:

„Beznadějně oko slzu roní.“³³²

³²⁷ PLAUTUS – ČAPEK, *Pseudolus*, s. 4.

³²⁸ PLAUTUS – MARTÍNEK, *Taškář*, s. 2.

³²⁹ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 157.

³³⁰ PLAUTUS – ČAPEK, *Pseudolus*, s. 3.

³³¹ PLAUTUS – MARTÍNEK, *Taškář*, s. 2.

³³² J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 157.

Na konci prvního výstupu nabízí Martínkův překlad tento poněkud těžkopádný dialog, který je téměř stejný jako v překladu Čapkově („Zarachotily tu dveře kuplířovy“, „Hnáty jeho spíš kéž rachotí“)³³³:

Kaliodorus: Slyšel jsem, jak dveře otrokářovy zarachotily!

Taškář: Ó, kéž by zarachotily raději jeho hnáty!

Kaliodorus: Sám vychází, i s celou čeládkou svou, ten hanebný přísežník.³³⁴

Löwenbach tato slova podává opět po svém – ve zkratce, ironicky a s vtipem:

Pseudolus: Zanech teď lyriky. Ani muk!

Z Bambulova domu slyším hluk.³³⁵

V této práci se nebudu dále podrobněji zabývat srovnáním jednotlivých textových verzí, protože jsou pro vznik Martinů opery irelevantní. Výše uvedené příklady však podle mého soudu dokládají Löwenbachovu originalitu a způsob zacházení s Čapkovým překladem. Tento jeho přístup je také dobře patrný již z pouhého soupisu rolí, který srovnává překlad Čapka s překladem (úpravou) Martínka a s libretem Löwenbachovým a naznačuje zároveň, v čem se liší Martínkova a Löwenbachova verze ve vztahu k předloze – zde míněno ne k Plautovu originálu, ale k Čapkovu českému překladu.

³³³ PLAUTUS – ČAPEK, *Pseudolus*, s. 12.

³³⁴ PLAUTUS – MARTÍNEK, *Taškář*, s. 6.

³³⁵ J. L. BUDÍN, *Voják a tanečnice*, viz příloha VIII. 2., s. 158.

Čapek	Martínek	Löwenbach
Simo, občan athénský	Simo	Šimon
Callipho, jeho soused a přítel	Kallifo	Paní Malina, jeho choť
Charinus, přítel Caliodorův	Charinus	
Caliodorus, jeho syn	Kaliodorus	Kaliodorus, jeho syn
Pseudolus, jeho otrok	Taškář	Pseudolus, sluha
Ballio, otrokář, kuplíř, majitel nevěstince	Ballio	Bambula, majitel tančírny
Phoenicium, nemá role, flétnistka, milenka Caliodora, otrokyně Ballionova	Foenicie	Fenie, tanečnice u Bambuly
Simmia, otrok	Simia ³³⁶	Aloisie, milenka Pseudolova
Harpax, macedonský sluha	Harpax	Harpax, vojenský sluha

Výčet rolí Plautovy hry v Čapkově překladu a v Martínkové úpravě ukazuje, že Martínkova verze je skutečně pouze úpravou ve smyslu jazykové modernizace, přičemž text samotný je obsahově stejný, zatímco Löwenbachův přístup je autorský. Nové postavy vytváří tím, že některé původní nahrazuje (postavu Šimonovy manželky paní Maliny vytváří nově místo Simova/Šimonova přítele Callipha, Charinus vypadává zcela a postava otroka Simmie je nahrazena postavou Pseudolovy milenky Aloisie).³³⁷ Tím vznikla seskupení vhodná pro

³³⁶ Na první straně originálního strojopisu uvádí Martínek v soupisu rolí chybně „Simo“. Dále v textu užívá již správně „Simia“, protože Simo je jiná postava. PLAUTUS – MARTÍNEK, *Taškář*, s. 1.

³³⁷ „Mnoho jsem přemýšlel o zjednodušení dějovém a o opatření ženských hlasů. Rozhodl jsem se, že z Maliny /jméno může zůstat/ udělám Šimonovu ženu čili Kaliodorovu maminku / on je stejně takový dost nezkušený maminčin miláček/, která se u Šimona zaň přimlouvá a půjčí Pseudolovi těch 5 dukátů. Z Aloise udělám Aloisii, Pseudolovu milenku, která mu pomůže ve

komické operní libreto, především pak klasické dvojice (ústřední milenecká dvojice, milenecká dvojice „vtipálků“, rodičovský pár).³³⁸

Löwenbach dále také přizpůsobuje novodobým poměrům sociální rozdíly a „otrokáře a otroka“ nahrazuje „majitelem tančírny a sluhou“, z čehož automaticky vyplývá jiný druh humoru, který není založen na typu „drzý“ otrok či sluha, jenž svým humorem vzdoruje svému pánovi, ale spíše na typu intrikána. Tyto charakteristiky upomínají již poměrně výrazně na klasiku české komické opery Smetanovu *Prodanou nevěstu*. Vztah k tomuto dílu bude ještě zmíněn v následující kapitole.

vojenském přestrojení a máte nový motiv ke groteskní karikatuře.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1, s. 2.

³³⁸ Srov.: „Syžet buffy čerpá z každodenního, zejména městského veřejného i soukromého života, dějovou osnovou se stávají milostné příběhy. Předmětem posměchu bývají hrabiví starci, kteří se ucházejí o mladé dívky, avšak jsou přelstěni mladšími nápadníky.“, in: Heslo *opera buffa*, in: Slovník české hudební kultury, Editio Supraphon Praha 1997, s. 655, autor hesla Jan TROJAN.

V. Analýza opery

V. 1. Kontext

Martinů se po celý život zabýval operou. Ve svých textech se pokoušel definovat problémy opery jako druhu a v jednotlivých dílech se pak snažil navrhnout řešení těchto problémů. Zvláště ve 30. letech 20. století, v době příklonu k novému typu divadla inspirovaného českým a moravským folklórem, napsal několik textů, ve kterých se vyjadřoval obecně k opeře a k operní tradici. Těmito texty se většinou snažil vysvětlit a odůvodnit řešení, která zvolil ve svém novém díle *Hry o Marii*. V roce 1935 odpověděl na otázku, zda věří v budoucnost opery, takto:

„Jsem o ní přesvědčen, pouze jak jsem řekl, je nutno dobře zkorigovat složky vytvořené romantickou epochou. Těchto složek je mnoho, z nich mnohé jsou i konvenční, závislé na divadelní scéně, s nimiž nelze se zdarem zápasit a jimž se ostatně takřka všichni operní skladatelé podřídili.“³³⁹

Co myslel Martinů zmíněným „korigováním složek“ opery, je zjevné z dalšího pokračování tohoto textu.

„Vezměte si např. problém zpívaného a mluveného slova, klasickou melodii a volný spád recitativu v romantismu. Všimněte si, jak se ponaáhlu ztrácí ve snaze po výrazu přesná hodnota tónu, často i rytmu, jak to, co má být notami, regulovaným zpěvem, mění se v jaksi zvýšenou mluvu, tedy vlastně v křik, hluk, složku absolutně nemuzikální. Všimněte si, jak orchestrální proud, rovněž ve snaze po větším výrazu, zvyšuje svoji intenzitu, kryje hlas zpěváka, který je nucen forsírovat hlas a opouští vlastní zpěv i srozumitelnost slova [...]“³⁴⁰

³³⁹ *Nová opera B. Martinů*, in: Pestrý týden X, č. 9 (2. 3. 1935), zde podle: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 199.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 199–200.

Martinů přesně věděl, jaké problémy jsou spojeny s operní formou. Také jeho první operní opus je důkazem toho, že Martinů byl velmi dobře obeznámen s tradicí opery, včetně jejích konvencí, což prokázal i v komunikaci s Löwenbachem. Libretistovi navrhoval různé změny ve prospěch spádu opery (aniž by měl s touto činností praktické zkušenosti). Löwenbach musel nakonec řadu Martinů námitek přijmout a uznat jejich oprávněnost.

„V celku jsem použil většiny Vašich nápadů, zejména pokud jde o textové krácení, jež je nezbytné, a o potřebu krátkých tanečních vložek.“³⁴¹

Martinů měl jasnou představu dialogů vhodných pro komickou operu a požadoval po libretistovi jejich svižnější podobu. Löwenbach tak přepracovával části libreta na přání a často podle konkrétních pokynů Martinů.³⁴² Na druhé straně však Löwenbach uděloval četné rady Bohuslavu Martinů (včetně těch čistě skladatelských), což Martinů pochopitelně pobuřovalo.³⁴³

„Až budete prohlížeti klavírní výtah věnujte pozornost deklamaci a kvantitám slabik. Doporučoval bych, a jistě sám na četných místech na to přijdete, abyste se nespolehal na zpěváky, nýbrž přehodil ve smyslu přirozené deklamace leckdes kvantitu not přiděláním tečky neb praporku a podobně.“³⁴⁴

Jak již bylo výše řečeno, oba autoři se shodli na tom, že chtějí vytvořit „novou operu buffu“. Löwenbachovy tendence reflektovat soudobé divadelní trendy již byly zmíněny, pro kontext a vznik *Vojáka a tanečnice* je však důležitá také česká tradice komické opery a zvláště pak Smetanova *Prodaná nevěsta*, která „prosvítá“ celou operou. Oba autoři tvořili svou první komickou operu, a tak se

³⁴¹ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1, s. 2.

³⁴² „Zasílám Vám v příloze přepracovaný první a druhý akt. Leccos jsem poupravil, škrtl a předělal jsem ony scény, které jste navrhl“, dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 9. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů II A/2.

³⁴³ Viz citace a pozn. 59 na s. 25.

³⁴⁴ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 8. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů, II A/7, s. 1.

inspirace nejznámější českou komickou operou nezdá překvapivá. U obou byl však vztah ke Smetanovi hlubší a jeho *Prodanou nevěstu* vnímali jako zásadní dílo české hudby i divadelní tradice.

Löwenbach projevoval kladný vztah ke Smetanovi již od počátku své veřejné publikační činnosti³⁴⁵ a přirozeně se k němu vracel se zvláštní naléhavostí i v době emigrace do Spojených států amerických.³⁴⁶ Ve Smetanovi viděl velikána již v roce 1910, když ho postavil na roveň Wagnerovi, a vyjádřil lítost, že je jeho dílo vykládáno právě pouze přes *Prodanou nevěstu*.

„Naděje ta se bohužel do dnes osmnácte let po slavné premiéře „Prod. nevěsty“ ve Vídni nesplnila. Zájem ciziny sice o Smetanu stoupl měrou tužebnou, ale byla to zase jen „Prodaná nevěsta“, která razila jménu Smetanovu cestu celým světem a která dodnes jediná z mistrových oper se na scénách ciziny zhusta objevuje [...] Odchodem řed. Mahlera [...] zase jediné „Prodaná nevěsta“ dobývá stále nových úspěchů – jakoby vedle „Prodané nevěsty“ neexistovalo žádné jiné dílo mistrovo, které by zasluhovalo též pozornosti ciziny [...] V době přítomné, kde dramatická tvorba operní přinesla většinou více než méně podařené napodobeniny geniálního Wagnera, by Smetanova „Libuše“ vzdor tomu, že je již před více než 40 lety téměř komponována, svou originalitou a bezprostřední silou hudby, teprve učinila cizině náležitý obraz o významu Bedřicha Smetany v operní tvorbě vůbec.“³⁴⁷

O čtrnáct let později však sám Löwenbach reflektoval ve svém libretu *Voják a tanečnice* právě Smetanovu *Prodanou nevěstu*.

V roce 1924 probíhaly v Československu oslavy stoletého výročí narození Bedřicha Smetany a Jan Löwenbach, který na rozdíl od Martinů žil v Československu, tyto oslavy samozřejmě spoluprožíval. Jako součást velkolepých oslav došlo v Národním divadle v Praze v dubnu 1924 k soubornému provedení Smetanových oper, které připravil šéf opery Otakar

³⁴⁵ Jan LÖWENBACH: *Německé rozbory oper Smetanových*, Hudební revue 1 (1908), s. 300–304; *B. Smetana a Ludevít Procházka. Vzájemná korespondence*, Praha 1914; *Autorská práva k dílům Smetanovým*, Hudební revue 8 (1915), s. 11–17, 53–54. Srov.: Vladimír HELFERT: *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany. Preludium k životnímu dílu*, SNKLHU, Praha 1953, s. 10.

³⁴⁶ Jan LÖWENBACH: *Bedřich Smetana: Genius of a Freedom-Loving People*, Washington DC, 1943.

³⁴⁷ Příloha (článek k otisknutí) dopisu Jana Löwenbacha Karlu Kovařovicovi s nadpisem Smetanova „Libuše“. Příloha k dopisu z 19. 10. 1910, s. 1–2. Nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.

Ostrčil s Ferdinandem Pujmanem jako režisérem většiny inscenací (kromě *Hubičky* a *Tajemství*) a Františkem Kyselou (výprava).³⁴⁸

Významná příležitost Smetanova stoletého jubilea přispěla také k tomu, že Mezinárodní společnost pro soudobou hudbu (ISCM) uspořádala druhý světový festival (orchestrální část) téhož roku v Praze.³⁴⁹ Československá sekce se svým předsedou Ostrčilem pak koncipovala náplň festivalu tak, aby seznámila světové publikum s dílem Bedřicha Smetany. Slavnosti byly zahájeny právě *Prodanou nevěstou* v Národním divadle.³⁵⁰ Smetanovské jubileum připomněla svou sezónou 1923/1924 také Česká filharmonie a roku 1925 pak byla uvedena *Prodaná nevěsta* poprvé v Novém německém divadle; v jubilejním smetanovském roce 1924 uvedlo toto divadlo vůbec poprvé Smetanovu operu, a to *Hubičku*.³⁵¹

Löwenbach se jako významná a činná osoba v československém hudebním životě samozřejmě aktivně účastnil smetanovských oslav a inspirace pro pozdější smetanovské ohlasy ve vlastním operním libretu může pocházet právě z této doby. Význam smetanovských oslav a jejich dopad na zahraničí dokazuje i citát z dopisu Jana Zrzavého Löwenbachově manželce, kde malíř navíc vyjádřil dojemný názor umělce žijícího daleko od vlasti, stavějícího Smetanu vysoko nad vše francouzské:

„Jsem v duchu s Vámi v Praze, na tom hudebním festivalu. Ale je mi při tom trapno a smutno, že tam těm cizincům budete hrát ty svaté věci Smetanovy. Vždyť oni tomu nerozumí, nemohou pochopit! A i kdyby všichni, Francouzi nikdy. Jejich duše je malá, zná jen lesk a krásu povrchu, v čem se zmítá pláče a směje se život, oni nikdy nepochopí. Neznají hloubky, nechtějí ji [podtrženo dvojitě], jsou lenivá a mělká a zbabělá [podtrženo dvojitě] srdce. Francouz se chce jen „amisírovat“ nikdy milovat „l' amour fait paine“, to je nejlepší

³⁴⁸ *Dějiny české hudební kultury 1890/1945* 2. díl, kol. autorů, Academia, Praha 1981, s. 143.

³⁴⁹ Tamtéž, s. 143.

³⁵⁰ Srov.: *Jubilejní slavnosti Bedřicha Smetany pořádané Sborem pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi v Praze pod protektorátem T. G. Masaryka: (1824–1924)*, Sbor pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi, Praha 1924.

³⁵¹ „Česká kritika naléhala na uvádění českých klasiků, ale německou dobrou vůli demonstrovala už *Hubička* v roce 1924 a *Prodaná nevěsta* 1925, a očividně nemělo smysl dále zdvojit v Praze celý český smetanovský repertoár.“ In: Jitka LUDVOVÁ: *Až k hořkému konci. Pražské německé divadlo 1845–1945*, Institut umění-Divadelní ústav, Academia, Praha 2012, s. 486.

charakteristikou jich. Neprite se jich o uznání Smetany! Smetana bude jednou ještě žít a vítězit, až Francouzi budou již minulostí!!³⁵²

Smetanovské oslavy zaregistroval v Paříži, stejně tak jako Zrzavý, také Martinů. Jeho tři smetanovské texty však byly publikovány až v říjnu 1928 v souvislosti s premiérou *Prodané nevěsty* v Opéra Comique v Paříži, tedy v roce premiéry *Vojáka a tanečnice*. V textech se Martinů vícekrát zamýšlí nad krásou, melodiemi a českostí opery.

„V tomto díle lze slyšet nejkrásnější české melodie, které Smetana, první národní skladatel vyloudil téměř z duše národa [...] Prodaná nevěsta je jedním z nejkrásnějších květů zahrady Smetanovy [...]“³⁵³

„[...] jsou díla, kterých se čas nedotýká, a mezi ně patří i Prodaná nevěsta. Tato čistá, jasná hudba, naplněná radostí života [...]“³⁵⁴

Kromě vyjádření vlastních pocitů ze Smetanovy hudby však v dalších popisech Martinů převzal tehdy již zakořeněný názor, považující Smetanu za trpitele a pokrokového skladatele.³⁵⁵

„Ano, Prodaná nevěsta není pouze první českou národní operou; vytryskla na povel Smetanův přímo ze srdce českého národa [...] Všechna Smetanova díla jsou v našich očích díla básníka a proroka.“³⁵⁶

³⁵² Dopis Jana Zrzavého Vilmě Löwenbachové, Paříž 29. 5. 1924, s. 7, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.

³⁵³ Bohuslav MARTINŮ: *Prodaná nevěsta*, Paris-Soir, 20. 10. 1928, zde podle ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 102–103.

³⁵⁴ Bohuslav MARTINŮ: *O Smetanovi a Berliozovi*, Comoedia, 25. 10. 1928, zde podle ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 108.

³⁵⁵ Otakar HOSTINSKÝ: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Jan Laichter, Praha 1901. Srov.: OTTLOVÁ – POSPÍŠIL, *Bedřich Smetana a jeho doba*; RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*, s. 8–10, 18.

Na druhou stranu, Martinů kladný vztah ke Smetanovi neovlivnil nijak jeho stejně vysoké cenění Dvořáka „Smetana a Dvořák jsou východiskem pro celou naši hudební tvorbu“, in: MARTINŮ, *O Smetanovi a Berliozovi*, zde podle ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 108.

„Smetana si určil jediný cíl, za jehož dosažení musel zápasit a trpět. Bojoval a trpěl, překonal všechny překážky [...]“³⁵⁷

Z těchto textů však vysvítá také Martinův dobrá znalost české inscenační tradice, kterou dokázal podrobně srovnávat s novým francouzským nastudováním.

„[...] pak je to nastudování „Prodané“. Mohu vás ujistit, že je naprosto životné a upřímné. Není v naší tradici, ale žije svým životem [...] Mařenka v Paříži je jiná než u nás, ale je krásná ve své prostotě. Nejcharakterističtější figura je Vašek, který u nás skutečně měl jakousi standardní tradici [...] V celé práci bych chtěl zdůraznit velkou uměleckou odpovědnost všech účinkujících a pak i ten fakt, že je možno, vlastně nutno, najít svůj výraz, ale že není nutno, aby to byl právě ten, který je diktován od nás. Hnat tradici tak daleko je – myslím – přece jen trochu odvážné. Nechci se nijak dotýkat tradice, ale jsou určité věci, které se staly úplně mechanickými, aniž se přemýšlelo, jsou-li správné nebo ne.“³⁵⁸

Smetanova *Prodaná nevěsta* byla v letech 1915–1923 na repertoáru Národního divadla v Praze, 27. května 1923 pak byla uvedena další inscenace *Prodané nevěsty*, která se uváděla až do roku 1934. *Prodaná nevěsta* se tak v Praze hrála nepřetržitě a je více než pravděpodobné, že ji Martinů viděl na divadle vícekrát a dobře tedy znal výše zmiňovanou českou inscenační tradici.

Osobní znalost a cenění Smetanovy *Prodané nevěsty* Janem Löwenbachem i Bohuslavem Martinů stály na pozadí vzniku jejich společné opery. Některé postavy *Vojáka a tanečnice* mají paralely v *Prodané nevěstě* (ústřední milenecká dvojice, rodičovský pár, Bambula je paralelou Kecala, Harpax obdobou Vaška). Jméno „Malina“ pak připomíná postavu z jiné Smetanovy komické opery *Tajemství*. Původní název opery byl *Prodaná tanečnice*, pravděpodobně však souvislost se Smetanou prozrazoval až příliš a proto bylo nakonec od názvu

³⁵⁶ Bohuslav MARTINŮ: *Poučení z Prodané nevěsty*, Přítomnost V, č. 44 (1928), zde podle ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 105–106.

³⁵⁷ MARTINŮ, *Prodaná nevěsta*, zde podle ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 104.

³⁵⁸ MARTINŮ, *Poučení z Prodané nevěsty*, zde podle ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 105–106.

upuštěno.³⁵⁹ Hudebně je opera také plná narážek na Smetanu, zvláště pak ve sborových scénách (tableaux) v I. a III. jednání, které jsou plné polkových rytmů³⁶⁰, což bude dokumentováno v následujícím rozboru.

³⁵⁹ ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 39.

³⁶⁰ GABRIELOVÁ, *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin*, s. 72.

V. 2. Rozbor

Mezi tištěnou verzí libreta³⁶¹ a skutečně zhudebněným textem, který existuje pouze v partituře opery, jsou některé rozdíly. Původní text libreta je rozdělen takto:

Ouvertura

Prolog (režisér před oponou)

I. Dějství

1. Výstup
2. Výstup
3. Výstup
4. Výstup
5. Výstup
6. Výstup

Intermezzo I

II. Dějství

1. Výstup
2. Výstup
3. Výstup
4. Výstup
5. Výstup
6. Výstup

Intermezzo II

III. Dějství

1. Výstup
2. Výstup
3. Výstup
4. Výstup
5. Výstup
6. Výstup
7. výstup

³⁶¹ J. L. BUDÍN [Jan Löwenbach]: *Voják a tanečnice*, Hudební matice Umělecké besedy, č. 431, Praha 1928. Viz příloha VIII. 2.

Löwenbach učinil součástí textu prolog a dvě intermezza s pravděpodobnou snahou poskytnout skladateli „zázemi“ ke komponování. Martinů je však „nevyužil“ a právě tyto výstupy zrušil či částečně přesunul. Obě intermezza odstranil a jejich části použil v 6. výstupu I. jednání a v 1. výstupu III. jednání. To se týká také celé řady scénických poznámek, které se na rozdíl od libreta nenachází v partituře (např. „Vezme sochu a lucernu, krátký tanec: měsíc vylézá zase nahoru. Lucerna a socha se vrátí na svá místa. Svítá.“). Dále Martinů celý text mírně upravil, některé věty či slova vynechal a přehodil fráze. Někdy dokonce vytvořil vlastní text, který přináší novou sémantickou vrstvu (zde např. narážka na *Prodanou nevěstu*).

Ted' všecko víš a můžeš dokázat,
zda skutečně mně také miluješ... (Löwenbach)

→

Ted' všecko víš a můžeš dokázat,
a nenajdeš-li kudy z toho ven,
pak věz, že skončil naší lásky sen. (Martinů)

Drobnější změny pak vznikly přirozeně procesem zhudebnění (jiné rozdělení či opakování slov zpívajícími postavami v ansámblu, změna slovosledu ad.), např.:

usnout nemohl → nemohl spát
své spasení → spasení
už čtu → již čtu
to sice ne → ó, prosím ne
však chytrý beze sporu → však chytrý je, o tom sporu není

Obecně je Löwenbachův text více „konverzační“ se snahou (někdy více, jindy méně úspěšnou) vytvářet slovní komiku. Martinů však na takové libretistovy

tendence rezignuje a naopak, právě tyto části většinou vynechává a pouze opakuje některé vybrané repliky. Tím dociluje odlišné textové verze, která je ve svém celku méně výrazná jako samostatně stojící text, o to lépe však mohla posloužit skladateli pro uplatnění operních postupů, jako jsou sbory, uzavřená sólová čísla či výraznější hudební charakteristika jednotlivých postav.

V. 2. 1. Prolog

Jak již bylo výše řečeno, v opeře se prolog nenachází, jeho funkci přejímá předehra. Předehra je hudebně velmi kompaktní, proto byla také samostatně vydána a provozována.³⁶² Lze si však pokládat otázku, co prologem po stránce dramaturgické řešil Löwenbach. Plautus měl sklon využívat prologů k výkladům, které poskytovaly údaje podstatné pro vývoj děje, a to i na úkor veškerých překvapení a dramatických zvrátů.³⁶³ Ve středu dění se tak v původní předloze ocitá hned od počátku Pseudolus jako skutečný tvůrce, jež před očima diváků tká osnovu příběhu, který však vychází z konvencí a ve skutečnosti není ani nemá být nijak překvapivý.

U Löwenbacha má však prolog jiný smysl; tak jako přibližně v o rok později vzniklém prologu ke *Kuchyňské revue* měl i zde původní prolog k opeře ustanovit jasně pravidla a atmosféru, v rámci které se bude vše odehrávat.³⁶⁴ Kromě toho, že v prologu přiznává Löwenbach původní inspiraci antickým kusem a Plautem, kterého zároveň mírně kritizuje „jeho autor nebyl poeta, jenž pro zábavu lidu římského psal komedie nízké, neslušné [...]“, zmiňuje také, jistě ne náhodou, formu operety „že podnes, jako v Římě, opereta na nivách seriosních bují, vzkvétá“.

Takto primární naznačování kontextu či obecné ustanovení zcizovací poetiky nebylo pro Martinů přístup určující a neodpovídalo zcela ani jeho záměru vytvořit tříaktovou komickou operu, a pravděpodobně proto prolog vůbec do opery nezahrnul. Postup „divadla na divadle“ bývá chápán jako jedna z hlavních charakteristik této Martinů opery. Níže uvedený citát se však hodí více právě k Löwenbachovu libretu, než k pojetí Martinů.

³⁶² Viz s. 54.

³⁶³ CONTE, *Dějiny římské literatury*, s. 61. Srov. výše (výklad na s. 104–110).

³⁶⁴ Viz s. 76.

„[Martinů] Měl zvláštní oblibu pro hru ve hře či divadlo na divadle. Voják a tanečnice, tato moderní adaptace Lišáka Pseudola, je extenzivní divadlo, které přetéká z jeviště do zákulisí i do hlediště [...]“³⁶⁵

³⁶⁵ Václav NOSEK, *Bohuslav Martinů a operní divadlo*, in: *Opery Bohuslava Martinů*, Divadelní ústav, Praha 1990, nestránkováno.

V. 2. 2. První dějství

V libretu a v partituře opery se od sebe poměrně výrazně liší také svěbytný první výstup z prvního jednání, který přináší rozhovor luceren, sochy, měsíce a opilce (který je v libretu v závorce upřesněn jako Pseudolus). Tento výstup, který zdánlivě nesouvisí s následujícím dějem, však velmi zajímavě nastoluje inspiraci antikou a konkrétně pak římskou komedií (personifikovanou sochou hovořící o věčných krásách) i absurdním divadlem (bizarní dialog končící „dada“ konstatováním – křikem opilce za scénou).³⁶⁶ Celkově upomíná tento „surrealistický“ výstup na tradici „pitoreskních“ úvodních scén a sborů opery comique či obecně italské opery 19. století s postupy couleur locale.³⁶⁷ V hudební rovině je však zároveň přítomný i jasný odkaz na trendy zábavní hudby. Počáteční zpěv luceren na vokálech s výrazným využitím střídání durové a mollové tonality (tedy hry s užitím „blue note“) upomíná na dobově velmi oblíbené mužské vokální skupiny ve stylu barbershop.³⁶⁸



Obr. 12 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 1. výstup³⁶⁹

³⁶⁶ Srov. výše s. 109.

³⁶⁷ GABRIELOVÁ, *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin*, s. 70.

³⁶⁸ „By the turn of the twentieth Century barbershop was among the most popular and widespread musical styles in America“, heslo: *Barbershop quartet singing*, <http://www.oxfordmusiconline.com>, autor hesla Richard MOOK.

³⁶⁹ Bohuslav MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, Dilia, Praha 1966, s. 1. Partitura nemá číslované takty, proto uvádím zde i v následujících hudebních příkladech vždy číslo stránky.

Výstup podobného charakteru (mužský vokální kvartet s doprovodem klavíru), ovšem rozpracován do samostatného čísla, se nachází také na začátku druhého jednání Martinů opery *Les Trois Souhais*.

Martinů již výše zmiňovaný princip tvoření hudebního humoru se zde projevuje např. drobným vtípem – použitím revoluční „blue note“ na slově „revoluce“, přičemž zde není vyloučena ještě další narážka na jedno z vlastních předchozích děl.³⁷⁰



Obr. 13 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 1. výstup³⁷¹

V druhém („dopisovém“) výstupu prvního jednání již vystupují hlavní postavy příběhu, milovník Kaliodorus (tenor) a chytrák Pseudolus (baryton). Zejména obě delší promluvy obou postav Martinů oproti původnímu libretu hodně upravil. Zřejmý Löwenbachův „libretistický“ postup zde spočívá v tom, že slova z dopisu Fenicie „Teď všechno víš a můžeš dokázat, zda skutečně mne také miluješ...“ zaznívají nejprve ústy Pseudola a poté je opakuje Kaliodorus, kterému jsou určena. Martinů však repliku ani metodu přebírání textu mezi postavami nevyužívá a nahrazuje je textově výše citovanou narážkou na *Prodanou nevěstu*.³⁷²

Libretistova charakteristika Kaliodora zde spočívá v tom, že hovoří ve verších, doplněných v delší promluvě refrénem „a já nemám v kapse ani cvok“.

Beznadějně oko slzu roní,
zítra pošle si ten major pro ni –
a já nemám v kapse ani cvok!

³⁷⁰ Revoluce v hudbě či „vzpoura tónů“ je tématem Martinů baletu *Vzpoura* z roku 1925, viz s. 74.

³⁷¹ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 6.

³⁷² Viz s. 125.

Táta má peníze důkladně spočteny,
mimo to má je v pokladně zamčeny
a já nemám v kapse ani cvok!
Nikdo mně na světě haléře nepůjčí,
nikdo už ve městě za mne víc neručí
a já nemám v kapse ani cvok!

Ani takový výrazný moment libreta však Martinů nepřebírá a celý tento text vynechává, stejně tak jako závěrečné Pseudolovo zvolání (jež je Löwenbachovým „přebásněním“ Plautova textu).³⁷³

Zanech teď lyriky. Ani muk
Z Bambulova domu slyším hluk.

Druhý výstup, jenž je dialogem zamilovaného mladíka a jeho vychytralého kumpána, který mu radí, Martinů pojal jako klasický buffo-dialog mužských představitelů (včetně úvodního mluveného začátku dialogu), pod kterým se vine orchestrální předivo doplňující charakteristiku postav („spiklenecké“ oktávové skoky, klasicizující harmonické a instrumentační postupy či vtipné využití ženského sboru).

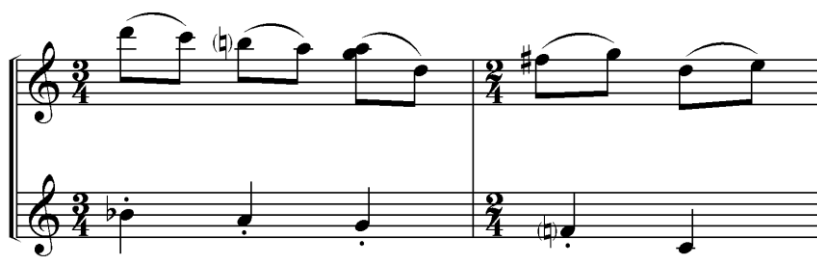
Třetí výstup má podle libreta začínat krátkým tancem groomů před domem, ze kterého vyjde Bambula v masce kuplíře. V opeře se však vyskytuje hudebně velmi výrazný tanec lift-boyů (I.), s poznámkou „Tance v řadě na rampě, po způsobu revuí“. Martinů zde hudebně využívá „prázdné“ akordy tvořené kvintami, celotónové postupy,

³⁷³ Viz s. 114.



Obr. 14 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup³⁷⁴

či výrazně chromatiku, která v zahuštěné podobě vyvolává až dojem bitonality.



Obr. 15 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup³⁷⁵

Celý tanec odráží dobové taneční rytmy, přičemž však i zde nacházíme – dobře skrytou v předivě orchestrálních hlasů – narážku na *Prodanou nevěstu* (hudební parafráze repliky „Všechny krásy světa“, popř. „Počítá, co mu to vynese“ z Kecalovy árie z čtvrtého výstupu II. jednání „Každý jen tu svou“).



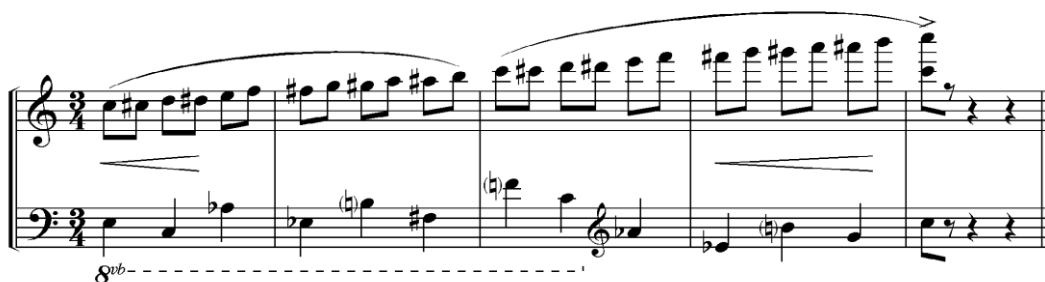
Obr. 16 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup³⁷⁶

³⁷⁴ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 18.

³⁷⁵ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 17.

³⁷⁶ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 19.

Již tato narážka předjímá nástup postavy Bambuly – novodobého Kecalá. Jeho objevení se na scéně doslova hudba v závěru tance – chromatický vzestupný pohyb evokuje vylézání netvora z úkrytu, neboli nízkého člověka, zkorumpovaného senátora Bambuly z přítmi tanečního lokálu.



Obr. 17 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup³⁷⁷

Tanec je přerušen a tím ukončen oslavným čtyřhlasým sborem a capella „Ať žije náš senátor Bambula – ať žije Bambula! – Buď domu jeho čest!“. Tato tři zvolání oddělená pauzami jsou hudebně dokonale vypointovaná. První zvolání má podobu oslavné diatonické fanfáry; druhé zvolání s „falešnými“ chromatickými kroky v melodické lince sopránu jakoby naznačovalo, že oslavné tóny nemohou být brány zcela vážně; třetí se vrací k „vážné“ oslavě a k vyjádření Bambulovy nabubřelosti a ctihodnosti. Celý krátký sborový výstup, který se pak dále několikrát opakuje, je zároveň možno chápat jako parodii na klišé oslavných sborů.

³⁷⁷ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 19.

At ži - je náš se - ná - tor Bam - bu la .

at ži - je Bam - bu la ! Buď do - mu je - ho čest !

Obr. 18 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup³⁷⁸

V krátkých instrumentálních mezihrách oslavného sboru zaznívá „Bambulův“ motiv, který je ve svém jednoduchém diatonickém vyznění výstižnou charakteristikou napařujícího se senátora. Motiv se opakuje na různých místech opery, je sekvencován, variován (vyskytuje se i v mollové podobě) či dokonce přednášen jinými postavami než je Bambula.³⁷⁹

Obr. 19 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup, „Bambulův motiv“³⁸⁰

Skutečný nástup neboli počátek zpěvního partu Bambuly je pak spojen v operě s jiným textem než u Löwenbacha.

Löwenbach:

BAMBULA Už přestaňte mi se zpěvem a dbejte raději mých rozkazů.
 SBOR Ano!
 BAMBULA Slyšeli jste, co jsem zařídil?

³⁷⁸ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 19.

³⁷⁹ Konkrétně Pseudolem, viz Obr. 22 a 23 na s. 140.

³⁸⁰ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 21.

SBOR	Ano!
BAMBULA	Slyšeli jste, co jsem nařídil?
SBOR	Ano!
BAMBULA	Ano, ano, samé ano! na konec nebude nic obstaráno!

→

Martinů:

BAMBULA	Jak jsem řekl, ruce k dílu ať je všude čisto! Do kuchyně, do jídelny, každý má své místo.
---------	--

Již textově tedy Martinů nastoluje opět paralelu Bambuly s Kecallem.³⁸¹ Obecnou souvislost jeho opery s operou comique pak zdůrazňuje hudebně právě zapojením i pojetím jeho partu jako tradičního basso buffo.³⁸² K sebestředným vstupům Bambuly s pochlebovačným sborem přistupuje „milostný duet“ Fenicie a Kaliodora. Feniciin nástup s krátkou frází „Tys obdržel můj list?“ a pak její další zapojení v rámci ansámblu v tomto třetím výstupu nahrazuje klasickou vstupní árii hlavní ženské postavy, jak si ji asi představoval Löwenbach.

„Arie Fenicium (budeme ji snad raději říkat Olympia [podtrženo] nebo tak nějak) snad [podtrženo vlnovkou] se vám bude zdát poněkud vážná, ale myslím, že je dobře, když právě v tomto roztančeném a groteskním prostředí zachvěje se na chvíli vážnější tón, který má paralelu v písni černošky.“³⁸³

Martinů zapojuje Fenicii od počátku do ansámblu, hudebně ji však jednoznačně charakterizuje kantilénou s opět skrytou narážkou na *Prodanou nevěstu* (pátý výstup Jeníka z II. jednání „Jak možná věřit“).

³⁸¹ „Jak vám pravím [...] všechno je hotovo“, Kecal, třetí výstup I. dějství *Prodané nevěsty*.

³⁸² Srov.: „[...] basso buffo, jehož hudební komika je založena na parodickém užití koloratury, zejména v kupletu typickém pro typ opery comique“, in: OTTLOVÁ – POSPÍŠL, *Bedřich Smetana a jeho doba*, s. 127.

³⁸³ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 9. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů II A/2.

mf
 a kdy bych mi lo vat chtě la.
 3
 ty do dnes mi lo vat bys ne u měl.

Obr. 20 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 3. výstup³⁸⁴

Pro Löwenbacha však toto ansámblové řešení zřejmě nepředstavovalo rovnocennou náhradu za jím zamýšlenou „lyrickou“ árii, a tak později dále navrhoval Martinů vložit do prvního či do třetího dějství pro Fenicii lyrické číslo.³⁸⁵ Další drobné změny v textu opery oproti libretu vychází z celkového skladatelova pojetí tohoto sborově-tanečního výstupu jako tableau, které směřuje k prvnímu (malému) finále. Hudebně dochází ke gradaci: zapojeny jsou všechny postavy na scéně, harmonické subdominantní vybočení ve 14. taktu³⁸⁶ od konce je doprovázeno efektním chromatickým vzestupem všech zpívajících a následně zakončením na nejvyšších tónech (b²) v sopránu (Fenicie) a tenoru (Kaliodorus).³⁸⁷ Do orchestrálního doprovodu je zapojen celý orchestr, ovšem tak jako v celé opeře, i v tomto výstupu je instrumentace spíše „děravá“.

Ve 20. letech 20. století se prosadilo a často užívalo redukované obsazení orchestru, tak jak je nacházíme ukázkově ve Stravinského *Histoire du soldat* (1917/1918). Takový „skelet“ orchestru byl chápán jako doplněk celé poetiky karikatury a parodie, tím že není slyšet bohatý orchestrální zvuk, ale naopak velmi zřetelně jednotlivé barvy nástrojových skupin, či ještě lépe samotných

³⁸⁴ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 31.

³⁸⁵ „[...] uvažte ještě také, zdali by Fenicie v prvním nebo spíše snad ve třetím aktu neměla přeci ještě mít krátké lyrické číslo. Té lyriky je tam přece jenom až příliš málo, což je mně jinak sympatické“. Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 9. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů II A/8.

³⁸⁶ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 41.

³⁸⁷ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 42.

jednotlivých nástrojů, které mnohdy „jako obnaženy“ vyznívají velmi směšně.³⁸⁸ Martinů byl touto estetikou ovlivněn, a tak celý orchestr zapojuje spíše výjimečně, pro instrumentaci celé opery je příznačné spíše střídání jednotlivých nástrojových skupin a hra s jejich barevnými kontrasty.

Jako samostatné číslo, které zároveň uzavírá celý třetí výstup, stojí pak následující instrumentální tanec liftboyů (II.), který slouží k proměně scény, ale zároveň hudebně přináší kromě zdánlivého oddechu v tanečním rytmu opět významný motivický materiál pro charakteristiku postav v dalším průběhu opery.³⁸⁹

Ve čtvrtém výstupu přesvědčují Pseudolus a Kaliodorus Bambulu, aby počkal s prodejem Fenicie, ten však na jejich návrh nepřistoupí, uzavřel „obchod“ již jinde. Dialog tří mužských postav různých hlasových oborů je ideálním místem pro aplikaci propracovaného ansámblu na pozadí prokomponovaného orchestrálního doprovodu (vyznačujícího se převážně kombinací smyčců s klavírem). Hned v počátku se ozývá v orchestru pozměněný, avšak jasně identifikovatelný „Bambulův“ motiv.



Obr. 21 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 4. výstup³⁹⁰

Tento motiv dále parafrázuje v augmentované podobě i Pseudolus: jednou, když se k Bambulovi zdánlivě devótně obrací,

³⁸⁸ Hans-Werner HEISTER: *Trennung der Elemente und Verfremdung*, in: Siegfried MAUSER (ed.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2002, s. 209–235.

³⁸⁹ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 43–47.

³⁹⁰ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 48.



Obr. 22 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 4. výstup³⁹¹

a poté, když se ho snaží přesvědčit, aby „jen týden posečkal“.



Obr. 23 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 4. výstup³⁹²

Naopak Bambula dokáže „svůj motiv“ použít v podobě, která vyznívá jako výhružka.



Obr. 24 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 4. výstup³⁹³

³⁹¹ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 51.

³⁹² MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 55.

³⁹³ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 58.

Neustálá motivická transformace, která je příznačná pro tento výstup, je typickým znakem i celé opery, což dokazuje, že se jedná o hudebně velmi promyšlený celek, a ne o pouhý sled zábavných čísel. Právě prací na tomto výstupu se však Martinů zdržel více než u předchozích výstupů a navíc stále více narážel na rozdíl mezi libretistovým pojetím a vlastní představou o řešení své první opery. Martinů si byl vědom nutnosti kontrastů a vyváženého rozložení hlasových oborů v jednotlivých výstupech. Jak jsme již výše naznačili, jako divák znal jistě velmi dobře četné opery včetně *Prodané nevěsty*, proto neudivuje jeho následující komentář:

„[...] je to práce s tím librettem, opravdu si to vlastně musím dělat skoro sám. Už vidím, jaké tam budou chyby. Radostně [?] je tam málo ženských: přes všechny ty složky. V celém I. jednání jeden výstup sopránů. Až dosud to šlo, mám tam ten měsíc, (soprán), tanec dukátů (2 sop., 2 alti) a sbor a Fenicii. Ale teď přijde to povídání s kterým nevím dobře co udělám a to jsou dva basi a tenor, pak je balet a pak zase recitativ, zase povídání zase dva basso a alt, tak? Všechno hodně? Nízko a pak je konec. Možná, že to vypadne dobře, podle toho jak to zkrátím ale rozhodně tam vysoký hlas budu postrádat. Tyhle dva výstupy rozhodně vděčné nejsou. Musím to zalepit dobře s tím baletem. Závěr jednání bude zase dobrý, ale tohle místo je rozhodně trochu ve vzduchu a dá mi to hodně přemýšlení až to vyšpekuluji.“³⁹⁴

O tom, že si Löwenbach s Martinů zcela nerozuměl v názorech na operní dramaturgii, svědčí i jeho dopis, který o pár dnů předcházel výše citovaný dopis Martinů. V tomto dopisu navrhuje Löwenbach vypustit výstup černošky v druhém jednání, což Martinů právě z hudebních důvodů nechtěl a nemohl udělat.³⁹⁵

³⁹⁴ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 31. 8. 1926, České muzeum hudby G 3069.

³⁹⁵ „Také si rozmyslete, zdali je nutné ono zjevení černošky v 2. dějství.“. Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 13. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/3.

Pátý výstup je orchestrální mezihrou. „Svítání“ je na počátku hudebně charakterizováno kontrastem diatonické a celotónové melodické linie.



Obr. 25 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 5. výstup³⁹⁶

Hudebně vyznívá celý úvod pátého výstupu „modernisticky“, upomíná na počátek Martinů baletu *Le raid merveilleux*, H. 159 (1927), vzdáleně pak připomíná Stravinského *Svěcení jara*, rozhodně se však nejedná o žádnou konkrétní citaci. Odkaz na tuto skladbu nacházíme také v Martinů pozdější opeře *Juliette*, přičemž ani zde se nejednalo o přesný citát, spíše o „intertextuální narážku“.³⁹⁷ V případě *Vojáka a tanečnice* lze zdánlivou podobnost se Stravinským či o pár taktů později se „straussovským valčíkem“ vnímat jako jistý druh parodie, tak jako v případě výše zmiňovaných baletů. Právě s takovými postupy se však těžko smířoval Löwenbach.

„Nemohu se spřátelit s oním valčíkem v prvním dějství. Vypadává úplně ze stylu celku, který jest přece jednak buffa, jednak stylisace moderních tanců, kdežto tento valčík má úplně ráz Straussovského poromantického elánu a efektů. Uvažte, zdali by místo něho nemělo přijít něco jiného, neb aspoň zdali by neměl být podstatně zkrácen“.³⁹⁸

Pátý výstup v pojetí Martinů není tedy jen krátkou orchestrální mezihrou, ale skutečně poměrně dlouhým hudebním kusem se zhuštěnou mírou parafrází či

³⁹⁶ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 72.

³⁹⁷ RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*, s. 234–235.

³⁹⁸ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 8. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů II A/7.

citací. Kromě výše zmíněných konotací cituje skladatel i vlastní skladbu *Colombína tančí* z klavírního cyklu *Loutky I.*, H. 137.



Obr. 26 *Voják a tanečnice*, I. dějství, 6. výstup³⁹⁹

Tento motiv se pak objevuje v různých podobách a instrumentaci i v druhém dějství – od sólových houslí s violoncellem, přes dechovou či klavírní verzi až po celý orchestr, kde je samozřejmě samotný motiv doprovázen dalšími vrstvami orchestrálního přediva.

Mezihra se mění v baletní výstup (Pas de deux), protože podle libreta zde má probíhat tanec srdce a holubice. Jejich „milostný“ výstup je brutálně přerušen příjezdem hasičů, kteří uhasí hořící srdce (dodatek s hasiči se nachází pouze v partituře).⁴⁰⁰

Parodující rovinu předchozího výstupu přebírá i šestý výstup. V originálním Plautově textu je ústřední postavou vychytralý otrok, který vede vtipné monology či dialogy. Konec prvního jednání pak obsahuje příznačně promluvu Pseudola přímo k publiku. Tento princip tedy Löwenbach opět využil, dále jej však rozpracoval až do roviny absurdního divadla, kdy do hry vstupují postavy „zvenčí“, které nezpívají, ale hovoří (pán s plnovousem, nápověda, režisér, strážník). Nastalý zmatek musí ukončit až strážník zvoláním „Jménem zákonů...Oponu!“.

Martinů však koncipuje hudebně šestý výstup nejprve jako secco-recitativ s klavírem (Šimon a Malina), a poté jednoznačně spěje k opernímu či spíše operetnímu zakončení prvního dějství. Vše končí po vzoru Offenbacha v osvobozujícím tanci, když sbor a Pseudolus zpívají „Kde je pohyb? Kde je

³⁹⁹ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 78.

⁴⁰⁰ V tomto výstupu srdce a holubice lze spatřovat náhradu chybějícího milostného duetu Kaliodora a Fenicie, in: GABRIELOVÁ, *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tanzerin*, s. 71.

pohyb a hlasy?“⁴⁰¹ Pro Martinů byla hudební inspirací k tanečnímu finále jistě již předchozí slova Šimona a Maliny, kteří hovoří o dobrém vlivu či naopak o škodlivosti tance.

MALINA [...] já na tom divného nic nevidím,
 když zdravý chlapec tanci oddán jest [...]

ŠIMON [...] Jak nakažlivý mor to tančení
 dnes svádí mládež jenom k neřesti!

Tančírna jakožto fenomén nové doby (čili 20. let 20. století) je pak předmětem druhého dějství.

⁴⁰¹ Srov.: Hudební i scénické „zpřítomnění rauše“ bylo u Offenbacha přesně vykalkulováno. Plán vytržení a navození až delirického stavu se zakládá na principu kontrastu užívaného v operním finále, který se vyvinul již v polovině 18. století v italské opeře buffa. In: DÖHRING – HENZE-DÖHRING, *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, s. 304.

V. 2. 3. Druhé dějství

Celé druhé dějství je hudebně charakterizováno ohlasy dobové taneční hudby. Oproti prvnímu jednání vykazuje menší míru motivického propojení a reflektování tradičních operních čísel, což je dáno právě jeho tanečním charakterem. Dramaturgicky Martinův dějství koncipoval ve svém celku spíše jako jedno velké tableau. Též hudebně se liší výrazně od dějství prvního a posledního – jakoby chtěl skladatel poukázat na druhý významný inspirační zdroj tohoto díla – vedle tradice opery to byla právě taneční hudba s ohlasy módní jazzové vlny.

Vliv jazzu na vážnou hudbu se zásadně projevil někdy koncem 1. světové války, přičemž důležité bylo obecné vnímání jazzu jako prostředku protestu proti tradiční vážné hudbě a tím proti celé evropské kulturní tradici. Tento protest, společně se snahou prezentovat nové ideály doby (aniž si byli konkrétní skladatelé vědomi původu jazzu), tvoří podstatu pojmání jazzu u evropských skladatelů vážné hudby.⁴⁰² Vzhledem k problémům recepce jazzu v Evropě a následné svébytné adaptaci evropskými skladateli, nelze však vliv jazzu při hodnocení vývoje hudby přeceňovat.⁴⁰³

Platí to i pro Martinů, který se s „jazzem“ setkal převážně ve zprostředkované podobě⁴⁰⁴ a sám kriticky nahlížel možnosti „jazzbandu“ a jeho využití ve vážné evropské hudbě. Jeho dva články z roku 1925 zmiňující se o jazzbandu prozrazují, že se tímto dobovým fenoménem zabýval, i když si nebyl zcela jistý jeho trvalostí a hodnotou.

⁴⁰² Hermann DANUSER: *Faszination des Jazz, Funktions- und Gattungswandel*, in: Carl DAHLHAUS (ed.), *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber Verlag, Laaber 1992², s. 159.

⁴⁰³ Tamtéž.

⁴⁰⁴ Hovořit u Martinů o vlivu jazzu je sporné. Pod pojmem „jazz“ bývají obecně mylně chápány pojmy jako charleston, tango, polka ad., což je případ také většiny Martinův děl tzv. „jazzového období“. Srov.: Gregor HERZFELD: *Martinů, Paris und populäre Musik*, in: Aleš BŘEZINA – Ivana RENTSCH (edd.): *Kontinuität des Wandels, Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts* (Martinů-Studien 3), Peter Lang, Bern 2010, s. 143–159.

„Účinky džezbendu a jeho objevení se není náhodné v této době se zmnoženou činností, spěchem a zvýšeným rytmem. Je to jeden z požadavků současného chtění. Nepřetržitý tep malých not džezbendu, tato jednotnost v chaosu rytmů zachycuje prudkost a nervóznost doby a není divu, že téměř všichni mladí vzali tento projev za svůj. [...] Kvalifikovati tento směr, který vlastně teprve začal, není možno. Budoucnost ukáže, co v tom bylo pravdivé a co falešné.“⁴⁰⁵

Přes nerozhodný postoj k novému fenoménu Martinů jistě prvky „jazzbandu“ rozhodně do svého díla vřadil a ve *Vojákovi a tanečnici* je dokonce vystavil obdobné konfrontaci jako ve svých úvahách (tedy se Smetanou).

„ [...] nově se vynořivší a prazvláštní útvar džezbendu [...] Úloha jeho v tomto století bude zajímavou ukázkou, jak doba si diktuje svůj projev. Odtud vychází ohromný vzrůst rytmiky, převažující všechny ostatní složky, odtud vychází také prudký úder proti měkké lyrice impresionismu. A zde nastává jisté rozčarování. Prvky džezbendu přecházejí znenáhla do symfonické tvorby, sledující cestu všech forem dřívějších. Tak, procházejíce tvůrčím procesem, tvoří novou formu. Jako u nás polka. Ovšem rozdíl je ten, že Smetana nepsal polku tak, jak ji slyšel někde na vsi při muzice, kdežto většina francouzských modernistů píše docela obyčejné foxtroty atd., skoro právě tytéž, které slyšíme v baru a mnohdy i horší.“⁴⁰⁶

Z těchto textů je možné vyvodit Martinů požadavek originálního a autorského zpracování „jazzbandových“ inspirací, pravděpodobně tak, jak se o to pokusil sám ve svých dílech včetně opery *Voják a tanečnice*. Kromě výše zmíněných ohlasů tanečních rytmů je to především vliv na podobu instrumentace, který se projevil zvláště ve druhém jednání.

⁴⁰⁵ Bohuslav MARTINŮ: *Současné směry v hudbě francouzské*, Dalibor XII (1925), č. 6, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 46.

⁴⁰⁶ Bohuslav MARTINŮ: *Současná hudba ve Francii*, Listy Hudební matice IV (1925), č. 9–10, in: ŠAFRÁNEK (ed.), Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 48.

„Druhé jednání má několik rušných, znamenitě instrumentovaných a skvěle znějících čísel. Dva blackbottomy, které hraje pěvecký sbor na bigofonech, znějících jako saxofon...“⁴⁰⁷

Ve druhém dějství dochází k proměně instrumentace, i když princip střídání nástrojových skupin zmíněný v předchozí kapitole zůstává. Jazzbandový vliv se projevuje výraznějším členěním na rytmickou a melodickou sekci, přičemž rytmická funkce je svěřována kromě rozšířené skupiny bicích nástrojů také klavíru a pizzicatovým smyčcům. Melodickou funkci plní především významně zapojená celá skupina žesťových nástrojů (za využívání četných efektů, jako je např. hra s dusítky, glissanda apod.). Smyčce pak v tomto „tanečním“ pojetí mají spíše funkci doprovázející.⁴⁰⁸ Sólové formace jazzbandu pak tvoří jakýsi protimodel ke klasickému velkému symfonickému orchestru. Ve své další opeře *Larmes du couteau* Martinů využil pouze zredukované „jazzbandové“ obsazení orchestru, avšak pro *Vojáka a tanečnici* je příznačná právě konfrontace dvou principů i v rovině instrumentační.

Inspiraci taneční hudbou jasně naznačil již Löwenbach v libretu použitím postav černocho a černošky v prvním a pátém výstupu. Motiv „černocho“ byl v této době úzce spjat s reflexí jazzu v Evropě, přičemž černocho fungoval jako symbol „rodilého muzikanta“, který je osvobozený od evropské civilizace a tím nespávaný tradicí.⁴⁰⁹ Druhé dějství je příznačně uvedeno popisem Bambulovy tančírny s pokynem týkajícím se hudební kapely na scéně: „Kapela 4–5 mužů zády k obecenstvu. Mezi nimi černocho (bubeník) a černoška. Proč by v Aténách nemohl být černocho?“. Martinů pak z jednoho černocho udělal dokonce „skupinu černocho (4–5)“.⁴¹⁰ Tato poznámka poukazuje jasně k tomu, jakým stylem (nevázaným, rytmicky výrazným) má být hudba druhého dějství hrána.

⁴⁰⁷ ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 142.

⁴⁰⁸ Všechny tyto instrumentační postupy však mohl Martinů slyšet kromě dobové taneční hudby také v dílech skladatelů vážné hudby, zvláště významně u Stravinského (např. *Le Sacre du Printemps*, *Les Noces*, *Ragtime*, *Oktet pro žesťové nástroje*).

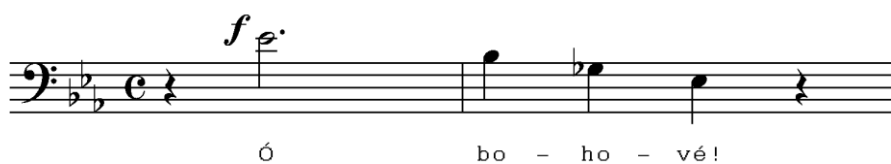
⁴⁰⁹ DANUSER, *Faszination des Jazz, Funktions- und Gattungswandel*, s. 160.

⁴¹⁰ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 131.

Pseudolův monolog z prvního výstupu Löwenbach oproti Plautově předloze lakonicky zkrátil na scénickou poznámku „Pseudolus (spí na židli před barem). Tanec a sbor hudebníků (beze slov).“ Hudebně je celý první výstup tvořen charlestonem, přičemž hlavní roli zde hrají právě zmínění černošští hudebníci, kteří poté, co odloží své nástroje, začnou zpívat.

Druhý výstup tvoří v libretu poněkud předimenzovaný dialog Pseudola a Harpaxe, který opět vykazuje výše zmiňovanou libretistovu snahu poskytnout skladateli skutečně vtipné dialogy, převážně v rýmech („My kašlem přáteli na politiku, když peníze chcem dostat do pytlíku“). Hudebně se odehrává rozhovor na pozadí stálé probíhajících tanců, čímž Martinů obohacuje dialog další paralelní rovinou a řeší tak proporční problém jeho délky.

Třetí výstup libreta obsahuje pouze monolog Pseudola; původně třetí výstup z Plautova originálu přenesl Löwenbach do čtvrtého (kde však místo Charina vystupuje Malina, Kaliodorova matka). Pseudolův monolog je poněkud teatrálním vzýváním bohů, přitom však znamená opět nastolení zcizovací roviny, ve které se hlavní strůjce Isti obrací přímo k publiku. Martinů tento moment zdůrazňuje zesměšňujícím použitím papírových nástrojů („Orchestr troubí na papírové nástroje“) troubících parafrázi předchozí taneční melodie nad Pseudolovým rádobou vážným počátečním zvoláním „Ó, bohové!“ (v němž snad lze rozeznat narážku na obdobné zvolání kněžny Libuše v závěrečném proroctví ve Smetanově *Libuši*).



Obr. 27 *Voják a tanečnice*, II. dějství, 3. výstup⁴¹¹

⁴¹¹ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 151.

Čtvrtý výstup je opět secco-recitativ s klavírem, který obsahově posouvá děj dále. Dochází zde k přípravě intriky pomocí poněkud opotřebovaného prostředku operní komiky, čili k „převlékáci záměně“. Oproti libretu je čtvrtý výstup v partituře zakončen zcizovacím vstupem režiséra, kterým chtěl skladatel jasně uvést následující číslo.

REŽISÉR Kaliodorus! Halo Kaliodorus! Proč odcházíte? To jste tenorista? Teď přece mohl být krásný duett. (Do kulisy:) Lituji, slečno, musíte se spokojit s árií. Partner předčasně odešel. (Uvede Fenicii a odejde.)

Pátý výstup, obsahující v Plautově originále konverzaci Ballia-kuchaře a učedníka, je u Löwenbacha zcela proměněn – ve výstup Fenicie a černošky. Také hudebně se jedná o jedno z nejvýraznějších čísel opery a pravděpodobně si to myslel i sám skladatel: „[...] černošskou ukolébavku, na niž skladatel po letech vzpomínal... ‘Nevím, jak jsem to udělal’, říkával“.⁴¹² Výstup je vlastně obdobou sólové árie hlavní ženské postavy (balady či písně), jejíž další sloky přejímá či doplňuje postava černošky. Vokální linka černošky se vyznačuje „koloraturami“, které budí zdání „improvizovaného zdobení“ v jazzu.



Obr. 28 *Voják a tanečnice*, II. dějství, 5. výstup⁴¹³

Zasněný počátek písně na text „Když jsem tančila v Arkádii, ovečky pásal můj hoch, pro radost jedinou, skromnou nevinnou, stačil mně šalmaje zvuk [...]“ zmiňující Vergiliovu vysněnou zemi, lze chápat jako narážku (textovou i

⁴¹² ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 142–143.

⁴¹³ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 167.

hudební) na topos pastorále, a zároveň opět na již výše zmíněného Offenbacha.⁴¹⁴ Celý výstup se pak však promění v divoký charleston, který využil Martinů také v baletu *Kuchyňská revue* (na kterém pracoval přibližně v téže době, dokončeno na jaře 1927).⁴¹⁵

Plautův šestý a sedmý výstup Löwenbach spojuje a místo výstupu Pseudola a Simii píše finální šestý výstup Pseudola, Aloisie a Bambuly, ke kterým se v závěru přidává sbor. Martinů však tvoří (jak již bylo výše popsáno) šestý výstup z dialogu kuchaře a Bambuly, dále vkládá pantomimu („Tanec: Vidlička, nůž, kuchař), následuje dialogický sedmý výstup (ve kterém se přidávají Pseudolus a Aloisie) a teprve potom dějství vrcholí finálním osmým výstupem. Z tohoto skladatelova rozvržení výstupů jasně vysvítá jeho dramaturgický koncept. Závěrečný osmý výstup odpovídá svým hudebním pojetím (taneční číslo se sborem) prvnímu výstupu a tvoří tak zarámování celého druhého „tanečního“ jednání.

Ve svém celku je celé druhé jednání záměrným hudebním i dramaturgickým kontrastem k prvnímu a třetímu jednání. Nejvíce opouští tradiční operní postupy a zdánlivě připomíná revue, jak bylo konstatováno dobovou kritikou, ani zde se však Martinů nevzdává motivického propojení s celkem opery (poměrně časté užívání „Bambulova“ motivu v různých podobách) či tradičně fungujících hudebních kontrastů v řazení výstupů. V duchu požadavku zábavy moderní doby vytvořil Martinů skutečně odlišný kontrastní prostřední díl celé opery, který mohl zaujmout a bavit právě svou odlišností a vybočením z hlavní inspirační linie, čili tradiční komické opery.

„NIC není přirozenějšího, než že člověk, v tomto slzavém údolí, veden bezpečným instinktem a tím, co se zve darem vitality, svým chtíčem štěstí, pokouší se, aby se nudil co možná nejméně. Pro moderního člověka bylo by asi největším neštěstím vésti život nudný.“⁴¹⁶

⁴¹⁴ Viz s. 144 a pozn. 401 na s. 145.

⁴¹⁵ Viz s. 67, 78, 79, 82.

⁴¹⁶ TEIGE, *Svět, který se směje*, s. 7.

V. 2. 4. Třetí dějství

Třetí dějství přinášelo tvůrcům největší útrapy, na obou stranách docházelo k největším přepracováním a Löwenbach vyjadřoval nad podobou tohoto dějství stále rozpaky.⁴¹⁷

Poměrně záhadná jsou slova z několika Löwenbachových dopisů ohledně „filmování Fausta“, které bylo plánováno právě pro toto jednání a které se nakonec v opeře nevyskytuje.⁴¹⁸ Löwenbachova vyjádření dávají tušit, že Martinů zamýšlel zapojit do opery filmovou složku, což nakonec učinil až ve své další opeře *Les Trois Souhais*.

Třetí jednání je nejkomplikovanější, protože je na něm znát skladatelova (ale i libretistova) snaha o smysluplné završení celku při zachování stejné poetiky. Princip divadla na divadle se však stává ve třetím jednání poněkud násilný a oproti prvnímu jednání ztrácí opera na spádu, což je při délce kusu a nezkušenosti obou autorů s tvorbou velkého operního díla pochopitelný problém. V celku očekávatelný vývoj děje je stále přerušován vpády postav „zvenčí“: v prvním výstupu je to dialog censored Cata, Molièra i samotného Plauta, ve třetím výstupu vstupuje do děje domovnice a obecnstvo, ve čtvrtém pak režisér, Molière a Plautus.

Neshody obou tvůrců vedly Martinů životopisce Šafránka až k poněkud drsnému konstatování o nevhodnosti Löwenbachova libreta pro Martinů záměr.

„Budínovo libreto je přeplněno nejrůznějšími nápady; v tom byla hlavní obtíž pro skladatele [...] Libretista zřejmě cílil k vnějšimu úspěchu a mezi ním, pražským

⁴¹⁷ „[...] posílám 3. akt přepracovaný dle Vašeho přání. Jestliže jsem s 1. a 2. aktem byl celkem spokojen nemohu se zbavit jakýchsi rozpaků.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 18. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů II A/3.

„Konec opery se mně nyní textově málo zamlouvá. Zdá se mně příliš operní a konvenční. Snad přece se rozhodnete pro některou z dřívějších textových obměn neb k nějaké retuši.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 8. 9. 1927, Centrum Bohuslava Martinů II A/7.

⁴¹⁸ „A to filmování Fausta je přece jen trochu násilné, bez nutné souvislosti, která tu přece jen – i když latentně – musí být.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 13. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů II A/2.

„[...] si ještě promyslete i detaily a zejména otázku, zdali těch vložek v [sic] Fausta není příliš mnoho. Sbor pokud se pamatují, jest exponován toliko v jediném malém výjevu.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů 25. 8. 1926, Centrum Bohuslava Martinů II A/4.

lokálním humoristou a světově se orientujícím skladatelem, byly rozdíly v míře i ve vkusu. Autor libreta dovedl napsat vtipné první jednání, dobrý podklad pro operu buffu, kterou měl na mysli Martinů, ale oba další akty jsou slabší a ochabují v dynamice hry. Co měl na mysli skladatel, je možno slyšet ze svižné ouvertury v moderním klasicizujícím slohu a z celého prvního dějství se skvěle vystavěným finále [...]“⁴¹⁹

Na druhou stranu je však charakteristický prvek třetího jednání, tedy „divadlo na divadle“, zcela v tradici římských komedií.⁴²⁰ Löwenbach s tímto momentem záměrně pracuje a stále tak vědomě reflektuje Plautovu předlohu. Martinů však více řešil hudební logiku výstupů včetně efektního operního zakončení. Při tomto odlišném přístupu obou tvůrců muselo dojít k neshodám, které se tak odrazily v poněkud nejednoznačném vyznění třetího jednání.

První a druhý výstup v originále, kde vystupují Simo a Balio, nahrazuje Löwenbach stručnou promluvou Pseudola. Duet Aloisie převlečené za muže s Fenicií je pak v duchu vděčné „převlekové“ operní tradice. V opeře však začíná třetí dějství opět hudebně významnou předehrou – „Tancem kluků a strážníků“, ve kterém jsou demonstrovány různé „modernistické“ postupy (kontrastní chromatická a diatonická plocha, celotónové postupy, bitonální pásma, kvartové akordy), poté následuje mluvený dialog Cata, Plauta, Molièra a liktorů a hudební fanfáry.⁴²¹ Fanfára, kterou má hrát orchestr na scéně, evokuje hudebními postupy (modalita, prázdné akordy, postupy v paralelních tritonech) jistý pocit starobylosti (lze chápat jako poukaz na Plauta).

⁴¹⁹ ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 141.

⁴²⁰ CONTE, *Dějiny římské literatury*, s. 66.

⁴²¹ Původní intermezzo II. – srov. výše s. 128 a libreto na s. 191.



Obr. 29 *Voják a tanečnice*, III. dějství, 1. výstup⁴²²

Druhý výstup pak pokračuje v této tendenci v podobě krátkého monologu Pseudola směřovaného přímo k Plautovi. Hudebně si Martinů pohrává s tónomalbou – text, kde si stěžuje Plautovi, že vše je na režisérovi „Ale chcete-li, abych hrál, musíte zvykat si na režii! Náš režisér! Náš pán!“ – je doprovázen „bolestnou“ chromatikou, která vyjadřuje utrpení herce pod režiséřským útlakem.



Obr. 30 *Voják a tanečnice*, III. dějství, 2. výstup⁴²³

Třetí výstup začíná předehrou, pro kterou je opět typická konfrontace dvou hudebních rovin – ostře chromatické a diatonické. Výstup se rozvine do ansámblu (Aloisie, Fenicie, Pseudolus). V předehře i v celém výstupu užívá Martinů kontrapunktické postupy (imitace) – navozující dojem, že se i na scéně děje cosi vážného (Aloisie ve vojenském převleku, plačící Fenicie) – ale zároveň je spojuje s parodií stylu typického pro operní ansámbl.

⁴²² MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 255.

⁴²³ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 260.

Ve čtvrtém výstupu využívá skladatel opět časté chromatické postupy se zdáním bitonality, které charakterizují velmi rozezlenou postavu zvenčí – domovnici.



Obr. 31 *Voják a tanečnice*, III. dějství, 4. výstup⁴²⁴

Výstup se pak opět „zvrtné“ směrem k taneční tematice, tentokrát si stěžuje dokonce celý sbor „Od večera až do rána, denně tančit, denně sloužit. Pryč s otroctvím žen.“ Tento text se v Löwenbachově libretu nevyskytuje a opět tak ukazuje, že Martinů se snažil toto libreto dále domýšlet a přizpůsobovat svým vlastním představám a záměrům; v tomto případě rozvinul „zcizovací vpád“ domovnice do efektního sborového výstupu.

S textem o práci tanečnice coby otrokyně je spojen hudební návrat „černošské ukolébavky“ z pátého výstupu druhého jednání „Když jsem tančila v Arkádii“:

⁴²⁴ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 275.

CORO

až do rá - na den - ně tan - čit,
od ve č e ra až do rá na, den ně tan čit, den ně slou žit,
od ve č e ra až do rá na, den ně tan čit, den ně slou žit,

Obr. 32 *Voják a tanečnice*, III. dějství, 4. výstup⁴²⁵

Po mluveném předělu režiséra následuje pátý ansámblový výstup Bambuly, Šimona, Harpaxe a sboru, kde je opět využíván Bambulův motiv. Ke konci se výstup překvapivě promění do velmi odlišné podoby – do historizujícího menuetu, do kterého navíc recituje Molière. Výstup končí příznačně tím, že „Molière ustoupí“ a proběhne Tanec obecnstva v Tempo di „Java“ (které je hudebním tangem, v němž využil Martinů tango ze svého klavírního cyklu *Film en Miniature*)⁴²⁶, v hudebním víru zazní opět také citace motivu z *Loutek*.⁴²⁷

Šestý výstup je kupletem Pseudola, který mírně opilý „filozofuje“ a obrací se k antickým bohům. Martinů využívá opět prvky tónomalby (sestupná vokální linka na slova „v díře“) a hned poté následuje stejný prvek, tentokrát však již se záměrným humorem (melodický sestup oproti tradičnímu vzestupu na slově „výše“). Na konci monologu se objeví jakési chromatické lamento ilustrující Pseudolova slova „že člověk, který v Itálii žil, se po tisíci letech do Čech vrací“, následující instrumentální takty se však vrací zpět do diatoniky – jakoby chtěl Martinů ironicky zdůraznit zdánlivou idylickou pohodu, kterou život v Čechách přináší.

⁴²⁵ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 282.

⁴²⁶ Srov. výše, s. 69.

⁴²⁷ Srov. výše, s. 144.

Obr. 33 *Voják a tanečnice*, III. dějství, 6. výstup⁴²⁸

Šestý výstup pak přechází plynule citací Bambulova motivu do sedmého výstupu, který je dialogem Šimona a Pseudola. Ten pak další citací Bambulova motivu přechází v závěrečné tableau. Finální osmý výstup se odehrává v duchu vyznání Fenicie „Tanec je nejvyšší formou kultury“ a opět s motivickým návratem „černošské písně“ z druhého jednání. Do finálního zpěvu celého ansámblu a sboru s příznačným textem „Pojďte s námi na skleničku! Útraty si zaplatíte, příjemně se pobavíte. Pojďte s námi.“ přidává Martinů ještě několikrát slovo „rychle“, aby zrychlil i slovně tempo a vyznění celého finále, které přináší opět „offenbachovský“ závěr, který byl typický pro první jednání. Tím se celá opera kruhově uzavírá. Závěrečný polkový rytmus (přičemž typický rytmus pro operu je spíše charlestonový) poukazuje ještě jednou a naposledy ke Smetanovi.⁴²⁹

⁴²⁸ MARTINŮ, *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, s. 323.

⁴²⁹ Srov.: Celý třetí akt se svým pojetím „divadla na divadle“ lze chápat jako narážku na třetí akt *Prodané nevěsty* s výstupem principála a komediantů, in: GABRIELOVÁ, *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin*, s. 72.

VI. Závěr

První operní opus Bohuslava Martinů *Voják a tanečnice*, uvedený premiérově v roce 1928 v Brně, je komickou operou. Vzhledem k tomu, že je dnes Martinů vnímán díky rozsáhlosti a různorodosti své hudebně-divadelní tvorby jako významný operní skladatel, klademe si přirozeně otázku, do jaké míry byla volba žánru jeho první opery a její finální podoba vyjádřením vlastního tvůrčího postoje.

Martinů dlouho váhal, než přistoupil k tvorbě opery. Příklady hledání vhodného operního tématu od počátku 20. let a Martinů pokusy o napsání libreta dokazují, že se chtěl operou zabývat již dávno předtím, než k tomu skutečně došlo, a že považoval za nutné vypořádat se s její tradicí. Nakonec pojal svou první operu jako celovečerní komickou operu, zatímco v instrumentálních skladbách (včetně baletních partitur) se ve 20. letech přiklonil naopak k menším formám a menšímu obsazení.

Volba formy i komického pojetí byly pravděpodobně přáním objednavatele, Národního divadla v Brně. Obdobně si Martinů také sám nezvolil konkrétní text libreta a jeho téma. Jan Löwenbach předložil Bohuslavu Martinů libreto zpracovávající antickou látku, ve kterém do značné míry přejal řadu prvků typických pro římskou komedii (vycházející z řeckých látek – fabula palliata), zásadně je však přepracoval do podoby soudobého divadelního kusu. Löwenbachovo libreto nebylo dosud reflektováno literaturou, a pokud ano, tak pouze okrajově a spíše s negativním hodnocením. Libretistovo (i skladatelovo) přepracování antické látky do podoby komického moderního divadla odpovídá dobovým tendencím a přístupům k antickým inspiracím.

Podnět k vytvoření komické opery a konkrétní téma byly tedy dodány Bohuslavu Martinů zvenčí, další přístup k dílu byl však ze strany skladatele aktivní a uvědomělý. Při tvorbě opery zasahoval Martinů do podoby libreta, čímž jasně demonstroval vlastní dramaturgickou představu, svébytný smysl pro humor a poměrně konkrétní vizi, co by chtěl svou první operou manifestovat. Martinů v opeře vydatně využívá (zvláště ve druhém jednání) ohlasů dobové

taneční hudby (instrumentace, blue note, vokální uskupení, taneční rytmy ad.), což však nelze přeceňovat při celkovém hodnocení díla. Martinů se snažil vytvořit operu buffu řešící obecně problémy opery ve 20. století, zároveň však významně reflektující celou tradici druhu. Občasné označování opery *Voják a tanečnice* za revue je tedy naprosto mylné, což odhalila blíže analýza díla s poukazem na propracovanou motivickou práci, na hudební odkazy v podobě citátů a narážek (zvláště pak na Smetanovu *Prodanou nevěstu*) či na stavbu uzavřených operních čísel. Martinů první opera je skutečně výjimečným dílem, tím že je netypická pro Martinů tvorbu 20. let, kterou sám skladatel nahlížel jako „avantgardistickou“ či „dynamickou“.⁴³⁰ Svou záměrnou reflexí operní tradice ve *Vojákově a tanečnicích* tak naplnil Martinů spíše vlastní pozdější požadavek podoby skladatelské práce jako „způsobu syntézy minulých epoch“.⁴³¹ Jeho záměrem bylo vytvořit celovečerní komickou operu – soudobou (včetně ohlasů taneční a zábavné hudby), ale zároveň vycházející z tradice. Pro tuto první Martinů operu je tak příznačná právě konfrontace těchto dvou inspiračních rovin.

Skladatelovy četné zásahy do libreta naznačují, že Martinů nevyhovoval zcela typ poetiky libretisty Jana Löwenbacha, určitých cílů (např. tvorby humoru, tedy naplnění žánru komické opery) chtěl dosáhnout jinými prostředky. Spory skladatele a libretisty dokazují složitou cestu hledání konečné podoby díla. V oblasti hudebního humoru navázal Martinů na postupy používané v předchozích vlastních instrumentálních skladbách. Jeho hudební styl plný narážek, citací a parafrází na jiné skladatele (J. Strauss, Stravinskij, Offenbach, Smetana) i provázanost s vlastním dílem (citace či anticipace děl *Kuchyňská revue*, *Loutky*, *Le raid merveilleux*, *Kdo je na světě nejmocnější*, *Film en Miniature*) zase ne vždy odpovídaly představám a poetice Löwenbacha, a tak se v jejich vysněné „nové opeře buffě“ rozcházel již v rovině představ. Löwenbach měl na mysli spíše typ avantgardního zcizovacího divadla, zatímco Martinů pracoval velmi zásadně s operní i obecně hudební tradicí.

Jako příklad může za celou operu fungovat rozdílné pojetí třetího výstupu prvního jednání (Martinů zapojil tance, ansámbl a sbor, zatímco libretista si přál

⁴³⁰ Viz pozn. 125 na s. 45.

⁴³¹ ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět*, s. 78.

velké lyrické číslo pro hlavní ženskou postavu). Martinů myslel neustále na dobře fungující principy, jako jsou hudební i dramaturgické kontrasty či jasné hudební charakteristiky postav a prostředí. Pro způsob Martinů práce na opeře je tak příznačné uvažování ve velkých celcích, které překračují libreto s jeho obsahovou zápletkou či zcizovací poetikou. Zmiňovaný třetí výstup z prvního jednání tak koncipoval jako tableau a libretistovu poněkud rozdrobenou konverzaci pojal čistě hudebně jako velké číslo s jasným finále. Taková řešení včetně motivické prokomponovanosti celé opery dokazují, že Martinů byl již při kompozici své první opery zkušeným skladatelem a především pozorným divadelním návštěvníkem. Rozpačité přijetí opery při premiéře i její další řídké uvádění nás nesmí mýlit při hodnocení jejích hudebních a dramaturgických kvalit i jejího významu, včetně postavení v celku skladatelovy jevištní tvorby.

VII. Soupis pramenů a literatury

Nenotové prameny:

J. L. BUDÍN [Jan Löwenbach]: *Don Quichotův návrat. Tragikomedie o 3 dějstvích / 7 obrazech. Napsal J. L. Budín, strojopis, nezpracovaný fond Jan Löwenbach, Literární archiv – Památník národního písemnictví.*

J. L. BUDÍN [Jan Löwenbach]: *Scénické mystérium o 3 obrazech dle intermezza z románu Zeyerova, Národní muzeum – České muzeum hudby, S 184/2166.*

Korespondence Bohuslav Martinů – Břetislav Bakala, oddělení dějin hudby MZM Brno, ODH MZM: G 6375.

Korespondence Bohuslav Martinů – Gracian Černušák, oddělení dějin hudby MZM Brno, ODH MZM: G 939.

Korespondence Bohuslav Martinů – Jarmila Kröschlová, v soukromém vlastnictví, kopie Institut Bohuslava Martinů.

Korespondence Bohuslav Martinů – Jan Löwenbach, Centrum Bohuslava Martinů, L/M.

Korespondence Bohuslav Martinů – Stanislav Novák, Centrum Bohuslava Martinů, PBM KSNov.

Korespondence Bohuslav Martinů – Miloš Šafránek, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Kmš.

Korespondence Bohuslav Martinů – Fina Tausiková, České muzeum hudby, G.

Korespondence Bohuslav Martinů – Universal Edition, nakladatelství UE, kopie Institut Bohuslava Martinů.

Kresba Bohuslava Martinů „Smějící se Martinů, Novák“, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Na2, v digitální podobě v Institutu Bohuslava Martinů pod signaturou K 34-5.

Literární archiv – Památník národního písemnictví, fond Otokar Fischer, 19/4/19.

Literární archiv – Památník národního písemnictví, nezpracovaný fond Jan Löwenbach.

Literární archiv – Památník národního písemnictví, fond Vítězslav Nezval 21/71, 16926–16927.

Notové prameny:

Bohuslav MARTINŮ: *Slavnostní pochod „Kytary“*, H. 125 bis, Centrum Bohuslava Martinů, PBM FAa3.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, autografní partitura přede hry, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Ac 114/I.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, autografní partitura opery, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Ac 114/II, III.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, skici k přede hře, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Ac 113.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, provozovací materiály k opeře, cizí rukou, Archiv Národního divadla v Brně, I-59.

Bohuslav MARTINŮ: *Vítězný pochod sportovního klubu R.U.R. v Poličce*, H. 129bis pro klavír, Nadace Bohuslava Martinů.

Notová vydání:

Bohuslav MARTINŮ: *Film en Miniature*, Editio Bärenreiter, Praha 2004.

Bohuslav MARTINŮ: *Loutky I.*, Editio Bärenreiter, Praha 2003.

Bohuslav MARTINŮ: *Kdo je na světě nejmocnější*, partitura, Dilia, Praha 1968.

Bohuslav MARTINŮ: *La Revue de cuisine*, Alphonse Leduc, Paris 1930.

Bohuslav MARTINŮ: *Průvod koček v noci slunovratu*, in: Bohuslav MARTINŮ: Klavírní skladby, Panton, Praha 1970.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, předehra, Český hudební fond, Praha 1964.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, partitura, DILIA, Praha 1966.

Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, klavírní výtah, DILIA, Praha 1966.

Literatura:

Bernhard R. APPEL: *Humoreske*, in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 4, Bärenreiter, Kassel etc. 1996².

Antika a česká kultura, kol. autorů, Academia, Praha 1978.

Jindřiška BARTOVÁ: *Jevištní metamorfózy díla Bohuslava Martinů na brněnské scéně*, in: Almanach společnosti Bohuslava Martinů 1979, Praha – Brno 1979.

Hélène BERNACHEZ: *Schostakowitsch und die Fabrik des Exzentrischen Schauspielers*, in: Martin MEIDENBAUER (ed.): *Shostakowitsch* (Forum Musikwissenschaft 2), München 2006.

Heinrich BESSELER: *Das musikalische Hören der Neuzeit* (1959), in: Peter GÜLKE (ed.): *Heinrich Bessler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte*, Leipzig 1978.

Oscar G. BROCKETT: *Dějiny divadla* (orig. *History of the Theatre*), přel. Milan Lukeš, Cover & Typo, Praha 1999.

J. L. BUDÍN [Jan LÖWENBACH]: *Voják a tanečnice*, Hudební matice Umělecké besedy, č. 431, Praha 1928.

Ferruccio BUSONI: *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1916².

Gian Biagio CONTE: *Dějiny římské literatury*, přeložil kol. autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové, Koniasch Latin Press, Praha 2003.

Gracián ČERNUŠÁK: heslo *Zítek Otakar*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, II. svazek, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

- Gracián ČERNUŠÁK: *Listy Hudební Matice* 4 (1925), s. 210.
- Gracián ČERNUŠÁK: *Listy Hudební matice* 8 (1928), s. 207.
- Gracian ČERNUŠÁK: *Lidové noviny* (8. 5. 1928), s. 7.
- Carl DAHLHAUS: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Laaber Verlag, Laaber, 1980.
- Carl DAHLHAUS: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, Piper, Schott, Mainz 1989.
- Hermann DANUSER (ed.): *Die klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposium der Paul-Sacher-Stiftung*, Bericht. Basel 1996, Winterthur 1997.
- Hermann DANUSER: *Faszination des Jazz, Funktions- und Gattungswandel*, in: Carl DAHLHAUS (ed.), *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft 7), Laaber Verlag, Laaber 1992².
- Burghard DEDBER: *Satire prohibited: laughter, satire, and irony in Thomas Mann's Oeuvre*, in: Reinhold GRIMM – Jost HERMAND (edd.), *Laughter Unlimited: Essays on Humour, Satire and the Comic* University of Wisconsin Press, Madison 1991.
- Dějiny české hudební kultury 1890/1945*, 2. díl, kol. autorů, Academia Praha 1981.
- Divadelní list* 3 (14. 4. 1928), č. 33, Národní divadlo Brno.
- Sieghart DÖHRING: *Kammeroper – Annäherung an einen gattungsspezifischen Begriff*, in: REININGHAUS – SCHNEIDER (edd.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhunderts 7), Laaber Verlag, Laaber 2002.
- Sieghart DÖHRING – Sabine HENZE-DÖHRING: *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 13), Siegfried Mauser (ed.), Laaber Verlag, Laaber 1997.
- Růžena DOSTÁLOVÁ – Aleš BŘEZINA: *Řecké pašije. Osud jedné opery. Korespondence Nikose Kazatzakise s Bohuslavem Martinů*, SET OUT, Praha 2003.

Umberto ECO: *Smějící se Pirandello*, in: O zrcadlech a jiné eseje, Mladá Fronta, Praha 2002.

Encyklopedie antiky, kol. autorů, Academia, Praha 1973.

Jiří FUKAČ – Jiří VYSLOUŽIL: heslo *opera*, in: Slovník české hudební kultury, Editio Supraphon Praha 1997.

Jarmila GABRIELOVÁ: *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin im Kontext des Opern- und Theaterschaffens der 1920er Jahre*, in: Music and Society in Eastern Europe 2 (2007).

Jarmila GABRIELOVÁ: *Zur Martinů-Rezeption in Böhmen*, in: Ulrich TADDAY (ed.), Musik-Konzepte Sonderband 2009. Bohuslav Martinů (Edition text + kritik), , Richard Booberg Verlag, München 2009.

Henry F. GILBERT: *Humor in Music*, in: The Musical Quarterly, Vol. 12, No. 1 (Jan. 1926), Oxford University Press.

Nils GROSCH: *Die Musik de Neuen Sachlichkeit*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1999.

Harry HALBREICH: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, Schott, Mainz, 2007².

Hanns-Werner HEISTER: *Klassizismus und Ritualisierung*, in: Siegfried MAUSER (ed.), Musiktheater im 20. Jahrhunderts (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2002.

Hans-Werner HEISTER: *Trennung der Elemente und Verfremdung*, in: Siegfried MAUSER (ed.), Musiktheater im 20. Jahrhunderts (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2002.

Vladimír HELFERT: *František Neumann*, Prostějov 1963.

Gregor HERZFELD: *Martinů, Paris und populäre Musik*, in: Aleš BŘEZINA – Ivana RENTSCH (edd.), Kontinuität des Wandels, Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (Martinů-Studien 3), Peter Lang, Bern 2010.

Peter HIEKEL: *Auf dem Weg zu einer surrealistischen Musik? Bohuslav Martinůs Opern-Groteske „Les Larmes du Couteau“*, in: *Musiktheorie* 22, H. 2 (2006).

Stephen HINTON – Jürgen SCHEBERA (edd.): *Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften*, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, Berlin 1990.

Achim HOFFER: „*Deformation*“ *des Marsches*, in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 5, Bärenreiter, Kassel etc. 1996².

[Jaroslav HORÁČEK]: *Venkov* (8. 5. 1928), s. 6.

Vendulka KAFKOVÁ: *Jazzové stylizace v klavírních cyklech Bohuslava Martinů*, diplomová práce, Ústav hudební vědy FF UK, školitel Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc., Praha 2004.

Gerd KOCH – Florian VABEN (edd.): *Lach- und Clowntheater: Die Vielfalt des Komischen in Musik Literatur, Film und Schauspiel*, Brandes&Apsel, Frankfurt a. M. 1991.

[Ludvík KUNDERA]: *Moravské noviny* (8. 5. 1928), s. 7.

Andrew LAMB – Deane L. ROOT – Patrick O’CONNOR: heslo *Revue*, in: *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Zofia LISSA: *Über das Komische in der Musik*, in: *Aufsätze zur Musikästhetik. Eine Auswahl*, Berlin 1969.

Jan LÖWENBACH: *Konservatoř, Karel Burian a Zase festival?*, Bohuslav MARTINŮ: *Igor Stravinský, Propagace české hudby, O dechových nástrojích francouzských, Ke kritice o současné hudbě, O současné hudbě, Současná hudba ve Francii*, in: *Listy Hudební matice* 4 (1925).

Jan LÖWENBACH: *Junge tschechische Musik. His sunt leones?*, *Der Auftakt* 5 (1925).

Jan LÖWENBACH: *Muzikantské dušičky*, A. Srdce, Praha 1921.

Jan LÖWENBACH: *Czechoslovak Composers and Musicians in America*, in: *The Musical Quarterly* 3 (1943).

Bohuslav MARTINŮ: *O současné melodice*, *Listy Hudební matice* 5 (1925).

Charlotte MARTINŮ: *Můj život s Bohuslavem Martinů*, Editio Bärenreiter, Praha 2003.

Sigfried MAUSER: *Vom expressionistischen Einakter zur grossen Oper, Wiener Schule*, in: Siegfried MAUSER (ed.), *Musiktheater im 20. Jahrhunderts*, (Handbuch der musikalischen Gattungen 17) Laaber Verlag, Laaber 2002.

Siegfried MAUSER: *Vom Musikdrama zum Konversationsstück: Das Musiktheater von Richard Strauss*, in: Siegfried MAUSER (ed.): *Musiktheater im 20. Jahrhundert* (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2000.

Kateřina MAÝROVÁ: *Korespondence Bohuslava Martinů s Āeskou akademií věd a umění*, příloha časopisu *Hudební věda* 37 (2000), č. 1–3.

Thomas MENSE: *Die Zeitoper oder Das republikanische Publikum*, in: Heiner BRUNS (ed.), *Entartet Verdrängt Vergessen: Bielefelds Oper erhebt Einspruch 1980–1993*, Bielefeld 1993.

Jaroslav MIHULE: booklet k CD *Bohuslav Martinů, Kdo je na světě nejmocnější*, Supraphon 1987.

Jaroslav MIHULE: *Martinů. Osud skladatele*, Karolinum, Praha 2002.

Richard MOOK: heslo *Barbershop quartet singing*, [http:// www.oxfordmusiconline.com](http://www.oxfordmusiconline.com).

Václav NOSEK, *Bohuslav Martinů a operní divadlo*, in: *Opery Bohuslava Martinů*, Divadelní ústav, Praha 1990.

Václav NOSEK: *The Works of Bohuslav Martinů on the Brno Operatic Stage*, in: *The Stage Works of Bohuslav Martinů*, Praha 1967.

Gunhild OBERZAUCHER-SCHÜLLER: *Rhythmus, Dynamik, Konstruktion – Meyerhold und das „plastische“ Bewegungen in der Sowjetunion*, in: Friedrich REININGHAUS – Katja SCHNEIDER (edd.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater* (Handbuch der Musik im 20. Jahrhunderts 7), Laaber Verlag, Laaber 2002.

Marta OTTLOVÁ – Milan POSPÍŠIL, *Bedřich Smetana a jeho doba*, Knižnice dějin a současnosti, Praha 1997.

Rudolf PEČMAN: *Bohuslav Martinůs Musiktheater und seine Beziehung zur Welt der Antike*, in: Jitka BRABCOVÁ (ed.), *Bohuslav Martinů, Anno 1981, Papers from an International Musicological Conference Prague, 26–28 May, 1981*, Česká hudební společnost, Praha 1990.

Titus Maccius PLAUTUS: *Taškář*, starořímská komedie z 2. stol. př. Kristem o 3 jednáních. Podle překladu J. L. Čapka volná prozaická úprava dr. Vojtěcha Martínka. Strojopis, dat. na Král. Vinohradech 30. 8. 1924, 37 str. Knihovna Divadelního ústavu, P 7276.

Titus Maccius PLAUTUS: *Pseudolus*, komedie, přeložil a úvod napsal Jan Ladislav Čapek. Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění (Bibliotéka klasiků řeckých a římských sv. 14), Praha 1907.

Eliška POLÁČKOVÁ: *Plautův Pseudolus po česku – překlady a inscenace*, katedra divadelních studií FF MU, magisterská práce, školitel Prof. PhDr. Eva Stehlíková, Brno 2011.

Prager Presse (10. 5. 1928), s. 7.

Právo lidu (13. 5. 1928), s. 7, [ajp].

Jaroslav PROCHÁZKA: *Bohuslav Martinů a Václav Talich*, in: Rudolf Pečman (ed.): *Almanach Společnosti Bohuslav Martinů 1979*.

Svatava PŘIBÁŇOVÁ – Jiří ZAHŘÁDKA (edd.): *Leoš Janáček ve fotografiích – Leoš Janáček in Photographs*, Moravské zemské muzeum, Brno 2008.

Radiojournal, Věstník Radiojournalu čsl. zpravodajské radiotelefonické spol. s r. o. v Praze 6 (11. 8. 1928), č. 25.

Vlasta REITTEREROVÁ: heslo *Löwenbach, Jan*, in: Český hudební slovník osob a institucí, <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>.

Ivana RENTSCH: *Anklänge an die Avantgarde, Bohuslav Martinůs Opern der Zwischenkriegszeit* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 61), Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2007.

Ivana RENTSCH: heslo *Martinů, Bohuslav*, in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Bärenreiter, Kassel etc. 1996².

J. Bradford ROBINSON: heslo *Weill, Kurt*, in: <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Tilden A. RUSSELL: *Über das Komische in der Musik, The Schütze-Stein Controversy*, in: *The Journal of Musicology Vol. 4, No. 1* (Winter, 1985–1986), University of California Press, <http://www.jstor.org/stable/763723>.

Karel SABINA: libreto k operě Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta*, Supraphon 2009.

Steven Paul SCHER: „*Tutto nel mondo è burla*“ *Humor in Music?* (1991), in: Walter BERHART – Werner WOLF (edd.), *Essays on Literature and Music* (1967–2004), Rodop, New York 2004.

Arnold SCHOENBERG: *Style and idea*, St. Martins Press, New York 1975.

Klaus STAHRMER: *Ironizace banálního. Několik myšlenek o pozoruhodných pasážích v díle Bély Bartóka*, in: *Opus Musicum 2/70*, Brno 1970.

Wolfram STEINBECK, heslo *Scherzo*, in: Ludwig FINSCHER (ed.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 8, Bärenreiter, Kassel etc. 1998².

Erich STEINHARD: *B. Martinů: Soldat und Tänzerin*, *Der Auftakt* 8 (1928), č. 5–6.

Karel STEINMETZ: heslo *Kupka, Karel*, in: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>.

Michael STILLE: *Möglichkeiten des Komischen in der Musik* (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft, Bd. 52), Peter Lang, Frankfurt am Main 1990.

Miloš ŠAFRÁNEK: *Bohuslav Martinů, život a dílo*, Supraphon, Praha 1961.

Miloš ŠAFRÁNEK (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*, Supraphon, Praha 1979.

Bohumír ŠTĚDRŇ: heslo *Löwenbach, Jan*, in: *Československý slovník osob a institucí*, sv. 1, Státní hudební vydavatelství Praha 1963.

Bohumír ŠTĚDRŇ: heslo *Neumann František*, in: *Československý hudební slovník osob a institucí*, sv. 2, Státní hudební vydavatelství, Praha 1965.

Miloš ŠTĚDRŇ: *Bohuslav Martinů jako inspirační zdroj skladatele sedmdesátých let našeho století*, in: *Almanach Společnosti Bohuslava Martinů* 1979.

Miloš ŠTĚDRŮN – Dušan ŠLOSAR: *Dějiny české hudební terminologie*, Masarykova Univerzita, Brno 2010.

Miloš ŠTĚDRŮN: *Josef Berg. Skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem*, Masarykova Univerzita, Brno 1992.

Richard TARUSKIN: *Stravinsky and the Russian Traditions. A Biography of the Works Through Mavra*, Vol. II, Oxford University Press, Oxford 1996.

Jiřina TELCOVÁ – Vladimír TELEC: *Dramaturgie brněnského divadla. Přehled repertoáru v období 1884–1960*, in: Almanach Státního divadla v Brně II, Brno 1974.

Karel TEIGE: *Svět, který se směje, (sv. č. 1 O humoru, clownech a dadaistech)*, Odeon 1928, Akropolis, Praha 2004.

Habakuk TRABER: *Novemberstürme – Kabarett und Revue nach 1918 in Berlin*, in: Friedrich REININGHAUS – Katja SCHNEIDER (edd.), *Experimentelles Musik- und Tanztheater (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert 7)*, Laaber Verlag, Laaber 2002.

Jan TROJAN: heslo *opera buffa*, in: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon Praha 1997.

John TYRRELL: heslo *Löwenbach, Jan*, in: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/>.

Eva VELICKÁ: *Ke vzniku opery Voják a tanečnice*, Hudební věda XLIX (2012), č. 1–2.

Eva VELICKÁ: *Streichtrio Nr. 1. Der unbekannte Wendepunkt in Bohuslav Martinůs Werk der 1920er Jahre*, in: Ulrich TADDAY (ed.), *Musik-Konzepte Sonderband 2009. Bohuslav Martinů (Edition text + kritik)*, Richard Booberg Verlag, München 2009.

Eva VELICKÁ: *Zum Humor in Martinůs Musik der 1920er Jahre*, in: Aleš BŘEZINA – Ivana RENTSCH (edd.): *Kontinuität des Wandels, Bohuslav Martinů in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts (Martinů-Studien 3)*, Peter Lang, Bern 2010.

Jiří VYSLOUŽIL: heslo *opéra comique*, in: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997.

John WARRACK – Nicholas TEMPERLEY: heslo *opéra comique*, in: Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

Horst WEBER: *Der Serva-padrone-Topos in der Oper. Komik als Spiel mit musikalischen und sozialen Normen*, in: Archiv für Musikwissenschaft 45. Jahrg., H. 2. (1988), Franz Steiner Verlag, <http://www.jstor.org/stable/930583>.

Steffan WEISS: *Tradition und Revolution in Martinůs frühen Pariser Streichquartetten*, in: Ulrich TADDAY (ed.), Musik-Konzepte Sonderband 2009. Bohuslav Martinů (Edition text + kritik), Richard Booberg Verlag, München 2009.

Ota ZÍTEK: *Romantický dirigent*, Tempo. Listy Hudební matice 8 (1928).

Ota ZÍTEK: *Otázky a názory: Doslov k brněnskému provedení dvou původních oper*, Tempo. Listy Hudební matice 8 (1928).

Vladimír ZVARA: *Komische Oper*, in: Siegfried MAUSER (ed.), Musiktheater im 20. Jahrhunderts (Handbuch der musikalischen Gattungen 14), Laaber Verlag, Laaber 2000.

VIII. Přílohy

VIII. 1. Obrazové přílohy



Obr. 34 Bohuslav Martinů, Praha 1926, Ateliér Drtikol, Centrum Bohuslava Martinů, digitalizace Institut Bohuslava Martinů

1

B. Martinů

Voják a tanečnice.

Jednání I
Paměti Xáje .

Prolog
(Po overture. Vlastní úvodní ústředí)

1926

Odesílatel

J. U. Dr.
JAN LÖWENBACH
Kupující a obchodce
v Praze-III
JANŠKÁHOVA 50
TELEFON 628

Obr. 35 Titulní strana autografu partitury *Vojáka a tanečnice*, Centrum Bohuslava Martinů, digitalizace Institut Bohuslava Martinů

2.

Vystup 1

Allegro moderato

Lucerna, sochra, mior, opilec. (Jusij i me.)

fl.

ob.

cl. B.

Fag.

kon. F.

tr. (B.)

tr.

cl.

Allegro moderato

Prati.

Opoma!

3/4

Obr. 36 První strana autografu partitury *Vojáka a tanečnice*, Centrum Bohuslava Martinů, digitalizace Institut Bohuslava Martinů



NÁRODNÍ DIVADLO V BRNĚ

Voják a tanečnice

Komická zpěvohra ve 3 jednáních a 10 obrazech.

Slova napsal L. Budín. Hudbu složil
Bohuslav Martinů.

Dirigent: František Neumann. **Režisér:** Ota Zitek.

Senátor Bambula	Jaroslav Čihák
Šimon	Arnold Flögl
Malina	Marie Hloušková
Kalidorus	Antonín Pelz
Fenicie, tanečnice	Alexandra Čvanová
Pseudolus, sluha	Zdeněk Otava
Aloisie, jeho milá	Marta Dobruská
Harpax, vojn	Karel Kosina
Cato	Václav Fiala
Plautus	Ladislav Nechyba
Molière	Bohuš Nováček
Polymachaeroplages, slavný válečník	Máňa Novotná
Kuchař	Valentín Šindler
Kritik	Adolf Bruner
Polciista	Josef Tupy
Domovnice	Jelena Ježičová
Režisér	Vilém Skoch
Měsíc	Valentín Šindler
Slunce	Jaroslav Suchánek
Napověda	Emil Randa
Neznámý pán	Václav Fiala
Srdece	Anda Minaříková
Černoška	Jožka Mattesová
Opilec	Ferdinand Pour
Lucerna	Bedřich Zavadil
Jiná lucerna	Karel Kosina
Třetí lucerna	Václav Šindler
Socha	Vladimír Jedenáctík
Holubice	Luisa Pokorná
Jazz-dirigent	Vilibald Rubínek
První aedíl	Jan Špůrek
Druhý aedíl	Adolf Bruner

Litboys, girls, jazzband.

Hvězdy, červánky, hasiči, dukáty, tanečnice a tanečníci, lid.

Osoby intermezza:

Kuchtíci, talíř, vidlička, lžice, nůž, sporák.

Výtvarná a kostymní spolupráce: arch. B. Babánek.

Obr. 37 Divadelní cedule z premiéry, Archiv Národního divadla Brno



Obr. 38 Fotografie tanečnice z premiéry, Moravské zemské muzeum Brno, oddělení dějin divadla

VIII. 2. Libreto k operě *Voják a tanečnice*⁴³²

J . L . B U D Í N

P r a h a 1 9 2 8
HUDEBNÍ MATICE UMĚLECKÉ BESEDY
(431)

OSOBY

ŠIMON, občan athénský
PANÍ MALINA, jeho choť
KALIDORUS, jejich syn
PSEUDOLUS, jejich sluha
BAMBULA, městský radní a majitel tančírny v Athénách
FENICIE, tanečnice u Bambuly
ALOUSIE, milenka Pseudolova
HARPAX, vojenský sluha ze Sparty

Kuchař - Domovnice
Socha - Lucerna - Měsíc
Cato - Plautus - Pán s parukou -
Pán s plnovousem - Režisér

Tanečníci, tanečnice, sluhové služby,
vojáci, občané, kulisáci

⁴³² Uveřejněno in: J. L. BUDÍN: *Voják a tanečnice*, Hudební matice Umělecké besedy, č. 431, Praha 1928. Autentický text knižního vydání libreta.

Hra začíná za svítání na křižovatce athénských ulic a končí se téhož dne večer.

OUVERTURA.

P r o l o g (Režisér před oponou).

Jste připraveni vyslechnouti nás?
Jsou zavřeny už všechny pudřenky?
A papír od bonbonů nechraští?
Je moje žena na sedadle už?
Pak můžem ihned začít nový kus.
Že nový, pravím? Pouze na oko!
Kdys nazýval se prostě „Pseudolus“
a jeho autor nebyl poeta,
jenž pro zábavu lidu římského
psal komedie nízké, neslušné...
Už hnije, chudák, dva tisíce let,
však dívá-li se dnes na tento svět,
pak vidí, jak se stále vrací osud,
a jako kdysi, že sám živ je dosud:
že podnes, jako v Římě, opereta
na nivách seriosních bují, vzkvétá,
že dosud nešťastně se miluje
a dosud vínu, tanci holduje,
že v nových státech - jako - v Athénách
se obchoduje se vším: žito, hrách
i láska pořád v ceně mění se -
a jaká bude vláda, neví se,
Proč tedy Plautus nemohl by žít?
Nuž zkusme to — i když snad bude bit:
Nás nebude už svrbět jeho kůže.
To postačí — *(do jeviště)* A teď to začít může.

(Opona se rozhrne).

DĚJSTVÍ PRVNÍ

Křižovatka v Athénách, středem od zadu dopředu úzká ulice. Vlevo rohový dům Bambulův, vpravo Šimonův. Do prava vede cesta na forum, do leva k městské bráně.

V ý s t u p p r v n í .

Ještě je noc.

LUCERNY, SOCHA, MĚSÍC, OPILEC (*PSEUDOLUS*).

LUCERNY (*si zpívají*)

Měsíci, proč svítíš, když hoří lucerny?

MĚSÍC (*slézá po provazovém žebříku*)

Já svítím pro milence a lucerny jen pro opilce.

LUCERNA (*k měsící*) A co dělají milenci, když nesvítíš?

OPILEC To se asi milují po tmě!

SOCHA Je mi smutno. Nikdo nevidí věčné krásy!
MĚSÍC (*sleze se žebříku*)
Věčně vzdycháte, přítelkyně drahá! Je to nudnější než můj úplněk. Potřebujeme změny!

LUCERNA Bez luceren není revoluce!
OPILEC Nemluvte nesmysly! Máme konsolidované poměry!
LUCERNA Poměry snad máte, ale nejsou legitimní.
SOCHA Věčně táž frivolnost! Katastrofa jest neodvratná!
OPILEC (*k sobě*)
Osobo, stojíte tu tisíc let a ještě se divíte? Svět se točí kolem postele! Haló! Kolem postele!

(*Vezme sochu a lucernu, krátký tanec: měsíc vylézá zase nahoru. Lucerna a socha vrátí se na svá místa. Svítá.*)

V ý s t u p d r u h ý.

KALIDORUS (*vystoupí z domu Šimonova s dopisem v ruce, nevyspalý, unavený a uplakaný. K Pseudolovi*):

Že člověče se vracíš konečně! Já celou noc jsem usnout nemohl a čekám na tebe jak na své spasení!

PSEUDOLUS Nuž svěř se jen, čím bohové tě trýzní.

KALIDORUS Zde: dovedeš-li číst, pak přečti tento list. (*Podává mu dopis*)

PSEUDOLUS Já prospíval jsem vždycky ve čtení, však tohle přečíst? Velké umění! Ta písmena tak necudně se tváří a lezou na sebe, jak když se páří.

KALIDORUS Když nedovedeš číst, pak vrať mně zase list.

PSEUDOLUS Už čtu: „Můj milý! Srdce krvácí mi. Již nikdy potěšit se nesmím Tvými pocely a oběťmi.

Nikdy víc!

Můj principál se nasytil již mého umění

a s kapitánem jakýms umluvil,
že propustí mne k němu do Sparty,
když dá mu za mne dvacet dukátů.

Hned patnáct od něho vzal zálohou!

Ten kapitán zde pečeť zanechal,
a principál mne poslu vydat má,
jenž vykáže se stejnou pečetí
a přinese pět dlužných dukátů.

Ted' všecko víš a můžeš dokázat,
zda skutečně mne také miluješ“

KALIDORUS Ted' všecko víš a můžeš dokázat,
zda skutečně mne také miluješ...

Jak mám to dokázat?

- Beznadějně oko slzu roní,
zítra pošle si ten major pro ni -
a já nemám v kapse ani cvok!

Táta má peníze důkladně spočteny,
mimo to má je v pokladně zamčeny
a já nemám v kapse ani cvok!

Nikdo mně na světě haléře nepůjčí,
nikdo už ve městě za mne víc neručí
a já nemám v kapse ani cvok!

PSEUDOLUS Nebreč, příteli!

Jen spolehni se na mne,

Znám sice tvého otce:
však v tomhle případě
je na snadě;
že táta musí pustit chlup!

KALIDORUS Ty by sis troufal?
Naděje opět se vrací,
až jsem si zoufal.
Znovu začínám žít.

PSEUDOLUS Zanech teď lyriky. Ani muk!
Z Bambulova domu slyším hluk.

V ý s t u p t ř e t í .

Několikrát otevřou se úzce dvěře Bambulova domu a pokaždé vyskočí groom. Krátký tanec groomů před domem. Potom se dvěře Bambulova domu otevřou hezky ze široka. Ohromný tlustý portýr se uklání vycházejícímu Bambulovi.

BAMBULA *(maska kuplíře) s průvodem sluhů a tanečnic. Před sborem a po sboru krátký tanec služebnictva a tanečnic. Sbor s přehnanou ponížeností.*

SBOR At' žije pan senátor Bambula!
At' slavně se dnes jeho svátek slaví!
Bud' domu jeho čest!
At' žije pan senátor Bambula!

BAMBULA Už přestaňte mi se zpěvem a dbejte raději mých rozkazů.

SBOR Ano!

BAMBULA Slyšeli jste, co jsem zařídil?

SBOR Ano!

BAMBULA Slyšeli jste, co jsem nařídil?

SBOR Ano!

BAMBULA Ano, ano, samé ano!
na konec nebude nic obstaráno!
Má-li svátek jednou za rok
občan mého stavu,
musí jídlem náležitě připravit si slávu.

SBOR Má-li svátek jednou za rok
občan jeho stavu,
musí jídlem náležitě
připravit si slávu.

BAMBULA Proto o mé večeři dnes
zvědět musí svět.
Kuchaře jdu přijednat jen-
budu tady hned *(Má se k odchodu)*.

(Zatímco Bambula mluvil k sluhům, zpozoroval Kalidorus mezi tanečnicemi svoji milenku Fenicii. Dávají si znamení, až se jim podaří sejít se, aniž to Bambula postřehl. Něžná němohra. Kalidorus tváří se zoufale. Jakmile se Bambula obrátil opět k tanečnicím, vrátí se Fenicie zpět nepozorovaně mezi své družky. Podaří se jí však opět přiblížit se Kalidorovi. Bambula zatím dává jednotlivým sluhům a tanečnicím další němé rozkazy).

FENICIE Tys obdržel můj list? ... Co uděláš?

KALIDORUS Má drahá, vskutku nevím sám, však na Pseudola spoléhám.

FENICIE Co činit vskutku neví sám,
já na Pseudola spoléhám.

Ty vždycky, stvoření nevinné,
se bláhově spoléháš na jiné.
I v lásce byl jsi nezkušený zcela
a kdybys nebyla chtěla,
ty dodnes bys neuměl milovat.

KALIDORUS I v lásce byl jsem nezkušený zcela
a kdybys nebyla chtěla,
já dodnes bych neuměl milovat.

FENICIE Teď napni síly, rozum svůj i vtip,
bys dostal mne ze spárů toho kuplíře.
Však pozor ... jde už. S bohem buď!

BAMBULA (*k Fenicii*)
Ty pak zejména, má milá,
hleď, abys se přičinila
a mou kapsu naplnila,
neboť jinak věz: neosvědčíš-li se dnes,
dostane tě spartský pes.
Polymachaeroplages. Polymachaeroplages!

KALIDORUS (*stranou*)
Běda mně! Polymachaeroplages!

PSEUDOLUS (*stranou*)
Hrůza! Polymachaeroplages!

SBOR Polymachaeroplages!

BAMBULA (*k sluhům a tanečnicím*)
Teď všeko, víte. *Sluhové a tanečnice uklánějí se, odcházejí do domu Bambulova,
který se má k odchodu na forum.*

FENICIE Teď napni rozum svůj i vtip.

KALIDORUS Teď napnu rozum svůj i vtip.

SBOR Až žije občan Bambula.
buď domu jeho čest a sláva! (*Tanec*).

BAMBULA (*odchází vpravo*)

V ý s t u p č t v r t ý .

PSEUDOLUS Hola, milostpane!

BAMBULA (*ohlédne se*)

Kdo zdržuje mne? Nemám času.

PSEUDOLUS Mám záležitost pro vás. Důležitou!

BAMBULA Co je mi do ní, nemám čas.

PSEUDOLUS Věc obchodní a týká se též vás.

BAMBULA Nemám čas. Nemám čas!

PSEUDOLUS Můj přítel musí mluvit s vámi.

KALIDORUS Já chtěl bych mluvit s vámi.

BAMBULA Co vy mi tu říci chcete, to pro mne není nové:
já pracuju však jenom za hotové.

PSEUDOLUS Jsou, pane rado, různé případy.

Vždyť víte, než jste zvolen do rady

byl za plebejskou stranu,

že také svoji kapsu

jste míval tak říkajíc na psu.

BAMBULA Ty drzá hubo! Sám se doprošuješ a urážkami ještě obtěžuješ?

PSEUDOLUS Ach, milostpane, proč tak nechápavě?

má slova vykládáte, dobře míněná?
Což chudoba snad hanbou jest?
Vždyť rychlá kariéra zvyšuje jen čest.
Vaše jméno, vaše důstojnost
jsou povýšeny nad vší pochybnost.

BAMBULA Mne hladkou řečí oklameš jen stěží.
Však mluv, oč běží?

PSEUDOLUS Jde o Fenicii.

KALIDORUS Jen týden kdybyste mně posečkal,
pak do halíře splatím vám Jen týden!

PSEUDOLUS Jen týden!

BAMBULA Jen týden? Já mohu čekat třebas rok.

KALIDORUS Nerozumím vám.

BAMBULA Pak povím ti to zřetelně:
ta dívka není na prodej.
Už jiný za hotové dostal ji.

KALIDORUS Slib závazný jste věrolomně zrušil.

BAMBULA Že peněz nemáš, předem už jsem tušil.

KALIDORUS Křivopřísežníku! *(všecky nadávky říká Kalidorus plačky).*

PSEUDOLUS Bezbožníku!

KALIDORUS Zloději!

PSEUDOLUS Podvodníku!

KALIDORUS Lajdáku!

PSEUDOLUS Pasáku!

KALIDORUS Šibeničníku!

BAMBULA Obchod už je uzavřen!

PSEUDOLUS Mám-li v této situaci
moudrého cos vymyslet,
musím rychle šikovného
pomocníka opatřit.

BAMBULA / KALIDORUS

Má-li v této situaci moudrého cos vymyslet, musí rychle šikovného pomocníka opatřit.

PSEUDOLUS / KALIDORUS

Podvodníku!

KALIDORUS Obchod už je uzavřen!

KALIDORUS Je to poslední tvé slovo?

BAMBULA To poslední je slovo *(Odejde vpravo sledován Pseudolem).*

KALIDORUS *(usedne zoufale na schody a upadne v polosnění. Zjeví se mu Fenicie jako fantom).*

V ý s t u p p á t ý .

(Orchestrální mezihra. Nastává den.)

(Mezihra přechází v tanec srdce a holubice. Kalidorus se probouzí a jakmile spatří přicházet Šimona a Malinu vrátí se kvapně do domu).

V ý s t u p š e s t ý .

ŠIMON *(přichází z pravé strany se svojí ženou Malinou)*

MALINA To všechno jsou jen cizí pomluvy
a na ty věru nedala bych nic.

A kdyby to i pravda bylo vše,
já na tom divného nic nevidím,
když zdravý chlapec tanci oddán jest
a hezkou tanečnici miluje -
a třeba z lásky vyplatit ji chce.
To stávalo se přece za všech dob
a starší páni též to dovedou.
Já do svědomí tobě nesahám
a lhostejno mi, co se povídá.
však z mládí společného dobře vím,
že hříšků všelikých máš také dost.

ŠIMON To bejvalo! Však nyní v těchto věcech
jsem pevný názor sobě utvořil
a za to mám, že příliš shovívavě
ty soudíš mrav a věci veřejné.
Já slyšel to už z různých stran,
že vyplatit chce děvče z tančírny.
Však na štěstí ho držím na uzdě
a peněz zbytečných mu nedávám.
Jak nakažlivý mor to tančení
dnes svádí mládež jenom k neřesti!

PSEUDOLUS (*vrátí se*)

Ach, pane, vy? V tak časně hodině?

MALINA / ŠIMON

Pseudolus! Co tady děláš?

PSEUDOLUS Já pane - já – a mladý pán my měli tady malou poradu ...

ŠIMON

Aha!

MALINA

Poradu?

ŠIMON

To asi právě ona záležitost jest,
již od tebe chcem vysvětlení mít.

(*Pseudolus je každým následujícím slovem víc a více ohromen*).

Je známo ti, že Kalidor - můj syn
je zamilován do jakési tanečnice?
A je to pravda, -
že chce ji za odstupné vyplatit?
A je to pravda -
že k tomu bezbožnému podniku
mne ohnout chceš o dvacet dukátů?
A peníze chceš synu mému dát,
by mohl děvče vyplatit?
(*Pseudolus úplně zdrcen*)
Nuž mluv!

PSEUDOLUS (*bezradně*)

Ba jo! Něco na tom je!
Když vám čistou pravdu říci mám -
ač nerad - vám to přiznávám.

ŠIMON

Vím zatím dost!
teď v celém městě rozhlásiti dám,
by nikdo nepůjčil vám nic,
ni grešili zlámanou!

PSEUDOLUS To, pane můj, je zcela zbytečné!

Náš úvěr ve městě je vyčerpán.
My od v á s pouze chceme peníze.

MALINA / ŠIMON

Jen od nás chtějí peníze!

ŠIMON

To si počkáte!

PSEUDOLUS A přece nám je dáte!

ŠIMON To věru zvědav jsem!
PSEUDOLUS A ještě dnes! A ještě dnes!
A nejen to! Já z Bambulových klepet ještě dnes
tu tanečnici musím vypáčit.
A myslím, pane, jestli se to zdaří,
že měl byste dát aspoň dvacet dukátů.

PÁN S PLNOVOUSEM A BRÝLEMI (*vstane v hledišti*)
(*Jaksi pro sebe, ale nahlas*)
Jsem zhruba indignován. (*Skanduje do jeviště hexametry*):
Jménem Plauta velím: Teď nechte již rouhavé hry.
Metrum, duch, děje sled, vše jinak je v knížce latinské.
(*odchází z hlediště*). Jsem zhruba indignován.

NÁPOVĚDA (*leze z boudy. K Pseudolovi s knížkou v ruce*)
Ten pán má pravdu. Vždyť tohle v mé knížce není!
(*K Šimonovi*) Pane, proboha, zamítněte tu sázku, měl bych největší obtíže s
režisérem. (*Volá do kulisy*): Pane režisére! (*Odejde za kulisu*)

ŠIMON (*rozmyslí se*)
Nuž platí. Stojím v slovu .
(*Šimon a Malina odejdou*).

PSEUDOLUS (*sám, k publiku*)
Náповěda se zbláznil

PSEUDOLUS (*dívá se do náповědovy boudy*)
Pane, kde jste? Čekám na heslo (*Dívá se za kulisu*): Pane režisére! Rychle!
Náповěda zmizel.

MĚSÍC (*slézá ze žebříku, bledý*)
Mně je z toho docela špatně. Režie nestojí za nic.
(*Náповěda, režisér a pán s plnovousem vejdou z kulisy, každý z jiné strany*).

NÁPOVĚDA (*stále s knížkou v ruce*): Je to atentát na mojí existenci:
V knížce velký, krásný, závěrečný ensembl – a místo toho je tu velká kaňka! Je to
atentát na operu (*Stále ukazuje do knížky!*)

REŽISER Co se to děje?
VOUSATÝ PÁN
Konstatuji, pánové, že zacházíte trestuhodně se starořímskou komedií. Zákony
formy a krasocitu jsou hrubě porušeny. Je to blasfemie (*Odchází indignovaně*).

NÁPOVĚDA (*k Pseudolovi*)
Vy jste to všechno splet.

PSEUDOLUS Dejte mi pokoj. Já mám svoje noty. Ukažte to (*vytrhne náповědovi knížku*). Vždyť
vám to schází. - Závěr - sázka.

REŽISER (*přiběhne a vytrhne mu knížku*)
To si musíte zrovna tak před obecnstvem vykládat? Kde je sbor? Kde je balet?
Režie musí všechno zachránit! Světlo! Mnoho světla! Kde je sbor? Masy! Pohyb!
Světlo! Barvy!

HLASY JEDNOTLIVCŮ (*kteří přibíhají na scénu: jsou to všechny jednající osoby, sbor, balet a
kulisáci*)
Co se děje? Ostuda! Sbor! Balet sem! Na scénu! To jsou případy! Komplikace! To
že je Plautus? Barvy! Světlo! Pohyb! Masy!
(*Zmatek a hluk, jenž se na počátku sboru utiší, pohyb však zůstane.*)

SBOR Světlo! Masy!
Pohyb! Hlasy!
To je exposice? Kde je světlo? Kde jsou masy?
Skandál! To je civilisace? Soumrak opery? Konec! Oponu!
(*Opět velký hluk*)...

PSEUDOLUS (*vystoupí na budku*)

Ale, dámy a pánové, nekřičte, vždyť je všecko v pořádku. Velký ensemble! Je to docela podle předpisu!

KŘÍK Nerozumíme ničemu!
(*Nový pokřik, tanec! Vousatý pán přivede strážníka*).

STRÁŽNÍK Jménem zákonů ... (*Všecko náhle ustrne*). Oponu!

Opona rychle dolů.

Konec I. dějství.

INTERMEZZO I

Kuchyně v domě Bambulové (přední polovice jeviště). Tanec vidliček, nožů a kuchyňského náradí.

Vystoupí BAMBULA S KUCHARĚM

BAMBULA Nemluvte mně: Kuchaři neumějí vařit,
jenom na útraty pána krást a víno pařit.

KUCHARĚ Proč pak hned hubujou, vašnosti?
Já jsem se jim přece nevnucoval. Práce máme dost.
Dnešního času jsou hostiny na denním pořádku.
Nejen šlechta, rytíři a senátoři. I plebejci
v nových hodnostech potrpí si na papání. Tady
jedna dáma, – má zrovna takový podnik jako oni,
– zrovinka se dneska ráno po mně sháněla. Taky dnes dává hostinu.
A jaká je to nóbl společnost. A dobře platí. Na tom fleku tam mohu jít.
Dal jsem jim, vašnosti, přednost jako
panu senátoru a městskému radovi. Člověk neví,
kdy to může potřebovat. Ale jestli líbějí myslet,
já se nevnucoju, mohu jít jinam.

BAMBULA No, no, člověče! Jen nebudte hned tak
podebranej, vždyť jsem toho tolik neřek. Přece
víme, že kuchaři to se zásobami neberou tak
přísně. A když odejdou, vždycky nějaká ta láhev
dostala nohy, o stříbrných lžičkách ani nemluvě...

KUCHARĚ Vašnosti, to patří k našemu povolání. My
si ani tak nepotrpíme na plat, jako na naturálie.
Ale za to mohu říci, že nejsem žádný tuctový
kuchař, nýbrž solidní a rigorosní odborník.
Žádná moderní strava pro chudokrevné a nervosní,
žádná mrkev, zelí, špenát, salát, šťovík,
čočka, žádná kapusta, lebeda a podobné traviny,
ale solidní, vydatná a důkladná kořeněná kuchyň,
jak nás to naučily naše matky:
Hovězí, vepřové, telecí, skopové,
pečeně, vařené, dušené, smažené,
husy a kuřátka, holuby, kachňátka.
všemožně upravené, báječně kořeněné ...

vůbec, koření, vašnosti, to je moje specialita:
koliandr, celiandr,
cicmandr, cepolendr,
kalopsida, cukaplida,
hapalopsa, makoplida, to jsou hlavní koření.
Největší však umění,
není jenom v kořenění,
nýbrž v jeho sestavení!

BAMBULA Přestaň mně už s těmi frázemi a řekni
do slova, co zaplatím.

KUCHARŤ Jak jsem řekl, pane rado: dvě drachmy
a naturalie dle potřeby. Jinak nic nezakvedlám.

BAMBULA (*k sobě*)
Pak se říká, že zaměstnanec je hospodářsky slabší. Chtěj, nechtěj, musím toho
chlapa vzít. (*Ke kuchaři*): Dobrá, přijímám. Ukážu ti sklep.
(*Sestupuje s kuchařem do sklepa*).

(*Zadní opona se vyhrme*).

DĚJSTVÍ DRUHÉ

(*V tančírně Bambulově. Přední část jeviště jest vstup na způsob baru. V zadní části je vlastní
taneční místnost, do níž později z pozadí přicházejí první hosté. Kapela 4-5 mužů zády k
obecenstvu. Mezi nimi černochoch (bubeník) a černoška. Proč by v Athénách nemohl být černochoch?*)

V ý s t u p p r v n í .

(*Na začátku personál prostírá. Pak přicházejí první hosté*).

PSEUDOLUS (*spí na židli před barem*). Tanec a sbor hudebníků (*beze slov*).

V ý s t u p d r u h ý .

(*Stále hudba v pozadí*)

HARPAX (*vstoupí popředím s dopisem v ruce*)
(*Pseudolus se probudí a sleduje ho bedlivě*).

HARPAX Taky by to mohlo být.
Sedmý dům od brány, nádherná stavba, široké
dvěře ... (*Rozhlíží se a hledá*)

PSEUDLOUS Aha.

HARPAX Něco jste povídal panáčku?

PSEUDLOUS Totéž chtěl jsem ptát se, vojáčku!

HARPAX Jste, pane, vy snad občan Bambula?

PSEUDLOUS To sice ne. Však Bambulův jsem správce, sekretář!

HARPAX (*pro sebe*)
 Chvástal je to sic,
 však chytrý beze sporu.
 Musím se před ním mít na pozoru.

PSEUDLOUS Můj pán očekává posla ze Sparty.
 Kapitán!
 Dopis! A pečeť! A pět dukátů!
 Snad bys podle uniformy
 mohl ty ten voják být,
 ale ovšem napřed bych se
 musil o tom přesvědčit.

HARPAX Celkem by se všechno shodovalo dosti.
 Ale mám příkaz z opatrnosti...

PSEUDLOUS Jaká pak opatrnost! Vidíš přece,
 že všechno vím.
 všechny účty viduji,
 pokladnu mu spravuji,
 zboží platím, objednávám,
 Proto dloužek pána svého
 dát mně můžeš beze všeho.

HARPAX Kdybys nejvyššího boha
 sekretářem byl,
 věř, že bych ti ani grešli nesvěřil.

PSEUDLOUS Mluvíš směle, cizí občane,
 Pozor dej, ať se ti něco nestane.

HARPAX Co se mně může stát?
 Má vlast je Sparta, spřátelený stát.

PSEUDLOUS My kašlem, přáteli, na politiku,
 když peníze chcem dostat do pytlíku.

HARPAX A já zas peníze ti nedám.
 Já počkám v městě, vždyť mám čas -
 a za hodinku přijdu zas.
 Ty zatím vezmi pro pána ten list,
 v němž pečeť smluvená je udána.
 Však neosměluj se ho číst. (*Odevzdává mu dopis*)

PSEUDLOUS Proč bych ho četl? Vždyť všechno vím.
 Pán říkal mi, kdo pečeť přinese
 a pět dukátů k tomu,
 tomu že tanečníci vydat smím.

HARPAX Ty vskutku všechno víš a znáš má tajemství....

PSEUDLOUS Jak pak bych neznal, vždyť jsem tajemník.

HARPAX Pak svěřím ti i pečeť. Odevzdej mu ji.
 (*Dá mu pečeť*)

PSEUDLOUS Však od koho mu musím vyřídít.

HARPAX Mé jméno je Harpax, voják ze Sparty.
 Zajdu do hospody za bránu
 a tam zůstanu.
 Najím se, osvěžím,
 pak si po cestě poležím.
 Až se tvůj pán z města vrátí,
 můžeš mne z hospody zavolati.

PSEUDLOUS To se může stát *(doprovází Harpaga)*.
HARPAX *(odejde)*. *(V pozadí tanec)*.

V ý s t u p t ř e t í .

PSEUDLOUS Bohové, jak je to možné,
že tak nečekaně plníte přání mé zbožné? Kde, prosím Vás, berete tolik času,
sledovat tu mizernou lidskou chasu?
Člověk tu přemýšlí o cestách křivých,
podvodech, klamech, úskocích lstivých, -
najednou přijde vojenský sluha-
a zbytečna jest všecka práce tuhá.
Škoda, že v životě vždycky není
takové krásné zařízení,
jako v téhle komedii naší:
překážky všemožně v mozku ti straší,
můžeš však býti si jist,
že žádný voják ti nedodá list,
který ti strhané myšlenky naváže
a rovnou cestu k cíli ukáže.
Teď, Merkure, mně přispěj dále
v mém bohabojném podniku!

V ý s t u p č t v r t ý .

(Z předu přicházejí Kalidorus se svojí matkou Malinou, která se rozpačitě rozhlíží)

KALIDORUS Co nového?

PSEUDOLUS Mnoho ne, tak asi za nehet. To všechno
povím vám za kulisou, neb ctěné obecenstvo
celou věc již zná a nesmíme je nudit.
Teď, vzácná paní, malou prosbu mám:
já potřebuji půjčku pěti dukátů ...

MALINA Není-li to víc, ty můžeš hned mít *(Vyplácí mu je)*.

PSEUDLOUS Já věděl hned, že jste náš správný
příznivec. Však potřebuji ještě šavli a úbor vojenský.

MALINA Není-li ti více třeba.
všecko mohu opatřit.

PSEUDOLUS Bravo!

A teď jen se postarejte,
aby všecko, co jsem pravil
bylo tajně dopraveno -
k mojí milé, k Alosii,
na podskalské ulici.
Potřebuji pomocníka
v této čtvrti neznámého,
šibalského, prohnaného,
správného a mazaného,
který propůjčí se k tomu,
k čemu já ho navedu.
A to nikdo nenacvíčí
- jako moje - Aloisie!

KALIDORUS / MALINA

Jeho Aloisie (*Všichni odejdou*).

V ý s t u p p á t ý .

FENICIE (*z pozadí ozářena vystoupí až k popředí rampy*). (*Jeviště v tlumeném osvětlení*):

Když jsem tančila v Arkadii,
ovečky pásal můj hoch,
pro radost jedinou,
skromnou a nevinnou
stačil mně šalmaje zvuk.
Zanikla země zlatého věku,
nestačí šalmaje hlas.
Město mne zlávalo
kouzelným leskem,
hudba v něm víří
rytmem a třeskem,
celý svět tančí.

(Za jejího zpěvu setmí se pozadí úplně. Kapela usíná. Kolem spícího bubeníka zůstane světlý kruh: za ním se objeví palma, pod ní černoška z orchestru. Moderní kostým s ní sklouzne. Celé jeviště je temné, jen Fenicie, bubeník a černoška jsou osvětleny jako fantomy. Černoška zpívá).

ČERNOŠKA Kde jsem tě viděla? V Liberii?

V oase Ma-Fa? Či kde?
Chlapče můj jediný,
ztracený, nevinný,
celému světu hrej!

(Obraz obou žen zmizí. Pozadí se rozjasní. Černoška je zase v orchestru a spí. Bubeník se probudí. Kapela se probouzí a začne zas hrát).

(Prostřední opona, bílá plocha se spustí a zakryje zadní polovici jeviště).

V ý s t u p š e s t ý .

PSEUDLUS S ALOISÍ za následující rozhovory vystupují z domku Aloisiina v podskalské ulici, jdou ulicemi přes forum na křižovatku před Bambulův dům, do něhož pak vstoupí. Vše se naznačuje kroky a chůzí na jevišti zatím co pozadí filmovou projekcí na bílé ploše zadní opony mění scénérii až k místu, kde bílá opona se zdvihne a jeviště představuje opět Bambulovu tančímu.

ALOISIE vystupujíc z domku ještě rychle dokončuje vojenské přestrojení, držíc v ruce vojenskou masku.

PSEUDOLUS Tak, pospěš, holka:

Teď ukážeš, zdali mě ráda máš
a zdali živnost hereckou též ovládáš.
Do hloubky si nalaď hlas.
Místo altu máš teď bas.

ALOISIE Od nynějška nejsi Aloisie, nýbrž Alois Harpax, voják ze
Znám svou úlohu i tvé úmysly. To stačí.

Doufám, že ten oblek tak mně sedí,
jako kdybych v něm se byla zrodila.

PSEUDLOUS To věc je jistá.

A nikdo nepozná, žes civilista.
Bude-li se podle plánu všecko dobře dařit,
půjdem po té komedii do vinárny pařit.
Pohostím tě jídlem, pitím, přiměřeně stavu,

snad i něco jiného se najde pro zábavu.
Teď k věci. Jak jsme řekli. P l a t í.
(*Schová se stranou*)

ALOSIE (*volá mužským hlasem před Bambusovým domem*)
Bydlí tu pan rada Bambula?

(*Bílá opona se zdvihne a vstoupí Bambula, Tančírna jako před tím.*)

ALOSIE (*stranou k Pseudolovi*)
Je to on?

PSEUDOLUS Je to on.

ALOSIE (*odstrkává Pseudola do prava ven. Rozlíží se*)
Ruku líbám, milostpane. Rád bych se vás něco zeptal. Hledám tu nějakého je to zazobaný buržuj, takto ničema, neznaboh, kuplíř a velký loťr.

BAMBULA (*pro sebe*)
Ten člověk hledá jistě mne.
(*K Aloisii*) A jak se jmenuje?

ALOSIE (*rozmýšlí se*)
Bambula.

BAMBULA Neřekl jsem to ? (*Nahlas*) To jsem já.

ALOSIE Jakže vy, milostpane? Ať mne trefí šlak.
Hnedka jsem si to myslel. To jest : řekl mně můj pán, že váš soused má ty vlastnosti hanebné, jak jsem o nich vyprávěl.

BAMBULA Nemusíš se vytáčet. Víím, kdo jsem a co se o mně mluví. To mně na vážnosti neubere. Co si přeješ?

ALOSIE Od mého pána ze Sparty pěkné poručení. Mám tady dopis odevzdat ku přečtení.

BAMBULA Kdo je tvůj pán?

ALOSIE (*pro sebe*)
U čerta, kdo vlastně je můj pán? (*K Bambulovi*) Jen prosím račte se na písmo podívat a přezkoušet, zda pečeť jse správná (*podává mu dopis*). Pak račte jméno pána mého jmenovat, abych poznal, zdali vskutku račte být pan Bambula.

BAMBULA Dej mi dopis.

ALOSIE Račte ... (*Odevzdává dopis Bambulovi*).

BAMBULA Toť jeho písmo, jeho pečeť.
(*K Aloisii*) Polymachaeroplágides.

ALOSIE Polymachaeroplágides. Správně, vašnosti, jste uhod ono jméno. Nezlobějí se, vašnosti. Musil jsem se dříve přesvědčit, zdali vskutku pan Bambula račte být, a zdali jsem snad nenalít ...
Tak, tak: Polymachaeroplágides. Polymachaeroplágides.
(*Pro sebe*) Tuze těžké jméno. Musím si ho opakovat, abych ho nezapomněla.
Polymachaeroplágides.

PSEUDOLUS (*za oponou*)
Polymachaeroplágides
Bravo! bravo! Jen tak dál!

BAMBULA Copak mi píše kapitán ze Sparty?
(*Čte*) Milý příteli a bratře v obchodech!
Já, Polymachaeroplágiedes,
to pozdravení tobě vzkazuji,
jež odevzdá ti Harpax, sluha můj.
(*K Aloisii*) Jsi ty ten Harpax? (*Čte dál*):
Jež odevzdá ti Harpax, sluha můj.
Jak smluvili jsme, tak to plním dnes.

On peníze ti řádně odevzdá
a ty mu vydáš tanečnici Fenicii.
Já, starý přítel tvůj, tak žádám od tebe
a čekám určitě, že slovu dostojíš.

ALOISIE Tak co tomu říkají, vašnosti?
BAMBULA Co tomu říkám? Jak jsme smluvili,
tak to vyplním. Ty mi vyplatíš peníze a já ti
vydám tanečnici Fenicii.

*(Aloisie a Pseudolus opakuji Bambulova slova.)
(Bambula zajde s Aloisii dovnitř domu za tančírnou.)*

(Zadní opona zakryje prostor tančírný: před ní řadí se s obou stran antický sbor.)

SBOR Náhoda šťastná v nešťastných rukou
málo je platna, nezbaví trampot.
Neboť i k tomu, jak náhody užít,
třeba je věru chytrosti s hůry.
Chytrost však sama nestačí vždycky,
odvaha často slabou se cítí,
jestli se s mužem nespojí žena,
která mu přináší podvod a lest.

Konec II. Dějství

INTERMEZZO II

Před oponu se strany jeviště vstoupí Cato (maska diktátora) následována dvěma liktory s fascas, kteří se postaví po obou stranách: jde prudkými kroky, zastaví se náhle uprostřed a volá velitelsky do orchestru.

CATO Hola! Cerbere! A vy tam dole! Ať Plautus ihned přijde nahoru! Já, Cato, vůdce, zvu ho, volám sem! *(K sobě):* Já Římem zatřás, proč bych podsvětí se bál?

PLAUTUS *(hrabe se nedůvěřivě z orchestru ke Catovi, jemuž se uctivě uklání).*

CATO *(k Plautovi)*

Jen polez, pantáto, a nic se neboj nás. Teď z blízka uvidíš, jak dosud všecko žije, co v podsvětí jsi sotva zaslechl.

PLAUTUS Já dávno slyšel, že mne vykrádají,
však moci nemám, bych to zamezil.
Vždyť uplynulo dva tisíce let,
co v Římě slavnostně mne pochovali -
a to už zaniklo mé právo autorské.

CATO *(netrpělivě)*

Však za to měl jsi krásný pohřeb
u nás a gymnastické šíří tvou slávu.

PLAUTUS Ti dnešní sotva: Řím je nebaví
ti spíše „Spartě“ teď se obdivují.

CATO *(netrpělivě)*

Což mluvím o sportu?

Dnes máme literární den
a pro svou slávu hledám autora!

PLAUTUS (*poníženež*)

Rozumím.
Však sním-li prosit, jasný vůdce náš:
Pan Moliere, jenž tak mne vykrádal,
ať alespoň vidí, jak mně ublížil...

CATO Byl Francouz, že? A tebe vykrádal!?

PLAUTUS (*přizvukuje*)

CATO (*do orchestru velitelsky*)

Ten Francouz, Moliere, ať přijde též!

PÁN S PARUKOU (*elegantně vystupuje z orchestru do jeviště, uklání se*) Jsem Jean Baptiste

Poquelin, zvaný Moliere.

CATO Náš slavný krajan, Plautus, tvrdí zde,
že prý Jste jeho kusy vykrádal!

MOLIČRE Já figury své bral kde dalo se:
ať v přírodě či v knihách v divadle
(*k Plautovi*) Nic nemáme si věru vyčítat:
Vy Menandra jste rovněž citoval
i Fiomona, Difila a jiné : ...
Nuž podejme si, ruce, kolego:
Ač brali jsme své dobré odevšad
přec něco dali jsme též ze svého,
To o všech komediích nelze říci.

CATO Teď nechte literárních diskusí,
nám v Římě jen se jedná o slávu.
To nutno vysvětliti publiku
(*Kyne liktorům*)

LIKTOROVÉ Silentium! Promluví Cato!
(*Fanfára*)

LID (*Sbor v orchestru*)

Evoe! (*Po každém projevu sboru kynou liktoři k uklidnění*)

CATO (*vstoupí na okraj podia. Sbor doprovází jeho řeč souhlasem*)

(*Do obecnstva*)
Pro slávu Itálie! (*Souhlas*)
Pruty svázané
a sekeru jsem uvedl k nové cti! (*Souhlas*)
Jak znovu dobyli jsme Gallie i Afriky (*Souhlas*)
tak přes Alpy šla sláva našich vojsk (*Hurá*),
tak dobudeme svět svým uměním (*Potlesk*).
My obnovili staré slavnosti
a matka Megalesia zas v úctě jest.
Pro slávu Itálie! (*Hřmotný potlesk*). Římané.
Já překvapil vás novým výkonem.
Sám Plautus přišel přesvědčiti se,
jak ctíme jeho velké umění (*Potlesk*),
Buď mezi námi vítán (*Potlesk*)!

SBOR Buď mezi námi vítán!

CATO Pro slávu Itálie (*Do jeviště*) Z a č n ě t e !

(*Fanfára*). (*Opona se rozhrne*).

DĚJSTVÍ TŘETÍ

Volné prostranství v Římě mezi Palatinem a Aventinem. Na scéně vpravo dokončují divadelní zřízenci pódium pro jeviště, jehož přední strana jde úhlopříčkou přes hlavní jeviště zprava vpředu do leva vzadu. Na pódium postaveného jeviště dostavují dělníci dvě kulisy, znázorňující scénu prvního dějství: ulice s domem Bambulovým a Šimonovým, před malým jevištěm přihlížejí kluci, chůvy s dětmi a liktoři (strážníci) s fascies v rukou dělající pořádek (vše velmi rychle). Trousí se zvolna občané, živnostníci a lid všeho pohlaví. Několik zřízenců staví před pódium židle pro honorace. Kluci se tlačí na pódium a za kulisy, skáčou na židle atd. Liktoři je odhánějí, děti křičí.

V ý s t u p p r v n í .

PSEUDOLUS (*vstoupí na podium, k Plautovi*)

Také já Vás, pane, vítám. Jsem tak říkajíc Váš syn.

Vaše dítě duševní. Věřím, že mne nepoznáte. Ale musíte si zvyknout na režii. Náš režisér, náš pán! - Nuže, hrajem dál.

(Zatleská a schová se za kulisy).

(Cato, Plautus a Moliére zasednou v předních řadách mezi obecnstvem na jevišti).

V ý s t u p d r u h ý .

Z Bambulova domu vystoupí A l o i s i e stále ve vojenském převleku s maskou, doprovázejíc plačící Fenicii. (Duet):

ALOISIE Nic se mne slečno, nebojte,
čestných slovem se spokojte:
Vznešený mládenec v tomto městě,
touží už po vás jako po nevěstě.

FENICIE (*plačtivě*)

Nic se tě, vojáčku, nemám bát?
Na čestné slovo tvé mám jen dát?
Vznešený mládenec v tomto městě,
že touží po mně jak po nevěstě?

ALOISIE Nebojte se, nebojte se,
čestným slovem spojte se.

FENICIE Jak ti mám věřit, ani tě neznám.

PSEUDOLUS (*objeví se*)

ALOISIE A což tady kolegu?

FENICIE Pseudolus!

PSEUDOLUS Ano, slečno, to jsem já.

Nám se svěťte, překonána
chvíle kritická.

(Všichni tři rychle odejdou doprava).

V ý s t u p t ř e t í .

Z obecnstva před pódium vyběhne domovnice, vyhlíží okamžik marně za odcházejícími, pak pokynem zavolá z Bambulova domu tanečnice: dívají se týmž směrem. Živá gestikulace. Pak seřadí se na pódiu v půlkruhu kolem domovnice.

DOMOVNICE Spaste, bohové, hříšnou duši!

Ptám se vás, dámy, zda se to sluší,
aby se s živým lidským tvorem,
jednalo jako na trhu skorem.
Ne že bych na pána chtěla štvát -
ale tohle se nemělo nikdy stát!

LIKTOROVÉ Ticho, ticho!

OBECENSTVO (*před pódiem*)

Je to pravda, je to pravda!
Takovéhle kusy by se hrát neměly!

LIKTOROVÉ Ticho, ticho!

OBECENSTVO Tohle by se mělo zakázat.

Jaké zvyky, jaké mravy,
jaké z toho naučení?

LIKTOROVÉ Ticho, ticho!

DOMOVNICE Já věděla, že se dnes rozčlím -

Právě si karty vykládám,
ukázal se mi špatný list...
Jako když srdce mi zkamení.
Povídá: zlé to znamená.
A už je to tady.

OBECENSTVO Máte pravdu, máte pravdu!

DOMOVNICE Vědí, že jsem domovnice od jemnostpána,

co tu hraje toho pana Bambulu.
Doma je to hodný pán, ale tady ho vůbec nepoznávám.

LIKTOROVO Buďte zticha!

DOMOVNICE Můj ty Joviši!

BAMBULA (*vyjde z domu*)

Co je to tu za rámus?
Snad ne revoluce?
Hned mi zpátky do domu,
sic je exekuce!

DOMOVNICE (*rychle se vytratí a za ní též tanečnice*).

BAMBULA Je to hrůza! V dnešní době

revolučních hesel,
člověk ani na svůj svátek
nemůže být vesel

(*K obecenstvu*) A vy se do toho nemíchejte. Nebo takhle nedohrajem ani do rána!
(*volá do Šimonova domu*) Hej, sousede!

V ý s t u p č t v r t ý .

ŠIMON (*vystoupí z domu*)

Co si přeješ?

BAMBULA Už můžeš po starosti mít-

a Pseudolus už prohrál sázku svou.

ŠIMON Jak to?

BAMBULA To máš tak. (*Chystá se vykládat, v tom však vstoupí prudce režisér a zadrží
Bambulovi ruce i ústa*)

REŽISER Pro boha, žádné výklady! Publikum všecko dávno ví. Zkrátka: Voják vám dal

peníze, vy jste mu dal tanečnici. Ale upozorňuji, že ten voják vás tu znovu hledá.
Tady ho máte!

Ku předu; Ku předu! (*vytáhne Harpaga, jež zanechá na scéně a odejde*)

BAMBULA (*k Harpagovi*)

Co tady znovu hledáš?

HARPAX Domáciho pána.

BAMBULA Tu ho máš.

HARPAX (*k Šimonovi*)

Ach pane, promiňte, já dosud jsem vás nikdy neviděl!

BAMBULA Což, člověče, jsi rozum zapil, že už mne nepoznáváš?

HARPAX Jak, pane, bych vás poznat měl,
když jsem vás nikdy neviděl?

BAMBULA Ty blázníš, člověče, nebo jsi opilý.

HARPAX Já, poctivý jsem sluha svého pána.

A jste-li vy pan Bambula,

já peníze vám nesu.

Zde pán můj, slavný tanečník,

Polymachaeroplages...

BAMBULA A ŠIMON

Polymachaeroplages ...

HARPAX Polymachaeroplages ..."

Máte mně vydat Fenicii

a já ji do Sparty odvést mám.

BAMBULA Zbláznil jsi se?

Což lotře mizerná, jsi před chvílí zde nebyl?

A ty se odvažuješ vrátit se?

HARPAX Já, pane, od vás přec nic nežádal,

vždyť poprvé vás vidím v životě.

ŠIMON (*k Bambulovi*)

Mně jasno vše!

Ten člověk Pseudolem je nastrčen!

BAMBULA (*k Šimonovi*)

To bude tak!

(*k Harpagovi*) Teď pověz nám, kde vypůjčil sis plášť?

ŠIMON A kde ten meč?

BAMBULA A přílbu kovovou?

HARPAX To všechno je mé vlastnictví.

Jsem voják. Což to nepoznáváte?

BAMBULA Ty myslíš, že nás jen tak napálíš?

Teď pravdu pověz:

Zač najal tě dnes ráno Pseudolus?

HARPAX Mne? Pseudolus?

Jak bohové jsou nade mnou,

jej neznám, nevím kdo to jest.

BAMBULA Jdi jinému si všet bulíky

a Pseudolovi vyříd ode mne,

že Harpax Fenicii odvedl,

dřív nežli ty byls vyslán od něho.

HARPAX Že Harpax? Vždyť to jsem já!

BAMBULA Tys jenom obyčejný podvodník.

HARPAX Teď všechno přestává.

Já jsem přec Harpax sám.
Tady na tom místě zrána
odvedl jsem dopis pána
svého a vlastní jeho pečeť smluvenou.

BAMBULA A komu odevzdals to, příteli?

HARPAX Byl sluha tvůj to.

ŠIMON A jak vypadal?

HARPAX (*rozmýšlí se*)

Nebyl tenký ani tlustý,
vlas měl řídký, dost však hustý ...

BAMBULA (*zděšeně*)

To byl Pseudolus!

Mé peníze, mé peníze! Jsem napálen, okraden,
oloupen, zničen, umírám!

HARPAX A ŠIMON

Je napálen, okraden, umírá!

MOLIČRE (*k Plautovi*)

Je tahle scéna snad od Vás?

PLAUTUS A není Pseudolus snad Scapino?

Molière a Plautus si podají si ruce. Tanec aristokratický, k němuž se připojí obecenstvo tancem demokratickým. Molière, Plautus a Cato odejdou pozdravováni publikem. Bambula s Harpagem zatím odešli do Bambulova domu. Šimon rovněž do svého.

V ý s t u p p á t ý .

Vejde opilý PSEUDOLUS

Člověk jako vyšší zvíře,
nechce bydlet jenom v díře.
touží stále výš a výš,
tam, kde věčných bohů říš.
Proto, jsem-li v dobré míře,
ještě v lepší chci být spíš,
abych utvrzen ve víře,
měl k svým bohům ještě blíž.
Tím také možno vysvětlit,
že bohové nemusí pít.
Nemají totiž zapotřebí,
aby byli blíže k nebi.
Je to zvláštní, že i nejhoupější člověk,
jak jen trochu s vínem koketuje,
hned se za filosofa považuje.
Zejména v komedii od pradávna
jen filosofie opilců byla správná.
Kupříkladu já:
Možná, že ani nejsem v Athénách?
Slyšel jsem, že jsou příběhové tací,
kdy člověk, který v Itálii žil,
se po tisíci letech do Čech vrací.
Snad v Čechách žiju
a zdánlivě jen řecké víno piju? -
Pryč mátoho! A co tu vlastně chci?
V ý s t u p š e s t ý .

ŠIMON (*vystoupí na ulici*)

Co vidím?

To tys, Pseudole? Vždyť jsi zcela opilý!

PSEUDOLUS Když mudrc takový, jak Sokrates,
i Plato sobě někdy přihnul rád,
jak mohu já, jen sluha omezený,
těm svodům rajským odolat?

ŠIMON V tom oboru ty ovšem vynikáš
a filosofy všechny překonáš.

PSEUDOLUS Zcela správně, pane:
Pro samé filosofování,
zapomněl bych na jednání.
Že Bambula je strašně napálen,
to zajisté už také víte.
A víte též, co smluvili jsme ráno?

ŠIMON Ty nestydíš se pána upomínat
a vzít od něho sázku prohranou?

PSEUDOLUS To v zájmu vaší cti už musím udělat.
(*Středem přichází Kalidorus, Fenicie a Malina.*)

V ý s t u p s e d m ý .

KALIDORUS Otče, představuji Ti svou přítelkyni Fenicii.

FENICIE Starý pane, netvařte se tak přísně. Víím, že nejste potěšen, ale ujišťuji vás, že za dnešních časů přátelství s tanečnicí není mesaliancí. Tanec je nejvyšší formou kultury. Není už barbarských skokád našich předků. Jsou jen zjemnělé formy a rytmy, vyjadřující nejtajnější záchvěvy těla, srdce i duše. (*Něžně se líhá k Šimonovi.*)

ŠIMON (*mračí se, pro sebe*)
Je roztomilá. To tělíčko,
ty nožky! (*nahlas*) Není věru, co bych
pověděl. Vždyť jsem také kdysi roupy měl...

MALINA, KALIDORUS a FENICIE
Uznáváš-li svoje roupy,
nesmíš býti na nás skoupý.

KALIDORUS A FENICIE
Už se na nás nehněvejte,
svolení své již nám dejte.

MALINA Už se na ně nehněvejte,
svolení své už jim dejte.

ŠIMON Napálen jsem, jak se na tatíka patří,
však Bambula, ten napálen je za tři.

VŠICHNI Přiveďte Bambulu!"
Bambulo, Bambulo, ven! Nestyď se, že jsi napálen!

BAMBULA (*vystoupí z domu*)

ŠIMON (*k Bambulovi*)
Chceš-li s námi také jít,
musíš prohru zaplatit.

VŠICHNI Nic si z toho nedělejte!

Pojďte s námi na skleničku!
Útraty si zaplatíte,
příjemně se pobavíte.
Pojďte s námi!
BAMBULA Půjdu s vámi.

KONEC