

ZPRÁVY

SPOLEČNOSTI BOHUSLAVA MARTINŮ
SEKCE ČESKÉ HUDEBNÍ SPOLEČNOSTI
V PRAZE

je

B. Martin

Adresa redaktora:

Tomáš Hejzlar, Václavské náměstí 37, 110 00 Praha 1
telefon 26 42 86

SOCIETAS
MARTINŮ

ZPRÁVY
SPOLEČNOSTI BOHUSLAVA MARTINŮ
SEKCE ČESKÉ HUDEBNÍ SPOLEČNOSTI

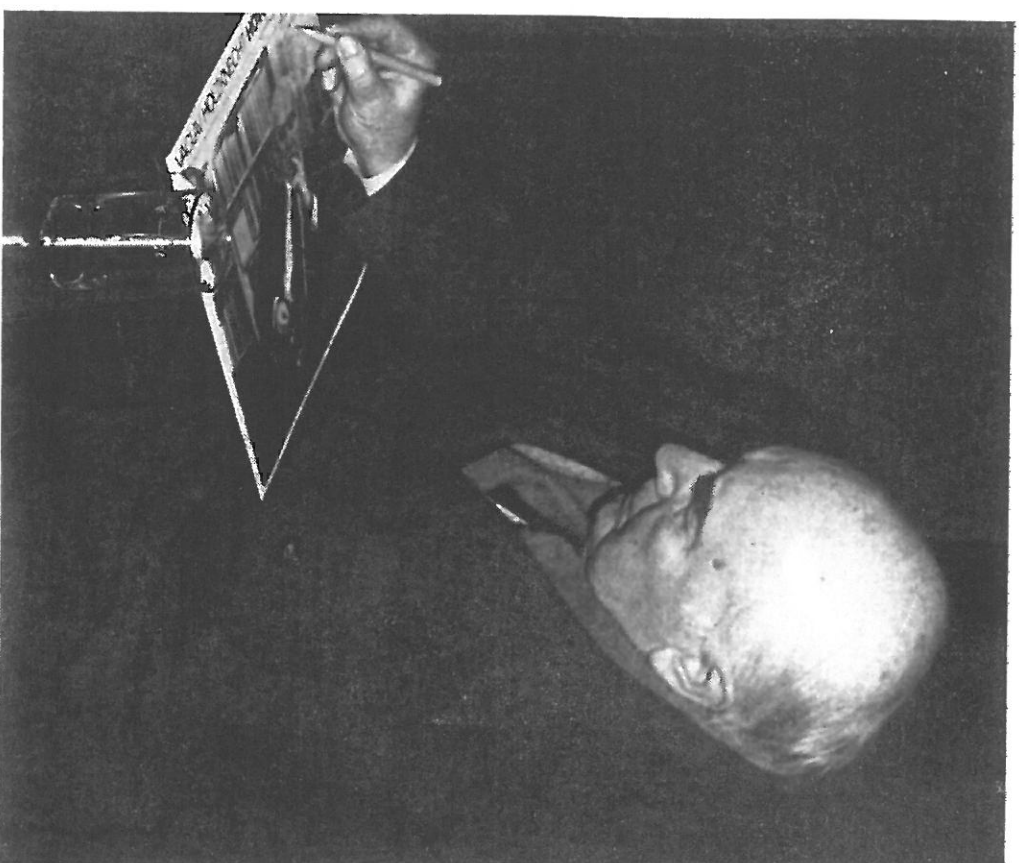
8

PRAHA 1984

Původní ilustrace národního umělce prof. Cyrila Boudy (určeno k vyhradnému
otištění na stránkách Zprávy Společnosti B. Martíň ČHS)



1904
+
1984



Profesor dr. Václav Holzknecht, předseda Společnosti Bohuslava Martinů, sekce České hudební společnosti, se v plné svěžesti dožil 2. května 1984 svých osmdesátin

Ten, komu přejí štěstí, ať kosítem
svou révu v Galách probírá. Obchodník
ať vyprazdňuje zlatý pohár
vína, jež za syřský tovar smění —
Mně, Apollone, prosím tě, tedy přej,
ať s myslí svéží sklízím svou úrodu,
ať zdřev jsem, ať mne neopustí
lyra a netřítí trpké stáří.

Horatius, Óda I/31

O tempora, o mores! Mravy upadají. Jak jinak by bylo možno, aby o tento příspěvek byl požádán nehodný žák státní konzervatoře, jenž se pyšný tím, že mu na jedno z vysvědčení tohoto starobylého ústavu vstří svůj autogram dr. Václav Holzknecht — a spolu s ním i sníženou známkou z chování První ředitel konzervatoře, pan Bedřich Diviš Weber, působící ve stejné funkci v letech 1811—1842, by si sotva něco takového nechal líbit. Všimněte si: 1842. Přesně za sto let poté se ujímá vedení konzervatoře dr. Holzknecht — na dobu plyných 28 let (do r. 1970); jen řečený Weber to vydržel déle. Vést takové učiliště není nikdy snadné; avšak jmenování do této funkce uprostřed heydrichiády silně připomíná ono pověstné veslo, jež se vstiskává do ruky nic netušícím poutníkům v pohádkách, aby zůstali připoutáni k pochmurnému poslání na podsvětí řece, než je vysvobodí nová oběť.

Dr. Václav Holzknecht zasloužil obdiv za to, že pod jeho vedením byli žáci i profesori konzervatoře ušetřeni hrůz totálního nasazení a mohli vzápětí po roce 1945 proslavit tuto školu prací i uměleckými úspěchy světového dosahu. Ti, kdo prošli opravdovou disciplínou uměleckého oboru, nebývají vedeni primitivními zájmy na osobním prospěchu a pudovou snahou o existenci prosazení. Proto jsou též umělci — stejně jako vědci — tak blahodárnými posly míru a dorozumění mezi národy a státy. A právě postava dr. Holzknechta se zdá být obestřena silným kouzlem tohoto zvláštního poslání. Spojil v sobě jedinečné umělecké nadání s chladnou logikou studia práv, pro což mu dalo pevný základ klasické Akademické gymnázium: od studentských let pak až podnes usiloval o to, aby byl poblíž všeho, kde jde o skutečné hodnoty. Od konce dvacátých let spojuje svou činnost klavíristy

se soudobou českou tvorbou: propaguje Ježka, Bořkovce, Krejčího, Hábu; uvádí k nám Tocha, Berga, francouzskou modernu. V hudební skupině Mánesa (později o ní napíše knihu) pomáhá orientaci posluchačů na nové proudy světové hudby: jméno Bohuslava Martinů tu začíná hrát i v jeho pohledu a interpretaci (zejména komorních děl) stále významnější roli. Později se stane předsedou Společnosti Bohuslava Martinů a ozdobí i toto jméno literárně.

Holzknechtova činnost získává během let stále širší radius: teritoriálně účasti na mezinárodních festivalech (Liège, Vídeň, Amsterdam, Florencie atd.) a v uměleckých porotách, ale i osobními kontakty, které k němu postupem doby vtáhly téměř všechno, co má v české hudbě naší doby zvuk. Nade vším ovšem vyniká pro V. Holzknechta nezapomenutelná osobnost Jaroslava Ježka: spříznění volbou. Společné kořeny mají v chudých poměrech pražského předměstí, odkud vyšli; spřízňuje je neopakovatelný humor; nezvratitelné přesvědčení o tom, že nic lidského nemůže být člověku cizí či hostejné; zcela zjevná snaha prodloužit si ze všech sil mládí po třicítce, po čtyřicítce... a v Holzknechtově případě i po osmdesátce.

Nezdá se, že by se dr. Holzknecht někdy nudil. V kritických okamžicích převozu přes podsvětí řeky mu vždycky někdo podal další veslo — a tento muž se ho chopil se samozřejmostí zcela vzácnou. Šestnáct let kormidloval Pražské jaro (od r. 1956); ve vedení Národního divadla se s ním setkáváme od r. 1970 — rád vzpomíná na tuto dobu, na spolupráci s Jaroslavem Krombholcem, na uvedení tehdejších Dvou vdov (neboť Smetana byl a je pro něho světovým velkým — zákonitě mu vzdal vynikající hold samostatnou monografií). Ale byl tu i Simone Boccanegra, Valéry, Arabella, Život prostopášníka, Lidský hlas Poulencův či Španělská hodinka Maurice Ravela. Ze šéfa opery Národního divadla se později stal dr. Holzknecht jejím dramaturgem — vždy však tu především platilo jeho osobní kouzlo, pramenící z širokého vzdělání, lidského taktu, umělecké prozíravosti. Neboť větší cenu než to, kam nás život staví, má to, jací jsme.

Špatně se bilancuje tam, kde je žeň bohatá a pestrá; což je právě náš případ. Takže zbývá místo jakžtakž na přání: aby si tento muž v nejlepších letech i nadále uchoval svěžest, s níž nás mladší zahanbuje při svých vystoupeních na obrazovce i v realu. Velké západní pojišťovny vypočítaly, že nejvyššího věku se dožívají ti, kdo se těší dobrému zdraví, požívají obecného věhlasu a mají uspokojení z práce. A hle: právě o to prosí moudrý Horatius Apollónai Budiž to tedy dáno i dr. Holzknechtovi — věru po zásluze.

dr. Jaroslav Mihule, CSc.



Ministr kultury ČSR doc. dr. Milan Klusák, CSc., si v doprovodu předsedy SBM dr. Václava Holzknechta prohlídal vystavené exponáty na politické výstavě »Cesty vedou domů« (prosinec 1980)

POZDRAV JUBILANTOVI

S radostou a úprimne pozdravujem môjho priateľa, profesora Václava Holzknechta pri príležitosti životného jubilea. Už dlhé roky si nosím v sebe pocit, že je to osobnosť mimoriadne zásaditá, ktorej význam v československej kultúre je mimoriadne výrazný. Poznám Tvoju vedeckú prácu. Hlásim sa k viacerym Tvojim myšlienkam. Sledoval som roky Tvoju vynikajúcu riadiacu prácu na Pražskom konzervatóriu, poznám Tvoj estetický systém a predovšetkým sa vždycky nadchýňam Tvojou obetavou službou každej dobrej veci, každému podnetnému nápadu, všetkému, čo má charakter pokroku. Ťažko vypočítat všetky Tvoje zásluhy, Tvoj nesmierne všestranný prínos do českej vzdelanosti. Si obdohľaný vo všetkom tom najlepšom, čo sa odohráva v našej hudoobnej prítomnosti. Naviac tu dominuje Tvoj charakter, ktorý dáva punc istoty a rozumu každému Tvojmu činu.

Tvoj

dr. Zdenko Nováček, CSc.,
predseda stredného výboru
Zväzu československých skladateľov



Šedesátka není tak markantní datum, aby opravňovalo sestavovat účet, zvláště ne u někoho se životní energií, s pracovní aktivitou a se všestranností Václava Holzknechta. Na druhé straně je však šedesát let doba dost dlouhá, aby bylo možno aspoň zkratkou podchytil význam, který má práce uplynulých desetiletí, a vymezit byt jen ve skice osobnost, která se tu projevuje.

Holzknecht je pražský rodák (2. května 1904). V Praze studoval na střední škole, na Karlově univerzitě a na konzervatoři. Praha formovala jeho rozvoj také tím, co přináší velké město jako kulturní centrum. Hoch s výjimečným nadáním nepůsobil učitelům mnoho starostí. A přece je jisté, že na gymnáziu době podchytili jeho schopnosti, orientované jazykově a humanitně, a že jeho učitel klavíru na pražské konzervatoři, Albín Štma, době rozpoznal, kterým směrem je třeba vést jeho nadání hudební a interpretaci. Studium na pražské konzervatoři ukončil Holzknecht v roce 1928 (současně s doktorem na univerzitě) a jeho absolventské vystoupení — klavírní koncert Ernsta Tochy — bylo jákymsi předznamenáním pro jeho příští pianistickou dráhu. Interpretace soudobé hudby vyznačuje Holzknechtovu činnost koncertního pianisty napříště jako znak zvlášť výrazný a jako znak eminentně důležitý pro hudební život a hudební tvorbu u nás, přestože — a to říkáme s důrazem — Holzknechtovo reprodukční umění se stejně dobře uplatňovalo i mimo tuto oblast.

A zde se vysunuje do popředí jiný rys Holzknechtova profilu, jeho rozhled, šíře jeho kulturních zájmů. Naučil se rozumět velkým zjevům světové literatury zrovna tak jako hudbě, má úzký vztah k výtvarnému umění a abychom to určili blíže, zvláště uctívá řecké klasiky a Shakspera a z malířství má rád moderní Francouze, jako vůlce Francie je mu blízka. Oduš i osobitost vkusu a potřeba tříditi a vybírat, která se instinktivně vyhýbá všemu, co považuje za nehezke, nepřirozené nebo umělecky nepravdivé. A právě i tato obsáhlá, prohloubená osobnostní orientace pohledu vedla jeho interpretaci — ať už šlo o nové autory nebo klasiky a ať už hrál v Praze nebo na některém festivalu pro soudobou hudbu v cizině — a charakterizuje jeho činnost i v jiných oborech.

Bylo jasné, že pianista jeho kvality, umělec jeho techniky, jeho přednesové hloubky, jeho výrazové šíře a slohového jennocitu nezustane omezen jen na koncertní vystupování. V roce 1942 byl

jmenován profesorem klavírní hry na pražské konzervatoři (má řadu významných žáků) a k profesuře přibýlo vedení celého ústavu. Jsou tomu už více než dvě desetiletí, co Holzknecht stojí v čele pražské konzervatoře, a je možno říci, že toto období nese zřetelně známky jeho působení a že bude vždy spojováno s jeho jménem. Snad nikdy v minulosti nebyla konzervatoř vystavena tolika náporům zvenku (je v tom doba okupace) a neprošla tolika důležitými a zásadními změnami jako v těchto letech. Jen člověk prozíravý, důsledný, energický, člověk umělecky citlivý i lidsky chápací mohl řídit ústav významu pražské konzervatoře, ústav s tak starou a slavnou tradicí. Organizační vloža, umění vést a řídit, postavily Holzknechta i do čela jiných institucí, přičemž předsednictví Pražského jara jisté není z posledních. S tím souvisí například i účast v mezinárodních porotách nebo reprezentace vůči zahraničí. Má k tomu skvělé vnější podmínky. Nezapomínejme však, že za uhlazeným vystupováním, za schopností jednat, za znalostí jazyků stojí v osobě Holzknechtově i autorita, opřená o vlastní umělecký význam.

Paralelně s tím vším odvíjí se Holzknechtova činnost literární. Kdybychom měli vyzvednout dva hlavní rysy, které se tu projevují, řekli bychom, velký rozhled a dar slova. A pak ovšem temperament umělce. Otevřete-li kteroukoli jeho knihu, nenačtete snad stránku, kde byste nemohli zjišťovat jeho schopnost syntézy, plastickeho a názorného výkladu, schopnost přehledně členit a promyšleně řadit, svěže, zajímavě a poutavě vypravovat. Jeho jazyk je bohatý a vybraný. Kniha o Jaroslavu Ježkovi je základním spísem nejen pro daného skladatele, ale i pro Osvozené divadlo. Kniha o Debussym je vzorem pro knižnici, v níž vyšla, a to zejména tím, jak přístupně umí přiblížit čtenáři francouzský impresionismus i složité zjev Debussyho. V knize o České filharmonii mají kapitoly, ve kterých se líčí zápasy o udržení orchestru za první čtvrtstoletí jeho existence, přímo beletristickou napínavostí. A stejně by bylo možno mluvit i o jeho knížce o Antonínu Dvořákovu nebo o Vítězslavu Novákovu. Připomeňme k tomu ještě referentskou činnost Holzknechtovu, jeho stati ve slovníkách a v časopisech a jeho přednášky. Ať už jde o rozhlas nebo o Divadlo hudby, o úvody k večerům konzervatoře nebo o televizí anebo o přednášky kdekoliv jinde, všude nalézáte totéž: jasný, srozumitelný výklad, velkou kulturu slova a projevu a konečně věcnou schopnost získat posluchače pro věc.

Kdybychom si představili všechny ty, kteří přijdou ve výroční den Holzknechtovi blahopřát, byli by tu především skladatelé, ti z jeho současníků, jejichž díla poprvé hrál a jejichž reprodukci u nás založil. Byli by tu jeho žáci-pianisté, které naučil reprodukcí myslet, kterým vstúpil jako dva hlavní předpoklady tech-

nickou čistotu a vlastní zaujetí. Byli by to profesori i posluchači konzervatoře a ti by mu děkovali nejen za ústavní večery, znalcovy a vynalézávě vybírané, ale i za neščetné drobné, často energující zákroky, které jim umožnily v klidu pracovat a které za protektorátu zachránily leckomu život. Bylo by tu obecnostvo Pražského jara. Byli by tu čtenáři jeho knížek a posluchači jeho přednášek, kteří by mu projevovali vděčnost podobnou, jaké se dostává jen autorům vsutku milým a oblibeným, a kteří ho u přijímačů poznají už po hlase. A byl by tu Jaroslav Ježek, který by gratulační kytici převázal modrou stuhou přátelství a díky z neupřímnějších.

Josef Bachtík

Předchozí Bachtíkovi zdávající k šedesátinám dr. Václava Holzknechta jsme přetiskli z časopisu HUDEBNÍ ROZHLEDY z roku 1964. Mnoho se od té doby změnilo, avšak přístavečný zájem dr. Holzknechta o hudební dění byl stejně aktuální při jubilejních šedesátinách, sedmdesátinách, ba i letošních osmdesátinách. Přibyla řada knih, nespočet statí v denním tisku i odborných časopisech, zrodily se nové pořady rozhlasové i televizní. Abychom alespoň krátce nahlédli do jubilejní pracovní dílny, kde neustále vznikají nové a nové rukopisy, využili jsme autorova souhlasu s uvedením již dříve publikovaných příspěvků o Bohuslavu Martinu, tak jak je dr. Václav Holzknecht v průběhu let uveřejnil: statí »Za Bohuslavem Martinu« přejímáme z Hudebních rozhledů (1959), obsáhlý příspěvek »Případ Bohuslava Martinu« vyšel v Literárním měsíčníku (1980) a studii »Bohuslav Martinů v rámci světové kultury« si vyžádala redakce hudebního měsíčníku Opus musicum (1981). Naši čtenáři si jistě se zájmem uvedou - byl již dříve otištěn - texty připomenou. Kromě toho v závěru citujeme pasáž z pamětního tisku »Cesta Bohuslava Martinu«, kterou v letošním roce vydala pro své členy Společnost B. Martinu ČHS; také tato publikace podává svědectví o niterném vztahu dr. Holzknechta k dílu našeho hudebního velkán.

(the)

to

Slavnostní projev na vernisáži výstavy »Cesty vedou domů«, která byla instalována v politickém Tylově divadle 5. prosince 1980, přednesl předseda SBM dr. Václav Holzknecht (první zprava během projevu) a ředitel Českého hudebního fondu Vladimír Ševčík (uprostřed); na fotografii je rovněž člen předsednictva SBM dr. Richard Klos (na následující straně)



Zpráva o skonu Bohuslava Martinů nás nepřekvapila: věděli jsme delší dobu o jeho kritickém stavu, který by byl mohl změnit jen zázrak — a zázraky se nedějí. Kromě toho dlo již dlouho přináleželo znepokojivá znamení: strašný nekild šesté symfonie, unaveně teskný závěr Gligameše, volba námětu Řeckých pašijí, které nesou ve filmu symbolický titul: Ten, který má zemřít — těmito díly přicházela smrt. A přece nás zamrazilo, když zpráva konečně přišla. Každá smrt má v sobě něco majestátního a drtí- věho. Každou smrtí se něco definitivně končí. Zde se uzavřel velký umělecký osud a my jsme si uvědomili, že už nikdy ne- uslyšíme nové dlo nevyčerpatelného skladatele. Živý proces tvorby ztrnul na poslední opeře, obrovské ohniště vyháslo, štědré ruce, které rozdaly tolik bohatství, klesly; kolo se zastavilo a nastalo ticho, které nás děsí. Bohuslav Martinů přestal být sou- částí života a odchází do dějin. Nezbyvá, než pohlédět skutečnost: v tvář a přijmout ji. Bude nějakou dobu trvat, než si na to zvykneme. Je to opravdu těžké.

Umělecký i lidský osud Bohuslava Martinů připomíná poněkud Dvořáka. Narodil se v chudé venkovské rodině poličského obuv- níka a povězného a první hudební vzdělání získal od lidového muzikanta Černovského; bezděčně se vám vybaví nelahozevská hospoda s řeznictvím, kde strávil mládí Antonín Dvořák, a vzpo- menete si na Antonína Liehmanna ve Zlonicích, který poskytl budoucímu skladateli potřebné základy. Když přicházejí do Prahy, aby se věnovali hudební odborně, jsou to zakřiknutí venkováci, kteří si budou muset zvykat na město a budou muset mnoho do- hánět, aby se rovnali ostatním. Třeba je ovšem podstatný rozdíl mezi celkem úspěšným studiem Dvořákovým na varhanické škole a neúspěšným studiem Bohuslava Martinů na pražské konzerva- toři, mají zase oba společný osud v tom, že v nich učitelé neroz- poznají skryté vlohy. Zlehčivý výrok Josefa Krejčího o spíše praktickém talentu Dvořákově odpovídá v míře ovšem daleko zhoršené gestu Karla Steckera, když dostane do rukou úlohu Bohuslava Martinů na Pange lingua, drže ji v konečcích prstů, na dálku ji štiřivě přečte, pak roztrhne papír, na němž je úloha naškrábána a odhodí ji do koše. Martinů, ten hezký a úhledný Martinů, jak jsme ho znali z let jeho zralosti, chodí do školy špi- navý a zanedbaný, protože se tu cítí nespokojen. Jeho svobodný

duch a jeho nadání se dostaly do rozporu s pravidly. Tuhá kázeň harmonie a kontrapunktu se mu naprosto přičí. Potřeboval by se rozvíjet po svém, ale to dobře nejde. Není ochoten se podrobit a zapadá s jakýmsi vzdorem do vlastního rozkladu. Ve škole ho považují za ztracený případ a nikdo se nedívá, když je nucen odejít. A jako u Dvořáka následuje po absoltoriu varhaní školy období hmotné tísně a úporné snahy dobrat se vlastního jádra, tak i Martinů podstoupí po odchodu ze školy dlouhý a těžký zápas o vlastní já, které je ukryto v temnotách a k němuž se zatím ne- může dostat. Pražské živoření na kraji hladu zmírňuje však rych- lý vnitřní růst, posledek koncertů a oper, četba prózy i veršů a krásné přátelství se Stanislavem Novákem, který je houslistou a sdílí se svým kamarádem kulturní záliby i bohémskou bídu.

A jako Dvořákova zdravá a jadrná lidovost musela podstoupit zápas s Lisztem a Wagnerem, aby se v počátečním období vyrov- nala s problémy současnosti, tak se Martinů zapletl do osidel im- presionismu v době, kdy ještě Debussymu nerozuměl a kdy ho do- sud nemohl chápat. Pres velký zájem o Sukovu tvorbu a přes dobru vůli samotného Suka pomoci Bohuslavu Martinů učitel- sky, nezdáří se ještě ani tento pokus. Martinů pro sebe potřebo- val rádece, který by pomohl uvést do chodu jeho nadání; škola to nedokázala (a nemůžeme ji to zazlívat, neboť její úlohou je po- skytovat základní vzdělání průměru všech posluchačů a ne obje- vovat nové cesty pro výjimečné talenty), Debussy ho zatím spíše jen zmátl a Josef Suk se mu nehodil: jeho složitě myšlený vy- cházelo z dřívějšího systému, třeba jej Suk naplňoval znameni- tým uměním a obměňoval převzaté formy duchaplně a s technic- kým mistrstvím. Ale Martinů potřeboval něco jiného, i když dosud nevěděl, co.

Když však jednou hrála Česká filharmonie Rousselovu Báseň lesa — Martinů se zachytil jako houslista výpomocně u tohoto orchestru pod Čelanským a definitivně pod Talichem díky oběta- věmu přátelství Stanislava Nováka, který se stal koncertním mis- trem filharmonie, a díky laskavému porozumění Talichovu, který chápal hmotné i umělecké potřeby mladého skladatele —, roz- svítilo se mu náhle před vnitřním zrakem: t u d y j d e c e s t a l A když ho Filharmonie s sebou vzala roku 1919 na zájezd do Pa- říže, která mu navždy učarovala, rozhodl se definitivně. Sehnal malé stipendium, požádal Alberta Roussele o hodiny. Živořil ny- ní v Paříži podobně jako kdysi v Praze, ale byl již štašten, pro- tože konečně našel, co hledal. Nemýlil se. Trvalo sice dlouho a musel jít daleko, než objevil svého člověka, ale přece jen se mu to podařilo. Roussel skutečně uvolnil zatrasený zdroj a proud svobodné výtřsky. Bylo by obtížné vysvětlit tuto skutečnost. V čem byla učitelova metoda, že vedla k tak dobrému cíli, nebo

jaké vlastnosti mělo umění Alberta Roussela, že tak podivuhodně zapůsobilo? Sotva bychom došli k uspokojivé odpovědi. V umění platí Goethova myšlenka výběrových přibuzenství a teprve tehdy, setkali-li se vhodné povahy, může dojít k plodnému výsledku. Odtud začíná vlastní skladatelská dráha Bohuslava Martinů, který přestává být dosavadním zajímavým, ale sporným talentem a stává se osobností, tentokrát nespornou.

Také tato okolnost připomene vzdáleně Dvořáka. Neboť, třeba Brahms poznal Dvořáka již jako hotového skladatele a nepotřeboval ho formovat, měl na dráhu svého svěření nicméně pronikavý vliv a uvedl ho do světa. A jako Dvořák, i Martinů se dostal do široké veřejnosti prostřednictvím cizince a ciziny. Je to pro oba rozhodný okamžik vývoje, od něhož začíná dlouhá a plodná tvorba. Ostatně i tento rys činnosti je oběma společný. Při denně, tvoří nepřerušené, hudba je pro ně nutností. Práce jim nepůsobí obtíž. Když se zepíali Dvořáka, co dělal, když mu v Německu ztratili rukopis symfonie Zlonicke zvony, kterou tam poslal na soutěž. »Nic,« odpověděl, »sedl jsem si a napsal novou.« Připomíná to výrok Bohuslava Martinů, že hned zapomene, co napíše. Stalo se třeba, že mu před válkou hráli na koncertě skupiny Mánesa jeho Fantazii pro dva klavíry, a Martinů nechtěl věřit, že ji napsal. Tvorba obou skladatelů probíhala s přírodní snadností živlu a nedovolovala u Martinů zastávky nebo pohledy nazpět. Je poučné pro psychologii jeho tvorby, jak vznikla podle jeho vlastního přiznání Sinfonia giocosa: na cestách v tramvaji mezi Aix a Marseille, kam jezdil denně urgovat výjezdní vizal. Bylo to v době, kdy chtěl uniknout se svou ženou z Francie, zaplavované odshora nacisty, a měl před sebou velmi nejistou budoucnost. Jiný člověk by byl stisněn a mohl by nejvýš podnikat činy nutné k záchraně holého života. Kromě toho v tramvaji finčí zvonec, kláboší, tlačí se a překáží cestující. A za takové nálady a v takovém nepohodlí Martinů píše a k tomu ještě okouzluje, jiskřivou a veselou skladbu! Nuže, dovedl-li se tak dokonale odpoutat od zevnějšíku, nedivme se, že mohl tvořit kdekoli a kdykoli a že tedy jeho dílo, jakmile si ujasnilo způsob, probíhalo až do konce života s nezadržitelnou jistotou.

S Dvořákem má konečně shodnou i zálibu v absolutní hudbě, která u něho vykazuje nezvyklý počet děl nástrojových, komorních, orchestrálních i koncertantních. Jejich množství udivuje u soudobého autora, neboť u mnoha skladatelů jeho generace byla plodnost zmenšena mozgovým charakterem hudby a úsilím psát nové. Třeba z celého množství zanechaných skladeb nejsou všechny na téže úrovni — nezapomeňme na jejich nepřetržitou úrodu —, rozvinul Bohuslav Martinů ve většině jich ohromnou fantazii zvukovou. Jeho harmonické i polyfonní myšlení je osobité a jeho

instrumentace rafinované vynalézavá; jeho zdánlivě složité partitury se však dobře hrají, jsou manuálně přirozené a výtečně znějí. Martinů je mistr nástrojové i vokální sazby a jeho díkce je bezděčně virtuózní, aniž o to usiluje. Nikdy neupadl do šablon. Až do konce života se u něho nedá postřehnout únava, opakované nebo chabnutí tvůrčí síly. Měl stále co říci. Jeho hudba vyjadřuje pocity soudobého člověka, který prožil mnoho krásného i zlého. Až bude hrána častěji a soustavněji, bude uznáno její vysoké mistrství, které řadí Bohuslava Martinů k prvním skladatelům naší doby.

S Dvořákem se rozchází ve vztahu k jevišti. Dvořák přebíral tradiční typy, které mu libretisté nabízeli, a v několika případech se velmi zmýšlil, zpracováv obsažené i formální antikvity. Naproti tomu Martinů neměl rád konvenci a běžná manýra operní nebo baletní ho dráždila. Jako inteligentní člověk zacházel s jevištní technikou odvažně, ať se v raném zpracování Plautovy komedie tvářil parodicky, ve hrách o Marfích se vrátil ke středověkým mysteriím, ve Špalíčku rozložil na scéně lidové lepoporelo, v Divadle za branou kombinoval operu s pantomimou a v Juliettě se zapíedel do snu; až Goldoniho Mirandolina ho přiblížila k »normální« opeře, třeba hudebně zůstala svá. Ovšem i operní výtvoř pro rozhlas, film a televizi svědčí o jeho smyslu pro moderní náměty a nezvyklá řešení; touto živostí připomíná Janáčka. Jaké by byly Řecké pašije, nevíme, neboť smrt je zastřela svým flórem.

Od Dvořáka se liší i svým vztahem k rodině půdě; nikoli proto, že by ji neměl rád, nýbrž proto, že se od ní vzdaloval, zatím co Dvořák na ní lpěl. Martinů měl tuláckou krev jako Zeyer, Chitussi, Klementýna Kalašová, jako tolik krajanů, kteří, obklopeni uprostřed kontinentu pevninou, toužili po mořích a dálkách. Ale ani Francie, Amerika nebo Švýcarsy neumčely v něm hlas domova. Zněl mu vždy vábivé, a jak mu přibývalo let, sílil. Stesk, který v Dvořákově vyvolal na americké půdě tak vroucí hudbu, dal rozkvést nádherným melodickým Špalíčku, Kytice, Otvírání studánky — a tolika jiných, jež mají rosny půvab české lidové písně. A třeba dovršil svůj život a zanechal velké dílo, pocítujeme lítost. Vtrhají se nám verše Karla Tomana, které jakoby byly psány pro něho:

*Příteli melancholiku,
druhu mě duše tulácké,
pod kterým nebem zhasnou kdysi
životy naše žebřácké?*

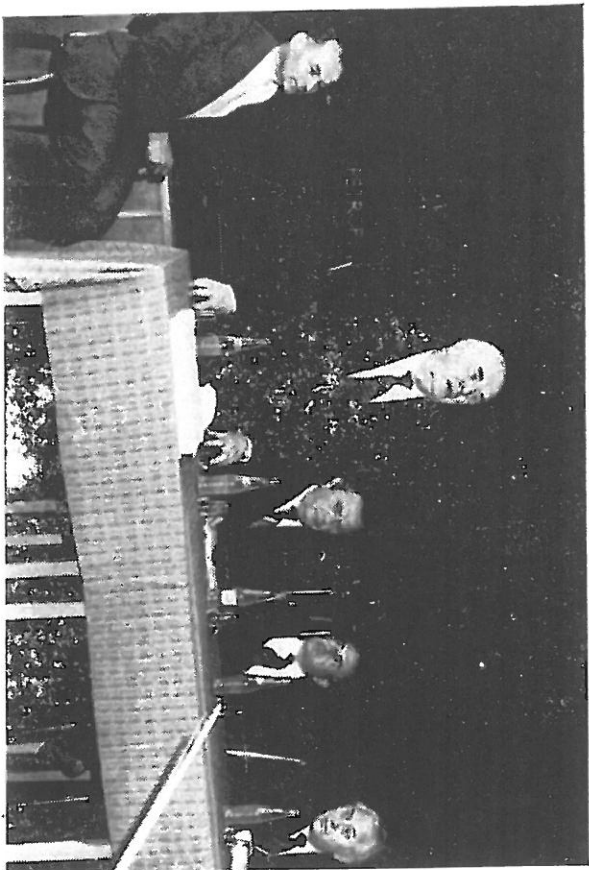
*Pohádek našich střibro, šedí,
kdy rozstříknou se, v kterou zem?
Kdy hudby, jež jsme milovali,
posledním vzdychnou akordem?*

PŘÍPAD BOHUSLAVA MARTINŮ

Tušil, že to bude pod basilejským nebem, daleko policejských luk, které k němu v Otvírání studánek vyslaly naposledy svou svěží vůni? A co slyšel onoho osudného 28. srpna uvnitř, když se loučil? Nebyl to hlas české země, hlas našeho domova, který ho na dálku pohládl měkkýma rukama? Neboť — třeba vzdálen — byl Martinů věrným synem své vlasti; jeho hudba vyjádřila dostatečně tuto vroucí oddanost. A poslední chvíle rozřešily rozpor dalek a domova smírem: tulák skončil pouť a vrací se k nám celým svým dílem.

Hudební rozhledy, 1959

je



O životě a díle Bohuslava Martinů referoval dr. Václav Holzknecht při různých příležitostech; náš snímek ho zachycuje při projevu u rámci martinůvské akce, kterou uspořádalo vydavatelství Českého hudebního fondu Pantoni (zleva: tajemník SBM dr. Jaroslav Měhule, CSC, předseda SBM dr. Václav Holzknecht při projevu, předseda Nadace B. Martinů, národní umělec prof. Josef Palenčík, šéfredaktor vydavatelství Jiří Stillec a tehdejší ředitel vydavatelství Pantoni, zasloužilý umělec Miloš Konvalinka)

Malokommu se přihodilo, aby se narodil na věži a aby tam strávil kus mládí. Martinů se vyskytl v pokojíčku věže při svatojanskubském chrámu v Poličce 8. prosince 1890 a setrval tam do června 1902, kdy jeho otec přestál být povězným, přijal místo sluby ve spojitelně a přestěhoval se s rodinou na náměstí. Ačkoli místnost na věži byla pro několikačlennou rodinu málo pohodlná a zmáhat denně 193 schody při jednom sestupu nebo výstupu vyžadovalo sportovní vytrvalost, byla tam rodina spokojená. Různé nářadí a krámy rozestrkali po věži, takže se do své bytové jednotky nakonec vešli. Otec Martinů, původně švec, hlídal z výšky širý kraj, zda někde nevznikl požár, aby ihned upozornil na možné nebezpečí místní hasiče.

Malý Bohuslav rád meškal na ochozu, odkud vídal město i jeho okolí. Českomoravská vysočina na něho působila hned v raném mládí a vtiskla se do jeho povědomí zádumčivým kouzlem, na něž nikdy nezapomněl. Možná že také pozoroval oblaka. Nad Vysočinou se krabati mraky v bohatých tvarech. Mění se, dostávají různé odstíny a neustále plynou jinam. Tak ovlivnil příštího skladatele mír země a pohyb nebe. Žil mezi oběma, a než sestoupil na policejské náměstí, stal se — aniž to věděl — bytostně umělcem.

Projevil nadání k houslové hře a místní krejčí Josef Černovský ho vedl, jak uměl. Když vystoupil Bohuslav roku 1905 v blízké Borové a rok nato v Poličce se sólovými čísly — Wieniawski a Bériot —, vzbudil u posluchačů nadšení a v tisku i naděje, že z něho bude virtuos, jestliže se o chudého chlapce někdo postará. Sehnali mu městskou podporu sto korun na rok a s tím se Bohuslav vypravil do Prahy, aby tu složil zkoušku na konzervatoř. Na školu se sice dostal, ale jako houslista u profesora Štěpána Suchého valně nepochodil. Byl předán do třídy profesora Basteje, ale propadl a musel druhý ročník opakovat. Po prázdninách se měl podrobit opravné zkoušce, ale nedostavil se k ní a přestoupil na varhanní oddělení. Odtud byl pak propuštěn 4. června 1910 pro nenapravitelnou nedbalost. Metod Doležil, který byl jeho spolužákem, na něho vzpomínal jako na izolovaného posluchače, s nímž ostatní nemluví. Nikdo z profesorů ho neměl rád a nepokusil se pochopit zanedbaného, opuštěného a asi nešťastného venkovana. Karel Stecker vzal štitivě jeho úkol — Pange lingua — do špiček dvou prstů, přelétl jej očima, papír s des-

pektem roztrhl a hodil do koše. Nezbylo než se pokusit o tzv. státní zkoušku z houslové hry, aby se nějak zajistil existenčně. U státních zkoušek se kladly mírnější požadavky na kandidáty, kteří, ať již z jakéhokoli důvodu, nemohli absolvovat pravidelné studium konzervatorní. Ale 11. prosince 1911 Bohuslav při zkoušce propadl. Prošel jakžtakž při druhém pokusu 10. prosince 1912.

Můžeme se právem ptát, jak je možné, že se člověk později tak prokazatelně nadaný a inteligentní jako student vysloveně neosvědčil. Něco trochu podobného se stalo i Smetanovi. Je možné, že rodič se velké nadání skladatelské odsunovalo do pozadí všeho, co se na studentech požadovalo. Je rovněž možné, že učební metody neodpovídaly svobodnému duchu mladáho muže. Mohly tu působit i zábrany psychické: změna prostředí, pocit křivdy lidské a společenské, nakonec i vyslovená nouze a hlad. Spolupůsobila tu i nepřízeň tehdejšího ředitele pražské konzervatoře Jindřicha Káana z Albestu, který vystupoval občas s neuvážženou přisností a Bohuslava rád neměl.

Naštěstí se tu vyskytl kamarád Stanislav Novák, narozený v témže roce jako Bohuslav, velmi nadaný houslista a inteligentní a průbojný člověk. Měl instinkt pro lidi dosud neobjevené — jak se třeba ukázalo na případu Ježkově v koncertní oblasti — a Bohuslava Martinů včas postřehl a odhal. Sám nepočítal z bohaté rodiny, ale přece jen mohl kamaráda trochu podporovat. Hodili se k sobě tím spíš, že se povahově lišili: Bohuš plachý a málomluvný, Stanislav energický a trochu periferiálně vyzývavý, jakási obměna Rollandových přátel z Jana Kryštofa. Novák upozornil na Martinů Václava Talicha a společně mu obstarali výpomoc u druhých houslí v České filharmonii. To již Martinů vykazoval velké množství skladeb.

Ale zde se vyskytl problém. Jestliže za první války nebyl styk s cizinou možný, nevypadalo to valně ani po osvobození. Praha se měnila jen pomalu z malého města utlačované provincie na hlavní město samostatného státu, i když se dal pokrok proti minulosti v mnoha směrech pozorovat. Ale v kulturní oblasti šel vývoj zpočátku pomalu. Rozhlas ještě neexistoval, celkem málo početné gramofonové desky nevykaly kvalitou, cizí hudebniny i knihy se sháněly obtížně a byly drahé. Necestovalo se do zahraničí tak snadno jako později. Martinů, tehdy již plodný autor, se dusil přemírou hudby, kterou v sobě nosil a neuměl jí dát potřebný tvar. Spatřoval svůj ideál v impresionismu, a když ho chtěl laskavý Josef Suk jako skladatele vést, řekl prý mu s příznačnou naivní otevřeností: »Víte, já bych chtěl komponovat jako Debussy.« Suk se neurazil a odpovídel podobně lapidárně: »To já taky.« Oba cítili, že způsob, který ještě vynášela tehdejší česká moderna, je již ukončen. Přísný tematický sloh a polyfonní umění

Vítězslava Nováka, nervní citlivost a secesní ornamentika Sukova či písňová prostota a sklon k meditaci a stesku u Foeerstra obměřely starý svět.

Zatím se již dlouho předtím hudba ve své podstatě měnila. Claude Debussy, očarován plynulou prostotou orientální hudby, odmítl školskou dogmatiku a spěl k neformatickému slohu. Tryskající proud jeho fantazie, vázané jen kompoziční logikou, ukázal vpřed, i když jej nebylo možné přímo napodobit. Arnold Schönberg předložil již roku 1909 ve svých Třech klavírních kusech op. 11 ukázkou atonální hudby. Bylo by třeba jmenovat i Stravinského s jeho balety Petruška (1911) a Svěcení jara (1913) i Bélu Bartóka s jeho aktovou operou Hrad knížete Modrovousa (1911) a baletem Podivuhodný mandarín (1918). Tato díla nemohla u nás být do konce první války provedena a poznána, znamenala ovšem vývojové revoluční činy. Hudba se již zbavila pout dřívějších zákazů a rozpoutala neslýchané zvukové a formální možnosti.

Poválečný svět měl jinou estetiku a hudba usilovala o to, aby jej vyjádřila novými prostředky. Černoši pronikli do unavené Evropy synkopickou taneční rytmikou a břeškným zvukem. V Paříži sdružil básník Cocteau skupinu mladých autorů pod názvem Šestka a ve své knize *Le rappel à ordre* (v oddílu Kohout a harlekýn) poskytl řadu aforismů a rad generaci, která se kolem něho vyskytovala. Cocteau útočil hlavně proti Wagnerovi a Debussymu, zamítal hudbu poslouchanou „s hlavou v rukách“ a požadoval hudbu, při níž se kráčí. Nastolil módu cirků, šantánu, sportu, každodennosti, která může inspirovat umění. „Slavík zpívá špatně“ — tento proslulý žert odsuzoval dřívější krásu domněle vážnou formou. Šestka milovala klauny Fratellini a Charlie Chaplina v jeho krátkých komediích. V duchu těchto zásad zhudebnil Arthur Honegger portrét lokomotivy Pacific 231 (1923) a Darius Milhaud již dříve Katalog květin a Ceník hospodářských strojů. V Paříži se rodily a mizely avantgardy všech druhů umění. Zastihoval sem ještě kvasivý duch Guillauma Apollinaira. Život kypěl silou nadřazeného tlaku, který se uvolnil mříem z roku 1918. Lidé třeštili radostí, že přežili tu hroznou dobu a že se mohou bez zábran těšit z darů světa.

Zatím se Bohuslav Martinů v Praze uskvrňoval do krajnosti, aby se aspoň trochu najedl a mohl se podívat večer do divadla nebo na koncert. Horlivě skládal. Z jeho tehdejších děl vynikl celovečerní balet Istar podle epizody ze sumerského eposu Gilgameš ve zpracování Julia Zeyera. Martinů si sám upravil libreto a vytvořil balet pozdně romantického rázu s názvuky na francouzskou hudbu (Dukas, Debussy) a na Suka. Dílo probíhá v symbolickém proudu a vzbudilo právem pozornost jako projev

něsporného talentu. Premiéra se konala v pražském Národním divadle v roce 1924, ale Martinů, formálně zapsaný na mistrovské škole u Suka od r. 1922, byl již v době uvedení svého baletu jinde — v přeneseném smyslu i doslovně. Před časem slyšel v České filharmonii symfonické dílo francouzského skladatele Alberta Roussela (1869—1937) Báseň lesa a zažil něco, čemu se říká zjevení. Pochopil, že tudy povede jeho cesta, a když roku 1923 získal malé stipendium do Paříže, stal se Rousselovým žákem. Roussel sám prodělal složitý vývoj. Vyšel z formalistní Scholey cantorum, která hlásala a sřezila přísný sloh tematický a polyfonní, podlehla nato protichůdnému debussismu, který obě disciplíny opomíjel, šel za uvolněním formy a rozpuštěním fantazie, aby se konečně dostal k syntéze, uchovávalíc klasickou formu, ovšem oproštěnou a naplněnou moderním duchem. Osobně byl Roussel člověk inteligentní a laskavý a Martinů jako žák se mu líbil. Lekce u francouzského mistra — třeba nebyly příliš četné — stačily na ujasnění orientace. Ostatní dokázal kypivý život velkoměsta, který Martinů kolem sebe viděl, slyšel a v sobě přetvářel. Narodil se podruhé.

Je překvapující, jak rychle se změnil. Roku 1924 zkomponoval symfonický obraz Poločas (Half-time), v němž hlučí o přestávce sportovní stadion. Brzy nato (1926) přišel s další podobnou kompozicí, Vřavou (La Bagarre), která líčí nadšení na letišti v Le Bourget při přistání Charlese Lindbergha po prvním transatlantickém letu roku 1927. La Bagarre vznikla sice o něco dříve, než došlo ke zmíněné události, ale Martinů připsal skladbu do-datečně. O premiéře s Bostonským symfonickým orchestrem za řízení Sergeje Kusevického skládla Vřava velký úspěch.

To byl nástup slávy, která už Bohuslava Martinů neopustila. Ačkoli podobný zvrat osudu ho mohl dezorientovat, neztratil hlavu. Ve viru doby podléhal pochopitelně řadě pokusů a prošel jimi, aby získal zkušenosti, ale brzy se vrátil k sobě. Zprvu to byla vlna jazzová, která poznamenala jeho některé balety, jazzovou suitu a operu Tři přání, ale černoské synkopy nebyly jeho vlastní doménou a bystrý Martinů odtud vymáňoval celkem bez úhony na svém kompozičním charakteru. Bližší mu byl neoklasicismus a neobarokní tendence, které hudbu vracely ke zdrojům. Zde se cítil víc doma a vytvořil řadu děl takto formovaných. Byla to nutná a užitečná škola. Dík své silné individualitě se celkem brzy propracoval k vlastnímu projevu.

V listopadu 1926 se seznámil s Charlotou Quennehenovou na bidýlku cirku Medrano. Při výstupu klaunů Fratellini se Martinů smál tak hlasitě, že připoutal pozornost mladé ženy. Charlotta byla švadlena a známost, která se toho večera navázala, se stala osudem jí i jemu. Jejich vztah se vyznačoval oddaností z obou

stran. Charlotta, prostá Francouzka bez většího vzdělání, se dovedla přizpůsobit společenským i uměleckým situacím po boku svého muže, aniž co předstírala. Jejich manželství uzavřené v roce 1931 zůstalo pevné a nic je nikdy vážně nenařušilo. Charlotta na sebe ochotně vzala z velké části tíhu společné domácnosti, když příjmy manželovy byly nepatrné, i později, jakmile se objevila potřeba pomoci v dobách kolísavého štěstí. Pozdější nedobrovolná emigrace za druhé války jí připravila mnoho zkoušek, ale ona v nich obstála a provedla jimi i svého muže. Díky jí měl postaráno o zevní klid a mohl se věnovat tvorbě. Sotva by se byla rozvinula do takové šíře a kloví, zda by se byl Martinů propracoval k uměleckým výsledkům, k nimž potřeboval nerušenou koncentraci, nemít po boku ji.

Mnohost tvorby se dá vysvětlit také okolností, že musel dlouho čekat, než se dostal k vlastní práci, do které se pak nedočkavě vrhal. Ovšem netvořil jen instinktem, i když se mu přihodilo — jako Franz Schubertovi —, že svou kompozici dodatečně nepoznal. O svých dílech přemýšlel a leckdy se kompozičními problémy i trápil, než se mu podařilo je zmoci. Dokázal již hotovou skladbu předělat, jestliže s ní nebyl v časovém odstupu spokojen. Byl nadán sebekritickou schopností a ta ho dovedla k mistrovství. I za těchto předpokladů zanechal odkaz velmi rozsáhlý a velmi pestrý. Zasáhl skoro do všech žánrů a všude je osobitý. Pochopitelně se v kvantitě jeho skladeb nutně vyskytují i díla studijní a okrajová, ale bez nich by se neuskutečnila díla velká. A těch je v jeho celkovém odkazu tolik, že stačí, aby klasifikovala Bohuslava Martinů jako čelného autora naší doby.

Divadlo ho lákalo od mládí. Po malých baletech Noc (1914) a Stín (1916) znamenala Istar (1921) velký čin: celovečerní symfonický pojetý balet přesvědčil tehdejší obecnost o sílném talentu. Ovšem námět zavedl Bohuslava Martinů do starého mýtu a svedl ho k pozdně romantickému pojetí, které se již rozcházel s dobou. Jako by si toho byl vědom, pokoušel se v opeře na námět Plautův ve zpracování J. L. Budína (dr. Löwenbacha) Voják a tanečnice (1927) o divadlo soudobé a burleskní, ale nesourodá směs prvků a chtěně parodický tón ho neuspokojily. Francouzský dadaista George Ribemont-Dessaignes ho na čas zaujal dosti výstředními nápady, z nichž vznikla aktová opera Slzy nože (1928) a celovečerní opera Trojí přání aneb Vrtkavost života (1929). Teprve Hrami o Marii (1934) našel Martinů nový typ divadla, sdrůžující sice různé prvky zpřiváň, mluvené a pohybové, ale poskytující nové možnosti scénické. Jsou to čtyři příběhy, první o Pannách moudrých a pannách pošetilých podle starofrancouzské hry z 12. století, druhý mirakl z 15. století, Mari-ken z Nimègue, třetí je pastorela o Narození Páně a závěrečný

legenda o sestře Paskalině s použitím Zeyerova námětu a lidových textů. Na této cestě našel Martinů ještě vděčnější téma v pásmu her, pohádek a říkadel se zpěvy, jemuž dal název Špalíček (1932) a označil jej za balet, ačkoli i zde se vyskytují velké partie zpypané. Již sám název odkazuje k lidovému zdroji, neboť „špalíčky“ byly knižky, v nichž lid četl zábavné a poučné příběhy a z nichž si osvojoval písničky. Zde se jeví Martinů jako český skladatel nejináznějnější. Lidová intonace je tu spojena s mistrovstvím hudebního ztvárnění a s vynikající stránkou instrumentační. Po Janáčkově přineslo tu soudobé umění opět ukázkou inspirace lidovou básnivostí i hudbou.

Tehdy nový rozhlas podnítl Martinů ke kompozici krátkých oper. V roce vznikly dvě, na text Nezvalův Hlas lesa a podle hříčky Václava Klípcery Veselohra na mostě. Zejména druhá měla nečekaný úspěch: v roce 1951 ji označila komise hudebních kritiků v New Yorku za nejlepší operu sezóny. Porota si zvlášť všimla vtipného textu a hledala jeho autora, aby mu blahopřála. Obě rozhlasové opery patří do kategorie drobnějších kusů scénických, jako jsou pozdější Dvakrát Alexandr (1937), Čím lidé žijí (1952) podle pohádky Tolstého a Ženitba (1952) podle hry Gogolovy. Přičteme-li k nim ještě aktové balety — Kdo je na světě nejmocnější (1923), Vzpouru (1925), Motýla, který dupal (1926), Podivuhodný let (1927), Kuchyňskou revui (1927), která patří do jeho jazzové éry, Natačí sel (1927), Šach králi (1930) a Škrťáče (1948) — můžeme obdivovat bohatou fantazii jejích tvůrců; pro řadu z jmenovaných děl ještě nenašla naše divadla v repertoáru umístění. A není pochýby o tom, že mnohé z nich by znamenalo překvapení. Celovečerní Divadlo za branou (1936) kombinuje pantomimu prvního jednání s operou z textů lidových písní v dalších dvou dějstvích. Přes svěží hudbu se však tento nápad valně neosvědčil.

Tepřve další opery znamenají vrcholné činy. Tak Julietta aneb Snář (1937) podle hry Georgese Neveuuxe (hraná kdysi ve Stavovském divadle se Šejbalovou a Kohoutem) je dílo mistrovské a po všech stránkách nové. Surrealistický námět francouzského autora vytváří nezvyklou atmosféru, v níž pařížský knihkupec Michel hledá a nenalézá přelud dívky Julietty. Bloudí za ní, až se ze skutečnosti přemístí trvale do snu. Poezie tohoto námětu je poněkud morbidní, ale hudba Bohuslava Martinů ji přetvořila do vyšší polohy absolutní krásy, kde se nepravděpodobně stává uměleckou pravdou v zářném světle polosu. Málokdy našla hudba podobnou příležitost, aby přetavila a dobásnila tak jemný text. Posluchač prožívá vzrušující okouzlení Michelovo cele podmaněn a věří mu. Julietta je opera, která nemá vzor ani protějšek, je to jedno z největších a nejkřehčích děl století.

Kdyby Bohuslav Martinů nezkomponoval nic jiného, zajistili si Juliettu jméno jako čelný soudobý autor. Ale zřídavý duch skladatelův nesetval na této dosažené a ostatně neopakovatelné měřítku a vrátil se v další Mirandolině (1954) opět mezi obyčejné lidi, tentokrát mezi lidičky Carla Goldonho do Itálie 18. století a pobavil se jejich malými starostmi. A tím se Martinů přesunul opět do skutečnosti, tentokrát aktuální a hořké. Četl román řeckého spisovatele Nicose Kazantzakise Kristus znovu ukřižovaný (ve filmové zpracování známý pod názvem Ten, který má zemřít) a ve spolupráci s autorem románů si upravil libreto své nové opery Řecké pašije (1959). Děj nás uvádí do řecké vesnice, kde se konají přípravy na obvyklé pašijové hry, ale přeruší je venkované z blízkého okolí, které z jejich domovů vypudili Turci. Chudí by chtěli psancům pomoci, ale bohatí se tomu postaví na odpor a zabijí vůdce opozice, pastýře Manolise. Příběh se rozehraje přesně podle plánu chystané hry a jeho účastníci převzou bezděčně role biblických postav. Fabule je silně sociální a působí mocně. „To vy nás nutíte k boji. Neboť v tomto světě se nemůže nic stát bez krvavého utrpení — takový svět musí zahynout“, říká Manolis. Je to klíč k dílu literárnímu i hudebnímu. Platí dosud, pokud mají moc popové Grigoriové. Přeměra Řeckých pašijí v Curychu 9. června 1961 za řízení Paula Sachera vyvolala nadšení. Zvítězil námět i hudba, opět neobyčejně invenční.

Během kompozice na Řeckých pašijích vytvořil Martinů ještě aktovou operu na text librelisty své Julietty Georgese Neveuuxe, Ariadnu (1958). Známý příběh z řecké mytologie vysvětlil básník ve své hře (hrané u nás pod názvem Theseus mořeplavec) nově. Řecký rek potká na Krétě v Minotaurovi sebe a zabije ho, neboť musí potit a překonat sama sebe, má-li splnit nadoborní úkol (vybudovat Atiku a zorganizovat Athény): proto opouští i svou lásku Ariadnu — milostné city by ho oslabovaly. A tak má i tato předposlední opera ideový smysl.

Opery a balety Bohuslava Martinů představují široké panoráma moderního divadla. Vedle děl studijních a okrajových objevili Martinů pestrou podívanou lidových her (Marie, Špalíček), fantazijní a snovou Juliettu, realisticky hravou Mirandolinu, bolestně lidské drama Řeckých pašijí a příznačnou Ariadnu (s okouzující hračkou Veselohry na mostě). To je ovšem přísný výběr a leckterý skladatel by založil své renomé na některém z nejménovaných děl Bohuslava Martinů. Zmíněná bilance je z nejobtíhého autora skvělá. Martinů obsáhl velký záběr skutečnosti, která nás obklopuje, a neváhal si položit otázky základního významu sociálního a etického. A vedle jevištní tvorby je tu navíc moře hudby absolutní a vokální.

Martinů komponoval hodně už jako samouk. Za jeho vstup do umění lze považovat balet *Istar*, i když je tu skladatel ještě v zájetí vívu v podstatě nečasového. Připoutal k sobě pozornost zahraničního publika oběma hlučnými věcmi — Poločasem a Vřavou, téže z opojení pařížským prostředím a z poválečné psychózy. Ale jako člověk reálný a přemýšlivý brzy poznal, že takové hýření zvukem nemůže být nadále kompozičním cílem. Byl si nejspíš podvědomě jist zásadou (kterou kdysi vpsal na své přednášce F. X. Salda), že záleží na tom, kolik si tvůrce rozpoutal a kolik jich spoutal. Z poměru obou faktorů pak vyplýne hodnota a dokonalost díla. Martinů se neostýchal projít zkušenostmi své doby, ať to byla zevní tematika, jazz, neobarokní či neoklasizující tendence — potřeboval na všem vyzkoušet svou techniku. Na vše stačil. Měl v sobě tolik sil, že měl co dělat, aby je reguloval a aby se nepřelily přes nutné hranice. Z báječného materiálu, který v sobě nosil a který připomíná Dvořáka, mohl nepřetržitě a snadno čerpat. Neznal neplodná období, vnější překážky, vnitřní zábrany (pokud nešlo o nesnadný tvůrčí proces na konkrétním díle). Mohl pracovat i za zcela nepříznivých okolností, a ty nejsou na rázu kompozic patrné. Když třeba jezdil v září a v říjnu 1940 z Aix-en-Provence do Marseille pro výjezdní povolení v nabitých tramvajích a v mizerné náladě, protože se věc komplikovala a zdržovala, psal přitom vstoje radosnou Symfoniettu gioccosu! Snad jen výjimečné šoky, jako byl například skoro smrtelný úraz v Americe 17. července 1946, mu načas zabránili v práci. Byl jako živý, nepotřeboval soukromé popudy, aby tvořil. Zákony jeho tvůrčího pohybu byly samostatné, vnitřní, nezadržitelné.

Ovšem tato snadnost ho mohla ohrozit povrchností, šablonou, touhou po rychlých úspěších. Zde však zasáhl onen druhý faktor, o němž mluvil Šalda. Martinů dovedl rozpoutané síly spoutávat. Krytizační a třibící proces začal hned při zrodu myšlenky a formoval pak skladbu dál. Martinů tuto zásadu uskutečnil již ve své *Serenádě* pro Rousseila (1930), která neplýtvá možnostmi, nýbrž už s nimi hospodáří. Byl to zajisté i pokyn jeho učitele, který k tomuto stylu dospěl rovněž.

Uvedme si nyní stručný přehled tohoto nadbytku bohatství, jinak bychom si nemohli představit dosah skladatelova odkazu. Šest symfonií (šestá se nazývá *Symfonické fantazie*) představuje dostatečné pensum pro každého skladatele na celoživotní výkon, ale Martinů vytvořil ještě dlouhou řadu symfonických skladeb, mezi nimi i tak význačné, jako je třeba *Dvojkonzert* nebo *Fresky Pierra della Francesca* či *Paraboly*. Pro jeho muzikantství jsou příznačné četné koncerty, v nichž se vyrovnal s technikou rozličných nástrojů (klavíru, houslí, violy, violoncella, hoboje, flét-

ny), vytěživ z ní při moderním zvuku maximum možností a uspokojiv přitom hráče i posluchače hudebním obsahem. Ten musel zvláště v především v komorní hudbě, a Martinů se s rozkoší ponořil do tohoto čistého pramene, odkud čerpali největší klasikové, romantikové a impresionisté a odkud vytřysko tolik nesmrtelných děl; a přece znamená Bohuslav Martinů velký přínos i zde. Najdeme u něho dua, tria, kvartety (sedm smyčcových), kvintety i sextety, nonety, čtyři serenády atd. Sem patří i četné kompozice pro sólové nástroje (housle, violoncello, violu, flétnu) s klavírem: v sonátách tu obohatil tvarově i vnitřně klasickou formu a podaroval dnešní hráče znamenitými díly. Přes padesát opusů — různého formátu — pro sólový klavír, dále věci pro cembalo, varhany, dva klavíry! Podstatnou složkou jeho odkazu je tvorba vokální s množstvím písní pro sólový hlas s průvodem klavíru či orchestru, sbory mužské, ženské i smíšené, kantáty, kde se vyskytuje několik jeho základních děl. Tento počet se u soudobých autorů najde výjimečně. Jednak jej odůvodnila přirozená plodnost autorova, jednak i zájem výkonných umělců, kteří mu tařka trhali skladby z rukou a bojovali o jejich premiéry. To se ze soudobých autorů přihnulo málokomu.

Martinů se nepřidružoval k nějakým avantgardním hnutím, která po válce vyrůstala jako houby po dešti a většinou rychle mizela. Jestliže navázal přátelství se švýcarským Conradem Beckem, Rumunem Marcellem Mihalovicim a Maďarem Tiborem Harsányim a nazvali se dokonce Pařížskou školou, učinili tak nikoli z důvodů programových, aby razili nový směr, nýbrž spíše jen z důvodů lidských, ze vzájemné sympatie jako čtyři cizinci na francouzské půdě. Zřetel B. Martinů byl výlučně muzikální a hesel dbal jen v začátcích a málo. Neskryval se svou láskou k Dvořákovi, nejenom pro jeho hudební genialitu, nýbrž i proto, že mimohudební konstrukce mu byly cizí. To ovšem neznamená, že by byl — jak jsem už naznačil — pracoval konvenčně a nikdy se nezajímal o zásadní problematiku své doby. Ačkoliv reakce na události doby, tak dramatické a v některých směrech tak zásadní, nebyla zdánlivě příliš nápadná, neznamená to, že by nebyla. Jsa odloučen od vlasti v nuceném exilu, vyjádřil zoufalství a zlobu bezmocného jedince proti událostem roku 1938 velkolepým *Dvojkonzertem* pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány a po lidické tragédii věnoval obětem fašistické zvůle orchestrální mediaci *Památník Lidicím* (1943), kde odpověděl na surový čin hlubokým soucitem s nevinnými oběťmi. Závěr druhé války oslavil *Čtvrtou symfonií* (1935), která je jásavou písní a radostným diktyvdáním osvoboditelům. Jen *Largo* této symfonie se liší povahou chromatického materiálu i těžkým ob-

sahem myšlenkovým od celkem prostých vět ostatních, ale při závěru kataklyzmatu nebylo možné nevzpomenout ztrát a škod, které válka způsobila.

Tak sledoval Bohuslav Martinů osud své země na dálku se stále vzrušenou pozorností a podílel se na něm lidským soucitem i vlastní tvorbou. Ostatně domov ho provázel v duchu napořád a jevil se nálehavě českými intonacemi, které se ozývaly v průběhu díla různé a vždy jasně. Mohli bychom tu uvést mnoho příkladů, at jsou to melodie Špalíčku, klavírních polek, Šesté symfonie, řady jeho pomalých vět, Otvírání studánek a přemnoha jiných. V nich promluvil česká země rodnou řeč, v nich se zjevila v pozadí Českomoravská vysocina se zvláštním terénem a svými oblaky. Tento pocit domova se v něm stupňoval, čím delší byla lhůta návratu a čím obtížnějším se tento návrat stával. Připomíná to Chopinův stesk porodném Polsku, vybičovaný do krajnosti trvalou emigrací. U Bohuslava Martinů bránily vyřešení svízelného problému konzervatoř profesuru na místrovské škole a on byl v zásadě ochoten nabízený úkol přijmout, zmizel návrh na jmenování u některého nadřazeného úřadu. Tehdy se mohl skladatelův osud změnit a Martinů by se byl konečně ocitl tam, kam patřil. Bylo mu však určeno, že touženou zemi neuviděl. Ještě asi čtrnáct dní před smrtí — o níž neměl potuchy, že se k němu blíží — sdělil svým přátelům, že jakmile ho z nemocnice propustí, pojedou spolu do Krkonoš a podívají se na jeho rodný kraj shora. Otčina se mu promítala do posledních myšlenek. Nikdy se jí nezapřel.

Přesto býval označován za „francouzského skladatele“. Došlo tu k podobnému omylu jako dříve s Hynaisovou oponou pro pražské Národní divadlo, která se porotě nelíbila pro údajně nečeský ráz malby a kterou také odmítla; jen náhodou opona zůstala na svém místě, protože se provoz divadla rozjel a nebyl už čas provést namáhavou demontáž. A v roce Hynaisova úmrtí — 1925 — napsal Karel Čapek o této oponě památná slova: „... někdy se probudíš z otupělosti zvyku a náhle si uvědomíš, že máš před očima překvapující div. Kde se v našem podnebí zničehonic vzala ta kypící, letmá, a přece vázaná, zkušaná a užasně bezpečná lehkost?“ Skoro doslova to platí o Martinů. Jistě se poučil v Paříži, ale obohatil tím na še umění.

Bohuslav Martinů, osobně plachý a nepodnikavý, bloudil mimo domov po různých cizích dobrých šestiřicet let. Poznal Paříž a z Francie i Bretagne a jih. Utíkal před nacisty z evakuované severní části země a obtížně sehnal povolení k cestě lodí do Ameriky. Zde žil v New Yorku, na Long Islandu, ve Vermontu, Tanglewoodu, New Hampshiru. Seznámil se s mnoha osobnost-

mi. Dirigenti Charles Munch, Sergej Kusevický, Ernest Ansermet, Paul Sacher ho milovali. Skladatelé Roussel, Honegger, Milhaud i přátelé z Pařížské školy mu projevovali vždy sympatii. V Čechách ho plně ocenili Václav Talich, Stanislav Novák, Jan Zrzavý — abychom uvedli jen umělce.

Konec ho zastihl ve Švýcarsku. Byl se svou ženou hostem manželů Sacherových v Schönembergu u Basileje, a když nastala krize jeho nemoci, převzeli ho do kantonní nemocnice v blízkém Liestalu. Sacherovi se nechťli odloučit od milého přítele ani po jeho smrti a pochováli ho na svém pozemku v Schönembergu. Zdálo se, že se osud skladatelův uzavřel na cizí půdě a že se již nesplní jeho touha po návratu do rodné země. Ale do věci zasáhla nečekaně a nepředvídaně jeho žena. Charlotta určila ve své závěti, že chce být pochována v hrobce rodiny Martinů v Políci. Město Políčka slavnostně přijalo její ostatky 11. prosince 1978. Navíc Charlotta sdělila v závěti i přání, aby pozůstatky Bohušovy byly po smrti manželů Sacherových přeneseny ze Švýcarska rovněž do Políčky. Toto přání nesmírně zapůsobilo. Sacherovi — ač s bolestí — dali souhlas k převozu. A pak 27. srpna 1979 zažila Políčka velkolepou slavnost návratu. Martinů spočinul po boku své rodiny a své věrné a statečné francouzské ženy. Na pomníku je vyryt citát z jeho Otvírání studánek.

JSEM DOMA.

Literární měsíčník, 1980

je