

UNIVERZITA PALACKÉHO
V OLOMOUCI
CYRILOMETODĚJSKÁ TEOLOGICKÁ
FAKULTA

Katedra liturgické teologie

Křesťanská výchova

Bohuslav Martinů
Řecké pašije ve světle teologie

diplomová práce

Autor: Martina Smolková

Vedoucí práce: Mgr. Ing. Jan Kupka

Olomouc 2011

Abstrakt

Cílem této práce je přiblížení postavy hudebního skladatele Bohuslava Martinů a jeho operního díla Řecké pašije pomocí hudebního a teologického rozboru. Zaměřuje se na vztah hudební kompozice k závažným teologickým otázkám a vnitřního vývoje postav v díle.

Klíčová slova: Bohuslav Martinů, opera, Řecké pašije, Manolios, Janakos, pašije

Abstract

The aim of this work is to approach the stature of Bohuslav Martinů's Greek Passion opera works through music and theological analysis. It focuses on the relationship of musical compositions to major theological issues and the internal character development in the work.

Keywords: Bohuslav Martinů, opera, The Greek Passion, Manolios, Janakos, Passion

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem při jejím zpracování pouze uvedené prameny a literaturu.

V Olomouci dne 30. září 2011

Martina Smolková

Poděkování

Velmi děkuji především Mgr. Ing. Janu Kupkovi za ochotu a obrovskou trpělivost při vedení mé diplomové práce.

Děkuji také svému manželovi Zdeňku Smolkovi za velkorysost a odborné rady a děkuji svým dětem, Jonášovi a Anežce, za jejich podporu a laskavost, kterou mi projevovali po celou dobu mého studia.

Obsah

Úvod.....	6
1. Pojem pašije („passio“) z hlediska historického vývoje	7
2. Životopisná data Bohuslava Martinů.....	11
3. Libreto opery Řecké pašije.....	18
4. Hudební rozbor a hudební stavba díla.....	24
5. Význam díla pro současnost a budoucnost – odkaz díla.....	47
Závěr.....	51
Seznam pramenů.....	54
Seznam použité literatury.....	55
Seznam internetových zdrojů.....	56
Seznam příloh	

Úvod

Úvodem mé diplomové práce je potřeba sdělit, proč jsem se rozhodla pro toto téma. Bohuslav Martinů je mi blízký svou láskou k domovu a k lidem v něm. Přestože žil většinu svého života v cizině, nikdy na svou vlast nezapomněl a věnoval jí velkou část ze svého díla.

Hudba vzniká v nitru autora, je ovlivněna jeho hudebním vzděláním, temperamentem, jeho povahou a je přímo závislá na jeho vnitřní inspiraci. Hudba je umění, které psychologicky navozuje pocity a nálady, které nelze vyjádřit jinými způsoby a tudíž je nejbližší duchovnímu myšlení. Dokáže duchovní myšlení rozvinout a podpořit, a proto vážná hudba se od nejranějšího období stává součástí církevních obřadů. Ve středověku se rozlišovala hudba duchovní a světská. Základním kamenem hudebního projevu spojeného s duchovním obřadem je Gregoriánský chorál. Biblická témata byla často zhudebňována různými velikány světové hudby od oratorií, kantát, přes mše až po operní díla. Hudební myšlenky jsou zapisovány do notového zápisu a druhou fází, která je neméně důležitá pro působení hudby, je její interpretace. Tedy její převedení do zvukové podoby. Toto vše jsou okolnosti, kterých si byl Bohuslav Martinů dobře vědom, a proto jeho hudba, vyznačující se rysy moderní hudby dvacátého století v tématu, harmonii i v instrumentaci, je poutavá pro dnešního posluchače.

Protože studuji Cyrilometodějskou teologickou fakultu UP, rozhodla jsem se blíže zaměřit na operu *Řecké pašije*. Zde je dle mého mínění dokonale sklouben mystický prožitek s hudbou. Mystika je zde podpořena snovými představami autora – například postava Manolia ve třetím jednání.

1. Pojem pašije („passio“) z hlediska historického vývoje

Pašije jsou příběhem o utrpení Ježíše Krista, latinský výraz „passio“ znamená utrpení. V hudebním provedení mají nejstarší pašije charakter chorální recitace, v případě role evangelisty nebo přímé Kristovy řeči, a jsou doplňovány sborovými zpěvy lidu. Samotné čtení pašijového příběhu i s přesným rozdělením úloh začalo ve 12. století. Toto čtení bylo důvodem pro dramatizaci děje a tato zapříčinila vznik pašijových her. První dvě zcela zachované pašijové hry ze 13. století se nacházejí v klášteře v Benediktbeuern - jejich příběh začíná povoláním apoštolů. Další, Vídeňské pašije, z roku 1320, začínají již pádem prvních lidí. Je nutno podotknout, že pašijové hry byly vždy prováděny mimo prostor kostelů a také mimo konající se bohoslužby. Ještě více nezávislé na liturgii, se stávají pašije ve 14. století, kdy se přesouvá důraz na mluvený text v lidové řeči a zcela se stávají předmětem dějin divadelního dramatu.¹ V českých zemích jsou zachovány duchovní, především velikonoční hry, již ze 13. a hlavně ze 14. století. Celý text byl původně v latinském jazyce, ale později byl přeložen do jazyka českého tak, že vznikaly celé české výjevy. Po hudební stránce byl jejich pramenem gregoriánský chorál.

Zejména v Itálii pak byly předváděny pravidelné duchovní hry, velkolepě pojaté, co se týče výpravy, zpěvního projevu i hudebního doprovodu, které vytrvaly až do novověku. Ty největší a nejvýpravnější byly z 15. a počátku 16. století, pořádané v římském Colosseu.

Za povšimnutí stojí také německý hudební skladatel Heinrich Schütz (1585 – 1672), který důkladně a zajímavě zhudebnil pašije podle evangelia Lukášova, Janova a především Matoušova. V jeho Matoušových pašijích je použito pěveckého aparátu od recitativů a sólových árií až po rozsáhlé sborové scény. K tomuto období Gracian Černušák uvádí: „Skladba pašijová, způsobilá pro kantátové zpracování, se připodobnila vlašskému oratoriu v tzv. figurální pašije. Chorál, který v tomto pašijovém útvaru

¹ Srv. KUNETKA, František: *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*; Matice cyrilometodějská, s.r.o.; Olomouc 1999; ISBN 8072660276; str. 18 - 19

vyjadřoval účast věřících, byl vytlačen umělecky dokonalejší, komponovanou melodií a text evangelia byl nahrazen volnou básnickou parafrází a lyrickými meditacemi.“²

V období baroka se vývoj zcela rozdělil na pašijové hry, kde jsou úlohy rozděleny mezi herce, a pašijové hry „statické“, které se nazývaly oratoria. Oratoria zhudebňovaly biblický text s použitím recitativů, árií a sborů. Vznikaly především pro reformované církve, neboť v katolickém prostředí platil zákaz používání nástrojů ve Svatém týdnu. Postupem času byl však biblický text nahrazen přebásněným duchovním textem.³ Jejich hlavním představitelem byl hudební skladatel Johann Sebastian Bach (1685 – 1750), jehož jedním z vrcholných děl bylo zhudebnění Matoušových pašijí. Tyto byly poprvé uvedeny v roce 1729 na Květnou neděli. Vývoj těchto oratorií je nadále závislý na samotném vývoji hudby.

V období klasicismu je jedním z nejvýraznějších skladatelů Joseph Haydn (1732 – 1809) a jeho pašijová kantáta Sedm slov Vykupitelových z roku 1796. Liturgická hudba však začíná být omezována jak církevními výnosy, tak také zásahy ze strany panovníka země.

Poté, již ve druhé polovině 19. století, nastupovaly obnovující tendence, což v liturgické hudbě znamenalo návrat ke gregoriánskému chorálu a obnovení klasické polyfonie 16. století.⁴

Ve 20. století představuje Bohuslav Martinů vrchol pašijové tvorby, protože se mu zdařilo propojení scénického a hudebního pojetí pašijí v opěře Řecké pašije. Ve druhé polovině 20. století vznikají hudební proudy inspirující se duchovní tematikou. Například můžeme jmenovat hudebního skladatele, Arvo Pärta, který se narodil v roce 1935 v Estonsku, tehdejším Sovětském svazu, ale díky svému duchovnímu přesvědčení byl nucen emigrovat s celou rodinou do Rakouska. Jeho Pašije podle svatého Jana z roku 1982 navázaly na latinské Pašije, které spojil s pravoslavnou tradicí. Dalším z významných hudebních skladatelů druhé poloviny 20. století s pašijovou tematikou byl Krzysztof Penderecki (1933 v Polsku) a jeho Pašije

² ČERNUŠÁK, Gracian a kolektiv: *Dějiny evropské hudby*; Panton; Praha 1974; str. 131

³ Srv. Tamtéž; str. 23

⁴ Srv. KUNETKA, František: *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*; Matice cyrilometodějská, s.r.o.; Olomouc 1999; ISBN 8072660276; str. 25

svatého Lukáše pro sóla, recitátora, chlapecký a smíšený sbor a orchestr. Penderecki zde již využívá kombinace nejen klasických, moderních, kompozičních prostředků, ale také těch zvukomalebných, plně využívajících kompozičních technik padesátých a šedesátých let – „vzdechů, šepotů či výkřiků a ‚brebentění‘ modliteb i šoků davu přihlížejícího cestě Krista na Kalvárii, jeho smrti“.⁵ Penderecki hledal nové výrazové prostředky, které kombinoval s nejhlubším duchovním textem. Skladatel sám si text upravoval a zkracoval k vytvoření potřebné dramatické situace – použil pouze Kristovu tragickou cestu. V popředí jsou dialogy, které upozadují slovo vypravěče.

V českých zemích byl vývoj pašijových her ovlivněn především německou kulturou. Týká se to zejména oblasti Podkrkonoší a Šumavy. Tento vývoj je postupný a z počátku byl vázán především na jezuitské koleje. Postupem času jsou pašijové hry předány také mezi laiky, kteří se jich ujali s nadšením. Hry byly prezentovány v jazyce latinském, ale již v roce 1631 je k Velikonocům představena hra v českém jazyce.

S nejvýraznější tradicí lidových pašijových her v českých zemích se můžeme setkat v Hořicích na Šumavě. Zdejší tradice sahá až do 13. století. Jedním z důvodů pro vznik pašijových her byly těžké podmínky prostého lidu, jenž své utrpení ztotožňoval s utrpením Ježíše Krista. Následné Vzkříšení pro ně bylo symbolem vzkříšení k lepšímu životu. V 17. století následkem častých válek tato aktivita pohasla a znovuobjevena byla až počátkem 19. století. V roce 1816 byly uvedeny první obnovené pašije s názvem „Utrpení a smrt našeho Pána Ježíše Krista – truchlohra o pěti jednáních s předehrou“ autora Paula Gröllhesla. Až do roku 1840 byly předváděny v sálech místních hospod a bez kostýmů. Jejich tradice byla natolik známá, že se stala podnětem pro pořádání Pašijí také v celé Evropě. Lidé v Hořicích se díky obrovskému zájmu rozhodli pro toto představení postavit budovu divadla, které bylo otevřeno 25. června 1893. Tyto hry byly přerušeny pouze v době první a druhé světové války. O poválečnou obnovu se zasloužil Jaroslav Tomáš Vetešník. Pašijová hra byla zkrácena a v roce

⁵ Schnierer, Miloš: *Expresionismus a nová hudba; Svět orchestru 20. století – III.*; Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích; České Budějovice 1999; ISBN 80-7040-371-3; str. 321

1947 opět uvedena poprvé v českém jazyce. Český jazyk se zde stal symbolem české řeči a českých obyvatel kraje. Rok 1948 však tuto tradici na dlouhou dobu ukončil. Hoříčtí občané se ale nevzdali a v roce 1992 se rozhodli tradici pašijových her opět obnovit. Jako text jim posloužila předloha Dr. Jindřicha Pecky a doprovodnou hudbu složil Jaroslav Krček. Díky nadšení všech účinkujících se dne 26. června 1993 konala obnovená premiéra Pašijí.⁶ Za zmínku dále také stojí obnovení pašijových her ve Žďáru nad Sázavou, kde od roku 1998 vždy v předvelikonočním týdnu, tamní farníci uvádějí pašijovou hru „Co se stalo s Ježíšem“. Jejím takzvaně duchovním otcem byl P. Ervín Jansa ze zdejší Římskokatolické farnosti a sami účinkující tuto hru považují za příspěvek k evangelizaci.⁷ Obnovené lidové Pašije se hrají také na Zbraslavi, kde je jejich zajímavostí to, že hrají profesionální herci společně s členy ochotnického spolku Zbraslavské kulturní společnosti, uprostřed davu diváků. Místem provedení zajímavé jsou také Pašije v České Lípě, které se od roku 2004 hrají v areálu Vodního hradu Lipý. Pašijové hry všeobecně jsou samozřejmě uváděny také na jiných místech naší země a většinou jsou závislé na osobách, které je organizují, na místních farnostech a místních lidových zvycích, kde se stávají nedílnou součástí velikonočního období.

⁶ Srv. *Hořícké pašijové hry v Hořicích na Šumavě* [online]; [citováno dne: 18. 10. 2011]; Dostupné z: < <http://www.pasije.info/historie.html> >

⁷ Srv. Bárta Ladislav: *Svatý Prokop; Web Římskokatolické farnosti svatého Prokopa ve Žďáru nad Sázavou* [online]; Datum publikování: 19. 3. 2008; [citováno dne: 18. 10. 2011]; Dostupné z: < <http://www.zdarskefarnosti.cz/detailclanek.aspx?IDClanek=17> >

2. Životopisná data Bohuslava Martinů

Druhá kapitola mé práce se zabývá životopisnými údaji Bohuslava Martinů, z důvodu předestření nejen hudebního vývoje osobnosti, ale také jeho lidského vývoje. Protože je pro mou práci podstatná jen část života skladatele, jsou zde uvedena životopisná data pouze do doby, kdy byly zkomponovány Řecké pašije.

Bohuslav Martinů se narodil 8. prosince 1890 v Poličce, rodičům Ferdinandovi, poličskému obuvníkovu a pověznému, a Karolině ve věžní světničce chrámu svatého Jakuba. Důležitou osobou v jeho životě byla také starší sestra Marie, která udržovala aktivní a trvalý styk nejen mezi Bohuslavem a příbuznými v Poličce, ale také s osobnostmi pohybujícími se okolo B. Martinů. Důležité to bylo především v období druhé světové války, kdy byl Bohuslav vzdálen mnoho kilometrů od domova. Byla důležitou spojnici mezi Bohuslavem Martinů a domovem a byla to právě ona, díky komu se zachovalo svědectví o způsobu života na věži v době, kdy tam rodina Martinů žila.

Další osoby, které měly na Bohuslava bezprostřední vliv, byly jeho chůva Tomšová, uředník Stanislav Hnát a otcův dělník Stodola. Všichni tito trávili s rodinou Martinů podstatný čas a děti je považovaly téměř za členy domácnosti.

Je potřeba poznamenat, že Martinů ani v cizině po letech nezapomínal na svůj domov a především na pobyt na poličské věži. V jeho vzpomínkách jsou vidět hluboké citové vazby, které neochably ani po letech mimo domov. „Ve mém pokoji mám stále, od počátku svého pobytu v Paříži, malou pohlednici s miniaturním obrazem pohledu z věže na poličské náměstí. Ale i v mé vzpomínce je stále tento pohled a mnoho jiných. Bylo jich mnoho a z každé strany pavlače na všechny světové strany se pohled měnil. Jsa úplně odloučen od ostatního světa, jako v nějakém majáku, neměl jsem nic jiného na práci i pro zábavu, než si zapisovat do paměti tyto různé obrazy, jež bylo možno z věže vidět. Znáte je všichni, ale já je znám dopodrobna. Z jedné strany pohled na rybník, na lázně, z druhé na hřbitov a stále se prodlužující vesnice, na sever je plocha bez lesů a vpředu město, vše v miniatuře, s malými domky a malými lidmi, a nad tím

veliký, nepřehledný prostor. Myslím, že tento prostor je z mých největších dojmů z dětství, který si nejvíce uvědomuji, a který asi hraje velkou úlohu v celém mém názoru na kompozici. Nejsou to malé zájmy lidí, starosti, bolesti nebo i radosti, které jsem viděl z velké dálky, lépe řečeno z výšky. Je to tento prostor, který mám stále před očima a který, zdá se mi, hledám stále ve svých pracích. Prostor a příroda, ne lidi ...“⁸ takto na domov vzpomíná v Paříži roku 1934.

Co se týče hudebního vzdělání Bohuslava v útlém věku, měl dva učitele – ten první byl Josef Černovský, který poskytl základy hry na housle a druhým byl Josef Vintř, kapelník poličské Mládenecké kapely.

Díky podpoře poličských radních odešel Bohuslav Martinů do Prahy na pražskou konzervatoř. Brzy však začal mít problémy díky modernímu, nezvyklému způsobu vyjadřování a již druhý ročník měl opakovat. 4. června 1910 byl nakonec z konzervatoře propuštěn a rozhodl se přihlásit ke státní zkoušce z houslové hry a hudební pedagogiky. Oporou v této době mu bylo přátelství s houslistou Stanislavem Novákem. Díky němu se mohl v roce 1920 stát členem skupiny druhých houslí České filharmonie, kterou v té době vedl Václav Talich. Nadále skládal a komponoval a začínal se stávat známým skladatelem. V roce 1922 se přihlásil u Josefa Suka, nově jmenovaného profesora kompozice na mistrovské škole pražské konzervatoře. Vzhledem ke stejnému zaujetí lyrismem, poezií a podobnými náladami byly spojeny myšlenkové světy žáka a učitele a toto harmonické spojení oběma vyhovovalo. Martinů se u Suka mnohému naučil. V této době již plně komponoval a v roce 1923 se rozhodl odejít do Francie na studijní pobyt; původně na tři měsíce, ale nakonec zůstal sedmnáct let.

V listopadu roku 1926 se tehdy třicetiletý Bohuslav Martinů poprvé setkává se svou budoucí ženou Charlottou Quennehenovou. „Jaké má krásné modré oči! Jakou ušlechtilou hlavu! Otáčela jsem se znovu a znovu, zadívala se na něho. Usmál se. Jak možno neopětovat jeho úsměv? Zneklidněla jsem poněkud a sledovala program roztržitě. Mezi představeními se přitočil mladý muž ke mně, vtiskl mi do dlaně lísteček. Dychtivě jsem ho rozbalila: Bohuslav Martinů, 11 bis, rue Delambre.

⁸ Hejzlar, Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169; str. 16 - 17

Později, když jsem seznala Bohušovu plachou, nesmělou povahu, teprve jsem si uvědomila, jak bylo toto počínání pro něho neobvyklé.⁹ Takto popisuje první setkání v cirkuse Medrano s Bohuslavem Martinů jeho žena Charlotte ve své knize *Můj život s Bohuslavem Martinů*. Její vzpomínky nám plně odhalují Bohuslavův život ve Francii i v pozdějších letech. Většina z tohoto období by pravděpodobně zůstala zcela skryta. „Bohuš byl velmi pracovitý a dovedl si dobře rozdělit čas. Pracoval celé dopoledne, po obědě si vyšel na dvě tři hodiny na bulváry, nejraději na nábřeží Seiny k bukinistům, k antikvářům s knihami. Probíral se tam knihami, přinášel si je domů, zase je po četbě odnášel a vyměňoval za jiné. Bukinisté na nábřeží Malaquais ho znali a upozorňovali ho na zajímavosti. Večery trávil s kamarády v Café du Dôme na Montparmassu. Seděl tam u šálku černé kávy za 10 centimů celé hodiny. Scházeli se tam hudebníci a malíři a často mezi ně zavítal umělec projíždějící Paříží. Z Čechů přicházivali někdy členové velvyslanectví jako Šafránek, Špaček, Vaněk. Ze skladatelů tam býval Rumun Marcel Mihalovici, Maďar Tibor Harsanyi, Švýcar Conrad Beck. Z českých malířů byl to hlavně věrný Bohušův druh Jan Zrzavý, pak malíři Tichý, Kupka, Šíma, Věra Jičínská, Wiesner; kromě Čechů Švýcar Werner Hartmann; ze sochařů vzpomínám si na jména Štefan a Vlach. Řadu jmen jsem zapomněla ...“¹⁰ Tolik vzpomínky Charlotty Martinů na počátky soužití s nadaným skladatelem B. Martinů. Díky pobytu v Paříži byl Martinů v neustálém kontaktu s mnoha osobnostmi tehdejší kulturní scény, kteří jej vlastní tvorbou inspirovali. Nezapomínal ale ani na své přátele a blízké v tehdejším Československu a obzvlášť v Poličce.

Ostatně do rodného Československa až do roku 1938 každoročně dojížděl – někdy i na delší prázdninový pobyt nebo třeba jen na vánoční svátky. Tyto vazby na domov velmi ovlivnily celou jeho tvorbu, bylo zde vidět výrazné pouto na tradice českého a moravského lidového umění.

V roce 1931, 21. března, se oženil se svou milovanou Charlottou Quennehenovou. Charlottu osobně poznala jak Bohuslavova sestra Marie, tak i jeho matka Karolina Martinů. Charlotte měla z Bohuslavovy matky

⁹ Hejzlar, Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169; str. 31

¹⁰ Tamtéž; str. 32

velkou obavu a po letech na ni takto vzpomínala: „Přicházela jsem z neznámé země do českého městečka, neznala jsem ani řeč, ani zvyky. Neměla jsem majetek, můj výdělek byl velmi skrovný. Mohla jsem nabídnout jen jedno: bláhové srdce, plné lásky a obětavosti. Přivítání v Poličce bylo chladné. Maminka měla samozřejmě jiné plány se svým Bohušem; však se nabízely nevěsty se statkem, s velkým věnem, s nákladnou výbavou ...“¹¹ Matčiny obavy se však evidentně nevyplnily. Bohuslav Martinů našel u Charlotty „útulný a vlídný domov, přístav v rozbouřeném moři. Vlnobití bylo někdy silné, ale manželé Martinů díky vzájemnému porozumění těmto vnějším vlivům odolávali. Nejpřesněji to vyjádřil Vítězslav Nezval svými verši vřazenými do sbírky *Sbohem a šáteček*:

Miluji věci, které k sobě nepatří
Je to půvabné
V Plaisance jsem spatřil domek
Malá zahrada a okno ve stínu
Bydlí tam už rok pan Martinů
A ta paní co nám jde vstříc
Je něžná že nemůže být už nikdo víc
Také jsou poblíž dveře s nápisem
Vyučuji řecky surrealistický zpěv.“¹²

V červenci stejného roku (1931) se Martinů zúčastnil festivalu hudby v Salcburku, aby zde jednal se zástupci firmy Schott, která se později společně s dalšími vydavatelstvími postarala o vydání Bohuslavova díla tiskem. Tento zájem ze strany vydavatelů dosvědčuje, že se jeho hudba dostávala do povědomí kulturní veřejnosti. Čím více však byl Martinů známější, tím intenzivněji pracoval. Nápady se jen hrnuly a on je uměl velmi dobře zhodnotit. Paní Martinů toto období hodnotí: „Často jsem pozorovala Bohuše při počátku nového díla. Byl hluboce zamyšlený, jakoby rozpolcený, neklidný a dlouho váhal. Ale v okamžiku, kdy napsal na papír

¹¹ Hejzlar, Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169; str. 38

¹² Tamtéž; str. 39

první notu, nepřestal psát, brána se otevřela. Stalo se též, že po každodenní odpolední procházce ihned usedl ke klavíru a dal se do psaní. Melodiemi a akordy se to v jeho hlavě jen hemžilo, musel je krotit a dát jim formu. Jak jsem se již zmínila, Petit-père pracoval celé dopoledne a po přestávce oběda a po obvyklé procházce znovu k večeru. Po společné večeři se scházel každý večer v kavárně de Dôme s kamarády, většinou umělci. Vracel se před půlnocí, vždy ještě četl a rád před spaním popil sklenku červeného vína. Bylo to obyčejné levné víno „du pays“, často natrpklé, které si osladil. Byly dny, kdy se Bohuš zakousl do komponování, že začal ráno v půl osmé a nepřestal až v šest večer, byl úplně posedlý. Když nemohl pracovat, nebyl šťasten.

Od přírody měl k životu vztah velmi pozitivní, cenil si všech malých i velkých darů a radostí, které země a příroda skýtá. „Nemáme toho tolik, jako ostatní“, říkal mi, „ale dost k tomu, abychom byli šťastni“. Ve svém optimismu vždy věřil, že nakonec vše dobře dopadne a že bude lépe. Nikdy nemohl nikoho zarmoutit, ani slovem, ani gestem. Mnoho věcí nemělo pro něho důležitosti, byl velmi skromný a nenáročný. Vele důležitě pro něho bylo: klid k práci, klavír na dosah ruky, nemuset se starat o praktické denní otázky ...¹³ V takovémto láskyplném a harmonickém prostředí se tedy rodila tak nádherná díla Bohuslava Martinů.

V lednu 1941 následně odjíždí Martinů i se svou ženou za oceán. Jeho paní takto vzpomíná: „A 31. března ráno jsme přijeli do New Yorku. V přístavišti nás čekal Miloš Šafránek, jeho tehdejší choť pianistka Germaine Leroux a konzul Hajný ... Ač jsme byli oba slabí a vyčerpaní, přece jen vřelé přijetí a naděje v lepší časy nás elektrizovaly a nechali jsme se unášet novými dojmy. Přátelé a známí byli k nám velmi hodní a snažili se nám usnadnit první kroky v Novém světě ...“¹⁴ Po složitých prvních krocích, kdy finančně vypomáhal také československý konzulát, bylo Bohuslavu Martinů nabídnuto profesorské místo v Berkshiru. Martinů tedy dopoledne vyučoval a odpoledne tvořil. On i jeho žena Charlotte byli velmi pracovití lidé, a tak přestože byl Martinů již známým skladatelem, jeho ženě

¹³ Hejzlar, Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169; str. 45 - 46

¹⁴ Tamtéž; str. 68

nedělalo problém nastoupit opět do dílny, bylo-li to potřeba. I nadále Charlotte zajišťovala veškeré praktické záležitosti běžného chodu domácnosti. V březnu 1944 umírá Bohuslavovi matka Karolina, on sám se ale posledního rozloučení nemůže zúčastnit, protože je u Němců v naprosté nemilosti a jeho díla jsou v tehdejším Československu cenzurou zakázána. 20. července 1945 umírá také jeho dlouholetý přítel houslista Stanislav Novák. Následovala léta plná práce a komponování. V tomto období prožívá mimo jiné i těžký úraz po pádu z nezabezpečeného balkónu. Martinů se s následky úrazu vyrovnává po svém – soustavnou a usilovnou prací.

V roce 1955 začíná pracovat na Řeckých pašijích. Charlotte Martinů vzpomíná na tuto práci takto: „Velký čtenář Martinů byl nadšen Alexisem Zorbasem, a jelikož básník žil tehdy nedaleko, v blízkých Antibes, zajel si k němu. Nezůstalo při jedné návštěvě, po tomto důležitém setkání následovalo mnoho jiných. Bohuš měl v úmyslu napsat operní libreto podle ‚Alexise Zorby‘. Ale na radu Kazantzakise začal se zabývat ‚Kristem znovu ukřižovaným‘ a sám si napsal anglické libreto k opeře nazvané později ‚Řecké pašije‘. Kazantzakis bydlel tehdy poblíž antibeských hradeb a Bohuš za ním často jezdíval. Bylo velmi těžké vměstnat rozsáhlý román do čtyř dějství a Bohuš několikrát změnil rozvrh libreta. Vždy se s Kazanem – jak básníkovi říkal – o tom radil. Tehdy ani já, ani paní Kazantzakisová jsme netušily, že za několik málo let se tu obě octneme samy, bez našich milovaných druhů životů. Kazantzakis zemřel dva roky před Bohušem ...“¹⁵ Práce na libretu Řeckých pašijí byla velmi složitá. Román je rozsáhlý a Martinů jej musel vměstnat do „prostých a srozumitelných libretistických dialogů“.¹⁶

V září 1957 již přestal B. Martinů vyučovat a přestěhoval se do Švýcarska, kde až na krátké přestávky, žil až do smrti. Po dvouleté přestávce se vrátil k Řeckým pašijím, tedy k jejich druhé verzi. Tuto práci opět přerušil, aby se od září 1958 definitivně jim věnoval. Je to nesmírně obsáhlé dílo a dá se považovat za „jedno z nejzávažnějších hudebně

¹⁵ Hejzlar, Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169; str. 90

¹⁶ Tamtéž; str. 90

dramatických poselství našeho století“.¹⁷ Martinů se podařilo ve svém libretu zachytit celý román Kazantzakisův v naprosto logické kontinuitě. Co se týče hudby, Václav Holzknecht (hudební spisovatel a publicista), v publikaci Cesta Bohuslava Martinů, píše: „Martinů si libreto upravil, děj dlouhého románu musel zhustit a jevištně adaptovat. Ačkoli to byla namáhavá práce a jeho zdraví již kolísalo, nicméně se mu podařilo tento obtížný úkol zdolat. Námět ho lákal a sliboval velmi účinné libreto. ... Sociální motiv se dostal do díla Bohuslava Martinů nejen proto, že se vyskytuje v románu a zaujal Martinů jako čtenáře, nýbrž i proto, že skladatel pocíťoval soucit s beznadějí chudých. Sám nebyl podobné situace za mlada dalek a po celý život – i přes hlučné úspěchy, jichž se mu později dostalo – nebyl hmotně zabezpečen, jsa odkázán na příležitostné příjmy a na přechodnou přízeň mecenášů.

Hudebně dramaticky jsou Řecké pašije zvládnuty mistrně. Lokálního folklóru Martinů užívá jen málo a soustřeďuje se na vnitřní konflikt příběhu. Opera obsahuje mnoho zajímavých a nových situací. ... Vyznění díla je mohutné. V posmrtném provedení za řízení Paula Sachera v Curychu 9. června 1961 sklidily Řecké pašije nesmírný úspěch. Pak nastoupily cestu světem.“¹⁸ 15. ledna 1959 završil Martinů svůj skladatelský odkaz, protože „od tohoto data nastává souboj s časem, s lidskou energií, tvrdý souboj s postupující a silné bolesti působící chorobou, který bude trvat až do dne posledního vydechnutí“.¹⁹

¹⁷ Hejzlar, Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169; str. 94

¹⁸ Tamtéž; str. 95 - 96

¹⁹ Tamtéž; str. 99

3. Libreto opery Řecké pašije

Tato kapitola se zabývá vztahem mezi Bohuslavem Martinů a Nikosem Kazantzakisem, podle jehož románu Kristus znovu ukřižovaný, Martinů zkomponoval své dílo.

Napsání opery Řecké pašije předcházela u Bohuslava Martinů velká touha napsat drama. Protože Martinů hodně a rád četl, ostatně byl tak zvyklý z domova, kde všichni propadli čtenářské vášni, dostal se mu do rukou také román Nikose Kazantzakise – Alexis Zorba. Bohuslav Martinů tedy vyhledal autora, ale pro rozsáhlost románu nebylo možné jej upravit jako operní libreto. Nikos Kazantzakis tedy Bohuslavu Martinů doporučil svůj román Kristus znovu ukřižovaný. Tento román Martinů sice znal, ale obával se, že je to stejný případ jako Alexis Zorba. V dopise Miloši Šafránkovi ze 4. listopadu 1958 píše: „Neměl jsem rovněž představu, že by Kazantzakis měl jiný nový román, jenom jsem doufal, že má, v čemž jsem se nezklamal; jenom že současně nic nebylo přeloženo, a tedy nic platné mi to nebylo. Měl nový román, který teď už vyšel v překladu, vyšel vloni, a něco jako Sodoma a Gomora, popsal mi to, ale sám byl pro pašije, a řekl, abych se pokusil udělat libreto; tedy tak to začalo.“²⁰ Tak tedy vzniklo libreto, které přestože bylo zkráceno, zachytilo celý obsáhlý román.

Práce na celé opeře trvala více než čtyři roky a obsahovala tři fáze: „od podzimu 1954 až do října 1955 na jihu Francie, v Nizze a v Antibes u autora románu, pak v New Yorku až do konce května 1956 a v létě téhož roku a roku příštího v Římě; od jara až do konce roku 1958, s přestávkou těžké operace v listopadu, ve Švýcarsku, kde celou partituru přepracoval a tamtéž začátkem roku 1959 v rekonvalescenci dokončil.“²¹

Děj byl rozložen na čtyři dějství a každé z nich má jiný počet scén: první má čtyři, druhé pět, třetí čtyři a čtvrté tři scény. Některé románové postavy i celé epizody jsou zcela vynechány, čímž podle Miloše Šafránka vyniká „plastický výraz expozice dramatu a jeho dvou hlavních sil, jež se

²⁰ Šafránek, Miloš: *Bohuslav Martinů, Život a dílo*; Státní hudební vydavatelství; Praha 1961; str. 300

²¹ Tamtéž; str. 304

srážejí: pozemské tragédie lidské a osudu lidí změněných úlohami v pašijových hrách.²²

Přepis velmi obsáhlého románu Nikose Kazantzakise do operního libreta byla náročná a tvrdá práce. Martinů v díle posílil lyriku, poetičnost celého příběhu i zúčastněných osob a především zdůraznil biblickou symboliku příběhu. V samém závěru díla se spojuje právě biblická myšlenka lidské oběti a věčné téma střetu světa chudých a bohatých, cti a farizejství.

Děj opery:

První jednání:

Děj začíná na stupních chrámu během slunečné Velikonoční neděle v malé řecké obci Lykovrisi. Vesničané v čele s otcem Grigorisem se připravují na pašijové hry a otec Grigoris rozděluje role biblických postav. Jako tři apoštolové jsou vybráni Konstantis, Michelis a Janakos, který prosí o roli také pro svého milovaného oslíka. Vdově Kateřině je přisouzena role Máří Magdalény a Panaitisovi role Jidáše, ten se brání, protože nechce být tím, kdo zradí Krista. Roli Krista získává Manolios, který je pastýřem ovcí. Manolios se cítí poctěn, ale zároveň se zdráhá, má pocit, že není této role hoden. Otec Grigoris všem postavám žehná a přátelé se domlouvají. Do hry vstupuje Lenio, která touží po svém milém – Manoliovi, ten ji však odmítá. Náhle přichází dav roztrhaných a hladových poutníků, kteří byli vyhnáni ze své vesnice Turky. Kateřina jim soucitně dává pít. Otec Fotis – kněz poutníků – vede rozhovor s otcem Grigorisem, který poutníky odmítá. Jedna z žen, putujícího davu, umírá vyčerpáním a hladem, což dává otci Grigorisovi možnost k vytvoření paniky, že žena zemřela na choleru. Otec Fotis vše vysvětluje a prosí o dary z přebytků lykovriských občanů. Poutníci odcházejí na horu Sarakinu a čtyři „vybraní“ – Manolios, Michelis, Konstantis a Janakos, jim pomáhají odnášet mrtvou ženu.

Druhé jednání:

²² Šafránek Miloš: *Bohuslav Martinů, Život a dílo*; Státní hudební vydavatelství; Praha 1961; str. 302

Druhé jednání je započato rozhovorem mezi Janakosem a jeho oslíkem. Do hry vstupuje Kateřina, která si s Janakosem pohrává. Bohatý muž Ladas si pozývá Janakose, který je obchodníkem, aby se ho pokusil uplatit a zneužít pro získání šperků od poutníků ze Sarakiny. Dává mu 3 libry, aby získal zlato a šperky. Kateřina bojuje se svou láskou k Manoliovovi – zdá se jí, že ji navštěvuje ve snu. Vyznává tedy Manoliovovi svou lásku. Mezitím Janakos odchází na Sarakinu, aby vyhověl Ladasovi, a zpovzdálí zde sleduje založení nového osídlení. Otec Fotis společně se svými lidmi žehná 4 branám do nové vesnice. Janakose se celá situace dotýká natolik, že v pláči žádá otce Fotise o zpověď a přiznává se k přijetí třech liber. Otec Fotis mu vyslovuje odpuštění. Mezitím umírá stařec, který si přeje být pochován v základech nové vesnice.

Třetí jednání:

Ve třetím jednání je Manolios, který bojuje sám se sebou, pronásledován zlými sny, ve kterých ho pronásleduje jeho milá Lenio, otec Grigoris i Kateřina. Zjevuje se mu také Janakos, který vyčítá Manoliovovi jeho blížící se svatbu s Lenií. Manolios blouzní mezi snem a skutečností a nablízku je mu pouze Nikolis, jeho pomocný pasáček ovcí. Přichází také Lenio, aby donutila Manolia ke svatbě a je zklamána, když Manoliovovi nevdá, že se rozhodla pro sňatek s jiným. Nežárli na ni a přeje jí štěstí. Manolios se opět potácí mezi snem a skutečností. Nakonec se rozhodne navštívit Kateřinu. Ta se mezitím baví s Panaitosem, který využívá jejích „ženských předností“. Do této situace vstupuje Manolios a Kateřina mu opět vyznává svou lásku. Ten odolává jejímu naléhání a ona poznává, že je vše jinak, když ji oslovuje „Sestro!“. Zjišťuje, že před ní stojí již jiný Manolios. Panaitos vyslechne celý rozhovor a snaží se Manolia zabít, ten jeho útok odráží, ale neoplácí. Kateřina se vydává se svým jehnětem na Sarakinu, aby ho věnovala dětem. Potkává se s Janakosem. Otec Grigoris se společně s bohatými vesničany rozhoduje vyhnat Manolia z vesnice. Manolios má dar slova, hovoří k lidem, podpořen svými přáteli - „apoštoly“ a Kateřinou. Otec Grigoris nařkne Manolia, že je šílený, ale lidé se již domlouvají, jak Sarakinským pomoci. Nikolis oznamuje Manoliovovi, že se

rozhodli s Lení pro svatbu, ten jim vše schvaluje. V noci na Sarakině se Manolioví, přátelům a Kateřině zjevuje ukřižovaný Kristus.

Čtvrté jednání:

Úvodem je svatba Lenio s Nikolisem. Do svatebního veselí vstupuje otec Grigoris, který vyobcovává Manolia z vesnice. Jeho přátelé jsou mu neustále po boku. Manolios se rozhodne promluvit k lidem, ale Panaitos – „Jidáš“ jej zabije, podpořen otcem Grigorisem. Přichází zděšení a Sarakinští se rozhodnou pohřbít tělo. Kateřina zpívá starou píseň jako smutné loučení s důvěřivým chlapcem, který se rozhodl změnit svět láskou. Sarakinští se po pohřbu, opět v čele s otcem Fotisem, vydávají na cestu, pryč z této hanbou opředené vesnice.

Díky umístění zápletky a hudebního zpracování do obecně lidské, zřetelně nadnárodní polohy si mohl Bohuslav Martinů dovolit vypustit např. postavu agy, což mohlo zasáhnout do národního protitureckého díla. V díle všeobecně ale musel být zjednodušen počet postav proti románu.²³ „V Řeckých pašijích je úzce provázána naléhavá sociální a národní angažovanost s mysteriózním námětem pašijových her. Martinů podpoří spíše tuto druhou složku, protože právě ji považuje za prioritní. Do popředí tím vystoupí jednotlivé lidské osudy a z nich přechází hra do imaginárních poloh – tak jak to považoval ve svém pojetí opery odedávna za přirozené. Člověk a svět jsou pro něho plni záhad, neodbytných otázek a zneklidňujících pochybností.“²⁴ Kazantzakis zaujal Martinů „neobyčejným viděním společenských rozporů“²⁵, jedná se o obraz „člověka, který v sobě nese osudový úděl.“²⁶ Sociální tón celého díla má svůj vrchol ve čtvrtém jednání, v celém závěru opery. To, co Kazantzakis pouze naznačil, to

²³ Srv. Mihule Jaroslav: *Martinů, osud skladatele*; Nakladatelství Karolinum; Praha 2002; ISBN 80-246-0426-4; str. 527

²⁴ Tamtéž; str. 528

²⁵ Tamtéž; str. 529

²⁶ Tamtéž; str. 529

Martinů dotahuje „s novou emocionální intenzitou do přesvědčivé podoby, jakou je schopno vytvořit právě jen velké umění.“²⁷

Po prostudování všech materiálů je nezbytné uvést, že Kazantzakis Martinů zcela důvěřoval, co se týče jeho literárně dramatických schopností. Ten ale přesto neustále spisovatele informoval o všech svých úpravách a Kazantzakis mu průběžně posílal svůj písemný souhlas s těmito úpravami. Reakce na kompletní dílo je patrná z dopisu Nikose Kazantzakise z 29. listopadu 1955: „Milý příteli, přečetl jsem pozorně Vaše libreto, je velice jasné, velice střídme, zbavené mnoha krásných pasáží, které by je však mohly zatížit. Ano, dialogy je nutné ještě zkrátit, málo slov, mnoho hudby. Jste z plemene, které hluboce chápe Východ – drsný a něžný, sladký a surový – a jsem si jist, že napíšete skvělou operu. Uvidím Vás opět v květnu a poslechnu si hudbu, jsem tomu rád. Nic proti libretu nemám; nemusím nic měnit, víte lépe než kdokoli jiný, co Vaší hudbě prospívá, v opeře znamená hudba všechno. Dobře si pamatuji, že Mozartovy opery mají směšná libreta.“²⁸ Ve stejném duchu se nese také vzpomínka Kazantzakisovy ženy, Elene: „... Martinů napsal libreto pro operu *Řecké pašije* sám, prakticky bez Kazantzakisovy pomoci. Skladatel předložil své ideje a spisovatel neshledávaje, co by na nich měnil, je ihned schválil.“²⁹ Podobně jako Kazantzakisova žena na tuto situaci vzpomíná i Charlotte Martinů: „Konec září přinesl Bohušovi zase jednu radostnou a důležitou událost: seznámil se s řeckým básníkem Nikosem Kazantzakisem ... byl nadšen Alexisem Zorbou ... chtěl napsat libreto podle tohoto románu, ale na radu Kazantzakisovu se začal zabývat Kristem znovu ukřižovaným, který řecky vyšel právě roku 1954 ... Bylo velmi těžké vměstnat rozsáhlý román do čtyř dějství a Martinů několikrát změnil rozvrh libreta. Vždy se s Kazanem, jak básníkovi říkal, o tom radil.“³⁰ Sám Martinů respektoval Kazantzakisův text více než v obyčejné opeře, právě pro spisovatelovu moudrost a práci

²⁷ Mihule, Jaroslav: *Martinů, osud skladatele*; Nakladatelství Karolinum; Praha 2002; ISBN 80-246-0426-4; str. 532

²⁸ Dostálová, Růžena; Březina, Aleš: *Řecké pašije. Osud jedné opery, Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů*; Nakladatelství Roman Míšek – SET OUT; Praha 2003; ISBN 80-86277-28-3; str. 34

²⁹ Tamtéž; str. 10

³⁰ Tamtéž; str. 10

s textem. Další nutností respektu bylo také to, že Martinů pracoval s anglickým překladem románu, nikoliv s českým.

4. Hudební rozbor a hudební stavba díla

Bohuslav Martinů přistoupil ke kompozici na vrcholu svých tvůrčích sil, kdy již v plné síle a celé šíři dal zaznít tónům hudby, charakteristické jeho estetickému hudebnímu pojetí a citu. Ojedinělé a zcela výjimečné je spojení autora s rodnou Vysočinou na dálku stovek kilometrů. Hudba Bohuslava Martinů hluboce odráží domovinu, stejně jako sluncem prozářenou krajinu Vysočiny, polí, luk, zalesněných strání nebo malebných vesniček. Obdobně hluboko čerpá autor ze západoevropského hudebního potenciálu, který Bohuslava Martinů neustále obklopoval a vnitřně obohacoval. Spojením těchto dvou esteticko-hudebních světů – východoevropského a západoevropského – dalo možnost Bohuslavu Martinů promlouvat k posluchačům moderní hudby celého světa, a tak se stát nejsvětovějším českým hudebním skladatelem, i přesto, že jeho hudební mluva je pevně zakotvená v hlubokých tradicích české národní hudby. Odrážející impresionismus, neoklasicismus, punktualismus, symbolismus či expresionismus nebo spojující s první českou avantgardou, nepřekračuje hranice harmonicko-rytmické hudební mluvy pevně zakotvené v notovém a rytmickém zápise. Tuto hudbu bychom mohli vnímat jako motivickou, rytmicko-harmonickou, melodickou, zvukomalebnou, dramatickou, plnou hudebních myšlenek, které ve svém celku vytvářejí obraz hudby plné emocí a vzrušení.

Opera 20. století je již plně inspirována operními velikány Richardem Wágnerem nebo osobnostmi italského verismu. Pro operu charakteristické árie a recitativy se v zájmu dějového průběhu a dramatické opravdovosti vytrácejí a opera tak získává na dramatickém spádu a na věrnosti postav. Bohuslav Martinů ve své obsáhlé operní tvorbě dává přednost zvukové jednoduchosti, aby vynikl pěvecký hlas a pro pěvce obzvláště důležitá tónová orientace. Zpěvák má přes velmi obtížné intonační a pěvecké party dobrou tonální a zvukovou představivost.

Řecké pašije vybavil Bohuslav Martinů hudebně ve smyslu operních orchestrů velké opery 20. století. Dílo je prokomponované a zvukově se střídají pasáže smyčcových nástrojů, dechových nástrojů a celého orchestru. Bohuslav Martinů vždy dbá na dobrou vyrovnanost zvuku pro správnou

slyšitelnost pěvců. Tato otázka je v opeře velmi důležitá a neméně důležitá je otázka přesné orientace pěvce jak po stránce zvukově hudební, tak intonační. Tyto aspekty vedou ke spolehlivému provádění operního díla v praxi. Orientace v toku hudebního díla je stejně důležitá pro posluchače i interprety. Toho si je Martinů dobře vědom, a proto také jeho operní tvorba nemizí z pódíí nejen u nás doma, ale také po celém světě.

Řecké pašije jsou dílem plným emocí a vášní. Z hlediska obsahovosti můžeme toto dílo přirovnat k nejhlubším a nejzávažnějším dílům Bohuslava Martinů. Přistupuje ke kompozici na vrcholu svých tvůrčích sil a s největším pracovním zaujetím. Námět a celou dramatickou strukturu neustále konzultoval s literárním autorem – Nikosem Kazantzakisem, a tak dokázal vytvořit dílo neobyčejných hodnot hudebně estetických, obsahových i teologických. Řecké pašije vznikaly v období největšího komunistického útlaku v naší zemi, v období perzekucí. Námětově je však tato opera dílem zcela nadčasovým, taktéž bychom mohli hovořit o hudbě B. Martinů.

Moje práce si dává za cíl pootevřít otázku důvodů zhudebněvat ty nejhlubší duchovní myšlenky ve smyslu odkazu pro naši i další generace lidí, kteří hledají podstatu života v hlubších souvislostech, než pouze ve spotřebním kolotoči peněz. Všichni velcí tvůrci umění, mezi které se Bohuslav Martinů zcela jistě může řadit, pronikli amorální hradbou peněz a nepochopení, a začali hledat to, co je člověku nejbližší, cestu k našemu Otci, základní duchovní otázky a primární podstatu našeho žití. Tak plně a hodnotně B. Martinů svůj život žil, a proto není náhodou, že vzniklo dílo – opera, Řecké pašije. Autor vytvořil dílo – operu, která je dílem nejsložitějším. Oratoria nebo kantáty jsou díly popisnými, kdy skladatel zhudební určitou myšlenku a text, kdežto opera musí obsahovat prvek dramatický, to znamená, že postavy se k určenému tématu staví, jsou jím přetvořeny a změněny. Z opery by mělo vyjít určité resumé, samozřejmě totožné s autorovým, i když určité poselství umělce by mělo být patrné z každého hodnotného uměleckého díla.

Opera Řecké pašije, jak jsem výše uvedla, je dílem emocionálním a vášnivým, kde dochází ke střetu světa komerce, nenávisti, zloby a zášti se

světem lásky, utrpení a touhy. Tato platforma přináší pozici pro zásadní střet a konflikt, na který je potřeba plně reflektovat ve vlastním hudebním projevu. Bohuslav Martinů dílo rozdělil do čtyř dějství, každé dějství má svou dramatickou gradaci a zároveň celá opera vrcholí ve 4. jednání zásadním dramatickým vrcholem – ANO – NE; ŽIVOT – SMRT. V díle zaznívá hudební výraz v celé šíři hudebního významu autora i zvukových možností jeho hudby. Hlasové rozdělení postav vychází z plné dramatické funkčnosti a zároveň rovnoměrné plynulosti v návaznosti na hudební projev. Hlasy hluboké jsou doplněny hlasy vysokými a Martinů se plně otevírá prostor pro hudební variabilitu a kombinaci, a také pro dramatickou gradaci. Vyzrálá hudební koncepce tak umožňuje zvukovou rozmanitost a gradaci nejen v každém jednání zvlášť, ale také v celkové gradaci díla ve čtvrtém jednání. Hudební instrumentaci svěřil Bohuslav Martinů orchestru, který je svým obsazením typickým dílům počátku 20. století, dílům italských veristů, či dílům Leoše Janáčka. Tato koncepce není jistě náhodná z několika důvodů:

1. Díla veristů či Janáčka dosáhla nejvyšší dramatičnosti, opravdovosti v opeře;
2. Zvukově jsou tato díla kvalitně proveditelná v nejširším měřítku i menšími operními scénami, nejen těmi špičkovými s největšími finančními prostředky a nejdokonalejšími hudebně uměleckými kádry, dirigenty, sólisty, hudebníky a s celými inscenačními týmy;
3. Díla jsou hudebně i umělecky žádaná jak vlastními umělci, tak posluchači, které i po sto letech bezesporu plní operní domy celého světa.

Tyto důvody, a zcela jistě bychom mohli hledat mnohé další, vedly Bohuslava Martinů k určitým hudebně uměleckým projevům i přesto, že do padesátých let 20. století již ve své esteticko- ideové stránce přinášela hudba a instrumentace mnohem větší snovost a lehkost. U Bohuslava Martinů můžeme hovořit o určitém záměru, protože jeho ostatní operní tvorba je nesena v mnohem větší zvukové a tematické lehkosti a malebnosti nejen hudební, ale také námětové. Martinů tak kráčel ve šlépějích své doby, i když

nekomponoval v zajetí novodobých hudebních systémů. Navazoval na své předchůdce, velikány české hudby v principech, hodnotách, hudebně estetickém smyslu a tradičním pojetí hudby.

Personální a orchestrální obsazení díla (viz. Příloha číslo 1).

Tři flétny, tři hoboje, tři klarinety a tři fagoty dávají orchestrálnímu zvuku, představitelnou zvukovost s možností doplnění zvukové barvy pikolou a anglickým rohem, pak i speciální zvukové možnosti spolu s moderní vícetónovou harmonií i zvukem. Skupina žesťových dechových nástrojů je v klasickém obsazení romanticko-novoromantického orchestru s přidáním jedné trumpet: čtyři lesní rohy, tři trumpet, tři trombony a tuba. Instrumentace v tomto obsazení žesťových nástrojů umožňuje plné harmonické využití moderní harmonie a současně plný zvukový fundament orchestru jak dynamický, tak barevný v tutti místech s plným dynamickým a zvukovým vypětím. V sekci bicích nástrojů využil Martinů pouze základního obsazení timpánu a batterie. Nevyužívá v té době zcela běžných melodických bicích nástrojů. Využití klavíru v orchestrální instrumentaci se stává běžné a přirozené, přináší osvěžení a vylehčení orchestrálního zvuku a nové barevné a zvukové možnosti. Martinů využívá klavíru poměrně často, zvukově rovnoprávně s ostatními nástroji orchestru. Harfy a smyčcových nástrojů je použito v návaznosti na tradici orchestrálních instrumentací skladatelů české národní školy. Nemůžeme zde hledat moderní prvky smyků a zvukomalebných sekvencí, ale spíše tradiční materiál v „arco“ či „pizzicato“ provedení. Akordeonu Bohuslav Martinů použil na dokreslení určité scény a vytvoření zvukové atmosféry, nikoli v souvislosti s instrumentací orchestrálního zvuku.

Úvod celého díla tvoří devatenácti taktová citace chorálu, která navozuje atmosféru prostředí prodchnutého přípravou na velikonoční svátky. Úvodní chorál je jakýsi „leitmotiv“ ve stylu myšlenek Richarda Wagnera, a potkáme se s ním v různých formách a podobách v průběhu celého díla (viz. Příloha číslo 2).

Úvod je pevně zakotven v F dur tónině i přesto, že Martinů neuvádí předznamenání, a to by nás mohlo vést k úvaze o církevních tóninách. Uvážíme-li však, že Martinů v celé opeře předznamenání neuvádí, můžeme

se tedy přiklonit k názoru tonálního zakotvení v F dur. Za povšimnutí z našeho hlediska jistě stojí rytmická struktura, kdy má autor v oblibě měnit tempový rytmus vkládáním nebo ubíráním rytmických hodnot a tím dokáže upoutat pozornost i ve zcela jasných a plynulých hudebních pasážích (takty 3. a 8.). Navození samostatné atmosféry pak dotvořil maximálním natažením závěrečných tří taktů celého úvodního motivu chorálu (takty 9. až 11.).

První scéna je charakterizována již typickým martinovským hudebním projevem. V synkopicky přenášeném rytmu v šestiosminovém taktu. Šestiosminový takt je nositelem dvou těžkých dob, spojíme-li dvě a dvě a dvě osminy synkopicky, vytvoříme tak oproti dvěma těžkým dobám tři lehčí (vylehčenější doby) bez výrazné těžké. Vhodná kombinace těchto dvou rytmických modelů vytváří potřebnou lehkost moderní hudby a přitom vzniká vnitřní hudební napětí pro hudbu tak typickou Bohuslavu Martinů. Důležitým prvkem takovéto hudby je rytmické frázování. Krátké hodnoty jsou s tečkami – tudíž krátké, a delší hodnoty dlouhé – tenutované (dlouhé, ale oddělované), nesmí se spojovat po stylu novoromantismu.

Takty dvanáct až osmnáct (viz. Příloha číslo 3) ponechává Bohuslav Martinů v F dur tónině s tím, že zvýšil notu Hes na H. Vytvořil tak oblast s velmi silným intervalem tritonů (zvětšená 4), kterému se v klasické hudbě říká „d’ábel v hudbě“. Od devatenáctého taktu je ještě zvýšená nota F na Fis při orientaci na tóninu C dur, dále udržuje napětí zvětšené kvarty (C – Fis). Scéna první je od samého počátku charakterizována harmonickým napětím, rytmickým napětím a vypjatou forte dynamikou, oproti úvodním taktům chorálového zvuku. Hudebně tak Martinů připravuje zvukovou gradaci, která se nachází jak v dějové stránce díla, tak ve vlastním obsahu. Charakter scény je určen jejím obsahem, kdy otec Grigoris rozděluje role pro pašijové hry. Různorodost a rozervanost postav (Konstantis, Janakos, Panaitos, Manolios a Kateřina) je charakterizována hudbou plnou dramatických změn a zvukových efektů, kterých Martinů dosahuje pestrou a velmi nápaditou orchestrální instrumentací. Hudba pevně koresponduje s emocionálním a textovým vyjadřováním osob. Role do pašijových her jsou rozděleny a přijaty s rozpaky, možná i se strachem.

Scéna číslo dvě (viz. Příloha číslo 4) zahrnuje rozhovor Manolia, Janakose, Konstantise a Michalise nad určenými rolemi v pašijových hrách, nad jejich smyslem a odkazem. Obavy a nejistotu se snaží zahnat pomocí Bible a jejího studia. Tuto scénu navozuje B. Martinů v taktech 185 až 197 pro něj typickým modelem hudebního projevu, kdy rytmická struktura drobných notiček je vsazena různě synkopicky mezi metrické doby taktového zápisu. Takto členěná struktura vnáší do hudebního toku nervozitu a nejistotu z něčeho nového a nepoznaného. Je to přesně to, co Martinů potřebuje navodit a zároveň uplatňuje ve svém díle soudobé umělecké trendy, které vnášejí taktéž nejistotu něčeho nového a vcelku neklidného. Harmonicky nedochází k žádnému posunu ani vývoji harmonie, a tím se zvyšuje nervozita a napětí, které panuje mezi postavami na scéně. Autor tímto dosahuje těsnou kontinuitu s dějovou strukturou postav.

Scéna číslo tři je zahájena zpěvem Lenie, přicházející za Manoliem a radující se z brzké společné svatby. Glissanda ve smyčcových nástrojích, krátké tečkované hodnoty a několika tónové modely navozují lehkost a bezstarostnost nápadně korespondující s minulou scénou plnou legát a hudební tajemnosti. Ve scéně číslo tři bychom mohli přímo hovořit o náznaku punktualismu, pomocí kterého autor navozuje nejen hudební kontrast ke scéně minulé, ale také rozdílné hudební pojetí typické pro jednotlivé postavy vystupující v celkovém dějovém schématu díla. Punktualismus jako hudební styl je typický pro hudební skladatele moderní hudby, u nichž dochází ke zkracování novoromantické hudební mluvy dlouhých melodických frází až na krátké, několika tónové myšlenky, mnohdy rytmicky velmi složité, postrádající základní filosofické atributy (vrcholy či konce frází) a vlastní harmonický proces (vývoj harmonie, rozvod napětí). Takto komponovaná hudba nabývá lehkosti a nezávislosti a koresponduje s myšlenkami moderního člověka dvacátého století a jeho nevázanosti. Náznaky těchto principů můžeme vidět například již u Leoše Janáčka, jeho charakteristických sčasovek, kdy určitý melodický model (motiv) rytmicky zkrátí na minimální možnou míru a opakuje jej ve zrychlené podobě v krátkých hodnotách několikrát po sobě. Bohuslav Martinů z těchto způsobů kompozice bezesporu vychází a dokáže na těchto

principech vybudovat svou hudební mluvu i přesto, že punktualismus se nestává pro něj samoučelnou vyjadřovací strukturou.

Závěr prvního jednání tvoří monumentální scéna, kdy lid sarakinských přichází do Lykovrisi. Dochází ke střetu postav vybraných k pašijovým hrám otcem Grigorisem a skutečných nuzných, potřebujících jak pomoc faktickou (potravu), tak pomoc duchovní. Naši hlavní hrdinové jsou vystaveni konfrontaci svých životních postojů s opravdovostí svých přijatých rolí. Bohuslav Martinů volí celou hudební plochu v taktech 275 až 295 jako zvukomalebnou, tok hudby není přerušen a chromatické modely v drobných dvaatřicetinových hodnotách působí velké napětí a hudební nejistotu, která tuto scénu provází. Zpěv Sarakinských je koncipován jako chorál využívající žalmu. Autor řeší příchod nejprve sborem za scénou (jako z dálky) (viz. Příloha číslo 5).

Taktem 312 začíná část, která nese tempové označení „Moderato“. Tento úsek můžeme nazvat jakousi stylizací modlitby, ve sboru Sarakinských zní slova „Kyrie eleison“. Orchester zde tvoří jen zvukové podbarvení směřující k dramatickému vrcholu v taktech 336 až 340 ve sboru a orchestru a ještě dále v taktech 340 až 349. Závěr prvního jednání tvoří monumentální scéna dvou sborů a sólistů směřující ke smrti sarakinské ženy. Martinů použil pro sborové části tematického materiálu, který je charakteristický tónovými postupy a intervalovým rozpětím pro výše uvedený žalm. Nehledejme zde tónorodé zakotvení ani postupy vyložené v církevních tóninách, ale musíme si uvědomit, že Martinů mistrně využívá těchto hudebních znaků k vyjádření a charakterizování tématu jako celku z pohledu, o který mně v této práci jde. Melodika B. Martinů je vytříbená a prosáklá duchovním prostředím a melodikou církevních tónin, a proto výběr takového tématu pro jeho operu na vrcholu tvůrčích sil nebyla jistě náhodná, a autor o něm uvažoval dlouhou dobu. Takty 312 až 327 jsou modlitbou – lid cituje slova „Kyrie eleison“, orchestrace je soustředěna do zvukomalebných hudebních struktur bez výrazných tematicko-kompozičních prvků. Od taktu 350 začíná plocha v oblíbeném šesti - osminovém taktu a v tempovém označení „Moderato poco Allegro“.

Martinů využívá střídavých tónů v legatovém modelu pro podbarvení sólového zpěvu (Panaitos – Kateřina).

Taktem 373 začíná sborová scéna využívající „tutti“ orchestru v dvojsborové sazbě. Tempo „Allegro vivo – alla breve“ a forte dynamika přinášejí vypjatý zvuk. Bohuslav Martinů kompozičně předznamenává celý dramatický vrchol prvního jednání – smrt ženy. Hlavním Nositelem napětí jsou dvě postavy – otec Grigoris a otec Fotis. Rozdílnost těchto postav je zvýrazněná protikladným tempem „meno“ i zvukem „dynamikou piano“. Ostré dynamické i rytmické rozdíly hudby stupňují napětí spolu s dramaticky vzrušenými vstupy sboru. Duchovní vyspělost dalších do děje vstupujících postav – Konstantise, Janakose a Manolia v měkké Es dur tónině a opětovný vstup záporné postavy otce Grigorise, prochází chromatickou modulací přes naznačenou dominantní funkci v Es dur k tvrdé H dur tónině na třetí době, a posléze v dalším taktu na první dobu do tóniny h moll zvýrazněnou navíc dynamicky - subito piano (viz. Příloha číslo 6).

Celá tato hudební fráze je v závěru ukončena opětovným chromatickým postupem z h moll do B dur a dynamicky zvýrazněná prudkým crescendem z piano do forte. Touto krátkou ukázkou jsem chtěla poukázat na důmyslné možnosti hudby dokreslující dějovou a dramatickou stránku díla, což je v této práci mým záměrem.

Nastává smrt hladem vyčerpané sarakinské ženy a nařčení otce Grigorise: „Zde je má odpověď: cholera!“ Takovéto nařčení strhává všechny zúčastněné k projevu nejexpresivnějších vášní. Stejným způsobem reaguje i hudba – s největší energií harmonickou, rytmickou i dynamickou, jak jinak u Bohuslava Martinů, nežli v šesti - osminovém taktu. Celé jednání se uzavírá zklidněním dramatické situace a nabídkou pomoci tak potřebné všem nuzným a zoufalým. Hudba taktéž prochází očištěním a stává se průzračnou, vyrovnanou, plnou energie a nositelkou emocí štěstí a naplnění čistoty a lásky.

Druhé jednání Řeckých pašijí Bohuslav Martinů využívá koncepčně k dramatickému vývoji jednotlivých postav. Je členěno do jednotlivých výstupů a řeší postavu Janakose ve vztahu k ostatním postavám a vývoj jeho osobnosti vůči celkovému dějovému schématu. Úvodem autor použil šesti

osminový takt v kombinaci s taktem pěti osminovým. Totožná kombinace je prvkem moderní hudební kompozice, přináší rytmickou variabilitu (v šesti dobých taktech členění rytmu na 3+3 nebo 2+2+2, v pěti dobách taktech na 2+3 nebo 3+2). Střídání těžkých a lehkých dob, které je zásadní pro orientaci posluchačů hudby a taktéž vlastních hudebníků, je do konce 19. století pravidelné, se ve století dvacátém nepravidelně člení a spolu se synkopicky vedenou melodikou pozbývající zásadu harmonických postupů, vytváří jakýsi dojem multirytmicke hudby, hudebního toku. Skladatelé využívají často barvy různých i netradičních hudebních nástrojů k vyjádření tempa a celkového tepu moderní doby. Martinů se plně ztotožňuje a je ovlivněn moderními kompozičními směry za pobytu v Paříži a vytváří si vlastní hudební mluvu. Moderní hudební styl se mu stává vlastním a je zvláště pro jeho instrumentální hudbu výrazně charakteristický (viz. Příloha číslo 7).

Hudba doprovázející zpěvní hlas je o poznání jednodušší, a jak jsem již výše uvedla, zvukově dobře umožňující vyniknout sólistovi, a vytvářet předpoklady pro jeho dobrou orientaci rytmickou a intonační, což je považováno za velký klad Bohuslava Martinů. První scéna zahrnuje rozhovor Janakose s Kateřinou. Je nesena v šesti - osminovém taktu, který dává vyniknout jak plynulému legatovému toku, tak dramatickému vybočení v synkopickém rytmu a silnější dynamice. Rytmicke vpády dobře vyjadřují momentální emoce a napětí mezi oběma postavami.

Scéna číslo 2 přináší rozhovor mezi Ladasem a Janakosem. Autor ji ponechal jako prózu a postavu Ladase zařadil mezi postavy s nezpívanou rolí. Záměr byl zřejmě takový, aby vynikla plně zápornost před ničím se nezastavitelného statkáře, vydělávajícího na cizím neštěstí. Janakos je postaven před rozhodnutí, jednoduše řečeno: sloužit Bohu nebo mamonu (v tomto případě zlatu). Dvěma pánům však sloužit nelze. Janakos zaváhá a zatouží po zlatě, ženě a moci. Zde nastává určitý projev Janakosovy touhy zhudebněné B. Martinů zvukomalebnými prvky střídavých tónů pod legátem a později i krátkých notiček s přivázanou skupinkou čtyř not. To vše je zakomponováno do šesti osminového taktu s přidechem určitého vzrušení a rytmické nervozity (viz. Příloha číslo 8).

Scéna číslo dvě je uzavřena znovu mluveným slovem, na které navazuje třetí scéna hudebním úvodem ve tříčtvrtečním taktu, směřovaném k tónu B. Nerada bych uváděla přímo tóninu B dur, jelikož se spíše jedná o tonální prodlevu na tónu B a autor se po jednotónovém vybočení opět k tónu B vrací. Takty 125 až 144 v návaznosti na harmonizaci v tónině B působí měkce v charakteru jakoby chorálu a v závěru v taktech 155 až 160 zaznívá chorálové téma z úplného začátku opery (viz. Příloha číslo 9).

Celý úvod scény je v taktu 161 prudce ukončen generální pauzou (taktem ticha) a pokračuje hudební rozhovor mezi Kateřinou a Manoliem. Ten je koncipován nejprve do čtyřdobého a později do třídobého taktu, a je zde kladen důraz na zvukomalbu využívající tečkovaných rytmů v legátových postupech střídavých akordů. Martinů často mění kvartolové, triolové nebo duolové rytmy, a to mu umožňuje zdánlivě měnit temporytmus celé scény, a umožňuje tak posluchači aktivněji přistupovat k dějovým proměnám atmosféry, která se odehrává mezi oběma postavami. V převážné míře jsou zde využity celotónové vztahy v tematickém materiálu, ale jsou použity také vztahy půltónové – chromatické.

Mezihra mezi třetí a čtvrtou scénou plně charakterizuje hudební mluvu Bohuslava Martinů. Jeho hudba je plná vzruchu, napětí a tempa, se kterým uhání dál a dál. Nejen rozdílná tempová označení (*Andante moderato*, *Allegro con brio*, *poco meno* nebo *poco piu meno*) mění temporytmus jeho skladeb, ale především změny a rozdíly mezi legatem a staccatem tvoří neustálé napětí s prvkem dramatického vývoje. Zvuk celého orchestru a hudební napětí předznamenávají další čtvrtou scénu. Takty 230 až 283 hudebně i výrazově graduji i přesto, že jejich metronomické tempové označení postupně zpomaluje, temporytmus pomalu opadáva. Výchozí tempové označení v taktu 230 je „*Allegro con brio* (půlová nota $M=120$) a poslední tempové označení v taktu 270 je *più meno* (půlová nota $M=84$). Zvyšování dramatického napětí při snižování metronomického tempa, bývá v hudební kompozici známkou vysokého mistrovství autora, se kterým B. Martinů předstupuje před nevšední námětovou látku celého díla, a tím jej naplňuje hlubokým hudebně uměleckým obsahem.

Závěrečná čtvrtá scéna druhého jednání je sborová scéna, kdy mezi Sarakinské, naslouchající starému muži a jeho svědectví, přichází Janakos získat jejich zlato výměnou za jídlo a věci potřebné k přežití. Základem celého hudebně uměleckého toku jsou extrémní dynamické a výrazové rozdíly (piano – forte). Dynamika sama o sobě ztrácí význam bez kombinace s výrazovými prostředky. Tohoto efektu dosahuje nejen pomocí dynamické kombinace tutti orchestru s dechovou harmonií či smyčcovým obsazením, ale tímto způsobem vnáší do hudebního projevu potřebnou zvukovou barevnost, dramatický prvek a obsahovou čistotu. Motivický materiál tvoří několikatónové modely – čtyř nebo pěti tónové, které se v legátech opakují za sebou a jsou harmonicky posouvány (viz. Příloha číslo 10).

Jako protikladem užil autor motivů rytmicko – melodických ve staccatech posouváných mnohdy do pozice synkopického rytmu opakujícího se několikrát za sebou. Tak je dosaženo vyšší důraznosti a dramatičnosti (viz. Příloha číslo 11).

Krátké melodické struktury umožňují pružně hudebně i dramaticky reagovat na zpěvní hlas a především text. Textová stránka je pro toto dílo rozhodujícím elementem a obsahovost hraje stěžejní roli. V běžném zpívaném projevu bychom mohli uvádět poměr mezi hudbou a textem půl na půl. Například ve formě kupletu již však hovoříme o zpívaném textu a tam je důležitost textu výrazně vyšší. Bohuslav Martinů z těchto důvodů používá často pod zpěvní hlas velice hudebně jednoduchého doprovodu, aby vynikla obsahová hloubka textového sdělení. Hudební tok typický pro kompoziční charakter B. Martinů vkládá autor většinou pouze do meziher a vytváří tak hudebně kvalitní čísla, která podporují charakter děje, ale neomezují ho svou zvukovou stránkou (viz. Příloha číslo 12).

Jeho hudební představivost doplňuje a podtrhává opravdovost a tematickou hloubku obsahu celého díla. Hudba svou kvalitou a barevností strhuje posluchače více do děje, podtrhuje a sjednocuje vlastní působivost a význam. Nástrojová barevnost uplatněná v instrumentaci orchestru spolu s hlasovým rozvrstvením, umožňuje jak scény přinášející osobní rozhovory postav, tak monumentální sborové scény prvního a druhého jednání. Hudba

nese prvky hudební kompozice poloviny dvacátého století a zároveň estetických významových idejí moderního smyslu a zvuku. Spojení moderní hudby s klasickým duchovním tématem dává dílu nadčasovost a vlastní smysluplnost.

První scéna 3. jednání obrazně přináší téma pastorální části celého díla. Nikolios hraje na píšťalu klidnou melodii, která je instrumentována v orchestrální podobě pro anglický roh. Tento nástroj disponuje ojedinělou barvou všech poloh nástroje a je využíván hudebními skladateli v kombinaci se smyčcovými nástroji k zachycení pastorální atmosféry a pastýřského motivu. Bohuslav Martinů se této prověřené metodě nevyhýbá a zpracovává ji samozřejmě svým osobitým způsobem. Třídobý takt na začátku třetího jednání přetváří na takt šestiosminový. Motiv je charakterizován třemi tóny (e,h,d), z kterých skládá model opakující se v legátové podobě v různých rytmických strukturách. Takovouto variabilitu umožňuje šestidobá struktura rytmu, která je Martinů vlastní a osobitá. Tematické modely jsou proloženy opakujícími se skupinkami čtyř šestnáctinových not za sebou svázaných pod jedním obloukem. Vzniká plocha snová, plná hudebních barev v měkké instrumentaci orchestru (viz. Příloha číslo 13).

Celá první scéna vytváří atmosféru mezi snem a skutečností, Manoliově se zjevují jeho blízcí – Janakos a Kateřina. Prvky snovosti pohybující se mezi reálnou skutečností a skutečným snem jsou pro Bohuslava Martinů typické. Vycházejí pravděpodobně již z dětství prožitého převážně na věži poličského kostela, a podle dostupných pramenů se ve svém předškolním věku příliš dolů nedostal pro svůj churavý zdravotní stav. I v období školní docházky jej otec musel vynášet na zádech. V dospělosti Martinů odešel do Paříže, tehdejší mekky moderního umění a hudby, kde toužil rozvíjet svůj hudební talent. Z důvodů politických se mu již však nikdy nepodařilo uskutečnit úspěšný návrat do vlasti (nástup fašismu a později komunismu). Tyto skutečnosti Martinů velmi těžce nesl. Snadno si můžeme představit jeho touhy mezi skutečnou a vysněnou realitou. Takto nastavené umělcovo já dává vzniknout hudbě plné barevných zvuků, touhy dotvořené zvukomalebnými myšlenkami a

instrumentaci. Celá scéna je nesena v jemné dynamice, smyčcové nástroje hrají slabé legatované modely kombinované s technikou glissando (dva různé tóny se na hmatníku spojí jedním prstem, mezi tóny vznikne spojení a tóny nemají konkrétní začátek ani konec), dřevěné dechové nástroje využívají svých jedinečných zvukových i barevných možností, a celá instrumentace dotvořena zvukem klavíru, harfy, případně bicích nástrojů (Tam-tam). Jakoby z dálky pak slyšíme sborový zpěv v harmonickém celku (za scénou) v brumendu, to znamená tvoření tónů se zavřenými ústy bez konkrétního textu.

Druhá scéna třetího jednání vrací dějovou stránku díla do reálné skutečnosti. Takovému záměru odpovídá také hudební struktura stávající se konkrétní, podtržená hudebními modely ve staccatovaných, ostrých hodnotách, plně korespondující s obsahem scény. Rozhovor mezi Nikolím a Lení je neurovnaný, útržkovitý, hudba nese znaky punktualismu, krátkých na jednom tónu opakujících se tematických modelů. Vcelku slabší umírněnou dynamiku přeruší jen několik forte „secco“ akordů podtrhujících atmosféru zloby a bezmoci. Mezihra mezi druhou a třetí scénou je opět podle Martinů tvořena melodikou strukturovanou v synkopicky vedeném rytmu vůči čtyřdobému taktovému schématu. Zvukově je celá instrumentace podtržena plnou harmonií žesťových nástrojů a opakujícími se legátovými modely v kombinaci dřevěných dechových nástrojů (klarinetu a fagoty) a nástrojů smyčcových. Tempové označení Allegro con brio a forte dynamika, která postupně klesá k výrazovému prostředku forte cantabile (zpěvně), by měla přinést určité změkčení hudebního výrazu. Posun instrumentace do smyčcových nástrojů a snížení dynamiky až na dvě piana, dokonale zklidní vypjatost druhé scény. V závěru této mezihry je melodická linie vedena v sólovém hoboji přecházejícím do měkčího zvuku příčné flétny. V otázce barevnosti bychom zde mohli hledat jakousi vzpomínku na sólový zvuk anglického rohu v tklivé melodice Nikoliovy hry na flétnu.

Samotná třetí scéna odehrávající se v malém obydlí Kateřiny, vnáší do celého operního díla Řeckých pašijí motivický prvek lidové hudby. Bohuslav Martinů zde využil zvuku akordeonu v třídobém taktu

v charakteru pseudo valčíku. V tomto místě volí autor záměrně akordeon, a je to jediné místo v celém díle stejné zvukové instrumentace. V osobě Manolia můžeme vnímat přerod duchovní změnou a očišťovnou. Martinů zde využívá opětovně šestiosminového taktového členění a rytmická struktura je posazena do plánu 3+3 (dvě těžké doby – **raz**, dva, tři, **čtyři**, pět, šest). V náznaku můžeme cítit vnitřní tep valčíkového charakteru. Melodie v harmonických blocích je podle vzoru autora v některých momentech předražena, to znamená, jakoby měnila systém těžkých dob v taktu. Tímto způsobem je docíleno určitých rytmických změn a vybočení. Celá scéna působí vzrušeně a je plna budoucího očekávání příštích událostí. Závěr scény dokončuje opět akordeon v tempovém označení „Tempo di Valse“.

Mezi třetí a čtvrtou scénu vkládá Bohuslav Martinů hudební mezihru, z pohledu hudební a kompoziční techniky autora a jeho stylu, celkem významnou. Na první pohled se jedná o velmi velký rozsah (takty 346 – 382), další významnou záležitostí je pak rytmická stavba orchestrální mezihry (viz. Příloha číslo 14).

Tempové označení je Poco Andante (metronom – čtvrt'ová nota = 72), melodická struktura je rytmicky opět překládaná rytmickosynkopicky, jak bývá obvyklé v autorově stylu. Hudební tok začíná v celém taktu (čtyřčtvrteční) a v taktu 353 přechází v tříčtvrteční takt. Jak můžeme vidět v ukázce klavírního výtahu, Martinů vytváří jakýsi melodicko-rytmický model v devítiosminové rytmické struktuře stále se opakující až do taktu 369. Devítiosminový model má triolový charakter (3+3+3), oproti doprovodné části v taktu tříčtvrt'ovém (2+2+2 = šest osmin). Takovýto multirytmický model není v moderní hudbě ojedinělý a umožňuje plynulé spojení hudebního proudu v duolovém a triolovém rytmu současně. Doprovodná část přechází z rytmického členění na „doby“ přes synkopický posun až k drobnějším hodnotám osminovým, triolovým a šestnáctinovým. Ligaturované obloučky vytvářejí ještě další rytmická seskupení. Celá mezihra postupně graduje do zvukového vrcholu v taktu 361, který je podpořen dalším rytmickým zrychlením – kvintolou.

V taktu 361 (viz. Příloha číslo 15) v kvintolovém modelu Martinů opět využívá ve střídavém kvintakordu vystřídané a nerozvedené zvětšené kvarty (tritónu). To jsou znaky zvýšeného napětí a očekávání něčeho neznámého. Gradace je vytvořena jednak dynamicky, pomocí crescenda, a také přidávajícími se dalšími nástroji, převážně žesťovými (trombóny, trumpety) a rovněž timpány. Timpány jsou jakýmsi trojjediným nástrojem. Jsou jedinými klasickými bicími nástroji s laditelnou výškou tónu využívaného již pravidelně v dobách klasicismu jako nástroje, vytvářející harmonický základ ve vypjatých místech (Joseph Haydn – Symfonie s úderem kotlů nebo Wolfgang Amadeus Mozart). Tito autoři již plně využívali tympánů ve svých symfoniích nebo v jiných orchestrálních skladbách (oratoria, kantáty). Další důležitou úlohu plní tympány jako bicí nástroj, podporující rytmickou stránku díla. Autoři 20. století, například Leoš Janáček, využívali tympánů i v sólovém smyslu, můžeme zde hovořit o melodicko-rytmickém tématu. Třetí významnou funkcí je funkce dynamická. Tympány dokáží hrát v největším pianissimu s konkrétním vyladěným tónem a také dokáží vytvořit ze všech nástrojů největší dynamickou sílu.

Po odeznění vrcholu hudební mezihry se hudba prudce zklidní a v taktech 369 – 371 Martinů využil rytmických modelů v krátkých, rychlých, sextolových a šestnáctinových notách. Instrumentačně přechází z jednoho rytmického modelu na druhý, z jedné nástrojové skupiny do druhé (trumpety, dřevěné dechové nástroje, rohy a trumpety, smyčce, rohy a trumpety, smyčce a dřevěné dechové nástroje). V závěru mezihry zaznívá v tempu *Poco Andante* (*largamente*) citace náznaku chorálu. Střídáním taktů čtyřdobých, pětidobých a třídobých dochází k posunu těžkých dob spolu se širokou harmonií ve smyčcovém orchestru a barvou trumpet k hudební sazbě varhanního typu.

Čtvrtá scéna třetího jednání přináší rozhovor mezi Janakosem a Kateřinou, kteří se setkávají cestou na Sarakinu. Hudební mluva je více prokomponovaná, využívající měkkého zvuku v legátech s využitím barevných možností jednotlivých, zvláště důvěrných dechových nástrojů

v kombinaci se smyčci. Tematický materiál využívá synkopické stavby s kombinací tečkovaného rytmu. To jsou klasické znaky hudby Bohuslava Martinů. Zvuková zpěvnost a barevnost vytváří představu zvukomalby navozující atmosféru autorova rodného kraje. Scéna je uvedena i zakončena náznakem klasického recitativu. Takováto kompoziční technika využívá od raných dob opery důležitého efektu, možnosti estetického vyobrazení dané postavy s akcentem na textovou otázku. Hudební skladatelé tak velmi účinně vyjadřují citové rozpoložení nebo dějový vývoj zobrazené osoby.

Dramatičnost a vypjatost další scény – scény číslo 5, je uvozena v taktech 506 – 510. Dynamické rozpětí dechových nástrojů ve fortissimo a v taktu 510 generální pauza, dávají tušit dramatické napětí. Scéna začínající mluveným dialogem urychluje a dramaticky vyhrocuje dějovou strukturu. Hudební tok dále pokračuje v instrumentaci smyčcových nástrojů, a Manolios promlouvá k lidu. Stále znějící akordy v široké harmonii v pianové dynamice nechávají prostor pro kvalitní artikulaci a perfektní textovou srozumitelnost sólisty s občasnými tematickými vstupy orchestru. S dějovou vypjatostí celé scény narůstá i hudební projev a jeho razance, která je úzce spojena s dynamikou v návaznosti na instrumentaci orchestru. Přibývá motivických vstupů i dramatických dynamických změn forte – piano. Od taktu 625 instrumentuje Martinů hudební téma do sólového anglického rohu. Navozuje tím pastorální atmosféru přicházející noci a snových chvil. Rozhovor Nikolia s Manoliem je vystižen hudbou krátkých tečkovaných hodnot. Můžeme říci, že jde o určité „artikulační“ oživení, zklidňujících se chvil plných očekávání. Tremola a legatované modely ve smyčcových nástrojích a zklidňování dynamiky předznamenává zjevení ukřižovaného Krista.

Ve čtvrtém jednání začíná v úvodu hudba ke svatebnímu obřadu Lenio s Nikoliem. Zde Bohuslav Martinů využil v této opeře transformaci lidové hudby (v charakteru i v motivických modelech). V instrumentaci orchestru využívá sólových nástrojů včetně dvou sólových houslí k vytvoření náznaku lidové hudby. První scéna začíná zpěvem svatební písně ve sborové scéně (viz. Příloha číslo 16).

Tradice zpěvu svatebních písní byla velmi silná a vytvářela sváteční svatební atmosféru celého dne. Harmonicky Martinů tento zpěv ukotvil v E dur tónině v měkké dynamice a v širokých legatovaných hodnotách. Zvuk smyčcových nástrojů, doplněných barevně dřevěnými dechovými nástroji, vhodně spojuje a podporuje barvu sboru. Ve střední části harmonicky přechází do měkké B dur tóniny a poté zase zpět do tóniny E dur. Vstup Lenio a Patriarchase je podpořen harmonicky a dynamicky, a i tematický podporuje a vyzvedává sólový zpěv. Jak jsem již výše uvedla, autor nechává zaznít sólovému zpěvu, aby mohl vyniknout text, který v celém díle hraje důležitou roli. V taktu číslo 87 začíná dvojčtvrt'ové Allegretto, po úvodních šesti taktech přecházející do taktu šestiosminového.

Svatební charakter scény se mění vstupem otce Grigorise do dramatické roviny. Ostré, dramatické vstupy orchestru jsou střídány takty ticha, v nichž zpívá sám sólista, je možné uvažovat o recitativním prokomponování. Jedná se o plochu mezi takty 126 – 154. Pasážovité části instrumentované do smyčcových nástrojů v dlouhých legátech jsou střídány ostrými, krátkými vpády orchestru, s využitím velkých dynamických rozdílů. Od taktu 161 dochází ke spojení zvuku do jednoho celku (smyčce, dřevěné dechové nástroje a žesťové nástroje spolu s bicími). V taktu 167 vypjatou atmosféru dovrší sbor s rytmickou deklamací dramatického textu vždy na výrazně rytmicky zvýrazněném jednom tónu (viz. Příloha číslo 17).

Celá vypjatá první scéna končí sborovou deklamací na slovech „Vyobcovat z církve“ a „Amen“. V tomto místě je vytvořen nejdramatičtější text, podpořený hudbou stejného charakteru i v orchestru. Deklamací ve sboru je dosaženo výrazného zvukového i estetického efektu (viz. Příloha číslo 18).

Jedno z nejvíce zvukově vypjatých míst díla se během šesti taktů promění do pianové dynamiky a zazní modlitba charakterizovaná slovy: „Kyrie eleison, Kriste eleison“. Tato modlitba je použita již v prvním jednání opery při příchodu Sarakinských do vesnice.

Obsahová stránka druhé scény čtvrtého jednání je velmi náročná a komplikovaná. Manolios promlouvá k lidem, rozhodne se měnit svět láskou,

a nakonec je zabit Panaitosem – „Jidášem“. Na začátku této scény využívá Martinů opět sólového anglického rohu v tklivé legatové melodii jako charakteristiky postavy a zároveň vzpomínka večerů na salaši. Sólový zpěv Manolia je harmonicky veden smyčcovými nástroji s tempovým označením „Poco moderato“. Smyčcové nástroje hrají tremollo v pianové dynamice, a vše je ještě spojeno v legatu pod obloučky. Scéna začíná ve čtyřdobém taktu a pokračuje v něm až do taktu 263. Tam autor kompozičně přechází do taktu šestiosminového, a mění charakter na krátké staccatované osminy a šestnáctiny. Dynamicky využívá crescendo a decrescendo a vytváří tak dynamické vlny a celý hudební proud tak nabývá na dramatickosti. Takt 287 plní opět funkci recitativu, kdy sólista zpívá sám bez doprovodu orchestru pro větší efektivitu a srozumitelnost textové stránky. Další tři takty jsou pak s průvodem klavíru, dochází tak ke zvukové změně, která se stává cíleným záměrem. V taktu 291 začíná šestiosminové Allegro, působí vzrušeně a je členěno do rytmické struktury 3+3 – dvou těžkých dob. Místy přechází hudební tok do rytmického členění 2+2+2, ale ne zcela zásadně, jen částečně. Allegro je uzavřeno opět sólovým zpěvem bez orchestru. Taktem 331 začíná tempo „Poco andante moderato“ v třídobém rytmu a mění se celý výrazový charakter hudby. Hlavním nositelem instrumentace jsou smyčcové nástroje doplněny lesními rohy a fagoty, a v průběhu dalších taktů pak barevně podpořené ostatními dřevěnými dechovými nástroji (viz. Příloha číslo 19). V tomto místě se nachází poznámka autora „piano dolce“, to znamená slabě a sladce.

Taktem 360 začíná tříčtvrteční „Allegro assai“. Závažnost textu a jeho hlubokou obsahovou hloubku, který Manolio pronáší k Sarakinským, je z hudební stránky prokládán pasážovitými běhy ve smyčcových nástrojích, a je podpořen harmonickou výplní synkopického charakteru. Dramaticky vypjatý rys scény je z hudebního hlediska i rytmické stránky zdůrazněn výraznými vpády ve sboru. Secco akordy a úsečné modely z výrazového hlediska vyzvedávají hudební dramatickosti gradující textové i dramatické vyvrcholení celého díla – zavraždění Manolia v atmosféře téměř davového šílenství. „Allegro vivo“ je nakomponováno ve tříčtvrťovém rytmu

provedeném v celém tutti ansámblu (solisté, dva sbory a orchestr), tvoří také i z estetického hlediska velice silnou atmosféru, celé dílo tak z hudebního pohledu, ale i z pohledu obsahové stránky dosahuje vrcholu. Maximální zvukový potenciál vytvořený celým operním souborem je prudce ukončen dlouhou generální pauzou, jako by byl useknut.

Závěr opery Bohuslava Martinů Řecké pašije tvoří hudba zklidňující celou atmosféru. Taktem 460 (viz. Příloha číslo 20) začíná tempové označení „Lento“, a od pátého taktu se tempo lehce zrychlí na „Andante“. Martinů využil kombinace klarinetu a sólové violy v jednohlasé melodii, v dalších taktech doplněné barvou klavíru a harfy.

Hudebně jednoduchý úvod, jenž má nesmírně vroucí, esteticky hlubokou duchovní hodnotu, předznamenává další dění na konci opery. Promluva otce Fotise ke svým bratrům a sestrám je doprovázena pouze znějící notou „d“. Taktéž přidávající se sbor Sarakinských doprovází ostinátně tón „d“. Tato koncepce platí od taktu 475 do taktu 483. Sbor číslo 2 – Sarakinští, je v taktu 476 nakomponován jako v prvním jednání, zhudebňuje charakter žalmu. Z rytmického hlediska se žalm dělí na hudební fráze, i když Bohuslav Martinů tuto plochu rozdělil na čtyři pomyslné takty (nikoliv plnými taktovými čarami, ale pouze čárkovaně), a taktéž oficiálně značené takty odpovídají jednotaktovému bloku. Takovýto způsob členění byl charakteristický pro období středověké duchovní hudby. Hlavní důraz byl kladen na textovou frázi, a tónový rozsah byl podřízen církevním tóninám (viz. Příloha číslo 21).

Taktem 477 začíná hudební plocha tempově nadepsaná „Andante poco moderato“. Sbor číslo 2 – Sarakinští, je vyměněn za sbor číslo 1, a instrumentace je podpořena smyčcovým orchestrem. Ze sólistů se přidávají dva ženské hlasy – Kateřina a Lenio. Tematicky začínají vstupovat do probíhajícího hudebního toku sólistky a také sbor. Smyčcové nástroje si stále udržují probíhající harmonii, která inklinuje k tónu „D“. U sólistek i sboru se vyskytuje tón „f“, můžeme hovořit o příklonu k tónině d moll. V taktu 485 durová dominanta (a, cis, e) posiluje dominantní napětí i

celkovou harmonickou stavbu. Návrat zpět k tónině d moll pokračuje přes celkovou harmonickou stavbu. Návrat zpět k tónině d moll pokračuje přes akordické spojení H dur, B dur, A dur až k závěrečnému a moll. Od taktu 494 se spojují první a druhý sbor dohromady, rozvíjejí se harmonicky i hudebně do forte dynamiky a plně sytého zvuku.

Takty 524 až 534 (viz. Příloha číslo 22) působí jako mezihra, uvolnění nakumulovaného napětí, a přinášejí snížení dynamiky připravující zpěv Kateřiny, která zpívá starou píseň. Otec Fotis vybízí všechny bratry a sestry, aby jej následovali a opustili zkaženou vesnici.

Bratři a sestry ze Sarakiny odcházejí. Slova modlitby použita Bohuslavem Martinů – „Kyrie eleison, Kriste eleison“ – stylizuje do pochodového tempa „Di Marcia poco Allegro“. Taktová označení „Alla breve“ a razantní akordy v orchestru naznačují charakter pochodu, v našem případě odchodu ze vsi a dalšího putování za „lepším světem“.

Závěrečná dohra nadepsána tempovým označením „Moderato (poco Andante)“ v překladu znamená „mírně, poněkud krokem“. Posledních patnáct taktů opery Řecké pašije Bohuslava Martinů jsou komponovány ve znělé dynamice s poznámkou autora „cantabile“. Střídáním různých délek taktů – čtyřčtvrtečních, tříčtvrtečních, pětičtvrtečních, je měněn počet a struktura těžkých dob a tím je vneseno do hudební kompozice určité napětí a nervozita. Sarakinští odcházejí, hořkost a smutek z prožitých událostí zůstává.

Závěrem celého hudebně estetického rozboru bych ráda učinila několik závěrů, které vyplynuly z tohoto rozboru. Důležité zjištění je to, že Bohuslav Martinů, je jeden z největších českých hudebních skladatelů a světových hudebních skladatelů 20. století vůbec. Jeho hudba je výrazově velmi široká, umožňuje obsáhnout všechna hnutí mysli postav vystupujících v operním díle Řecké pašije. Jejich osobní i duchovní rozpoložení je úzce spojeno s psychologií a estetikou a hudba by měla být nositelkou tohoto významu a může dokázat vyjádřit to, co je nemožné popsat slovy nebo jinými druhy umění. Po prostudování a rozšifrování celého díla, které je

svým rozsahem velice obsáhlé, si musíme uvědomit všechna úskalí, jimiž hudební skladatel prochází při tvorbě svého osobitého světového názoru na danou, zamýšlenou dějovou problematiku. Bohuslav Martinů přistoupil k této kompozici se vši odpovědností a vlastním kompozičním umem. Celá tematika mu prostoupila jeho duši v době, kdy se nekompromisně začínala ozývat vážná nemoc a sám autor začal hledat složitě a doposud pro lidstvo nevyřešené otázky života a smrti. Každý umělec je o to vnitřně citlivější, mnohem zranitelnější, plný vášní a emocí. Martinů komponoval hudbu k opeře *Řecké pašije* již v době těžkého ataku nemoci, a dokonce musel práci na celém díle přerušit. Dílo mělo bezpochyby význam na duchovní zralost autora a vývoj jeho osobnosti. Bohuslav Martinů nedlouho před svou smrtí již v nemocnici uskutečnil církevní sňatek se svou ženou Charlotte.

Jeho hudba plně vystihuje dějové schéma díla a charakterizuje nejen konkrétní postavy, ale také jejich psychologický vývoj v teologické struktuře díla. Martinů nevystihuje postavy určitými útržky melodií, jak bývalo v opeře obvyklé, ale snaží se zvýraznit především jejich vnitřní psychologický svět hudbou plnou barev a zvuků, podněcující v posluchači citové vášně a sympatie k dané postavě v dějové stavbě celé opery. Hudebně přizpůsobuje své utvořené systémy, které řadu let budoval a rozvíjel k hudební dokonalosti kompoziční techniky poloviny 20. století. Již výše jsem uvedla vztah Martinů ke kompozici nejen koncertních skladeb instrumentálního obsazení. Se stejnou mírou zaujetí inklinuje ke skladbám s pěveckou složkou, a jeho díla se zpěvními party nepostrádají výrazové, hudební ani textové srozumitelnosti. Textová srozumitelnost, obzvláště v *Řeckých pašijích*, je dotažena do maximální možné míry. Doprovod je ve stěžejních místech libreta tematicky přizpůsobený opernímu hlasu, a nejzávažnější místa zpívá sólista zcela sám, bez doprovodu, jakousi formou hudebního recitativu. Oproti tomu místa meziher a úvodů rozezná Bohuslav Martinů tóny své typické hudební mluvy, plné energie a zvukové nápaditosti. Posluchač zcela vychutná jak hudbu autora se všemi jejími atributy, tak zpěvní partie s jasnou tonální artikulací posazené na výrazově jasně vystaveném textu, očištěném od zbytečného nánosů a nepotřebného patosu. Harmonická stavba celé kompozice přináší místy tonální zakotvení,

ale většinou není možné dohledat dur nebo moll orientaci. Harmonická složka je právě taková, jakou vyžaduje psychologická struktura a charakter postavy. Martinů využívá v některých momentech k vytvoření hudebního napětí tritónového harmonického rozhraní často harmonicky nerozvedeného – nezklidněného. V doprovodech zpěvních hlasů je prioritou tónové zakotvení pěvců a tomu se přizpůsobuje celá motivicko-modální stavba mnohem více, než na pevnou harmonickou orientaci. Martinů nepoužívá kompozičních modelů a novodobých systémů, například dodekafonie (uměle vytvořená řada tónů, v níž se může stejný tón opakovat až po odeznění celé řady, průkopníci tohoto systému patří k II. vídeňské škole – Arnold Schönberg). Bohuslav Martinů vychází z tradice české skladatelské školy a jeho modely, ze kterých vytváří hudební bloky, mají spíše motivický charakter nepodléhající pravidlům tonální harmonie, o čemž svědčí i skutečnost, že v této opeře se neobjevuje hudební předznamenání na začátku řádků, a posuvky jsou psány přímo pro každou notu zvlášť. Objevuje se však tematický materiál, u něhož můžeme rozpoznat zcela srozumitelný návrat k principům tonality. Hudební téma vycházející z určitého harmonického bodu se opět ke stejnému bodu navrácí i zpět. Takovéto klasické hudební principy tvoří hudbu srozumitelnou pro posluchače a také zapamatovatelnou, posluchač si ji „může vzít“ domů. Samozřejmě vycházíme ze zásady, že hudba byla komponována a zaznívala v koncertních nebo divadelních sálech, a posluchač si musel pro hudební zážitek dojít zpravidla ve společenském oděvu. V současnosti je situace opačná, posluchač si v oděvu nespolečenském zakupuje nosič s určitou hudební skladbou, a doma si nahrazuje koncertní síně.

Rytmická stavba celého díla je nesena na pevných základech moderních struktur hudby poloviny 20. století. Stejně, jako vidíme u tonálního uvolnění harmonie, tak podobně můžeme nacházet i uvolnění rytmických systémů klasických těžkých a lehkých dob, které byly základem pro chápání různých formálních stylů i hudby jako takové. Rytmického uvolnění je dosaženo jednak změnami a kombinací různých taktů, jejich rytmické délky (třídobý, čtyřdobý, pětidobý), přinášející změny systémů a

počtu těžkých dob, jednak specifickému řešení, jež je u Martinů oblíbený šestidobý respektive šestiosminový takt. Rytmické kombinace umožňující tento systém, vnáší do hudebního toku potřebnou rytmičnou variabilitu a lehkost. Martinů sám využívá ještě často v hlavní melodice synkopických posunů, které hudbu ještě více rytmicky člení a kombinují. Tím autor dosahuje potřebného napětí reflektujícího nejen na vlastní dějovou stránku díla, ale také na celou atmosféru doby, v níž žil a tvořil. Principy reflexe nese každé kvalitní umělecké dílo a nemůže tomu být jinak ani u Bohuslava Martinů.

V závěru shrnutí hudebního rozboru díla Bohuslava Martinů Řecké pašije můžeme konstatovat, že mým záměrem nebylo vytvořit detailní vědecký hudební rozbor. Ten by byl námětem pro zcela jinou práci. Chtěla jsem poukázat na určité momenty a místa v partituru, které byly z mého hlediska důležité a zajímavé v celé koncepci díla. Dílo tak hlubokého filozofického a duchovního obsahu je zhudebněno stejně hlubokou a na kvalitních základech vytvořenou hudbou. Ke kvalitnějšímu přiblížení se tématu použil Martinů struktury církevního žalmu i modlitby, ale nejedná se o pouhou citaci, nýbrž o stylizaci charakteru a podstaty. Martinů přistoupil k práci na svém díle na sklonku svého života a zároveň na vrcholu svých kompozičních sil. Mohli bychom s určitostí konstatovat, že jak Martinů ovlivnil a posunul celé dílo do roviny kvalitních duchovních uměleckých děl, tak celé dílo naopak zcela vtáhlo Bohuslava Martinů do problematiky duchovních otázek smyslu života. Došlo k velmi úzkému spojení autora a díla, což dalo vzniknout jak uměleckým, tak duchovním hodnotám. Tím byl potvrzen můj prvotní předpoklad, který podnítil vznik této diplomové práce. Hudba a hudební styl Bohuslava Martinů jsou plně srovnatelné s filozoficko-duchovním obsahem celého tématu, a bezesporu jej obohatily a podpořily hloubkou umělecké roviny. Společně dohromady vzniklo umělecké dílo nadčasových hodnot v kombinaci s vysokou duchovně uměleckou kvalitou.

5. Význam díla pro současnost a budoucnost – odkaz díla

Řecké pašije jsou zcela jistě jedním z mimořádných děl na poli české hudby. U Bohuslava Martinů jsou považovány za vyvrcholení jeho operní tvorby. Jejich sociální tón jim dává možnost se uplatnit v každé době, ať už v současnosti či budoucnosti. Vždy bude svět rozdělen na tzv. bohaté a chudé. Vždy bude potřeba poukazovat na sociální nerovnosti. O to závažnější je to v době sociálního útlaku, kdy trpí úplně všichni – nejen dospělí, ale především děti. Kazantzakis ve své knize poukazuje na útlak ze strany Turků, kteří plenili vesnice a zabíjeli nevinné. Martinů do své opery ovšem tureckou otázku nezahrnul, pravděpodobně proto, že mu nebyla příliš blízká. Vynechal některé z postav, např. postavu agy a další. Tím zcela změnil ráz díla a postavil jej do nadnárodní polohy. Nebylo to však na škodu, protože důležitá pro něho byla rovina obecně lidská, nikoliv národní. Je zde velmi úzce spjata národní angažovanost právě s mystickým námětem pašijových her. Bohuslav Martinů podpořil spíše ten mystický námět, protože jej považoval za prioritní. Možná díky svému životu na věži získal potřebu hledání nadhledu, čistoty a pravdy, což právě v Řeckých pašijích vyplulo na povrch. Každopádně celá opera je napsána dostatečně srozumitelně, aby byla dostupná všem lidem. Nebylo potřeba rozvíjet zde tzv. tureckou otázku, protože lidé např. v Československu by nemuseli porozumět. Ale na téma sociální nespravedlnosti a napětí mezi dobrými a nedobrymi služebníky Božími, slyší lidé celého světa.

Další závažnou otázkou, kterou nám Řecké pašije kladou, je potřebnost pašijových her. Co vlastně jsou pašije? Z latinského výrazu „passio“ znamenají utrpení, jsou tedy příběhem o utrpení Krista. Jsou v nich popsány poslední okamžiky pozemského života Ježíše Krista – vjezd do Jeruzaléma, poslední večeře, zatčení, soud a smrt. Je to vlastně příběh konce Božího Syna, který ovlivnil celý svět. Tento příběh patří mezi nejstarší tradice v evangeliích. Byla to velmi citlivá a veřejně známá událost, proto to zveřejnění – nemohlo se o ní mlčet. Pro uředníky to tehdy bylo velmi obtížně pochopitelné a považovali vše za konec nadějí, nevěděli o

vzkříšení, netušili, jak se celá situace bude nadále vyvíjet. Ježíšova smrt je postavila před základní životní otázku po smyslu takovéto smrti. Proto se evangelisté pokoušeli odpovědět na tuto otázku také podrobným vyprávěním již o životě Ježíšově, které předchází Jeho smrt. Příběh o Ježíšově utrpení by tedy měl být jakýmsi impulsem či orientací pro náš každodenní život v křesťanské víře. Již ve středověku se často pašije zpívaly a hrály jako divadlo. Můžeme se tedy domnívat, že lidé v jakékoliv době mají potřebu stále si připomínat a znázorňovat poslední události Ježíšova života.

Hrdinové opery se následkem rozdělení rolí vcítují do svých postav a mění tak své životní postoje i hodnoty. Stačí se podívat na Manolia – obyčejný pastýř ovcí, posun postavy je naprosto zřetelný. Pastýři žili osaměle v horách, ale díky úlohy Krista je najednou tento obyčejný pastýř schopen a ochoten zemřít za své blízké a bližní, je schopen hovořit k lidem a tyto lidi přesvědčit pro dobrou věc. Mění zcela svůj životní postoj. I v operním díle je jasně vidět jeho boj se sebou samým. V podobě snů se vypořádává se svou rolí a nakonec ve smíření ji přijímá. Také jeho tři přátelé – „apoštolové“ jsou svými postavami posouváni k přehodnocování svých životů. Zřetelný je však posun postavy Kateřiny – „Máří Magdalény“. Od opovrhované ženy až k ženě, která pomáhá těm potřebným, ženě s obrovskou vnitřní silou. Ať už je to scéna, kdy dává svůj šátek – to jediné, co má nejcennější – zbídačeným ženám, nebo když jim dává pít, až po scénu, kdy odchází na Sarakinu věnovat chudým dětem svou ovci, aby měly mléko. Celé dílo provází obrovská vlna emocí a postavy se dostávají do určité „dvojí hry“. Na jedné straně by rádi žili dál svůj pokojný a téměř bezstarostný život, na straně druhé cítí odpovědnost za své jednání pod vlivem své pašijové postavy. Nastavením zrcadla a určitou životní zkouškou můžeme chápat příchod poutníků, kteří potřebují pomoc – potřebují se najíst, odpočinout si – tedy uspokojit základní životní potřeby. A zde se musí každý sám ve svém svědomí rozhodnout, jak bude jeho život pokračovat – zda s výčitkou nebo čistým svědomím, že pomohl potřebným. Sama opera nastavuje nejen současnému diváku zrcadlo k tomuto rozhodnutí. V každé době jsou lidé potřební, lidé chudí, bez prostředků.

Není to jen problém doby, ve které se odehrává děj opery. Takováto rozhodnutí většinou spějí až do krajnosti – buď pomohu, nebo nepomohu.

V operním ději není nouze také o mystické okamžiky – scéna, kdy otec Fotis vypráví svým věrným, jak ho ve snu navštívil svatý Jiří či chvíle, kdy Manolios, „apoštolové“ a Kateřina na konci třetího jednání vnímají, že nejsou sami a zjevuje se jim Ukřižovaný Kristus.

Na postavě Manolia je také poukázáno na fakt, že i „maličký“ se s Boží pomocí může pokusit o změnu. Stejně tak obyčejný pastýř Manolios, který je naplněn svým nadzemským posláním, je schopen získat na svou stranu celou vesnici, kterou vyzývá k pomoci Sarakinským. Vyzývá je k naplnění křesťanských ideálů i přesto, že tuší, že si tím poštve proti sobě jak otce Grigorise, tak lykovriské bohaté občany. Je ochoten jít až do krajnosti, aby pomohl svým bližním. Na konci čtvrtého jednání umírá rukou Panaitose – „Jidáše“, kterému k tomu otec Grigoris poželhal. Manolios chtěl pouze hlásat reálnou lásku k potřebným, ale protože tím ohrožoval bohaté a mocné Lykovrisi, musel zemřít. Sarakinští tedy na závěr opery opouštějí tuto vesnici v čele s otcem Fotisem, který je neustále povzbuzuje a dodává jim naději.

Je zde zřetelný rozdíl mezi dvěma duchovními vůdci – otcem Grigorisem a otcem Fotisem. První je oděn zcela ve zlatě, své vesnici se příliš nevěnuje, a pokud ano, je to především těm bohatým. Vztah mezi otcem Fotisem a jeho poutníky je evidentně založen spíše na důvěře, pokoře a vzájemné úctě. Srovnání obou duchovních je tématem důležitým i pro současnost. I v dnešní době je mnoho duchovních vůdců, kteří se starají spíše o to, jak rozmnožovat hmotné statky a ne o dobrou duchovní správu. Mnoho z nich je „oděno ve zlatě“ a jsou zcela lhostejní k chudobě kolem sebe. Dva duchovní správci – otec Grigoris a otec Fotis – nám zde nastiňují, jak je možno tento problém vidět. Jak najít tu správnou Boží pravdu. Je evidentní, že není možné ji najít v bohatství a s plným žaludkem, ale spíše v chudobě a pokoře. I Ježíš a jeho učedníci takto žili – v chudobě a se správným nasazením pro své bližní. Zůstává otázkou, zda je možné setrvávat v úctě a důvěře k takovému duchovnímu vůdci, který se pouze pyšní svým majetkem. Mým názorem je, že možné to není. Duchovní by

měl čerpat především z hloubky Tajemství Ježíše Krista. Kristus by měl být jeho životním vzorem a jako k takovému by měl k Němu vzhlížet. I samotná Bible nás k tomu nabádá. Manolios, „apoštolové“ i Kateřina vše pochopili díky svým rolím v pašijových hrách a snažili se tímto řídit. Svou sílu nacházeli právě v postavě Krista. Snažili se své činy sjednotit s Kristovou láskou a pomoci potřebným na Sarakině. V případě Manolia, který měl ztvárnit postavu Ježíše Krista, bylo vše vedeno až do krajnosti, až k násilné smrti rukou Panaitose, který měl ztvárnit postavu Jidáše. On i ostatní lidé z Lykovrisi byli poštváni proti Manoliově právě otcem Grigorisem, který jako první měl hájit hladové a bezbranné poutníky. On se však bál, že přijde o své jmění, a proto pod záminkou obrany vlastní vesnice, se snažil poutníků zbavit.

Děj opery se sice odehrává v době minulé, ale je zcela aktuální i pro současnost. V době technického pokroku, kdy se popírají základní životní ukotvení člověka je důležité, snažit se lidi navracet zpět k Bohu. Není ale možné to činit na základě honosení se majetkem. I současný člověk potřebuje duchovního, který s pokorou přijímá Boží pravdu a majetek pro něj není základní prioritou. I v dnešní době je potřeba „otců Fotisů“, kterým můžeme plně důvěřovat a kteří jsou schopni a ochotni vyvést své bližní z „hanby Lykovrisi“.

Závěr

Poslední kapitola mé diplomové práce nazvané Bohuslav Martinů – Řecké pašije ve světle teologie pojednává o představách a nových poznatcích pro křesťana nejzávažnějších, teologického tématu umučení Ježíše Krista. Symbolika, se kterou bylo k tomuto tématu přistupováno širokou křesťanskou obcí věřících, mně jako členku a duchovní Církve československé husitské nesmírně upoutala. Z těchto důvodů jsem si pro svou závěrečnou diplomovou práci na Cyrilometodějské teologické fakultě vybrala tento velký úkol, potvrdit a prohloubit své vědomostní a myšlenkové představy a mnohem hlouběji je konfrontovat s odbornou literaturou. Tento primární záměr jsem při tvorbě své diplomové práce zcela naplnila. Samotné utrpení Ježíše Krista („passio“) bylo pro křesťany natolik závažné, že měli potřebu je převádět do hrané a zpívané podoby, a tím částečně živě prožívat události Velkého pátku. Díky nastudované literatuře se i mně samé otevřely nové otázky a myšlenky, směřující k podstatě pochopení těchto událostí.

Dalším mým cíleným záměrem bylo posouzení významu hudby na bližší zpřístupnění a doplnění teologického obsahu. Hudba je nositelem hlubokých estetických myšlenek a samotná naše Církev československá husitská ji využívá ve velké míře pro liturgickou praxi. Hudba je často „nosičem“ hlubokých náboženských úvah, může být dokreslením duchovního obsahu díla. Je schopna otevírat myšlení člověka a pracovat určitým způsobem s jeho fantazií. Při práci na své diplomové práci jsem se ujistila, že hudba je potřebným prostředkem pro život člověka. Je schopna dokreslit momenty, ve kterých již není možné nebo snadné použít slova. Problematika pašijových her a hudebních útvarů s touto tematikou, komponovaných v převážné míře jako oratoria, vytváří dva samostatné proudy. Scénický proud – nesený formou mluveného slova a hudební, koncertní – oratorium se sólisty, sborem a orchestrem. Vrcholným pokusem o spojení těchto dvou proudů po stránce významové, estetické a umělecké jsou Řecké pašije Bohuslava Martinů, který obohatil vlastní pašijový příběh o dramatické prvky osobních osudů jednotlivých pašijových postav, a tím vytvořil životaschopné operní dílo, jak po stránce dějově-dramatické, tak

hudebně-estetické. Důležitá je provázanost mezi hudební a textovou stránkou a návaznost na biblické poselství o utrpení Ježíše Krista. V praxi nám tato opera může ukázat, jak vše dohromady souvisí, jak jsou věci, které na sebe zdánlivě nenavazují, spolu propojené. Martinů ve svém díle zdůraznil biblickou symboliku, která se stala podstatnou pro celý děj. Hlavní dějová linie opery je propojena s dějovou linií biblických pašijí. Také postavy a jejich samotný vývoj je ovlivněn reálnými biblickými postavami. To vše je dokresleno hudebním zpracováním. Zde je potřeba poukázat na propojenost hudební a teologické stránky celého díla a také na to, že nelze tyto dvě věci od sebe oddělit.

Spojení duchovních a uměleckých hodnot mne přivedly k myšlence návaznosti teologických hodnot s ryze čistými hodnotami uměleckého potenciálu každého umělce. Jak Nikos Kazantzakis, tak Bohuslav Martinů, věnovali tomuto dílu kus vlastního životního osudu a osobní životní cesty. Není možné se domnívat, že hudební tvorba není ovlivněna duchovním obsahem, a taktéž duchovní neboli teologický obsah není nesen hudební myšlenkou. Rovněž si nemyslím, že by byl náhodný výběr tohoto tématu Bohuslavem Martinů, který se nacházel na vrcholu životních a tvůrčích sil. Je znám jeho dlouhodobý záměr o vytvoření díla s vrcholnou duchovní tematikou. Je samozřejmé a nemožné, aby mne tak hluboké dílo neovlivnilo na mé duchovní cestě. Proto se domnívám, že mne jak vlastní umělecké dílo, tak studium odborné literatury, hluboce ovlivnilo a umožnilo mi další posun nejen v mé praxi duchovního, ale také jako věřícího člena naší náboženské obce. Tuto skutečnost pokládám za životně důležitou z hlediska práce na mé diplomové práci.

Kdybych chtěla učinit nějaké závěrečné resumé o důvodech a smyslu tvorby mé práce, musela bych říci: „Má diplomová práce mi přinesla celou řadu nových podnětů v oblasti myšlenkové, duchovní i uměleckoestetické.“ Snažila jsem se dokázat spojitost mezi teologickým a hudebně estetickým obsahem, v neposlední řadě jsem měla úmysl blíže osvětlit vlastní dílo Bohuslava Martinů – Řecké pašije, které mne oslovily nejen jako posluchače, ale také jako věřícího člověka, hledajícího vlastní pravdu v mantinelech křesťanské věrouky. Z tohoto hlediska jsem plně přesvědčena

o smysluplnosti obsahu mé diplomové práce, potvrzující mé předpoklady hudebně estetického dokreslení a podtržení teologických úvah a myšlenek duchovně teologické praxe. Kromě vlastní teologické praxe jsem měla možnost blíže poznat nejen jednoho z českých autorů, ale také jsem pronikla mnohem hlouběji do hudebně teoretické praxe i přesto, že mám absolvovánu výuku hry na housle na Základní umělecké škole. Bližší seznámení s hudební naukou, harmonií či hudebními formami a estetikou, budu jistě moci mnohem lépe využít v mé duchovní praxi.

Velmi poučné a závažné bylo pro mne také zjištění, že ryze českému autorovi Bohuslavu Martinů, umělecky vycházejícího z domácího prostředí a nade vše milujícího svou rodnou Vysočinu, byl odepřen trvalý návrat zpět do rodné vlasti. Důsledky těchto politických činů pocítujeme dodnes, kdy mnohdy nedokážeme a ani nemůžeme pochopit velikost a estetický význam autora z důvodu špatné dostupnosti díla, a to nejen po stránce notového materiálu. V této souvislosti jsem musela vyvinout nemalé úsilí, a nebýt mého manžela, který je profesionálním hudebníkem a zprostředkoval mi celou řadu profesionálních kontaktů, nemohla by tato diplomová práce vůbec vzniknout.

Z těchto výše uvedených důvodů, mně celé úsilí při vytváření diplomové práce přineslo nejen hluboce pozitivní smysl v oblasti vlastního obsahu, ale i obtíže při vlastním psaní (rodina, plné pracovní vytížení duchovního v náboženské obci CČSH). S podporou mého okolí, manžela a s nekonečnou Boží milostí jsem práci dokončila a ráda bych ji prezentovala jakou svou závěrečnou práci při zakončení mého studia na Cyrilometodějské teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci.

Seznam pramenů

Bible; podle ekumenického vydání z roku 1985; Česká biblická společnost; Praha 1990

Martinů Bohuslav: *Řecké pašije* [DVD disk]; Datum publikování: 10. 12. 2005; Národní divadlo moravskoslezské

Martinů Bohuslav: *Řecké pašije*; klavírní výtah; Universal Edition London; 1961

Seznam použité literatury

Berger Rupert: *Liturgický slovník*; Vyšehrad, spol. s r. o.; Praha 2008; ISBN 978-80-7021-965-2

Černušák Gracian a kolektiv: *Dějiny evropské hudby*; Panton; Praha 1974

Dostálová Růžena, Březina Aleš: *Řecké pašije. Osud jedné opery, Korespondence Nikose Kazantzakise s Bohuslavem Martinů*; Nakladatelství Roman Míšek – SET OUT; Praha 2003; ISBN 80-86277-28-3

Hejzlar Tomáš: *Bohuslav Martinů*; Horizont; Praha 1989; ISBN 8070120169

Kazantzakis Nikos: *Kristus znovu ukřižovaný*; Státní nakladatelství krásné literatury; Praha 1966

Kofroň Jaroslav: *Učebnice harmonie*; Editio Supraphon; Praha 1984

Kolektiv autorů: *Malá encyklopedie hudby*; Editio Supraphon; Praha 1983

Kunetka František: *Stručné dějiny hudby a zpěvu v liturgii*; Matice cyrilometodějská, s. r. o.; Olomouc 1999; ISBN 8072660276

Mihule Jaroslav: *Martinů, osud skladatele*; Nakladatelství Karolinum; Praha 2002; ISBN 80-246-0426-4

Ron Vojtěch: *Lidové pašijové divadlo v českých zemích*; Vyšehrad, spol. s r. o.; Praha 2009; ISBN 978-80-7021-979-9

Schnierer Miloš: *Expresionismus a nová hudba; Svět orchestru 20. století – III.*; Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích; České Budějovice 1999; ISBN 80-7040-371-3

Smolka Jaroslav a kolektiv: *Dějiny hudby*; Togga agency, s r. o.; Brno 2001; ISBN 80-902912-0-1

Souček J. B.: *Utrpení Páně podle evangelií*; Kalich; Praha 1983

Šafránek Miloš: *Bohuslav Martinů, Život a dílo*; Státní hudební vydavatelství; Praha 1961

Zenkl Luděk: *ABC hudebních forem*; Editio Supraphon; Praha 1990; ISBN 8070581743

Zenkl Luděk: *ABC hudební nauky*; Editio Supraphon; Praha 1988

Seznam internetových zdrojů

Hořické pašijové hry v Hořicích na Šumavě [online]; [citováno dne: 18. 10. 2011]; Dostupné z: <<http://www.pasije.info/historie.html>>

Hořické pašijové hry v Hořicích na Šumavě [online]; [citováno dne: 18. 10. 2011]; Dostupné z: <<http://www.pasije.info/soucasnost.html>>

Janů Joshua: *Co se stalo s Ježíšem? Žďár nad Sázavou* [online];
[citováno dne 18. 10. 2011];
Dostupné z: <http://www.pasijezr.cz/media_pasije_2011.pdf>

Bárta Ladislav: *Svatý Prokop; Web Římskokatolické farnosti svatého Prokopa ve Žďáru nad Sázavou* [online]; Datum publikování: 19. 3. 2011;
[citováno dne 18. 10. 2011]; Dostupné z:
<<http://www.zdarskefarnosti.cz/detailclanek.aspx?IDClanek=17>>

