

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra muzikologie

Petra Holišová

**Profil skladatele Zdeňka Pololánika a rozbor
opery Noc plná světla**

**Profile of the composer Zdeněk Pololánik and the
analysis of his opera Noc plná světla**

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, PhD.

Olomouc 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená bakalářská práce na téma „Profil skladatele Zdeňka Pololáníka a rozbor opery Noc plná světla“ je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne

.....

podpis

Poděkování

Děkuji panu skladateli Zdeňku Pololáníkovi za ochotu a čas, který mi při svých konzultacích věnoval. Mé poděkování dále patří všem kolegům z Moravského divadla v Olomouci, především pak dirigentovi Petru Šumníkovi, který mi poskytl notové materiály a cenné rady ohledně celé olomoucké inscenace Noc plná světla. Velký dík patří Doc. PhDr. Lence Křupkové, PhD. za odborné vedení práce.

OBSAH

Úvod	6
Stav bádání	7
1. Profil Zdeňka Pololánika	9
2. Pololáníkova skladebná práce	12
2.1 Oblasti autorovy tvorby	13
2.2 Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololánika	19
3. Opera Noc plná světla	21
3.1 Geneze díla	21
3.2 Duchovní tematika oper 20. století	22
3.3 Děj opery	24
3.4 Charakteristika jednotlivých osob.....	27
3.5 Obsazení v olomoucké inscenaci.....	30
4. Rozbor opery Noc plná světla.....	31
4.1 Sborový výstup Salve regina	31
4.2 Prolog.....	33
4.2.1 Shrnutí	36
4.3 První dějství	36
4.3.1 Shrnutí	42

4.4 Druhé dějství	43
4.4.1 Shrnutí	51
4.5 Třetí dějství	52
4.5.1 Shrnutí	59
4.6 Čtvrté dějství	60
4.6.1 Shrnutí	69
4.7 Role orchestru v opeře	70
4.8 Role sboru v opeře	71
4.9 Vokální formy v opeře	72
4.10 Charakteristika vokálních partů	72
Závěr	74
Shrnutí	76
Summary	77
Zusammenfassung	78
Prameny a literatura	79
Přílohy	83
Anotace	100

Úvod

Brněnský rodák Zdeněk Pololáník patří mezi přední české soudobé skladatele a pedagogy. Je autorem více než 700 děl nejrůznějších žánrů a forem. Kromě své skladatelské činnosti také působí jako varhaník a ředitel kůru v Ostrovačicích u Brna. V roce 2005, u příležitosti oslav jeho 70. narozenin, po něm byl pojmenován Mezinárodního varhanní festival Zdeňka Pololáníka, který se koná každý rok v České Třebové.

Autorova tvorba představuje tři významné oblasti – hudbu duchovní, hudbu k filmům, pro rozhlas a televizi a hudbu koncertní a hudebně dramatickou.

V první části své práce bych se chtěla věnovat autorově osobnosti, výčtu jeho nejvýznamnějších děl a Mezinárodnímu varhannímu festivalu v České Třebové. Druhou část bych ráda zaměřila Pololáníkovu hudebně dramatickému dílu – opeře Noc plná světla. Především tedy její hudebně dramatické analýze. Jelikož jsem členkou Moravského divadla Olomouc, které právě tuto operu premiérovalo v červnu roku 2013, bude mou snahou analyzovat dílo jako po obsahové stránce, tak po stránce orchestrální, dále z pohledu sólistů, jednotlivých hráčů, režiséra, dirigenta a také samotného autora.

Stav bádání

Osobnost Zdeňka Pololáníka je v oblasti vážné hudby v současnosti velice známá, tudíž pramenů a literatury je dostupných poměrně mnoho. Než samotné publikace to jsou především články, rozhovory, pořady či diplomové práce. Poměrně rozsáhlé životopisné údaje o skladateli a veškerý soupis díla můžeme najít na internetovém portále Hudební informační středisko, o.p.s.¹ a také v Českém slovníku osob a institucí, který je pravidelně aktualizován autorem samotného hesla Mgr. Mojmírem Sobotkou. Mezi přínosné prameny patří statě a články v některých číslech hudebních časopisů jako *Opus musicum* či *Hudební rozhledy*. Přínosnější jsou však články v nejrůznějších zpravodajích (*Musica sacra*, *Psalterium*, *Katolický týdeník*, *Kultura...*). Český pedagog, publicista a organizátor hudebního života Karol Frydrych přináší ve dvou číslech zpravodaje *Musica sacra* zajímavé články o autorovi. První se zabývá premiérou díla *Křížová cesta*² a druhý slavnostním koncertem k životnímu jubileu (75. let) Zdeňka Pololáníka.³ Ve zpravodaji *Psalterium* můžeme shlédnout velmi zajímavé a pro práci důležité informace z dvoustránkového interview se Zdeňkem Pololáníkem.⁴ Zmínky o autorovi můžeme najít také na internetových stránkách společenství OŘÍK,⁵ na portále OIK TV⁶ – zde nacházíme informace především o Mezinárodním varhanním festivalu Zdeňka Pololáníka. Zmíněný festival má i své internetové stránky, kde lze čerpat nejrůznější informace o jednotlivých festivalových ročnících.⁷

Je až s podivem, že o tak významném autorovi doposud nebyla napsána žádná monografie. To ale do jisté míry vynahrazuje velký počet (cca 25) diplomových prací

¹ HUDEBNÍ INFORMAČNÍ STŘEDISKO. Informační servis. Skladatelé. Pololáník Zdeněk [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z: <http://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=126>

² FRYDRYCH, Karol: *Křížová cesta Zdeňka Pololáníka*, In: *Musica sacra* [online], 2010, roč. 18, č. 2, s. 11-12 [cit. 2015-01-23]. Dostupné z: www.musicasacra.cz/Dokumenty/Zpravodaje/2010/10_2_ZMS.pdf

³ FRYDRYCH, Karol: *Koncert k jubileu Zdeňka Pololáníka*, In: *Musica sacra* [online], 2010, roč. 18, č. 5, s. 5-6 [cit. 2015-01-23]. Dostupné z:

www.musicasacra.cz/Dokumenty/Zpravodaje/2010/10_5_ZMS.pdf

⁴ FRYDRYCH, Karol: *Lze být celý život jen skladatelem?* In: *Psalterium* [online], 2007, roč. 1, č. 6, s. 6-9 [cit. 2015-01-23]. Dostupné z: zpravodaj.sdh.cz/files/ps_6_07.pdf

⁵ OŘÍK. *Témata. Umění. Hudba. Zdeněk Pololáník* [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z: <http://www.orik.cz/search/node/zdenek%20pololanik>

⁶ OIK TV. *Kultura. Koncerty. Festivaly* [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z: <http://oik.cz/?s=pololanik>

⁷ MEZINÁRODNÍ VARHANNÍ FESTIVAL ZDEŇKA POLOLÁNÍKA. [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z: <http://www.mvf.cz>

napsaných právě na téma Zdeněk Pololáník. Většina z nich vznikla na brněnské konzervatoři či pedagogické a filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Dostupné jsou ale také práce z konzervatoře v Ostravě, Kroměříži, Teplic a vysokých škol v Olomouci či v Praze. Za nejlepší a tudíž také nejpřínosnější shledávám diplomové práce Barbory Ryšánkové: *Osobnost Zdeňka Pololáníka a duchovní hudba v liturgii*⁸ a Petry Siváčkové – ta se zabývá především Poláníkovou scénickou, filmovou, rozhlasovou a televizní hudbou.⁹ O samotné Pololáníkově opeře *Noc plná světla* se však souvislém textu, ani v přílohách nezmiňuje. Zajímavé jsou poté dále práce Terezy Čertkové, která pojednává především o komorní vokální tvorbě skladatele¹⁰ a Marie Synkové, jejíž bakalářská práce se zabývá brněnským souborem Musica nova a tvorbou autora 60. let 20. stol.¹¹ Všechny zmíněné práce slouží jako výborný podklad, doplnění a zdroj informací pro zpracování mého bakalářského úkolu.

Z jiných zdrojů můžeme jmenovat například text rozhlasového pořadu k 55. narozeninám Zdeňka Pololáníka¹² a samozřejmě také ten nejdůležitější pramen – a to – osobní setkání se skladatelem.

Ve své práci se dále zabývám rozborem Pololáníkovy opery *Noc plná světla*, napsané na námět Paula Claudela *Zvěstování Panně Marii* a libreto olomouckého biskupa Josefa Hrdličky, která byla premiérována v Moravském divadle Olomouc 28. června roku 2013. Mezi další významné zdroje patří rozhovory s interprety této opery – především se sólistkami Barborou Martínkovou – Poláškovou a Leou Vítkovou, dirigentem Petrem Šumníkem a také režisérem inscenace Michaelem Tarantem. K dispozici je mi nahrávka z premiéry v Moravském divadle a také klavírní výtah celé opery, orchestrální partitura a libreto. Celé představení je také možno shlédnout během divadelní sezóny živě přímo v Moravském divadle Olomouc.

⁸ RYŠÁNKOVÁ, Barbora: *Osobnost Zdeňka Pololáníka a duchovní hudba v liturgii*. Diplomová práce. Brno, 2005

⁹ SIVÁČKOVÁ, Petra: *Zdeněk Pololáník – skladatel scénické, filmové, rozhlasové a televizní hudby*. Diplomová práce. Univerzita Palackého Olomouc, 2010

¹⁰ ČERTKOVÁ, Tereza: *Komorní vokální hudba Zdeňka Pololáníka*. Diplomová práce. Masarykova univerzita Brno, 2010

¹¹ SYNKOVÁ, Marie: *Skladby Zdeňka Pololáníka ze začátku 60. let 20. století pro brněnský soubor Musica nova*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita Brno, 2007

¹² LINKA, Arne: *Text rozhlasového pořadu k 55. narozeninám Zdeňka Pololáníka*, vysílán Československým rozhlasem 25. 10.1990

1. Profil Zdeňka Pololáníka

Česká hudební současnost nemá mnoho soudobých skladatelů, kteří by byli již za svého života uznávaní tak, jako právě Zdeněk Pololáník.

Zdeněk Pololáník se narodil 25. října roku 1935 v Brně manželům Pololáníkovým, kteří se ihned po jeho narození přestěhovali do nedaleké vesnice Ostrovačice, kde autor se svou rodinou žije dodnes. Jeho rodiče, ač nebyli profesionálními hudebníky, snažili se i přesto Zdeňka k hudbě vychovávat. Jeho otec Alois byl řezníkem a provozoval hostinec, kde se scházeli amatérští hudebníci a vykonávali zde hudební umění. Matka Aloisie – rozená Zvěřinová – již pocházela ze vzdělanějšího rodu.¹³

Již v pěti letech se Zdeněk začal učit hře na housle. Lze jen těžko uvěřit, že v té době již ministroval v ostrovačickém kostele. O tři léta později se začal věnovat hře na klavír, harmonium, akordeon, kytaru a ve svých deseti letech k uvedeným čtyřem nástrojům přidal i hru na varhany.

Po krátkém studiu na brněnském gymnáziu a Vyšší zdravotnické škole, kde zjistil, že tudy jeho životní cesta nepovede, se začal sám připravovat k přijímacím zkouškám na konzervatoř v Brně – tehdy pod názvem Státní hudební a dramatická konzervatoř v Brně. Postupně mu s přípravami na přijímací zkoušky pomáhali Vladimír Malacek z Rosic a tehdejší student brněnské konzervatoře a varhaník Miloslav Krejsa.

Ke studiu na brněnské konzervatoři nastoupil v roce 1952 do varhanní třídy profesora Josefa Černockého. Mimo jiné také soukromě a za zády prof. Černockého navštěvoval hodiny skladby u profesora Františka Suchého. Již tenkrát byl patrný Pololáníkův skladatelský talent – zkomponoval např. *Liturgickou mši pro sólo, smíšený sbor, varhany a orchestr*,¹⁴ *Předehru k nedokončené opeře Oresteia*, *Symfonickou pohádku O Budulínkovi a lišce pro velký orchestr* či *Variace pro varhany a klavír op. 1* (1956). Tyto variace, ač nesou opusové číslo 1, nejsou Pololáníkovým prvním zkomponovaným dílem. Skladba je označena opusovým číslem „1“ proto, že patřila mezi jeho první kompozici, která byla vysílaná tehdejším Československým rozhlasem a posléze také nahraná jeho spolužáky Jaroslavem Šilerem a Milanem Bialasem.

¹³ K tomuto rodu patřil např. akademický malíř František Xaver Bohumír Zvěřina, který byl v příbuzenském vztahu strýcem Pololáníkova dědečka (tzn. otce jeho maminky Aloisie - Gustava Zvěřiny).

¹⁴ Poprvé byla provedena Miloslavem Krejsou v Letovicích.

Studium na konzervatoři zakončil roku 1957 a téhož roku byl také přijat ke studiu na Janáčkově akademii múzických umění v oboru skladba. Jeho lektory se mu po následující čtyři léta stali profesor Vilém Petrželka a profesor Theodor Schaefer. Ke skladatelově postupnému tvůrčímu rozvoji přispělo jeho samostudium – především analýzy partitur a nejrůznějších nahrávek. Však již od útlého mládí se zabýval poslechem nejrůznějšího množství skladeb a v případě, že se mu nějaký autor zalíbil, snažil se od něj slyšet co možná nejvíce kompozic, četl si v příslušných notách a představoval si hudbu v nich ukrytou.

Za dob jeho studií na JAMU vzniklo několik významných děl – *Miniatury a Pět preludií z roku 1961 pro klavír*, *Sinfonietta pro velký symfonický orchestr (1958)*,¹⁵ *Toccata pro kontrabas, žestě, bicí, 2 harfy, cembalo a klavír (1959)* či *Sonáta bravura pro varhany (1959)*. Pro Pololáníkovu tvorbu byla charakteristická jakási lehkost a rytmická preciznost. Janáčkovu akademii múzických umění dokončil roku 1961, kdy jako téma své absolventské práce zkomponoval 1. symfonii, kterou o rok později provedla Státní filharmonie Brno pod dirigentskou taktovkou Jiřího Pinkase. Ještě za dob svých studií na JAMU byl Pololáník pozván do SSSR, kde se osobně setkal se skladatelem Sergejem Slonimským. Pololáníkovy skladby byly již tehdy interpretovány po celé Evropě (SSSR, Velká Británie, Kanada, Japonsko, Nový Zéland...). Vstoupil také do *Akademického Pěveckého Sdružení Moravan*, který byl tehdy vedený Josefem Veselkou.¹⁶ Sprátelil se se sbormistrovým bratrem P. Janem Veselkou, který ho v roce 1955 seznámil s legendou české duchovní hudby P. Josefem Olejníkem. Kladný vztah si našel také v šedesátých letech k básníkovi Václavu Renčovi, k jehož divadelním inscenacím skládal nejrůznější hudbu (např. *Popelka nazaretská*).

Po studiích na JAMU vykonával skladatelskou činnost pouze jako svobodné povolání. Spolupracoval s televizí, divadlem, psal scénickou hudbu, vycházely nahrávky jeho děl, psal pro režiséry Jireše, Sokolovského či Zdeňka Kaloče. Od roku 1963 se stal nejmladším členem brněnské tvůrčí skupiny A, která byla téhož roku vyhlášena jako první skladatelská skupina v rámci tehdejšího Svazu československých skladatelů.¹⁷ Po roce 1968 však vlivem vpádu sovětských vojsk do Československa spousta skladatelů emigrovala nebo se stáhli do ústraní. Skupina A tak byla zakázána.

¹⁵ Premiéra skladby se uskutečnila až o celých 25 let později v ruském Leningradě (dnes Petrohrad) v podání tamější filharmonie pod vedením lotyšského dirigenta Arvida Jansonse.

¹⁶ Dnes sdružení diriguje varhaník, zpěvák a improvizátor MgA Tomáš Ibrmajer PhD.

¹⁷ Do skupiny patřili také skladatelé Miloš Ištvan, Jan Novák, Alois Piňos a Josef Berg. Cílem umělců bylo šířit nové hudební směry, prezentovat zajímavější hudbu...

Po roce 1989 asi po dobu tří let působil jako varhaník v brněnské katedrále sv. Petra a Pavla. V té době (přibližně o rok později) nastoupil na vyžádání rektorky JAMU prof. Aleny Štěpánkové – Veselé na akademii jako pedagog duchovní, scénické a filmové hudby. O pár let později zde založil samostatné oddělení duchovní hudby. Zdeněk Pololáník se k tomuto tématu vyjádřil v rozhovoru Karola Frydrycha pro Zpravodaj pro duchovní hudbu: „*Obor duchovní hudby v našem spektru chyběl. Podařilo se jej jako první v tehdejší ČSFR v Brně na JAMU uvést v život. Na počátku se objevilo dost zájemců. Nový obor nedostal potřebný prostor a nesetkal se s pochopením ateismem ovlivněných pedagogů. Nyní toto oddělení na JAMU živoří.*“¹⁸

Na JAMU pak vyučoval do roku 1995. Za svůj dosavadní život byl Zdeněk Pololáník mnohokrát oceněn. V roce 1998 mu byl udělen titul Čestný občan městyse Ostrovačice při příležitosti oslav 950. výročí založení obce. O dva roky později získal Řád sv. Cyrila a Metoděje České biskupské konference za celoživotní přínos v oblasti liturgické hudby a v roce 2005 pak Cenu Jihomoravského kraje. V České Třebové se od roku 2005 každoročně koná Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololáníka. Skladatel v témže roce oslavil své 70. narozeniny – festival byl proto u této příležitosti po samotném skladateli pojmenován. Oceněn byl autor ještě v roce 2009 Ochranným svazem autorským (OSA) za nejčastěji živě hranou vážnou skladbu – *Missu brevis*.

V současnosti Zdeněk Pololáník žije se svou manželkou v Ostrovačicích u Brna, kde stále aktivně komponuje a působí zde jako ředitel kůru a varhaník kostela sv. Václava a sv. Jana Křtitele. Také je členem občanského sdružení chrámových hudebníků Musica sacra v Brně.

¹⁸ FRYDRYCH, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? In: *Psaltérium* [online], 2007, roč. 1, č. 6, s. 6-9 [cit. 2015-01-23]. Dostupné z: zpravodaj.sdh.cz/files/ps_6_07.pdf

2. Pololánikova skladebná práce

Tvorba Zdeňka Pololánika zahrnuje díla snad všech hudebních forem. Propojuje tak hranice nejrůznějších hudebních žánrů. V mnoha vypracovaných diplomových pracích na téma Zdeněk Pololáník je psáno, že jeho skladby vychází především z romantismu a neoklasicismu, které dále obohacuje o své vlastní hudební cítění. V jednom z rozhovorů s autorem odpovídá na otázku ohledně inspirace konkrétním slohovým obdobím či skladatelem takto:

„Současná hudba ‚beztrestně‘ využívá všeho, co bylo až k ní a navíc si klidně přidá i z jiných žánrů, pokud to poslouží myšlence nebo účinku. Esteticky musí zapadnout do celku, jinak to je slepenec nesourodý, neumělý, trčící z plynulého toku hudby. Tak se tam může objevit prvek jazzu, folkloru, lidovky, populáru, ba někdy i zlomek známého citátu (já to nepoužívám, ale zmíněné prvky ani nevylučuji – pokud mi během tvorby přijdou v invenci). [...] Když sám komponuji, nic nesrovnávám, nenapodobuji, ale tvořím z vlastní představy. Pokud se v díle objeví něco připomínajícího cizí motiv, hned jej nahradím či vypustím.“¹⁹

Autor nedělá rozdíly mezi hudbou starou a novou. Jeho velkou inspirací je především příroda. Mezi výrazné charakteristické rysy skladatelova komponování patří rozšířená tonalita, citově zbarvená zpěvnost, svěžest, bohatá hudební invence, přesná rytmika, experimentování s ne příliš tradičními kombinacemi nástrojů či kontrapunktická práce, především pak časté užívání nejrůznějších forem imitací. Jeho silnou stránkou se v mnoha kompozicích stává využívání zvukové barvy. Tu nejprve dává dohromady ve svých představách a až posléze jí přenáší do notové osnovy. Pololánikova tvorba je však typická také tím, že ji komponuje naprosto plynule či přirozeně, nevypracovává předem schéma, pracuje succesivně. Nechává se vést pouze svými hudebními představami, které samy zanechají či popřípadě vyloučí to, co je pro kompozici vhodné. Ke svým dokončeným skladbám se již vícekrát nevrací.²⁰

V jednom z rozhovorů zase říká: *„Věřím v melodiku, v invenci a cit, které by neměly nikde chybět na úkor nějakých vnějších struktur. A chybí-li melodie, mnoho lidí – i s výborným cítěním – to odradí. Skladba pak nezasáhne srdce na žádné straně – u*

¹⁹ Z e-mailové konverzace se Zdeňkem Pololáníkem ze dne 11. 2. 2015.

²⁰ Z e-mailové konverzace se Zdeňkem Pololáníkem ze dne 19. 1. 2015.

*publika ani u interpreta.*²¹ V neposlední řadě také zhudebňuje texty v nejrůznějších jazycích – od hebrejštiny, přes texty latinské, norské, italské, francouzské, ruské, německé či anglické.

Celkově by se Pololáníkovo dílo dalo rozdělit do třech hlavních oblastí. Tou první je hudba koncertní a hudebně dramatická, poté hudba duchovní a nakonec hudba k filmům, činohrám, pro rozhlas a televizi. Je zřejmé, že jelikož Pololáník začal s komponováním již za svých studií na konzervatoři, vychází podstatná část jeho tvorby z nástrojů, které sám dobře znal a také ovládal. Z těch dob můžeme jmenovat např. *Variace na dvě moravské písně pro klavír (1956)*, *Klavírní miniatury pro děti (1956)*, *Salve Regina pro nižší hlas a varhany (1954-1956)*,²² *Otče náš pro nižší hlas a varhany (1956)* či již zmíněné *Variace pro varhany a klavír op. 1*, které sice napsal již ve čtvrtém ročníku konzervatoře, ale provedl je až při příležitosti ukončení svého studia v roce 1957.

Pololáníkovu tvorbu bychom mohli chápat jako velmi druhově rozmanitou, v instrumentální tvorbě libující v nevšedních nástrojových seskupeních – to je patrné například v dílech: *Scherzo contrario (1961) pro housle, basklarinet (nebo klarinet) a xylofon (či kytaru)*²³ či *Musica concisa pro flétnu, basklarinet, cembalo, klavír a bicí nástroje (1963)*.²⁴

2.1 Oblasti autorovy tvorby

Jak bylo již výše zmíněno, Pololáníková tvorba zahrnuje tři významné oblasti. Nejprve se zaměříme na hudbu koncertní a hudebně dramatickou. Tu autor komponuje již od dob svých studií na JAMU (přibližně od roku 1954) v podstatě až do současnosti. Tato oblast čítá nejvýznamnější skladatelova díla orchestrální, např. *5 symfonií* (všechny byly zkomponovány během osmi let – 1961–1969), *Symfonieta pro velký orchestr (1960)*, *Divertimento pro smyčcový orchestr a čtyři lesní rohy (1960)*, *Koncert*

²¹ RYŠÁNKOVÁ, Barbora: Osobnost Zdeňka Pololáníka a duchovní hudba v liturgii. Diplomová práce. Brno, 2005.

²² Dílo bylo premiérováno v říjnu roku 1959 ve městě Letovice. Za varhany zasedl sám autor Zdeněk Pololáník, partu barytonu se ujal Ladislav Buš.

²³ Premiéra díla se odehrála roku 1962 v Brně za účasti houslisty Josefa Bělíka, basklarinetisty Josefa Horáka a hráče na xylofon Jana Nováka.

²⁴ Obě zmíněná díla spadají do skladatelova kompozičního období 50. – 70. let 20. století.

pro klavír a orchestr (1966), *Concerto grosso I pro klarinet (nebo flétnu), kytaru, cembalo a smyčce* (1966),²⁵ *Concerto grosso II pro klarinet, fagot a smyčce* (1988)²⁶ či *Capriccio for Madame Kim-Cook pro violoncello a velký orchestr* (2000). *Capriccio* vzniklo na objednávku Filharmonie Bohuslava Martinů ve Zlíně pro americkou violoncellistku Kim Cook, která ji s tímto orchestrem premiérovala a také nahrála roku 2000 na zvukový nosič. O pět let později byla však nahrána znova, a to Plzeňskou filharmonií a sólistou Jiřím Hoškem. Na přání violoncellisty Petra Špačka²⁷ také byla vytvořena verze s klavírem, kterou poprvé interpretoval ve Spojených státech amerických a následně ve městě Opava.²⁸ Premiéry v hlavním městě Praze se skladba dočkala 10. února letošního roku u příležitosti nové řady komorních večerů v Zrcadlové kapli pražského Klementina.²⁹

K dalším dílům orchestrálním patří např. *Baletní epizody pro smyčcový orchestr* (2001) či *Svita z baletu Sněhová královna* (2011).³⁰ Nesmíme opomenout také skladatelovy kompozice komorní. Zde patří například *Smyčcový kvartet* (1958) či *Musica spingenta I. – III. (1961-62)*. *Musica spingenta I* vznikla na vyžádání kontrabasisty Jiřího Bortlíčka. Byla jím nahrána v rozhlasovém studiu Brno společně s Foersterovým dechovým kvintetem. Je také první skladatelovou skladbou, která byla nahrána jako gramofonová deska. *Musica spingenta II* je určena pro smyčcové kvarteto a cembalo. Její premiéra se odehrála roku 1966 v Brně, ovšem na klavír. *Musica spingenta III* složená z šesti částí byla napsána pro basklarinet a 13 bicích nástrojů. Vznikla opět na objednávku tentokrát již zmíněného basklarinetisty Josefa Horáka. Poprvé byla provedena právě J. Horákem a bubeníkem Ivem Kieslichem roku 1964 v Praze.³¹

Dalšími díly komorními jsou – *Vánoční triptych (části Andělé – Andělé, Pastýři, Mudrci – Mágové) pro křídlovku a čtyři pozouny* (1993), *Balada pro violoncello a*

²⁵ Premiéra skladby se uskutečnila roku 1969 souborem Čestí komorní sólisté pod vedením Miroslava Matyáše.

²⁶ Dílo vzniklo za žádost bratrů Emila (klarinet) a Dušana (fagot) Drápelových. Ti také skladbu premiérovali v Brně roku 1989. Existuje také rozhlasová nahrávka díla za doprovodu Státní filharmonie Brno a dirigentského vedení Františka Jílka.

²⁷ Bratr koncertního mistra České filharmonie Josefa Špačka.

²⁸ KOMORNÍ VEČERY V ZRCADLOVÉ KAPLI [online]. [Cit. 2015-03-11]. Dostupné z: www.karetkosarek.com.

²⁹ Dílo zaznělo v podání Josef Špačka – housle, Petra Špačka – violoncello, Karla Košárka – klavír.

³⁰ Svita z baletu Sněhová královna byla premiérována 13. 10. 2011 pod taktovkou šéfdirigenta Stanislava Vavříčka Filharmonii Bohuslava Martinů ve Zlíně.

³¹ SYNKOVÁ, Marie. Skladby Zdeňka Pololánika ze začátku 60. let 20. století pro brněnský soubor *Musica nova*. Bakalářská práce. Brno, 2007.

klavír (1992), Vánoční introit pro sólové varhany (2005) nebo Tančírna pro čtyři violoncella (2013).

Nesmíme opomenout jednu z nejdůležitějších složek, a to hudbu klavírní a varhanní, z nichž je nejznámějším dílem varhanní *Sonata bravura (1959)*. Poprvé byla provedena v září roku 1960 v tehdejší Leningradu (dnes Petrohrad), ovšem na klavír Borisem Tiščenkovem a Georgijem Firtičem. Varhanního provedení se dočkala skladba až o rok později v Brně interpretem Josefem Puklem. Mezi další sólistické skladby patří *Variace na dvě moravské písně pro klavír (1956)*, *Sedm preludií pro klavír (1956–1961)*, *Allegro affanato pro varhany*,³² *Pastorale pro varhany (1986)*, *Concertino pro varhany a klavír (2010)*,³³ *Postludio pro varhany (2013)*, *Vigilie pro varhany (2013)*.

Do hudebně dramatické tvorby spadají autorovy muzikály, opery či balety. Díky časté aktualizaci Pololáníkova díla na portále Český hudební slovník osob a institucí Mgr. Mojmírem Sobotkou je nám známo, že od roku 1990 již nevzniklo žádné další dílo podobného charakteru kromě opery *Noc plná světla*, která je v této práci podrobena důkladné analýze. Mezi autorovy muzikály můžeme zařadit např. *Mladou gardu (1975)* na námět Alexandra Alexandroviče Fadějeva a libreto Milana Calábka,³⁴ *Slavnost na Stříbrné hoře (1977)* na námět Luisy J. Hernándezové, *Holátka (1982)* na libreto režiséra Zdeňka Kaloče, komickou operu dle hry Václava Renče *Funus bláznů (1966)* a také balety *Popelka (1966)*,³⁵ *Pierot (vznik roku 1976 na objednávku Divadla Oldřicha Stibora v Olomouci)*³⁶ či *Sněhová královna (1978)* dle předlohy Hanse Christiana Andersena. Oratoria, kantáty (*Šír haš – šírím pro sóla, sbor a velký orchestr na hebrejský text Písně písní – 1970, komorní oratorium pro střední hlas a syntetizér Popelka nazaretská – 1991, Chvalozpěv/Magnificat pro smíšený sbor a orchestr – 2006*,³⁷ *Peregrinatio pro čtyřhlas a capella na latinské verše Vladimíra Fuxe – 2012 a Bezčasí – Píseň s klavírním doprovodem na slova Pavla Vrby – 2012*) či druhou operu

³² Premiérována v listopadu roku 1964 v pražské Smetanové síni varhaníkem Milanem Šlechtou.

³³ Dílo je transkripcí Concertina pro klavír a smyčce.

³⁴ Původně dramaturg, režisér a překladatel divadelních her v Národním a Vinohradském divadle v Praze a Divadle Petra Bezruce v Ostravě. V současné době se věnuje zcela jinému oboru, a to - archetypální psychologií.

³⁵ Loutkový balet na libreto Jiřího Jaroše.

³⁶ Pojednává o největším francouzském představiteli evropské pantomimy 19. století narozeném v Čechách – Jeanu-Baptistu Gaspard Deburau.

³⁷ Skladba vznikla na objednávku pořadatelů festivalu Smetanova Litomyšl. Její světová premiéra se uskutečnila v rámci festivalu 18. 6. 2006 v České Třebové Janáčkovou filharmonií Ostrava pod vedením dirigenta Františka Preislera a Slovenským filharmonickým sborem. Sólového sopránového partu se ujala Simona Houda – Šaturová.

Noc plná světla (2009) lze těžko striktně zařadit jen do první oblasti autorovy tvorby. Svým liturgickým tématem mohou tedy spadat i do oblasti hudby duchovní.

Pololáník je mimo jiné také tvůrcem dvou melodramů (*Malá mytologická cvičení pro smyčcové kvarteto a recitátora – 1960* a *Byl jednou jeden míč pro recitaci a klavír – 1970*) a elektroakustické hudby (*Čtyři zvukové konverzace a finále – 1965*).

Významný post v autorově tvorbě zaujímá hudba duchovní – komponoval ji totiž celý svůj život. K tomuto směru inklinoval již od svého dětství, nejvíce však po smrti své matky (asi ve 12 letech). Jelikož od pěti let ministroval v ostrovačickém kostele, velkou inspirací k jeho pozdější tvorbě duchovní se mu stalo jeho neustálé poslouchání tamějších varhan a liturgických obřadů.³⁸ Později mu duchovní hudba pomáhala překonávat těžkosti tehdejšího režimu a prožívat radost z víry. I přes to všechno jsou skladby tohoto zaměření plné svěžesti a lehkosti.

Mezi nejvýznamnější Pololáníkova díla duchovní patří *Missa brevis pro dětský nebo ženský sbor a varhany* (1969),³⁹ *Slavnostní Konická mše pro smíšený sbor a orchestr* (2000) zkomponovaná u příležitosti výročí města Konice,⁴⁰ *Velikonoční proprium* (2001) či *Missa solemnis pro smíšený sbor a symfonický orchestr na latinský text* (2001). *Missa solemnis* patří ke skladatelovým zvláště výrazným liturgickým dílům. Byla zkomponována na objednávku Severočeského filharmonického sboru. Premiéra díla se uskutečnila 15. 9. 2001 v chrámu sv. Mikuláše ve Znojmě pod vedením dirigenta Josefa Zadiny a Filharmonie Hradec Králové společně se zmíněným Severočeským filharmonickým sborem.⁴¹

K výčtu jednotlivých duchovních skladeb můžeme řadit také díla sborová: *Nabuchodonosor pro smíšený sbor, 3 trubky a 4 tympány na biblický text proroka Daniela* (1960), *Zpěv mrtvých dětí pro 15 hlasů smíšený sbor, 3 trubky a bicí nástroje na slova Jana Wertiga* (1963),⁴² *Te Deum pro smíšený sbor s doprovodem varhan*

³⁸ PRUDIL, Miloslav: *Mše Zdeňka Pololáníka v kontextu II. Vatikánského koncilu*. Diplomová práce, Olomouc, 2006.

³⁹ Poprvé provedena v srpnu roku 1970 v Drážďanech Dětským pěveckým sborem Kantiléna a pod vedením sbormistra Ivana Sedláčka.

⁴⁰ Skladba byla interpretována v roce 2000 Dómským smíšeným sborem Brno pod vedením sbormistra Petra Koláře.

⁴¹ INTERNETOVÝ MAGAZÍN KULT. Hudba. *Missa solemnis* a *Te Deum* [online]. [Cit. 2015-03-10]. Dostupné z: www.kult.cz/kultura-v-brne/detail/238199

⁴² Dílo provedeno v září roku 1964 v Praze seskupením zvaným Pražští madrigalisté (dříve Noví pěvci madrigalů a komorní hudby) a pod vedením uměleckého vedoucího Miroslava Venhody.

s latinským textem (1991–92) či *Velikonoční pro sólo ad lib., smíšený sbor a varhany* (2004) na slova olomouckého biskupa Josefa Hrdličky, *Eucharistická znělka pro sbor, žestě, bicí a varhany na text podle sv. Jana* (2001), *Lidové ordinárium pro jednohlas s doprovodem varhan* (2012), *Kantáta ke cti sv. Vavřince pro smíšený sbor a orchestr* (2012),⁴³ *Kantáta ke sv. Anežce pro smíšený sbor a varhany nebo orchestr* (2013) či *modlitba Salve Regina pro smíšený sbor a capella* (2013), která byla vřazena i do opery *Noc plná světla*. Autor se kompozicí sborových skladeb zabývá stále také v současné době.

Mezi Pololáníkovy sólistické skladby patří například *Salve Regina pro nižší hlas a varhany 1954–1956*) napsaná ještě za dob skladatelových studií na JAMU, *Křížová cesta* (1970), *Píseň o Juditě pro zpěv a kytaru* (1973), *Naimský mládenec pro zpěv a kytaru nebo pro vícehlas a instrumentální skupinu* (1973) na slova biskupa Josefa Hrdličky, *Písně pro vysoký hlas a klavír* (1992) a *Cyklus písní pro střední hlas a klavír* (2002) na slova Jana Skácela. Významnou sólistickou vokální skladbou je také *Proglas pro vyšší hlas, lesní roh, cembalo, vibrafon, bicí nástroje a smyčce* napsaná roku 1980 na staroslověnský text a premiérovanou o čtyři roky později sopranistkou Annou Barovou za doprovodu Státní filharmonie Brno a dirigentského vedení Petra Altrichtera.

Nedílnou součástí Pololáníkovy duchovní tvorby jsou také chrámové písně pro jednohlasý lidový zpěv s doprovodem varhan, např. *Před Tvou tváří* (1986), *Aleluja, církev zpívá* (1986), *Mešní ke sv. Anežce* (2009) či nejrůznější hymny pro smíšený sbor a varhany – *Mariánské hymny I. – IV.* (1986) nebo *In Honorem Sanctae Ludmilae pro alt, smíšený sbor a symfonický orchestr* (2006) premiérovaná v chrámu sv. Ludmily v Praze roku 2006 Severočeským filharmonickým sborem, sborem Cantores Gradecenses založeném Mons. Dominikem Dukou a Karlovarským symfonickým orchestrem za vedení Josefa Zadiny. Altového partu se ujala Ilona Šatylová.

Pololáníkovu tvorbu uzavírá poslední a snad nejpočetnější oblast co do počtu titulů a tou je hudba k filmům, činohrám, pro rozhlas a televizi. Hudbu k činohrám psal Pololáník taktéž již od svých dob studií na JAMU, a to pro nejrůznější divadla v České

⁴³ Světová premiéra díla se uskutečnila dne 9. 11. 2012 v kostele sv. Vavřince v Jezvém za znění Severočeského filharmonického sboru Česká Lípa – Liberec, Katedrálního sboru Cantores Gradecenses Hradec Králové a Západočeského symfonického orchestru Mariánské Lázně pod dirigentskou taktovkou Josefa Zadina.

republiky. Komponoval například pro Divadlo Petra Bezruče v Ostravě, Divadlo na Vinohradech v Praze, Divadlo bratří Mrštíku v Brně (od roku 1993 Městské divadlo Brno), Mahenovo divadlo Brno aj. Z nejvýznamnějších děl napsaných k činohrám pro výše zmíněné soubory můžeme jmenovat např. scénickou hudbu k *Benátskému kupci* W. Shakespeara, *Miláčkovi* G. de Maupassanta, *Janu Husovi* J. K. Tyla, *Hadriánu z Římsu* V. K. Klicpery, *Vojně a míru* A. N. Tolstoj a mnoho další hudby k dílům světových spisovatelů. Pololánikova hudba pronikla i do činoherního souboru v divadle Oldřicha Stibora Olomouc (dnes Moravské divadlo Olomouc). Byla to například hudba ke hře F. M. Dostojevského – *Idiot*, J. Hubače – *Král Krysa*, A. Ostrovskij – *Výnosné místo* či W. Shakespeara – *Othello*.

Další významnou složkou je hudba filmová. Tu skladatel začal komponovat až kolem 60. let 20. století. Pololáník tak složil hudbu asi ke třinácti celovečerním filmům. Mezi první můžeme zařadit hudbu k filmu režiséra Zdeňka Kaloče *Traktér u královny Pedauky* z roku 1967. Následovala hudba k filmu *Žert* (1968) natočenému dle knižní předlohy stejnojmenného románu Milana Kundery a v režii Jaromila Jireše. Dále hudba k filmu *Nikola Šuhaj loupežník* (1977) podle knižní předlohy Ivana Olbrachra a v režii Evžena Sokolovského. Z dalších zdařilejších filmů jmenujme například *Katapult* (1983) na námět knihy Vladimíra Párala, *Prodloužený čas* (1984) v režii Jaromila Jireše či *Člověk proti zkáze* (1989) v režii Štěpána Skalského.

Nesmíme opomenout také hudbu k televizním filmům a seriálům z produkce především České televize Brno. Jsou jimi například *Schovávaná na schodech* v režii Zdeňka Kaloče (podle Vítězslava Nezvala), *Racek* (hra Antona P. Čechova), *Jenůfa* (dle Gabriely Preissové) a *Synové a dcery Jakuby Skláře* (13–ti dílný seriál Jaroslava Dietla).

Velmi početně je také zastoupena Pololánikova tvorba k rozhlasovým hrám. Především tedy pro Český rozhlas Brno. Mezi nejvýznamnější rozhlasové hry, na kterých se hudebně Pololáník podílel, patří: *Molière – Lékařem proti své vůli* (1978), *Václav Renč - Antigona je on* (1991), *Karel Tachovský – Chatrná paměť pana Z.* (1969) a *Kudy bloudí Odysseus* (1964), *Michail Bulgakov – Útěk* (1967) či volná trilogie *Malý muž a velká žena Věry Sládkové – Poslední vlak z Frývadlova* (1978), *Bílé punčochy* (1979) a *Nedostateční dlouholebci* (1980).

Jak jsme již výše zmínili, Pololánikova tvorba čítá tři významné oblasti – hudbu koncertní a dramatickou, duchovní a hudbu k filmu, činohrám, pro rozhlas a televizi. Především autorova tvorba koncertní, která zahrnuje veškerá díla varhanní,

patří mezi stěžejní, jelikož je velmi úzce spjatá také s Mezinárodním varhanním festivalem Zdeňka Pololánika v České Třebové. Zmíněnému festivalu je též věnována následující podkapitola.

2.2 Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololánika

Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololánika se koná každoročně v měsíci říjnu ve městě Česká Třebová již od roku 2005. Za hlavního zakladatele je považován doc. Mgr. František Preisler.⁴⁴ Funkci hlavního dramaturga pak zastává přední česká varhanice Irena Chřibková.⁴⁵ Každý ročník festivalu má stejnou koncepci. Obsahuje čtyři koncerty – první se již tradičně koná první pátek v měsíci říjnu, další tři poté pátky následující. První dva koncerty jsou vždy obsazovány zahraničními interprety, třetí pak interpretem českým. Poslední koncert je věnován posluchačům uměleckých škol oboru varhany. Povinným úkolem všech zúčastněných interpretů je provedení alespoň jednoho varhanního díla Zdeňka Pololánika. Pořadatelem Mezinárodního varhanního festivalu je Kulturní centrum Česká Třebová a koná se za příspěvků Pardubického kraje, města Česká Třebová a za podpory hotelu BRAVO a děkanství Římskokatolické církve sídlící taktéž ve městě Česká Třebová.⁴⁶

⁴⁴ Režisér, ředitel Kulturního centra v České Třebové (od r. 2001 – do 31. 12. 2014) a v neposlední řadě také ředitel Mezinárodního varhanního festivalu Zdeňka Pololánika (od r. 2005). Patří mezi nejvýznamnější osobnosti pořadatelské činnosti festivalu. Narodil se 29. dubna 1948 ve městě Opava a pochází z divadelní rodiny (jeho otec byl operní dirigent a matka činoherní herečka). Za studií na olomouckém gymnáziu pravidelně vystupoval v tzv. „Studiu mladých“ při divadle v Olomouci. Setkal se zde s řadou významných osobností, např. Hanou Maciuchovou, Janem Kanyzou, Petrem Novotným... V roce 1986 nastoupil na Janáčkovu akademii múzických umění v Brně – obor operní režie. Studoval zde u profesora Wasserbauera, po jeho smrti pak u režiséra Věžníka a Páska. Za svůj život působil v mnoha divadlech v České republice (Olomouc, Brno), ale také v zahraničí (Estonsko, Slovinsko). Od roku 1992 vlastní agenturu ViVo, která vydává skladby Zdeňka Pololánika.

MEZINÁRODNÍ VARHANNÍ FESTIVAL ZDEŇKA POLOLÁNÍKA. O festivalu. František Preisler [online]. [Cit. 2015-03-03]. Dostupné z: http://www.mvf.cz/?page_id=2

⁴⁵ Narodila se roku 1959 ve městě Bohumín. Vystudovala hru na varhany na konzervatoři v Kroměříži u Karla Pokory, posléze na Akademii múzických umění v Praze u Prof. Milana Šlechty a v neposlední řadě také na Conservatoire National de Rueil – Malmaison v Paříži u Susan Landale. V roce 1988 se stala finalistkou soutěže Grand Prix Bordeaux. Patří mezi interpretky především francouzské varhanní literatury či skladeb J.S.Bacha. Od roku 1996 je ředitelkou Mezinárodního varhanního festivalu, který se koná v bazilice sv. Jakuba na Starém Městě v Praze.

⁴⁶ MEZINÁRODNÍ VARHANNÍ FESTIVAL ZDEŇKA POLOLÁNÍKA. Rok 2014. X. Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololánika Česká Třebová 2014 [online]. [Cit. 2015-03-03]. Dostupné z: www.mvf.cz/?page_id=660

Mezi nejvýznamnější zahraniční interprety, kteří na festivalu za již uskutečněných deset ročníků vystoupili, patří např. slovenská varhanice žijící v Rakousku Zuzana Mausen – Ferjenčíková či Ulrike Northoff pocházející z Německa. Dále poté skotský varhaník Douglas Bruce, Franz Haselböck žijící v Rakousku, slovenský varhaník, pedagog a vedoucí varhanního oddělení na Církevní konzervatoři v Opavě Mário Sedlár, polský varhaník a pedagog József Serafín, chorvatský pedagog slovinské Hudební akademie Mario Perestegi, italský pedagog a varhaník Giovanni Clavara Braunin působící na Conservatorio di Musica Luigi Cherubini ve Florencii či také slovinský varhaník, skladatel a muzikolog Milko Bizjak...

K předním českým představitelům, kteří na festivalu vystoupili můžeme zařadit např. varhaníka a ředitele kůru kostela sv. Františka z Assisi Jakuba Janštu, varhanici a dramaturgyni Mezinárodního varhanního festivalu Zdeňka Pololánika Irenu Chřibkovou, varhaníka, cembalistu, hráče na clavichord a pedagoga na pražské Akademii múzických umění Jaroslava Tůmu, varhanici a také muzikoložku Věru Heřmanovou, varhanici a propagátorku české hudby v zahraničí Hanu Bartošovou, varhaníka chrámu sv. Mořice v Olomouci Karla Martínka, varhaníka a profesora pardubické konzervatoře Josefa Rafaju, varhaníka a pedagoga Základní umělecké školy Zbyňka Mrkose v Brně Lukáše Hurtíka či rodačku z Litomyšle žijící střídavě ve Španělsku a Francii Lucii Guerra Žákovou...

3. Opera Noc plná světla

3.1 Geneze díla

Opera o lásce a naději *Noc plná světla* vznikla takřka náhodně. Návrh k vytvoření díla skladateli předložil v roce 2007 při jedné z jeho návštěv olomoucký biskup Josef Hrdlička. Tehdy přišel již s konkrétním námětem, a to hrou francouzského básníka a dramatika Paula Claudela *Zvěstování Panně Marii (Annonciation de la Vierge Marie)*. Jako důvod tohoto návrhu biskup Hrdlička uvedl, že Claudelova hra je dokonale vystavěna, má nadčasovost a hloubku myšlenek. K tomu též dodal, že je třeba krásné křesťanské myšlenky prezentovat nejen v kostele, ale všude, kde se shromažďují lidé. Skladatel Claudelovu hru již v té době velmi dobře znal, protože po pádu režimu v roce 1989 k ní tehdy pro Státní divadlo v Brně napsal scénickou hudbu. Hra v režii Zdeňka Kaloče měla název „Zvěstování Panně Marii“. Po Pololáníkově souhlasu s napsáním opery mu biskup Hrdlička zaslal vlastní upravený překlad hry. Práce na díle ale brzdily jiné skladatelovy kompozice, tak muselo být zhudebnění opery odloženo. Pro Pololáníka je charakteristické, že nepracuje na více skladbách zároveň. Musí mít prázdný prostor před sebou, což je u tak velké formy jako je opera nezbytné. Na jejím zhudebnění začal tedy až o Vánocích roku 2008. Nejprve byla dokončena skica a partitura (20. 6. 2009) a nakonec klavírní výtah (10. 8. 2009). K otázce, co bylo inspirací ke zhudebnění Claudelovy hry, Pololáník odpovídá: „*Inspirací byl text. To znamená obsah vět pronesených za určité situace v určitých emocích. Tyto věty si samy ‚řekly‘ o melodickou linii, tempo, rytmus, hlasovou polohu (klid, vzruch, naléhavost, apod.), harmonické posílení i barvu v instrumentaci. Pokládám za samozřejmé vycházet z rytmu slova (přízvučné a nepřízvučné, dlouhé a krátké slabiky). To, co nyní popisují, se děje automaticky – o tom se neuvažuje. Přichází to samo z podvědomí na vědomí a do zápisu. Stejně tak nemám předem rozvržené takty mezi zpěvem, předehry, mezihry a dohry.*“⁴⁷

Po dopsání partitury jel skladatel do Olomouce dílo představit biskupovi Hrdličkovi. Byl u toho tehdy i šéfdirigent olomoucké opery/operety Petr Šumník a pan Mgr. Jan Kupka. Jako režisér mu byl doc. Františkem Preislerem doporučen šéf

⁴⁷ Z e-mailové konverzace se Zdeňkem Pololáníkem ze dne 21. 1. 2015.

olomoucké činohry Michael Tarant. Jelikož v roce 2009 probíhaly v Moravském divadle změny ve vedení, bylo nutné počkat, projeví-li nový ředitel o provedení opery v Olomouci zájem. Návrh byl tehdejším zvoleným ředitelem Josefem Podstatou přijat. Jelikož má ale divadlo tři soubory a premiéry jsou zde dlouhodobě plánovány, prvního provedení se Noc plná světla dočkala až 28. června 2013.⁴⁸

3.2 Duchovní tematika oper 20. století

Biblické příběhy či témata křesťanské víry se jako syžet objevují také ve 20. století. Zdeněk Pololáník tak není zdaleka jediným autorem 20. století, který ve své tvorbě využívá duchovních témat. Již výrazné světové osobnosti 20. století komponovaly díla protknutá náboženstvím. Jmenujme například skladatele druhé vídeňské školy Arnolda Schönberga a jeho tříaktovou dodekafonickou operu na vlastní libreto *Mojžíš a Áron* (1930–1932), která je prostoupena hlubokou filozofií a závažnými teologickými myšlenkami. Podobně jako Pololáník v díle využívá, zpracovává a odkazuje na texty Druhé a Třetí knihy Mojžíšovy. Opera pojednává o bratrech Mojžíšovi a Áronovi a jejich nazírání na zprostředkování božského ducha. Staví tak do opozice pojetí víry mezi oběma bratry. To se zrcadlí i ve způsobu, jak skladatel postavy vokálně charakterizuje – postavě Mojžíše přisuzuje techniku zvanou sprechgesang, zatímco Áron, jenž je schopen zalíbit se lidu, zastává funkci lyrického tenoru. Podobně jako Pololáník velmi často využívá v opeře sbor. Tímto prvkem může dílo působit spíše jako jakési scénické oratorium. Opera zůstala nedokončena (třetí jednání je dokončené pouze v textu).

Dále můžeme zmínit například duchovní a také jedinou operu Oliviera Messiaena na vlastní libreto *Františka z Assisi* (1975–1983). Messiaen byl již od svého dětství ovlivňován katolickou vírou, kterou později reflektoval také do své tvorby (tj. i do zmíněné opery). Messiaen měl snahu vyjádřit vnitřní boj samotného Františka a pronikání Boží milosti do jeho života.

Velice důležitými autory, v jejichž tvorbě nacházíme biblická témata, jsou skladatelé Pařížské šestky. Zejména je nutno zmínit Arthura Honeggera a jeho biblické

⁴⁸ Z e-mailové konverzace se Zdeňkem Pololáníkem ze dne 21. 1. 2015.

drama *Judita* (1925) na libreto René Moraxe či tříaktovou operu *Dialogy karmelitek* (1953–1957) Francise Poulenca podle hry Georga Bernanose. Podobně jako děj Pololánikovy opery, tak také *Dialogy karmelitek* se odehrávají ve Francii, avšak za doby Velké francouzské revoluce. Na rozdíl od Pololánikovy opery končí Poulencovo dílo tragicky. Šestnáct karmelitánek je v červenci roku 1794 odsouzeno kvůli své víře ke smrti gilotinou – cestou zpívají latinské liturgické hymny a umírají za zpěvu hymnu *Veni Creator Spiritus* (Přijď, Tvůrce, Duchu svatý). Dílo je považováno za hluboké psychologické drama.

Také opera o čtyřech dějstvích Bohuslava Martinů *Řecké pašije* (1954–1957) na motivy románu Nikose Kazantzakise – *Kristus znovu ukřižovaný* poukazuje na téma ryze biblické. Dílo je považováno za skladatelovu vrcholnou náboženskou operní kompozici. Děj vychází z velikonočních pašijových her. Kněz Grigoris vybírá z řad vesničanů Krista a všechny další apoštoly pro nadcházející pašijové hry. Vpád uprchlíků do vesnice však způsobí značný neklid a kněz Grigoris je odmítne. Po celou dobu můžeme pozorovat, jak se jednotliví obyvatelé sžívají se svými postavami – ovčák Manolios s Kristem, kavárník Kostandis – Jakub, Obchodník Janakos – Petr, syn statkář Michelis – Jan, vdova Kateřina s Máří Magdalénou či Panait s Jidášem. Jednotliví vesničané i ve skutečném životě srostou se svými rolemi, takže kněz Grigoris „Krista“ Manolia vyloučí z církve a odsoudí jej. Vyhnaní uprchlíci nakonec Manolia zabijí a opouštějí vesnici.

Opery anglického skladatele Benjamina Brittena jsou taktéž prostoupeny duchovní tematikou. Pokaždé však s jiným duchovním poselstvím – např. komorní *opera Marnotratný syn* (1968),⁴⁹ *Curlew River* (1964) či *Ohnivá pec* (1949). Všechny opery jsou určeny k provozování v kostele, autor v nich zpracovává poměrně jednoduchý děj a vychází též z poetiky japonského divadla „nó“.⁵⁰

Sám Pololáník se však při svém komponování opery žádným z výše uvedených autorů dle vlastních slov neinspiroval. Jeho tvorba vznikala pouze z jeho vlastních hudebních imaginací, které následně zaznamenával.

⁴⁹ O marnotratném synovi je též psáno v 15. kapitole Evangelia podle Lukáše – verše 11-32.

⁵⁰ „Nó“ patří mezi klasická japonská hudební dramata obsahující témata historických mýtů a starých příběhů. Kombinuje hudbu a tanec k esteticky bohatému celku. Zvláštností těchto her se stávají postavy vystupující s maskami a ztvárnění mužských i ženských rolí pouze muži.

Nó. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. St. Petersburg (Florida): Wikipedia Foundation, last modified on 28. 2. 2015. [Cit. 2015-03-28]. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Nó>

3.3 Děj opery

Komorní opera *Noc plná světla* se odehrává v období středověku na francouzském venkovském statku. Je členěna do čtyř dějství a prologu, kterým předchází „ouvertura“ složená ze sborového výstupu *Salve Regina* a pantomimického úvodu, bez doprovodu orchestru, který uvádí publikum do děje, jenž je velice důležitý pro pochopení celého příběhu. Violéna nejprve dostává prsten milujícího Jakuba Hury, v zápětí se na scéně objevuje se stavitelem chrámů Petrem z Craonu, který je nakažený nemocí zvanou malomocenství. Vzájemným dotekem a následným polibkem nakazí touto nemocí i Violénu.

Prolog

Prolog je dialogem mezi hlavní postavou Violény a epizodní postavou Petra z Craonu. Ten se v opeře vyskytuje pouze v této části. Petr z Craonu se Violéně svěčuje, že potom, co se jí toužebně dotkl, objevil na svém boku nemoc zvanou malomocenství, o které je psáno v Mojžíšově knize (Lv 13–14).⁵¹ Violéna však netuší, co to malomocenství je. Petr jí tedy začne vyprávět příběh o ženě, která žila ve skalách v Geymu celá zahalená, s řehačkou v ruce a zcela odloučená od společnosti, jen aby nikoho nenakazila. Violéna v této fázi nechápe, proč je tedy Petr na svobodě. Vysvětluje jí, že nemoc je ještě skrytá a jako stavitel chrámů má od biskupa svolení, aby jejich výstavbu z ústraní řídil. Druhá část prologu zobrazuje loučení Petra a Violény. Ta dává Petrovi prsten na znamení jejich přátelství, který dostala v úvodní scéně od Jakuba Hury. Petr se přijetí prstenu zdráhá, ale nakonec jej přijímá. Z jeho slov je patrné, že Violénu miluje, ale také to, že jej sužuje pocit bezmoci z jeho nemoci, která ho sžírá a od které mu není pomoci. Při konečném rozloučení si Petr odnáší Violénin prsten i její duši, aby z ní dle jeho slov vytvořil další chrám.

⁵¹ III. Kniha Mojžíšova zvaná Leviticus – 13. a 14 kapitola pojednává o malomocenství, vyrážkách na člověku, oděvech a domech a následném očištění od nemoci.

První jednání

Otec se chystá provdat svou starší dceru Violénu za Jakuba Hury. Následně oznamuje matce, že odchází vykonat pouť do Jeruzaléma, jelikož Francie je plná boje a nenávisti. Prosí ji tak o propuštění a zbavení povinnosti vůči ní a dcerám. Matka nakonec souhlasí a otec se ještě téhož dne vydává na cestu. Druhá scéna poprvé představuje postavu mladší dcery Mary. Mara nutí matku, aby vymluvila Violéně sňatek s Jakubem. Vydírá ji, jestliže to neudělá, pak se zabije. Mara je osoba velmi komplikovaná a temperamentní. Má pocit méněcennosti a obviňuje rodiče z toho, že ji mají rádi méně než Violénu. Matka nakonec ustupuje a slibuje, že s Violénou promluví. V poslední scéně prvního jednání vystupují všechny hlavní postavy opery – otec, matka, Mara, Violéna a poprvé také i Jakub. Otec Jakobovi oznamuje, že odchází do Jeruzaléma a předává mu své hospodářství. Společně s tím mu též vydává svou dceru Violénu, které Jakub slibuje lásku a věrnost. Závěr celého jednání končí scénou, kdy otec všem naposledy rozdělí chléb, pomodlí se a odejde.

Druhé jednání

Počátek druhého jednání zahrnuje dialog Matky a Mary. Mara se jí ptá, jestli již mluvila s Violénou o záležitosti s Jakubem. Matka sice přikyvuje, ale na druhou stranu konstatuje, že Violénina reakce ji zneklidnila, protože se začala smát. Mezi tím přichází na jeviště Jakub. Mara se mu snaží naznačit, že jednoho letního dne viděla Violénu políbit jiného muže, který byl nakažený malomocenstvím. Jakub Maře ale nevěří a vysmívá se jí. Oba přítomní se v následujících chvílích loučí, Mara odchází a na scénu přichází Violéna. Zamilovaný Jakub, ještě nic netušící, se těší na plánovanou svatbu. V tom si ale všimne, že Violéna nemá na své levé ruce prsten, který jí daroval. Violéna, kterou uvnitř sžírá velké tajemství, Jakuba nakonec vyzve, aby k ní šel blíže, a rozhodne se mu tajemství říct. Ukáže mu „stříbrný květ“, který zdobí její tělo. Jakobovi začíná pomalu vše docházet. Je nakažená! Obviňuje ji, že je zavržená a prokletá, ale že i přes to ji stále miluje. Violéna chce proto ještě ten večer opustit dům a odejít do lesního útulku pro malomocné. Je se svým životem smířená. Následný velmi krátký dialog mezi matkou a Marou v podstatě navazuje na ten předešlý. Mara se raduje, že se svatba nekoná. Matka je však smutná a vyčítá si, že s Violénou vůbec mluvila. Poslední obraz

poutá pozornost na tři hlavní postavy – matku, Violénu a Jakuba. Matka, která stále nic netuší, nechápe, co se mezi Violénou a Jakubem děje. Jakub si proto vymyslí, že Violéna odjíždí na pár měsíců k jeho nemocné matce do Brainu. Matka chce dát dceři políbení na cestu. Violéna ji však odmítá s tím, že dala slib, že se jí nikdo nedotkne. Violéna se loučí. Mara, která je celý obraz v pozadí, k ní pomalu přichází a bere si od ní svatební šaty, které jí Violéna podává na dřevěné tyči s ujištěním, že se ničeho ani nedotkla.

Třetí jednání

Odehrává se po osmi letech a je též stěžejním aktem celé opery. Mara se chystá navštívit Violénu v geynském útulku pro malomocné. Ptá se proto kolemjdoucího na cestu, který ji navádí správným směrem. Shledání Mary a Violény poté tvoří nejkličovější část celé opery. Mara Violéně oznamuje, že jejich matka již není naživu a otec se ještě nevrátil z Jeruzaléma. Také zmiňuje, že se s Jakubem mají dobře a že se jim narodila dcera (tu drží po celou dobu v náručí). Nabádá Violénu, ať se na dítě podívá. Violéna je ale slepá, tvrdí, že ji nemoc ponechala jen duši. I přes to je se svým osudem smířená a přijímá jej jako svůj úděl. Mara chce svou bolest s Violénou sdílet a vloží jí do náručí své dítě. Violéna si všimne, že tělíčko je ztuhlé a studené. Mara ji vypráví, že zemřelo náhle během dvou hodin, ale Jakub, že stále nic neví. Prosí tak sestru o pomoc, a chce, aby jí vrátila dítě živé. Mezi tím bijí Vánoční zvony, které svolávají na půlnoční mši. Narodil se Ježíš Kristus. Violéna prosí Maru, aby vzala knihu a přečetla jí Vánoční rozjímání. Mara čte proroctví Izajášovo, kázání svatého papeže Lva Velikého, čtení z evangelia svatého Lukáše a homilii svatého Řehoře. Najednou si všimne, že se ve Violénině náručí něco pohnulo. Zázrak! Děťátko žije. Všichni přítomní na jevišti včetně Violény zvolávají Sláva na výsostech Bohu. Mara si dceru bere k sobě, ale zjišťuje, že nemá své původní černé oči, nýbrž oči modré – stejně jako Violéna.

Čtvrté jednání

Mara se neustále dívá na dveře a čeká na chvíli, kdy do nich vstoupí otec. Mezi tím vypráví Jakubovi o zločinech, které se dějí na cestách, o malomocné ženě, kterou

našli na dně jámy v pískovně. Společně přemýšlejí, jestli bude otec po svém návratu spokojen. Co asi řekne, až se dozví, že matka je po smrti, Mara získala Jakuba a uvidí svou vnučku s modrýma očima připomínající mu Violénu? V následujících chvílích se na jevišti objevuje také postava otce. Vchází do dveří a zdraví Maru s Jakubem. S sebou ale nese na první pohled mrtvé tělo zabalené do pláště. Vypráví, jak uslyšel slabý ženský hlas linoucí se ze dna jámy v pískovně. Prosila, aby ji vzal s sebou. Jakub je zděšen, že mu otec přivedl do domu malomocnou. V tu chvíli ovšem začíná chápat, že bezvládné tělo ležící na stole je tělo Violény. Otec stojící nad dcerou tak prosí všechny o odpuštění. Poté vypráví, jak ve Sváté Zemi potkal Petra z Craonu, který se z nemoci vyléčil. Vybídl Jakuba, aby šel blíže k Violéně a podíval se na její ruku. Měla na ní tentýž prsten, který dostala od Jakuba a který onoho osudného dne dala Petrovi. Petr jej tak mohl v Jeruzalémě vrátit otcí. Při rozednívání otec volá Violénino jméno, Mara jej volá také. V tom vidí, že se Violénina ruka pohnula. Mara se tedy rozhodně všechno říct. Jak byla o Vánocích v útulku, kam nesla mrtvé tělo dítěte a také jak jej Violéna vzkřísila. Stále má pocit méněcennosti a opakuje, že všichni měli raději Violénu. Jakubovi v té chvíli všechno dochází a ptá se, jestli to byla ona, kdo Violénu shodil do zmíněné jámy. Mara se přiznává, čemuž zase nechce věřit otec. Mezi tím naposledy přichází na scénu Violéna. Říká otcí, ať všem vyřídí, že je má ráda. Nakonec promlouvá k Jakubovi. Pomalu se s ním loučí a říká mu, že na něj bude za nebeskou bránou čekat. Ptá se, jestli byl dobrý rok, opěvuje krásu přírody, požehnanou úrodu a také, jak krásné je žít. Na druhou stranu ví, že je dobré také zemřít. Než odejde, ukončuje scénu větou: „Dobrý konec je korunou dobrého díla“.

3.4 Charakteristika jednotlivých osob

Matka

Klasický obraz venkovské ženy středního věku, která je zcela věrná a oddaná svému muži i oběma dcerám. Stará se o domácnost a statek a chce pro všechny pouze to nejlepší. Snaží se být ve svých úsudcích nestranná a na vše se dívat spíše objektivně. To je velmi dobře vylíčeno ve scéně, kdy ji Mara prosí, aby vymluvila Violéně sňatek s Jakubem. Matka s Violénou promlouvá, jak slíbila, na druhou stranu jí ale nic

nevymlouvá. Po hudební stránce je postava matky velmi rozmanitá. Dialogy mezi ní a Marou jsou spíše dramatictější a o to více podpořené sólovou linií lesního rohu nebo jeho kvartetem. Rozhovory s Violénou jsou prostoupeny spíše myšlenkami bolestnými. Její vztah k otci zase charakterizují především lyrické smyčce a jejich kantilény.

Otec

Hlava rodiny starající se o svou ženu a dcery. Na jednu stranu je velmi nešťastný, kvůli bojům, které sužují celou Francii. Na stranu druhou ale tvrdí, že na světě je příliš mnoho štěstí, cítí tak povinnost odejít tam, kde je bída větší a kde může sdílet utrpení s jinými. V jeho vlastnostech se odráží notná dávka ctností – moudrost, štedrost, upřímnost, statečnost, ale také láska, oddanost a pochopení. Jeho pochopení patří především vzhledem k jeho dceři Maře. V posledním dějství se snaží omluvit či také pochopit to, co Mara Violéna učinila. Všechny otcovy vlastnosti jsou také velmi dobře vyličený i po hudební stránce – lyrické smyčce, sborové výstupy... Velice zdárným příkladem protikladu k němu se stává postava jeho dcery Mary.

Violéna

Starší sestra Mary a velice silná osobnost. Její vývoj jde od zamilované a milované dívky, přes zavrženou nemocnou, až ke konečnému vykoupení. Violéna je světice, která vykonala zázrak. Je si vědoma všeho, co v životě udělala a je smířena s následky, které si s sebou ponese, ať už jsou jakékoliv. Violénu lze považovat za téměř dokonalou bytost. K žádné z hlavních postav necítí zášť, nenávisť, zlobu či cokoli jiného. Má všechny ráda a to je také patrné na výstavbě hudební složky. Převaha Violéniných pasáží jsou lyrického charakteru a prosty jakékoliv dramatickosti. Zvlášť významná místa jsou podtržena např. sólovým výstupem čtyř violoncell (oznamuje matce, že odchází...) či sborovým výstupem. Lze si také povšimnout, že převaha Violéniných árií je doprovázena pouze smyčci, dřevěnými dechovými nástroji, popřípadě krátkými výstupy lesních rohů. Téměř nikdy tedy (kromě nejvypjatějšího třetího jednání) nevystupuje v přítomnosti trombonů a trubek.

Mara

Mladší sestra Violény je velice temperamentní a tvrdohlavá žena. Stejně jako její sestra prochází v opeře značným vývojem. Zpočátku je Mara ztvárněna jako zlá a nešťastná osoba. Je zamilovaná do muže, kterého si má vzít Violéna a rodiči si jako druhorozené dítě připadá upozaděná. Postupným vývojem z ní zlo odchází a dochází k vnitřní očištění. Patrné je to na konci opery, kdy jsou jí Violénou její všechny špatné činy odpuštěny. Jak bylo již výše zmíněno, postava Mary tvoří protiklad k postavě otce. Na rozdíl od jeho ctností, prostupuje postavou Mary mnoho neřestí – např. lstivost, hněv či závist. Jako u jediné z hlavních postav je patrna v každém jejím výstupu jistá dramatická stránka. Ta se samozřejmě zračí také i v hudbě (akcenty, secco akordy, sforzatta, přítomnost žesťových nástrojů...). Snad její jedinou lyričtější pasáží se ve třetím jednání stává čtení z Bible.

Jakub Hury

Mladý, pracovitý, hodný mladý muž. Přebírá otcovo hospodářství a má se stát manželem Violény. Po jejím odchodu do útulku pro malomocné se však stává manželem Mary, se kterou má dceru. Jakub Hury v opeře sice ztvárňuje důležitou roli, ale v zásadě se až tolik nevyvíjí. Jediný výraznější jev, který neodráží v jeho osobnosti, je strach z nemoci, kterou je Violéna nakažena. Zvláštní však je vztah mezi ním Marou a Violénou. Jakub si sice vezme Maru za manželku, ale na konci opery, když Violéna všem postupně odpouští, si lze všimnout stále prožívaného citu, který k Violéně chová. Postava Jakuba je po hudební stránce téměř neměnná. Kromě několika dramatických výstupů umocněných žesťovými nástroji či sólovými violoncelly (dovídá se, že Violéna je malomocná či že ji Mara shodila do jámy v pískovně) se v jeho hudební složce střídají například i prvky bolesti (tvrdí, že je zatracen).

Petr z Craonu

Stavatel chrámů, který vystupuje pouze na začátku opery. Díky své nemoci je vnímán jako nešťastný muž. Ke všemu neštěstí ještě miluje ženu, která se má za pár neděl stát manželkou Jakuba Hury.

3.5 Obsazení v olomoucké inscenaci

Jelikož se jedná o dílo veskrze komorní a hrané jen u několika málo příležitostí, hlavní postavy nejsou v olomoucké inscenaci alternovány. Interpreti byli vybráni po vzájemné dohodě uměleckého šéfa opery/operety Miloslava Oswalda, uměleckého šéfa činohry Michaela Taranta a samotného skladatele Zdeňka Pololánika. Roli otce ztvárňuje Jiří Příbyl (bas), matku Zdeňka Mollíková (soprán), Violénu Lea Vítková (soprán), Maru Barbora Martínková – Polášková (mezzosoprán), Jakuba Hury Petr Martínek (tenor) a Petra z Craonu David Szendiuch (basbaryton). Režijního nastudování se ujal umělecký šéf činohry MDO Michael Tarant, který nastínil základní koncepcí celého díla (scénu, kostýmy, choreografii...). Jeho cílem bylo vytvoření takové scény, aby umožňovala určitou scénickou metaforičnost a vylučovala jakoukoliv popisnost. Proto si lze uprostřed jeviště všimnout pouze jediného „scénického objektu“, který v díle staticky přetrvává po celou dobu a zůstává neměnný.⁵² Společně s Michaelem Tarantem scénu a celou výpravu vytvořil výtvarník Tomáš Moravec. Hudební nastudování poté patřilo šéfdirigentovi olomoucké opery/operety Petrovi Šumníkovi.

⁵² Z rozhovoru s režisérem Michaelem Tarantem ze dne 1. 4. 2015.

4. Rozbor opery *Noc plná světla*

Pro analytický rozbor opery *Noc plná světla* je nutno použít libreto a notový materiál v podobě partitury a klavírního výtahu opery. Originální znění textu je psáno ve francouzském jazyce, tudíž pro analýzu je přínosný pouze vlastní upravený český překlad jako libreto vytvořený olomouckým biskupem Josefem Hrdličkou. Libreto je psáno v próze v jazyce spisovném s prvky jazyka hovorového (např. termíny ulovit Jakuba, havěť, šereda...). Je založeno převážně na dialogích. Jak bylo již výše zmíněno, opera *Noc plná světla* je ryze komorní. Vyskytují se v ní deklamativní části, které charakterizují zejména dialogy matky a Mary v jednotlivých v intermezzech, a ariosa zastoupena především postavami Violény a otce. Tradiční formy árie se v Pololánikově opeře nevyskytují. Ariosní plochy se od deklamativních odlišují také pravidelnou větňou stavbou nejčastěji osmitaktovou, maximálně dvanáctitaktovou. Skladatel neuzívá duetů, tercetů, apod. Opera je tedy převážně konverzačního charakteru.

Libreto vytvořené biskupem Josefem Hrdličkou se od původní hry Paula Claudela – *Zvěstování Panně Marii* příliš neodlišuje. Je sice poměrně hodně zestručněné, avšak po obsahové stránce je totožné s Claudelovou hrou.

V následujících kapitolách a podkapitolách budou postupně rozebírána jednotlivá jednání a scény.

4.1 Sborový výstup *Salve Regina*

Na samém počátku opery můžeme v pozadí pozorovat sbor s výstupem modlitby *Salve Regina*. Pasáž je zde použita namísto orchestrální ouvertury. Původ *Salve Regina*, nebo také *Zdrávas Královno* shledáváme již v 11. století ve středověkém textu jedné z mariánských antifon. Za autora je považován středověký básník Hermannus Contractus. Sborový výstup však neobsahuje celé znění modlitby, ale pouze její část:

Latinsky:

*Salve Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo et spes nostra, salve!
Ad te clamamus exules filii Hevae.
Ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.*

Česky:

*Zdrávas Královno, Matko milosrdenství,
živote, sladkosti a naděje naše, bud' zdráva!
K tobě voláme, vyhnání synové Evy,
k tobě vzdycháme, lkajíce a plačíce
v tomto slzavém údolí.*

Tato 18 taktová „předehra“ v tempovém označení Molto tranquillo, situovaná převážně do tóniny Es dur, doprovází vstup hlavní postavy Violény na scénu. Zhudebněná modlitba je charakteristická přítomností mnoha průtahů, které nacházíme téměř v každém taktu, zejména tedy v altu, tenoru a basu. Soprán má po celou dobu vedoucí melodii. Častým užíváním průtahů se harmonická složka a stejně tak tonální průběh komplikuje. Autor zde mnohokrát moduluje například do tónin c, f, g moll, B dur či velmi často užívá například f moll malý septakord či akordy zahuštěné. Celá plocha je podobně jako celá opera tonálního charakteru.

Po ukončení hudební introdukce můžeme pozorovat proměnu členů sboru ve vedlejší herecké postavy, které v opeře vystupují v podobě malomocných – ti za zvuku řehťáček uvádějí následující pantomimický výjev. Stěžejním prvkem této „nehudební části“ a také expozicí děje se stává setkání Violény s Jakubem Hury, který jí na znamení své lásky dává prsten a posléze polibek Violény se stavitelem chrámů Petrem z Craonu. Celá tato část trvá necelé čtyři minuty.

Po poněkud operně netradičním úvodu následuje již první souvislejší část zvaná Prolog.

4.2 Prolog

Prolog zaujímá v opeře podobně jako „ouvertura“ v podání sborového výstupu *Salve Regina* velmi důležitou část potřebnou k celému pochopení děje. Společně s předcházející modlitbou je chápán jako expoziční část, která publikum do celého děje uvádí.

Bezprostředně po polibku Petra a Violény přichází orchestrální úvod, působící naléhavým dojmem. Na scéně zůstává pouze Petr z Craonu, který právě v této kratičké orchestrální předehře nalézá na svém boku děsivou nemoc. Tato naléhavost a stísněnost je umocněna melodickým průběhem orchestru, který zde plyne pouze v postupech půltónů a celých tónů.

Ukázka č. 1: Úvodní takty prologu.

S příchodem a prvním pěveckým výstupem Violény v desátém taktu se však celý hudební charakter mění v lyrickou (G dur) pasáž. Tato plocha však trvá pouze do nástupu zpěvu Petra (t. 15), který s sebou na scénu přináší jisté napětí. Nakažený Petr totiž Violénu nabádá, aby zavčas odešla. To je vykresleno v doprovodu orchestru, který začíná přeměnou tóniny G dur do g moll a především také ústupem smyčců. Podklad pod Petrovým zpěvem tak tvoří převážně dechové nástroje, především tedy půltónové sestupy violoncell a fagotů. Takt 26 a následující jsou ve své dramatickosti podpořeny vzrůstající dynamikou sólisty, jež vrcholí v Petrových slovech: „*Už sama moje přítomnost je osudová*“. Vše se následně rozplývá s příchodem orchestrální mezihry, která je až na jinou instrumentaci totožná s plochou interpretovanou na samém počátku

prologu. Snad největším dramatickým projevem je takt 54 a následující. Petr Violéně říká, že na svém boku našel nemoc zvanou malomocenství – tuto dramatickou situaci charakterizují osminové pohyby fagotů a kontrabasů, tremola smyčců, která postupně dynamicky narůstají do klíčové oblasti, kdy celý projev vrcholí Petrovým vyřčením věty: „*Malomocenství, o němž je psáno v Mojžíšově knize.*“ Celá plocha je umocněna hustými tremoly ve smyčcích vždy s akcenty na první době, které ve výrazu podporují také akcentované dlouhé notové hodnoty v trubkách. Tato „vzrušená“ situace však trvá pouze čtyři takty. Děj tak následně spadá do poklidnějšího rázu vystihnutého dynamikou v pianu ve všech nástrojových skupinách. Skladatel si velmi libuje v triolových a synkopovaných hodnotách, v opeře jich proto najdeme velmi mnoho. Následující takty tomu jsou zdárným příkladem. V pěvecky náročných dialogích nenajdeme pasáž, kde by nebyla použita alespoň jedna triola či synkopa. Mírná naléhavost se objevuje od taktu 75. Spíše však než v pěveckém partu, tak orchestru. V současné chvíli můžeme pozorovat v pozadí celé scény příchod malomocných, kteří se postupně rozprostírají kolem obou hlavních postav. Celá plocha následně přechází do krátké orchestrální mezihry. Velmi důležitou složkou skladatelova projevu je využití sboru. Používá jej ke dvěma hlavním účelům – jednak jako další orchestrální prvek nebo chceme-li „nástroj“ a dále jeho použitím umocňuje zvláště významné a citově vypjaté situace v opeře. První taková nastává mezi takty 98–106. Sbor zde doprovází pěvecky náročný part Violény (její rozsah činí e1 – h2) a doplňuje tak její citový projev k Petrovi z Craonu: „*Pokoj s tebou Petře z Craonu, vím, že nestojíš o falešný soucit. Trp, jak trpěl Pán. Ale věř, že tvůj špatný čin je smazán. Vůbec se nebojím toho, že jsi nakažený a nemocný. Pro mne zůstaneš stále tím Petrem z Craonu, starým přítelem, kterého chovám v úctě a lásce.*“

Po formové stránce je Violénin výstup vystavěn na bázi periodické hudební věty, čítající přibližně deset taktů. Těchto deset taktů je rozčleněno na dvě shodné polověty a je ukončeno celým závěrem. Melodický vrchol výstupu nacházíme na rozhraní obou polovět (tzn. v taktech 104/105) vyřčením: „*[...] pro mne zůstaneš stále tím Petrem z Craonu [...].*“ Následující recitativní vstupy Petra a Violény (tj. od taktu 107) jsou perfektním vykreslením toho, jak si skladatel „pohrá“ s celou hudební plochou. Jeví se nám to například ve chvílích, kdy zpívá Petr – melodie orchestru se stahuje do temných poloh a mollových tónin. Se zpěvem Violény zase přichází jasná linie a optimismus vykreslený tóninami durovými. Současně autor využívá mnoho zahuštěných akordů.

Děj Pololánikovy opery stále volně plyne. S jakoukoliv změnou na jevišti přichází i melodická, harmonická či dynamická změna v orchestru. Například líčení Petrova neštěstí zahajuje rozsáhlé fagotové sólo, se kterým zároveň přichází i dynamická gradace. Ta je však následně přerušena vstupem Violény. Popis Petrova neštěstí pokračuje i v taktech následujících. Jeho melodická linie je společně s orchestrální složkou působící velmi lyrickým dojmem (t. 161–168) vystavěna opět velmi periodicky, čítá osm taktů s jedním melodickým vrcholem (t. 164/165). Změna charakteru, tzn. sólový výstup čtyř violoncell nad doprovodem smyčců, podtrhuje Violénino vyjádření podpory Petrovi: „*Vzmuž se, Petře, buď hoden plamene, který tě stravuje.*“

The image shows a musical score for an orchestra. It features six staves: Violin I, Violin II, Viola, Cello I, Cello II, and Contrabass. The Cello I and Cello II parts are marked 'soli' and 'p' (piano), indicating a solo performance. The Viola part also has a 'p' marking. The Violin I and Violin II parts have 'p' and 'mp' (mezzo-piano) markings. The Contrabass part has a 'pizz.' (pizzicato) marking and an 'mp' marking. The score is written in a common time signature and shows a melodic line in the cellos and a supporting accompaniment in the strings.

Ukázka č. 2: Sólový výstup čtyř violoncell s doprovodem ostatních smyčců.

V dalších hudebních pasážích mohou být spatřeny opět především akordy zahuštěné, které v nás mohou do jisté míry vyvolat pocity přítomnosti jazzu, k čemuž přispívá tečkovaný rytmus a glissanda smyčců. Od taktu 183 přichází orchestrální mezihra složená zejména ze čtyř sólových lesních rohů, harfy a také trubek. Dynamický propad společně s nástupem melodické linie Petra: „*Toho dne, až zvony dozní zde v chrámě Panny na Svaté hoře, dobře poslouvej a uslyšíš, jak ti odpovídám z Remeše. Pro mne jen chrám bude ženou, stvořený z mého žebra v bolestném spánku jako kamenná Eva,*“ nastává za doprovodu varhan (rejstřík keyboardu) a dechových, zejména žesťových nástrojů. Pohyb melodické linie Petra zaznívá v osmi taktech a je velice pravidelně rozdělen na čtyři shodné polověty. Vrchol části nalzáme na rozhraní taktů 193/194.

Autor zde současně používá opět několikero zahuštěných souzvuků – př. a moll malý septakord obohacuje o tón *f* či G dur velký septakord o tón *es*, apod. Nezdržuje se déle v jedné tónině, užívá neustálé modulace. Prudkým nárazem klavíru, harfy a všech basových nástrojů v taktu 195 na první dobu přichází velká dynamická gradace, vrcholící v tónině D dur. Jak je skladatelovým zvykem, gradace není zakončena v dynamice forte, jak bychom si mohli myslet, nýbrž v subito piano a tím pádem také navozením nového charakteru melodie. V této části se Petr s Violénou loučí. Dle jeho slov si také odnáší její duši, aby z ní vytvořil další chrám. Hobojové sólo prokládané sólem anglického rohu střídá Violéna svou poslední větou: „*Sbohem Petře, ubohý Petře!*“ Orchesterální dohra, která postupně dynamicky graduje až do taktů 225/226 ještě stále navazuje na předchozí dění. Projevují se zde pouze lyrické smyčce a celá plocha je ukončena polibkem Petra a Violény. S označením Poco animato až do konce prologu vstupuje do popředí ještě hudba nová. Je typická ostinátní figurací ve smyčcích, která je střídavě prokládána melodií fléten a klarinetů. Celý prolog je zakončen velmi jednoduše v dynamice piano.

4.2.1 Shrnutí

Prolog, začínající v poněkud poklidném tempu Andante, dohromady představuje 233 taktů. Je rámován orchestrální vstupní předehrou (9 taktů), mezihrami, které tvoří dohromady přibližně 40 taktů a nakonec dohrou, která čítá taktů 16. Zbytek (cca 163 t.) tvoří dialogy mezi Violénou a Petrem z Craonu. Petr je v prologu postavou aktivnější (109 t.), jeho aktivita na jevišti tedy čítá přibližně 50%. Violéna (60 taktů) tvoří naproti tomu pouze necelých 26% jevištní aktivity. Celkové trvání prologu činí přibližně 13 minut.

4.3 První dějství

První dějství plynule navazuje na Prolog. Je rozčleněno na tři časově nevyvážené scény. První, nejrozsáhlejší je zároveň nejzávažnější a citově nejvypjatější. Podává nám také nejvíce možných informací o dějové linii opery. Přejít k druhé,

nejkratší scéně aktu nám navozuje krátká mezihra, která se svým charakterem od scény první příliš neliší. Po hudební stránce druhá scéna vyplývá z předešlé, a to i přes tempově výrazné *accelerando*. Jediným prvkem, který nenavazuje na obraz předešlý, je děj. Druhý obraz totiž zahrnuje dialog matky a Mary, který je zde vyobrazen jako samostatné ucelené intermezzo. Poslední scéna prvního jednání tedy v dějové linii plynule navazuje na scénu první. Hudební výstavba však stále plyne dále, nenalzáme zde žádné výrazné ohraničení scény. Jediným takovým možným prvkem by však mohl být právě úder zvonu uvádějící přítomnost třetího obrazu.

Prvnímu dějství předchází krátký výstup bez doprovodu orchestru, kdy Violéna roztáčí řehtačku v obležení malomocných. Po jejich odchodu následuje orchestrální dramatický úvod, a s tím také příchod otce a matky. Otec se stává ústřední postavou celého obrazu. První jednání se svým charakterem zcela odlišuje od prologu. Jelikož u samotného začátku prologu nebylo téměř možné rozeznat tóninu – a to vlivem neustálých sledů intervalů malých a velkých sekund, u počátku prvního jednání můžeme s jistotou říci, že právě onu dramatičnost podmiňuje tónina mollová (f moll). Fagotová melodie, sextolové rozklady klarinetů, tremola ve smyčcových nástrojích a hlavně přítomnost cembala vytvořily z počátečních 12 taktů úvod plný hudební dramatičnosti, tajuplnosti a zádumčivosti.

Ukázka č. 3: Úvodní takty prvního dějství.

Jelikož skladatel v opeře velmi často mění jednotlivé výrazové složky hudby, můžeme se s tímto prvkem poprvé setkat již od taktu 13, kdy celý orchestr přechází ve

stejnomenou, ovšem durovou tóninu – F dur. Vymizením cembala, sextol v klarinetech a tremol v kontrabasech se vyčistí celá dosavadní atmosféra a projasní linie. Přes následné modulace (B dur, D dur...) se však melodie navrácí jeden takt před výstupem otce do tóniny mollové (g moll). Ta značí závažnost otcova projevu při vyřčení věty: „*Poslyš má ženo [...]*.“ Dramatická situace by pokračovala i nadále, nebýt tzv. škrtu. Po jednom z rozhovorů s dirigentem díla Petrem Šumníkem bylo zmíněno, že z důvodu zpřehlednění děje se rozhodl některé pasáže se souhlasem skladatele odstranit.⁵³ Celá tato plocha (tzn. t. 45–80) zahrnuje dialog matky a otce. Obě postavy sedí za stolem a rozmlouvají o výchově svých dvou dcer. Melodická a harmonická stránka je založena pouze na sledu durových tónin (B dur, Es dur, Ges dur...). Autor se po celou dobu neodchyluje od tonálního plánu. Místy však můžeme v nejrůznějších pasážích najít prvky disonantní či akordy zahuštěné. Celkově je celé první jednání v jednotlivých scénách vesměs nekonfliktní a klidné. Další charakterová změna přichází s otcovým rozhodnutím odejít do Svaté Země. Toto rozhodnutí je umocněno zmíněnými disonantními souzvuky – je tomu například v harfě v taktu 114–115, kdy do d moll vstupují tóny jako *as* či *hes*. Největší vypětí prvního výstupu však přichází s otcovým zvoláním: „*[...] do Jeruzaléma.*“ Skladatel podtrhuje významné situace jakoukoliv změnou v orchestru (barva, tempo, dynamika...). Zde je to změna především dynamická – crescendo postupuje do forte – a tempová – razantní zrychlení. Následující část je až do orchestrální mezihry (t. 142) charakteristická častými tempovými změnami. Reakce matky na otcův odchod – „*Svatá Panno, dobrý Ježíši, cožpak ti Francie není dost dobrá?*“ – se vyznačuje dynamickým propadem do piana v orchestru a také výraznějším accelerandem. Zde je vykreslen kontrast mezi pevností otcova rozhodnutí a bezmocí matky, která je nemůže změnit. Se začátkem melodické linie otce (t. 129) se tempo navrácí do původního Andante a přetrvává až do dynamicky i rytmicky výrazné orchestrální mezihry (t. 142–145). Prudké nárazy bicích nástrojů, především tympanů, podporují dramatickou situaci na jevišti.

⁵³ Rozhovor s dirigentem Petrem Šumníkem ze dne 2. 2. 2015.

The image shows a musical score for percussion instruments. It includes parts for 1.2. Tbn, 3.4. Tbn, Timp., and 1. Bic. The bassoon part (Bic.) is highlighted with a dashed line and contains the notes 'cen' and 'do'. Dynamic markings 'mf' and 'f' are present at the bottom of the bassoon staff.

Ukázka č. 4: Průrazné rytmy zejména bicích a žesťových nástrojů.

Zádumčivý charakter však přetrvává i nadále. Celotónový trylek basklarinetu od tónu *hes* a jeho následný hudební podklad nastupuje společně s pokračováním otcovy melodické linie (t. 146). Basklarinet je mimo jiné v opeře využíván ve velké míře a to především v situacích protknutých tajemnou atmosférou či větší vlnou dramatické situace. Celá plocha vrcholí fermatou, zaznívajícím v prvním i druhém hoboji (t. 154). Další a pro skladatele naprosto typická změna (přechod k tónině *Es dur*, změna témbu orchestrální složky a dominance smyčců) přichází s nástupem melodické linie matky mezi takty 155–166. Těchto dvanáct taktů je protknuto svou neskrývanou lyrikou. Vrchol celé fráze se nachází s každým vyřčením: „[...] už mě nemáš rád [...].“ S prosbou otce k propuštění do Svaté Země přináší takt 167 novou hudbu. Kromě změny tóniny (*Ges dur*) si zde můžeme povšimnout formy imitace. Toto schéma je patrné v taktu 168, kdy po zazpívání: „[...] propuštění [...]“, stejná melodická figura zaznívá také v prvních houslích. Podobná situace nastává o dva takty později. Tentokrát příhodnou figuru opakuje flétna. Jak bylo již výše zmíněno, v průběhu celého děje opery jsou typické neustále změny, ať už v tónorodu, témbu orchestru, dynamice či tempu. Podobná taková nastává od taktu 177. Zde se skladatel rozhodl použít chromatické postupy – ty začínají ve flétně (*f – fis – g – as*) a následují do skupiny lesních rohů (*f – e*), na které postupně navazují klarinety (*es – d – des – c – h – hes – a – ges*) a basklarinet (*ges – f – e – es – d – des – c*). Pasáž, kdy matka nechce zprostit otce povinností vůči dcerám umocňují akcenty forte–piano smyčcových nástrojů podtrhující matčin nesouhlas s otcovým odchodem. Následná recitativní část se opět odlišuje svým charakterem od části předchozí, a to zejména přítomností dechových žesťových nástrojů gradujících do taktu 190 a příchodem mužské části sboru znázorňující rytíře jdoucí do svaté války do popředí jeviště.

Matčino zvolání – „*Jeruzalém je tak daleko*“ – značí přicházející klidnější část za doprovodu prodlev ve spodních smyčcích. Již výše bylo zmíněno, že autor využívá sbor jako další článek orchestru a také při zvlášť významných situacích. Jedna taková nastává v taktech 195–202 matčíným vyřčením: „*Ale Bůh na oltáři je s námi i zde.*“ Hlavním účelem sboru je vytvořit harmonický podklad hudebního výstupu matky a otce, jelikož orchestrální proud se v této chvíli pozastavuje. Otcovu odpověď – „*Ale není tu ta velká díra v zemi, díra, kterou vyryl Kristův kříž, když ho zarazili do země*“ – ve své lyrické melodii podporuje klarinet, na který navazují smyčce (t. 198). V té chvíli otec společně s přítomnými rytíři opravdu zarazí kříž do země. V zápětí autor opětovně využívá přítomnosti sboru (t. 208).



Ukázka č. 5 Sborový výstup podporující otcovo vyznání.

Scéna je tak poměrně hodně citově vypjatá. Otec vyznává matce svou lásku a prosí ji o svolení odejít. Sám skladatel tuto část označuje názvem Teneramente (vroucně). Těchto devět taktů má typický pozdně romantický ráz. Objevují se zde prvky melodické citové vypjatosti, harmonické modulace, chromatické postupy či smyčcové zabarvení *con sordina*. Melodický vrchol nalézáme v otcových slovech: „[...] *Jako v den naší svatby [...].*“ Před příchodem scény druhé si lze povšimnout změny hudebního charakteru v taktu 222: „*Připrav mi na cestu jídlo tak na dva dny.*“ Důležitým motivem jsou zde ostré tečkované a triolové rytmy v trubkách, trombonech a smyčcových nástrojích. Symbolizují otcovy přípravy k odchodu a možná i dusot koní. Dle originálního znění Claudelovy hry si totiž otec nechává připravit koně. Tato část je ale z Hrdličkova překladu vypuštěna.

Druhý obraz začíná odchodem otce a příchodem mladší dcery Mary. Stejně jako první, plní i zde tento obraz funkci dialogu. Uvádí jej krátká orchestrální a tempově výraznější mezihra. Celá plocha má poněkud dramatičtější ráz. Dramatičnost je totiž patrna s každým příchodem či výstupem postavy Mary. Recitativ v podobě dialogu mezi matkou a dcerou je zahájen bez doprovodu orchestru, ten se přidává až v taktu 239. Oba zpěvní party jsou mnohdy až přesyceny skladatelovými typickými triolovými

rytmy. Do konce scény se nachází téměř v každé frázi. Orchestrální doprovod je po celou dobu recitativu spíše komornější. Celá pasáž je vystavěna především na souhře dřevěných dechových nástrojů a smyčců. Dechové žesťové nástroje je pouze doplňují či umocňují dramatictější akce na jevišti. To je patrné např. v taktu 248 v lesních rozích, kdy Mara vyhrožuje, že se zabije. Krátká orchestrální mezihra přináší zcela novou hudbu, která nenavazuje na předchozí část, ale také ani neanticipuje část následující. Je umocněna akordy v celestě. Mara na kolenou prosí matku, aby Violéně řekla, ať si Jakuba nebere, nebo se zabije. Tato plocha graduje na sestupné triole (*h – ais – gis*) a Mařině zvolání: „[...] *zabiji*.“ Smyčcové nástroje sólistce odpovídají podobnou deklamací, avšak s tím rozdílem, že ji následně dále rozvíjejí. Celou scénu zakončuje matka pokynutím směrem k Maře: „*Ale nemysli si, že jí poradím, aby ti ustupovala*.“

Úderem zvonu (t. 283) začíná scéna třetí. Tyto údery jsou postupně doprovázeny rytmickými skupinami seskupenými po devíti dvaatřicetinových hodnotách ve violoncellech, na které navazují sestupy fagotů v intervalech velkých sekund a tercií. Je to první scéna, kde se na jevišti vyskytují všechny hlavní jednající osoby, přestože pěveckou úlohu zde hrají pouze tři – otec, Jakub a Violéna. Celý poslední výstup je prostý jakékoliv dramatickosti, stěžejním prvkem se zde proto stává převážně durový tónorod. Prvotní melodii otce, při které sděluje, že odchází do Jeruzaléma lze současně slyšet i ve smyčcích, hoboji a anglickém rohu. Charakterové odlišení přichází se zvoláním otce: „*Poslyšte všichni!*“ V tu chvíli se na jevišti objevuje prostý lid a posléze také Mara s matkou. Otec všechny vybízí, aby Jakuba poslouchali. Krátká fagotová mezihra anticipuje následující lyrickou pasáž a také uvádí příchod Violény. Této části, kdy otec promlouvá k Violéně, dominují v melodii především smyčce. Lyričnost závěrečné fráze (t. 307) umocňují dosti výrazná glissanda v houslích a violách. V následující kantiléně otec vychvaluje svou dceru Violénu a vybízí Jakuba, aby ji miloval. Celou frází plynou v orchestrální složce osminové hodnoty smyčcových nástrojů, nad kterými se vyjímají vokály jako zvukový rejstřík keyboardu. Všechny lyrické části v opeře mají jeden společný prvek, a to, že se svým charakterem blíží písni či formě obyčejné hudební věty. Téměř všechny jsou poté rozčleněny na periodické polověty. Klasické árie se zde tedy vůbec nevyskytují. Jakub se ptá Violény, zdali by ho chtěla. Takty 337–338 jsou jediné v celém jednání, ve kterých zpívá Violéna: „*Otec to chce a já chci totéž*.“ Lze jen polemizovat o tom, jestli Violéna Jakuba chce opravdu z čisté lásky či proto, aby naplnila přání svého otce. Témata křesťanské víry prostupují celým příběhem, a tak je pravděpodobné, že se Violéna řídí Desaterem Božích přikázání

– v této části tedy čtvrtým, které zní: „*Cti otce svého i matku svou, abys dlouho živ byl a dobře se ti vedlo na zemi.*“ Podle znění čtvrtého přikázání Violéna opravdu ctí svého otce natolik, že je odhodlána si Jakuba vzít. Myslí si, že tímto sňatkem a také uposlechnutím otce bude její nemoc (malomocenství) snesitelnější. Jakub tedy Violénu přijímá od Boha v drobné písni (přibližně 8 taktů). Tento výstup je podložen zejména smyčcovému doprovodu. Poslední čtyři takty poté patří téměř všem dřevěným dechovým nástrojům a lesním rohům. Závěr Jakubova výstupu končí gradací do forte, kterou zajišťují žesťové nástroje. Následné orchestrální mezihře dominují fagoty, jejichž sólová melodická linie probíhá především v paralelním postupu intervalů čistých kvart a kvint a za basové linie basklarinetu a violoncell. V této chvíli se veškeré dění, jak na jevišti, tak hlavně v orchestru jakoby na okamžik pozastaví a vlivem dalšího škrtu a také s vstupem otce na scénu přichází hudba zcela nová. Otec všechny nabádá, aby se posadili a scénu ukončuje větou: „*Dnes naposled vám rozdělím chléb.*“ Toto lámání chleba odkazuje na rituál, který se odehrával při Poslední večeři Páně. Orchestrální dohrou se prolíná melodická linie mezi hoboji, lesními rohy a harfou. Smyčce dotváří charakter svou barvou (tzn. šestnáctinovými hodnotami). Teskné trumpetové sólo podpořené vokály (rejstřík keyboardu) doprovází otce při jeho modlitbě a následném odchodu. Poslední takty jsou velice expresivní a energické. Hlavní úlohu zde hrají bicí a žesťové nástroje, především trubky. Celé jednání končí náhle osminovou notou ve všech nástrojových skupinách. Podobně stroze končí i následující dějství.

4.3.1 Shrnutí

Závěrem můžeme říci, že první jednání je veskrze nekonfliktní a prosté jakékoliv větší dramatičnosti. Co do celkového rozsahu patří první dějství mezi časově nejkratší (společně s prologem čítá cca 16 minut). To je patrné i na celkovém počtu zpěvních taktů – 250. Nejvyužívanější dramatickou postavou jednání se stává otec, který při svém celkovém počtu odzpívaných taktů (152) představuje necelých 50% pěvecké aktivity na jevišti. Další procentuální výčet již značně klesá – matka (56 t. = 16,7 %), Mara (21 t. = 6,3%), Jakub (19 t. = 5,6%) a Violéna (2 t. = 0,6%). Čistě orchestrální plochy rámuující jednání představují dohromady 44 taktů (25 t. předehra a 19 t. dohra). Zbytek – cca 40 taktů tvoří krátké mezihry, které prokládají pěvecké dialogy. Z celkového počtu taktů (431 t.) je třeba odečíst ty (97 t.), které se sice

v partituře i klavírním výtahu vyskytují, ale byly z nějakého důvodu (zejména tedy obsahového) vyjmuty.

4.4 Druhé dějství

Druhé jednání opět vyplývá z dějství prvního. Jako jediné také obsahuje největší počet jednotlivých obrazů (pět). Na rozdíl od prvního jednání jsou si všechny scény (kromě třetí) svým rozsahem téměř rovny (cca 3–4 minuty). Pouze třetí obraz, jelikož je také nejpodstatnější a nejdramatičtější (odhalení Violéniny nemoci) trvá po dobu přibližně deseti minut. První scénu druhého jednání lze chápat jako jakési pokračování intermezza, které zaznělo v druhém obraze dějství prvního. Tvoří jej totiž opět dialog matky a Mary. Podobná situace nastává ještě ve čtvrté scéně jednání. Jak bylo již výše zmíněno, dialogy matky s Marou zastávají opěře funkci intermezz, která jsou vkládána mezi souvislý děj. To znamená, že první tři výstupy a výstup poslední na sebe po dějové linii zcela bezprostředně navazují. Hudební výraz se mění pouze s nástupem třetí, stěžejní scény jednání a naposledy též mezi čtvrtým a pátým obrazem.

Jak jsme již výše zmínili, jednotlivá jednání jsou skladatelem vystavěna tak, aby na sebe plynule navazovala. Podobně je tomu také při přechodu mezi prvním a druhým jednáním. Hlavní dramatické postavy (Violéna, Jakub, otec) společně s prostým lidem odchází ze scény a na jevišti zůstává pouze matka s Marou, které jsou dominantními postavami celého prvního obrazu. Charakterově se druhé jednání odlišuje od prvního, což reflektují i inscenátoři díla a volí odlišný způsob jevištního nasvícení. To je na počátku druhého jednání sytě modré symbolizující rozednívající den. Téměř celý první výstup druhého aktu představuje naprostý protiklad k jakékoliv hudební složce, která byla použita v aktu předešlém. Protikladem je zde míněn optimističtější a lehčí ráz celého hudebního výrazu. Je to patrné již od prvních znějících taktů, které zahajuje pouze orchestr v tempu *Andante sostenuto*. Úvod patří ostinátní figuraci v podobě kvartsextakordových rozkladů v klarinetech a klavíru.



Ukázka č. 6: Flétnová melodie doprovázena kvartsextakordovými rozklady klarinetu.

Tvoří doprovod k hlavní melodii, prolínající se mezi první, druhou flétnou a hobojem. Tato melodie je doplněna opakovanými houslovými osminovými motivky sestupné čisté kvarty ($b - f$). Zaznívá sedmkrát během osmi taktů a mají za úkol imitovat zpěv skřivana. Naposledy se motivek ozývá v taktu devátém – avšak v menší obměně (interval sestupné čisté kvinty $c - f$). Výrazným ritenutem a nástupem Mary (t. 10): „*Mluvila jsi s ní?*“ se tempo celkově výrazně zpomaluje (*Poco meno mosso*). Až do taktu 36 plyne vše bez jakéhokoliv dramatického podtextu, což charakterizuje také melodické pojetí pasáže – je prostá dechových žesťových nástrojů a převažuje zde durový tónorod. Rychlé komunikační obraty mezi Marou a matkou (t. 10–13) dotváří volně doznívající flétnová a hobojobá melodie na podkladu rozkladů v klavíru a klarinetech. Za pozornost též stojí připomenutí, že kromě čtyř lesních rohů je v celé první scéně patrna naprostá absence jakýchkoliv dalších dechových žesťových nástrojů. O to větší roli zde lesní rohy hrají – především mezi takty 20–32. Společně s pěveckou linií jsou převládající nástrojovou skupinou vzhledem ke všem skupinám ostatním. Lze dokonce říci, že melodie v tzv. „kvartetu“ lesních rohů (neustálé prolínání harmonií, průtahy, dominantní a zmenšené septakordy zahuštěné mimotonálními tóny...) je daleko zajímavější nežli samotné pěvecké výstupy.

Změna výstavby hudební složky nastává od taktu 36: „*Ted' lituji, že jsem to učinila.*“ Nabývá na dramaticčnosti především užitím tremol ve smyčcových nástrojích. Nad nimi se vyjímá sólový výstup fagotů složený převážně z postupu intervalů velkých tercií, čistých kvint či také zvětšených kvart. K fagotové melodii se ve stejném charakteru přidávají také hoboje. Melodická linie obou zmíněných nástrojů končí s nástupem sólového projevu prvního lesního rohu (t. 48). Skladatel jde v zápise téměř až za hranice možností rozsahu tohoto nástroje⁵⁴ a nechává jej vygradovat až ke

⁵⁴ Rozsah klasického lesního rohu činí - znějící kontra B až g².

znějícímu tónu *f*². Dynamická gradace se však týká celého orchestru a vrcholí v taktech 55/56, kde také začíná druhá scéna.

Důležitou funkci orchestrální mezihry je uvést přesun v rozložení účinkujících postav na scéně – přichází Jakub, odchází matka. Osminovým pohybem v klavíru a fagotech jsou dotvářeny flétnové na sebe navazující šestnáctinové figury většinou ve znění: *cis – d – hes – g – f*. Situace trvající sedm taktů harmonicky inklinuje opět k jazzovému zabarvení celé fráze. Klavírním partem prostupuje mechanické střídání B dur sextakordu se zmenšeným G dur kvintakordem (to vše v tónině B dur), následně poté intervalů malých septim, velkých tercií a zmenšených kvint. Podobnou situaci lze nalézt také ve fagotech. K doprovodným figuracím výše zmíněných nástrojů se následně přidává pohyb prvních a druhých houslí. Optimistický charakter zůstává v převaze vesměs po dobu celého druhého výstupu.



Ukázka č. 7: Ostinátní pohyb klavíru.

Od začátku druhé scény až do taktu 69 prostupují první i druhou flétnou charakteristické šestnáctinové figury. V této situaci Jakub vítá Maru, nazývá ji svou sestrou a líčí jí své štěstí. Těžištěm se stává melodická složka zpěvního partu. Orchester tvoří pouze doprovodnou funkci svými častými prodlevami. První náznak jisté dramatičnosti nalézáme především změnou tóniny (*g moll*) v taktu 72: „*A ty nejsi z naší krve, jsi nevolnického rodu, proto nejsem tvá sestra.*“ Dialog obou jednajících osob je v neustálém pohybu. Jakub ani Mara zde nemají žádné rozsáhlejší sólové pasáže. Jakub Maře oznamuje, že je manželem Violény. Mara však s tvrzením nesouhlasí a připomíná mu, že jím stále ještě není. Jakubova fráze: „*[...] budu jím zítra,*“ je zakončena vzestupným intervalem malé terciie (*e – g*). Stejný interval zaznívající ve zpěvu lze současně slyšet také v klarinetu. Je ovšem dále rozšířen na malý septakord (*e – g – h – d*). Tento septakord zaznívá o dvě doby později také ve flétnách a v prvních houslích, avšak v augmentaci. Jakubův výstup pokračuje i nadále. Myslí, že si Mara příběh o polibku Violény s malomocným Petrem vymyslela. Další náznaky dramatické situace můžeme pozorovat mezi takty 86–94. Onu dramatičnost do děje přináší zejména

postava Mary: „*Jak se za ni stydím. Je to hanba takhle se dát se vším všudy.*“ Situace je navíc podmíněna orchestrální složkou a výstavbou výrazných glissand prvních houslí. Změnu tóniny z cis moll na A dur anticipuje zdvih klarinetu (t. 94). Autor do tonálního průběhu vnáší mimotonální tóny i akordy. Proto můžeme například v tónině A dur nalézt tón *hes*. Podobnou situaci lze vnímat také mezi takty 98–100 v modulaci do G dur, již narušuje tón *dis*. Až do taktu 107 plyne veškerá dějová a hudební složka prostá jakéhokoliv dramatu. Prodlevy držené po dobu dvou taktů (107/108) lesními rohy a prvním fagotem tvoří dohromady durový kvintakord *a – cis – e*. Hoboj, anglický roh, druhý fagot a kontrafagot již držený kvintakord doplňují tóny *hes – es*. Tento zahuštěný akord má za úkol vytvořit jisté napětí, které vrcholí v taktech 109/110 výkřikem Mary: „*Chachá, jsi a zůstaneš nevolník z Nemanic.*“ V orchestrálním partu druhého výstupu se tak poprvé objevují trubky a trombony. Ty společně s lesními rohy a dřevěnými nástroji dramatickou situaci podtrhují svými prudkými secco akordy. Před závěrečnou větou druhé scény – „*Abych nezapomněla, Violéna ti vzkazuje, že čeká u studny*“ – nacházíme velmi krátké sólo čtyř lesních rohů (t. 110–111). Orchestrální dohra druhého výstupu doprovází odchod Mary ze scény.

Třetí scéna patří mezi stěžejní z celého druhého jednání. Dle výstavby antického dramatu zde totiž nacházíme její druhou část – kolizi. Ta je patrna až od taktu 296 – Violéna se přiznává Jakubovi, že je nakažena malomocenstvím. To vše umocňuje také výstavba hudební složky. Až do zmíněného taktu 296 totiž melodie plyne téměř bez jakýchkoliv motivických změn.

Vstup ke třetímu obrazu tvoří velmi krátká orchestrální mezihra složená převážně ze synkopovaných rytmů a v postupu intervalů malých sekund. Tyto synkopované rytmy jsou stěžejním prvkem celé třetí scény.

The image shows a musical score excerpt for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in a single system with five staves. It features complex rhythmic patterns, including syncopation and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'arco' (arco). The notation includes various note values, rests, and articulation marks, illustrating the syncopated rhythms mentioned in the text.

Ukázka č. 8: Synkopované rytmy prostupující třetí scénou druhého jednání.

Zaznívají téměř ve všech nástrojích smyčcových a dřevěných dechových. Podpořeny jsou také prudkými nárazy tympanů. Charakteristický rytmus přetrvává i přes vstupy Jakuba i Violény a trvá až do taktu 133. S Jakubovým uvítáním Violény lze v pozadí scény pozorovat také přítomnost postavy Mary. Jistá změna přichází s Jakubovým vysvětlením: „*Musel jsem odejet prodat vše, abych byl úplně svobodný a mohl se stát tvým mužem.*“ Slovní tvar „odejet“ skladatel použil z důvodu správné textové deklamace v dané hudební složce. Mezi takty 134–139 využívá totiž 12/8 metrum, které vyžaduje použití přesného počtu slabik (v tomto případě tři) na určitou dobu.

Na tomto podkladu lze mimo jiné slyšet sólo čtyř lesních rohů, kterého je komplexně v díle velmi hojně využíváno. Jakub se ptá Violény, co to má za podivné šaty. Ve stejném okamžiku přichází na scénu prostý lid. Podklad Violéniny odpovědi tvoří již několikrát opakované stěžejní synkopované téma. V taktu 151 však také tento specifický rytmický prvek končí a dále se již v díle neobjevuje. Sbor prostého lidu nastupuje po dalším operním škrtu mezi takty 172–179, a jak bylo již několikrát zmíněno, umocňuje danou dramatickou situaci. Jakub v této chvíli Violéně vyznává svou lásku: „*Netoužím po žádné jiné. Zítřek bude ještě krásnější, až před očima všech tebe, svou královnu obejmu v náručí.*“ Aby byl sborový výstup zvukově plnější, je zesílen vokály jakožto rejstříku keyboardu. Stejná melodie paralelně zaznívá také ve smyčcových nástrojích. Zdvihem téměř všech nástrojových skupin k taktu 184 rázem vyplývá zcela nová hudba. Ta představuje jakýsi první a krátký dramatický zárodek scény. Generální pauza totiž opět pozměňuje následující charakter. Taktem 190 začíná část zvaná Grave. Jakub si všimá, že Violéna nemá na své levé ruce prsten. O sedm taktů později autor označení mění na Precipitoso (útočně). Tím je míněno Violénino zamlouvání důvodu proč jej nemá. Útočí na Jakuba tvrzením, že nechápe jeho pochybnost vůči ní. Violénino varování: „*Nedotýkej se mě, Jakube,*“ označil skladatel názvem Risoluto, neboli rázně a je pro tuto situaci zcela zřejmé. Její varování je následně v mírné obměně opakováno v sólovém lesním rohu (t. 203–204). Rozhodnutí svěřit Jakubovi své tajemství přináší v orchestrálním podtextu jistý nádech tajemna. Pasáž tento charakter získává především přítomností basklarinetu a také spodních smyčců, ve kterých se mechanicky po sobě ozývají pultónové postupy. Vše ústí v následující výrazové odlišení: „*Jakube odejdi ode mne, dokud je ještě čas.*“ Violéna tedy začíná pomalu vysvětlovat svou situaci. Celý přibližně desetitaktový výstup je protknutý nádechem lyriky, harmonické dokonalosti (zejména jazzové harmonie).

Náznaku nepatrného *acceleranda* si můžeme povšimnout v taktu 237. Však sama Violéna zpívá: „*Avšak za včas přehni.*“

S orchestrální mezihrou a menšími přesuny na jevišti (např. přítomnost prostého lidu) lze zaznamenat další tempovou změnu v *Allegretto*. Těmto sedmi taktům (241–247) je přisouzen jeden charakteristický motivek. Zaznívá bezprostředně po sobě ve většině dechových dřevěných nástrojích.

The image shows a musical score for woodwind instruments, including Flutes 1 and 2, Oboe, English Horn, Clarinet, Bassoon, and Bassoon II. The score is marked with '241' at the beginning and '247' at the end. It features a characteristic motif that is repeated across the instruments. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'mf'. There are handwritten annotations 'Fl' and 'F2' above the flute staves. The score ends with 'ral.' and 'Grave' markings.

Ukázka č. 9: Charakteristický motivek, prolínající se ve všech dřevěných dechových nástrojích.

Mezihra anticipuje další jevištní dějovou linii. Ta začíná být dramatičtější a je umocněna použitím dechových žesťových nástrojů. Následná Jakobova slova totiž působí neklidným až naléhavým dojmem. Od taktu 254 si opět můžeme povšimnout patrných glissand ve smyčcích (horní smyčce vzestupná, spodní smyčce sestupná). Na ně navazuje mezi takty 256–257 výrazná plocha žesťových nástrojů a se vstupem Violény (t. 260): „*I když jsem tě varovala, chceš si mě vzít?*“ zní již pouze sólová trubka a smyčce ve výrazném *accelerandu*. „*Ano, Violéno, ano,*“ je odpověď Jakobova podpořena *secco* akordy smyčcových nástrojů. Následné Violénino *arioso* je podpořeno sborovým výstupem, který je pro výraznější zvuk podobně jako v předešlém sborovém vstupu zesílen vokály keyboardu. V sopránech zaznívá třikrát po sobě vždy na druhé době sestupný interval čisté kvarty (*h – fis*). Schéma je imitováno, avšak v inverzi vždy na čtvrté době prvními houslemi (tzn. postup *fis – h*). S každým dalším taktům – ve sboru i ve smyčcích – je patrna dynamická gradace, která spěje až do *forte*. Sbor autor využívá opět jako prostředek k zesílení citově vypjaté situace. Violéna vyzývá Jakuba, aby šel blíže a podal jí svůj nůž. Celý orchestr v této fázi plní funkci doprovodnou.

Osmitaktová orchestrální mezihra přináší již onu dramatičnost, která anticipuje následnou druhou část výstavby dramatu – kolizi (t. 296 a následující). Stěžejní prvkem mezihry jsou durové kvintakordy. V plném znění jsou přítomny pouze v trubkách,

trombonech a v klavírním partu. Zvláštností těchto kvintakordů je přítomnost odlišných tónin současně v jednotlivých nástrojích (tj. bitonalita). Např. v t. 288/289 zní v trubce po sobě jdoucí akordy D dur – A dur – C dur, paralelně k tomu v trombonu As dur – Ges dur – Es dur kvintakord. Dramatičnost je umocněna vždy po dvou taktech prudkými nárazy tympanů (dále také kontrafagotu a tuby). Celé schéma je několikrát opakováno záhy mezi takty 290–295, ovšem s odlišným sledem jednotlivých akordů. Stěžejními jsou mimo jiné také takty 292–293 – Violéna ukazuje Jakobovi svůj „stříbrný květ“, který zdobí její tělo. Z pozadí jeviště můžeme slyšet udivující výkřiky prostého lidu. Celá dramaticky vypjatá mezihra končí bouřlivým fortissimem všech nástrojových skupin.

„*Vrať mi ten nůž,*“ prosí Jakub Violénu a jeho výstup dotváří čtyři sólová violoncella. Od 308 taktu se přidávají již všechny smyčce a následně s Jakobovým vyřčením – „*Ted' jsi zavržená, prokletá*“ – také všechny žesťové nástroje. Autor zde opět využívá (t. 317–324) přítomnost sboru a zesiluje jej přidáním vokálního rejstříku v keyboardu. Violéna oznamuje Jakobovi, že vyhledá útulek pro malomocné a uchýlí se do něj. „*Nic jiného se nedá dělat,*“ říká smířená Violéna a odchází ze scény. Je to též poslední věta třetího výstupu. V orchestrálním podkladu tato část končí výraznou fermatou.

Obraz čtvrtý je poměrně krátký (cca 30 taktů). Začíná velmi průraznou smyčcovou melodií, která však postupně přechází do dechových dřevěných nástrojů. Během ní odchází z jeviště také všechen prostý lid. Celkově působí výstup značně optimisticky. Důvodem je Mařina radost z neuskutečněního sňatku Jakuba a Violény. „*Tak a máme po svatbě,*“ oznamuje Mara s jistou dávkou radosti a také škodolibosti. Výstup je tentokrát prostý jakýchkoliv náznaků dramatičnosti, proto se zde setkáváme s naprostou absencí dechových žesťových nástrojů, jež jinak v opeře posilují dramatické napětí. Mara si myslí, že právě ona má získat Jakuba. „*Všechno je jinak, nedá se už nic dělat,*“ zdůrazňuje. Tento Mařin motivek (t. 366 a dále) společně zaznívá také v klarinetu, poté ve smyčcích a flétně. Zoufalá a nešťastná matka doufá, že se vše vysvětlí a dá do pořádku.

Velmi podobným motivkem, který zazněl v mezihře ve třetí scéně (t. 241–248) začíná také mezihra k poslednímu pátému obrazu dějství. Tento prvek je však na rozdíl od předešlého typický svým svižným tempem a ne příliš častými obměnami.



Ukázka č. 10: Charakteristický motívek objevující se v páté scéně druhého jednání.

Na scéně se objevují tři jednající postavy – Jakub, matka a Violéna. Matka stále netuší, co se děje, ptá se tedy obou snoubenců. Podklad tvoří tremola viol a violoncell. S tempovou obměnou (Moderato) Jakub všem přítomným oznamuje, že Violéna odchází k jeho nemocné matce do Brainu. Opět se zejména v dřevěných dechových nástrojích, ale následně také ve smyčcích, objevuje motívek charakteristický pro pátou scénu. Lesní rohy k situaci dotváří čtyřhlas, který následně volně přechází ve dvojhlas. Typické motivické prvky se dále objevují v klarinetech a v hoboji (t. 405–407). Tyto takty jsou také mezihrou mezi Jakubovým a matčíným dialogem. Matka se Violény ptá, zdali chce odejít hned. Violéna za zvuku sólových violoncell a prvního lesního rohu odpovídá: „*Ano, matko. Ještě dnes večer. Ale je to jen na krátký čas. Nebud' smutná, máti. Nebud' smutná, máti. Ten čas rychle uteče, ten čas rychle uteče.*“ Vřelá a do jisté míry také tesklivá kantiléna prvního violoncella, která je obohacena doprovodem ostatních tří symbolizuje Violéninu smířenost se svým osudem a zároveň také matčínu zarmoucenost. Celá plocha graduje mezi takty 418–425: „*Tvá láska a tvá nevinnost se nemá čeho bát.*“ Jakoby v poslední scéně jednání měla každá postava svoji typologii hudby. Zarmoucenou matku charakterizuje vážnější, zádumčivější melodika, Jakubovi je vlastní lyrická a citově vypjatější hudební výstavba, nádech melancholie a vnitřního boje zase spatřujeme v pěveckých výstupech Violény. Následná poměrně krátká pasáž tvořena pouze violoncellou se od jejich minulého sólového výstupu liší tím, že společně s nimi se v této části nachází také kvartet smyčcových nástrojů (vždy první hráči skupiny). Tvoří tak dokonalou výstavbu hudební fráze. Náhlý zvrát dotváří úder činelu a následný secco akord všech smyčců a dechových žesťových nástrojů. Vzruch v instrumentaci se ztotožňuje s dějem, odehrávajícím se na jevišti. Violénin výkřik – „*Ne, matko, ne!*“ – charakterizuje právě zvuk úderu činelu. S matčíným požehnáním dcery se

v hudební výstavbě objevuje přítomnost lyričnosti, která je protknutá také nádechem smutku a bezmoci. Výstup je založen pouze na melodii smyčců a sóla prvního lesního rohu, na kterou navazuje sólový anglický roh. Menší a poslední zárodek dramatičnosti jednání nacházíme mezi takty 454–457. Začíná sledem intervalů sekund (*h – c – ais*) v basklarinetu, následně ve fagotu a zakončují jej synkopy lesního rohu na tónu *d*. Na scéně také můžeme pozorovat příchod Mary. Zde skladatel opět užívá zmíněné disonantní prvky (např. takt 458/459). V této chvíli Jakub vyzývá Violénu k odchodu. Od této chvíle až do konce jednání můžeme již naposledy pozorovat změnu hudebního charakteru. Nad dynamickými vlnami smyčcových nástrojů, v jejichž melodii se mísí nádech melancholie, jsou vystavěny klarinetové šestnáctinové figurace. Charakter též dotváří přítomnost celesty. Devátým taktem od konce jednání přichází Violénin poslední pěvecký výstup. Podává Maře všechny své šaty a slibuje, že se ničeho ani nedotkla. Druhé jednání končí glissandem do zahuštěného *Es dur* akordu a to i přes to, že scéna není příliš optimistická. S posledním akordem zůstává na scéně pouze Mara s darovanými šaty. Druhé dějství jako jediné nekončí orchestrální dohrou.

4.4.1 Shrnutí

Lze konstatovat, že druhé jednání patří k těm stěžejním a to zejména v části, kdy Violéna oznamuje Jakobovi, že je nakažená. Touto situací začíná část výstavby zvaná kolize. V počtu odzpívaných taktů (368) a celkového rozsahu (cca 22 minut) je druhé jednání daleko rozsáhlejší, nežli dějství první, obsahuje také největší počet scén. Nejaktivnějšími postavami z celého jednání se stává Jakub Hury, který tvoří se svými odzpívanými 122 takty 25,4% veškeré aktivity, a Violéna, jejichž 114 zpěvních taktů tvoří celkový počet 23,75% aktivity. Zvláštností jednání je působení matky, která ač jako jediná vystupuje celkově ve čtyřech výstupech, tak její aktivita na jevišti je druhá nejnižší (74 t. = 15,4%). Nejméně je na scéně ve druhém jednání Mara (57 t. = 11,8%). Stejně jako tomu bylo v dějství prvním, i ve druhém olomoučtí inscenátoři provedli škrtky v původní skladatelově verzi. Na rozdíl od předešlého jednání jich zde nacházíme výrazně méně (20 taktů). Naproti tomu orchestrálních meziher se ve druhém dějství nachází o více než polovinu více, nežli v prvním (82 taktů). Zbýlých 10 taktů z celkového počtu jednání 480 taktů tvoří orchestrální předeheru a dohru.

4.5 Třetí dějství

Třetí dějství zaujímá vrcholné postavení celé opery. Dle aristotelovské výstavby dramatu představuje část zvanou krize. Je tím nejniternějším vyjádřením veškerých možných citů a vášní. Od pocitu radosti (Mara navštíví Violénu v útulku pro malomocné), přes smíření (Violéna přijímá svůj úděl z Božích rukou), bolest (Mařiné mrtvé děťátko), prosbu a naději (Mara chce, aby Violéna vykonala zázrak a vzkřísila její dítě), až po konečné vykoupení. Jednání obsahuje pouze dvě scény a odehrává se po osmi letech. První obraz je znovu zahájen recitací modlitby *Salve Regina* (Zdrávas královno), jíž sbor uvedl operu. Tentokrát je však přednášena recitátorem v jejím téměř celém latinském znění a provází Mařin příchod do útulku pro malomocné. Druhá scéna vyplývá obsahově i hudebně ze scény první a znázorňuje setkání Mary a Violény. Dějství vrcholí zmíněným zázrakem.

Vstup do třetího jednání tedy tvoří recitace duchovní modlitby *Salve Regina*:

*Salve Regina, Mater misericordiae,
vita, dulcedo et spes nostra, salve.
Ad te clamamus exules filii Hevae.
Ad te suspiramus gementes et flentes
in hac lacrimarum valle.
Eia ergo, advocata nostra,
illos tuos misericordes oculos ad nos converte.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui,
nobis post hoc exilium ostende.*

Zpočátku se objevuje prosta jakéhokoliv instrumentálního doprovodu a děje na jevišti, postupně se však ke čtenému projevu připojuje orchestrální podklad a příchod malomocného lidu, který se stará o jistý vzruch na scéně. Společně s nimi přichází na jeviště také postava Mary držící v náručí své dítě. Je tudíž logické, že těžištěm celého výstupu a také jednání bude velmi temné prostředí geynského útulku. Temný charakter dotváří vstup orchestru v *pianissimu* a *tremola* spodních smyčcových nástrojů. Primy a sekundy charakter umocňují výraznými *glissandy* (postupy intervalů zmenšených kvint). V celé znějící orchestrální složce se až do taktu 13 vyskytují kromě četných

disonancí (půltónové postupy, zmenšené kvinty...) také dynamické vlny (neustálý sled crescend a decrescend), které mají za úkol vyjádřit zvuk meluzíny. To je případ, který lze slyšet v dané části (t. 1–12). Mara se ptá kolemjdoucího na cestu do geynského útulku. Poprvé se tak v opeře vyskytuje další hlas, nazývaný v partituře jako „mužský hlas“.⁵⁵ „*Je to tady nedaleko, je to tady. Snad nechcete vidět malomocnou?*“ odpovídá kolemjdoucí. Smyčcová tremola nahrazují osminové hodnoty a společně s dechovými dřevěnými nástroji doprovází situaci na jevišti. „*Ano, chci, chci ji vidět*“, odvěti Mara. Následujících devět taktů (21–29) skladatel obměňuje metrum ze 4/4 na 3/8 takt. Svým tempem tak připomíná typický valčíkový ráz. Po celou dobu si lze povšimnout stále opakované figury, která zaznívá ve druhém hoboji (postup *cis – c – h – c – des*). V pozadí scény již také můžeme zaslechnout zvuk řehťačky: „*Slyšíte? Zrovna jde. Hodím jí zmrzlý kousek chleba. Hej, šeredo prašivá, chytej!*“ Vyřknutím slova „chytej“ vstupuje do popředí sametový a temný zvuk basklarinetu. Crescendo celé orchestrální složky graduje v taktu 41 do dynamiky mezzoforte. Tím lze také říci, že začíná druhý, nejdelší a také zásadní výstup celého jednání. Na scéně se objevuje Violéna.

„*Je tu někdo?*“ – lze slyšet její zvolání z pozadí scény. „*Je tu někdo, kdo se nebojí zhoubného dechu malomocné?*“ – ptá se znova a tentokrát ji již můžeme na jevišti spatřit. „*To jsem já, Violéno, to jsem já, Mara, tvá sestra*“ – odpovídá Mara na podkladu pouze dvou sólových hoboju (paralelní postupy velkých tercií) a anglického rohu, který k terciím svým tónem *es* dotváří nejprve sextakord a poté kvintakord. „*Ano, hned zapálím oheň, je tak zima*“ – odvěti Violéna a odchází pro pochodeň. Již zde si lze povšimnout, že je Violéna slepá (situace je patrná při nahmatávání pochodně). Maře to však sděluje až o několik okamžiků později. Vyzvednutí pochodně doprovází dohra prvního hoboje a následně se stávají dominantní skupinou smyčce prosty kontrabasů. Zcela nová hudba linoucí se z naprostého pianissima smyčcovými nástroji nastupuje s uvítáním Mary. Její tajuplnost a přítomnost mnoha zahuštěných akordů se však obratem mění (t. 55 a dále) ve zřetelně rozpoznatelnou tóninu *Es dur*. „*Nebojím se už ničeho na světě,*“ říká Mara v situaci, kdy zrovna Violéna zapaluje oheň. „*Violéno, naše matka už není naživu. A otec se ještě nevrátil,*“ přistupuje k ní Mara a podává jí matčiny šaty. Výstupy obou jednajících postav jsou velmi kontrastní. Maře jsou přísouzeny pasáže zádumčivější a ve výrazu drsnější, Violéně zase lyričtější a kantabilnější. O tom se lze přesvědčit i v následujících taktech, kdy se zpěvem Violény přichází další niterná

⁵⁵ V Claudelově hře *Zvěstování Panně Marii* se v této části objevují další postavy, např. starosta z Chevoche, dělník, tovaryš, aj.

melodie. Dominantní hudební složku zde opět představuje první hoboj: „*A co vy dva, jste šťastní, je v domě vše, jak byste si přáli?*“ S odpovědí Mary přichází do hudebního výrazu jistý neklid. Její slova – „*Dala jsem mu dítě, roztomilou dcerušku*“ – dotváří v melodii první klarinet. Violénin výstup opět mění celou náladu scény. Lyrická složka hudby, pochopení a přání štěstí sestře se mísí v této krátké pasáži. Dramatičnost umocněnou výrazným accelerandem a také využitím dechových žesťových nástrojů con sordina však dávají záhy vědět o Mařině přítomnosti (t. 84). Vybízí Violénu, aby se podívala, co má v náručí. Violéna se až v této chvíli přiznává, že nic nevidí: „*Nemám už ani oči. Jen má duše žije v rozpadajícím se těle.*“ Současně také pozorujeme v pozadí scény příchod lidu, který bude v následujících okamžicích tvořit sborový výstup (t. 120–128). „*Co ode mne chceš, sestřičko?*“ – zaznívá prosté jakéhokoliv instrumentálního doprovodu. Zmíněná přítomnost sboru výrazově podporuje Violénino přijímání svého údělu z Božích rukou. Poměrně razantního acceleranda si můžeme povšimnout v taktu 134: „*Sladká Violéno, lhářko, Violéno, sama jsem tě viděla důvěrně líbat Petra z Craonu jednoho letního rána.*“ Violéna se však od Mařina nařknutí ospravedlňuje a tvrdí, že nic jiného nebylo. V této chvíli z jeviště odchází prostý lid. Výrazné *Meno mosso* zaznívá s dramatickým výstupem Violény: „*Chudák byl malomocný. Byla jsem jako děvčátko, jež políbí ubohého chlapce. Mé srdce je čisté. Ach čímž bolest je tak hluboká.*“ Melodickou linii střídá hoboj a anglický roh. Smyčce dotváří atmosféru osminovými hodnotami. Mara prosí Violénu o smilování a chce, aby si vzala i její bolest. Keyboard plní funkci vokálů a dotváří tak harmonii ke zpěvnímu partu. Violéna vybízí Maru, aby jí všechno řekla. Doprovodné smyčce podporují současnou harmonii, dominantní se však stává první flétna. K postavě Violény dotváří druhý hlas. Mara nabádá sestru, aby si vzala její dítě. Violéna si bere do náručí děťátko. Je ztuhlé, hmatá její tvářičku: „*Je mrtvé, Maro!*“ Samotné označení *Con affetto* (s afektem, citovým vypětím) značí Mařin vnitřní boj a bolest: „*Chtěli mi ji vyrvat z náručí, ale já se nedala a utekla jsem s ní.*“ Velmi průrazné vstupy žesťových nástrojů con sordina dotváří její melodii a podporují tak situaci v dané dramatičnosti. „*Její duše žije v Bohu. Dáváš mi její tělo, duši dej bohu,*“ říká Violéna na podkladu smyčcových nástrojů a děťátko pokládá do košíku. Mara však vyjadřuje svůj nesouhlas zvoláním: „*Ne, ne, nikdy, mléko v mých nadrech mě pálí, křičí k Bohu jako krev Ábelova.*“⁵⁶ Její

⁵⁶ Situace odkazuje na část Bible – Starý zákon a její čtvrtou kapitolu první knihy Mojžíšovy zvané Genesis, která pojednává o synech Adama a Evy – Kainu a Ábelovi. Desátý verš totiž praví: „*Cos to učinil?*“, pravil Hospodin. „*Slyš, prolitá krev tvého bratra křičí ke mně ze země!*“ (Gn 4, 10).

dramatický výstup plyne prostý jakéhokoliv smyčcového doprovodu. V následném krátkém ariosu Mary hrají důležitou roli klarinety, basklarinet a posléze všechny dřevěné nástroje: „*Jakub ještě nic neví. Jel do Remeše pro obilí. Umřela náhle během dvou hodin. Hodně se mu podobala, hodně se mu podobala, ale oči měla po mně.*“ Její dramatická situace se dále vyvíjí užitím tremol ve smyčcích (kromě kontrabasů) uskupených do velkých triol, lesních rohů a výrazným crescendem: „*Violéno, víš ty, co cítí v srdci ten, kdo se skutečně rouhá?*“ Dynamická gradace se vyvíjí ve výsledné fortissimo nejprve v trylek lesních rohů (t. 258–260) a následně v rytmické střídání trubek a trombonů. Označení Sdegno (opovržlivě) zahajuje tempově hybnější část: „*Kdybych mohla zápasit s Bohem, nevyrvál by mi tak snadno mé maličké.*“ Klarinet podporuje zpěvní melodii a basklarinet zde opět plní svou funkci, kterou zaujímá v celém díle – a to – ztemňuje celkový charakter a navozuje pocit tajemné atmosféry. Mezihra smyčců (t. 288–291) mění ve výrazu celou hudební složku a uvádí tak výstup Violény: „*Není v mé moci křísit mrtvé. Nejsem Bůh, nejsem ani světice.*“

Klarinet v následujícím výstupu jakoby plnil funkci předtaktí k části navazující: „*Ach, nejvyšší pokušení. Před Bohem přisáhám, že nejsem světice,*“ která je vystavěna pouze na secco akordech smyčců a hlavně vokálního rejstříku keyboardu. S příchodem lidu na jeviště také nastává krátká orchestrální mezihra složená pouze ze smyčcových nástrojů. Těchto dvanáct taktů je plných nejrůznějších tóninových změn. Autor užívá četných modulací od tóniny f moll, přes es, des, h, es moll, B dur, b moll, As dur, gis moll až ke konečné es moll (t. 316–318). Následující část – „*Violéno, vrať mi mé dítě*“ – nad prodlevami dechových dřevěných nástrojů, tremol smyčců, rozkladů harfy a tečkovaných rytmů trubek con sordina jakoby anticipovala nástup sólového hlasu znějícího za scénou (t. 325). Na podkladu přibližně sedmnáctitaktové hlasové pasáže znějí synkopované rytmy pouze smyčcových nástrojů prosty kontrabasů. Violéna vybízí Maru, aby poslouchala Vánoční zvony, které svolávají na půlnoční mši. Hlas v této situaci znázorňuje přítomnost Anděla.

Ukázka č. 11: Andělský hlas znějící za scénou se synkopovaným doprovodem smyčců.

V průběhu vokálního sopránového výstupu za scénou si také lze v olomoucké inscenaci povšimnout padajících vloček, které znázorňují reminiscenci zasněžené vesnice a krajiny. Součástí situace je také přítomnost zvonů, jako bicího nástroje. „*Narodilo se nám děťátko,*“ sděluje Violéna a plynule tak v melodické linii navazuje na andělský hlas. Závěr fráze tvoří krátká flétnová melodie. V následující instrumentální složce se nejvýraznějším prvkem stává ostinátní doprovod violoncell a fagotu (dále se objevuje také ve flétnách a anglickém rohu). Vokály uzpůsobené jako rejstřík keyboardu současně tvoří nejrůznější kombinace dominantních septakordů. Jen mezi takty 346–355 se střídá například dominantní Es dur septakord s A dur kvintakordem, dominantní A dur s dominantním B dur septakordem... Ve stejném okamžiku se prostý lid stahuje z ústraní do popředí jeviště. Smyčcovými nástroji stále zní tremola, která jsou obohacena o výrazná glissanda. „*Zvoní ve třech vesnicích,*“ oznamuje Mara.

Melodické střídání první a druhé flétny doprovází také prodlevy lesních rohů (t. 359–374). Prostý lid se neustále nachází v blízkosti hlavních jednajících osob. Violéna se chce s Marou pomodlit, vzpomíná, jak kdysi trávily Vánoce spolu. I zde se tedy setkáváme s reminiscencí dětství obou sester. Melodii provází povětšinou dechové dřevěné nástroje. Následná instrumentální mezihra je prostoupena nádechem úzkosti a vzpomínek. Nad osminovými hodnotami smyčců vynikají melodické figury ve dřevěných dechových nástrojích a lesních rozích. Náladu také dotváří zřetelné harfové šestnáctinové výstupy. Violéna, stále držící mrtvé dítě, vybízí Maru, aby neplakala, protože přichází největší radost pro všechny lid. Tím je myšleno narození Ježíše Krista. Velmi krátké sólo čtyř violoncell navozuje další orchestrální mezihru. Primy společně se sekundy tvoří sekvenční melodii složenou převážně ze čtvrtových notových hodnot.

Nejprve stoupá vzhůru po pultónech (t. 392–394), následně však zaujímá sestupný charakter. Podobné postupy se také vyskytují ve violách a anglickém rohu.

Violéna vybízí Maru, aby vzala knihu ležící na zemi a přečetla jí Vánoční rozjímání. „*Budeš číst Bohu i andělům. Budeš číst pro celou zemi,*“ říká Violéna. Tato situace je umocněna výstupem sboru, který tvoří přítomný a na jevišti rozprostřený prostý lid. Část podporují také lesní rohy a především dřevěné dechové nástroje. Mara v téže okamžiku odchází ke knize, otevírá ji a chystá se po orchestrální mezihře ke čtení prorocství Izajášova. Zmíněná mezihra opět užívá postupu sekvencí, jak ve smyčcových, tak v dechových dřevěných nástrojích. Primy se po melodické stránce ztotožňují s prvním hobojem a užívají postupy tónů *es – d, d – c, c – h...* Sekundy melodickou linií vedou paralelně s druhým hobojem a anglickým rohem. Spodní smyčce a fagoty postupují sestupně v intervalech čistých kvart.

Následných 33 taktů patří mezi stěžejní část třetího jednání a potažmo i celé opery. Mísí se zde nádech intimnosti, nejrůznějších emocí (víra, naděje, bezmoc, láska...) a jemné orchestrace ústící v zřetelnou gradaci (t. 457). První čtení Mary začíná poměrně klidně: „*Prorocství Izajášovo, lid, který chodil ve tmě, vidí veliké světlo. Obyvatelům temné země vchází světlo (Iz 9,1).*“⁵⁷ Celá pasáž je až na pár výstupu harfy a celesty a capella. Komplexnější doprovod tvoří pouze sborová složka (t. 425–457). Podtrhuje tak sílu a niternost jednotlivých slov. Krátký vstup smyčců připravuje nástup další důležité pasáže – a to – čtení z kázání svatého Lva Velikého, papeže:⁵⁸ „*Nejmilejší, náš Spasitel se dnes narodil. Radujme se! Kde se slaví narozením života, tam není místa pro smutek. Tento život nás zbavil strachu ze smrti a vnáší do nás radost zaslíbené věčnosti. Nikdo není vyloučen účasti na tomto jásetu. [...] Ať se raduje hříšník, neboť je nabízena milost. Ať doufá pohan, neboť i on je přizván k životu. Neboť Syn Boží v plnosti času.*“⁵⁹ Výstup je opět podložen pouze sborové složce. Výjimku tvoří takty 445, kde se jako dovětek objevuje motivek flétn a prvního klarinetu. Druhou výjimkou se stává takt 452 uzpůsobený jako jistá mezihra: „*Violéno slyšíš mě, Violéno.*“ Celá situace nabývá dramatičtějšího rázu a graduje v taktu 457. Zde přebírají na okamžik

⁵⁷ Izajáš byl nazýván tzv. prorokem víry. Pocházel a také působil v Jeruzalémě. „Kniha Izajáš“ patří mezi hebrejsky psané prorocké knihy Starého zákona. Obsahuje soubor prorockých výroků z různých dob a prostředí. O zmíněném prorocství Izajášově se pojednává v deváté kapitole této knihy. Přesné znění prvního verše je: „*Lid, který chodil v temnotách, uvidí veliké světlo, nad těmi, kdo sídlí v zemi šeré smrti, zazáří světlo.*“

⁵⁸ Papež římskokatolické církve, pocházející pravděpodobně z Itálie. V čele církve poprvé stanul v září roku 440. Je označován jako patron hudebníků, zpěváků a varhaníků.

⁵⁹ Kázání svatého Lva Velikého můžeme povětšinou nalézt při bohoslužbách slavnosti Narození Páně 25. prosince. Většinou se jedná o druhé čtení, ihned po zpěvní části (např. antifony, responsoria...).

melodickou linii v podobě synkopovaných rytmů lesní rohy spolu s trombony a posléze všechny dřevěné dechové nástroje. Mara čte dále: „*Čtení evangelia podle svatého Lukáše (L 2, 1).*⁶⁰ *Stalo se pak v těch dnech, že vyšlo nařízení od císaře Augusta, aby byl popsán celý svět.*“ Tato pasáž je přiřítána Ježíšovu narození, jak je psáno v Bibli. V orchestraci je vyprávění podtrženo sólovým výstupem čtyř violoncell. „*A co je tu dál?*“ – ptá se Mara. „*Homilie svatého Řehoře, papeže. Ježto z milosti Boží budeme dnes třikrát slaviti mši svatou.*“⁶¹ Místo je opět umocněno dvoutaktovým výstupem kvartetu violoncell a také zvukem celesty, který má za úkol charakterizovat vítr. Zdánlivě klidnou pasáž (především po harmonické a tempové stránce) narušuje křik dítěte a následná dramatická akce jak na jevišti, tak i v orchestrální složce. Mara běží k Violéně a křičí: „*Violéno, co se to pohnulo v tvé náruči? Co se to tam hýbe?*“ Dramatický podtext tvoří synkopované rytmy zahuštěných akordů v houslích a violách podpořené akordy klavíru (kombinace kvintakordů As, D, C, Ges dur). Zcela jiný hudební charakter přichází s nástupem Violény, která stále drží v náruči, tentokrát však již živě děťátko: „*Jen klid Maro, je Boží hod, kdy se narodila veškerá radost. I nám se narodilo děťátko.*“ Krátká melodie smyčkových nástrojů je velmi stroze zakončena úderem činelu a výrazné accelerando anticipuje nástup Mary: „*Ona se hýbá, ona se hýbá, můj Bože, vidím, jak se hýbá.*“ „*Zvěstuji vám velikou radost,*“ odpovídá Violéna motivkem, který je záhy opakován jako krátká mezihra v primech, flétnách, hobojích a podpořen synkopami ve všech žesťových dechových nástrojích. „*Ubohá sestra pláče. Jak mnoho musela vytrpět. Tu máš, Maro!*“ říká Violéna a podává sestře dcerušku. Na této scéně lze krásně vidět její oddanost vůči Maře a i přes veškeré zlo, které jí kdy provedla, také její vstřícnost a dobrotu duše. Výrazné sextolové předtaktí primů a sekundů navozuje následující především orchestrálně výraznou část. Violéna zvolává: „*Sláva na Výsostech Bohu!*“ Převládající melodickou linii zde mají především fagoty, kontrafagot, violoncella, kontrabasy a trombony s tubou. Ty představují po dobu čtyř taktů nejprve stupnicové postupy (celotónové), následně půltónové a nakonec postup sestupného kvintakordu (nejprve od tónu g, následně od tónu a). V ostatních nástrojích, především tedy v dechových zaznívají dlouhé prodlevy. „*Pokoj lidem na zemi. Žije, i my žijeme!*“ – raduje se Violéna. Flétnami a basklarinetem prostupuje melodie, jejichž

⁶⁰ Svatý Lukáš byl evangelist pocházející ze syrské Antiochiea, kterému je připisováno autorství třetí knihy Nového zákona – Evangelium podle Lukáše a páté kniha Nového zákona – Skutky apoštolů. Čtení, obsaženo v libretu opery Noc plná světla se nachází ve druhé kapitole zmíněné třetí knihy. V jejím znění stojí: „*Stalo se v oněch dnech, že vyšlo nařízení od císaře Augusta, aby byl po celém světě proveden soupis lidu.*“

⁶¹ Homilie sv. Řehoře I. je posmrtně vydaná sbírka kázání určena věřícímu lidu a potažmo i mnichům.

výraz dotváří arpeggia harfy. Celá pasáž končí taktem 531 výrazným ritardandem a začíná tak poslední pěvecký výstup jednání patřící Maře: „*To jsem já, má dceruško, poznáváš mě? Copak je můj poklade?*“ Již poslední záchvěv dramatickosti aktu lze zaslechnout v taktu 537: „*Violéno! Co to má znamenat? Měla černé oči a teď jsou modré jako tvé.*“ Dramatičnost je opět podpořena hustými tremoly ve smyčcích a prodlevami v basklarinetu a klarinetech. Následující třítaktový škrť a po něm nastupující orchestrální dohra třetího dějství je vystavěna na opětovném motivku (zaznívajících již v taktech předcházejících) skládajícího se s půltónových postupů v dřevěných dechových nástrojích, výrazných arpeggií harfy a dlouhých notových hodnot smyčců, které však přechází na poslední tři takty v tremolo. Violéna odchází ze scény, Mara pokládá děťátko do košíku a za doprovodu prostého lidu odchází z jeviště taktěž. Skladatel opět končí jednání velmi stroze jedinou půlovou hodnotou.

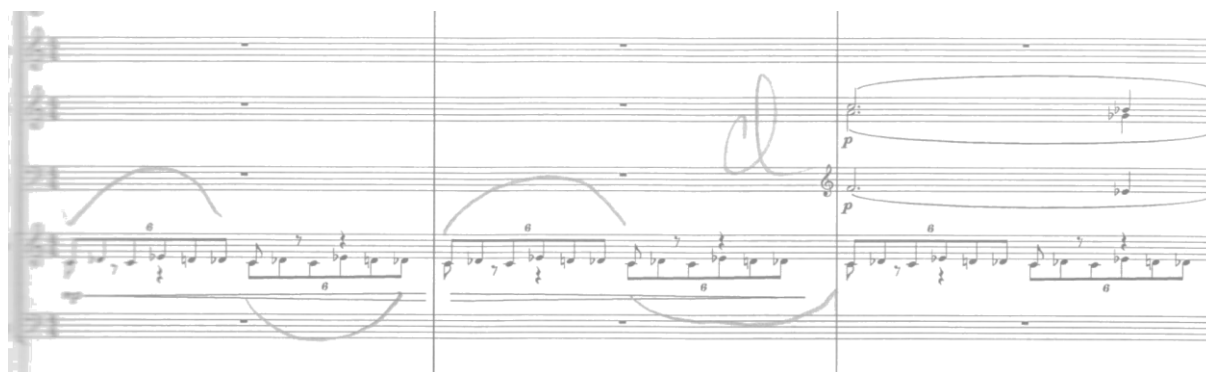
4.5.1 Shrnutí

Jak bylo již zmíněno, třetí jednání patří mezi stěžejní akty celé opery. Časově patří mezi druhé nejdelší jednání celé opery (cca 23 minut) a také mezi ta nejkontrastnější. To je patrné například v počtu hlavních dramatických osob působících na jevišti. Třetí jednání jich obsahuje nejméně ze všech jednotlivých dějství. Objevují se zde tři jednající osoby, z toho jedna vedlejší (kolemjdoucí), dvě hlavní (Mara, Violéna) a v neposlední řadě též prostý lid. První scéna jednání tvoří nejkratší akt celé opery (přibližně dvě minuty). Scéna druhá pak tvoří zbytek (tj. 21 minut) jednání. Jednotlivý počet odzpívaných taktů ve třetím jednání (413) ve velké míře převyšuje počty odzpívaných taktů předešlých aktů. Naopak škrťů v olomoucké inscenaci najdeme ve srovnání s jinými částmi opery nejméně (pouze 3 t.). Akt je rámován předehrou, která činí přibližně sedm taktů a dohrou obsahující cca osm taktů. Zbylých cca 118 taktů tvoří krátké mezihry interpretované v průběhu jednání. Celkově nejaktivnější hlavní dramatickou postavou celého jednání je Mara se svými 224 odzpívanými takty. Činí tak celých 40,6% své aktivity na jevišti. Velice podobné procento zaujímá se svými výstupy a odzpívanými takty (175) postava Violény (31,7%). Vedlejší postava kolemjdoucího je patrna pouze ve 2,5% celého třetího jednání.

4.6 Čtvrté dějství

Přechod mezi třetím a čtvrtým jednáním doprovází v olomoucké inscenaci dětský pláč prostý jakýchkoliv pantomimických výjevů na jevišti. Může se tak zdát, že zmíněným pláčem ještě doznívá závěr aktu třetího. Celé čtvrté dějství sestává podobně jako dějství předchozí pouze ze dvou scén. První tvoří dialog mezi Jakubem a Marou. Odehrává se přibližně po sedmi letech a je zde přítomna také jejich dcera. Za hlavní myšlenku celého obrazu shledáváme čekání obou jednajících postav na příchod Mařina otce. Scéna je však poměrně krátká. Otec se objevuje teprve až s nástupem druhé scény, která plynule vychází z předešlé a je doprovázena orchestrální mezihrou. Společně s druhou scénou jednání třetího tvoří časově nejdelší úsek jednotlivých dějství (cca 21 minut). V posledním jednání se též objevují dvě poslední části výstavby antického dramatu – a to – peripetie a katastrofa.

Jak jsme již výše zmínili, vstup do čtvrtého jednání provází dětský pláč, do kterého vstupuje orchestrální přibližně šestnáctitaktová předehra. Na scéně se objevuje Jakub se svou dcerou. Mara je na jevišti přítomna také, avšak prozatím pouze v ústraní. I když situace vypadá téměř idylicky, hudební výstavba nám svým výrazem říká něco jiného. Figury v prvním fagotu a totožná melodie ve violoncellech, v nichž se střídají malé tercie a půltónové postupy, však navozují pocit tísnivého očekávání.



Ukázka č. 12: Sextolové pohyby fagotu bezprostředně na začátku čtvrtého dějství.

Nad zaznívající hudební výstavbou a prodlevami harfy se objevuje hlavní melodie primů, sekundů a viol. Tutéž melodii shledáváme také v některých dřevěných dechových nástrojích – klarinetech, basklarinetu a následně také v hoboji a anglickém

rohu. Melodie zmíněných nástrojů svým charakterem dotváří temnou náladu. Objevuje se zde totiž tonální nezakotvenost (je typická častým střídáním mollových a durových tónin, zmenšených či zvětšených kvintakordů), která vytváří v melodické linii jisté napětí. Následným škrtem (t. 17–51) se mění celá dosavadní výstavba hudební složky. Jakubovu otázku: „*Maro, proč se pořád díváš na dveře?*“ v melodii podporuje především první trubka společně s keyboardem. První lyričtější hudební plochy čtvrtého dějství si lze povšimnout v taktu 60. Celá opera je vyznačena tím, že její lyrické části jsou dotvořeny melodickým podkladem smyčcových nástrojů. Podobně je tomu i v taktech následujících (t. 60–66). Durový charakter (převážně tónina Fis dur) je opět obohacený o několikero zahuštěných akordů, které tak dávají stávající tónině poněkud zajímavější nadhled. S jednotlivými vstupy Mary jsme si již během celé opery mohli povšimnout, že se melodická i harmonická linie stává dramatičtější. Nejinak je tomu i v případě následující situace. Mara objímající svou dceru, sděluje Jakubovi, že na cestě číhají námořní lupiči, Turci, nemoci a také zlí lidé. Situaci umocňuje přítomnost dechových žesťových nástrojů. Melodickou linií Mary (t. 67) podtrhuje vstup trubek a trombonů, které v taktech následných (t. 71–75) střídají lesní rohy. Smyčcové nástroje dotváří situaci akcentovanými osminovými hodnotami. Jistý tempový klid přichází s vyprávěním Mary o malomocné ženě, kterou prý našli na dně jámy v pískovně. Část je prosta smyčcových nástrojů a protknuta je pouze doprovodem klarinetů a temného zvuku basklarinetu. „*Co se tam měla co procházet? Možná tam spadla sama. A možná do ní někdo schválně strčil,*“ dodává tentokrát již na podkladu šestnáctinových hodnot fagotu a melodie hoboje a anglického rohu. V podstatě až do taktu 97 probíhá vše bez většího dramatického podtextu. Scéna je vystavěna na bázi zcela prosté konverzace dvou hlavních osob. Mara se snaží promítnout si situaci, která zřejmě po příchodu otce nastane: „*Jak přijde, řekne hned Maro! Maru měl přece nejraději. Co řekne, až se dozví, že zrovna Mara ulovila Jakuba.*“ Frázi – „*[...] ulovila Jakuba*“ – hudebně dotváří šestnáctinový dovětek basklarinetu začínající na druhou dobu taktu 92. Současně však zaznívá také s nástupem Jakuba: „*Až což teprve, až uvidí vnučku, jak rád ji obejmě*“. Mara podotýká: „*A řekne jaké má krásné modré oči [...]*“. Smyčcovými nástroji (t. 96/97) ještě na malý okamžik prostupuje krátká lyrická melodie, která se však záhy proměňuje v situaci dramatickou přítomnosti trylku v primech a Mařiným dovětkem předchozí věty: „*[...] ty mi někoho připomínají.*“ „*A pak se zeptá – kde je matka?*“ – přemýšlí Jakub. Na podkladu tremol smyčcových nástrojů a melodie klarinetů a basklarinetu končí první výstup posledního jednání větou Mary:

„*To víte, pane, po sedmi letech se už nemusí shledat každý s každým.*“ Scéna končí v objetí obou manželů společně s jejich dcerkou. Následná mezihra orchestru ukončuje první výstup a plynule přechází ve výstup poslední.

Mezihra je plna nejrůznějších melodických prolínání, dynamických vln, prvků lyričnosti, ale na druhou stranu také notné dávky dramatičnosti. Zahajuje ji hlavní melodie tvořená primy (t. 106–111) na podkladu mechanicky opakovaných šestnáctinových figur ve violách a violoncellech. Po celou dobu je prostoupena nejrůznějšími crescendy a decrescendy. Od taktu 112 se stávají dominantními fagoty, kontrafagot, violoncella, kontrabasy a také klavírní part na podkladu šestnáctinových figur tentokrát primů a sekundů. Hudební výraz se ale stává daleko dramatičtější, nežli v předešlé smyčcové melodii. Důvodem je příchod otce, táhnoucího za sebou zdánlivě mrtvé tělo. Postupně se též na scéně začíná objevovat prostý lid. Melodii dřevěných dechových nástrojů v taktu 118 opět přebírají smyčce, tentokrát společně s první flétnou. Celá plocha dynamicky graduje do části, kde se objevuje ve většině nástrojích (harfa, primy, sekundy, violy, flétny...) zahuštěný rozložený F dur akord podpořený synkopovanými rytmy dechových nástrojů žesťových. Melodickou linii primů, sekundů, fléten a klarinetů (postupy intervalů malých a velkých tercií) dotváří ostinátní doprovod fagotů, kontrafagotu, violoncell a kontrabasů a také rozklady klavírního partu (sestupný as moll, b moll, ges dur, fis moll, zvětšený f moll kvartsextakord...). Na podkladu této hudební plochy si lze také povšimnout sestupných či vzestupných chromatických postupů lesních rohů (t. 126 – *fis – f – e – es*, t. 127 – *f – fis – gis – a...*). Celá mezihra je zakončená ve fortissimu v tónině b moll.

„*Dobrý den, Jakube, dobrý den, Maro,*“ zdraví otec oba manželé. Vítá také svou k němu přicházející vnučku, kterou spatřuje poprvé v životě. Následnou instrumentální mezihrou se prolínají osminové legatové motivky nejprve v první flétně a poté v klarinetu. S uvítáním a objetím vnučky zdraví otec i Jakub: „*Otče, vítejte, to je překvapení po tolika letech.*“ Celou hudební výstavbou se prolínají motivky mezi prvním fagotem (osminové hodnoty) a klarinetem (triolové postupy). Primy a sekundy po dobu čtyř taktů (t. 138–141) užívají mechanické postupy šestnáctinových hodnot. „*Ale co to nesete? Co znamená to mrtvé tělo ve vašem plášti,*“ ptá se Jakub. Neštěstí a bezmoc se zračí v otcově vyřčení chvějícím se hlasem: „*Pomoz mi položit je sem na stůl, opatrně jen opatrně.*“ Jeho krátký výstup kromě sólových lesních rohů dotváří zejména dřevěné dechové nástroje. Celá plocha přechází v taktu 149 v orchestrální mezihru (Meno mosso), které dominují smyčcové nástroje con sordina. Tento záchvěv

lyrické melodie též zcela vystihuje otcovu náladu, především tedy reminiscenci doby, kdy u stejného stolu před lety rozdělával celé rodině chléb. Po menší fermatě následuje otcův velmi niterný a lyrický výstup (t. 156–159): „*Jakube a Maro, vidím, že jste si zdárně vedli. A pokud jde o naši máti, už to také vím.*“ Celá pasáž je však poměrně statická a nenalézáme zde žádné melodické vrcholy. Se změnou metra v taktu 160 (3/4 takt) se mění i celý hudební charakter. Je zde nastíněn zárodek mírné dramatičnosti, která bude následovat v nejbližších okamžicích. Jakub se ptá otce, či je to mrtvé tělo ležící na stole. Otec však Jakuba upozorňuje, že není mrtvé. V této chvíli (t. 168 a následující) je dramatičnost výrazně umocněna zejména použitím tremol ve smyčcových nástrojích, šestnáctinových pasáží fagotu, basklarinetu a nad nimi třikrát opakovaných motivků hoboje. Dramatická situace prostupuje celou plochou až do taktu 195. „*Našel jsem ji na dně jámy v pískovně,*“ vypráví otec. Jakubovým vykřiknutím: „*Malomocná,*“ tempo nabírá výrazného acceleranda a neustálý tah dramatičnosti podporují dechové žesťové nástroje, zvláště tedy výrazné sólo prvního lesního rohu a rytmicky uzpůsobené výstupy trubek a trombonů.

Ukázka č. 13: Sólo prvního lesního rohu s rytmizovaným doprovodem trubek a trombonů.

Celá hudební plocha je prosta smyčcových nástrojů a vyjma minima šestnáctinových běhů hoboje či flétny také dřevěných dechových nástrojů. „*A kdo ti řekl, že je to malomocná, jak jsi to věděl? Neřekla ti to Mara?*“ ptá se s velkým vypětím otec za neustálé orchestrální dynamické gradace. Vrcholem celé situace se stávají takty 183/184: „*Chceš nás vyhodit? Od prahu našeho domova?*“ Dramatičnost se postupně s následujícími takty sice mírně uklidňuje, avšak nemizí úplně. Zmíněným uklidněním je myšleno postupné decrescendo až do dynamického piana. Nástupem smyčců (t. 190)

jakoby se melodická složka ve výrazu trochu zjemnila: „*Ale kde jsou krásné oči mé drahé Violény. Jsou vyhaslé,*“ říká otec plný bezmoci a smutku a sklání se nad Violéniným bezvládným tělem, ležícím na stole. V následující části (206–211) střídají smyčcové nástroje v doprovodné složce nástroje dřevěné dechové. Basklarinet společně s violoncelly totiž tvoří krátkou melodii, která se stává podkladem k otcově prosbě: „*V jejím jménu vás prosím o smír a odpuštění.*“ Celá rodina se postupně shromažďuje kolem stolu, na kterém leží Violéna. „*Nehněvám se, byla mou snoubenkou. Zmínila se i o tom druhém, o tom z májového rána?*“ – ptá se Jakub. S vyřknutím slova „snoubenka“ se Mara od stolu nahněvaně vzdaluje. Žárlivost a pocit méněcennosti opět ovlivňuje její emoce. Část je z instrumentálního hlediska vystavěna na osminových hodnotách smyčcových nástrojů, ale především však na melodii lesních rohů označenou názvem *Marcato*. „*Koho tím myslíš?*“ – ptá se otec Jakuba v dynamice *forte* a následné gradace až do označení *fortissimo* k odpovědi: „*Petra z Craonu.*“ Celá plocha ústí do krátké unisono mezihry téměř všech nástrojů (postup *d – f – es – d – c – a*). Jakub vysvětluje, že jednoho letního rána Mara viděla Violénu důvěrně políbit Petra z Craonu. Celá plocha je jak v sólové, tak v instrumentální složce poměrně rytmicky a rozsahově náročná (synkopy, trioly, střídání notových hodnot jednotlivých nástrojů mezi těžkými a lehkými dobami...). Ve stejném okamžiku si též můžeme povšimnout příchodu prostého lidu. „*Viděl jsem Petra z Craonu v Jeruzalémě. Byl vyléčen.*“ – oznamuje otec v doprovodu žesťových nástrojů. Předtaktím sestaveným z šestnáctinových hodnot smyčcových nástrojů začíná krátká melodie společně s otcovým vysvětlením: „*Proto se vydal do Svaté Země, aby splnil slib a vykonal děkovnou pouť.*“ Zmíněnou poutí je myšlen jeho odchod do Jeruzaléma za účelem pokání a očištění se od veškerých hříchů. Jakub je nešťastný a za doprovodu lesních rohů prohlašuje, že je zatracen. „*Jakube, proto ti nesu tyto živé ostatky. I ty máš být vyléčen,*“ uklidňuje ho otec. Myslí tím, že především odpuštěním ze strany Violény se Jakubovi dostane duševního klidu. I zde dominují v doprovodné složce převážně žesťové nástroje. Následný třítaktový škrť nás dostává k velmi klidnému a lyrickému výstupu otce: „*Vidíš ten prsten na její ruce, měla ho od tebe, dala ho malomocnému, malomocnému Petrovi a Petr mi ho dal v Jeruzalémě.*“ Po celou dobu stojí u těla Violény. Setkáváme se zde také znova s formou imitace. Kvartet lesních rohů se ke smyčcovým nástrojům přidává mezi takty 269–275 a nástrojové skupiny společně z partem zpěvu dynamicky gradují do *forte* (t. 273–275). „*Již jsem jí ho vrátil. Pohled jak září na jejím prstu,*“ říká otec Jakubovi. Náladu dotváří také přítomnost celesty (t. 277–278) a melodie klarinetů a basklarinetu.

„*Výzvu, kterou uslyšel otec, uslyšela i dcera,*“ sděluje otec na podkladu výstupu trombonů a trubek. „*Jakou výzvu,*“ ptá se Jakub. „*Anděl Páně zvěstoval Marii poselství a ona počala z Ducha Svatého,*“ odpovídá otec pouze za doprovodu sboru.⁶² Celý jeho výstup (t. 282–313) je protknutý citovostí a prostý jakýchkoliv disonancí, tudíž také s převahou tonálního charakteru. „*Viděla všechnu bolest světa kolem sebe. Viděla církev rozřátou ve dvě i Francii, pro kterou byla Johanka zaživa upálena. Proto políbila na ústa malomocného. Byla si vědoma toho, co dělá,*“ snaží se tak vysvětlit a očistit Violénin čin. Zmíněná část začíná s doprovodem čtyř lesních rohů, ke kterým se přidává první trumpeta a následně smyčcové nástroje. Bezprostředně po ukončení fráze lesních rohů (t. 297) si lze povšimnout nástupu keyboardu (opět ve formě rejstříku vokálů), ke kterému se též přidávají akordy v celestě (postupné čtyřzvuky As, B dur, f, g moll...). „*Aj já služebnice Páně, Aj já služebnice Páně,*“⁶³ dodává otec. Hudební charakter se na okamžik mění se vstupem Jakuba: „*Ona je spasitelka a já zatracenec.*“ Předtaktí prvního lesního rohu (šestnáctinový postup *cis – d – e – fis*) a následný výstup všech čtyř lesních rohů uvádí otcovo vyřčení: „*Ne, Jakub není zatracen. [...] Nic není zatraceno, ani Francie není zatracena. A ze země až k nebi se klene duha a naděje k požehnání.*“ Doprovodnou funkci zde zauímají smyčce společně se svými osminovými hodnotami. Velice zřetelné ritardando a dohra fléten, klarinetů a celesty v taktu 331 ukončuje frázi a připravuje část následnou, ovšem charakterově odlišnou. Snoubí se zde opět jakási melancholie a tajemná atmosféra. „*A já chtěl vložit ruku do místa, kde stál kříž, jako apoštol do ran Vzkříšeného (J 20, 25).*“⁶⁴ *Ale má dceruška Violéna byla moudřejší, cílem není žít, ale zemřít,*“ vypráví otec. Jeho zmíněná poslední věta vystihuje situaci, že je sice dobré prožít život v souladu s Božím plánem, ale důležitější je to, co přijde potom, tedy život věčný. Dramatický výstup Jakuba – „*Ó, Violéno, krutá Violéno, zahrado štípená nešťastnou hodinu. Lásko nenaplněná a zhrzená! Proč mi nic neřekneš?*“ – je protknutý přítomností dechových žesťových nástrojů a sextolovými pohyby první flétny a klarinetu. Vrchol fráze nastává téměř ve všech nástrojových skupinách v taktu 350 velkou triolou v dynamice forte. Opět se zde setkáváme s formou imitace. Vyřčení slova – „*[...] za tebou*“ – (postup *ges – f – e*)

⁶² Anděl Páně patří mezi tradiční modlitby katolické církve, jejichž první doloženou zmínku shledáváme ve 13. století. V dnešní době se používá v rámci celého roku kromě období velikonočního (zde se užívá hymnus Vesel se, nebes, Královno).

⁶³ Podobnou frázi nalézáme také v modlitbě Anděl Páně, avšak ve znění: „*Maria řekla: jsem služebnice Páně...*“

⁶⁴ Zmíněným apoštolem je zřejmě myšlen nevěřící Tomáš, o kterém je v kapitole 20, verši 25 Janova evangelia psáno: „*Dokud nevidím na jeho ruce stopy po hřebecích a dokud nevloží do nich svůj prst a svou ruku do rány v jeho boku, nevěřím.*“

opakuje o dvě doby později hoboj, který zároveň anticipuje od taktu 355 zpěv skřivánka. Lze zde slyšet také opravdové ptačí švitoření. K instrumentální mezihře se připojuje se svými rozklady harfa. Současně s ní (t. 355–358) zaznívá též kvartet violoncell. Následné *Meno mosso* je patrné pouze po dobu čtyř taktů: „*Děti slyšte, vzlétá skřivan, prosí Boha za krásné počasí. Rozednívá se. Slyším, jak se statek probouzí.*“ Atmosféru dotváří tremola smyčců ve vyšších polohách. Jakubova slova – „*Otče, pohleďte. Země, která vám patří, vaše země vás očekává s úsměvem na rtech*“ – patří ve výrazu jemným smyčcům, prodlevám lesních rohů a fagotů a melodie v první flétně. Jakubova pasáž s každým taktem narůstá jak v dynamické složce, tak i po rozsahové stránce. Instrumentální doprovod zde plyne po půltónech (od tónu *hes*) až k výslednému forte a zvolání: „*Slyšíš mě Violéno.*“ Ihned po Jakubově vyřčení se poprvé ve druhém výstupu jednání také projevuje postava Mary. Tvrdí, že ho Violéna neslyší. Snaží se mu tedy dokázat, že uslyší aspoň ji: „*Violéno, jsem tvá sestra, slyšíš mě, Violéno?*“ Velice emocionální zakončení v t. 382 vyřknutím: „*[...] Violéno,*“ lze slyšet v zahuštěném souzvuku fléten v tónině F dur (disonance současně znějících tónů *ges, f*). Jakub si všimá, že se Violénina ruka pohnula. Scénou začíná prostupovat dramatickost, kterou způsobila pochopitelně postava Mary. Ta se rozhodne ostatním vyprávět všechno, co se odehrálo tehdy o Vánocích: „*Ha, ha, ha, viděl jsi to! Poznala můj hlas, který tenkrát o Vánocích pronikl násilím až na dno její duše.*“ Jakub si myslí, že se dočista zbláznila. Jeho domněnku doprovázejí v hudebním výrazu fagoty a kontrafagot, které střídají v následujících dvou taktech (396–397) trubky *con sordina* rytmicky velice výrazným motivkem. Jisté zklidnění přichází s druhým otcovým vyřčením modlitby na podkladu sborového doprovodu: „*Co říká první úder zvonu při klekání.*⁶⁵ *Anděl Páně zvěstoval Panně Marii poselství a ona počala z Ducha Svatého.*“ Mara se ptá, co praví druhý úder pouze za melodické linie lesních rohů. Otec pokračuje v odříkávání modlitby: „*Aj, jsem služebnice Páně, ať se mi stane podle slova tvého.*“ I zde se k jeho výstupu připojuje sbor. Mara se tedy ptá již naposled: „*A co praví třetí úder.*“ Otec za lyrického hudebního podtextu naposledy odříkává konec modlitby: „*A slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi.*“⁶⁶ Podklad niterné a kantabilní pasáže zde až do této chvíle dotváří sborový výstup. Krátká mezihra klarinetů anticipuje dramatickou situaci, která se bude odehrávat v následující části, a to opět s výstupem

⁶⁵ Ranní a večerní svolávání věřícího lidu k modlitbám.

⁶⁶ Ve své tradiční podobě modlitba zní: „*Anděl Páně zvěstoval Panně Marii a ona počala z Ducha Svatého. Maria řekla: „Jsem služebnice Páně, ať se mi stane podle tvého slova. A slovo se stalo tělem a přebývalo mezi námi.*“ Jednotlivé verše bývají prokládány modlitbou Zdrávas Maria.

postavy Mary. Mezihra obsahuje šestnáctinové figury nejprve v prvním (t. 421) a následně v druhém (t. 422) klarinetu. Tyto motivky se nadále objevují také v jiných nástrojích (převážně smyčcových). Mara Jakobovi vysvětluje, co se vlastně tehdy o Vánocích stalo: „*Tenkrát v noci o Vánocích jsem ti řekla, že naše malá je nemocná. Nebyla to pravda, byla mrtvá.*“ Jejím prohlášením se zděsí všechny hlavní jednající postavy přítomny na jevišti včetně prostého lidu. Mara pokračuje ve svém vyprávění dále na podkladu již jednou použitých figur (t. 421) v klarinetech, zřetelně znějícího intervalu oktávy vibrafonu a prodlev ve smyčcových nástrojích (sekundy a violy). Hudební plochu – „*Maličké ledové těličko, maličké ledové těličko*“ – střídá instrumentální čtyřtaktová mezihra. Situace na jevišti je však podmíněna stále větší dramatičností: „*On před ní kleká. Má rád jenom ji. Všichni ji měli rádi víc než mě,*“ stěžuje si Mara jakožto druhorozená dcera a opět tak zažívá pocit méněcennosti. S autorovým označením *Vivo*, rychlými šestnáctinovými hodnotami ve smyčcích, melodií v trubkách již začíná Jakub vše chápat – „*Maro, to tys ji přivedla k té jámě v pískovně. Jedna ruka ji vedla, druhá do ní strčila. Je to pravda nebo ne?*“ – ptá se Jakub na podkladu ostinátního doprovodu lesních rohů, glissand primů, trylků sekundů a viol a výrazné melodie první trubky. Další část Mařina vyprávění je jakýmsi vrcholem. Nechápe, proč muž, který patří jí, má být rozdvojen a také proč dcera má mít dvě matky (jednu z těla a druhou z ducha). Nakonec se ke všemu přiznává: „*Ano, já jsem to udělala!*“ Právě v tuto chvíli můžeme říci, že od samotného přinesení těla Violény otcem až dosud zde shledáváme předposlední část výstavby dramatu – peripetii. Značí jakýsi zvrát ve vývoji událostí. Ten nastává, jak s přinesením těla do domu, tak i s Mařiným přiznáním. To je v orchestraci umocněno přítomností zejména trubek a trombonů. Otec nechce věřit tomu, co Mara udělala. Vidí však, že trpí a objímá jí se slovy, že bude navždy s ní. Přítomností otce opět prostupuje instrumentální složkou nádech lyriky. Menší zvrát lze pozorovat v pozadí jeviště, kdy se postava Violény postupně probouzí. Poslední škrť opery shledáváme mezi takty 494–502. Po něm přichází hudba nová, dramatičtější. Nachází se v poněkud rychlejším tempu a je vystavěna na synkopách lesních rohů a secco akordech smyčců. Konec fráze Mary – „*[...] ona je vzkřísila*“ – je opět imitována na poslední době taktu flétnami, primy a sekundy. Následných dvanáct taktů jakoby vycházelo z úplně jiného světa. „*Dětský hlas*“, jak je psáno v partituře, zpívá pouze za doprovodu vokálů píseň: „*Skřivánku zpívej, Beránku vzývej, zazpívej Marii, nebeské lilii. Ta každou tiseň promění v píseň.*“ Ve skutečnosti píseň zpívá dcera Jakuba a Mary.

Na Violéně lze současně pozorovat na malý okamžik záchvěv úsměvu a nad šestnáctinovým pohybem klarinetů a synkopami sekundů a viol opěvuje krásu přírody: „*Ach, jak je krásná požehnaná úroda a jak je krásné žít. A jak nesmírná je Boží sláva.*“ Od taktu 584 se v melodické linii vyznačuje především prim a hoboje. Jakub Violénu vybízí, aby zde žila dále s nimi. Violéna sice v předchozí větě říká, že dobré je žít, ale následně však prohlašuje, že je dobré také zemřít, když vše dobře skončilo. Touto pasáží (t. 590–594) je prostoupeno mnoho nejrůznějších akordů zahuštěných (tónina D dur obohacena o *tóny es, b moll o tóny e, d...*). Poslední frázi jednání a také celé opery – „*Dobrý konec je korunou dobrého díla*“ – zahajuje střídání rozkladů v harfě a následně v klavíru, synkopované rytmy v celestě (postupy septakordů zejména durových velkých – F, Fis, E dur...). Zde také můžeme říct, že s výstupem Violény a jejím odpuštěním i za cenu vlastní oběti, bolesti a smrti, započala poslední část dramatické výstavby – katastrofa. Bezprostředně po vyřčení Violéniny závěrečné věty zahajuje již poslední hudební plochu sbor, a to opětovným zněním modlitby *Salve Regina* ve zkrácenější verzi: „*Salve, Salve, Salve Regina, mater misericordiae. Vita dulcedo, et spes nostra, salve,*“ na kterou navazuje orchestrální dohra v podobě synkopovaných rytmů v klavíru a harfě na podkladu smyčcových tremol. Posledních pět taktů graduje především dynamicky. Do plného znění se přidávají postupně všechny nástroje. Dominantními se stávají převážně dechově žesťové nástroje. Během orchestrální dohry můžeme pozorovat na scéně stále přítomnost prostého lidu, Jakuba, Mary, jejich dcerky a otce, ale také postavu pomalu odcházející Violény. Celá opera končí opět velmi stroze a to půlovou hodnotou ve všech nástrojových skupinách akordem A dur.

4.6.1 Shrnutí

Poslední dějství přináší rozuzlení děje. Co do počtu taktů patří také k těm nejrozsáhlejším. Bez uvedených škrťů (47 t.) obsahuje 607 taktů. Počet taktů odzpívaných všemi jednajícími osobami činí dohromady 496. Zbytek (tj. 92 t.) tvoří dohromady předehru, dohru a jednotlivé mezihry. Nejvíce expnovanou hlavní osobou jednání se s velkým přehledem (177 t.) stává otec. Jeho pěvecké zastoupení na jevišti činí 29%. Druhou nejaktivnější jednající osobou je Jakub (120 t.). Ten tvoří necelých 20% své jevištní aktivity. Ostatní postavy (Mara – 16,3%, Violéna – 10%, dcera – 2%)

jsou na jevišti přítomny stejně jako otec s Jakubem po celou dobu. Jejich pěvecká aktivita je však o poznání menší. Celé čtvrté dějství také patří k těm nejdelším. Dohromady čítá přibližně 25 minut.

4.7 Role orchestru v opeře

Pololáník v opeře využívá všech dostupných nástrojů moderního symfonického orchestru. I když je opera charakterizována jako komorní, využívá plného orchestrálního obsazení. To znamená smyčcové nástroje (celkový počet 25), dva hoboje, anglický roh, dva klarinety, basklarinet, dva fagoty, kontrafagot, dvě flétny, pikolu, čtyři lesní rohy, tři trumpety, tři trombony, tubu, harfu, bicí nástroje, klavír a keyboard, který speciálními rejstříky imituje či posiluje sborové partie, cembalo, celestu, apod.

Ve zvlášť významných místech využívá skladatel čtyřhlasé faktury vybraných nástrojových skupin, zejména lesních rohů a violoncell. Zmíněné nástroje volí z důvodu, že tento „barevný luxus“, jak sám skladatel při jednom z rozhovorů zmínil, si může dovolit jen v instrumentech, které lze v takové míře použít.⁶⁷ Zdůrazňuje tak zvláště citově vypjaté či dramatické situace v opeře. V orchestraci je však jinak skladatel poměrně tradiční, stejně tak je poměrně tradiční hudební dění v orchestrální složce. Nepoužívá postupů typických pro hudbu 20. století (jako např. pentatonika, atonalita, techniky jako dodekafonie, serialismus, punktualismus, aj.). Převažuje tonální průběh. Jednotlivé situace odehrávající se na jevišti charakterizuje pouze změnou tónorodu v orchestrální složce, přidáním či odebráním dané nástrojové skupiny (dramatické situace – přítomnost žesťů, lyrika podpořená smyčcovými nástroji). Snad jediným prvkem hudby 20. století, který Pololáník v opeře v menší míře využívá je bitonalita, tedy současné využití dvou různých tónin.⁶⁸ Velmi spíše využívá instrumentálních meziher. Ty jsou povětšinou velmi krátké. Jejich rozsah činí od jednoho po dvanáct taktů. Pouze mezihra mezi prvním a druhým obrazem čtvrtého jednání činí 24 taktů – to je zároveň nejdelší mezihra v celé opeře.

⁶⁷ Nelze použít např. čtyři flétny, čtyři hoboje, apod.

⁶⁸ To je patrné v orchestrální mezihrě ve druhém dějství mezi takty 288–293 v trubkách, trombonech a klavíru.

Za zmínku též stojí, že i přes velké instrumentální obsazení musí orchestr ve většině případů využívat maximální dynamiku pouhého mezzoforte, popřípadě použít dusítka. Jelikož je Noc plná světla opera konverzační s výrazným duchovním bohatstvím, je zde kladen velký důraz na srozumitelnost textu. To je také nejspíš důvodem, proč skladatel orchestrální proud významněji nekomplikuje a ponechává mu spíš funkci doprovodnou. Jednotlivé orchestrální party jsou po melodické stránce vystavěny velmi jednoduše, větší náročnost lze shledat pouze v oblasti rytmiky či jednotlivých nástupů, u kterých je nezbytná neustálá pozornost a kontakt s dirigentem.

4.8 Role sboru v opeře

Sborové výstupy se původně v opeře neměly vůbec vyskytovat. Až na popud dirigenta Petra Šumníka a režiséra olomoucké inscenace Michaela Taranta se skladatel rozhodl sbor do díla dokončit. Podle režiséra Taranta je zde chápán spíše jako antický chór. V celé opeře je využíván jako prostředek k zesílení citově vypjaté situace či jako další témbrový element. Je spíše ozvěnou scénického dění či jakousi rezonanční plochou.⁶⁹

Jednotlivé sborové výstupy jsou přítomny v celém průběhu díla, nejvíce však ve třetím jednání, které je také tím nejniternějším vyjádření všech možných citů. Sborové výstupy zde zesilují účinek jednotlivých slov. V průběhu díla je však přítomný i sbor jakožto vokální rejstřík keyboardu. Zvláště v situacích, kdy se na jevišti sbor (uzpůsobený ve většině situacích jako prostý lid, malomocní, rytíři, postavy v hloubce sadu...) nevyskytuje. I když se role sboru ve většině operách jeví jako velmi fyzicky náročná, zde je sbor až na pár výstupu spíše statický. Povětšinou dotváří harmonii ke zpěvnímu partu, ale v některých místech též podporuje sólové výstupy v jejich melodických liniích. Celkově je v opeře využíván nejvíce s hlavní postavou Violény a s některými výstupy otce (zejména modlitby či vyznání lásky matce), nejdelší úsek poté patří deklamativní části ve třetím jednání (čtení z Bible). Sbor je přítomen většinou ve střední či zadní části jeviště.

⁶⁹ Z rozhovoru s režisérem Michaelem Tarantem ze dne 1. 4. 2015.

4.9 Vokální formy v opeře

Jak bylo již výše zmíněno, autor užívá poměrně krátkých orchestrálních meziher. Nejinak je tomu i u jednotlivých výstupů ve zpěvních partech. Klasické árie se v díle vůbec nevyskytují. Ve většině případech tedy v opeře nacházíme formy blízké písni, hudební větě či periodě. Složitější útvary Pololánik nepoužívá. Však také nejdelší ariosní plochy, které můžeme v celém díle slyšet, čítají přibližně dvanáct taktů. Výstupy tedy charakterizujeme jako periodické věty – v případě kantabilních, lyrických partií, či neperiodické hudební věty v případě konverzačních částí. Valná většina sólových lyrických výstupu čítá přibližně osm taktů rozdělených na polověty.

4.10 Charakteristika vokálních partů

Nelze říci, jestli je nějaký z vokálních partů náročnější nežli jiný. Všechny mají své specifické problematické aspekty a to zejména po melodické a rytmické stránce. Většinou se jedná o náročnost jednotlivých nástupů, ve kterých je nezbytný neustálý kontakt s dirigentem či velkých intervalových skoků, které musí být intonačně velmi precizně provedeny. Tyto intervalové skoky vznikly především proto, že skladatel jednotlivé party pro operní provedení vystavěl v méně ideálních hlasových polohách. Změny se týkaly všech interpretů, nejvíce však hlavní postavy Violény. Téměř celý její part byl zkomponován v poloze altové. Proto bylo nezbytné provést několik úprav a jednotlivé plochy uzpůsobit tak, aby bylo sólistům i přes orchestrální dění v orchestřišti co nejvíce rozumět (tzn. většina hudebních ploch tak byla přenesena o oktávu výše). Přesto se však inscenátoři díla rozhodli použít titulky.

Celkově jsou si jednotlivé vokální party ve své výstavbě dosti podobné. Nelze říci, že pro některou hlavní postavu jsou typičtější intervalové skoky a pro jinou intervalové kroky. Všechny jsou si téměř rovny. Náročnější intervalové skoky můžeme shledat pouze ve výstupech Jakuba (např. časté postupy kvint, malých sext či také postupy velké nony). Violéniny pasáže jsou v partituru zapsány spíše na bázi intervalových kroků. Jak bylo ale výše zmíněno, většina vokálních partů se kvůli zvukovému projevu upravovala, takže skoky jsou patrné také v jejich výstupech. Podobně je tomu s ariosními plochami. Nejvíce jich shledáváme v partech Violény a otce, avšak ani

ostatním hlavním dramatickým postavám nejsou cizí. Nejméně ariosních ploch si můžeme povšimnout u postavy Mary. Lze říci, že tento nedostatek si její postava vynahrazuje ve třetím jednání dlouhou a niternou pasáží čtení z Bible.

Závěr

Hluboce filozofické a křesťanskou tematikou prostoupené dílo *Noc plná světla* patří k Pololánikově nejvýznamnějšímu a také nejrozsáhlejšímu skladatelskému počínu v jeho dosavadní tvorbě. Operu tak lze považovat za skladatelovo vrcholné dílo. Jak bylo zmíněno v počátečních kapitolách, Pololáníkovy kompozice by se daly začlenit do tří oblastí. Operu *Noc plnou světla* řadíme rovnou ke dvěma – hudebně dramatické a zároveň duchovní. Pololáníkova tvorba je v hudebním výrazu velmi jasná a sdělná, pro posluchače a diváky velmi přehledná a srozumitelná. Opera *Noc plná světla* v tomto ohledu nejde cestou hudební avantgardy 2. poloviny 20. století, nereflektuje na postupy Nové hudby. Podobně jako ostatní Pololáníkova díla je prostoupena melodikou, tonalitou a naopak prosta přemíry disonancí či komplikované harmonie. Opera je dílem hudební tradice, poučeným především u evropského neoklasicismu či vstřebávající tu a tam vlivy nonartificiální (jazzové) hudby. Pokud se přece jen pokusíme hledat v hudbě posledního půlstoletí pro Pololáníkovu operu vhodný srovnávací materiál alespoň v okruhu těch skladatelů, jejichž operní tvorba či její část snese označení „tradiční“, nabízí se především kompozice polského skladatele Krzyszofa Pendereckého. Jeho mnohá díla jsou podobně jako téměř celá Pololáníkova tvorba prostoupena biblickou tematikou (dokladem toho je např. i opera *Paradise Lost*). Přestože je Penderecki považován hlavně za skladatele avantgardy, v jeho pozdější tvorbě (60. léty počínaje), a tedy i v tvorbě operní, najdeme tradiční melodickou vokální linii a stejně jako u Pololáníka také tonální hudební výraz. Další srovnání se nabízí s významným operním německým skladatelem Hansem Wernerem Henzem, jehož díla se rovněž navrací k tradici tonality, harmonie apod. Henzeho dramatické jevištní kompozice jsou však na rozdíl od děl Pololáníkových současně prostoupeny nejrůznějšími aktuálními hudebními směry. Henze se ve své tvorbě inspiroval především historií hudby či jiných umění, které poté promítal do vlastní tvorby operní (např. opera *Die englische Katze*). V mnoha případech těžil z neoklasicismu, který též bývá přisuzován tvorbě Pololánikově, přestože sám Pololáník toto stylové zařazení odmítá. V operách Henzeho se podobně jako u Pololáníka objevují zárodky jazzové harmonie, periodicita, tonalita méně než pro Henzeho však pro Pololáníka znamená operní tradice 19. století. Nejen kvůli námětu

Paula Claudela se však jeví stát Pololánikova opera nejbliže francouzským neoklasikům okruhu Pařížské Šestky.

Olomoucká inscenace opery *Noc plná světla* je vystavěna velmi jednoduše. Opera, jež je na dramatické akci poměrně sporá, je postavena na scénu, která se v průběhu proměňuje jen nepatrně. O to víc inscenátoři pracují s jevištním nasvícením, které se v průběhu díla mnohokrát pozměňuje. Po rozsahové stránce dílo čítá pouhé dvě hodiny.

Opera *Noc plná světla* bývá uváděna jen u několika málo příležitostí (např. Velikonoční svátky či období Vánoc). Letos v červnu též bude provedena na Mezinárodním operním festivalu Smetanova Litomyšl 2015. Je patrné, že premiérové uvedení díla s duchovní tematikou právě v Olomouci nepochybně souvisí s přítomností důležitých církevních institucí na území města Olomouce (např. Olomoucké arcibiskupství, Římskokatolická farnost, Sbor Církve bratrské apod.) a poměrně početnou obcí věřících v tomto regionu. Přesto je bohužel zájem publika o toto dílo mnohem menší, než o „klasické“ repertoárové opery, jako jsou např. Prodaná nevěsta, Turandot, Carmen apod. Jedním z důvodů by mohla být i nedostatečná propagace díla v médiích (televize, noviny, internetové portály...). Podobně problematickým dílem z hlediska návštěvnického zájmu bude zřejmě také v letošní divadelní sezóně premiérovaná a ze strany odborné veřejnosti oceňovaná olomoucká inscenace opery *Pád Antikrista* skladatele a žáka Arnolda Schönberga Viktora Ullmanna. V případě Pololánikovy opery však neprojevila výraznější zájem o první uvedení tohoto díla ani odborná veřejnost, o čemž svědčí i absence kritických reflexí. Jediné publikované recenze najdeme na portálech města Olomouce a Arcidiecéze olomoucké.

Opera *Noc plná světla* se může jevit po hudební stránce jako méně zajímavá, neboť instrumentální složka byla skladatelem záměrně potlačena ve prospěch srozumitelnosti obsahu textu v převážně deklamativních vokálních partiích. Obsahová stránka díla a jeho duchovní poselství je hlavní hodnotou tohoto díla.

Zdeněk Pololáník ve své tvorbě klade důraz především na jasnost a srozumitelnost melodické linie, tradiční harmonii, je mu vlastní tonální průběh. V mnoha kompozicích se obrací k Bohu. Tyto vlastnosti mohou v budoucnosti zaručit rovněž opeře *Noc plná světla* porozumění u tradičněji orientovaného a tedy většinového posluchače podobně jako se tomu událo v případě dosavadní tvorby Zdeňka Pololánika.

Shrnutí

Práce pojednává o významném skladateli současnosti Zdeňku Pololáníkovi a především jeho opeře *Noc plná světla*. Je členěná na dvě hlavní oblasti. První část nastiňuje autorův život, oblasti jeho tvorby, přehled nejvýznamnějších kompozic a představuje Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololáníka v České Třebové. Druhá část se zabývá Pololáníkovou operou *Noc plná světla*. Po stručném shrnutí operní tvorby s duchovní tematikou ve 20. století následuje pojednání o genezi opery, jejím syžetu a charakteristice hlavních dramatických osob. Jádrem práce je podrobná hudebně dramatická analýza opery, pozornost je věnována charakteristice vokálních forem a partů či roli orchestru a sboru.

Summary

The thesis deals with the important current composer Zdeněk Pololáník and especially his opera *Night Full of Light*. It is divided into two main areas. The first part outlines the author's life and work, an overview of the most significant compositions and presents the International Organ Festival of Zdeněk Pololáník in Česká Třebová. The second part deals with Pololáník's opera *Night Full of Light*. After a brief summary of his operatic works with spiritual themes in the 20th century, there is a discussion of the genesis of the opera, the plot and description of the main characters. The main part of the thesis is focused on the analysis of the opera. The characteristics of the vocal forms, music production and the role of the orchestra and choir are explained.

Zusammenfassung

Die Bakkalaureatsarbeit beschäftigt sich mit dem bedeutenden gegenwärtigen Komponisten Zdeněk Pololáník und vor allem mit seiner Oper *Die Nacht voller Licht*. Sie ist in zwei Teile gegliedert. Der erste Teil schildert das Leben des Autors, die Gebiete seines Schaffens, den Überblick über seine bedeutenden Kompositionen und stellt Das Internationale Orgelfestival von Zdeněk Pololáník in Česká Třebová vor. Der zweite Teil befasst sich mit der Oper *Die Nacht voller Licht* von Z. Pololáník. Nach der kurzen Zusammenfassung des Operschaffens mit den Geistesthemen folgt der Artikel über die Entstehung der Oper, ihr Sujet und ihre Charakteristik der Hauptprotagonisten. Der Kernpunkt der Arbeit bildet die ausführliche musikalisch-dramatische Analyse der Oper. Die Arbeit widmet sich der Beschreibung der vokalischen Formen, des Parts, der Rolle des Orchesters und des Chors.

Prameny a literatura

Literatura:

Bible. *Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1989.

Claudel, Paul. *Saténový střevíček a jiné hry*. Praha: Orbis, 1968.

Janeček, Karel. *Hudební formy*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955.

Jiránek, Jaroslav. *Smetanova operní tvorba I., Od Braniborů v Čechách k Libuši*. Praha: Supraphon, 1984.

Jiránek, Jaroslav. *Smetanova operní tvorba II., Od Dvou vdov k Viole*. Praha: Supraphon, 1989.

Křupková, Lenka. *Dějiny hudby 20. století I.*, studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013.

Křupková, Lenka. *Dějiny hudby 20. století II.*, studijní text pro kombinované studium. Olomouc: Univerzita Palackého, 2013.

Křupková, Lenka. *Proměny Čapkova dramatického textu v Janáčkově opeře Věc Makropulos*.

Schnierer, Miloš. *Hudba 20. století*. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2011.

Smolka, Jaroslav a kolektiv. *Dějiny hudby*. Praha: TOGGA, 2001.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 13, Muwashshah–Ory. Edit. Stanley Sadie. London: Macmillan, 1991.

Trojan, Jan. *Dějiny opery: tvůrci předloh, libretisté, skladatelé a jejich díla*. Praha: Paseka, 2001.

Tyrrell, John. *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1991–1992 .

Válek, Jiří. *Italské hudební názvosloví*. Praha: Paseka, 2007.

Zich, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. Praha: Melantrich a.s., 1931.

Bakalářské a diplomové práce:

Čertková, Terezie. *Komorní vokální hudba Zdeňka Pololánika*. Brno, 2010. Diplomová práce. Masarykova univerzita.

Ryšánková, Barbora. *Osobnost Zdeňka Pololánika a duchovní hudba v liturgii*. Brno, 2005. Diplomová práce. Konzervatoř Brno.

Siváčková, Petra. *Zdeňek Pololáník – skladatel scénické, filmové, rozhlasové a televizní hudby*. Olomouc, 2010. Diplomová práce. Univerzita Palackého.

Staňková, Markéta. *Tvůrčí skupina A*. Brno, 2006. Bakalářská práce. Masarykova univerzita.

Synková, Marie. *Skladby Zdeňka Pololánika ze začátku 60. let 20. století pro brněnský soubor Musica nova*. Brno, 2007. Bakalářská práce. Masarykova univerzita.

Elektronické dokumenty:

Český hudební slovník osob a institucí. Zdeněk Pololáník [online]. [Cit.2015-03-10].

Dostupné z:

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=2822

Frydrych, Karol. Lze být celý život jen skladatelem? In: *Psaltérium* [online], 2007, roč. 1, č. 6, s. 6-9 [cit. 2015-01-23]. Dostupné z: http://zpravodaj.sdh.cz/files/ps_6_07.pdf

Frydrych, Karol. Křížová cesta Zdeňka Pololánika, In: *Musica sacra* [online] 2010, roč. 18, č. 2, s. 11 – 12 [cit. 2015-01-23].

Dostupné z: http://www.musicasacra.cz/Dokumenty/Zpravodaje/2010/10_2_ZMS.pdf

Frydrych, Karol. Koncert k jubileu Zdeňka Pololánika, In: *Musica sacra* [online], 2010, roč. 18, č. 5, s. 5-6 [cit. 2015-01-23].

Dostupné z: http://www.musicasacra.cz/Dokumenty/Zpravodaje/2010/10_5_ZMS.pdf

Hudební informační středisko. Informační servis. Skladatelé. Pololáník Zdeněk [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z:

<http://www.musica.cz/cz/composers/show?itemId=126>

Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololánika [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z: <http://www.mvf.cz>

Katolická církev v České republice. Církev ve světě. Základní modlitby. Zdravas královno [online]. [Cit. 2015-01-19]. Dostupné z: <http://www.cirkev.cz/cirkev-ve-svete/zakladni-modlitby/zdravas-kralovno/>

OIK TV. Kultura. Koncerty. Festivaly [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z:

<http://oik.cz/?s=pololáník>

Ořík. Témata. Umění. Hudba. Zdeněk Pololáník [online]. [Cit. 2015-01-23]. Dostupné z: <http://www.orik.cz/search/node/zdeněk%20pololáník>

Pudlák, Miroslav. Duchovní hudba v tvorbě skladatelů 20. století. In: *His Voice, časopis o jiné hudbě [online]*. 2005, č. 2 [cit. 2015-03-29]. Dostupné z:

http://hisvoice.cz/clanek_219_duchovni-hudba-v-tvorbe-skladatelu-20-stoleti.html

Spurná, Helena. Hudebně divadelní tvorba Arnolda Schönberga. In: *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity [online]*. Q 4, Řada teatrologická a filmologická.

Brno: Masarykova univerzita, 2001 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z:

http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/114559/Q_TheatrologicaCine matologica_04-2001-1_8.pdf?sequence=1

Diskografie:

Noc plná světla [DVD], Moravské divadlo Olomouc, 28. 6. 2013

Ostatní zdroje:

Partitura opery *Noc plná světla*, Brno: ViVo

Klavírní výtah opery *Noc plná světla*, Brno: ViVo

E-mailová konzultace se skladatelem Zdeňkem Pololáníkem

E-mailová konzultace s interpretkami opery *Noc plná světla* – Barborou Poláškovou–
Martínkovou a Leou Vítkovou

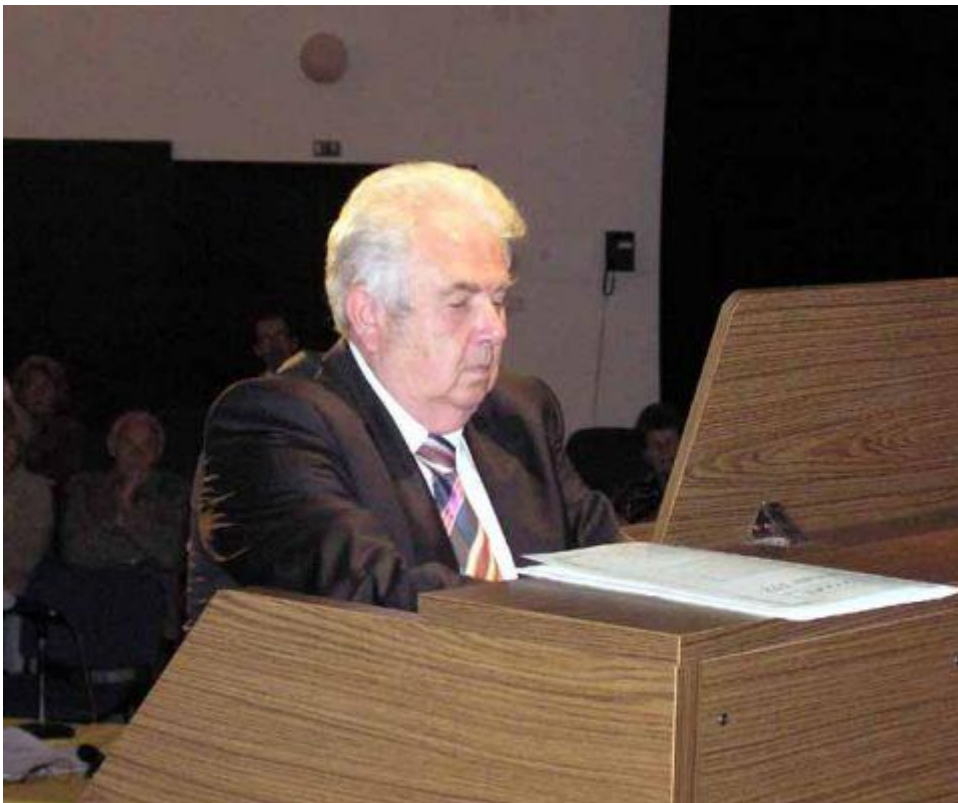
Osobní konzultace s dirigentem Petrem Šumníkem

Osobní konzultace s režisérem Michaelem Tarantem

Přílohy

Noc plná světla [DVD], Moravské divadlo Olomouc, 28. 6. 2013

Zdeněk Pololáník



Salve Regina – zhudebněná modlitba, 2013

Molto tranquillo Před orchestrem Prologu

Sal-ve Sal-ve Sal-ve Re-gi-na, mater mi-se-ri

sal-ve, salve

- cor-di-ae: Vi-ta dulce-do, et spes no-stra, sal-ve.

Ad te cla-ma-mus, eun-tes, fi-li-i Hei-vae. Ad te suspi-ra-mus,

Ad. te cla-mamus

sementes et flentes in hac lacri-ma-rum valle, *orchestr Prolog*

E-mailová konverzace se Zdeňkem Pololáníkem

Otázka: Jak vlastně opera Noc plná světla vznikla? Proč? Za jakých okolností? Co Vás inspirovalo?

Odpověď Z. P.: Návrh k napsání opery mi předložil pan biskup Mons. Josef Hrdlička. Přijel v neděli a sloužil v Ostrovačicích mši. Při posezení u oběda vznesl návrh na napsání opery, dokonce i s konkrétním námětem. Jako důvod uvedl, že hra Paula Claudela je dokonale vystavěná, má nadčasovost a hloubku myšlenek. Dodal, že je třeba krásné křesťanské myšlenky prezentovat nejen v kostele, ale všude, kde se shromažďují lidé. Známe se navzájem ještě z doby jeho studia, kdy jsem zhudebňoval jeho texty písní, sborů a hymnů. Hru jsem dobře znal, neboť jsem krátce po pádu režimu, kdy Claudelovy hry mohly být uváděny u nás, napsal hudbu k této hře (jako činohře) pro tehdy Státní divadlo v Brně (nyní Národní divadlo v Brně). Hra měla název – Zvěstování Panně Marii a byla uvedena v režii Zdeňka Kaloče. Po mém souhlasu mi Mons. Hrdlička poslal již upravený (zkrácený a zhuštěný) vlastní překlad jako libreto. Byl jsem však tehdy zavalen jinými kompozicemi. Přestože se mi téma líbilo, odkládal jsem jeho zhudebnění. Nemám ve zvyku psát dvojí hudbu současně. Musím mít prázdný prostor před sebou a opera toho prostoru potřebuje neomezeně. Začít a skončit. Začal jsem až kolem Vánoc 2008. Skicu, partituru (dokončena 20. 6. 2009) a nakonec klavírní výtah (10. 8. 2009). Inspirací byl text. To znamená obsah vět pronesených za určité situace a v určitých emocích. Tyto věty si samy „řekly“ o melodickou linii, tempo, rytmus, hlasovou polohu (klid, vzruch, naléhavost, apod.), harmonické posílení i barvu v instrumentaci. Pokládám za samozřejmé vycházet z rytmu slova (přízvučné a nepřízvučné, dlouhé a krátké slabiky). Vše, co nyní popisuji, se děje automaticky – o tom se neuvažuje. Přichází to samo z podvědomí směrem k vědomí a posléze do zápisu. Stejně tak nemám předem rozvržené takty mezi zpěvem, přede hry, mezihry a dohry. Jakmile jsem dopsal partituru, představil jsem ji panu biskupovi. Byl u toho pan dirigent Petr Šumník a pan Mgr. Jan Kupka. Připomněli mi nutnost klavírního výtahu. Dotázal jsem se pana doc. Františka Preislera, zda by nechtěl operu režirovat (byl operním režisérem a někdejší šéfem Janáčkovy opery v Brně). Doporučil mi pana Michaela Taranta a sám mi nabídl výrobu notového materiálu. Bylo

třeba čekat na obsazení místa ředitele Moravského divadla v Olomouci a zjistit, zda projeví zájem o provedení opery.

Otázka: Po konzultaci s dirigentem Petrem Šumníkem jsme se shodli na tom, že opera je převážně tonálního charakteru s občasnými disonancemi či zahuštěnými akordy, které v nás mohou vyvolat pocit jazzu. Je tomu skutečně tak?

Odpověď Z. P.: Současná hudba „beztrestně“ využívá všeho, co bylo až k ní, a navíc si klidně přidá také z jiných žánrů – pokud to poslouží myšlence nebo účinku. Esteticky musí zapadnout do celku, jinak je to slepenec nesourodý, neumělý, trčící z plynulého toku hudby.

Tak se tam může objevit prvek jazzu, folkloru, lidovky, populáru, ba někdy i zlomek známého citátu (já to nepoužívám, ale zmíněné prvky nevyklučuji, pokud mi během tvorby přijdou v invenci). Již dávno nevymýšlím (konstrukce jsem odjakživa vyloučil), nepřemýšlím a nechávám se vést hudební imaginací, která sama uspořádá a přijme vhodné a vyloučí to, co by bylo nevhodného a poškodilo by záměr a styl. Moje práce s hudbou se dá nazvat tvorbou, radostným ponořením do stálého toku hudby proudící v mém podvědomí a ne uvažováním nad notovým papírem. Píšu tužkou. Rychle zaznamenávám. Vracím se jen občas a tu a tam něco upravím. To znamená – zvýším či snížím napětí v akordu, v melodice, zastavím, zopakuji...

Otázka: Inspiroval jste se při komponování opery nějakým skladatelem?

Odpověď Z. P.: Od malička jsem si „vychutnával“ krásu hudby. To znamená – poznával spousty skladeb. Poslouchal jsem, nerozebíral a neanalyzoval. Pokud se mi líbil autor, snažil jsem se od něho slyšet co nejvíc. Postupně jsem poznával noty (četl jsem si v nich i bez hraní a představoval hudbu, uloženou v nich i s barvami celého orchestru apod.). Konstrukce, byť velmi propagované na JAMU, jsem nikomu nebral, ale sám jsem se od nich distancoval. Případaly mi hloupé, neúčinné a zbytečné, aby se jimi zabývali interpreti a „bavili“ jimi posluchače. Přesvědčil jsem se, že je to značně nezdravá strava pro duši.

Když jsem pak sám komponoval, nic jsem nesrovnával, nenapodoboval, ale tvořil z vlastní představy. Pokud se tam objevilo něco připomínajícího cizí motiv, hned jsem jej nahradil nebo vypustil.

Otázka: Často v opeře využíváte lesní rohy a violoncella, především tedy ve čtyřhlase. Máte k tomu nějaký specifický důvod? Symbolizují něco?

Odpověď Z. P.: Čtyři hlasy hrající v barvě stejných nástrojů mají zvláštní a jedinečný zvuk. Mohu si však tento barevný luxus dovolit jen v nástrojích obsazených minimálně touto čtveřicí (nejsou k dispozici např. 4 flétny, 4 hoboje, 4 klarinety, 4 trubky, 4 kontrabasy atd.). Tento rozdíl mezi stejným akordem ve čtyřech houslích, čtyřech violách či čtyřech violoncellech dá zcela jiný pocit oproti tomu, obsadí-li se tento akord pouze prvními a druhými houslemi, violou a violoncellem. Kdy se použije to či ono zaleží na citlivosti pro zvuk nástrojů, danou situaci a představivost autorovu. Vysoká violoncella zní zcela jinak, než v téže poloze housle. To vše patří k umění instrumentace. Nepoužívám charakteristické motivy a ani zvukové barvy pro postavy, situace, jako Richard Wagner či Richard Strauss. Spíše zvyšují účinek slov, situací a pocitů (úzkost, radost, tajuplnost, prosté sdělení, vyprávění, reminiscence, napětí, nevázanost, apod.)

Otázka: Vaše matka pocházela ze vznešeného rodu, ke kterému patřil také malíř František Xaver B. Zvěřina. Byl mezi nimi nějaký bližší příbuzenský vztah?

Odpověď Z. P.: Malíř Zvěřina byl strýcem mého dědečka, otce mé maminky Gustava Zvěřiny. Celý rod Zvěřinů má zajímavý rodokmen. Hlavní větve rodokmenu byly povoláním lesníci, zámečtí správcové, nadlesní... Sídlili na zámcích a měli svoje rezidence a také znak. Mám dojem, že podrobnosti jsou uloženy na zámku v Hrotovicích, před nímž stojí rodný dům tohoto malíře proměněný v jeho muzeum. Byl jsem tam před mnoha desítkami let, ale při změnách režimů (správ, pod něž zámek i okolí nyní patří) nevím, jak to tam v současnosti vypadá. Další výrazné stopy Zvěřinů jsou na hradě Bítov, na zámku v Holešově a v Jaroměřicích nad Rokytnou. Znal jsem se

s malířovou vnučkou, která o něm posbírala mnoho zajímavého z míst, kudy prošel a zanechal svoje obrazy (které kvůli živobytí na cestách prodal). Jsou ale zachovány ve významných sbírkách.

E-mailová konverzace s představitelkou role Violény – Leou Vítkovou a představitelkou Mary – Barborou Poláškovou–Martínkovou

Otázka: Jaká byla spolupráce s autorem opery Noc plná světla Zdeňkem Pololáníkem?

Odpověď L. V.: S panem skladatelem Zdeňkem Pololáníkem byla skvělá komunikace. Byl přítomen na několika našich zkouškách ještě před tím, než jsme se dostali na jeviště (v počátečních fázích přípravy inscenace jsme vždy nejprve na zkušebně) a byl velmi přístupný jak režisérovu pojetí opery, tak i případným hudebním změnám původního zápisu – některá místa byla pro pěvce ne ve zcela vhodné poloze, ale po vzájemné domluvě se tato místa podařila poupravit tak, aby se v nich pěvci cítili příjemně a autorův záměr zůstal zachován. Také nás všechny velmi těší, že se pan Pololáník aktivně zúčastnil všech představení této inscenace, která jsme v divadle do dnešního dne odehráli.

Odpověď B. P.: Spolupráce s panem Pololáníkem byla vynikající a velmi přínosná. Vnesl do naší práce mnoho podnětů a jsem moc ráda, že jsem měla tu čest se s ním na tomto projektu setkat.

Otázka: V repertoáru máte nastudováno mnoho pěvecky náročných oper (zmíním např. Carmen, Čert a Káča...). Jak nahlížíte na operu Noc plná světla? Je z nějakého důvodu náročnější – třeba po pěvecké či herecké stránce nežli „klasické“ opery, které máte nastudované?

Odpověď B. P.: Každá opera a role je svým způsobem jedinečná a jinak obtížná. Noc plná světla je těžší z hlediska hudebního, přeci jen se jedná o operu soudobou, jsou zde o něco náročnější intonační intervaly, rytmy i nástupy. V tomto je nezbytné vedení pana dirigenta a kontakt s ním. Co se interpretačního nasazení týče, je to stejné jako u všech jiných rolí, musím být plně soustředěna a podat maximální výkon.

Otázka: Ztvárňujete zde sestru nakažené Violény, Maru. V prvním dějství se Mara jeví jako nepřejícná a téměř zlá osoba, když nepřeje sňatku Violény a Jakuba. Po přečtení dalších aktů se mi jeví spíš jako osoba nešťastná, která o Vánocích prosí Violénu, aby vykonala zázrak a „vzkřísila“ její mrtvé dítě. Jak na postavu Mary nahlížíte Vy?

Odpověď B. P.: Myslím, že Mara je velmi komplikovaná osobnost, která prochází obrovským vývojem, což se dokonale povedlo vystihnout jak libretistovi Mons.Hrdličkovi, tak panu skladateli. Nemohu říci, že bych ji vnímala jako vyloženě zlou, neboť každé zlo pramení z určitých podnětů a častokrát její lidé činí, protože jsou nešťastní. Mara je, podle mého názoru, velmi nešťastná, vždy stála jako druhorozená tak trochu v pozadí své sestry Violény, daleko obtížněji se prosazovala, navíc se zamilovala do muže, který si ale měl vzít její sestru. Do toho musíme vzít v potaz její charakter: tvrdohlavost, temperament, snahu dosáhnout svého za každou cenu. Ale i duchovnost. Mara v sobě má určité zlo, které ale tváří v tvář smrti své dcery postupně mizí a ona dochází k odpuštění a vnitřní očistě. Nádherně je to vidět na konci opery, kdy po všech špatných činech, které vykonala, dochází ke klidu teprve odpuštěním své sestry Violény. Z psychologického hlediska je tato postava více než zajímavá.

Otázka: Jak nahlížíte na operu Noc plná světla? Je z nějakého důvodu náročnější - třeba po pěvecké či herecké stránce nežli „klasické“ opery, které máte nastudované?

Odpověď L. V.: Tato opera je obtížná právě v tom, že je to tzv. „nepopsaný list“. Není kde se inspirovat. Ovšem na druhou stranu je to „hrozená rukavice“. Člověk se může pokusit vytvořit něco jedinečného, něco, co ještě nikdo před ním neztvárnil. Není to tak častý jev a operní pěvec se s takovouto možností setkává jen zřídka – pokud se mu to vůbec kdy poštěstí. Tato opera je navíc obtížná i svým námětem – je třeba velmi dobré výslovnosti, aby posluchač porozuměl textu, a tím i celému dílu.

Otázka: Každé hudební dílo člověku něco dá nebo popřípadě i vezme. Co Vám dala nebo tedy také vzala opera Noc plná světla?

Odpověď L. V.: Jako každá nová role mě určitě posunula o kousek dál, aspoň co se herectví týče. Po hudební stránce je tato opera velmi zajímavým materiálem. Já sama osobně mám tvorbu autorů 20. století ráda a díla některých autorů jsem provedla i premiérově, takže jsem byla tak trochu připravena na určité zvláštnosti tohoto díla. Musím říct, že tvorba z pera Zdeňka Pololánika je ve srovnání s jinými současnými autory velmi melodická a po menších, spíše polohových úpravách, i dobře uchopitelná. Každé hudební dílo vám vezme spoustu energie a dá vám spoustu nových zkušeností, a tak tomu je i v tomto případě. Myslím, že každý aktivní umělec je za tyto impulsy vděčný a využívá je, jak jen to jde. A to je i můj případ.

Otázka: Jak dlouho dopředu a jakým způsobem se na operu Noc plná světla a na svou roli připravujete?

Odpověď L. V.: Jedna věc je studium role před premiérou a další před každým představením. Před premiérou je to nastudování jak pěveckého partu, tak i postavy jako takové – to trvá zhruba 3 měsíce. A pak má postava vývoj určený postupnými zkušenostmi každého pěvce. Všechny události, které mne potkají v průběhu uvádění kterékoli inscenace, ovlivňují i ztvárnění postavy, kterou právě hraji.

Odpověď B. P.: Přípravy mi vždy zaberou celkem dost času. Je to srovnatelné s Carmen. Několik týdnů dopředu si roli opakuji, poslouchám záznamy a dívám se na video. Pak máme korepetice, ansámblové zkoušky, a pokud je čas, tak zkoušku s orchestrem.

Otázka: Je nějaká část opery (ať už nějaká pasáž či třeba celé jednání), kterou máte nejoblíbenější, nebo naopak nejneoblíbenější?

Odpověď L. V.: Nedá se říct, že bych měla některou pasáž méně nebo více ráda – každá z nich skýtá určitá úskalí. Asi nejobtížnější na udržení nadhledu je třetí jednání –

jednání, ve kterém se mísí bezmoc a beznaděj s vírou a nadějí, bolest s radostí, nenaplněné mateřství s láskou k sestře, jejímu dítěti a k Bohu. Také je velmi těžké i poslední dějství, protože po velmi dlouhé době, kdy nečinně ležím na stole na jevišti, musí má postava zazpívat ne zcela jednoduchou pasáž a ukončit tak celou operu. Ale snad právě pro tyto obtížnosti, zvláště pro velké emocionální vypětí ve třetím jednání, jsou pro mne tyto pasáže velkou výzvou a vždy se na ně těším.

Odpověď B. P.: Mezi mé nejoblíbenější patří 3. dějství, které je dialogem mezi Marou a Violénou. Mám k němu velmi osobní vztah, je nádherně hudebně i textově zpracované, jsou zde momenty, které mě velmi silně emočně zasahují. Úžasný je třeba pochod Tří králů, reminiscence zasněžené vesnice a krajiny, dokonale podtržené hudbou. Nejraději ze všeho však „zpívám“ čtení z Bible. Je to nádherná, velmi intimní pasáž podtržená jemnou orchestrací a sborem. Nemohu říci, že bych nějakou část neměla ráda, každá je jiná, zvláštní a krásná.

Moravské divadlo uvede světovou premiéru inscenace opery Zdeňka Pololáníka *Noc plná světla*

PÁTEK, 28 ČERVEN 2013 15:41

NAPSAL UŽIVATEL SILVIE NOVÁKOVÁ



Tečku za letošní sezónou Moravského divadla v

Olomouci udělá již tento pátek opera *Noc plná světla* napsaná na motivy dramatu Paula Claudela *Zvěstování panně Marii* (1911). Nad inscenací si vzali záštitu pražský arcibiskup kardinál Dominik Duka a místopředseda vlády a ministr zahraničních věcí České republiky Karel Schwarzenberg. Režisérem opery se stal Michael Tarant. „*Je dobře, že tu v dnešním materialistickém světě máme takovou ryze duchovní záležitost. Každá společnost bez víry, bez přesahu, bez tušení smyslu bývá zranitelná, vratká. Jak u Claudela, tak v naší inscenaci jsou nosná tři témata: schopnost milovat až k sebeobětování, hledání víry i v té nejtěžší době a smysl oběti jako takové. Naše inscenace hodně pracuje s imaginací, s tajemstvím,*“ popsal režisér Tarant.

Libreto napsal Josef Hrdlička, světící biskup olomoucký.

Touto operou si připomínáme nejen výročí spojené s osobností Paula Claudela, na nějž udělal dojem duchovní odkaz našich dějin, ale také 1150. výročí příchodu věrozvěstů Cyrila a Metoděje na Velkou Moravu.

Hudby se ujal skladatel Zdeněk Pololáník, který s tématem dramatu *Zvěstování panně Marii* pracoval už na počátku 90. let. „*Námět mi byl důvěrně známý už z činohry, ke které jsem dělal scénickou hudbu v roce 1991 pro Státní divadlo v Brně. Bylo tedy pro mne milým překvapením, když mi otec biskup Hrdlička navrhl toto téma k operě. Přeložil text, napsal operní libreto a já jsem se s chutí pustil do opery, dosud jediného hudebního útvaru, který ještě chyběl v mé rozmanité tvorbě.*“ uvedl Pololáník. Jeho hudba je „*jasná, sdělná a přístupná i těm posluchačům, pro které bývá poslech soudobé hudby mnohdy nepřekousnutelným oříškem, nejinak je tomu i v Noci plné světla.*“ uvedl autor hudebního nastudování a dirigent Petr Šumník.

Děj opery spadá do období středověku, na francouzský venkov. Otec se vydává na cestu do Jeruzaléma a chce, aby si jeho nejstarší dcera Violéna vzala Jakuba

Hurymu, kterému otec předal své hospodářství. Ta, ale svým polibkem vykoupí stavitele chrámu Petra z Craonu, který byl stížen malomocenstvím. Sama nákaze podlehne a odchýlí se do útulku, kde mají své útočiště právě malomocní. Její sestra Mara, která sňatku s Jakubem nepřála, si jej vezme a po pár letech se jim narodí dítě, to je ale mrtvé. Mara následně vyhledá Violénu a chce, aby jako světice učinila zázrak. *„Chtěl jsem přiblížit dílo dnešním divákům, protože obsahuje opomíjené, byť zásadní hodnoty jako je oběť života, zápas o lásku, podřízení života i smrti tomu, kdo vyřkne nad člověkem poslední slovo.“* uvedl Hrdlička. Hlavní ženskou roli si zde zahraje Lea Vítková. *„Violéna je silná hrdinka, osobnost, která pocítí předurčení k tomu, aby se obětovala. Je ochotná nést svůj úděl,“* přiblížila Vítková, ta bude mít po svém boku např. herce Jiřího Příbyla, Zdeňku Molíkovou, Barboru Poláškovou a další...

Světová premiéra na motivy středověkého mystéria

Zprávy z arcidiecéze, rss-čbk

Vloženo **08 Červenec 2013 12:58**

Moravské divadlo v Olomouci (MDO) ozdobilo závěr divadelní sezóny světovou premiérou opery „Noc plná světla“. Hudební dílo, jehož premiéra se konala 28. června 2013, vzniklo na motivy hry světově proslulého francouzského dramatika Paula Claudela (1868–1955). Hudebního nastudování a vedení orchestru se ujal Petr Šumník, režie v podání Michaela Taranta.



Olomouc: Moravské divadlo se zásluhou olomouckého světícího biskupa Josefa Hrdličky (libreto) a skladatele Zdeňka Pololáníka (partitura) po dlouhé době opět vrátilo k nesnadně uchopitelnému dílu Paula Claudela. Jednalo se o náročnější úkol, neboť v tomto případě došlo k hudebně-jevištnímu přednesení hluboce spirituálně laděného textu. Možná však právě toto „netradiční“ nastudování dokázalo divákům Claudela přiblížit lépe než „klasické“ činoherní provedení. Jak k dílu napsal autor libreta, „hudba interpretuje děj svými vlastními nadslovními prostředky.“ Pravdou je, že opera nebyla autorovi nikdy cizí, známá je jeho spolupráce s hudebníky Dariem Milhaudem a Arthurem Honeggerem (*Jana z Arku na hranici, Kniha o Kryštofu Kolumbovi*). Volba hudebního provedení možná usnadnila i aplikaci prvků tzv. „totálního“ divadla, tj. využití všech dostupných výrazových prostředků (prostoru, kostýmů, akce sólistů, výkonu orchestru či světelných efektů), což snad napomohlo k prohloubení uměleckého prožitku diváků.

Hudební dílo „Noc plná světla“ vznikla na námět Claudelovy světově nejznámější a nejhranější hry *Zvěstování Marii (L'Annonce faite à Marie)*. Jde o středověkou náboženskou hru s určitým tajemnem. O autorovi je známo, že byl s texty často nespokojen, a proto se k nim navracel. V případě *Zvěstování* se jedná již o třetí variantu hry *Dívka Violéna (La jeune fille Violaine)*. Jako určitou zajímavost uvedme, že Claudel hru přepsal za svého pobytu v Praze, kde byl konzulem v letech 1909–1911. K tématu se vrátil po silném prožitku z pašijí v Emauzském klášteře. Inspirací mu byla také česká krajina a umění, jeho zdejšími průvodci a přáteli se stali literární kritik Miloš Marten a malířka Zdenka Braunerová (ve *Zvěstování* se odráží např. Český ráj se zříceninou Trosky). Z autorovy tvorby ještě alespoň připomeňme

sbírku básní *Svaté obrázky z Čech* věnovanou světcům Václavovi, Ludmile a Janu Nepomuckému i pražskému Jezulátku.



Hra *Zvěstování* je zasazena do francouzské krajiny doby středověku, do doby bolesti, doby smutku a hledání, doby potřebující sebeobětování a odpuštění. Děj se odehrává na statku Anne Vercorse, který se rozhodne vše opustit. Opouští manželku Alžbětu, dcery Violénu a Maru, domov, rodný kraj a vydává se na cestu do Jeruzaléma. V předvečer odchodu zasnoubí prvorozenou dceru Violénu s mládencem Jakubem, kterého se ujal v dětství. Netuší však, že Violéna ze soucitu políbila malomocného stavitele katedrál Petra z Craonu, který musí statek v tichosti opustit. Svým polibkem jej chtěla povzbudit v těžké chvíli, sama se však nemocí nakazí. Petrovi před jeho odchodem ještě daruje prsten, který ji věnoval Jakub. Scénu soucitu a oběti sleduje z povzdálí mladší Mara. Vše vyzrazuje matce a naléhá, aby sňatek překazila, neboť se sama chce za Jakuba provdat. Cesta k sňatku se otevře v okamžiku, když Violéna opouští rodný statek.

Další děj se po letech odehrává u jeskyně, ve které přebývá slepá Violéna. V den slavnosti Narození Páně za ní přichází nešťastná Mara s mrtvolnou dcerkou v náručí. Mara prosí o slitování, zbavení neštěstí a začne se modlit. V tomto okamžiku se za zvuku zvonů z kostelů a katedrál stane zázrak, „temnota se přemění v noc plnou světla“, dítě ožije a získá modré oči Violéniny. Mara se bojí vyzrazení tajemství, proto sestru shodí do rokle.

Závěrečná scéna se přesouvá opět na rodný statek. Po sedmi letech se vrací otec Anne Vercors. V náručí nese polomrtvou Violénu a ukládá ji na velký stůl ve světnici. Jakub se konečně dozvídá pravdu. Anne Vercors dosvědčuje, že Petr z Craonu, se kterým se setkal v Jeruzalémě, se zázračně uzdravil. Mara se doznává ke svým činům. Je jí odpuštěno a Violéna vydechne naposled.



Někomu se snad zdá tato zápletka málo zajímavá až banální a ne příliš atraktivní pro dnešní svět, jakoby se jednalo o nic neříkající text pro současného, rádo se bavícího člověka. Ale u Claudela

musíme jít více do hloubky, neboť jeho texty nesou stále platný odkaz, kterým je síla oběti a soucitu s trpícími, síla darování se pro bližního vedoucí až do krajnosti, tj. položení života pro vyšší cíle a umění dohlédnout dále.

Proto je třeba ocenit odvahu uvedení tak nelehkého kusu a poděkovat všem, kteří se na tomto zdařilém a nevšedním uměleckém zážitku podíleli, ať už se jedná o samotné autory díla, scény a kostýmů či výkony orchestru a jednotlivých sólistů (obzvláště velmi působivé bylo závěrečné dějství!). Toto ojedinělé nastudování přineslo v dnešní uspěchané době tak potřebné krátké zastavení a osvěžení.

Je dobře, že se ke Claudelovi stále vracíme, i když jeho texty zůstanou stále v popředí zájmu spíše úzkého okruhu obdivovatelů a spirituálně laděných diváků, neboť jeho tvorba si vyžaduje diváka znalého a do tématu zasvěceného.

Hudební dílo „Noc plná světla“ bylo příspěvkem Moravského divadla k výročí 1150 let příchodu sv. Cyrila a Metoděje na Moravu a jejich duchovního odkazu. Současně bylo důstojným připomenutím nejen Claudelova pražského pobytu, ale i „opožděnou“ českou oslavou prvního uvedení *Zvěstování* na pařížské scéně v roce 1912. Doufáme, že se s Claudelem setkáme i v příštím roce, kdy budeme slavit sto let od prvního českého uvedení *Zvěstování* na scéně Národního divadla v Praze.

Martin Kučera

Tajemství a imaginace. Moravské divadlo prozářila Noc plná světla

Olomouc.cz, 1. 7. 2013

Nosné téma, vypjaté okamžiky a barevná světla zahalena mlhou. Moravské divadlo ukončilo sezonu v duchovním rázu. Poslední premiérovou inscenací totiž byla opera Zdeňka Pololáníka *Noc plná světla*. Její světová premiéra se uskutečnila v pátek 28. června.

Ne úplně tradičně zakončilo Moravské divadlo sezonu. Posledním titulem se stal silný příběh s duchovní tematikou. Divadlo uvedlo světovou premiéru opery Zdeňka Pololáníka *Noc plná světla*. Libreto napsal Josef Hrdlička, světící biskup olomoucký. Předlohou se mu přitom stal text francouzského spisovatele a dramatika Paula Claudela *Zvěstování Panně Marii*.

Drama o lásce, sebeobětování, hledání víry a smyslu oběti. S těmito atributy se Moravské divadlo rozloučilo před prázdninami s diváky. A odvážný počín byl odměněn velkými ovacemi. Režie se ujal operní a činoherní režisér Michael Tarant. Jeho rukopis byl zřejmý. Typické výrazové prostředky, jakými jsou barevné světýlka, scénická mlha a cáry látky, skvěle zapadaly do koncepce dramatu, které je inspirováno středověkými miráky a mystérii.

Do hlavních rolí obsadil režisér osvědčené sólisty. V úloze otce se s jistým a přesvědčivým zvučným hlasem představil Jiří Příbyl. Při první premiéře svou příležitost využily i představitelky hlavních ženských rolí. Lea Vítková coby Violéna a Barbora Polášková jako Mara skvěle vykreslily rozdílné charaktery postav. Výborný byl i David Szendiuch, který ztvárnil Petra z Craonu, a Zdeňka Mollíková v roli matky. Méně výrazný byl hlasový projev Petra Martínka, představitele Jakuba. Netradiční byla skladatelova práce se sborem Moravského divadla, který Pololáník používal spíše jako vokální nástroj. Krásnou a tajemnou hudbu významného českého skladatele skvěle zahrál orchestr pod vedením dirigenta Petra Šumníka. Za velké plus považuji umístění titulků, přestože je opera

v češtině. Většinou sice bylo sólistům dobře rozumět, ale vzhledem k hloubce textu, jehož důležitost zdůrazňují sami tvůrci opery, divákovi titulky pomohou v orientaci v ději.

Působivost celé inscenaci dodává i netradičně pojatá scéna a již zmíněná práce se světly. Na jevišti stojí pouze jakási kovová konstrukce umístěná na točně se zavěšenými kusy látek a v některých jednáních se objevuje stůl a židle. Přes otevřené orchestřiště vedou dva můstky, rovněž funkčně využitě. Otrhané batikované kostýmy ladí s duchem středověku i s charakterem příběhu. Autorem kostýmů a scény je výtvarník Tomáš Moravec. Přesto, že inscenace pracuje hodně s imaginací a tajemstvím, mohlo by být jeviště více osvětlené. Po většinu času je hodně tmavé.

Dlouhý potlesk na konci premiéry svědčil o tom, že se tvůrci vydali správnou cestou a že se světová premiéra vydařila.

Monika Pospíšilová

3. 7. 2013

Anotace

Příjmení a jméno autora: Petra Holišová

Katedra a fakulta: Katedra muzikologie, FF UP v Olomouci

Název práce: Profil skladatele Zdeňka Pololánika a rozbor opery *Noc plná světla*

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Lenka Křupková, PhD.

Počet znaků včetně mezer: 155 462

Počet stran: 100

Počet příloh: 8

Klíčová slova: Zdeněk Pololáník, skladatel, *Noc plná světla*, opera, duchovní tematika

Charakteristika práce: Práce pojednává o významném skladateli současnosti Zdeňku Pololánikovi a především jeho opeře *Noc plná světla*. Je členěná na dvě hlavní oblasti. První část nastiňuje autorův život, oblasti jeho tvorby, přehled nejvýznamnějších kompozic a představuje Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololánika v České Třebové. Druhá část se zabývá Pololánikovou operou *Noc plná světla*. Po stručném shrnutí operní tvorby s duchovní tematikou ve 20. století následuje pojednání o genezi opery, jejím syžetu a charakteristice hlavních dramatických osob. Jádrem práce je podrobná hudebně dramatická analýza opery, pozornost je věnována charakteristice vokálních forem a partů či roli orchestru a sboru.