

TEZE

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Studijní program: Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Obor: Hudební věda

Mgr. Eva Velická

Bohuslav Martinů – Voják a tanečnice /

Bohuslav Martinů – The Soldier and the Dancer (angl.)

DIZERTAČNÍ PRÁCE

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

2014

Úvod

V předložené dizertační práci se věnuji první opeře Bohuslava Martinů *Voják a tanečnice*, H. 162¹, podrobněji dokumentují 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.² Martinů záměr, řešit ve svých jevištních dílech pokaždé jiný dramaturgický problém, je dostatečně znám.³ 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. Martinů přínos a přístup je však i v tomto jeho prvním operním opusu svébytný a originální.

Geneze díla

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. Komická opera o třech jednáních *Voják a tanečnice* představuje počátek na cestě Martinů k následujícím, 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. Martinů se po vytvoření své první opery, kterou dokončil ve věku 37 let, zabýval formou opery intenzivně až do konce života.

¹ 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.

² „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.

³ 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.

S tvorbou scénických děl měl však již předtím značné zkušenosti v podobě několika baletů, z nichž většina také byla úspěšně provedena.⁴

Je známo, že se Martinů zabýval plány na kompozici opery již před rokem 1920,⁵ ale teprve ve 20. letech se začal intenzivně shánět po vhodném libretu.⁶ Po příjezdu do Paříže, v říjnu 1923 v hledání námětu opery pokračoval. O libretu vyjednával i s Karlem Čapkem, který však spolupráci odmítl.⁷ Vznik Martinů první opery byl nakonec podnícen až konkrétní objednávkou z českého, přesněji moravského divadla. Martinů se snažil pro tento projekt získat jako libretistu Vítězslava Nezvala⁸, ten však zřejmě neměl o tuto nabídku zájem,⁹ a tak se krátce nato začal Martinů zabývat úpravou římské komedie *Lišák Pseudolus* podle Plauta¹⁰, kterou zpracoval Jan Löwenbach (pod pseudonymem J. L. Budín).¹¹ Na své první operě začal Martinů pracovat v červenci 1926 v Poličce, kdy vzniklo první jednání, pak následovalo zkomponování předehry. Znovu se k operě vracel v průběhu celého roku a dokončil ji podle záznamu v partituru 19. června 1927 v Paříži.¹² Společná práce Martinů a Löwenbacha na libretu opery *Voják a tanečnice* je dokumentována v korespondenci, z níž máme bohužel zachovány pouze dopisy Jana Löwenbacha, bez odpovědí Martinů.¹³ Dvanáct Löwenbachových dopisů Bohuslavu Martinů z let 1926–1928 naznačuje, že proces vzniku opery byl od počátku složitý, i přes

⁴ *Istar*, H. 130 (1921), *Kdo je na světě nejmocnější*, H. 133 (1922), *Vzpouora*, 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 [Natáčí se] (1927).

⁵ „Hledal vhodná libreta [...] neustále od r. 1919. Zajímal se o Jiráskovu Lucernu, o Zeyerovu Starou historii, o Maeterlinckova Modrého ptáka aj.“, Miloš ŠAFRÁNEK: *Bohuslav Martinů, život a dílo*, Supraphon, Praha 1961, s. 140.

⁶ Miloš ŠAFRÁNEK (ed.): *Divadlo Bohuslava Martinů*, Supraphon, Praha 1979, s. 38.

⁷ „Nezlobte se na mne, že snad zklamávám Vaši naději.“ Dopis Karla Čapka Bohuslavu Martinů 30. 3. 1924, citováno dle: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 28.

⁸ Srov.: 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*.

⁹ 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.“, Jaroslav MIHULE: *Martinů. Osud skladatele*, Karolinum, Praha 2002, s. 157.

¹⁰ Plautus, Titus Maccius (cca 251–184 př. n. l.).

¹¹ JUDr. Jan Löwenbach (1880–1972), 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 REITTEREROVÁ; in: Československý slovník osob a institucí, sv. 1, Státní hudební vydavatelství Praha 1963, s. 843–844, autor hesla Bohumír ŠTĚDRŮŇ.

¹² Bohuslav MARTINŮ: *Voják a tanečnice*, autografní partitura opery, Centrum Bohuslava Martinů, PBM Ac 114/II, III.

¹³ Korespondence Bohuslava Martinů a Jana Löwenbacha je uložena pod signaturou L/M v Centru Bohuslava Martinů v Poličce, kopie v Institutu Bohuslava Martinů.

počáteční nadšení.¹⁴ Tvorba nové opery představovala pro oba autory možnost vyrovnat se svým způsobem s tradicí: pro Löwenbacha to znamenalo aktualizaci starého textu s reflexí prvků moderního dramatu, pro Martinů byla zase zásadní hudební stránka a divadelní účinnost celku. 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 bohužel nenacházel.¹⁵ Löwenbach si byl samozřejmě vědom závažnosti vlastního úkolu – možná však více až ze zpětného pohledu, tedy po dokončení libreta.¹⁶ Ke konsenzu mezi oběma tvůrci nakonec došlo, opět podle dodatečné reflexe Jana Löwenbacha, na platformě „nové buffy“.¹⁷

Premiéra a dobová recepce

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* na repertoár nebylo tedy výjimečnou záležitostí, můžeme je vnímat jako součást cílené dramaturgie brněnské scény. Zadání nové opery českému, tou dobou již poměrně známému skladateli, a touha uvést světovou premiéru jeho díla, odpovídaly dobře dramaturgickým tendencím brněnského Národního divadla. Hojné uvádění novinek, k nimž patřila i díla Bohuslava Martinů, souviselo významně s osobními aktivitami tehdejších hlavních činitelů divadla, Františka Neumanna¹⁸ a Oty Zítka¹⁹, kteří byli (ne)náhodou oba zároveň realizátory premiéry *Voják a tanečnice*.

¹⁴ „Těším se, že máte do práce chuť a doufám, že věc půjde dobře ku předu.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1.

¹⁵ „[...] 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.“ Dopis Bohuslava Martinů Fině Tausikové, 31. 8. 1926, České muzeum hudby G 3069.

¹⁶ „Psát text k opeře je v dnešní době operní krize podnikem životu nebezpečným.“ Jan LÖWENBACH: *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, zde citováno dle ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 165.

¹⁷ „Ale čím intimněji se stával vztah skladatelův k textu, tím více nabývaly jednotlivé výjevy forem nové buffy.“ LÖWENBACH, *Libretistovy poznámky k opeře Bohuslava Martinů*, zde citováno dle ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 166.

¹⁸ 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.

Od *Vojáka a tanečnice* se očekával úspěch, a to jak vzhledem k úspěchu Martinů předchozího baletu premiérováného v Brně *Kdo je na světě nejmocnější*,²⁰ 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.²¹

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 svoji zkušenost.²² Přestože nebyla tehdejší domácí kritika jednotná, převládalo, zdá se, hledisko nutnosti reprezentovat uměním důstojně novou Československou republiku.²³ 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 zpochybnění vhodnosti uvádět takový kus v historické budově Národního divadla v Brně.²⁴

Také pro samotného skladatele, jenž zkomponoval přes 400 opusů, nepředstavovala při jeho sebekritičnosti tato opera ze zpětného pohledu pravděpodobně dostatečně závažné dílo. Ke své první opeře se zpětně již nikdy nevyjadřoval a do seznamů vlastních skladeb ji zařazoval spíše výjimečně. Löwenbach však usiloval o prosazení opery na dalších scénách, k čemuž ale za života Martinů nedošlo. Význam brněnské premiéry tak zůstává v kontextu celé, tedy nejen dobové recepce opery naprosto zásadní, protože opera

¹⁹ Otakar Zítěk (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.

²⁰ „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 [...]“ In: Divadelní list 3 (21. 4. 1928), č. 34.

²¹ „O premiéru zajímá se i cizina jak dosvědčují četné přihlášky, a zpěvohra slibuje úspěch, jaký měla Křenkova opera *Jonny hraje dokola*.“ In: Divadelní list 3 (28. 4. 1928), č. 35.

²² Srov.: kritika na uvedení baletu *Vzpouza* v Brně: „Ale je to přece jenom hříčka, a u nás se díváme pořád ještě na úkoly umění jinak.“ In: šifra [-k] – [Gracián ČERNUŠÁK]: Listy Hudební Matice 4 (1925), s. 210.

²³ „Takováto díla, i když jsou zdařilá, znamenají příliš časové bubliny, než aby se jim mohla přiznávatí nějaká trvalejší cena.“ In: [Hrč.] – [Jaroslav HORÁČEK ?]: Venkov (8. 5. 1928), s. 6.

Srov.: 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.

²⁴ „Rozpačitý potlesk a zmatené tváře obecenstva jen potvrzovaly nesourodost tradičního prostředí a netradičního díla.“ In: [ajp]: Právo lidu (13. 5. 1928), s. 7.

„Es bleibt die Frage offen, ob dieses Stück, das der Autor Singspiel im neueren Sinne nennt, als Kunstwerk in ein Opernhaus gehört.“ In: Prager Presse (10. 5. 1928), s. 7.

Voják a tanečnice byla nastudována kromě brněnské premiéry pouze čtyřikrát²⁵ a provozovací materiály z premiéry slouží k provozování dodnes.²⁶

Voják a tanečnice jako komická opera

Martinů nazval pět ze svých šestnácti oper „komickou operou“ či „operou buffou“:

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 dějstvích²⁷

Počet „komických“ oper je v celkovém počtu Martinů operních děl jistě nezanedbatelný a ukazuje, že komická opera, ať v podobě celovečerní opery či 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 odpočívání 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 (pantomima) commedie dell'arte. Další Martinů komické opery *Alexandre bis*, *The Marriage* a *Mirandolina*, i když na rozdílné texty a z rozdílných prostředí, představují dobové konverzační veselohry s typickými komickými syžety, jako jsou převleková zápletky, zkouška manželčiny věrnosti, náprava nenapravitelného starého mládence nebo pomsta ženy za špatné

²⁵ 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.

²⁶ Provozovací materiály uloženy v Archivu Národního divadla v Brně pod signaturou I-59.

²⁷ Do seznamu není zařazena opera *Veselohra na mostě*, H. 247, která je také komickou operou, ale její druhové označení samotným skladatelem je „rozhlasová opera“.

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“²⁸, přitom se však přihlašuje libretem i hudbou k řešení typickým pro moderní hudební divadlo (ať využitím prvků typických pro „Zeitoper“²⁹, mluvenými dialogy či částečně jazzbandovou instrumentací). 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 souznělo s Martinů vztahem k tradici, který vycházel v zásadě z jeho přesvědčení, že inspirace „tradicí“ není v rozporu s hledáním nového.³⁰

Antická inspirace

V evropské hudbě první poloviny 20. století se setkáváme s antickými náměty poměrně často a povětšinou v souvislosti se snahou o novátorská řešení.³¹ Na druhou stranu, v opeře *Voják a tanečnice* zůstává otázkou, zda vůbec a do jaké míry Martinů ve své první opeře řešil 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

²⁸ 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.

²⁹ 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.

³⁰ Srov.: „[...] tradice není něco studeného, nehybného, mrtvého, čeho dotýkat je zakázáno a dokonce i nebezpečno.“ Bohuslav MARTINŮ: *O hudbě a tradici*, Přítomnost (5. 11. 1925), in: ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 101.

³¹ *Meziválečné období*, in: Kol. autorů: *Antika a česká kultura*, Praha 1978, s. 374. Srov.: „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

latinské římské komedie. Libreto *Vojáka a tanečnice* využívá a zachovává příznačné momenty antického kusu fabula palliata,³² přičemž libretista text „zmodernizoval“, „zaktualizoval“ a podřídil jeho novému účelu. 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.“³³

První provedení *Pseudola* na českých divadelních scénách se uskutečnilo v roce 1921 v úpravě dramaturga Moravskoslezského divadla (1919–1923) Vojtěcha Martínka³⁴, který vyšel z prvního českého překladu Jana Ladislava Čapka.³⁵ 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.³⁶ Löwenbach pravděpodobně pracoval taktéž s překladem J. L. Čapka z roku 1907. Löwenbachovo libreto však 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.

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*. Plautova hlavní síla tkví v komičnosti, která pramení z jednotlivých situací a dále ve verbálních schopnostech (slovní hříčky, dvojsmysly,

³² Srov.: Oscar G. BROCKETT: *Dějiny divadla* (orig. *History of the Theatre*), přel. Milan Lukeš, Cover & Typo, Praha 1999, s. 54.

³³ J. L. BUDÍN [Jan LÖWENBACH]: *Voják a tanečnice*, Hudební matice Umělecké besedy, č. 431, Praha 1928. Text celého libreta je přílohou dizertační práce.

³⁴ 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.

³⁵ Titus Maccius PLAUTUS: *Pseudolus*, komoedie, 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.

³⁶ Srov.: „[...] *Pseudolus*, kterou uvedl poprvé na české jeviště pod názvem *Taškář*, ve vlastní dramaturgické úpravě, Vojtěch Martínek. Premiéru měla v Národním divadle moravsko-slezském 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. Martínů do Poličky“, in: Jaroslav PROCHÁZKA: *Bohuslav Martínů a Václav Talich*, in: Rudolf Pečman (ed.): *Almanach Společnosti Bohuslav Martínů* 1979, s. 61.

metafory, přirovnání), díky nimž je schopen obratně vyjádřit i každou novou situaci.³⁷ 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. 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 či celých vět:

Fenie: Ted' napni rozum svůj i vtip.

Kaliodorus: Ted' napnu rozum svůj i vtip.

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.³⁸ Löwenbach dále záměrně využívá rozdílů mezi veršovaným textem a textem v próze, který pak v Martinův 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).

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:

Cato: Já, Cato, vůdce, zvu ho, volám sem!

(*K sobě*). Já Římem zatřás, proč bych podsvětí se bál?

„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.“

³⁷ Gian Biagio CONTE: *Dějiny římské literatury*, přeložil kol. autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové, Koniasch Latin Press, Praha 2003, s. 59 a 64.

³⁸ Srov.: Karel SABINA: libreto k opeře Bedřicha Smetany *Prodaná nevěsta*, Supraphon 2009, s. 5.

i běžné mluvené výrazy a současný jazyk:

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

V Plautových komediích 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 jmenuje také Löwenbach ve svém dopise Bohuslavu Martinů a navrhuje mu využít je v jeho v opeře.³⁹

Jak již bylo naznačeno, Löwenbach nepořídil pouhou úpravu textu, ale vytvořil 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. 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*.⁴⁰ Osobní znalost a cenění této Smetanovy opery 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 upuštěno.⁴¹ Hudebně je opera také plná narážek na Smetanu, zvláště pak ve sborových scénách (*tableaux*) v I. a III. jednání, které jsou plné polkových rytmů.⁴²

³⁹ „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/.“ Dopis Jana Löwenbacha Bohuslavu Martinů, 7. 7. 1926, Centrum Bohuslava Martinů, II A/1, s. 2.

⁴⁰ V roce 1924 probíhaly v Československu oslavy stoletého výročí narození Bedřicha Smetany.

⁴¹ ŠAFRÁNEK (ed.), *Divadlo Bohuslava Martinů*, s. 39.

⁴² GABRIELOVÁ, *Zwischen Prag und Paris: Bohuslav Martinůs Erstlingsoper Der Soldat und die Tänzerin*, s. 72.

Dramaturgické řešení

Mezi tištěnou verzí libreta⁴³ a skutečně zhudebněným textem, který existuje pouze v partituře opery, jsou některé rozdíly. Löwenbach učinil součástí textu prolog a dvě intermezza s pravděpodobnou snahou poskytnout skladateli „zázemí“ 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. Dále Martinů celý text mírně upravil, některé věty či slova vynechal a přehodil fráze. Někdy dokonce vytvořil vlastní text, který přináší nové sémantické vrstvy.

Drobnější změny pak vznikly přirozeně procesem zhudebnění (jiné rozdělení či opakování slov zpívajícími postavami v ansámblu, změna slovosledu). 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 docílí 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.

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.⁴⁴ 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 rozdílného pojetí může za celou operu fungovat třetí výstup prvního jednání (Martinů zapojil tance, ansámbl a sbor, zatímco libretista si přál velké lyrické

⁴³ Viz pozn. 33 na s. 8.

⁴⁴ Srov. zvláště klavírní a baletní hudba Bohuslava Martinů vzniklá před operou *Voják a tanečnice*.

číslo pro hlavní ženskou postavu). Celé první jednání je díky skladatelovým zásahům kompaktním celkem s jasně definovanými uzavřenými čísly a zřejmým dramaturgickým obloukem. 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 (nejvíce patrné právě v prvním jednání) 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 skladatel jako tableau a libretistovu rozdrobenou konverzaci pojal čistě hudebně jako velké číslo s jasným finále. Takové způsoby dramaturgických řešení včetně motivické prokomponovanosti celé opery dokazují, že Martinů byl při kompozici své první opery již zkušeným skladatelem a především pozorným divadelním návštěvníkem.

Druhé dějství je hudebně charakterizováno ohlasy dobové taneční hudby (jazzbandová instrumentace, využívání blue note, vokální uskupení, taneční rytmy ad.). Oproti prvnímu jednání vykazuje menší míru motivického propojení a reflektování tradičních operních čísel, což je dáno právě jeho tanečním charakterem. V celkovém vyznění se tedy výrazně liší 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.⁴⁵

Třetí jednání je nejkomplikovanější, protože je na něm znát skladatelova (ale i libretistova) snaha o smysluplné završení celku při zachování nastolené 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, Moliéra 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.⁴⁶

⁴⁵ Srov.: 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.

⁴⁶ „Budínovo libreto je přeplněno nejrůznějšími nápady; v tom byla hlavní obtíž pro skladatele [...] Libretista zřejmě cílil k vnějšmu úspěchu a mezi ním, pražským 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

Na druhou stranu je však charakteristický prvek třetího jednání, tedy „divadlo na divadle“, zcela v tradici římských komedií.⁴⁷ Löwenbach s tímto momentem záměrně pracuje a stále tak vědomě reflektuje Plautovu předlohou. 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.

Shrnutí

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 v dizertační práci bližší 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 „dynamicickou“.⁴⁸ Svou záměrnou reflexí operní tradice ve *Vojákově a tanečnících* tak naplnil Martinů spíše vlastní pozdější požadavek podoby skladatelské práce jako „způsobu syntézy minulých epoch“.⁴⁹ 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. Rozpačité přijetí opery při premiéře i její další řídké uvádění nás nesmí mýlit při hodnocení hudebních a dramaturgických kvalit této opery i jejího významu včetně postavení v celku skladatelovy jevištní tvorby.

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“, ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, s. 141.

⁴⁷ CONTE, *Dějiny římské literatury*, s. 66.

⁴⁸ 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 tanečnících* opomíjel ve svých pozdějších seznamech děl, je jeho snaha vysvětlit svůj hudební jazyk v souvislosti s „českostí“, srov.: RENTSCH, *Anklänge an die Avantgarde*, s. 23; ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět*, s. 318

⁴⁹ ŠAFRÁNEK (ed.), *Bohuslav Martinů. Domov, hudba, svět*, s. 78.

Seznam pramenů a literatury (citováno v tezích)

Nenotové prameny:

Korespondence Bohuslav Martinů – Jan Löwenbach, Centrum Bohuslava Martinů, L/M.
Korespondence Bohuslav Martinů – Fina Tausiková, České muzeum hudby, G.
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: *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.

Notová vydání:

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

Literatura:

Antika a česká kultura, kol. autorů, Academia, Praha 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.
Gian Biagio CONTE: *Dějiny římské literatury*, přeložil kol. autorů pod vedením Dagmar Bartoňkové, Koniasch Latin Press, Praha 2003.
Gracián ČERNUŠÁK: *Listy Hudební Matice* 4 (1925), s. 210.
Carl DAHLHAUS: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, Piper, Schott, Mainz 1989.