AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha 2010 Mgr. Lucie Dercsényiová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Taneční umění

Studijní obor: Taneční věda

DISERTAČNÍ PRÁCE

Tanec v díle Bohuslava Martinů

Mgr. Lucie Dercsényiová

Vedoucí práce: Prof. Božena Brodská

Oponent práce: Doc.Helena Kazárová, PhD.
PhDr. Vlasta Reittererová

Datum obhajoby: 13. září 2010

Přidělovaná hodnost: PhD.

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Programme of Study: Dance Art

Field of Study: Dance Science

DOCTORAL THESIS

Dance in the Work of Bohuslav Martinů

Mgr. Lucie Dercsényiová

Head of the exam: Prof. Božena Brodská

Opponent in the exam: Doc.Helena Kazárová, PhD.
PhDr. Vlasta Reittererová

Day of rebbutal: 13.th Semptembre 2010

Degree: PhD.

Prague 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem Tanec v díle Bohuslava Martinů vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne ....

podpis studenta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Souhlasím s tím, aby moje disertační práce byla půjčována k prezenčnímu studiu v Knihovně Akademie múzických umění v Praze.

Datum: ……

podpis studenta

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Disertační práce Tanec v díle Bohuslava Martinů se v první části zabývá inscenacemi jeho čtrnácti baletů, které byly doposud uvedeny. Následující část je věnována tanečním zpracováním, ve kterých byly použity Martinů koncertní opusy. Závěr práce se věnuje třem operám, do nichž Martinů zakomponoval taneční scény: Voják a tanečnice (The Soldier and the Dancer), Hry o Marii (The Plays of Mary), Divadlo za bránou (The Suburban Theatre). Přílohy tvoří u vybraných děl libreta, partitury se scénickými poznámkami skladatele; na přiloženém CD jsou uloženy archivní fotografie scénických návrhů a fotografie z představení.

SUMMARY

The first part of the thesis called Dance in the Work of Bohuslav Martinů focuses on fourteen Martinů's ballets that have been staged so far. The following part is devoted to dance adaptations of Martinů's concert opuses. The final part of the thesis deals with three Martinů's operas which include dance scenes: The Soldier and the Dancer, The Plays of Mary and The Suburban Theatre. The appendices comprise librettos of selected works and musical scores with stage directions written by the composer; the enclosed CD contains archive photographs of stage designs and photographs from performances.

Poděkování

Ráda bych poděkovala prof. Boženě Brodské za cenné rady, trpělivost a důvěru, kterou při psaní této práce ve mě měla. Zároveň děkuji pracovníkům Institutu Bohuslava Martinů, Archivu Národního divadla a Divadelního ústavu za vstřícnost a ochotu při mé práci s prameny, Davidu Pohribnému za grafickou konzultaci a pomoc při kompletaci CD příloh. Mé matce Janě Dercsényiové chci poděkovat za to, že mi pomáhala objevovat svět umění a přivedla mě k tanci.

Tuto práci věnuji památce rodiny Dercsényi a Wratislavů – zejména mé babičce Marii Dercsényiové roz. Wratislavové a mému otci Eugenu Dercsényi.

Obsah

Bohuslav Martinů a tanec 1

Balety Bohuslava Martinů 6
Noc, Tance se závoji, Stín 6
Noc jako Faunovo odpoledne 6
Martinů a O. V. Gzovská 7
Odmítnutí Noci v ND 10
Odmítnutí Stínu v ND 11
Istar 13
Krátké intermezzo 20
Istar po 40 letech znovu v ND 21
Od výrazového tance zpět ke klasice 24
Inscenace baletu Istar 24
Kdo je na světě nejmocnější 25
Inscenace baletu Kdo je na světě nejmocnější 25
Vzpoura – La Révolté 31
Vzpoura v Praze a Ostravě 34
Inscenace baletu Vzpoura 35
Motýl, který dupal 35
Natáčí se – On tourne 37
Podivuhodný let – Le raid merveilleux 41
Kuchyňská revue 44
Kuchyňská revue trochu jinak 49
Inscenace Kuchyňské revue 50
Šach králi 51
Inscenace baletu Šach králi 53
Špalíček 54
Co předcházelo Špalíčku 54
Od legendy o sv. Dorotě ke Špalíčku 55
První uvedení Špalíčku 57
Špalíček podruhé v ND Praha 63
Špalíček Libuše Hynkové 64
Návrat Špalíčku do Prahy a Brna 67
Špalíček v Ostravě 72
Další inscenace Špalíčku 74
„Lidovost“ Špalíčku 74
Inscenace Špalíčku 77
The Strangler – Škrtič 78
Inscenace baletu Strangler 88

Taneční zpracování koncertních skladeb Bohuslava Martinů 89
Pensionát – na hudbu Film en miniature 89
Otvírání studánek 90
Symfonie č. 6 93
Symfonické fantazie v baletech Ozvěny trubek a Anastázie 94

Symfonické fantazie H. Litterové a D.J.M. P. Zusky 96
Fresky Piera della Francesca 98
Polní mše 100
Paraboly 104
Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány 105
Dvojkoncert úplně jinak 106
Martinů jako niterná inspirace D. Wiesnera 108
Další koncertní skladby Martinů v tanci 110
Koncertní skladby v tanečním zpracování – přehled 112
Další inscenace, v nichž byla použita hudba B. Martinů 116

Tanec v operách Bohuslava Martinů 118
Voják a tanečnice 118
Inscenace opery Voják a tanečnice 122
Hry o Marii 123
Hry o Marii v regionálních divadlech 133
Hry o Marii se vracejí do Prahy a Brna 135
Inscenace Her o Marii 138
Divadlo za bránou 139
Inscenace Divadla za bránou 142

Přílohy
Příloha č. 1 – Libreta Faunova odpoledne a Noci 143
Příloha č. 2 – Noc – Poznámky B. Martinů v partituře 143
Příloha č. 3 – Stín – Poznámky B. Martinů v partituře
Příloha č. 4 – Istar – Opis rukopisu B. Martinů 147
Příloha č. 5 – Vzpoura – Skladatelův scénář vepsaný do partitury 151
Příloha č. 6 – Kopie dopisu B. Martinů E. Kröschlové 153
Příloha č. 7 – Přepis originálního textu libreta Kuchyňské revue 154
Příloha č. 8 – Špalíček – synopse, obsah libreta a požadavky na kostýmy 156
Příloha č. 9 – Hudební rozhledy – článek L. Dercsényiové, Martinů Špalíček 161
Příloha č. 10 – Lidové noviny – článek L. Dercsényiové,
Tanec a hudba dokážou změnit psychiku 162
Příloha č. 11 – Libreto baletu Anastázie 163
Příloha č. 12 – přepis Libreta B. Martinů z vývěsního premiérového listu Hry o Marii 166
Příloha č. 13 – I. dějství Divadla za bránou, přepis scénických poznámek Martinů 167
Příloha č. 14 – seznam dokumentů na CD 178

Výběrová bibliografie 179
Všeobecná bibliografie 180
Prameny – noviny, časopisy, korespondence 181

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA
KATEDRA TANCE

Disertační práce

Tanec v díle Bohuslava Martinů

Mgr. Lucie Dercsényiová

Vedoucí práce: Prof. Božena Brodská

Oponent práce: Doc.Helena Kazárová, PhD.
PhDr. Vlasta Reittererová

Datum obhajoby: 13. září 2010

Bohuslav Martinů a tanec

Projdeme-li kompozice B. Martinů, v klasifikaci Harry Halbreicha jich je zaregistrováno neuvěřitelných třistaosmdesátčtyři. Martinů skládal intenzivně, někdy s větší či menší chutí, ale vždy tvořil s jistým nadhledem i lehkostí – snad proto, že je „nejvýše narozený" skladatel. Otec **Ferdinand Martinů**, původní profesí švec, zastával funkci pověžného v Poličce, kam se s rodinou 12. září 1889 přestěhoval. O rok později si F. Martinů zapsal významnou událost: *„8. prosince 1890 nam přinesla vrana hošíčka klučačka. Křtěnej byl 14. pros. Bohuslav Jan"*.[1] Rodina se vrátila z věže dolů do města až po jedenácti letech, a tak měl Martinů dost času užívat tajemných zákoutí, magické atmosféry a spirituality místa, kde byl sice izolován od okolního světa, ale mohl ho sledovat z pětatřicetimetrové výšky ochozu věže jako divadlo, do jehož skutečného prostoru později vstupuje jako nesmělý posluchač a poté jako výrazná umělecká osobnost – *„Často, když jsem lezl*

[1] Mihule, Jaroslav: Martinů osud skladatele, s. 20.

po trámech, schovával se na točitých temných schodech mezi zvony, doléhal ke mně zezdola zvuk varhan. A kdož ví, zdali tato hudba, jíž jsem tenkrát nevěnoval žádnou zvláštní pozornost, mne později nevedla přímo k hledání syžetu Her o Mariích. A kdož ví, zdali pohled na hřbitov nevyvolal vzpomínky ve Svatebních košilích ve Špalíčku. A ve Špalíčku rovněž pohledy na pouti, průvody, jarmark, neděle, když z celého okolí chodili lidé do kostela."[2]

Otec Martinů byl vášnivý divadelní ochotník a ‚Bohuš' často navštěvoval divadelní zkoušky; s matkou **Karolinou Martinů** měl Martinů velmi silný vztah, o čemž vypovídají dopisy psané nejen jí, ale také sestře Marií. V první obecné třídě se začal Martinů učit na housle u **Josefa Černovského**. A právě on si všiml Bohuslavova talentu a skladatelského nadání.

V šestnácti letech se dostal Martinů na pražskou konzervatoř, kde se stal žákem houslového pedagoga **Štěpána Suchého**. Zde začal intenzivně sytit své intelektuální zájmy – zaujalo ho divadlo, nejenom opery, ale také výkony taneční (téměř denně chodil na druhou galerii Národního divadla). Jeho spojencem při cestách za uměním se ve druhém ročníku stal jeho spolužák **Stanislav Novák** (1890-1945)[3], který zůstal jeho důvěrným životním přítelem (Novák nevynechal jediné představení Smetanových a Dvořákových oper). Se školní docházkou to již tak slavné nebylo, jak sám Martinů přiznal: *„Stáňa byl pilný žák, zato já jako černá ovce, kterou stále vylučovali z ústavu a která se tam stále vracela…"* . A protože bylo přísně zakázáno jakékoliv veřejné vystoupení bez svolení školy, byl v květnu 1909 Martinů nakonec vyloučen, když vystoupil s amatérským symfonickým orchestrem v Čáslavi v Smetanově *Mé vlasti*. Martinů odbýval i hru na housle, ze které měl v prvním ročníku čtyřku, druhý rok trojku. Martinů se na konzervatoř ještě vrátil v září 1909, tentokrát jako posluchač varhanního oddělení, ale

[2] Šafránek, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů, s. 8.

[3] Novákova smrt Martinů hluboce zasáhla – „Zemřel 20. 07. 1945, kdy už všechno nasvědčovalo tomu, že už se co nevidět všichni tři znovu shledáme. Z této bolestné rány se Papínek nikdy nevzpamatoval". Martinů, Charlotta: Můj život s B. Martinů, s. 61.

o rok později byl vyloučen pro *„nenapravitelnou nedbalost“*.

Martinů zkrátka potřeboval volnost a svobodu, kterou definitivním opuštěním školy získal, a tak se s mladistvým elánem pouští do svých prvních kompozic jako samouk. Stal se z něho skladatel na „volné noze“, střídal pražské podnájmy, ale aby mohl soukromě vyučovat hudbě potřeboval státní zkoušku – o ni musel na konzervatoři požádat a v roce 1912 ji složil.

Počátkem dvacátých let Martinů působil jako houslista v České filharmonii pod vedením **V. Talicha** a krátce byl žákem v kompoziční třídě **Josefa Suka.** V roce 1923 odjíždí na stáž do Paříže, která se stává jeho druhým domovem. Zde se setkává s českými výtvarnými umělci**, Františkem Tichým**, **Františkem Kupkou**, **Josefem Šímou, Alénem Divišem**, **Věrou Jičínskou** a **Janem Zrzavým**, s nímž se Martinů sblížil nejvíce. Oba měli mnoho společného – Martinů propustili z konzervatoře, Zrzavý byl vyloučen z Umělecko-průmyslové školy a marně se snažil dostat na pražskou Akademii. Zrzavý miloval hudbu a vytvořil řadu scénických a kostýmových návrhů pro operu Národního divadla. Martinů měl naopak výtvarné nadání, jak dokládá početný soubor jeho autokarikatur. Zrzavý se také spřátelil s **Charlottou Quennehen**, s níž měl Martinů 21. března 1931 svatbu.[4] Martinů se často navracel z Paříže do Poličky a v létě roku 1938 zde strávil poslední léto. Paříž pak opouští až v době druhé světové války v roce 1941, kdy odplouvá do Ameriky. Do Evropy začíná z New Yorku zajíždět od roku 1948, kdy se stává světoběžníkem a střídá destinace svého pracovního a prázdninového pobytu – často je v Nice, Římě, navštěvuje Francii a na konci svého života se usazuje ve Schönenbergu ve Švýcarsku, kde 28. srpna 1959 umírá v nemocnici v Liestalu.[5]

---

[4] „Měli jsme svatbu na Mairie, tj. jako u nás na radnici. Za svědka byli p. dr. Šafránek a dr. Špaček… Bylo to všechno moc hezké a jsem přesvědčen, že s Charlottou budu opravdu šťasten, známe se navzájem a ona mi ve všem vyhoví.“ dopis z 29. 03. 1931, Můj život s B. Martinů, op. cit., s. 36.

[5] 23. 11. 1978 umírá Ch. Martinů, která je dle své poslední vůle pohřbena v Poličce, kam jsou v roce 1979 také převezeny ostatky jejího manžela-

Tvorbou Martinů prostupuje nepřehlédnutelně tanec – v roce 1909 viděl tančit v Národním divadle **Tamaru Karsavinu**, byl unesen tanečním projevem **Olgy Gzovské** a v roce 1914 skládá scénickou prvotinu – balet *Noc*. Martinů si uvědomoval jedinečnost pohybového projevu a svět tance ho pak zcela ohromil v Paříži, když viděl soubor Ballets Russes v dílech, v nichž se prosazovala meziválečná avantgarda hudební, výtvarná a taneční. Ačkoliv Martinů prohlásil, že nikdy avangardistou nebyl[6], jeho tvorba se k avantgardě přimyká. V Paříži objevil **Igora Stravinského** a skladatele Pařížské šestky, kteří ovládali pařížskou hudební scénu. Jejich jinakost, pravdivost, nesentimentalita a syrovost Martinů uchvátily. Nemohl všem těm vlivům odolat a dokázal své poznání a zkušenosti přenést do kompozic, které si postupně získávaly světové uznání.

Martinů nebyl prchlivým a extrovertním umělcem – jeho skladby odrážely jeho vnímavý a bohatý vnitřní svět. Byl nesmírně citlivým člověkem, laskavým a skromným – pro svou práci potřeboval klidné zázemí, které mu poskytovala jeho manželka Charlotta. Svého muže milovala, bezmezně odbdivovala a tolerovala. Martinů u ní našel pochopení a jistotu – *„Nemáme toho tolik, co ostatní, ale s tím co máme, můžeme být šťastni.“*[7]. Charlotta přecházela jeho milostná vzplanutí a on je považoval za privátní záležitost, o které nechtěl, aby se vůbec psalo.[8]

Scénické taneční skladby B. Martinů nebyly zpočátku úspěšné a byly odmítány. Martinů však vytrval, poučoval se z chyb a jeho balety, pokud byly inscenovány, se ve světové premiéře představily, kromě *Škrtiče*, buď v Praze či Brně. Během

[6] Dopis M. Šafránkovi, 16. 02. 1935.

[7] Můj život s B. Martinů, op. cit., s. 28.

[8] „Co se mých přítelkyň týče, chtěl bych kdybys to omezil na míru nejmenší, to jsou story jež mohou způsobit zbytečný trouble, byť i jen v náznaku, to patří do civilního života, a tak to hodně sestřihni“, píše B. Martinů v dopise M. Šafránkovi v roce 1958. JUDr. Miloš Šafránek (1894 – 1982) byl ve 20. a 30. letech zaměstnanec československého velvyslanectví v Paříži. Záhy po příchodu do Paříže rozpoznal kvalitu díla Martinů a pomáhal při jeho prosazování jak v Evropě, později i v USA. Byl prvním autorem monografií o Martinů a editorem skladatelových textů. Martinů jeho manželce, vynikající klavíristce, Germaine Lerouxové, dedikoval několik skladeb.

1914 – 1948 let složil čtrnáct baletů, některé z nich se nedočkaly ani koncertního provedení či se nedochovala ani partitura[9] :

Tance se závoji, 1912–1914 – ztraceno
Noc, 1913–1914 – neuvedena
Stín, 1916 – neuvedeno
*Koled*a, 1917, dochováno pouze libreto
Istar, 1918–1921; premiéra: Praha, 11. září 1924
Kdo je na světě nejmocnější, 1922; premiéra: Brno, 31. ledna 1925
Vzpoura, 1925; premiéra: Brno, 11. února 1925
Motýl, který dupal, 1926 – neuvedeno
Kuchyňská revue, 1927; premiéra: Praha, 17. listopadu 1927
Podivuhodný let, 1927; tv. zpracování: 1999
On tourne, 1927 – neuvedeno
Šach králi, 1930 – premiéra: Brno, 11. 04. 1980
Špalíček, 1931–1932, revize 1940; premiéra: Praha, 19. září 1933
Paridův soud, 1935 – ztraceno
Škrtič, 1948; premiéra: New London USA, 22. srpna 1948

Balety Martinů vnesly na českou taneční scénu zásadní změnu ve vnímání tanečního umění a hudby. Martinů měl vždy jasnou představu, jak by jeho díla měla vypadat – odmítal klasickou taneční technikou a požadoval nefalšovaný taneční projev. Tanec prostupoval jeho všechna tvůrčí období a stal se také nedílnou součástí jeho několika oper – Martinů vnímal divadelní produkce jako propojení hudby, tance, scénického designu. Většinu svých scénických děl si bez tance nedokázal ani představit. Následující kapitoly jsou toho dokladem – balety a vybrané opery jsou chronologicky řazeny podle data vzniku, koncertní díla podle data prvního scénického provedení. U všech skladeb je uvedena klasifikace Harry Halbreicha, který seřadil a chronologicky očísloval souhrnné dílo Bohuslava Martinů (od jeho příjmení se pak odvíjí použití písmene H).

[9] The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. by Stanley Sadie, Grove's Dictionaries, New York 2001) jich uvádí patnáct, když mezi balety řadí scénické dílo Koleda z roku 1917. Partitura Koledy je navíc nezvěstná. Ještě v roce 1955 ji Martinů hledal a nakonec ji považoval za ztracenou. Dochovaly se dva texty libreta: první skladatelův autograf, druhý dobový strojopis – opis uveden Šafránek, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů. Supraphon, Praha 1979, s. 129–135.

U všech baletů jsou dohledána a uvedena všechna scénická uvedení od premiér do současnosti, citace dobových kritik; pokud jsem inscenaci viděla dokládám svůj kritický názor. Na konci každého titulu je uveden soupis inscenací. Stejná struktura je uplatněna také v kapitolách **Taneční zpracování koncertních skladeb Bohuslava Martinů** a **Tanec v operách Bohuslava Martinů**.

Nedílnou součástí práce jsou přílohy, které obsahují autografy libret se scénickými poznámkami skladatele, recenze, korespondenci. Prameny citované v disertační práci jsem dohledala v Institutu Bohuslava Martinů, Archivu Národního divadla v Praze a v Divadelním ústavu. Na přiloženém CD jsou pak nahrány dokumenty týkající se citovaných inscenací – scénické návrhy, fotografie z vybraných inscenací.

Balety Bohuslava Martinů

Prvním baletním opusem, který se dočkal scénického zpracování byl balet *Istar* poprvé představený v Národním divadle v Brně v roce 1924 (premiéra 11. září v choreografii Remislava Remislavského); postupně do repertoáru českých divadel pronikají další balety Martinů, které se na brněnské scéně dočkaly tří světových premiér a to: *Kdo je na světě nejmocnější* (31. 01. 1925, choreografie **Jaroslav Hladík**), *Vzpoura* (11. 02. 1928, choreografie **Emerych Gabzdyl**), *Šach králi* (11. 04. 1980, choreografie **Luboš Ogoun**). Nejčastěji citovaným baletem skladatele se stal balet *Špalíček,* který se od světové premiéry v Národním divadle 19. 09. 1933 postupně dostává na scény všech českých kamenných divadel.

Koncertní díla Bohuslava Martinů v tanečním zpracování

Koncertními díly se Martinů dostává také na světová taneční jeviště – byly předlohou jak celovečerních, tak krátkometrážních tanečních děl. Historicky první byla zpracována jeho skladba *Film en miniature* a to v choreografii **Evy**

Kröschlové, která ji pod názvem *Penzionát* představila na scéně Stavovského divadla se svým souborem 13. 12. 1932-
Další v pořadí byla kantáta *Otvírání studánek* – původně nastudována v Laterně magice režisrem **Alfrédem Radokem** a choreografkou **Zorou Šemberovou** – tato verze však byla těsně před premiérou v roce 1960 z politických důvodů stažena. *„Nikdo z nás nic nechápal. Studánky neměly s politikou nic společného… Sedli jsem si na jeviště na stupínek a plakali. Alfred byl bílý jako stěna a my jsem se báli, že je opět blízko infarktu“.* [10] Alfréd Radok byl pro tehdejší režim nepřijatelný, o pár měsíců později dostal infarkt a z Laterny magiky musel odejít.

Hudba *Symfonických fantazií* inspirovala amerického choreografa **Anthony Tudora** k vytvoření baletu *Ozvěny trubek – Echoing of Trumpets* na scéně Královské opery ve Stockholmu. Balet byl inspirovaný tragickou historií Lidic, Tudor byl zároveň autorem libreta – premiéra se konala 28. září 1963. Balet vzbudil ve Stockholmu velký ohlas a později také v Paříži, kde Královský balet hostoval.[11]

Hudba *Symfonických fantazií* se dočkala dalšího scénického pojetí, když je v roce 1967 **Kenneth MacMillan** použil pro svůj jednoaktový balet *Anastázie* inscenovaný v Deutsche Oper v Berlíně s tamním baletním souborem – premiéra 25. června 1967; hlavní roli ztvárnia **Lynn Seymourová**.

Hudbu druhé a třetí věty *Symfonických fantazií* v roce 2004 nastudovala **Hana Litterová**. V témže *Baletním večeru na hudbu českých skladatelů* zazněla i další Martinů kompozice a to druhá věta z jeho *Třetí symfonie*[12]. **Petr Zuska** ji použil ve

[10] Šemberová, s. 110
[11] Taneční listy, č. 3, 1966, s. 3, Stockholm, Dana Paseková
[12] Symfonické fantazie jsou tématicky propojeny s Třetí symfonií, kde se myšlenkovou dominantou celé skladby stal slavný citát z Dvořákova Requiem, do něhož Třetí symfonie vyúsťuje. Dalo by se říct, že Symfonické variace začínají tam, kde Třetí symfonie končí. Mihule,

své choreografii s názvem *D. M. J. 1953-1977*. Závěr brněnského triptychu patřil hudbě **Vítězslavy Kaprálové** v nastudování **Zdeňka Prokeše** s názvem *Partita*. Premiéra se konala 19. 11. 2004.

Polní mši prvně tanečně zpracoval **Glen Tetley**[13] – uvedl ji 22. 06.1965 v Tillburgu se souborem Nederlands Dance Theater (NDT).
V roce 1980 nastudoval Polní mši také pro NDT **Jiří Kylián** (premiéra 13. 06) , který se stal v roce 1978 uměleckým ředitelem tohoto holandského souboru.
Polní mše sa pak na české jeviště dostala v roce 29. 05.1992 (ND Praha).

V roce 1977 se Martinů *Dvojkoncert* pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány stal hudební předlohou baletu *Sphinx* (český překlad Sfinga) uvedeným ve Washingtonu souborem American Ballet Theatre. Americký choregraf **Glen Tetley** však do své choreografie nevkládá „příběh", jenž v době komponování prožíval Martinů, přesto hudba souzní s antickým mýtem, jenž je námětem tohoto baletu. Tento balet se stal v roce 2002 součástí komponovaného večera Amerikana II (premiéra 31. 01. 2002 ND Praha).

Hudba Bohuslava Martinů je pro choreografy velmi inspirující, ale je náročné nalézt pro ni adekvátně kvalitní taneční struktury.
Kapitoly věnující se koncertním dílům Martinů obsahují veškeré dostupné inscenace, v nichž zazněla hudba tohoto skladatele.

---

s. 450
[13] Byla to čtvrtá choreografie Tetleyho pro NDT. Před tím dělal: Pierrot Lunaire (23.10.1962), Birds of Sorrow (28.5.1963), De anatomische less (Lekce anatomie 28.1.1964) a Sargasso 7.7.1964)

Tanec v operách Bohuslava Martinů

Disertační práce se věnuje dále třem operám skladatele, jejichž výraznou součástí je tanec – jedná se o opery *Voják a tanečnice*, *Hry o Marii*, *Divadlo za bránou*.

Voják a tanečnice

Tato opera-buffa je prvním operním dílem Martinů. Začal ji komponovat ve svých šestatřiceti letech v červenci 1926 při svém pobytu v Poličce a pokračoval v Paříži, kde opus 19. června 1927 zakončil. Rukopisná orchestrální partitura nese podtitul *Komická opera o třech dějstvích* a má deset obrazů. Text k opeře napsal **J. Budín/Jan Löwenbach**, s nímž Martinů spolupracoval již na *Kuchyňské revue*. Premiéra opery se ukutečnila v Brně, kde o díla Martinů jevili nebývalý zájem a měli za sebou již světovou premiérou jeho baletů *Kdo je na světě nejmocnější* a *Vzpoury*. Pátého května 1928 se k nim přiřadila další Martinů operní prvotina *Voják a tanečnice* – režie se ujal **Ota Zítek**, scénu navrhl **Bohumil Babánek** a choreografii vypracoval **Jaroslav Hladík**.

Hr y o Marii

Na opeře *Hry o Marii* pracoval Martinů v Paříži průběžně od poloviny roku 1933 do července 1934 a ji označil za *„přímé pokračování Špalíčku“*.
Postupně dokončoval jednotlivé obrazy opery, které ve finální podobě byly řazeny a dokomponovány následovně:
Panny moudré a panny pošetilé (dokončeno 22.04. 1934, starý francouzský text adaptoval V. Nezval), *Mariken z Nimēgue* (21. 03. 1934, text přeložil V. Závada), *Narození páně* (01. 04. 1934, slova lidové moravské poezie) a *Sestra Paskalina* (26. 06. 1934, skladatelovy texty a lidová poezie).

Premiéra *Her o Marii* se ukutečnila v Zemském divadle v Brně 23. února 1935. Martinů na premiéře nebyl, ale brzy viděl reprízu. Výpravu připravil **František Muzika**, s nímž Martinů pilně před prvním uvedením korespondoval a vysvětloval mu své přestavy a záměry – Martinů také jednal o uvedení opery s pražským Národním divadlem, ale myslí, že *„operu dá raději do Brna"*. [14] Choreografii prvního uvedení *Her o Marii* vytvořil **Emerych Gabzdyl**, režijně je nastudoval činoherní herec **Rudolf Walter**. V Brně byla partitura opery zkrácena o půlhodiny se souhlasem skladatele. V Praze jsou Hry o Marii natudovány s ročním zpoždění – 07. 02. 1936.

Divadlo za bránou

Na hranici žánrů se stejně jako řada děl pohybuje také Martinů opus *Divadlo za bránou*. Specifikován je zároveň jako opera-buffa či balet-pantomima, čímž toto dílo také skutečně je. V partituře dokončené 30. dubna 1936 je Martinů nazval *Commedia dell'arte o 3 jednáních*. Jeho první dějství tvoří baletní pantomima o šesti scénách podle **Jeanna Gaspara Debureaua**. Druhé a třetí dějství pak patří opeře buffě. Martinů se rád pohyboval na hraně žánrů a stále hledal nové možnosti scénického pojetí svých kompozic. Byl experimentátorem, který měl odvahu se pouštět do neobvyklých hudebních a žánrových kombinací.

Martinů si v *Divadle za bránou* za námět zvolil žánr commedie dell'arte, kterou propojil s českou lidovou poezií. Opět tu pracoval se sbírkami národních písní Bartoše, Sušila a Erbena. Ačkoliv se toto spojení může zdát na první pohled nesourodé, Martinů se podařilo vytvořit veselou, pohybově dokonalou hudbu, která má v sobě zároveň dramatický náboj.

Martinů také hledá, kdo by mu pomohl s textem, neprve se domlouval s Nezvalem, ale nakonec dialogy upravil český pěvec **Leo Štraus**. Martinů

[14] Dopis F. Muzikovi, Paříž, 30. 04. 1934

k typickým postavám commedie dell'arte přidává další figury: Katušku, ponocného, starostu a bábu zaříkávačku.
Premiéra *Divadla z bránou* se opět uskutečnila v Brně – 20. září 1936, výtvarně je zpracoval **F. Muzika** a choreograficky nastudoval **Ivo Váňa Psota**.

Disertační práce **Tanec v díle Bohuslava Martinů** pojímá dosud nepublikované prameny a fakta související s tancem, který je s dílem tohoto skladatele nerozlučně spjat.

Bohuslav Martinů a tanec

Projdeme-li kompozice B. Martinů, v klasifikaci Harry Halbreicha jich je zaregistrováno neuvěřitelných třistaosmdesátčtyři. Martinů skládal intenzivně, někdy s větší či menší chutí, ale vždy tvořil s jistým nadhledem i lehkostí – snad proto, že je „nejvýše narozený" skladatel. Otec **Ferdinand Martinů**, původní profesí švec, zastával funkci pověžného v Poličce, kam se s rodinou 12. září 1889 přestěhoval. O rok později si F. Martinů zapsal významnou událost: *„8. prosince 1890 nam přinesla vrana hošíčka klučačka. Křtěnej byl 14. pros. Bohuslav Jan"*.[1] Rodina se vrátila z věže dolů do města až po jedenácti letech, a tak měl Martinů dost času užívat tajemných zákoutí, magické atmosféry a spirituality místa, kde byl sice izolován od okolního světa, ale mohl ho sledovat z pětatřicetimetrové výšky ochozu věže jako divadlo, do jehož skutečného prostoru později vstupuje jako nesmělý posluchač a poté jako výrazná umělecká osobnost – *„Často, když jsem lezl po trámech, schovával se na točitých temných schodech mezi zvony, doléhal ke mně zezdola zvuk varhan. A kdož ví, zdali tato hudba, jíž jsem tenkrát nevěnoval žádnou zvláštní pozornost, mne později nevedla přímo k hledání syžetu Her o Mariích. A kdož ví, zdali pohled na hřbitov nevyvolal vzpomínky ve Svatebních košilích ve Špalíčku. A ve Špalíčku rovněž pohledy na pouti, průvody, jarmark, neděle, když z celého okolí chodili lidé do kostela."*[2]

Otec Martinů byl vášnivý divadelní ochotník a ‚Bohuš' často navštěvoval divadelní zkoušky; s matkou **Karolinou Martinů** měl Martinů velmi silný vztah, o čemž vypovídají dopisy psané nejen jí, ale také sestře Marií. V první obecné třídě se začal Martinů učit na housle u **Josefa Černovského**. A právě on si všiml Bohuslavova talentu a skladatelského nadání.

V šestnácti letech se dostal Martinů na pražskou konzervatoř, kde se stal žákem houslového pedagoga **Štěpána Suchého**. Zde začal intenzivně sytit své intelektuální zájmy – zaujalo ho divadlo, nejenom opery, ale také výkony taneční (téměř denně chodil na druhou galerii Národního divadla). Jeho spojencem při cestách za uměním se ve

[1] Mihule, Jaroslav: Martinů osud skladatele, s. 20.
[2] Šafránek, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů, s. 8.

druhém ročníku stal jeho spolužák **Stanislav Novák** (1890-1945)[3], který zůstal jeho důvěrným životním přítelem (Novák nevynechal jediné představení Smetanových a Dvořákových oper). Se školní docházkou to již tak slavné nebylo, jak sám Martinů přiznal: *„Stáňa byl pilný žák, zato já jako černá ovce, kterou stále vylučovali z ústavu a která se tam stále vracela…“* . A protože bylo přísně zakázáno jakékoliv veřejné vystoupení bez svolení školy, byl v květnu 1909 Martinů nakonec vyloučen, když vystoupil s amatérským symfonickým orchestrem v Čáslavi v Smetanově *Mé vlasti*. Martinů odbýval i hru na housle, ze které měl v prvním ročníku čtyřku, druhý rok trojku. Martinů se na konzervatoř ještě vrátil v září 1909, tentokrát jako posluchač varhanního oddělení, ale o rok později byl vyloučen pro *„nenapravitelnou nedbalost“*.

Martinů zkrátka potřeboval volnost a svobodu, kterou definitivním opuštěním školy získal, a tak se s mladistvým elánem pouští do svých prvních kompozic jako samouk. Stal se z něho skladatel na „volné noze“, střídal pražské podnájmy, ale aby mohl soukromě vyučovat hudbě potřeboval státní zkoušku – o ni musel na konzervatoři požádat a v roce 1912 ji složil.

Počátkem dvacátých let Martinů působil jako houslista v České filharmonii pod vedením **V. Talicha** a krátce byl žákem v kompoziční třídě **Josefa Suka.** V roce 1923 odjíždí na stáž do Paříže, která se stává jeho druhým domovem. Zde se setkává s českými výtvarnými umělci, **Františkem Tichým**, **Františkem Kupkou**, **Josefem Šímou, Alénem Divišem**, **Věrou Jičínskou** a **Janem Zrzavým**, s nímž se Martinů sblížil nejvíce. Oba měli mnoho společného – Martinů propustili z konzervatoře, Zrzavý byl vyloučen z Umělecko-průmyslové školy a marně se snažil dostat na pražskou Akademii. Zrzavý miloval hudbu a vytvořil řadu scénických a kostýmových návrhů pro operu Národního divadla. Martinů měl naopak výtvarné nadání, jak dokládá početný soubor jeho autokarikatur. Zrzavý se

[3] Novákova smrt Martinů hluboce zasáhla – „Zemřel 20. 07. 1945, kdy už všechno nasvědčovalo tomu, že už se co nevidět všichni tři znovu shledáme. Z této bolestné rány se Papínek nikdy nevzpamatoval“. Martinů, Charlotta: Můj život s B. Martinů, s. 61.

také spřátelil s **Charlottou Quennehen**, s níž měl Martinů 21. března 1931 svatbu.[4] Martinů se často navracel z Paříže do Poličky a v létě roku 1938 zde strávil poslední léto. Paříž pak opouští až v době druhé světové války v roce 1941, kdy odplouvá do Ameriky. Do Evropy začíná z New Yorku zajíždět od roku 1948, kdy se stává světoběžníkem a střídá destinace svého pracovního a prázdninového pobytu – často je v Nice, Římě, navštěvuje Francii a na konci svého života se usazuje ve Schönenbergu ve Švýcarsku, kde 28. srpna 1959 umírá v nemocnici v Liestalu.[5]

Tvorbou Martinů prostupuje nepřehlédnutelně tanec – v roce 1909 viděl tančit v Národním divadle **Tamaru Karsavinu**, byl unesen tanečním projevem **Olgy Gzovské** a v roce 1914 skládá scénickou prvotinu – balet *Noc*. Martinů si uvědomoval jedinečnost pohybového projevu a svět tance ho pak zcela ohromil v Paříži, když viděl soubor Ballets Russes v dílech, v nichž se prosazovala meziválečná avantgarda hudební, výtvarná a taneční. Ačkoliv Martinů prohlásil, že nikdy avangardistou nebyl[6], jeho tvorba se k avantgardě přimyká. V Paříži objevil **Igora Stravinského** a skladatele Pařížské šestky, kteří ovládali pařížskou hudební scénu. Jejich jinakost, pravdivost, nesentimentalita a syrovost Martinů uchvátily. Nemohl všem těm vlivům odolat a dokázal své poznání a zkušenosti přenést do kompozic, které si postupně získávaly světové uznání.

Martinů nebyl prchlivým a extrovertním umělcem – jeho skladby odrážely jeho vnímavý a bohatý vnitřní svět. Byl nesmírně citlivým člověkem, laskavým a skromným – pro svou práci potřeboval klidné zázemí, které mu poskytovala jeho manželka Charlotta. Svého muže milovala, bezmezně odbdivovala a tolerovala. Martinů u ní našel pochopení a jistotu – *„Nemáme toho tolik, co ostatní, ale s tím co máme, můžeme být šťastni.“*[7]. Charlotta přecházela jeho milostná vzplanutí a on je považoval za privátní záležitost, o které nechtěl, aby se vůbec psalo.[8]

---

[4] „Měli jsme svatbu na Mairie, tj. jako u nás na radnici. Za svědka byli p. dr. Šafránek a dr. Špaček… Bylo to všechno moc hezké a jsem přesvědčen, že s Charlottou budu opravdu šťasten, známe se navzájem a ona mi ve všem vyhoví.“ dopis z 29. 03. 1931, Můj život s B. Martinů, op. cit., s. 36.

[5] 23. 11. 1978 umírá Ch. Martinů, která je dle své poslední vůle pohřbena v Poličce, kam jsou v roce 1979 také převezeny ostatky jejího manžela-

[6] Dopis M. Šafránkovi, 16. 02. 1935.

[7] Můj život s B. Martinů, op. cit., s. 28.

Scénické taneční skladby B. Martinů nebyly zpočátku úspěšné a byly odmítány. Martinů však vytrval, poučoval se z chyb a jeho balety, pokud byly inscenovány, se ve světové premiéře představily, kromě *Škrtiče*, buď v Praze či Brně. Během 1914 – 1948 let složil čtrnáct baletů, některé z nich se nedočkaly ani koncertního provedení či se nedochovala ani partitura[9] :

Tance se závoji, 1912–1914 – ztraceno
Noc, 1913–1914 – neuvedena
Stín, 1916 – neuvedeno
*Koled*a, 1917, dochováno pouze libreto
Istar, 1918–1921; premiéra: Praha, 11. září 1924
Kdo je na světě nejmocnější, 1922; premiéra: Brno, 31. ledna 1925
Vzpoura, 1925; premiéra: Brno, 11. února 1925
Motýl, který dupal, 1926 – neuvedeno
Kuchyňská revue, 1927; premiéra: Praha, 17. listopadu 1927
Podivuhodný let, 1927; tv. zpracování: 1999
On tourne, 1927 – neuvedeno
Šach králi, 1930 – premiéra: Brno, 11. 04. 1980
Špalíček, 1931–1932, revize 1940; premiéra: Praha, 19. září 1933
Paridův soud, 1935 – ztraceno
Škrtič, 1948; premiéra: New London USA, 22. srpna 1948

Balety Martinů vnesly na českou taneční scénu zásadní změnu ve vnímání tanečního umění a hudby. Martinů měl vždy jasnou představu, jak by jeho díla měla vypadat – odmítal klasickou taneční technikou a požadoval nefalšovaný taneční projev. Tanec prostupoval jeho všechna tvůrčí období a stal se také nedílnou součástí jeho několika oper – Martinů vnímal divadelní produkce jako propojení hudby, tance, scénického

---

[8] „Co se mých přítelkyň týče, chtěl bych kdybys to omezil na míru nejmenší, to jsou story jež mohou způsobit zbytečný trouble, byť i jen v náznaku, to patří do civilního života, a tak to hodně sestřihni“, píše B. Martinů v dopise M. Šafránkovi v roce 1958. JUDr. Miloš Šafránek (1894 – 1982) byl ve 20. a 30. letech zaměstnanec československého velvyslanectví v Paříži. Záhy po příchodu do Paříže rozpoznal kvalitu díla Martinů a pomáhal při jeho prosazování jak v Evropě, později i v USA. Byl prvním autorem monografií o Martinů a editorem skladatelových textů. Martinů jeho manželce, vynikající klavíristce, Germaine Lerouxové, dedikoval několik skladeb.

[9] The New Grove Dictionary of Music and Musicians (ed. by Stanley Sadie, Grove's Dictionaries, New York 2001) jich uvádí patnáct, když mezi balety řadí scénické dílo Koleda z roku 1917. Partitura Koledy je navíc nezvěstná. Ještě v roce 1955 ji Martinů hledal a nakonec ji považoval za ztracenou. Dochovaly se dva texty libreta: první skladatelův autograf, druhý dobový strojopis – opis uveden Šafránek, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů. Supraphon, Praha 1979, s. 129–135.

designu. Většinu svých scénických děl si bez tance nedokázal ani představit. Následující kapitoly jsou toho dokladem – balety a vybrané opery jsou chronologicky řazeny podle data vzniku, koncertní díla podle data prvního scénického provedení. U všech skladeb je uvedena klasifikace Harry Halbreicha, který seřadil a chronologicky očísloval souhrnné dílo Bohuslava Martinů (od jeho příjmení se pak odvíjí použití písmene H). Prameny citované v disertační práci jsem dohledala v Institutu Bohuslava Martinů, Archivu Národního divadla v Praze a v Divadelním ústavu.

Balety Bohuslava Martinů

Noc, Tance se závoji, Stín – H. 89, H. 93, H. 102

„Nic v letech 1910 – 1914 jsem nedělal tak soustředěně, žil jsem v oblacích, v mlze, žil jsem v románech a divadle, ani ne v koncertech"
B. Martinů

Noc jako Faunovo odpoledne

Balet *Noc* je prvním scénickým dílem Martinů – dokončil ho 9. ledna 1914. Libreto k baletu napsal malíř **Alois Kohout**[10], který viděl *Faunovo odpoledne* **Clauda Debussyho**[11] v Paříži, kde ho Ballets Russes uvádějí v premiéře 29. května 1912 v divadle Châtelet.[12] Tímto baletem se také při psaní *Noci* více než inspiroval. Porovnáme-li totiž libreta *Noci* a *Faunova odpoledne* – příloha č. I – neshledáme zásadnější rozdíly ani posuny děje – v *Noci* se pouze objevují navíc postavy faunů. Ačkoliv žádný z dostupných pramenů nepoukazuje na nápadnou podobnost námětů, je zřejmé, že **Kohout** námět *Faunova odpoledne* téměř celý převzal a provedl pouze malé „kosmetické" úpravy.[13] Libreto *Noci* přepsal Martinů na úvodní stránku své partitury, kde také můžeme dohledat poznámky skladatele k jednotlivým tanečním obrazům – příloha č. 2. Hudební předloha *Noci* se však zásadně mění – jestliže Debussyho symfonická báseň *Preludium k Faunovu odpoledni*

---

[10] Alois Kohout, (1891 – ?) v Praze. Studoval na krajinářské škole prof. Crnčice v Záhřebě, pak na figurální škole u prof. Bacheta v Paříži v v letech 1909-12. Hodně cestoval – po Itálii, sev. Africe a Španělsku. V Paříži vystavoval v r. 1925, v Praze v letech 1916. 1918, 1926, 1936. V zahraničí zejména USA je znám jako malíř Lecoque (Kohout). Jak víme z dopisů Martinů S. Novákovi, nedůvěřoval Martinů, nevěděl, že Noc začal, a napsal mu, že zadal Stín Debussymu, a že mu pošle něco jiného.

[11] Claude Debussy (1862-1918) dokončil své první mistrovské dílo Preludium k Faunovu odpoledni v roce 1894.

[12] Tento balet v choregrafii Václava Nižinského se stal se „revolučním" počinem v tanečním umění stejně jako Debussyho skladba Preludium k Faunovu odpoledni. Senzualita vyjádřená faunem a jeho animalita podtržena kostýmem a líčením vyvolaly bouřlivé reakce – polovina tisku byla nadšena, polovina představení odsoudila. Tanečně byl balet pojat jako oživlý antický bas-reliéf, proto se tu objevují pózy natočené profilem. Boční přemístění tanečníků podtrhuje vedení pohybu v přímých liních – převážně ve vertikální rovině. Tanečníci se pohybují v jasně vymezených pohybových směrech – Francouzi používají termín angulární estetika (úhelná). Pobybové pojetí zásadně narušuje klasickou taneční techniku; gesta a pózy vyjadřují vnitřní, spontánní pohnutky postav. Rekonstrukce Nižinského choreografie s výpravou Léona Baksta je dodnes uváděna.

[13] V dopise z 20. 04. 1958 adresovaném Šafránkovi jsem objevila zmínku, kde si Martinů této skutečnosti byl vědom – „Kohout navrhl libreto pro Stín, ale vlastně i to libreto není zcela originální."

je sedminutovou skladbou reflektující báseň **Stéphana Mallarméa**, Martinů rozvedl Kohoutův text do nadměrečných téměř šedesáti minut (odhad vychází z počtu stránek partitury). Skladbu komponuje v době, kdy se projevuje jeho nadšení z Debussyho hudby, kterého považuje ve své Autobiografii[14] za *„největší objev celého života"* a období, v němž balet vzniká za *„jakousi epochu impresionismu"*.

Martinů již v roce 1908 v Praze slyšel Debussyho *Suite bergamasques*, *Arabesky* a v Novém německém divadle obdivoval jeho operu *Pélleas a Melisanda* (je například zachován jeho vlastnoruční opis části klavírního výtahu opery); v roce 1910 ho fascinovala skladba *Moře*. Mihule píše, že impresionismus na Martinů *„dolehl přímo narkoticky"*, přivedl ho až na *„hranici epigonství"*, což mohlo vést až k tomu, „že *málem tím ztratil vše*"… [15]

Zprávy o připravovaném baletu *Noc* vyšly v poličské Jitřence 15. srpna 1913, kde ho považují za *„nejmodernější balet podle vzoru Nižinského"*. Dále se dočteme, že *„Noc je první částí původně zamýšleného triptychu, jehož druhou část tvoří balet Stín a třetí, dosud nezpracovanou, má být scénické oživení některého Böcklinova obrazu"*. Martinů složil *Stín* až v roce 1916 a na námět Böcklinova obrazu *Vila na moři*, který znal z barevné pohlednice z muzea v Sofii, zkomponoval o rok dříve stejnojmennou orchestrální baladu.

Martinů a O. V. Gzovská

V partituře je pod titulem *Noc* skladatelem napsáno *„Nocturno – meloplastická scéna o jednom aktu"*. Tento dovětek souvisí s taneční a hereckou činností Rusky **Olgy**

[14] Autobiografie – rukopis, který napsal Martinů po příjezdu do Ameriky v dubnu 1941, plný text publikován in: Domov, s. 317.

[15] Zájem Martinů o francouzské umění není náhodný, neboť již od školy mluvil francouzsky stejně jako sestra Marie. Již v roce 1914 žádal o stipendium v Paříži Českou akademii věd. Paříž byla v té době velkým snem zejména výtvarníků. Navíc ti francouzští se v Praze představovali od počátku dvacátého století – v roce 1902 Spolek Mánes realizuje expozici se stošedesátitři Rodinovými obrazy (tedy polovinou umělcova díla) a osmdesátosmi sochami. Sám August Rodin doprovázen Alfonsem Muchou navštívil také Moravu a v Brně se setkal s Leošem Janáčkem. Následovaly další prezentace francouzských malířů – v roce 1907 se koná výstava impresionistů a postimpresionistů, Antoine Bourdelle se představil v roce 1909 a fauvisté o rok později. V letech 1912 a 1913 (zde bylo možné vidět již Picassa, Deraina, Braquea, Grise), vše bylo dovršeno velkoryse pojatou přehlídkou francouzského výtvarného umění po záštitou výtvarných umělců Mánes v roce 1914.

Vladimírovny Gzovské v Praze. Poprvé se zde představila v roce 1912, a to nejen jako hostující herečka činohry Národního divadla, ale také jako tanečnice – představitelka nové formy tanečního představení meloplastiky a melodeklamace.[16]

Jak vyplývá z dobových recenzí, Prahu doslova okouzlila svým půvabem, hereckým uměním a neobvyklým tanečním projevem. Diváci i odborníci byli vystoupením Gzovské nadšeni. Národní listy psaly: *„O. V. Gzovská se stala v průběhu tří krátkých neděl miláčkem pražského obecentsva, jež dosud o všech jejích představeních přeplnilo prostory Národního divadla. Vzácná umělkyně poutá nejen svými ryze hereckými výkony, nýbrž i svým neobyčejně vyspělým uměním tanečním, jímž sklidila v Salome tolik triumfů, a také svým uměním pěveckým, jak osvědčila v Živé mrtvole. Synthesi svého divadelního umění uvedla k nám pí. Gzovská umělecké dojmy a požitky zcela nové.“*[17] Gzovská uspořádala v roce 1912 v Národním divadle celkem čtyři večery meloplastik a melodeklamací – 14. 6., 20. 6., 22. 6. a 23. 6.[18]

Ve svém programu tančila na skladby světových autorů např. Chopina, Strausse, Dvořáka, Glazunova, Griega, Rebikova, pohybem doprovázela básně Turgeněva, Balmonta a Brjuseva. O jejích tanečních večerech Siblík napsal: *„Radost z pohybu, který sám o sobě je účelem, z jeho rytmu a z jeho linie prožívali jsme nejšťastněji u Gzovské tam, kde nám podávala lyrické zážitky z intimního soužití svého nitra s hudbou. Tu přeměňovala nejosobnější impresivnost hudbou, vzbuzenou v nejdokonalejší expessivnost svého tance. Poměr hudby a tance byl tu úplně souřadný, stály vedle sebe, jako rovnocenné světy, tak že bylo nesnadno říci, zda hudba dala více tanci nebo tanec učinil hudbu přístupnějším.“*[19]

Siblík dále chválí *„bohatě nadanou osobnost Gzovské, která zkusila své síly i v genru, který bychom mohli nazvat melooplastickým melodramatem“* a pokračuje: *„Taneční počin O. V. Gzovské znamená odvahu odpoutání se od minula, únik z tvrdého poručenství zastaralých formulí, návrat k přirozenosti a konečně vědomé úsilí o novou výrazovou formu v tanci. Jelikož její umělecká chtění nepřesahují možnosti dané disciplinovností tělesnou, nedochází u ní k rozporům mezi*

[16] Meloplastika a melodeklamace je definována jako pohybové a taneční vyjádření hudby a slova.
[17] Národní listy, 07. 06. 1912.
[18] Taneční listy, roč. 40, č. 1-2/03, Bulínová Karolína: Hostování O. V. Gzovské v Praze v r. 1912, s. 33-34.
[19] Siblík, Emanuel: Tanec nového života, s. 28.

obsahem a formou a výsledkem jest ničím nerušený umělecký čin".[20] O. V. Gzovská (1883-1962) byla členkou MCHATU (Moskevskij chudožestvěnnyj akademičeskij těatr), kde ztvárnila zásadní role své kariéry pod vedením **K. S. Stanislavského.**[21] Ve svých tanečních vystoupeních se inspirovala uměním **Isadory Duncanové** a jejím krédem autentičnosti tělesného projevu – „*orientaci a program dala jí Duncanová*". [22] Není sice přímo dokladováno, že by se obě umělkyně setkaly a Gzovská se ani ve své autobiografii o vlivu Duncanové nezmiňuje, ale je zřejmé, že Duncanová neunikla její pozornosti při druhé návštěvě Ruska v roce 1907 (poprvé ho navštívila v roce 1905). Kromě toho, je velmi pravděpodobné, že se Gzovská také setkala s ruskou tanečnicí **Elenou Tels–Rabenek** (1885-1944) [23], která viděla jedno z prvních představení Duncanové. Tels asi zvládala klasické taneční základy a začala Duncanovou napodobovat, podle jejího vzoru nosila řízu a sandály; v roce 1906 studovala u **Elisabeth Duncanové**. Vyučovala také na moskevské divadelní škole (od roku 1906); v roce 1909 založila taneční studio, později pak soubor Tanzindyllen Ellen Tels, s nímž vystupovala za hranicemi Ruska. V letech 1907 – 1910 byla Tels členkou MCHATU, takže Gzovská byla s největší pravděpodobností její žákyní.

Gzovská se stala múzou pro mnohé české umělce, neboť *„působivosti jejího tance podlehali lidé právě umělecky založeni"*.[24]I Bohuslav Martinů navštívil při jejím prvním hostování všechna představení a její výkon na něho silně zapůsobil, a tak pro tuto ruskou umělkyni zkomponoval meloplastické taneční scény *Tance se závoji* – jejich partitura se však dodnes nedohledala. Skladby vznikly na jaře 1914, tedy až v době druhé návštěvy Gzovské v Praze (potřetí zavítala do Prahy v roce 1922). Z dopisu manžela O. Gzovské **Wladimíra**

---

[20] Siblík,op. cit., s. 30 –31

[21] „Neměl jsem příležitost seznámit se s Duncanovou, když přijela poprvé. Při dalších zájezdech do Moskvy navštívila naše představení a já ji musil uvítat jako čestného hosta. Toto uvítání se stalo hromadným, protože se ke mně připojil celý soubor, který také ocenil a oblíbil si ji jako umělkyni", in Můj život v umění., K. S. Stanislavskij, Svoboda 1946, s. 353.

[22] Siblík, op. cit., s. 23.

[23] Tanečnice, choreografka, pedagožka. Příjmení Tels jsou poslední písmena jejího rodného jména Ella Bartels. Po svém prvním manželovi na čas přijala také příjmení Knipper, po svém druhém muži pak příjmení Rabenek. Vytvářela taneční kreace v duncanovském stylu, v roce 1920 otevřela školu ve Vídni, vyučovala také v Paříži – mezi její žáky patřila Janine Solane. Dictionnaire de la Danse, Larousse 1999.

[24] Siblík, op. cit., s. 22.

Nelidowa z 11. června 1914 vyplývá, že Martinů umělkyni zaslal zásilku (snad partituru) a zve skladatele do hotelu (Palace), aby se dohodli o datu, kdy by si Gzovská mohla poslechnout jeho skladby – k osobnímu setkání však nedošlo, jak Martinů píše Šafránkovi v dopise ze Schönenbergu 20. dubna 1958: *„Gzovskou jsem osobně neviděl, jen jsem jí poslal partituru“*. O existenci partitury také svědčí článek v **Nově Illustrovaných listech** z 8. srpna 1914, kde je uvedeno, že „*Martinů se dostalo vyjímečné pocty pí. O. Gzovskou, znamenitou ruskou umělkyní, jež opět hostovala v Národním divadle pražském. Přijala jeho meloplastické taneční práce Tance se závoji ku provedení*“.
Šafránek se také zmiňuje o nedatované korespondenci Martinů s jeho přítelem **Stanislavem Novákem**, kde jsou zaznamenány dva úryvky z *Menuetů Tanců se závoji*. Martinů o nich píše jako o *„věcech pro Gzovskou*“ a chce je dát k provedení České filharmonii. Nepřímo lze vyčíst, že *Tance se závoji* obsahují dvě orchestrální skladby, které však nebyly nikdy provedeny – ani koncertně ani scénicky a nakonec nebyly ani dohledány.

Odmítnutí Noci v ND

Martinů balet *Noc* dlouho nenabídl žádnému divadlu. V předválečných letech většinu svého volného času trávil v Praze nebo zajížděl do Poličky, v létě 1914 pak podnikl výlet do Vídně – svému příteli S. Novákovi píše s humorem, že se měl *„fein“*. *„V opeře jsem viděl Rienzi, Excelsior a Figarku; ale ta v Národním je lepší. To víš, Ungrová – Pollert, známá dvojice“*.[25]
Po návratu z Vídně se vrátil do Prahy, kde vypomáhal jako houslista ve filharmonii. Hledal zároveň způsob, jak prorazit jako skladatel, proto zjara roku 1915 píše svému příznivci **Josefu Kaňkovi** do Poličky: *„…obracím se zase na vás s prosbou. Říkal jste mi, až budu zadávat balet, abych vám napsal. Před prázdninami jsem nechtěl, protože jsem si myslel, že dodělám tu druhou věc a že to zadám současně, ale vše se změnilo přes léto a já jsem neměl žádnou mysl na kompozici, a tak jsem druhý balet nedodělal celý a teď mám také mnoho práce, že mi není*

[25] Kamila Ungrová a Emil Pollert patřili mezi hvězdy Kovařovicovy éry.

možné, abych jej dodělal brzo, proto myslím, že by byla škoda čekat s prvním baletem Noc. Do té doby než by došlo k prvnímu provedení, budu již míti i druhý (pravděpodobně myslí Tance se závoji), ale alespoň by se mi to neválelo doma a také to ztrácí kurz. Proto se obracím na Vás, jak to to udělat. Zdali mám partituru poslat Vám, anebo ji zadat. Také mi radili známí, abych došel k baletnímu mistrovi Bergrovi [Augustin Berger] a poradil se s ním o tom, práci mu ukázal a jeho pomocí se dostal ke Kovařovicovi… Tak nevím, jak to udělat. Kdo má v Národním hlavní slovo, o tom nevím a nemohu se to dozvědět, poněvadž oni sami to neví a každý říká něco jiného a rad mám tolik, že nevím co s tím udělat. Jestli mám jít k Bergrovi a Vy že byste mezitím mluvil o tom s některým z ředitelství, anebo to zadat prostřednictvím někoho z ředitelelství. Prosím Vás, napište mi co s tím a pomozte mi, abych se konečně dostal trochu na veřejnost".[26] Nevíme, jak se balet *Noc* dostal k **Otakaru Ostrčilovi** (od 1. 12. 1919 dramaturg ND, po smrti Kovařovice 15. 12 jmenován šéfem opery), dochovalo se pouze jeho odmítavé a stručné stanovisko s datem 9. března 1920: *„Ačkoliv hudba vykazuje jistý smysl pro barvitost zvuku orchestrální věty, je přece i po této stránce monotónní (nadužívání har,f celesty, klavíru), to platí i o její stránce harmonické a melodické. Na scénu se toto dílo vůbec nehodí z důvodů jako téhož autora Stín."*[27]

Odmítnutí Stínu v ND

Koncem roku 1916 Martinů dokončil v Poličce svůj další balet *Stín*. Autorem libreta je opět Alois Kohout, skladatel jeho text vepsal na předsádku partitury. Vystupuje v něm kromě tří černých postav v pozadí pouze jediná osoba – děvče hrající si s míčem a se švihadlem – a její stín (opět inspirace Gzovskou, která stejně koncipovaný výstup ve *Hrách a tancích řeckých dívek* předvedla při svém hostování v r. 1912 a 1914 v Praze). Jestliže v předcházejících kompozicích vysledujeme vliv impresionismu, v baletu *Stín* není po impresionismu ani památky. Skladba obsahuje uvolněnou řadu uzavřených čísel. Může to být ústupek potřebám umění **Olgy Gzovské**, která tančila na různé hudební skladby, ale může to být také skladatelův záměr. Martinů vepsal do partitury k baletu

[26] Mihule, op. cit., s. 59.
[27] Jan Němeček, Opera ND v období Karla Kovařovice, II. Díl, s. 203 –204.

řadu choreografických poznámek – příloha č. 3. Martinů doufal, že balet bude inscenován, jak o tom svědčí jeho dopis šéfovi opery ND **Karlu Kovařovicovi** ze 16. 8. 1919.: *„Slovutný mistře! Obracím se k Vám se žádostí, zda-li Vám bude možno v letošní saisoně vypraviti můj balet a přijde-li na generální program. Převzal jsem závazky v Paříži, takže příští rok odjedu asi na dlouhou dobu a rád bych tedy slyšel svoje malé dílo dokud zde budu. Mimo to budu mít letos provedeno několik věcí kupř. ve filharmonii suitu a písně, v komorním spolku houslovou sonátu a kvartet v českém kvartetu a byl bych tedy velice rád kdybych v Národním divadle byl zastoupen a tak takřka všemi našimi nejvyššími instancemi byl uveden do veřejnosti. Prosím tedy, vyhovte moji prosbě, pokud Vám bude možno. Děkuji a zůstávám s projevem nejhlubší úcty .“* [28] Kovařovic mu sděluje (3. října 1919), že o baletu rozhodne nový dramaturg a dodává – *„sám se ohledně vaší práce zadané ku provozování v Národním divadle vřelým dopisem o přijetí postarám“*.

O. Ostrčil ve funkci dramaturga však ve svém posudku z 2. 12. 1919 poukazuje především na nevyváženost obsahu vůči samotné délce skladby: *„Celý děj jednoaktového baletu je vyplněn následující příhodou: Do parku přijde děvče a tančí. Z fontány vystoupí její zrcadlový obraz („Stín“) a tančí s děvčetem. V pozadí se objeví tři černé postavy. Prostřední z nich je Smrt. Kdo jsou dvě druhé se nedovíme. „Stín“ tančí do náručí Smrti, tato jej přikryje pláštěm a děvče padá mrtvo k zemi. Tanec děvčete od jeho příchodu do vystoupení Stínu čítá 60 stran partitury… tanec děvčete se Stínem až do objevení Smrti 70 str. Je přirozeně nemožno a vyloučeno, aby to někdo vydržel tančit, nebo se na to dívat. Hudební stránka není rovněž pozoruhodná. Hudba je jednotvárná, vykazuje málo živých temp… Její prostota plyne někde z úmyslného, ale naprosto nemotivovaného archaisování, jinde v evidentní primitivnosti technické. Primitivní jsou též přechody mezi jednotlivými tanečními čísly, připomínající přechody neblaze známou manýru přechodů různých směsí“,* [29] Ostrčil dále kritizuje *„jednoduchou orchestraci* a *nadměrné užívání klavíru“*. Martinů naštěstí zamítnutí jeho prvních baletů (v roce 1919) neodradilo a k

[28] Jan Němeček, Opera ND v období Karla Kovařovice, II. Díl, s. 203.
[29] Jan Němeček, Opera ND v období Karla Kovařovice, II. Díl, s. 203.

jejich komponování se vrací v Paříži, kde koncem roku 1923 zůstal. V dopise z roku 1958 pak sám Šafránkovi píše: *„Stín je zkrátka školní práce a slabá, vůbec bych o ní nepsal.“* (13. 04. 1958)

Istar – H. 130

„Měl jsem představu hudební básně provedené tancem, a to tancem odlišným, jiným než tím, kterým byly prováděny balety staré“
B. Martinů

Balet *Istar* znamenal pro Martinů jisté zadostiučinění, když se stal první realizací jeho práce v Národním divadle, kde se jeho dřívější pokusy o baletní kompozice setkaly se zásadním odmítnutím. Konečný Ostrčilův verdikt ke scénickým prvotinám *Noc* a *Stín* obdržel Martinů se značným zpožděním od jejich ukončení, a tak mezitím již začal komponovat nový balet. Martinů se *Istar* věnoval tři roky – na titulní stránce dokončené partitury je napsáno datum 21. 11. 1921. Podle dostupných pramenů začal se skládáním v roce 1918, jak sám uvádí v bulletinu Národního a Stavovského divadla – *„ forma baletu mě vždy lákala pro svobodu hudebního projevu… Po mnohých pokusech a poradách s baletním mistrem jsem seznal určité principy a scénické taneční požadavky, na základě jichž jsem přistoupil k baletu Istar v roce 1918. Měl jsem představu jiného baletu, rozdílného od současné techniky tance na špičkách a všech jiných vymožeností klasického baletu.“*[30] Skladbu uzavřel 13. září 1921. Libreto *Istar*, kterou Národní divadlo uvedlo v premiéře 11. září 1924 s poddtitulem *„Baletní mystérium o 3 dějstvích a 5 obrazech“*, napsal sám Martinů, inspirován **Juliem Zeyerem.**[31] Kromě stručného obsahu baletu, Martinů navíc připravil rukopisný scénář s popisem mnohých scénických detailů pro choreografa a režiséra – příloha č. 4 opis rukopisu B. Martinů. Při práci na libretu radil Martinů **Jaromír Borecký**[32], který napsal

[30] Národní a Stavovské divadlo, č. 1, 30. 8. 1924; s obměnami pak vychází článek v Tribuně, 10. 09. 1924.
[31] B. Martinů měl v literatuře i hudbě, pokud se týká orientálních nápadů, předchůdce. Julius Zeyer, vytvořil : Ištar. Epický zlomek z Babylonu (Obnovené obrazy II, Amparo a jiné povídky). Příběh královny Istar čerpá ze sumerské poezie, ke které se pak Martinů znovu vrací svým dílem Gilgameš. Mýtus o bohyni Istar byl také zhudebněn Vincentem d'Indym a uveden v pařížské opeře v roce 1912 a 1924.
[32] Jaromír Borecký (1869 – 1951), básník, překladetel, hudební kritik a knihovník. Vystudoval germanistiku

stať, v níž se zmiňuje o adaptaci mýtu skladatelem – *„U Zeyera Istar chce pro ztrátu svého miláčka umřít jako člověk. V libretu jde Istar dobýt Tammuze z podsvětí, ze smrti k životu.“* Balet tak končí happy endem – zrozením jara, kterému patří celé třetí jednání.

Od Národního divadla dostal Martinů příznivou zprávu již 15. října 1921, ve které mu Ostrčil sděluje: „*Velectěný pane, Váš balet Istar přijal jsem k provozování na Národním divadle.“* Smlouva o jeho provedení je podepsána až 7. července 1923, neboť Martinů v průběhu dvou předchozích na baletu ještě pracoval. V listopadu 1923 Martinů, který byl v té době již v Paříži, přikomponoval na žádost choreografa **Remislava Remislavského** do prvního jednání *Tanec kněžek* – jeho rukopis má deset stran s datem Paris 11 Novembre.

Šéf opery Ostrčil měl v úmyslu balet uvést ještě začátkem dubna 1924, jak vyplývá z přípisu, který ve stejném znění obdrželi jak baletní mistr Remislavský tak režisér **Ferdinand Pujman**[33]: „*Velectěný pane! Žádám Vás abyste společně s p. režisérem Pujmanem připravil baletní pantomimu Istar od B. Martinů na začátek dubna*“.[34] Premiéra baletu byla však nakonec přesunuta na počátek následující sezony – Pujman je nakonec v předpremiérovém divadelním buletinu uveden jako autor dramaturgického rozvrhu baletu, režie se ujímá Remislavský.

Komponování baletu stálo Martinů mnoho úsilí a času, zároveň se také zabýval jinými skladbami, proto ukončení baletu pro něho znamenalo velkou úlevu, jak sám přiznává

---

a romanistiku, v r. 1889 se začal zabývat studiem perštiny (zabýval se také sanskrtem a arménštinou). Přeložil díla Flauberta, Gouncourta, Zoly a Mieckiewitze. Jeho přáteli byli F. X. Šalda, J. Kvapil. Jeho manželkou byla primabaletina ND Františka ze Schöpfů, po svatbě Borecká (1962 – 1946).

[33] F. Pujman (1889 –1961), manžel spisovatelky Marie Pujmanové. Do Národního divadla byl angažován na Ostrčilův návrh v roce 1921 po jednoročním, ale velice výrazném působení na brněnské scéně. Už za svých studií si vytvořil jasnou představu o moderní jevištní interpretaci operních děl – v souladu s Hostinského estetikou podřizoval inscenační aparát hudební složce. Dominantním prvkem jeho inscenací byla pohybovo-herecká složka – v tomto ohledu byl ovlivněn E. Jaques-Dalcrozem a navazoval také na Tyršův tělovýchovný systém, v němž našel podnět pro rozvinuté gestické a pohybové stránky hereckého projevu. S operními herci vytvářel jasné pohybové formy. Scénografovi předkládal přesný návrh půdorysu scén, jenž určovaly herců pohyb na jevišti (spolupracoval např. s J. Zrzavým, J. Čapkem), žádal od scény a kostýmů funkční vztah k hercům. Největší pozornost věnoval Smetanovýcm operám, k nimž se několikrát vracel. Režíroval také balety (např. Fagot a flétna, 1929), byl redaktorem čas. Národní divadlo, spoluvydavatelem sborníků a publikací ND. Dějiny hudební kultury 1918/1945, Academia Praha 1981.

[34] Pala, František: Opera ND v období Otakara Ostrčila, s. 322.

v dopise své tehdejší přítelkyni **Miladě Häuslerové**: *„Teď od té doby, kdy jsem přijel do Poličky, jsem měl jediný den volný, a to byl právě den mého příjezdu, od té doby zbyla denně chvilka času vždy až večer. Teď jsem totiž celý ten čas pracoval stále na klavírním výtahu a korigoval partituru [baletu Istar] a psal libreto načisto a scénář načisto… Byl jsem z toho až trochu vzteklý, a teď když jsem to odvedl, tak se musím přiznat, že jsem tím poněkud unaven…“ (5. 10. 1921).*[35]

Uvedení baletu *Istar* znamenalo významný posun v baletní dramaturgii Národního divadla – poprvé se objevuje titul, který vybočuje ze zajetých obsahových a hudebních klišé některých baletů devatenáctého století. Martinů měl představu hudební básně provedené tancem, *„a to tancem odlišným, jiným než tím, co byly prováděny balety staré“*; byl pravděpodobně stále ovlivněn projevem Gzovské a uvědomoval si, že taneční umění prodělává zásadní změny určující jeho další vývoj. Nové hudební formy otevíraly prostor novým pohybovým strukturám a estetickému vnímání.

Ačkoliv se kritické názory na hudbu *Istar* různí, je jisté, že tímto opusem český balet začal směřovat k současnosti.[36] Téměř všichni recenzenti zdůrazňují příklon Martinů k francouzské hudbě a zejména jeho obdiv k Debussyho impresionismu. **Silvester Hippmann** tomuto většinovému názoru oponuje: *„Není to ani tak Debussy, jako Suk, pod jehož silným vlivem dílo stojí v invenci i v jiných složkách. Leč Martinů nepodléhá Sukovi a nalézá též výraz samostatný…“.*[37] **Josef Bartoš** si všímá, že *„Istar nejsou uzavřená čísla, netančí se zde, aby se tančilo, nýbrž aby se ztvárnil dramatický děj“*.[38] Balet se mu zdá těžkopádný a hudba bohužel postrádá dramatickou sílu. Konstatuje, že Martinů má spíše lyrický než vysloveně dramatický talent a hudba *Istar* podle jeho názoru není s to tanečníky inspirovat; třetí jednání se mu zdá nejslabší – *„má sklon k exotismu, k vnějšímu popisu věcí.*

---

[35] Mihule, op. cit., s.96.

[36] 11. 6. 1922 je ND uvedena Legenda o Josefovi v nastudování Heinricha Kröllera, které je prvním baletem z repertoáru Ďagilevových Ballets Russes na repertoáru ND a předznamenává zaměření na současný repertoár.

[37] Listy Hudební Matice IV/1924, 1-2, s. 34.

[38] Prager Presse, 13. 9. 1924.

Proto jeho hudba nepůsobí bezprostředně, proto se stane, že odcházíme z divadla bez hlubšího zážitku a máme dojem, že jsme se místy nudili."

Přínos Martinů vystihuje **Václav Crha**: *„Mohu říci, že Martinů je u nás první, který stvořil moderní balet.*"[39] **Josef Hutter** v Tribuně (13. 9. 1924) vidí v autorovi baletu mnohostranného, vynalézavého hudebníka, citlivého rytmika a nakonec *Istar* prohlašuje za dobrý čin repertoáru, neboť přinesl první českou realizaci nového názoru na balet. Ve stejném duchu píše také **Boleslav Vomáčka**: „*V české hudbě nemáme moderního baletu. První, kdo nám toto přináší je mladý skladatel B. Martinů… Komponoval svůj balet před šesti lety, kdy o baletní horečce se u nás nevědělo, a je to o to cennější, že vlastní cestou dospěl k modernímu řešení baletu. Jeho balet spadá ještě do tak zvaného psychologického baletu, nenese tedy značku nejnovější [míněna podle předchozího textu Stravinského Svatba proti modernímu ‚psychologickému' baletu Víla Richarda Strausse nebo Stravinského Petrušky], ale novota tím nikterak netrpí.*"[40] **Hubert Doležil** vytýká hudbě mělkost, místy rozvleklost.[41]

Dobová kritika také poukazuje na různorodost označení, která se v souvislosti s tímto baletem objevují: *„Nazvali tuto hudebně dramatickou formu baletním mystériem, pantomimickým baletem, symfonickou baletní básní… Ať hledáme titul dále zpět či tvoříme názvy nové, nenalézáme pravé, právě proto, že se zde mnoho odlišně nového chce… Vývoj moderního umění tanečního umění, výrazové prostředky jeho, zrytmisované, stylisované a vším tím vypravené, čeho se dostalo zejména uměním ruským, jsou jeho podmínkou. Zda a jak bude možno vyjádřiti děj těmito prostředky dramatický děj, zůstane po včerejšku nerozhodnuto. Především proto, že zde není velkého dramatického děje. Zůstává jen odhodlání Istařino, dobýti si zemřelého milence, cesta k cíli tomu však zůstane jen naznačována, nehromadí se děj, trvá jen lyrika projevů. Děj se dá vypravovati krátkými slovy. Istara ztrativši milence [Tammuze] rozhodne se vybojovati si jej z náručí Irkally z podsvětí. Cesta vede přes tři nijak hrůzné brány a překážky jsou přemáhány*

[39] Lumír, 1924., s. 500.
[40] Lidové noviny, 12. 9. 1924, s. 7.
[41] České slovo. 14. 9. 1924.

s pokojem a bolem. Milenci se v lásce spojují; z ní rozkvete život, zima přechází jaro. Vše jest plno mystického vidění."[42]

Choreograf **Remislav Remislavský** pracoval v té době u nás se zcela neobvyklou baletní hudbou, která ho měla inspirovat k nacházení nového tanečního výrazu, jenž vyžadoval také sám Martinů – v souvislosti s touto kompozicí vidí pohyb a gesta jako výraz duše. Martinů pojímá legendu o Istar jako střetnutí dobra a zla, života a zániku, jako utrpení – zápas o vítězství. Této myšlence také odpovídá scénická koncepce a hudební struktura díla: I. Smrt Tammuzova a utrpení Istařino, II. Zápas Istařin, III. Vítězství a nové jaro. Hudební plocha byla, vhledem k dramatickým možnostem libreta, příliš rozsáhlá, na což také poukazují někteří z recenzentů[43]. Balet stál na výkonech interpretů – hlavní roli ztvárnila **Jelizaveta Nikolská**, roli Tammuze tančil sám Remislavský.

J. Bartošovi se zdají některé tance příliš stereotypní a málo originální (Prager Presse, 13.9. 1924). O řadě zásadních inscenačních nedostatků píše referent Národních listů: *„Hlavní postavy děje jsou fantastické mátohy bez masa a kostí, pouhé stíny bez určitých karakterových kontur. Divák neví nic o jejich minulosti, nic co by ho poutalo a sympatickým mu je činilo, jich přítomnost nechává ho chladným a lhostejným a ani světlá jich budoucnost nepůsobí na něj dojmem zvláštního uspokojení. Odchází z divadla s menším zájmem než tam přišel"*. [44] Dále se tu poukazuje na malou znalost divadelní techniky a málo jevištní zkušenosti skladatele, třetí obraz je označen za *„zcela zbytečný přívěšek"*. I přes uvedené výhrady autor uznává, že *„Istar docílila hlučného premiérového úspěchu, Autor byl nesčíslněkráte vyvolán, vyznamenán potleskem i kyticemi…Ale pro mne hlavní úspěch večera patří dvěma ruským umělcům. Obdivuji tvůrčí fantasii choreografa, p. Remislavského, který z hudby tak důsledně zamlklé, při všem koketováním s orientalismem, tak málo karakteristické a docela nic už taneční, vyčaroval ze svého personálu tolik výmluvných gest a tanečních pohybů. Paní Nikolská obdivuhodná svým zanícením pro úkol tak málo vděčný a uchvacující svou vervou, vykonala pro balet něco, co bych řekl*

[42] Právo Lidu, 14. 9. 1924, R. J. (Rudolf Jeníček).
[43] Původní délka baletu byla téměř dvouhodinová. Dnes jsou známy dvě dvacetiminutové orchestrální suity zaranžované Františkem Bartošem.
[44] Národní listy, Divadlo a hudba, 13. 9. 1924, značka – aš (Štorch-Marien).

nadlidského, ale co nakonec zůstává přec jen prací Sysifovou. Vyplnit takovou nekonečnou prázdnotu jakou je třetí dějství, mimickou a taneční akcí, jak učinili tito ruští umělci je výkon před nímž smekám klobouk. V baletu pana Martinů také ostatní personál v sólech i ensemblech svědomitě splnil svůj úkol. Málo záviděníhodný tento úkol byl pro představitelku Irkally, královny podsvětí; oděná v černý dlouhý a k zemi splývající šat, působila groteskním dojmem tančící jeptišky. Istar měla jak již řečeno, při premiéře hlučný úspěch. Poněvadž ale nevyplňuje celý večer, bude už při první repríze k ní přidána Královna loutek. A tu mám skoro obavu, aby v tento večer neodnesl si palmu vítězství nebožtík Josef Bayer, v jehož baletu se skutečně tančí.“

V Národní osvětě (13. 9. 1924) **Karel Boleslav Jirák** ostře kritizuje *„velmi nezdařile scénické provedení, a to jak po stránce výtvarné, tak zejména po stránce choreografické. Procházení třemi branami bylo téměř nesrozumitelné, poněvadž na jevišti byla stále tatáž brána, příchod jara při návratu Istary byl znázorněn tak primitivně, že nebyl ani obecenstvem pozorován… Byly tu celé dlouhé scény, které opakovaly ustavičně týž pohyb až do úplné nudy.“*[45] **Jirák** upírá Remislavskému *„schopnost moderního meloplastického řešení pantomimy“* a ani půvabná Nikolská dle jeho názoru na celovečerní hlavní úlohu nestačila. **H. Doležil** si všímá nezvyklých gest rukou, odvozených ze starověkých výtvarných památek[46]. **J. Huttera** překvapují výkony tvořené na Dalcrozově technice, ale vidí v nich strnulost, protože pantomimický pohyb stává se na velké scéně stereotypním, strnulým, výrazově konvenčním.

Je zřejmé, že Remislavský neměl dosti zkušeností s moderními trendy, které tehdy pronikaly do tanečního umění, navíc děj poskytoval málo zásadních dramatických střetů a psychologické proměny postav se odvíjely v dlouhých pasážích.[47] Remislavský respektoval požadavky skladatele – na dobových fotografiích jsou tanečnice zachyceny v průhledných řízách a beze špiček, ale nemohl vystačit se svými tanečními znalostmi a zkušenostmi.

---

[45] Národní osvěta, 13. 9. . s. 4. K. B. J. (K. B. Jirák).
[46] České slovo, 14. 9. 1924.
[47] G. Erissmann uvádí , že „ve své choreografické verzi, balet trval téměř dvě hodiny“, s. 59.

Tvůrcem výpravy baletu byl **Bedřich Feurstein**, blízký přítel Josefa Šímy, kostýmy navrhl **Oldřich Kerhart,** orchestr dirigoval **Vincenc Maixner**.

Hudební nastudování bylo podle **K. B. Jiráka** *„málo energické, a proto hlavně ve scénách sborových nepřesné a chabé, čímž Martinovo dílo bylo zkreslováno"*; Feursteinova dekorace byla až příliš *„asketická"* a *„nedokázala vzbudit iluzi"*, **Josef Hutter** naopak obdivuje *„impresionistickou závojovanost"* kostýmů a *„výtvarně pozoruhodnou architekturu"*.

V Národních listech se dočteme, že scénická výprava při vší jednoduchosti fantastickému ději dobře odpovídala. **Hubert Doležil** odmítl Kerhartovy kostýmy, poněvadž se spokojil s líbivými barvičkami, bez přísnější stylizace dobové nebo výrazové.

Martinů vstupuje s *Istar* do českého baletu v době, kdy se na žebříčku úspěšnosti nejvýše pohyboval **Oskar Nedbal**. I přes uvedené kritické postřehy, je bezpochyby jeden z prvních, kdo tvořil pod vlivem inovujících proměn tanečního umění počátku dvacátého století. Jako první uvádí moderní symfonickou koncepci na českou taneční scénu, a to před **Vítězslavem Novákem**, který se objevuje v baletu až později (*Signorina Gioventū*, *Nikotina* – 1930, ND Praha, choreografie Jaroslav Hladík).

V době uvedení baletu je Martinů v Paříži (od září 1923), kde získává studijní pobyt u **Alberta Roussella.**[48] V době premiéry proto vnímá svůj balet už z jistého odstupu; jeho rozpoložení vystihuje dopis přítelkyni **Vandě Jakubíčkové** do Poličky: *„Mně se zde otevřely nové a velké obzory a zdá se mi, že už ani nejsem tím, co jsem byl ještě před půl rokem. Stýkám se tu s Čechy i Francouzi a z Francouzů hlavně s malíři a básníky a z těchto zase s těmi nejmodernějšími a celý ten svět je jiný, docela jiný než u nás"*. [49] Den před premiérou vychází v Tribuně skladatelův článek, v němž přiznává, že v době , kdy začal balet komponovat (1918), neměl vědomosti o nových proudech, které poznal až v Paříži .[50]

---

[48] Z původně plánované tříměsíční stáže zůstal Martinů v Paříži 17 let až do okupace Francie 1940.

[49] Mihule, op. cit., s 116.

[50] Dále píše: „Opustil jsem od lpění tance na rythmu a přenesl tento zájem na výraz, který nese melodie a charakter jednotlivých scén. A zase ne na melodie jednotlivé, nýbrž na celkový výraz té nebo oné fáze hudební. Báseň Istar se tím dělí na dvě hlavní skupiny, na dva hlavní prvky v hudbě, na základní principy formy sonátové. Na partii lyrickou, postavu Istařinu, její lásku, bolest a zápas, t.j. motiv hlavní, melodický , motiv dobra a lásky, života a světla. Druhá skupiny je partie sboru, dramatická, mající účel zarámovati a spojiti drama v celek, t. j. motiv vedlejší, rhytmický, motiv zla, zániku, tmy. Tribuna, 10. 09. 1924.

Martinů se v Paříži seznamuje **Pablem Picassem**, **Juanem Grisem** a **André Derainem**, často chodil do ateliéru sochaře **Viléma Brázdy**, protože tu mohl hrát na klavír – spolu s Brázdou, žákem Štursy a Bourdella, občas bydlel v pařížském bytě **Jana Masaryka** v době jeho nepřítomnosti.[51] Martinů je doslova euforický z toho, co vše mu Paříž nabízí – *„teď začíná taková vostrá sezóna hudební, že bych se musel roztrhnout na několik částic, abych mohl být všude, a musel bych dostat Nobelovu cenu, abych si mohl koupit lístky všude. Je to zde samý Stravinský, Honneger a všichni moderní lidé a bude tu Ruský balet a Švédský balet a Kubelík [Jan Kubelík, houslový virtuoz] a samá takováhle moc pěkná společnost“.*[52]

Martinů na premiéru *Istar* z Paříže přijel a balet se dočkal osmi repríz. Celovečerně však byl proveden pouze třikrát (11., 13., 18. 9. 1924), v následných reprízách se k němu (po zkrácení) pro větší diváckou přitažlivost přiřadily *Šeherezáda* Rimského Korsakova (24.9., 7.10., 3. a 7. 11. 1924) a v posledních dvou představeních Stravinského *Petruška* (15. a 16. 5. 1924). Z dopisu z 30. 9. 1924, který Martinů píše přítelkyni **Olze Žalmanové** z Poličky, kam po premiéře odjel, je zřejmé, že v něm první vstup na scénu ND vyvolal silné zážitky: *„premiéra byla slavná, takže jsem musel se mnohokráte děkovat a proháněl jsem se po scéně Národního divadla, jako bych tam odjakživa patřil; teď už jsem zase doma a píšu něco jiného a mám mnoho práce i spěchu, protože budu muset už brzo odjet.“*

Krázké intermezzo

Hudbu z *Istar* částečně použila o devět let později na jiné scéně a s jiným obsahem **Jelizaveta Nikolská** – ve Vinohradském divadle uspořádala tři vystoupení v doprovodu České filharmonie (18., 22. a 23. března 1933). V časopise Venkov vychází v den prvního večera vyjádření Nikolské, z něhož vyplývá, že na programu jsou čtyři jednoaktové balety, v nichž vystoupí jedna z jejích nejlepších žaček **Naďa Haidašová.** Dále říká: *„Na*

[51] Masaryk byl tehdy naším velvyslancem v Londýně. Martinů jinak bydlel ve dvacátých letech v rue Délambre č. 10 v malém pokojíku u přítele dr. Václava Nebeského.
[52] Mihule, op. cit., s 116.

programu je Italské capricio od Čajkovského, stylizované ve špičkovém tanci. Pak přijdou Březinovy ‚Ruce', jsou to ruce slabé, milující, i vražedné. Hudba je od Martinů, doprovází ČF."[53].

V časopise Tempo se píše, že *„báseň Ruce s hudbou B. Martinů zaujala jako poměrně zdařilý a scénicky účinný pokus o choreografickou pararelu k mystické poezii Březinově, umocněnou rytmicky zprostředkováním hudby"*[54]. V Prager Presse se pak 22. března 1933 objevuje fotografie jedné ze scén. Není však jasné, jakou hudební skladbu Nikolská pro svou choreografii použila; ani Martinů neví, co tehdy zaznělo, když v dopise z 15. dubna 1933 píše: *„S tou paní Nikolskou nevím vlastně, co bylo. To si vzala nějakou mou kompozici, ale nevím kterou, já jsem na Březinovy Ruce nikdy nic nenapsal."* Tento fakt pak popírá Siblíkovo tvrzení, že Nikolská tančila se svou školou k Březinovým *Rukám*, zhudebněným od Martinů.[55] Šafránek po skladbě pátral, dokládá také dopis **Karla Šejny**, který na koncert Nikolské vzpomíná a domnívá se, že použila hudbu z baletu *Istar*.[56]

Vystoupení samotnému se věnuje významněji Siblík, když o Nikolské referuje: *„Přidržela se více hudebníka než básníka. Ač se mohla postaviti mezi ně. Její choreografie zůstala jen skicou, jíž chyběla propracovanost a hlavně ono postavení do březinovského světa, což je bezesporu tvrdým oříškem inscenačním. Možno dojista tančiti s úspěchem k rytmu básně, přirozeně k irracionálnímu rytmu její myšlenkové a citové náplně…"*. Siblík shledává Březinovu poezii pro tanec *„nejnevhodnější"*, kdy k jejímu působivému vyjádření je *„třeba především spolupůsobnosti světla v nejrafinovanějších jevištních možnostech"* – a to Siblík zjevně postrádal.[57]

---

[53] Venkov, 18. 3. 1933, r. XXVIII, č. 66, s. 6, Chvíle s Jelizavetou Nikolskou.
[54] Šafránek, op. cit., s. 24.
[55] Siblík, Tanec mimo nás i v nás, s. 230.
[56] Dopis K. Šejny Šafránkovi: „Děkuji za dopis a pokud má paměť sahá, vzpomínám na zmíněný koncert, myslím, že to jedině mohla být hudba z baletu Istar, který tehdy Nikolská v Národním divadle tančila, rozhodně to nebyla kompozice z klavírní neb jiné tvorby. Můj dojem je, že z toho baletu část vzala. Ovšem nemohu na to přísahat." Šafránek, s. 25
[57] Siblík, op. cit., s 230. Na programu večeru byly dále Čarodějná láska M. de Fally a Italské capriccio Čajkovského (chor. Nikolská); Venkov pak otiskuje přesnější informace, z nichž vyplývá, že na programu bylo ještě Bolero (chor. Bonifacio), 18. 3. 1933, r. XXVIII, č. 66, s. 6, Chvíle s Jelizavetou Nikolskou.

Istar po čtyřiceti letech znovu v ND

V roce 1948 se uvažuje opět o uvedení *Istar* v Národním divadle, tentokrát v choreografii **Saši Machova**, který měl mít k dispozici podstatně zkrácenou verzi původní partitury. Martinů dal souhlas k úpravě svého baletu a řediteli hudebního nakladatelství Melantrich **Karlu Šebánkovi** píše v říjnu 1948, *„že i redukce na 30 minut, je-li možná by byla prospěšná“*, ale nakonec se zeštíhlená verze v ND nerealizovala.[58]

Istar se tak dostává do repertoáru baletu ND znovu až po čtyřiceti letech od své premiéry – 29. 5. 1964. Choreografie a režie se ujal **Jiří Blažek**, scénu navrhl **Květoslav Bubeník**, kostýmy **Jindřiška Hirschová**. Tentokrát je inscenován ve Smetanově divadle (dnes Státní opera Praha) v jednom večeru s *Moravskými tanečními fantaziemi* **Klementa Slavického** a *Svědomím* **Williama Bukového**.

Recenzenti nacházejí v Blažkově nastudování řadu nedostatků a to především fakt, že Blažek svou úpravou libreta opominul základní myšlenku baletu – střet dobra a zla. Podle **Jany Hoškové** tak *„ochudil vlastní smysl díla, když základní kontrast dvou světů ztělesnil pouze do postav obou hlavních představitelek: Istary a Irkally. Jejich protikladné ansámbly pohybově necharakterizoval, a tak jednotlivé taneční divertissementy jsou v podstatě tradiční a plní pouze dekorativní úlohu.*[59]

Balet zůstává podle autorky bez dramatických vzruchů a pulzujícícího života. Hošková oceňuje závěrečný duet Istary a Tammuze a vyzdvihuje některé momenty střetnutí Istar s Irkallou. Na hlavní slabinu baletu, pak poukazuje recenzent Mladé fronty, když píše: „*I když tentokrát šlo o zkrácenou verzi původního celovečerního baletu, výsledek ukázal, že únosnost libreta je stále ještě přeceněna. Příběh sám nestačí vyplnit téměř hodinovou plochu představení.“* [60]

Stejný názor zaujímá také **Božena Brodská**, upozorňující na nedostatky libreta, které nedokázal překonat ani J. Blažek – *„navzdory pokusům obohatit klasický baletní rejstřík pohybovými a tvarovými obměnami, je výsledný dojem trochu secesní a málo poetický. K tomu*

[58] Zbývající půldruhé hodiny baletu se dochovalo ve dvou orchestrálních suitách, které v úpravě Františka Bartoše vydal Panton v roce 1964 jako kapesní partitury, Šafránek Divadlo B. Martinů, s. 25.
[59] Taneční listy, 1964, č. 7, Nové balety v ND, J. Hošková.
[60] Mladá fronta, 6. 6. 1964, Dramaturgická progrese, –pny.

koneckonců přispěla i chladná Bubeníkova scéna a nepříliš vkusné kostýmy". [61] Přestože se Blažek *„snaží o novou pohybovou stupnici vycházející z klasického tance, nepodařilo se mu zastřít či potlačit pohybovou nejistotu, rozpačitost nad dílem"*, míní recenzentka Lidové demokracie.[62]

K pozitivům baletu bezesporu patřil podle názoru většiny kritiků vynikající výkon **Marty Drottnerové** v roli Istar, dramatickým výrazem zaujala **Růžena Ellingerová** jako Irkalla; Blažek naopak nevyužil schopnosti **Miroslava Kůry** (Tammuz). Ve druhém obsazení se představili **Jelena Kovalevská** (Istar), **Naďa Blažíčková** (Irkalla) a **Stanislav Buzek** (Tammuz).

Národní divadlo se opozdilo s *Istar* o několik týdnů za libereckým divadlem F. X. Šaldy, které představilo balet 18. 4. 1964. Režijně a choreograficky ho nastudoval **František Sládeček**. Sládeček pracoval s hudebně a dějově zredukovanou verzí baletu od **Jana Reye**, který *„respektuje v podstatě stavbu díla a záměry skladatele a jeho zásah ve struktuře celku nic nenarušuje ani nezaměňuje"*.[63] Sládeček se podle Schmidové snažil o zachycení atmosféry děje, podpořené scénou **V. Habra** a kostýmy **Jana Kropáčka**. Jeho pohybový slovník však shledává nepříliš pestrý a rozvinutý. Titulní roli tančila **Eva Gabajová** a v Irkalle pak zazářila **Jiřina Šlezingerová** j.h. (zaskakovala za onemocnělou V. Kuklovou), jež *„měla technické brio a jistotu"*. Výkon orchestru pod taktovkou **Jindřicha Bubeníčka** byl *„matný"*. Z uvedené recenze je zřejmé, že dílo převyšovalo technické možnosti libereckého baletního souboru.

Schmidová také hodnotí dosud poslední nastudování baletu *Istar* v Plzni, kde se objevuje v úvodu divadelní sezóny 1967/68 – 9. září 1967 ve Velkém divadle. Choreografka **Věra Untermüllerová** zde pracuje se zkrácenou hudební verzí dvou suit. O pohybové struktuře není v recenzi v plzeňské Pravdě [64] ani zmínky; na fotografiích v programu divadla jsou tanečnice na špičkách a ze zachycených momentů je zřejmé, že Unterműllerová ctí klasickou taneční techniku, které dodává nový dramatický výraz a

[61] Práce, 3. 6. 1964, Martinů a Bukový ve Smetanově divadle, B. Brodská.
[62] Lidová demokracie, 4. 6. 1964, Baletní novinky ve Smetanově divadle, zn – sch (Lidka Schmidová).
[63] Taneční listy č. 5, 1964, s. 77, Liberecká baletní premiéra, Lidka Schmidová.
[64] Pravda, Plzeň, 16. 9. 1967, Mistři ze tří světů, L. Schmidová.

neoklasické tvarovaní. V roli Istar vystoupila čerstvá absolventka konzervatoře **Eva Hřebenářová**, na jejímž výkonu se projevil nedostatek scénické a ryze technické zkušenosti, partnersku oporou jí byl **Jiří Žalud** jako Tammuz.

Od výrazového tance zpět ke klasice

Přestože Martinů viděl Istar jako balet zbavený *„techniky tance na špičkách a všech jiných vymožeností klasického baletu“*, v historii jeho jevištní prezentace se tento skladatelův požadavek postupně vytrácí. Paradoxně se v průběhu času naopak inscenátoři k použití klasické techniky navracejí a nacházejí její využití v dramatické akci – jestliže pojem *„současný tanec“* znamenal v počátku dvacátého století především odklon od klasické techniky, v průběhu času se ukázalo, že současnost tance neudává ta či ona taneční technika, která se při špatném zacházení vždy může stát samoúčelnou, ale především forma a souvislosti, do kterých tvůrci tanec „zataví“. A tak stále zůstávají aktuální Siblíkova slova: *„Je třeba se míti na pozoru před těmi, kteří se stále ohánějí laciným slovem „umění“, aby se zapomnělo na neschopnost jejich těla. A ti, kteří mají zvlášť špatné svědomí v tomto směru, přidávají ještě k ‚umění‘ honosný kvalifikativ ‚moderní‘“.*[65]

Inscenace baletu *Istar:*

11. 09. 1924	ND Praha, ch. a r. R. Remislavský, s. B. Feurstein, k. O. Kerhart. D. V. Maixner
18. 04. 1964	Divadlo F. X. Šaldy v Liberci, ch. a r. F. Sládeček, s. V. Habr, k. J. Kropáček j. h., d. J. Bubeníček
29. 5. 1964	ND Praha, ch. a r. J. Blažek, s. K. Bubeník, k. J. Hirschová
9. 9. 1967	Divadlo J. K. Tyla Plzeň, ch. a r. V. Untermüllerová, s. J. Zapletal, k. J. Kropáček
28. 11. 1974	Städtisches Theater Gera

[65] Siblík, Tanec mimo nás i v nás, s. 229.

Kdo je na světě nejmocnější – H. 133

„Měl jsem představu baletu krátkého, nekomplikovaného a veselého, takového, v němž bych mohl užít forem čistě tanečních"
B. Martinů

Po premiéře *Istar* odjel Martinů do Paříže (podzim 1924), kde se začíná seznamovat s dalšími českými umělci, kteří také podlehli kouzlu této metropole – stejně jako pařížští surrealisté, tak i pařížští Češi se setkávali v neděli odpoledně v kavárně Les Deux Magots, kde se Martinů prvně představuje **Janu Zrzavému –** *„Byl nastydlý. Prochladlý a špatně oblečený v lehkém svrchníčku,"* vzpomíná Zrzavý a pokračuje *„Tak jsme si povídali a okamžitě jsme si dobře porozuměli. Cestu domů jsme měli společnou, protože jsme oba bydleli poblíž La Place Blanche v Batigniles."* [66] Martinů se Zrzavým se stali oddanými přáteli – velmi často spolu chodili do Café de la Rotonde, Zrzavý zval Martinů k sobě domů i na oběd (v hotelu, kde v té době Martinů bydlel, se netopilo).

Balet *Kdo je na světě nejmocnější* ukončil Martinů před odjezdem do Paříže, ale začal ho komponovat už v době, kdy byl žákem mistrovské třídy **Josefa Suka** na pražské konzervatoři (1922/23), což dokládá jeden z dopisů: *„ Balet jsem psal v Praze, když jsem chodil k Sukovi, a sice ovšem za školou… U Suka jsem vlastně – pokud se nemýlím – nic nedokončil…"* [67] .

V buletinu Národního divadla však Martinů píše, že balet začal komponovat *„takřka bezprostředně po Istar (1919")*[68]. Dostupné prameny pak řadí ukončení skladby do roku 1922 (např. Erissman) či 1923 (např. Šafránek, Mihule).

Martinů měl jako vždy jasnou představu o svém novém baletu – *„krátkém a nekomplikovaném"* ; stýskalo se mu po *‚opravdovém tanci'",* a jak se také přiznává, byl

[66] Když se Martinů občas vracel do Prahy, Zrzavý mu dal k dispozici svůj ateliér na Praze 6 v Bubenči. Stejně jako Martinů byl vyloučen ze studií –„vyloučili mě pro špatnou docházku a taky proto, že kazím žáky a odvádím je od řádného studia divokým malováním" – a také jemu učarovala Francie. Poprvé přijel do Paříže v roce 1907, ale s delšími pobyty začal teprve od roku 1923 – nadchl se pro Bretaň a zamiloval si ostrovy Sein a Finistēre.
[67] Dopis Šafránkovi ze Schönenbergu, 10. 11. 1957.
[68] Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23,, 11. 12. 1926.

poněkud unaven symfonickou stavbou tanců, na nichž založil *Istar*. Jakoby si chtěl odpočinout od pojetí svých předcházejích tanečních scénických skladeb (nechtěl se zabývat niternou dramatičností postav), proto „ *vyřadil popisování citových výjevů tancem a rozličné dramatické nebo patetické výstupy nahradil formou čistě taneční*“.[69]

Martinů hledal námět, který by tento jeho záměr splňoval. Oslovil z Paříže i **Karla Čapka**, aby mu pomohl při zpracování tématu a ten mu dopisem z 30. března 1924 odpovídá: *„Jak vidíte, do Paříže jsem se pro chřipku nedostal; lituji toho upřímně. Na divadlo, ať jakéholiv sujetu, nemám teď pomyšlení; zaměstnávají mě teď jiné úkoly a – věřil byste? – je mi bez divadla jaksi lehčeji. Nezlobte se, že snad zklamávám Vaši naději*“. Podnět nakonec přichází od **Míly Mellanové**[70], která Martinů posílá ke zvážení libreto pohádky *Blažený ostrov nenarozených*. *„Když jsem ji psala, zněla mi v uších taková hudba jako nezemská, řekla bych skoro astrální*“ – píše v průvodním dopise skladateli, jenž je datován 1. srpna 1923 a Martinů ho obdržel těsně před svým odjezdem do Paříže. Mellanová přenechala Martinů objevitelské právo na tuto pohádku, a ten si ji upravuje pro své záměry.

Příběh sám o sobě je jednoduchý a půvabný – pohádku si Martinů dopsal podle svých představ na základě indické pohádky o myší nevěstě. Martinů pojal balet jako grotesku, chtěl, aby se obecentstvo bavilo; mluví o baletní revue, která mu poskytla prostor pro dobové tance, následující v baletu jeden za druhým – postavy pohádky tančí v rytmu serenády, menuetu, foxtrotu, charlestonu, valčíku, bostonu, polky.

Premiéra baletu *Kdo je na světě nejmocnější* se konala v Brně 31. ledna 1925 a je vůbec prvním uvedením skladatelova díla na brněnské scéně. Martinů netrpělivě očekává ohlasy a píše svému příteli **Stanislavu Novákovi**: *„Prosím tě říkej každému, koho potkáš, že můj balet o myších je starý tři roky, tedy [vzniklý] v době, kdy jsem o Stravinském nevěděl nic, jenom že napsal Petrušku, ale neznal jsem ho. Už je mi to trochu hloupé pořád to nastrkovaní na Stravinského. Kdyby to byl napsal třeba Axman, tak by to byl objev a byli bychom současně s Evropou, ale že jsem to já, tak jsem to vždycky odkoukal odněkud. Mně je to celkem jedno, ale že se*

[69] Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926.
[70] Míla Mellanová (1899–1964), herečka, režisérka, překladatelka.

dostanu zase do takové klece, jako byl impresionismus. Teď už se nikdo nezmíní o mém naprostém podlehnutí impresionismu, už jsem hned zase podlehl Stravinskému. To je totiž zrovna vedle sebe, že jo?" (7. 2. 1925, Paříž).

Jako by to tušil, protože za několik dní vycházejí recenze, které jméno Stravinský často citují. Listy Hudební matice otiskují: *„Vtip na vtip, foxtrot a valčík, Dvořák, Mozart, Strauss a hlavně Stravinský, ne snad s určitými reminiscencemi, ale celkovou manýrou. A nic platno, je to časové, má to ruch a spád, nápad a učinnost. Ale je to přece jenom hříčka, a u nás se díváme pořád na úkoly umění jinak."* [71] Operní novinka **Osvalda Chlubny** *Síla touhy* byl uvedena společně s tímto baletem, *„který silně kontrastoval s Chlubnovou vážnou prací"*. A referent Venkova dále pokračuje: *„Rozpustilé a dovádivé veselí, sestupující mnohdy až k banalitě, zkrátka nevázanost projevu, to je asi hlavní rys hudby B. Martinů, tohoto vytrvalého zastánce západnických směrů v hudbě. Martinů má silné sklony k exotičnosti, jež se projevuje jak v instrumentaci, tak v rytmičnosti, jíž hýří přímo přepychově. Jeho balet se hodně liší od staromódního baletu. Mimický a taneční projev má v ději svoje logické zdůvodnění; není zde těch zbytečných produkcí tanečních, jež tolik unavovaly ve starém baletu. Také o vtip pobavení není nouze v jeho baletní komedii a to mu zaručuje úspěch u širšího obecenstva. Baletní komedii řídil Břetislav Bakala temperamentně. Výprava Andreje Andrejeva byla skvělá. Režii měl Ota Zítek, který dovedl scéně dáti svěžest a živost. Obě novinky byly vřele přijaty."* [72] V Rovnosti je její referent evidentně skladbou Martinů zaskočen, vždyť Martinů zní na brněnské scéně zcela poprvé, a tak píše: *„…Baletní komedie Bohuslava Martinů chce být pokusem o moderní reformu baletu tak, jak ji zahájil Stravinský. Má jediný princip – popření jakéhokoliv principu a to provádí tak důsledně, že člověk nevychází z omráčení a nových překvapení, jež jsou někdy tak silná, že předpokládají docela jinou nervovou soustavu, než jakou máme my, dnešní smrtelníci..*[73]*"*

Provedení skladby je pak označeno za znamenité. Ani **Gracian Černušák** v Lidových novinách se více nerozepisuje o Hladíkově choreografii a hodnotí Martinů novou kompozci jako rozpustilou, s rytmy foxtrotu sestupujícími až k banalitě. Vidí v

[71] Listy Hudební matice, r. VI. 1924-25, č. 6, s. 209-210.
[72] Venkov, r. XX, 7. 2. 1925, Z brněnské opery, – V. K.
[73] Rovnost, 04. 02. 1925, r. 41, č. 34, – St.

baletu *„bujnou směsici všemožných prvků od nejkrajnější atonality až k dvořákovské muzice, od staromódního valčíku až k parodovanému mozartovskému klasicismu.*“ Černušák vnímá v Martinů skladbě sice mnoho okoukaného, ale skladba *„má svůj život a lze se jí s chutí zasmát.“* V ostatních periodikách vycházejí pouze upoutávky na chystanou premiéru[74], a tak se o choreografii **Jaroslava Hladíka** nic nedovídáme; Černušák alespoň zmiňuje *„svěžest, vtip a hladkost*“ baletního sboru, oceňuje Andrejevovu *„barevně i tvarově bohatou a duchem neobyčejně šťastnou výpravu*“; na závěr mluví o uměleckém úspěchu a vřelém přijetí. O dva roky později balet uvádí Národní divadlo v Praze – 17. 2. 1927. Choregrafie se ujímá **Remislav Remislavský**, režie **Ferdinand Pujman**, scénického designu **František Berger**.

V Praze přiřazují před Martinů balet Ravelovu dětskou operu *Dítě a kouzla*.[75]

Skladby vzbuzují u některých recenzentů rozpaky, a tak se v Právu lidu dočteme, že *„obě skladby jsou přes svoji apartnost díly podřadnými pro velké jeviště… a přece je v první tolik půvabu, tolik rozkošnické hudby, tolik jemnosti, tolik nevyprahlých nápadů invenčních a přemíra roztomilostí skladebných a zvukových a v druhé tolik zdravé muzikálnosti, humoru, svižnosti a živé strhující rytmiky.“*[76]

Hubert Doležil v Českém slově, pro kterého je Martinů balet odkazem na Stravinského rytmy a instrumentální efekty či Milhaudovy kompoziční obraty, neupírá Martinů *„vlastní notu“*.[77] **K. B. Jirák** upozorňuje na vliv **Richarda Strausse** a jeho *Růžového kavalíra*, *„ale v orchestru Martinově děje se ustavičně něco vtipného… jsou tu charlestony a foxtroty přímo elektrisujících rytmů, ale i Haydnovské finále a poctivá česká polka. Myší nápadník zpívá*

[74] Lidové noviny, Kulturní kronika, r. XXXIII, 28. 1. 1925, s. 7; Divadelní šepty, r. V, 1924-25, č. 20, s. 129.130, – Nnn; Dalibor , č. 41, 1925, s. 159; Moravská orlice, 4. 2. 1925, r. LXIII, č. 27, s. 3, K. S.

[75] Francouzský název Ravelova díla: L'enfant et les sortilēges (1911). Jestliže tehdejší kritika i obecenstvo se rozštěpily, Martinů si Ravela cení a píše do divadelního listu ND, r. IV, č. 22 článek *Ravelovo Dítě a kouzla,* kde hovoří o vybroušené formě, rafinovanosti, o omamném zvuku jeho orchestru. Kvality tohoto Ravelova opusu pak originálně vystihl chor. Jiří Kylián, který dal Ravelově dílu ojedinělou vizuální podobu zpívaného baletu – premiéra 07. 06. 1984, Nederlands Dans Theater.

[76] Právo lidu, r. XXXVI, 19. 2. 1927, s. 7, R. J. (Rudolf Jeníček).

[77] České slovo, Nové balety v Národním divadle, 19. 2. 1927.

cituplnou serenádu, kohout kokrhá a slepice kdákají se srdceryvnou věrností, východ slunce i skučení větru je vylíčeno nejskvělejšími prostředky… Zřejmě balet, který se dočká mnoha repríz.“[78]

Josef Bartoš v Národní politice také slyší v hudbě názvuky od Haydna po R. Strausse. Poukazuje na skladatelovu snadnou melodickou invenci, jeho rytmickou živost, ale má dojem, že povinnost k bezespornému nadání by měla Martinů být pobídkou k vyšším cílům, než jest móda.[79] Recenzent Národní listů přiznává Martinů brilantní instrumentálnost a divadelní účinnost jeho hudby.[80]

Boleslav Vomáčka pak v Lidových novinách chválí hudbu plnou rytmu a balet hodnotí jako ohromně šikovně udělanou věc.[81] **Iša Krejčí** vidí spřízněnost Martinů s Milhaudem.[82] **Otakar Šourek** své stanovisko vyjadřuje jedinou větou: *„hudba je to prostá, místy šedě se rozvlékající, ale jinak zábavná a se smyslem pro barvitou jevištní výpravnsot udělaná drobnost.“*[83] **Erich Steinhard** pak s menšími obměnami přispívá do Neue-Musig Zeitung[84] a do Auftaktu.[85] Obě uvedené skladby označuje za fantastické pantomimy, vnímá Martinů jako zcela současného skladatele, který má sice zálibu v impresionistických zabarveních, je však zároveň zábavný a má lehkou ruku.

Kritiky si ve srovnání s hudbou sporadicky všímají choreografie, okrajově se zmiňují o interpretech. **B. Vomáčka** píše o přiléhavé Remislevského režii a tancích. Výrazně se tu uplatnili **Helena Štěpánková, Louisa Černá** a **Zdenka Zabylová**, **Emanuel Famíra** (Vítr). Martinů se mohl osobně těšit z úspěchu svého baletu, když byl několikrát vyvolán. Podle **H. Doležila** měl Remislavský stejně jako výprava **Františka Bergra** *„svůj pravý den“*. Remislavský dával mimické akci srozumitelnost a dařilo se sólistkám i sboru.[86]

---

[78] Národní osvěta, 19. 2. 1927, K. B. Jirák.
[79] Národní politika, 19. 2. 1927. Dvě hříčky, J. B. (Josef Bartoš).
[80] Národní listy, LXVII, č. 49, 19. 2. 1927, s. 5, – aš (Štorch-Marien).
[81] Lidové noviny, XXXV, 17. 2. 1927, s. 7, Kdo je na světě nejmocnější, B. V. (Boleslav Vomáčka).
[82] Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23,, 11. 12. 1926.
[83] Venkov, 19. 2. 1927.
[84] Neue-Musik Zeitung, sešit 14, 1927, s. 317.
[85] Auftakt, 1927, č. 7.
[86] Národní listy, LXVII, č. 49, 19. 2. 1927, s. 5, – aš.

Zabylová v roli Slunečního prince byla lehkost a elegance sama, **Černá** hrdině vystupovala v roli Myšího prince a **Štěpánková** byla slečnou myškou se všemi přednostmi.[87]

Balet *Kdo je na světě nejmocnější* znamenal změnu ve skladatelově tvorbě, přestože Martinů na něj sám nahlíží jako na „*krok zpět*“[88] – snad pro větší lehkost a švih oproti jeho dřívějším vážněji míněným baletním opusům. Také kritické ohlasy jsou ve srovnání s *Istar* daleko příznivější.

Balet se přesto dočkal jen šesti repríz[89], neboť zdejší kulturní prostředí nebylo tehdy schopné docenit kvality obou skladatelů a choreografů. Martinů se pak vrací do Národního divadla s dalším baletem *Špalíček* až v předposlední Ostrčilově sezoně v roce 1933, ale jeho taneční groteska se dosud na jeviště ND nevrátila…

Inscenace baletu *Kdo je na světě nejmocnější*:

31. 01. 1925 ND Brno, ch. J. Hladík, r. O. Zítek, B. Bakala

17. 02. 1927 ND Praha, ch. R. Remislavský, s. a k. F. Berger, d. J. Vinkler.

Loutkové provedení: Praha, loutková scéna AMU, duben 1960, ch. a r. Eva Kröschlová (v Šafránkovi je chybně uvedena L. Palečková, na chybu upozornila dopisem B. Brodské E. Kröschlová)

07. 06. 1973 Lidová škola umění Pardubice, chor. E. Malátová, s. a k. J. Davídek

30. 09. 2005 Opera Balet Ljubljana/Slovinsko, ch. Tanja Pezdir

[87] Lidové listy, 19. 2. 1927, Ravel a Martinů, J. D.

[88] Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23,, 11. 12. 1926.

[89] 22. 2., 26. 2., 09. 03 – uvedeno s Coppélií; 14. 03., 26. 03. – před Královnou loutek; 21. 09. 1927 – uvedeno před Coppélií.

Vzpoura – La Révolte – H. 151

„Všechny tóny se vzbouřily. Hlásí se velká všeobecná stávka tónů. Úplné zmizení tónů … Posluchači konservatoří všech zemí stávkují, protože nemohou dělat nic jiného"
B. Martinů

Od Half-Timu ke Vzpouře

Balet *Vzpoura* začal skládal Martinů v průběhu roku 1925 – z části v Paříži a v létě téhož roku ho dokončil v Poličce. *Vzpourou* se zabýval době, kdy se mu nedařilo komponovat, tak jak by chtěl a doznívalo jeho zklamání nad přijetím orchestrální skladby *Poločasu – Half-Time*.[90] Kritický ohlas na tuto provokativní desetiminutovou skladbu byl mimořádný; Martinů byl v době jejího prvního provedení v Paříži a příkrá zamítnutí kritiků se ho nemile dotýkala. Martinů jakoby to předvídal, a proto těsně před prvním provedením skladby píše dopis **Václavu Talichovi**[91]: *„Kdybych se mohl nějakým ladným způsobem přenést příští týden do Prahy, učinil bych tak s největší radostí, abych mohl slyšet Half-Time. Prosím Vás, kdyby v programu mohlo být akcentováno moje stanovisko k této práci… Nelíčím žádnou vznešenou ideu ani nelíčím obyčejný život na hřišti. Nechávám se jenom inspirovat tímto životem, plným pohybu, ruchu, děje… Samozřejmě, že dílo které je vzbuzeno představou pohybu, tedy rytmu, představou hluku, davu, mocných projevů lidí, bude převážně rytmické."*[92] Martinů se snažil ostré kritice, kterou jeho dílo vyvolalo, oponovat a odpovídá na ni článkem otištěném 23. 12. 1924 v Listech Hudební matice: *„Vy jste se všichni na mne vrhli, jak je to zvykem v případě mladého autora, který se nemůže bránit. Ale já se budu a musím*

---

[90] Premiéra 07.12. 1924 – provedeno Českou filharmonií. K námětu skladby ho přivedl Ondřej Sekora, který se skladatelem nějaký čas v Paříži bydlel. Sekora byl vyslán do Paříže na stáž jako redaktor sportovní rubriky Lidových novin a Martinů s ním navštívil fotbalová utkání.

[91] Václav Talich (1883–1961), vystudoval konzervatoř (housle u J. Mařáka a u O. Ševčika), 1903–04 byl prvním houslistou, později koncertním mistem berlínské filharmonie, působil v zahraničí (Tbilisi, Oděsa). V roce 1918 mu bylo nabídnuto místo 2. kapelníka v ND, ale Talich dal přednost dirigentské funkci v České filharmonii, kterou pak umělecky vedl v letech 1919–1941, s výjimkou let 1931–34, kdy se zavázal smlouvou k dirigování Konsertföreningen ve Stockholmu. V r. 1932 se stal profesorem dirigentského oddělení mistrovské školy na Konzervatoři Praha; 1935–45 byl správcem opery ND. Zasloužil se také o zvýšení úrovně baletu v ND, pro který prosadil angažování J. Jenčíka – koncipoval dramaturgický plán baletu a zařazoval soudobé novinky a sám některé balety dirigoval. Národní divadlo a jeho předchůdci, Academia Praha 1988.

[92] Dopis V. Talichovi, 21. 11. 1924 z Paříže. V dopise výslovně žádá Talicha, aby obsah dopisu upravil do podoby textu pro program, což se také stalo.

bránit, ale nepovažujte za obranu tento článek. Ten je pouze vysvětlením vašich omylů." Na druhé straně pro referenta téhož časopisu *Half-Time* byla *„skladba s nejmodernějšími výrazovými prostředky směle vržena do obecenstva a donutila ho, aby se vyjádřilo.*" A tak se na premiéře syčelo a pískalo.[93]

Martinů se dozvídal o téměř skandálních reakcích v Paříži a přiznává, že se cítí mizerně. V rozjitřeném dopise **Stanislavu Novákovi** pak pokračuje: „*Nevím jak tohle dlouho vydržím. Přitom se mi ale Paříž líbí čím dál tím více a cítím, že bych jinde nemohl žít. Jenomže je zde teď velmi draho – bydlím v hotelu a to mě stojí 300 franků měsíčně, takže mám 200 franků na jídlo. A tak mě to velmi deprimuje, protože to je přece jen velký risk, jestli to takovýmhle způsobem předržím… Kdybych neměl plány a nevěděl, že to musím vydržet až do konce, tak bych snad pověsil na řebík všechno a zahrabal se někde doma.*" [94]

Také z následující korespondence s Novákem z 5. února 1925 vyplývá, že Martinů nic netěší a že je *„zkrátka nespokojenej"*. Je evidentně plný vnitřních rozporů, přesto začíná pracovat *„na jednom divadle, co bude svého druhu senzací"* a myslí, *„ že to ani do Prahy nepošle."* Martinů chystal svůj další balet – *Vzpouru*. Libreto si napsal sám – námětem je vzpoura not, které odmítají posluhovat špatné hudbě – příloha č. 5 skladatelův scénář baletu. Vzniká skladba stejně odlehčená jako jeho předcházející *Kdo je na světě nejmocnější*, ale tentotkrát tančí místo myšek na scéně noty. Nízké tóny mají být podle Martinů tlusté a vousaté, vysoké tóny pak dlouhé, tenké a bledé. Tóny se bouří proti mizerné hře na klavír, proti špatnému zpěvákovi, proti falešnému gramofonu, proti taneční hudbě v baru. Zní tu také řada dobových tanců; mimo to Martinů do skladby navíc zakomponoval zvukové efekty – na jevišti dle jeho pokynů mají být ampliony, z nichž se hlásí zprávy z burzy, zvláštní zpráva o vzpouře tónů a nakonec velký hluk; ve scéně baru pak Martinů předpisuje: „*Celý orchestr hraje, co mu napadne. Další děj bez hudby.*" Je jisté, že takto odvážné pojetí skladby bylo v našich do „sebe zahleděných" kruzích vnímáno jako neuvěřitelná hudební anarchie a revolta. A nakonec i Martinů asi vnímal tento balet jako

[93] Listy Hudební matice, 20. 12. 1924, č. 4, s. 121.
[94] Dopis Novákovi z Paříže, 08. 01. 1925.

osobní vzpouru – vzpouru proti konzervativnímu pojetí hudby, které *„má ve znaku jen ideje ty nejvznešenější, takřka nadhmotné, abych řekl neživotné.“*[95]

Hudba baletu se odvolává na music hall, zní v ní foxtrot, valčík, lidová dumka, tančí španělská tanečnice. Martinů *Vzpouru – La Révolte* označuje za *„sketch o jednom dějství“*.

Premiéra se konala v Brně 11. 02. 1928. Martinů o uvedení baletu v Praze ani nestál a svěřil partituru osobně **Otovi Zítkovi** (režisér prvního uvedení) při jeho návštěvě Paříže a do Prahy ji ani neposílal. Choreografii nového baletu vytvořil **Jaroslav Hladík**, scénu a kostýmy navrhl **Eduard Milén** (jeden scénický návrh a program s obsazením je uložen v divadelním oddělení Moravského muzea – návrh scény napovídá, že byla koncipována pro možnost simultánní hry).

V Rovnosti se autor recenze odmítl k inscenaci vyjádřit, když píše: *„Hudební referát je nesporně záležitostí umění. Mám-li psát o sobotní premiéře ‚moderních‘ baletů, bude nutno, abych svrchu uvedeného dbal velmi přísně. Má to pro referát svůj ‚krátící‘ důsledek, Budu totiž psáti jen o dvou baletech [společně se Vzpourou byl uveden Třírohý klobouk M. de Fally a La Valse M. Ravela], ačkoliv byl uveden ještě třetí… Vzpoura od B. Martinů znamená, tak, jak byla provedena, pro repertoár a uměleckou úroveň Národního divadla velmi odvážné extempore, povážlivou improvisaci, tvoření s ‚rukama v kapsách‘, v němž se místy vtipem hospodařilo velmi špatně. Zřekl jsem se však, že o tom psáti nebudu.“*[96] Také **Gracian Černušák** si všímá neobvyklé hudební stránky baletu, která vyvedla kritiky „z míry“. Černušák ve *Vzpouře* slyší velmi málo hudby. Nechápe proč se mají *„vzbouřené tóny pokorně podrobit právě duchu lidové písničky, když revoluce byla mizerná hra na klavír, gramofon a sentimentální serenáda. A tak musí pomáhat rozhlasové kázáníčko o průběhu revoluce. Bylo v něm patrně skryto mnoho narážek na různé brněnské muzikanty.“*[97] Jako jediný se zmiňuje o tanečnících : **Ivo-Váňu Psotovi** (Torero), **Haně Olšovské, Andě Minaříkové** (Španělská tanečnice), kteří na sebe upozornili, *„ačkoliv také v jednom episodním tanečním výkonu bylo hodně výrazu a techniky.“*

[95] Mihule, op. cit., s. 125.
[96] Rovnost, 14. 02. 1928, r. 44, č. 45, Večer moderních baletů, – na.
[97] Lidové noviny, 14. 02. 1928, r. 36, č. 81, Večer moderních baletů, – k – (Gracian Černušák).

Vzpoura v Praze a Ostravě

Na scénu Národního divadla v Praze se *Vzpoura* dostává téměř se čtyřicetiletým odstupem od brněnské světové premiéry – inscenuje ji **Jiří Blažek**. V jednom večeru spolu s baletem Martinů zazněla novinka rakouského skladatele **Helmuta Edera** *Bloudění Odysseovo* v choreografii **Jiřího Němečka**.

Kritika hodnotí uvedení *Vzpoury* jako objevný dramaturgický čin, kterým naše první scéna alespoň částečně splácí dluh k baletům Martinů. Blažek podle recenzentky ve Večerní Praze projevil v inscenaci *„mnoho choreografického umu a nápaditost*" a *„vytvořil krásná taneční dueta…. Výsledné dílo, však je více Blažek než Martinů. Původní záměr o vzpouře tónů se vytratil."* [98]

Podle **Dany Pasekové** je Blažkova choregrafie *„nápaditá a originální, s hravostí a křehkostí partitury však vždy zcela nekoresponduje*."[99] Z recenze **Věry Petříkové** pak vyplývá, že Blažek použil z celé suity pouze jedno číslo a to *Vzpouru tónů*. Proto jeho nastudování ztrácí mnohdy logiku a srozumitelnost – *„o ně však v tomto dílku nejde, spíš o příjemné tancování – trochu klasiky, trochu džezbaletu, náznak lidového tance."* [100]

Také **Jan Rey** si všímá, že Blažek se *„vyhnul ‚ději' a zaměřil se spíše k formálnímu úkolu, vybavit svěží a rytmicky účinnou hudbu Martinů efektními tancem v duchu lifarovské neoklasiky."* [101] Ve Svobodném slově se píše o nesourodé směsi jedenácti tanečních čísel zakončených mohutným neoklasickým finále.[102]

Ve *Vzpouře* na sebe upozornili noví sólisté – **Jaroslav Slavický** a **Michaela Vítková** jako představitelé ústřední dvojice Chlapce a Dívky. Roli Harlekýna tančil **Petr Vondruška** – *„nadějný zjev a výtečný klasik"*.[103]

Scéna **Květoslava Bubeníka** se inspirovala černobílou partiturou, a proto také kostýmy byly převážně navrženy v těchto kontrastních barvách.

---

[98] Večerní Praha, Vzpoura v ND, 06. 05. 1969, – jh (Jana Hošková).
[99] Rudé právo. 15. 05. 1969, Odysseues, který bloudí, – dp (D. Paseková).
[100] Práce, 13. 06. 1969. Nové balety v ND, Věra Petříková.
[101] Hudební rozhledy, r. 22, č. 11, Martinů a Eder, Jan Rey.
[102] Svobodné slovo, 14. 05. 1969, Balety v ND, – ps.
[103] Práce 13. 06. 1969.

V roce 1971 se *Vzpoura* rozeznívá na ostravské scéně v choreografii **Emericha Gabzdyla –** premiéra 27. 03. 1971 v Divadle Jiřího Myrona (uvedena jako *Vzpoura not)*. Spolu s ní je uvedena Gogolova komická opera *Ženitba*. Uveřejněné kritiky taneční pojetí baletu odbývají v jedné větě. Ve Svobodném slově lze vyčíst kusou informaci o choreografickém mistrovském ztvárnění polyfonního přediva s fugovou expozicí ve druhé části.
V jednotlivých výstupech pak zaujali **Vlasta Pavelcová** (španělská tanečnice), **Renata Mrnuštíková** (Dáma), **Hana Šarounová** (Kolombína) a **Richard Böhm** (Harlekýn).
Jestliže v době prvního uvedení baletu si recenzenti všímali hudební stránky baletu a evidentně je pobuřovala, další incenace *Vzpoury* hodnotí taneční kritici, kteří si všímají tanečních výkonů a k hudbě baletu nezaujímají osobní stanovisko. Jisté je, že *Vzpoura* je baletem, jehož hudba předznamenává to, co se stalo nedílnou součástí současných tanečních produkcí – nejrůznější zvuky, mluvené slovo, ticho – aniž by se někdo pohoršoval.

Inscenace baletu *Vzpoura*:

11. 02. 1928	ND Brno, ch. J. Hladík, režie O. Zítek, výprava E. Milén, d. B. Bakala (Šafránek chybně uvádí F. Neumanna)
07. 05. 1969	ND Praha, ch. a r. Jiří Blažek, s. a k. K. Bubeník, d. J. Kuchinka
27. 03. 1971	Státní divadlo Ostrava, ch. a r. E. Gabzdyl, s. a k. E. Gabzdyl. D. Václav Návrat

Motýl, který dupal – H. 153

„… byl to ztřeštěný a zbytečný nápad"
B. Martinů

Martinů na titulní stránku rukopisné partitury svého nového baletu, vepsal i anglický název *The butterfly that stamped. Balet in 1 act (Mr. Rudyard Kipling),* dole je skladatelův

podpis s adresou 11bis rue Délambre Paris 14e, kde tuto skladbu také 9. března 1926 dokončil.[104]

Martinů doufal, že balet by mohl být uveden v zahraničí a oba rukopisy díla jsou opatřeny anglickým textem doslova převzatým z Kiplingovy orientální fantazie, kterou se skladatel inspiroval. Své přítelkyni **Josefině Tausikové**, kterou nazývá myško, píše: *„Dne 10. 3. to odnesu na poštu; vyženu z pokoje všechny motýly, psy a myši (vyjma jednu myšku) a budu spát až do třináctého.“* [105] Martinů složil další balet, který se však nedočkal scénického nastudování a jeho hudba zazněla až po skladatelově smrti.

Námět i název převzal od **Rudyarda Kiplinga**, který napsal stejnojmennou povídku a Martinů si ji pro své potřeby upravil:

Král Sulejman je znechucen hašteřením svých 999 žen. Balkis jeho milovaná žena, požádá o pomoc ženu motýla, který zadupáním dělá zázraky. Motýl zadupe a palác se všemi královnami vyletí do povětří. Zděšená motýlova žena požádá svého chotě, aby zadupal znovu. Stane se tak a palác se vrací s polepšenými ženami. Na královu otázku, jak na nápad přišla, odpovídá Balkis: Poněvadž tě miluji a poněvadž znám ženy.[106]

Balet se skládá z recitovaného Prologu a dvanácti výstupů: 1. Před palácem Sulejmanovým. 2. Tance před Sulejmanem a jeho ženami. 3. Hašteřivé královny. 4. Rozhovor Sulejmana s Balkis. 5. Tance motýlů. 6. Tance motýlů a květin. 7. Dialog. 8. Tanec shromážděných motýlů. 9. Dialog . 10. Motýl znovu zadupal. 11. Dialog. 12. Finále.

Choreografické a scénické poznámky, které Martinů do skladeb rád vpisoval, tentokrát nezanesl. Martinů pracuje v této skladbě s klasickým symfonickým orchestrem, klavírem, bicími nástroji se sólovým vojenským bubínkem a ženským sborem. V protikladu ke *Vzpouře* zní tato skladba místy orientálně; některé části textu nechává Martinů recitovat

---

[104] Adresa dr. Václava Nebeského, výtvarného kritika a teoretika, kde Martinů bydlel od prosince 1924 do jara 1929. V bezprostřední blízkosti ulice rue Délambre se nacházely kavárny Dome a Rotonde, kde se Martinů scházel s Františkem Tichým, Josefem Šímou a Richardem Weinerem. V roce 1927 se do rue Délambre č. 9 nastěhovala tanečnice I, Duncanová, v č. 5 bydlel japonský malíř Foujita, který zde namaloval slavný akt podle Alice Prinové (pozdější „královna Montparnassu Kiki“).

[105] Dopis 27. 02. 1926.

[106] Originální název povídky R. Kiplinga The Butterfly that Stamped ze sbírky Just so Story (česky Bajky i nebajky, Praha 1958) si spolu se sujetem také skladatel přivlastnil.

bez hudby. Přestože o balet projevilo zájem vídeňské nakladatelství Universal Edition, nakonec z provedení díla sešlo. Objevily se problémy ohledně autorských práv na použití Kiplingova námětu. Martinů byl v té době v nelehké finanční situaci, nemohl si dovolit finanční vyrovnání, a tak hudba baletu zazněla až po skladatelově smrti.[107] Martinů pak v jednom z dopisů píše, že skladbu mu vrátil i **Karel Šebánek**, který měl v úmyslu *Motýla* vydat – zkrátka *„to byl ztřeštěný a zbytečný nápad."* [108]

Natáčí se – On tourne – H. 163

„Mám čtyři syžety, které jsou velmi pěkné, a dokonce i senzační, ten nejlepší jsem si vymyslel sám. Mám někdy opravdu dobré nápady"
B. Martinů

Balet *Natáčí se* je prvním z mechanických baletů, který Martinů dokončil v Poličce 19. srpna 1927. V rukopise předehry baletu datované 7. srpna 1977 je uveden název ve francouzštině: On tourne, Ballet en 1 act. Do orchestrální partitury o stočtyřicetsedmi stranách, Martinů vlepil dva listy francouzského scénáře baletu s podtitulem: *Un film inédit* (pozn. autorky: přeložit je možné jako dosud nehraný film, Šafránek přeložil jako původní film , měl zobrazit „mravy na dně moře"). Existují dva separátní, na stroji psané scénáře – francouzský a německý. [109]
V baletu se podle představ skladatele má použít rozdělená scéna: nahoře je hladina moře s malou lodí, se dvěma námořníky a potápěčem, dole pak podmořský svět. V baletu nevystupují skutečné postavy, ale loutky:
Z loďky (svět nahoře) se spustí potápeč na mořské dno (svět dole), aby zde natáčel příběhy podmořských obyvatel. Upoutá ho milostná hra humra a rybky, leč tu vystoupí z lastury krásná

---

[107] Jeho tehdejší žákyně ze soukromé hudební školy, kde tehdy vyučoval harmonii a čtyřruční hru na klavír, později slavná profesorka Drahomíra Vihanová vzpomíná: „Jak zde žil? Nábytek byl jen nejnutnější a naprosto primitivní. Petrolejová lampa nahrazovala denní světlo, kterého bylo víc než málo… Domnívám se, že jeho finanční poměry v tomto období byly velmi skrovné." Situaci dokresluje fakt, že v roce 1926 požádal dokonce Ochranný svaz autorský v Praze o půjčku 500 korun, jak je patrné z dochovaného zápisu ze schůze této instituce. Mihule, s. 136.
[108] Dopis sestře Marii, 16 01. 1955.
[109] Šafránek pak přepisuje překlad scénáře, při jehož přepisu pracoval jak s německou tak s francouzskou verzí. Šafránek, s. 163.

perla, potápěčova Afrodíté Anadyomené. Ztratí pro ni okamžitě hlavu, ale chladný nezůstává ani humr. Začíná souboj, v němž humr nemá vyhlídku. V okamžiku, kdy chce potapěč korunovat vítězství polibkem krasavice, vytáhnou ho však proti jeho vůli opět nahoru na loďku – v obavě o jeho život. Příběh končí odplutím smutného hrdiny.

Důležitou roli zde hraje film, který je předepsán ve scénáři a rámuje úvodní a závěrečnou část díla. V souladu se scénářem pak měl balet uvádět pán ve fraku proslovem, připomínající jarmareční pokřikování. Martinů balet je tedy v podstatě laternou magikou – využívá kinetické dekorce, filmu, princip stínového divadla, diaprojekce, důmyslný světelný design. Podle hudebního doprovodu, kterým Martinů podkresluje dění na plátně, se lze domnívat, že animovaný film měl být realizován jako groteska.[110]

Do hravého příběhu jakoby se nevědomě promítal skladatelův pobyt u moře v Bretani v roce 1927 (vize podmořského světa v baletu), kde byl v létě 1927 se **Stanislavem Novákem** a se svou budoucí ženou **Charlottou Quennehen**, s níž se seznámil v listopadu 1926 v cirkuse Medrano (10. 11.), kde vystupovali bratři Fratellini,[111] slavné trio klaunů, kteří se stali miláčkem pařížského publika. Charlotta se v roce 1931 (21. 03.) stala skladatelovou ženou a na jejich první setkání vzpomíná: *„Za mnou se z plna hrdla rozesměje útlý mladík. Má krásné modré oči a ušlechtilou hlavu: tu a tam jsem se otočila, abych si ho prohlédla. Usmál se. Je možné neopětovat takový úsměv? Byla jsem jako na jehlách a program sledovala jen jedním uchem. O přestávce se mladý muž ke mně nenápadně přitočil a vtiskl mi do dlaně lísteček. Dychtivě jsem jej otevřela: Bohuslav Martinů, 11 bis rue Délambre, Paříž, 14 okrsek*".[112]

Martinů byl po pobytu v Bretani plný energie, nadšení a rodině do Poličky píše: *„Doma se pustím hned do práce, abych byl s těmi novými librety hotov, budu je asi příští rok potřebovati.*"[113]

---

[110] Opus Musicum, 1984, r. 16, č. 3, Lubomír Muller: „natáčí se".
[111] Bratři Fratellini, cirkusoví klauni, provedli pantomimu Vůl na střeše od J. Cocteaua, hudba D. Milhaud (Le Boef sur le toit, 1920).
[112] Můj život s B. Martinů, op. cit., s. 10.
[113] Dopis do Poličky , 09. 07. 1927.

J. Tausikové se pak chlubí: *„Mám čtyři syžety, které jsou velmi pěkné, a dokonce i senzační; ten nejlepší jsem si vymyslel sám. Mám někdy opravdu dobré nápady. Musím se vrátit do Paříže se čtyřmi definitivně hotovými balety.“* [114] Ještě po třiceti letech Martinů vzpomíná: *„ Kdyby mi byl někdo řekl, že ten námět pro Natáčí se pochází ode mne, tak bych jej žaloval pro utrhání na cti…, co se hudby týče nemohu nic tvrdit, ale musí to být pěkná bujabesa [pozn. autorky: bouillabaisse je provensálské rybí kořeněné jídlo] “*.[115]

Balet Martinů komponuje v době, kdy doznívá vliv futurismu, vrcholí dada a nastupuje surrealismus. Tomuto uměleckému kvasu nemohl Martinů uniknout a je jisté, že ho ovlivnil právě při komponování mechanických baletů. V Paříži viděl scénický experiment **Jeana Cocteaua** *Parade* (Paráda),[116] když Les Ballets Russes vystupují v roce 1924 v Théâtre Gaité-Lyrique (27. 06. 1924); v Paříži také hostoval Švédský balet, jehož repertoár ovlivnily myšlenky **Oskara Schlemmera,**[117] choreografa a tanečníka, který požaduje obohacení výrazové formy divadla použitím mechanické umělé figuríny namísto živého interpreta. Užití filmu na divadelní scéně také nebylo v té době nic nového – je pravděpodobné, že Martinů mohl vidět Les Ballets Suédois[118] v roce 1925

---

[114] Dopis z Paříže 01. 07. 1927.

[115] Dopis Šafránkovi, 21. 09. 1957 ; v dopise z 29. 06. 1947 pak Martinů uvádí: „On tourne je nápad můj, nevím jak jsem k tomu přišel.“

[116] Balet Parade je první jevištní pokus s Picassovou dekorací a hudbou Erika Satieho v choreografii Leonida Massina, námětem J. Cocteaua, jenž měl premiéru 18. 05. 1917 v Théâtre de Châtelet. Je jisté, že Martinů ovlivnilo v jeho tvorbě právě Parade, Satieho použití zvuku psacího stroje, letadla apod. Jasně se tento vliv projevuje ve Vzpouře a dvou Martinů mechanických baletech On tourne a Podivuhodný let. Také Satieho Parade zaskočila kritiku přílišnými novotami, stejně jako Vzpoura Martinů zvedla vlnu nevole v Čechách.

[117] Oskar Schlemmer (1888–1943), malíř, choreograf a scénograf. Vystudoval Akademii výtvarných umění ve Stuttgartu, zabýval se vztahem lidského těla a prostoru – své poznatky a teorie zpracoval v knize Mensch und Kunstfigur. V letech 1922-29 působí v Bauhasu, kde se umělecky podílí na pokusech funkcionalistického divadla. V roce 1922 uvedl ve Stuttgartu Triadický balet (název odvozen od trias – trojzvuk), v němž se zabýval především trojrozměrnými figurami v prostoru. Triadický balet byl uveden v řadě repríz a také v roce 1932 na mezinárodním kongresu tanečníků v Paříži. Místo aby se pokoušel jevištní prostor přizpůsobit přirozené lidské formě, snažil se spíše sjednotit lidské tělo s abstraktním jevištním prostorem, a tak měnil jeho tvar pomocí trojrozměrných kostýmů, které herce transformovaly v „pohyblivou architekturu“ a kontroloval pohyb s matematickou přesností. Principy Schlemmerovy lze vysledovat v tvorbě Alwina Nikolaise či Philippa Découflé.

[118] Les Ballets Suédois/Švédské balety, soubor hrál v Paříži v letech 1920–25 pod vedením Rolfa de Maré (1888–1964). Tento soubor také rozšířil tradiční představy o baletu takovými díly, jako byli například Svatebčané na Eiffelce J. Cocteaua (18. 06. 1921, ch. Jean Börlin, h. G. Tailleferre, G. Auric, A. Honegger, D. Milhaud a F. Poulenc), v němž tanec provázel dialog a vyprávění herců, kteří byli kostýmováni jako fonografy.

v Théâtre de Champs-Elysées s baletní revue *Relâche* [119] s filmovou dotáčkou **René Claira**, stejně jako film *Ballet mécanique* od **Fernanda Légera**[120] – to vše jistě mělo velký vliv na tvůrčí směřování Martinů při utváření hudebně-scénických forem, které pravděpodobně pod Légerovým vlivem nazývá příznačně mechanické balety.

Martinů vytvořil syntetizující divadlo, v němž je reálný svět ztvárněný neživými loutkami imitující živé jedince a příroda pojata v kreslené animaci. Tímto baletem začal Martinů směřovat k hnutí dada a surrealismu,[121] jejichž snový a hravý svět fantazie a imaginace rozvinul v operách *Slzy nože, Trojí přání* a plně rozehrál v roce 1937 v opeře *Julietta*. Balet *On tourne* však nebyl dosud v jakékoliv podobě realizován.

---

[119] Relâche – balet na hudbu E. Satieho, v choregrafii Jeana Borlina, s výpravou Francise Picabii, premiéra 27. 11. 1924.

[120] Ballet mécanique – film realizovaný Fernandem Légerem a Dudleym Murphym, hudba George Antheil, produkce F. Léger, 1924, Švédské balety.

[121] Ve Francii pohltil dada surrealismus. Dada bylo založeno na důsledném skepticismu ke světu, který dokázal rozpoutat globální válku. Dadaisté se ve svých akcích snažili nahradit logiku a rozum vykalkulovaným bláznostvím a ve svém umění harmonii, jednotu nahradit nesouladem a chaosem. Uváděli řadu programů, které se skládaly z recitací „nahodilých" či zvukových (bezeslovních) básní, z tanců, výtvarných objektů a krátkých her. Když se 1. světová válka blížila ke konci, dadaisté se rozešli. Jejich hnutí nějaký čas kvetlo v Německu, ale největší podporu získalo v Paříži. Kolem r. 1920 začalo hnutí upadat a ve Francii je pohltil surrealismus – inspirací mu byl A. Jarry a G. Apollinaire. Apollinaire požadoval, aby komedie, tragédie, burleska se mísily s hudbou, tancem, barvou a světlem – vytvořily tak výrazovou formu vymykající se všednodenní logice. Vůdcem surrealistického hnutí se stal André Breton (1896–1966), který v roce 1924 vydal první manifest tohoto hnutí. Breton byl značně ovlivněn Freudem, jak vyplývá z jeho definice surrealismu: „čistého psychického automatismu, jímž se má verbálně, písemně či jinými prostředky vyjádřit skutečný proces myšlení. Diktát myšlení bez jakékoliv rozumové kontroly a mimo veškeré estetické či morální ohledy." Duševní nevědomí ve snovém stavu je pro Bretona zdrojem umělecké pravdy. Po svém obratu ke komunismu odradil řadu někdejších členů skupiny, vliv hnutí postupně slábl, třebaže vyvrcholil až v r. 1838 Mezinárodní výstavou surrealistického malířství, které v ojedinělé formě přeneslo ideje hnutí do výtvarného projevu.

Podivuhodný let – Le raid merveilleux – H. 159

„Vždycky, když se podaří prozkoumat novou letecku trasu, otevírá se člověku širší cesta, i když si vyžádá oběti. Bez ustání se však rodí nová vůle a nová energie."
B. Martinů

Když se 21. května 1927 blížilo k Paříži letadlo Spirit of St Louis, spěchaly k letišti Le Bourget zástupy lidí. Nechtěly propást událost, která vešla do dějin letectví: Američan **Charles Augustin Lindbergh** poprvé bez přistání přeletěl Atlantický oceán. Pěttisíc osmset kilometrů zvládl za třicetři a půl hodiny. Martinů byl touto jedinečnou událostí také fascinován a slavnému letci věnoval svou symfonickou skladbu *La Bagarre* (Vřava), kterou dokompomoval o rok dříve. Lindbergh Martinů děkoval písemně za skladbu, jež mu skladatel dedikoval.[122]

Vřavu ve světové premiéře prezentoval **Sergej Kusevickij** [123] s Bostonským symfonickým orchestrem (18. 11. 1927) a zasloužil se o první světový úspěch skladatele.[124]

Martinů se k leteckému tématu pak vrací ve svém dalším baletu *Podivuhodný let*, který dokončil v polovině září 1927.[125] Ke skladbě přivedl Martinů **G. Ribemont-Dessaignes,** který upozornil skladatele na nové pařížské divadlo Madame Béritz – toto divadlo mělo uvádět avantgardní operu, balety a jiné hudební experimenty .Balet Martinů psal na objednávku tohoto divadla, nesoucí jméno své zakladatelky, **Marguerite Béritz**[126],

Jako téma baletu si Martinů zvolil tragický pokus o přelet Atlantiku letci

---

[122] 28. 11. 1927: „Děkuji za Váš dopis o skladbě, kterou jste mi dedikoval."

[123] Sergej Kusevickij (1874 – 1951), americký dirigent ruského původu, šéf Bostonského symfonického orchestru. Často zařazoval na program díla Martinů. V roce 1940 založil v Tanglewoodu letní školu Berkshire Music Center, kde také Martinů vyučoval kompozici v létě 1942 a 1946. Na objednávku Kusevického vznikla Symfonie č. 1 H. 289 (věnováno památce dirigentovy manželky Natalie Kusevické), Symfonie č. 3 H. 299 je pak Kusevickému přímo věnována. S Kusevickým a Bostonským symfonickým orchestrem je spojeno několik významných premiér děl Martinů: rok po uvedení Vřavy to byla Rapsodie pro velký orchestr H. 171, v roce 1932 Koncert pro Smyčcový kvartet s orchestrem H. 207. Důležité bylo uvedení Concerta grossa H. 263 (14. a 15. 11. 1941 v Bostonu a v lednu 1942 v New Yorku), které mělo podstatný vliv na přijetí skladatele v USA.

[124] „…Hodně se hrála Vřava, která měla velký úspěch" vzpomímá také Ch. Martinů, s. 30. Skladba dobyla Ameriku i Evropu, u nás se stala oblíbenou součástí programů Václava Talicha s Českou filharmonií.

[125] Balet dopisoval ještě v Poličce, kde ho také dokončil, stejně jako operu Voják a tanečnice a balet Natáčí se. Můj život s Bohuslavem Martinů, s. 14.

[126] M. Beritz, absolventka marseiilské a pařížské konzervatoře, která zpívala v Opéra Comique.

Ch. E. Nungesserem a **F. Colim**, kteří zahynuli v oceánu 8. května 1927, tedy čtrnáct dní před Lindberghovým přeletem. Martinů píše scénář o devíti obrazech, kreslí jeho scénografickou podobu o sedmi obrazech a nakonec redukuje i hudební zpracování, které má už jen pět obrazů.[127] Původní název skladby je *Le raid merveilleux*. Je silně ovlivněna avantgardními jevištními experimenty pařížského a zejména německého divadla dvacátých let, které nahrazovalo tanečníka nebo mima pohybem mechanismů, dekorací a světel.

Jestliže v baletu *Natáčí se* nahrazuje živé postavy loutkami, v *Podivuhodném letu* zachází Martinů ještě dál: skladbu koncipuje „sans personage" – bez osob – tanečníků – a vizuální složku tvoří pohyblivé kulisy.

Dílo je koncipováno pro 11 nástrojů: dva klarinety, fagot, trubku, tamtam, piano, dvoje housle, dvě violy a violoncello. Jednotlivé obrazy popsal Martinů následovně: 1) Un Oiseau (Pták), 2) Une hélice qui commence ā tourner (Vrtule, která se začíná točit), 3) Les coulisses (bleu) qui s'avance de chaque coté qui ferme une hélice (Modré kulisy se posunují vpřed z každě strany), 4) La scene s'obscurit (Scéna se zatmívá), Éclairage de la haut (Osvětlení z výšky). Les cartes qui passent (Mapy se pohybují), 5) Les reflecteurs (Reflektory), 6) Une affiche (Plakát), 7) La mer (Moře) – pozn. autorky: ponechány jsou gramatické chyby skladatele ve francouzském pravopise.

Ačkoliv Martinů psal balet na objednávku, provedení v Paříži se nedočkal, neboť divadlo M. Béritz mezitím zkrachovalo. Partituru pak pravděpodobně odváží spolu s operou – filmem *Trojí přání* do Berlína. Poté se partitura baletu ztratila, což ještě uvádí jako fakt Šafránek v knize Divadlo B. Martinů. Ale počátkem 80. let se partitura objevuje v archivu Deutsche Staatsbibliothek v Berlíně – zatím nejpravděpodobnějším vysvětlením, jak se tam dostala, je zmíněná cesta Martinů do Berlína na konci 20. let. Berlínští knihovníci o unikátním objevu informovali Národní knihovnu v Praze, kde byl uložen autograf scénáře této skladby – kopie znovunalezené partitury byla vyměněna za kopii scénáře.[128]

---

[127] Dochoval se náčrt sledu obrazů a textů Martinů na jevištním plakátu psaný ve francouzštině. Šafránek, op. cit., s. 157.

[128] Hudební rozhledy, 1994, r. 47, č. 8, Podivuhodný let Bohuslava Martinů, – JP ,sla.

Ke světové premiéře dvacetiminutového *Podivuhodného letu* došlo až 25. června 1994 v Poličce – při přípravě a hudební realizaci se setkali martinůovští odborníci – muzikolog **Iša Popelka** a dirigent **Václav Nosek**. Premiéra byla součástí koncertu u příležitosti otevření stálých expozic Galerie v Poličce. Koncertní provedení *„mechanického baletu bez osob"* ukázalo velkou scénickou sílu hudby. Scénář baletu dává prostor pro současné výtvarné řešení baletu a umožňuje aplikace moderních digitálních technologií.
Těch využil v roce 1998 režisér **Jiří Nekvasil**[129], který kromě *Podivuhodného letu* natočil v České televizi ještě další dvě komorní díla Martinů – opery *Slzy nože* (1998) a *Hlas lesa* (2000).
Ke svému scénickému zpracování *Podivuhodného letu* Nekvasil říká: *„Mé filmové zpracování je zároveň první vizualizací díla… Při přípravě scénáře jsme stáli před základním problémem, jak se tomuto záměru – baletu bez osob přiblížit formou televizního filmu."* Nekvasil se řídil bodovým scénářem skladatele, do příběhu přidal živé herce. Postavy koncipoval převážně ve vztahu k věcem, převažuje trikový způsob snímání, herci jsou měřítkem neživých objektů a mechanismů. Dále svou vizi přibližuje*: „Herecké postavy jsou realizovány zároveň ve třech rovinách – dva chlapci – lítání jako dětský sen – zde se pracuje s letadly a rekvizitami, převážně jako hračkami, dva dospělí – tj. člověk jako součást mechanismů, jímž je ovládán, a nakonec dvě nahé dívky symbolizující duše pilotů v poslední části filmu. Tady se dostává lidské tělo nad mechanismus, ale způsob vnímání a zejména celková střihová skladba, používání různých triků dělá z nahých dívčích těl jakési artefakty, v kontrastu s chladným kovovým světem fragmentů mechanismů či stylizovaných kulis realizujících autorskou představu mechanického divadla. Zároveň jsme se snažili v této velmi stylizované a vícevrstevnaté formě sdělit*

[129] Jiří Nekvasil (1962), absolvent operní režie na HAMU (1989). V roce 1998 založil se scénografem Danielem Dvořákem operní studio Opera Furore. V roce 1990 přebírají jako indendanti Komorní operu Praha, kde vzniká projekt Opera Mozart. Ve Státní opeře působí jako umělecký šéf, dramaturg a režisér od roku 1998; letech 2002–2006 se stavá šéfem opery ND – v obou zmíněných institucích působí vždy v době kdy D. Dvořák je jejich ředitelem. Realizoval přes čtyřicet operních titulů, ale i řadu činoherních produkcí včetně prací pro loutkové divadlo doma a v zahraničí. Osobnosti a dílu B. Martinů věnoval také dva dokumentární filmy (scénář spolu s Alešem Březinou): Návrat z exilu (1988) a Martinů a Amerika (2000).

základní příběh díla. Silnou výtvarnou inspirací byly obrazy René Magrita.“ [130] Choreografii baletu vytvořili **Michal Caban** a **Vojtěch Kopecký** (ten také ve filmu hraje). V Lidových novinách **Petr Veber** oceňuje velkou Nekvasilovu představivost a smysl pro poezii v obrazovém ztvárnění baletu, píše o nádherném výsledku Nekvasilovy imaginace a pokračuje: „ *V surrealistickém přímořském a vzdušném prostoru se vznášejí dva letci, konec jejich života je poeticky naznačen motivem dvou andělů. Vedle toho běží paralela s hochy hrajícími se s modelem letadla. Jak ‚podivuhodný‘ to byl let, tak podivuhodná je stylizace aviatiků i pohybových modelek v písku.“* [131]

Filmy *Slzy nože*, *Podivuhodný let* a *Hlas lesa* vznikly v České televizi ve tvůrčí skupině **Radima Smetany** a **Vítězslava Sýkory** ve spolupráci se Supraphonem.

Na výtvarné stránce filmové podoby se dále podíleli **Ondřej Nekvasil** (spoluautor scénáře, výtvarník filmu), kameraman **Miro Gábor**, střihač **Boris Machytka**. Filmy byly promítány na řadě festivalů – na Mezinárodním televizním festivalu Zlatá Praha získaly *Slzy nože* spolu s *Podivuhodným letem* hlavní cenu Český křišťál a cenu Studentské poroty.

Kuchyňská revue – H. 161

„Pro revue vůbec má Martinů nevšední gurmánský smysl. Jeho taneční groteska Kuchyňská revue je jednou z jeho nejlepších prací.“
E. F. Burian

Martinů sice pobýval v Paříži, ale doma na sebe upozorňoval jako autor tanečních předloh – přinášel do tanečního umění nové podněty a jeho hudba doslova vybízela k netradičnímu pohybovému pojetí. Proto se také na něho osobně obrátila choreografka a tanečnice **Jarmila Kröschlová**[132] se žádostí o spolupráci na *Kuchyňské revui*, kterou hodlala

[130] Hudební rozhledy, 2001, č. 10, s. 37-39, Hudební televizní film jako forma interpretace komorních scénických děl Bohuslava Martinů, Jiří Nekvasil.
[131] Lidové noviny, 06. 01. 1999, Režisér Nekvasil zfilmoval díla B. Martinů, Petr Veber.
[132] Jarmila Kröschlová (1893–1983), tanečnice, choreografka, pedagožka. Představitelka moderního tance, tvůrkyně metody pohybové a taneční výuky, zabývala se i historickými tanci. Navštěvovala hodiny u B. Mensendieckové a H. Vojáčkové v pražské společnosti E. Jaques Dalcrozeho. Jeho systém později studovala v Ženevě a v Hellerau u Drážďan – zde také později vyučovala tělesnou kulturu a nauku o

nastudovat se svou taneční skupinou. Sama si napsala libreto, ve kterém tančily *„personifikace solidního Hrnce a jeho počestné paničky Pukličky, svůdnice Kvedlačky, lehkomyslného přelétavého Utěráku a pedantsky přísného Smetáku.“* [133] Kröschlová oživila kuchyňské nádobí a dala mu charakter určitých lidských typů.

Martinů nabídku přijal a podle Kröschlové návrhu zakomponaval do baletu tango a charleston. V dubnu 1927 se pouští do práce a patnáctiminutový balet má hotový 23. dubna 1927. O tři dny později posílá partituru J. Kröschlové s doprovodným dopisem: *„Dokončil jsem ‚revue‘ a posílám ji současně. Obsazení je: Clarinet, fagot, trompette, housle, cello, klavír. Jak jsem Vám již psal, mám dojem z Vašeho psaného sujetu že máte již představu tance úplně vypracovanou a proto jsem tak v zásadě nic neměnil a držel jsem se značek, které máte poznamenány v sujetu. Do partitury jsem současně označil jakousi klavírní skizzu abyste měli usnadněnou práci. Ale upozorňuju, že to nelze považovat za klavírní výtah, je to jen jakýsi nástin, abyste pro počátek měli jakousi představu hudby“* – příloha č. 6 kopie přepisu dopisu B. Martinů J. Kröschlové z 26. 04. 1927.

Ještě v témže roce je balet uveden v premiéře – 17. 11. 1927 v Umělecké besedě v rámci Večera divadla pohybu tanečně-dramatické skupiny J. Kröschlové. Institutu B. Martinů se podařilo získat autograf dopisu B. Martinů Jarmile Kröschlové (příloha č. 8) a také originální text libreta od **Jana L. Budína** (pseudonym **Jana Löwenbacha**) – příloha č. 7, kterého Kröschlová požádala o verše do svého scénáře.

Balet *Kuchyňská revue* je hudebními znalci citován jako jazzový balet**. E. F. Burian** o něm napsal v knize *Jazz* (Praha 1928) napsal:

„Pro revue vůbec má Martinů nevšední gurmánský smysl. Jeho taneční groteska Kuchyňská revue je jednou z jeho nejlepších prací. V Kuchyňské revui Martinů ukázal, co lze vytvořit z jazzu

---

pohybu. Jako tanečnice začínala u V. Kratinové v Hellarau, samostatně pak vystupovala v Ženevě, Římě, Florencii a v Praze. V roce 1923 založila vlastní Skupinu Jarmily Kröschlové, s níž v roce 1924 odešla z Hellarau do Prahy. Spolupracovala s předními avantgardními režiséry např. E. F. Burianem, J. Frejkou, K. H. Hilarem, J. Honzlem. Své choreografie nazývala divadlem pohybu, měly blízko k pantomimě a pohybovému divadlu. Její práce V Podvečer parného dne s hudbou V. Smetáčka získala mezinárodní ocenění – bronzová medaile na choreografické soutěži v Paříži, 1932.

[133] Jarmila Kröschlová: Výrazový tanec, s. 179.

v komorním nástrojovém obsazení bez bicích nástrojů. Orchestrace: housle, violoncello, trubka, klarinet, fagot a klavír by byla sváděla mnohé skladatele nanejvýše k mozartovským žertíkům. Chyběly pouze bicí nástroje, aby jimi dal Martinů lépe vyznít polozakrytým jazzovým rytmům."[134]
Martinů sám považoval partituru za dokonalou a srovnával ji později po stránce technické s I. symfonií z roku 1942; své přesvědčení potvrdil ještě v dopise z 24. 04. 1958 ze Švýcarska, kde píše M. Šafránkovi: *„o skoro neomylné technické stránce položení partitury, ačkoliv jsem efektně zvláštní techniku dosud neměl… To je právě to, jak dílo je už jasné v mozku nebo vyjadřující charakter skladatele, tak si tu techniku vytvoří samo.*"[135]
Svou práci na *Kuchyňské revue* objasňuje Kröschlová v rozhovoru v časopise Salon, když se jeho autorka tehdy přišla podívat na jednu ze zkoušek *Kuchyňské revue*. Kröschlová se jí vyznává: „*Poslední dobou přišla jsem na pojmenovaní toho, co dělám na rozdíl od ostatních: tanečně dramatické umění. Charakteristiku, kterou herec vyjadřuje hlasem, tu herec-tanečník musí vyjádřit pohybem.*" Pro Kröschlovou má význam *„rytmus slova, nálada, kterou slovo přináší*". Představuje si, že hlavní úlohu v jejích tanečních kreacích *„by měla mít herečka tělesně kultivovaná, víc konkrétní a míň psychická". Kuchyňskou revue* se snaží přiblížit svému ideálu: „*Není to jen odtancování tanga, charlestonu atd., nýbrž vyjadřuje určitý děj duševní. Hrnec, poklička, chápána lidsky, prožívají v té době kus pohnutého života. B. Martinů dal hudbě dramatičnost, jak jsem si ji představovala. Slova jsou jen kvůli zdůraznění, nikoliv pochopení. Děj je vyjádřen tancem.*"[136]
Kuchyňská revue čili Pokušení svatouška hrnce bylo uvedeno spolu se Smetanovou *Polkou* a *Dětskými scénami* Felixe Petyrky. Balet obsahuje čtyři věty: Prolog, Tango, Charleston a Finále. V Prologu zazní krátká minutová předehra, po které již přicházejí jevištní akce, pohyb a tanec, které Martinů komponoval s ohledem na divadelní vyznění.[137]
Iša Krejčí v Rozpravách Aventina považuje revue za jednu z nejlepších skladatelových skladeb. Ostatní balety jsou dle jeho mínění „*sice velmi muzikální, ale stylově neurovnané a*

[134] Šafránek, op. cit., s. 35.
[135] Šafránek, op. cit., s. 35- 36.
[136] Salon, č. 2, 1927, s. 6 – 7, Pohyb a myšlenka, P.S.
[137] Šafránek, B. Martinů – Život a dílo, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 139.

ne vždy původní…. Je zde něco z rytmisační techniky Stravinského a moderních tanců, dále v thématech snaha po novoklasicismu vedle několika ohlasů romantických a impresionistických… Po stránce instrumentální je dílo mistrné." [138]

V Národním Osvobození si jeho referent všímá originality souboru a dále svůj názor rozvádí: *„osm dívek, které skupinu tvoří, představuje se svou režisérkou [J. Kröschlovou] devět živých loutek; nikoliv loutek dřevěných, stereotypně klátivých pohybů, jak jsme zvyklí z tradicionálního baletu. Této skupině slouží křiklavě primitivní červeň líčidla, papírová láce kostýmů, zjednodušený pohyb a výraz, kultivovaná primitivnost zjevu i tanečního pohybu k ladovsky dětsky humorné karikatuře a grotesce."* Z následného textu vyplývá, že Budínovy verše tvořící nedílnou součást baletu recitoval **Miloš Nedbal** a že skupina *„ukázala vtip a smysl pro dramatické vystižení pohybem i výrazem tváře. Jen v některých chvílích byl tanec jednotvárný a Hrnec uvězněný neustále na rukou i nohou byl příliš statický."* J. Kröschlová navíc *„dovede tvarově i kostýmově vyzískat nejprostšími prostředky silných účinků."*[139]

Mirko Očadlík v Tempu píše, že výkon souboru J. Kröschlové byl *„tentokráte nejlepší"*. Skladba *„vyžaduje miniaturních prostředků, je v ním málo not, ale to vše stojí za to. Martinů využívá svého silně vyvinutého visuálního smyslu k hodnotám hudebně tvárným. Jemu není hudba meditacía hudební problém metafysickou záhadou. Proto stránka výrazová je u něho druhotná. Smysl pro výtvarné linie přechází u něho v symetrii hudební, v přesnou předem určenou formu, která využívá jen kontrastu v periodicitě, aby dosáhla výrazové hodnoty. Proto je princip formy taneční pro něho neobyčejně typický. Ve svých tanečních formách Martinů silně dozrává, konkretisuje se do určitých obecně platných útvarů. Dílko toho druhu, jako je ‚Kuchyňská revue', mělo by však problém, který je nadhozen daným experimentem, vyřešiti i po všech ostatních stránkách. Bylo hudebně provedeno nad pomyšlení dobře členy Č. filharmonie; dirigoval koncertní mistr Stanislav Novák."* [140]

---

[138] Rozpravy Aventina, r. III., 1927-28, č. 5, s. 63, Skupina Jarmily Kröschlové.
[139] Národní Osvobození, 22. 11. 1927, č. 323, s. 4, Tanečně dramatická skupina Jarmily Kröschlové, – If (I. Fišerová).
[140] Tempo. 1927-28. r. VIII, č. 3-4, 30. 12. 1927, M. O. (Mirko Očadlík).

V Lidových novinách **Gracian Černušák** píše, že revue *„rozehrála celou skupinu groteskní mimikou, kde jsme mohli teprve a plně ocenit úžasnou techniku účinkujících. Celé představení neslo lví spár vůdkyně, při čemž ze sboru vynikla hlavně Irmgard Otte, vyloženě dramatický talent.“* [141] V Tribuně se píše o *Kuchyňské revui* jako o *„roztomilé veliké hračce“*, k níž Martinů složil *„rozkošnou hudbu, plnou vynalézavých nápadů, rytmických vtipů a zvukového veselí, které neodolatelně inspiruje dějovou tanečnost a rozpoutává těla i nervy představitelek. Nemohouce jednotlivě rozeznati jejich občanské osoby [kvůli líčení a kostýmům, v nichž byly tanečnice k nepoznání], musíme se spokojiti, kromě Jarmily Kröschlové, kolektivním jejich uvedením, které podává program. Jsou to dámy Magda Doktor, Sárí Říhová, Anna Kožená, Naděžda Kröschlová, Jožka Šaršeová, Irmgard Otte, Sárí Wotoczek. Nicméně bychom rádi poznamenali, že nám neunikla individuální odlišnost jiskrné Kvedlačky.“* [142] Stručně pak odbývají balet v Lidových listech, kde *„námět se zdá přízemní a nevalně vtipný“* a nápad baletu se zdá *„jepicový“*.[143] V německých novinách Socialdemokrat považují Kuchyňskou revue *„za choreograficky dobrý nápad, ale zdá se že chtěného nebylo dosaženo… Výkony taneční skupiny mnohému po taneční stránce zůstaly dlužny. Tanečnice chtějí za každou cenu tančit ‚výraz‘ a to i tam, kde nemají ještě tělo zcela ve své moci; to pak působí mnohokrát školácky.“* Recenzent dále srovává výkony skupiny Kröschlové se skupinou **Mary Wigmanové**, *„kde nejjednodušší pohyby potvrzují vysoké umění a nezavrhují balet pro nedostatek techniky, nýbrž ze zásady.“* [144] Fotodokumetace *Kuchyňské revue* se podle tvrzení dcery choreografky **Evy Kröschlové** ztratila.

Hudební kvality hudby pak dokazuje koncertní provedení suity *Kuchyňská revue* na jednom z pařížských koncertů **Alfreda Cortota** 31. ledna 1930 na École Normale de Musique, což vzbudilo velký ohlas a exkluzivní komorní pařížský spolek Entre Soi si okamžitě vyžádal reprízu[145]. Významný pařížský nakladatel **Leduc**, který seděl v hledišti,

---

[141] Lidové noviny, 20. 11. 1927, –k (Gracian Černušák).
[142] Tribuna, 20. 11. 1927, Jarmila Kröschlová, – dd –.
[143] Lidové listy, 19. 11. 1927, První večer tanečně-dramatické skupiny J. Kröschlové, J. D.
[144] Socialdemokrat, r. VII, 19. 11. 1927, s. 7, E. J.
[145] Pochvalné kritiky vycházejí v Le temps, 08. 02. 1930, Revue de cuisine, Florent Schmith; v La revue musicale, r. 11, červen 1930, č. 5 – Revue de cuisine, Arthur Hoerée.

vydal vzápětí nejen *Kuchyňskou revue*, ale také *La Bagarre* a celou řadu komorních, klavírních a instrumentálních skladeb B. Martinů tiskem.[146]

Kuchyňská revue trochu jinak

V roce 1965 pak Operní studio AMU a Konzervatoře Praha uvedlo *Kuchyňskou revue* s přepracovaným libretem od **Jaroslava Gillara**. Premiéra se konala 25. ledna v Hudebním divadle v Nuslích. Večer doplňovaly dvě kratší opery **Ivo Jiráska** *Medvěd* a **Roberta Hazona** *Kubistický milenec*. V představení učinkovali posluchači tanečního oddělení konzervatoře a jako hosté pozvaní profesionálové, choreografii nastudovala **Věra Urbánková**.

B. Brodská v Tanečních listech píše: „*Choreografka použila upravené libreto, ale hrnce, cedníky, pokličky – zůstaly (jak jinak, když se to tak jmenuje). Na jevišti se vypráví, co všechno se přihodilo pozdnímu chodci, když se vrátil domů. Bohužel, to co se mu přihodilo není divákovi příliš jasné. Nevíme, co zamýšlí ‚paní s natáčkami', není nijak komický a logický pohřeb, není dost dobře vyjádřen rozdíl mezi ‚raušem z alkoholu' a snem. V baletu je spousta situací a záměrů, které divák nepochopí, protože nejsou exponovány a nejsou pointou nějaké činnosti. Kdyby se snad inscenátoři podrželi slova ‚revue' a vytvořili jednodušší situace na toto téma, bylo by to pro choreografku i diváky výhodnější.*"[147] Také **Bohumil Karásek** shledává nové libreto „*dosti prostoduché*" a invenčně stojící „*za obrazivostí skladby*".[148]

Václav Holzknecht v Hudebních rozhledech připomíná, že Martinů vytvořil „*kuchyňskou anekdotu nepřekonatelně*". Charleston dle jeho názoru snad vyčichl, ale skladatel s ním zachází umělecky a s fantazií. Choreografie V. Urbánkové ve spolupráci se **Zorou Šemberovou** se mu jeví jako vynalézavá a vtipná. V baletu hostovali **Gustav Voborník** v roli opozdilého muže (v programu ON, host ND Praha) a **Věra Nováková** (Utěrka, host z Laterny magiky), dále posluchačky konzervatoře **Zuzana Rindová**, **Monika**

[146] V Institutu B. Martinů je k dispozici barevná kopie rukopisu partitury (verze suita) uložené v nakladatelství Leduc a verze baletu z Nadace Paula Sachera v Basileji.
[147] Taneční listy, č. 4, 1965, s. 13, BB (Božena Brodská).
[148] Rudé právo, 29. 1. 1965, Novinky v operním studiu.

Lichtágová, **Mirka Pešíková** a **Zdena Matyková**. Scéně pak dodaly moderní ráz kostýmy **Miroslava Waltera**.[149]

Uvedení *Kuchyňské revue* je podle **Jany Hoškové** v Kulturní tvorbě chvályhodný čin. Také ona nepovažuje libretistický zásah za duchaplný ani vtipný, oceňuje snahu choreografky o pohybovou stylizaci tanečního partu opilce. Ale *„i přes dobré interpretační výkony (výtečná **Věra Nováková**) inscenace nevyvolala groteskní účinek.* "[150] Představení mělo tři reprízy a dirigoval je **Pavel Kunz**.

Kuchyňská revue je pak ještě inscenována v roce 1997 v nastudování **Zlatoslavy Beňové** na operním oddělení JAMU[151]; v Liberci ji pak v roce 1986 inscenoval **František Pokorný**, V Českých Budějovicích v roce 1989 **Vladimír Kloubek**; v roce 2008 uvádí balet v choreografii **Adély Srncové** Taneční konzervatoř Praha.

Inscenace baletu *Kuchyňská revue*:

17. 11. 1927	Umělecká beseda, skupina J. Kröschlové,
	d. Stanislav Novák, recitace Miloš Nedbal
25. 01. 1965	Operní studo AMU, ch. V. Urbánková,
	s. a k. M. Walter, d. P. Kunz
1986	Divadlo F. X. Šaldy Liberec, ch. F. Pokorný
1989	Jihočeské divadlo České Budějovice, ch. V. Kloubek
22. 11. 1997	Operní studio JAMU, ch. Zlatoslava Beňová,
	s. a k. Karel Zmrzlý, dirgent Hideaki Hirai
30. 09. 2005	Opera Ballet Ljubljana/Slovinsko, ch. Tanja Pezdir
20. 01. 2008	Taneční konzervatoř Praha, ch. A. Srncová, r. Jiří Srnec
	s. Miloslav Heřmánek, k. Josef Jelínek

[149] Hudební rozhledy, č. 4, 1965, Hezké maličkosti. V. Holzknecht.
[150] Kulturní tvorba, 11. 02. 1965, Medvěd a jiné kratochvíle.
[151] V Rovnosti vychází recenze, kde však o podobě nastudování není zmínka; autorka se věnuje výkonům v operách, které byly spolu s revui inscenovány: Stažená hrdla I. Hurníka, Varta J. F. Fischera a Dvakrát Alexandr B. Martinů. Rovnost, 27. 11. 1997, článek Studenti věnovali rolím všem, Jindra Bártová.

Šach králi – H. 186

„… Tak ubíhaly roky v sousedství tržnice, uprostřed kočičích koncertů. Byly naplněny prací a novými plány, ale hlavně radostí ze vzrůstajících úspěchů."
Charlotta Martinů

V roce 1930 začíná Martinů pracoval na baletu *Šach králi/Ěchec du roi*. Tento balet označují muzikologové za *„rozloučení Martinů s jazzovou epizodou"*.[152] Náladu skladby dotvářejí boston a blues, které jsou součástí roztančené šachové partie. Balet Martinů napsal mezi 10. lednem a 17. únorem 1930 v rue Mandar číslo 10.[153] V té době byl velmi činorodý a komponoval mnoho skladeb – věnoval se například *Koncertu pro violoncello č. 1 H. 196*, dokončení opery *Tři přání H. 175*, opeře *Den dobročinnosti H. 194*, pracoval také na baletu *Špalíček H. 214*.

Autorem libreta nového baletu je významný pařížský publicista a kritik **André Coeuroy**, který s ohledem na postavy příběhu dodal baletu podtitul *Ballet noir – blanc – rouge*.[154]

V roce 1966 převzalo opus nakladatelství Max Esching v Paříži, ale prvního hudebního provedení se balet dočkal až v roce 1977 v brněnském rozhlase – Státní filharmonii Brno dirigoval **Václav Nosek**; světová scénická premiéra se pak uskutečnila také v Brně, v Janáčkově divadle 11. dubna 1980. Choreografii vytvořil **Luboš Ogoun**, výtvarného řešení se ujal **Vojtěch Štolfa** a kostýmy navrhla **Kateřina Asmusová**. Ogoun si původní námět šachové partie následovně upravil:

Při veselé hudbě zahajuje hru Ceremoniář v kostýmu, kombinovaném z černých a bílých šachových figur a uvádí je postupně všechny na jeviště: nejprve koně – kavalérii, pak střelce – artilerii, věže – obrněnou vozbu a královské rodiny, které přicházejí obklopené zástupem vojáků – pionů. Hra začíná krátkou pseudošpanělskou hrou, při které se na šachovnici tanečním způsobem rozvíjí španělské šachové otevření hry. Hra přechází do pohybové války. Z válečně vřavy se odpojí černý kůň – Muž a bílý střelec – Žena; dezertují na protest proti nesmyslnému boji. Jejich sblížení

[152] Mihule, op. cit., s. 174.
[153] „Papínek tu měl velký prostorný pokoj. Jelikož to bylo blízlko Quartir des Halles [byla tu velká tržnice], stahaly se sem kočky… V té době Papínek neúnavně skládal havně komorní hudbu." Ch. Martinů, s. 32.
[154] Přepis Coeuroyova scénáře in Šafránek, M., Divadlo B. Martinů, s. 181–182.

přechází v lyrické intermezzo. Tento přestupek je pro oba krále důvodem k jejich likvidaci, aby svým příkladem nestrhli ostatní. Svůj strategický tah oslavují králové a královny ve svém královském soukromí, kde se ovšem opět nepohodnou a zcela proti pravidlům šachové hry se navzájem likvidují. (program k baletu).

Spolu s Martinů baletem byly v jednom večeru uvedeny Ravelovo *Bolero* a Stravinského *Pták Ohnivák*. V původním libretu rozehrávají šachový střet postavy Dominy, Vrhcába a Křížového esa – ty šachy vytahují z krabice a hrajou hru na černobílé šachovnici s červenými a bílými figurami – partie končí poražením Červených, figurky se v závěru vracejí do krabice. Protože původní předloha se vzhledem k počtu figur zdála asi zmatečná, Ogoun se snažil vnést do příběhu více dramatičnosti a srozumitelnosti.

Ve své choreografii uplatňuje *„své zkušenosti s uvolněnými tanečními kreacemi, smysl pro vtip a vypointovanost jevištní akce“.*[155] *„Nepracuje s klasickou baletní abecedou“* a *„ vychází z motivů hudební předlohy.“*[156] Ogoun je *„omezen dějem v pohybu i prostoru, protože děj probíhá jako předem stanovený způsob šachové partie. Koncipoval balet jako taneční přepis hudební hříčky, přičemž největší podíl scénickéh sdělení nechal na hudbě samotné.“*[157]

Od Ogouna bylo očekáváno *„trochu více“*. Recenzenti se s větší chutí věnovali kritice *Bolera* a *Ptáka Ohniváka* a více své názory a postřehy na *Šach králi* nerozvíjeli. Kromě **Vladimíra Vašuta** v Tanečních listech, z jehož kritiky je možné získat představu o podobě baletu: Ogoun si sice vytvořil vlastní libreto, *„nicméně se dosti úzce držel skladatelových poznámek a pokynů v hudebním materiálu. Výsledek, kterého dosáhl je velmi čestný, překlenout dramaturgické nedostatky díla se mu však přece jen nepodařilo.“* Vašutovi se zdá, že šachovou ideu vzal Ogoun příliš doslovně a to, *„že se děj odehrává na černobílé šachovnici a s černobílými šachovými figurami – jejichž pohyb je navíc veden v duchu pravidel hry většinu jen v přímých liniích – vede už samo o sobě k určité ‚nebarevnosti‘, malé dramatičnosti, zdlouhavosti, unylosti.“* Ogounův humor je *„dosti krotký, umytý a učesaný: z bujaré burlesky tak vyšla umná, pohybově inteligentní, nápaditá a úhledná kompozice, stonající však na jakousi ‚divadelní*

[155] Rovnost, 17. 01. 1980, Jindra Bártová.
[156] Práce, 27. 05. 1980, ZS.
[157] Zemědělské noviny, 31. 05. 1980, Úspěch baletních aktovek, –aá.

chudokrevnost'. Šach králi byl na premiéře přijat příznivě a stal se skutečným – nejen dramaturgicko ‚objevitelským'– obohacením brněnského baletního repertoáru."[158] V závěru Vašut vyzdvihuje výkon **Igora Vejsady** jako Ceremoniáře.

Měla jsem možnost vidět tento balet na digitální nahrávce, která je k dispozici v Institutu B. Martinů a souhlasím s Vašutovým názorem. S odstupem dvaceti let od premiéry se mi však i výtvarné řešení zdá poněkud „mdlé chuti" – navíc postranní výrazné pruhy v černé barvě u bílých figur a v opačném kontrastu pak u černých figur na celotrikotech jsou vyloženě nepěkné – obzvláště u tanečníků, kteří mají rozšířené nohavice, které vypadají jako neforemné tepláky. Škoda, že V. Štolfa a K. Asmusová se neinspirovali červenou barvou zmiňovanou v původním libretu– mohli ji alespoň uplatnit jako témbr pohyblivého horizontu, a tak by nesplývaly v některých momentech taneční akce se sjíždějící šachovnicí. Červená by přinesla jisté oživení, které postrádá Ogounova choreografie – tehdy vnímaná jako „nápaditá", dnes mi již připadá „démodé" (zastaralá) – použité prvky sice přinášejí obohacení klasického tanečního repertoáru, avšak jsou triviální a téměř „do omrzení" se repetují – tanečnice jsou často v první paralelní pozici na špičkách, dělají na nich demi-plié, občas mají paže zalomené v loktech. Ogoun vychází z klasického tvarování, které sporadicky obměňuje o pár prvků vybočujících z klasického tanečního kánonu. Navíc to , že Ogoun vede pohyb převážně v přímých liniích značně taneční kompozici ochuzuje a dělá z ní vskutku nezáživnou inscenaci.

Inscenace baletu *Šach králi*:

11. 04. 1980	Janáčkovo divadlo Brno, ch. L. Ogoun, s. V. Štolfa, k. K. Asmusová j. h.

[158] Taneční listy, č. 6, 1980, B. Martinů: Šach králi, M. Ravel: Bolero, I. Stravinskij: Pták Ohnivák, Vladimír Vašut.

Špalíček – H. 214

„Co jsem hlavně sledoval, je vytvoření hry lidové a scénické. Tedy lidové divadlo"
B. Martinů

Jednou z výrazných inspirací B. Martinů byl český folklór. V něm nacházel témata, která jsou nerozlučně spjata s lidskou existencí – zrození, lásku a smrt. Uchována v pohádkách a legendách přivedla skladatele k vytvoření celovečerního zpívaného baletu *Špalíček*. Tímto dílem Martinů započal novou spolupráci s domácími scénami, kdy do jeho tvorby proniká jisté zjednodušení a zaměření na českou kulturní tradici.

Co předcházelo Špalíčku

Předzvěstí *Špalíčku* bylo scénické pásmo *Koleda*, které složil Martinů pravděpodobně někdy v roce 1917 – dochovalo se totiž pouze libreto obsahující tradiční vánoční zpěvy a zvyky. Sám Martinů o existenci této skladby také pochyboval, když v roce 1947 píše: *„Něco se mi míhá před očima, ale nemohu Vám říci, co to je, možná, že to byla jen skiza, protože jsem tenkrát četl mnoho ročníků Českého lidu z poličské knihovny, kde jsem vlastně nasbíral spoustu materiálu [Zíbrta atd.], jež jsem použil částečně v Paříži pro Špalík [balet Špalíček] a po mně daleko více Burian [E. F. Burian]. Ale o samotné kompozici nemohu říci mnoho, čím více na to myslím, tím více se mi zdá, že jsem opravdu nějakou věc napsal – ta asi zůstala v Poličce".*[159] Šafránek se snažil najít partituru v Poličce a Praze, později i v Paříži; Martinů sám ji dohlédaval ještě v roce 1955, ale nakonec usoudil, že je ztracená. Šafránkovi odevzdal jenom rukopis libreta – v dopise Šafránkovi z 16. 05. 1957 se ještě o *Koledě* zmiňuje a píše*: „Moc mě mrzí, že jsem nenašli ty Koledy, v nichž byly všechna říkání a písničky co maminka zpívala a také děda."*

Význam *Koledy* se naplno projevuje ve *Špalíčku*, následně pak v *Hrách o Marii* a v *Divadle za bránou* – třech českých národních hrách, jak je Martinů nazývá.

[159] Dopis Šafránkovi, 5. 4. 1947, New York.

Ve *Špalíčku* se Martinů vrací k inspiraci, kterou mu byla v roce 1930 sbírka *Prostonárodních českých písní a říkadel* **Karla Jaromíra Erbena** – o vánocích téhož roku z ní vybírá tři texty a komponuje tři písně pro ženský sbor ā capella (*Konečná Smrt*, *Zavírání lesa*, *Hlásání pasaček I*) s názvem *Česká říkadla*. V létě příštího roku, po krátkém odpočinku u moře v Cavalaire, skládá v Paříži další vokální cyklus s názvem *Staročeská říkadla* (*Mořena*, *Mořena*!, *Hlásání pasaček II*, *Vynášení smrti*). Jestliže první trojice sborů z Vánoc předešlého roku je více hravá a dětsky laděná, v nových textech převládá důraz na staré lidové zvyky. Opět se zde uplatňují ženské sbory – první oslavuje pohanskou bohyni smrti, Moranu, v posledním ožívá tradice symbolického vítání jara. Druhá část se vrací k námětu prvního cyklu, a to oživení halekačky, originálního volání děvčat.[160]

Od Legendy o sv. Dorotě ke Špalíčku

Začátkem roku 1931 začíná Martinů pracovat na první skladbě budoucího *Špalíčku*. V Paříži, v rue Mandar č. 10[161] skládá krátkou, desetiminutovou *Legendu o svaté Dorotě*. Uvažoval o ní již v roce 1924, ale nevěděl, jak ji hudebně vystihnout. Později pak píše: *„…v roce 1927 během prázdnin jsem se k ní vrátil znovu, zase bez valného výsledku. Konečně v předešlém roce kompozice ženských sborů (Česká říkadla I, 1930) mi ukázala možnost, jak zpracovati legendu scénicky a hudebně“*.[162]

Jakmile si Martinů svou vizi ujasnil, složil skladbu během několika dnů (20. a 26. ledna 1931). V rukopise je *Legenda o sv. Dorotě* samostatná partitura s velkým orchestrem, zatímco celý zbytek *Špalíčku* je původně komponován pro komorní orchestr. Na titulním

[160] Vnitřní spřízněnost sborů vedla k tomu, že Staročeská říkadla byla později vydána souborně pod názvem Česká říkadla. Mihule, Martinů Osud skladatele, s. 190.

[161] „Byly to staré domy s okny až ke stropu; Papínek tu měl velký a prostorný pokoj… V Čechách se říká za málo peněz málo muziky. Jenže v naší ulici bylo muziky hodně za málo peněz.“ Ch. Martinů, pozn. 74, str. 32 . Za pobytu v rue de Mandar (až do roku 1932) zkomponoval Martinů skutečně velké množství skladeb komorních (přes dvacet), ale i pro klavír a pro malý orchestr. Úspěch zažil hlavně s Koncertem pro violoncello č. H 196, Serenádou pro komorní orchestr H 199 věnovanou A. Roussellovi a se septetem Moravské tance (Les Rondes) H 200. Věnoval se také dokončení opery Tři přání H 175, baletu Šach králi H 186, opeře Den dobročinnosti H 194 a baletu Špalíček H 214.

[162] Mihule, op. cit., s. 192.

listě partitury je *Legenda o sv. Dorotě* označena jako *Balet o 1 aktu* s podtitulem *Z cyklu baletu Špalíček*. Tato původně samostatná desetiminutová pantomima se stala po přepracování v roce 1940 součástí třetího dějství.[163]

Balet v roce 1931 ještě neexistoval, ale Martinů měl jasné téma dané názvem *Špalíček*, vycházející ze stejnojmenného obrazového cyklu ilustrací **Mikoláše Alše.**[164] Pracoval však ještě na *Smyčcovém kvartetu*, a proto se k němu vrací až po třičtvrtě roce, kdy během měsíce (17. 11 – 24. 12. 1931), těsně před Vánocemi dokončil první jednání *Špalíčku* a téměř současně vypracoval také klavírní výtah s vokálními částmi (soprán, tenor, bas a ženský sbor). Na druhém jednání pracoval od 22. prosince 1931 do 20. ledna 1932[165] s původním podtitulem *Balet z národních her, zvyků a pohádek*. Třetí jednání dokončil Martinů 11. února 1932 partiturou *Svatebních košil* (nazvanou *Balada na báseň K. J. Erbena*), kterou komponoval od 30. ledna. *Svatební košile* jsou skladbou pro velký orchestr stejně jako *Legenda o sv. Dorotě*, dále ženský sbor a sóla (soprán, tenor, bas).

Až v roce 1940 Martinů upravuje balet pro velkou orchestraci (únor až květen). Rozhodl se také přemístit sóla a ženský sbor do orchestřiště, aby scénu vyhradil pouze pro tanec; k baletu dokonce navrhl vlastní scénu. Co ho k této zásadní úpravě vedlo?

V dopise Šafránkovi z New Yorku z 15. února 1940, je zřejmé, že se uvažuje o uvedení baletu v Chicagu, a proto by ho *„musel přepracovat do jednodušší podoby"*. S odstupem sedmi let pak píše: *„Špalíček dostal novou orchestraci pro normální orchestr a scenario je upraveno jinak, Svatební košile z toho vypadly, protože děti z nich měly strach a nemohly spáti,"* [166]

Martinů v nové verzi upravil pořadí scén, některé scény vypustil a kompletně vyměnil instrumentaci. Místo původního mluveného prologu přikomponoval zpívaný úvod, rozšířil *Pohádku o kocourovi v botách* o pět tanců. Spojil *Pohádku o ševci* s *Pohádkou o kouzelné*

---

[163] Verše o sv. Dorotě našel Martinů u Janáčka a v kritickém přepisu ve Filologických listech; tuto lidovou hru vložila také B. Němcové do své *Babičky* či se s ní setkáváme v *Paní komisarce* J. Š. Baara.

[164] Bedřich Václavek v článku O Špalíčcích (brněnský Divadelní list, r. IX, č. 7, 18. 11. 1933) píše, že Špalíček Martinů se svým rázem připíná ke špalíčkům, které byly typickým produktem protifeformačního období.

[165] Šafránek i Mihule uvádějí ukončení 14. ledna. Ale nález neznámého rukopisu, po průzkumu A. Březinou označený jako kompletní čistopis klavírního výtahu první verze druhého dějství, má na poslední stránce rukou Martinů napsáno „Paris, 20/1/1932". Hudební rozhledy 1993, roč. 46, č. 2, Neznámý rukopis Bohuslava Martinů.

[166] Dopis Šafránkovi, 05. 04. 1947, New York.

mošně, a tak vznikla neobvyklá situace, kdy pole osívá švec. Důkladně přepracoval druhé jednání a děj uzavřel šťastně českou svatbou, v níž vystupuje Popelka v prostých šatech (příloha č. 8 synopse baletu, obsah libreta, požadavky na kostýmy B. Martinů).

První uvedení

Martinů zasílá partituru *Špalíčku* do Národního divadla 11. března 1933 z Paříže: *„Slavné ředitelství ND v Praze! Dovoluji si zadati Národnímu divadlu svůj nový celovečerní balet Špalíček ve 3 jednáních"*. O měsíc později pak píše dopis, ve kterém nesouhlasí s jeho provedením koncem sezóny 1932-33, jak to oznamují noviny – *„prosím tedy abyste odložili premiéru na počátek příští sezóny, na podzim tohoto roku (listopad), kdy budu mít příležitost být přítomen zkouškám…"* (rue de Vanves, 28. 4. 1933, archiv ND). A tak Martinů byl na premiéře *Špalíčku* 19. září 1933 v Národním divadle přítomen, o dojmy se podělil se svým přítelem Milošem Šafránkem: *„Obecenstvo je spíše prvním poslechem desorientováno, ale jeví velký zájem a zdá se, že by chtělo porozumět, a myslím, že se mu to podaří. Přijetí bylo zajímavé. Začátek byl přijat s velkou rezervou, ale pomalu se to rozehřávalo a nakonec to byl spontánní potlesk."* (24. 9. 1933)

V Bulletinu Národního divadla je otištěn skladatelův komentář: *„Myšlenka obnoviti a jevištně využíti starých českých říkadel mne odedávna lákala… První pokus v tom směru jsem učinil s ženským sborem, kde jsem užil českých starých říkadel. Sbory tyto byly prvně provedeny sdružením Pražských učitelek [České říkadla, 1930]. Od nich vlastně vede přímá cesta k jevišti… Od legendy jsem postupoval k celému baletu."*[167] Inspiračním zdrojem byla kromě sbírky Erbenových říkadel také **Božena Němcová**.

Martinů chtěl vytvořit *„lidové divadlo"*, k čemuž dále dodává: *„Celý tón baletu má jiný charakter než moje symfonická nebo komorní díla. Omezil jsem se, možno-li vůbec užití tohoto slovą, na úplně prostou lidovou lyriku a zachoval jsem tento tón pro celou hru, nekomplikoval jsem ji žádnými novostmi nebo originalitami, jež jsou teď v módě, zachoval jsem prostý lidový tón a jsem*

[167] XI. Ročník, 1933/34, č. 2 (shodný text také vychází in Česká hudba, XXXVII, č. 4-5, 15. 1. 1934, s. 65 – „O Špalíčku").

přesvědčen, že toto řešení je nejlepší a jedině možné, a že plně odpovídá divadelnímu řešení a každému řešení vůbec.“

Autorem prvního nastudování byl **Joe Jenčík**, který respektoval partituru a nechával se vést *„rytmem, barvou scény, filmovým spádem měnících se obrazů a prudkou pulsací jednotlivých dějů.“* Zvláštní pozornost věnoval zpívaným částem: *„šlo mi o to, abych upřílišněnou pohybovou nápaditostí nezakryl fonetický účin zpívajících. Z toho důvodu jsou právě tyto části baletu vyřešeny choreograficky prostě, ba někdy i naivně… Tedy, řídě se naznačenými zásadami, použil jsem choreografie, a zvlášť to zdůrazňuji, kompromisní. Tam, kde hudební podložení děje nebo tance příliš nevybočuje z obvyklého plynulého tempa a jednoduchého rytmu, použil jsem základních elementů klasického baletu. Tak je tomu v Prologu a Růžovém valčíku Popelky. Avšak ta čísla, v nichž se neustále mění takty, řešil jsem výhradně pohybově-rytmicky… Kde pak bylo zvlášť zapotřebí důkladně objasnit situaci, sáhl jsem k postředku pohybově-charakterisačnímu. To byla záležitost kocoura v botách, ďábelský tanec a všechny tance Smrti. Legendu o sv. Dorotě jsem podrobil disciplině rytmicko-pantomimické; nechal jsem většinu pantomimických částí vyprávěcích tančit, a to formou puritánsky jednoduchou. Ve Svatebních košilích jsem se pokusil o sloučení rytmu, pohybu, grimasy a dekoru v jediný dramatický účin. Choreografie této skladby je idealistická, pokud se týká stylu: má sloužit jen a jen účinku fantastického prostředí dívčiny komůrky, chnmurných krajin a hřbitova.“* [168]

Martinů byl s Jenčíkovým nastudováním spokojen a píše, že *„choreograf v Praze si vedl velmi dobře, až na to, že ty pohádky jsou spíše příšerné a hoffmanovské než české, ale Dorota a Svatební košile dopadly dobře*“.[169] Původně se také počítalo pro nastudování *Špalíčku* s **Václavem Vlčkem**, kterého znal Martinů z Paříže, ale nakonec z toho sešlo.[170]

---

[168] Taneční letopisy, Athos, Praha 1946; s textovými úpravami vychází také in Národní divadlo, roč. XI, č. 2, 19. 9. 1933

[169] Dopis MŠ, 24. 9. 1933

[170] Václav Vlček (Vaslav Veltchek, Wenzel Wlček, 1896-1967), tanečník, pedagog, choreograf. Žák A. Viscussiho a A. Bergera v Praze, N. Legata v Paříži. Prošel výukou klasického tance a školou R. Labana, byl ovlivňován módními trendy i technikou M. Wigmanové a experimenty K. Joose. Působil ve Vídni, ND Praha, smíchovské Aréně; v Paříži ve dvacátých letech tančil a choreografoval v Prampoliniho futuristicko-plastických dílech. Tančil v pařížské Opéra Comique (1928 – 29), jeho jméno se objevilo také v Théâtre du Châtelet (1933–34). Martinů byl od svého příjezdu do Paříže v kontaktu s českými tanečníky, jako klavírní

Premiéra baletu se setkala s různorodým ohlasem – recenzenti se lišili v některých názorech na hudební i taneční stránku baletu. V Právu lidu (21. 9. 1933) se píše, že *„dílo Martinů přináší tolik nového a zejména pozoruhodných podrobností, že při prvním poslechu zůstane jen stěží jich část v paměti, zatímco ostatní ve vás zanechá dojem pozoruhodného celku"* (šifra R. J. – Rudolf Jeníček). V Národních listech se tentýž den dočteme, že *„převod lidových názvuků, zejména zpracování říkadel a legendární hry, podařil se Martinů znamenitě a je novým důkazem, že českému skladateli svědčí vždy zase nejlépe český ráz. Jinak shledáváme se v hudbě s archaistickými názvuky tu mozartovské grácie, tu drsně starší polyfonie, tu s jemnůstkami, hlavně v instrumentaci francouzské moderny, s živelností Stravinského rytmiky, podporovanou místy, hlavně ke sklonku, mocnými údery tympánů…."* (Dr. Jar. B. – zřejmě Jaromír Borecký). Také **František Bartoš** v Rozpravách Aventina vyzdvihuje *„úspornost,… vzdušnost a nepřecpanost partitury, která si tím zachovala svěžest a určitou grácii"*.[171] Ve velmi kritické reflexi Tschechische Neuheiten z roku 1933 otištěné v Der Auftakt se její autor, **Mirko Očadlík**, věnuje pouze hudební stránce díla; zcela se mu příčí samotná koncepce skladby, když Martinů *„servíruje stručně a jasně kus volně formované hry, ihned nato přijde balada, jejíž dlouhé stránky jsou plné tónomalby jako u nějakého naturalisty. Ceníme si jeho všestrannost, ale více je platný ten, jenž pořád nemíchá styl. Proto nás vcelku Špalíček nechytil a proto jej nemůžeme zařadit mezi stoprocentně plnohodnotná díla"*.[172] **Hubert Doležil** v Českém slově upozorňuje na strukturu libreta, kde jsou jednotlivé části řazeny za sebou metodou *„ā la Babička pokračuje."*[173]

S Jenčíkovou taneční koncepcí je spokojen **Otakar Šourek**, který píše: *„Choreograf Joe Jenčík snažil se poctivě vyjádřit a ztmelit stylové rozmanitosti díla a spokojil-li se v některých částech s řešením dosti konvenčním (česká svatba, pohádka o Popelce) jinde prodchl výkon opravdu novým*

---

korepetitor doprovázel taneční hodiny ve studiu Zdenky Podhajské. Znal se V. Vlčkem a zřejmě ho doporučil jako choreografa Špalíčka pro ND. Český taneční slovník, Divadelní ústav, Praha 2001.
Ch. Martinů o Vlčkovi píše jako o „známém, který slíbil, že se přičiní, aby Komická opera uvedla nějaký Bohušův balet". Vlček také tančil v roce 1926 v Paříži s Lydií Wisiakovou na Martinů skladbu Habanera H. 156. Není však zřejmé, jaký Martinů balet chtěl do Komické opery prosadit, in Můj život s B. Martinů, s. 29

[171] Rozpravy Aventina, 1933/34, roč. 9, č. 2, s. 18.

[172] Auftakt, 1933, č. 13, s. 179.

[173] České slovo, 21. září 1933.

duchem baletního umění a zvláště ve scénickém řešení ‚Svatebních košilí', ukázal skvělý kousek režijní fantazie. Z baletního souboru vynikli zejména Eva Vrchlická ml., Karel Pirník, Zdenka Zabylová, Helena Štěpánková, Marie Kácová." [174]

Výhrady k Jenčíkově práci pak vznáší **Emanuel Siblík**, jenž vytýká baletu častou ilustrativnost. Místo, aby Jenčík *„přehodnocoval, spokojoval se jen a jen ilustrací toho, co zpíval sbor, ba přihodilo se, že ilustrace zůstávala v ilusivnosti daleko za tekstem. Nejkřiklavěji se to jevilo ve Svatební košili. … šílený spád nahradil Jenčík tím, že milence nemožným způsobem pomalu vyzdvihoval za zeleným kopečkem, a pak je zase spouštěl. Ten tam byl scénický účin; ba neměl daleko do směšnosti. Nejštastnější byl Jenčík v choreografii Špalíčku tam, kde se mohl opříti o základní lidovou strukturu taneční, aby ji zdivadelnil: tvořil dosud pro revue a dovede být efektní. Tak tomu bylo v České svatbě a v lidových tancích a zvycích. Vlastní umělecký přínos choreografický tu nebyl ovšem veliký; šlo více o obratnou režii"*.[175] Siblík vidí jako nejzdařilejší *Legendu o svaté Dorotě*, ve které Jenčík *„dosáhl naivity rytmickoplastického výrazu, vlastní lidovému intepretu, ve vyšší však kázni"* a přirovnává legendu k *Pošetilým pannám* Švédského baletu, kdy *„z folkloru bylo vytěženo estetickou disciplinou dílo neméně svěží a umocněné působnosti"*.

Siblík se jako jediný z autorů podrobněji věnuje tanečním výkonům. Všímá si **Karla Pirníka**, který *„na sebe upozornil především v tanci Svatého sacharovského ražení, jemuž ‚filmový spád' režisérův ubral na velebnosti"*. Dále uvádí, že si *„vpravdě si zatančil jen jako princ v Popelce, maje partnerku H. Štěpánkovou, štíhejší a hbitější, než jsme ji znali"*. Za *„dramaticky hutný"* označuje projev **Evy Vrchlické** ml. v roli panny ve *Svatebních košilích*.

Také **Jan Rey** vidí Jenčíkově choreografii jisté nedostatky, přestože v úvodu své recenze publikované v časopise Klíč ho brání, neboť *„kompromisní řešení, k němuž se ostatně Jenčík přiznává, bylo záměrné"*. Podle Reye *„pro Jenčíka, nemohlo být nastudování Špalíčku zvláštním problémem. Všechny tance, výstupy, triky, kouzla, vtipy měly své předchůdce v nesčetných drobných opusech Jenčíkových, ať již na scéně Osvobozeného divadla či jinde"*. Říkadla a hry byly *„provedeny prostě, ne jevištně a bylo by je možno hned přenést ven na trávník"*.

---

[174] Venkov, 21. 9. 1933, roč. XXVIII. č. 221, s. 6, Bohuslav Martinů – Špalíček, O. Š . (Šourek Otakar).
[175] Siblík, E.: Tanec mimo nás i v nás, s. 226.

V *Pohádce o Popelce* pak Jenčík *„choreograficky a režijně ztroskotal… Měla odpadnout nelogická a tudíž zbytečná dvorní tanečnice a neexistovalo by ono strašně trapné a pimprlácké pas de deux s princem, princ by se mohl víc věnovat oběma zlým sestrám, jež takto jsou na scéně odkázány jen na sebe. Rovněž prostý lid neměl v zámku, co dělat (motivistická reminiscence v orchestru patří oběma sestrám a nikoli sboru!) a překážel zbytečně růžovým tanečnicím. Výsledný dojem bylo jakési rozházené balabile. Řešení pohádky o Popelce mělo dopadnout rozhodně jinak"*. Rey si stejně jako Siblík nejvíce cení *Legendy o sv. Dorotě*, kde bylo *„docíleno jednoduchými prostředky mnoho"*.[176] Premiérovou výpravu *Špalíčka* vytvořil **J. M. Gottlieb**, ačkoliv Martinů navrhoval **Václava Špálu** a **Františka Muziku**. Z korespondence Martinů s ředitelstvím ND vyplývá, že realizaci výpravy není možné svěřit ani Muzikovi ani Špálovi, *„protože při neobyčejném množství scén by stoupl náklad na míru ND nedostupnou nejen honorováním návrhů, ale také jejich provedením. Je totiž zapotřebí v dnešní situaci použíti ze starších materilálů co jen je možno, a to bez škody pro hru dovede jen výtvarník v divadle zaměstnaný*" (archiv ND, dopis ředitelství zaslaný B. Martinů, 9. 5. 1933). Na scénickém designu se nicméně šetření divadla projevilo, což Rey trefně komentuje: *„O výpravě řeknu jen tolik: je to ostuda, když české ministerstvo a české divadlo nepovolí na výpravu české věci aspoň tolik, aby se důstojně reprezentovalo."* Siblík také píše, že *„v kostýmech bylo plýtváno fantasií co nejméně … výprava byla chudá, jistě více estetickým neporozuměním než hospodářskou krizí."*[177]

Muzikův návrh se realizoval nakonec v Brně, když v témže roce, s odstupem necelých dvou měsíců od pražské premiéry, uvádí balet Zemské divadlo a to v choreografii **Máši Cvejičové** – premiéra 25. listopadu 1933.[178] Brněnská inscenace byla věrnou kopií pražské s některými obměnami v koncepci, zazářila tu ovšem právě výprava **Františka Muziky.** V divadelním oddělení Moravského muzea jsou uloženy materiály brněnského provedení baletu, dochovala se také velká část návrhů kostýmů a nepříliš kvalitní fotografie. *„V Brně udělal Muzika krásnou výpravu a mnoho lidí se tam chystá jet na premiéru,"* píše Martinů do Poličky z Prahy (4. listopadu 1933). Kritika však vidí slabiny v

[176] Klíč, roč. IV, 1933, s. 13. Choreografie Špalíčka.
[177] Klíč, roč. IV, 1933, s. 13. Choreografie Špalíčka.
[178] Šafránek, in Divadlo B. Martinů, chybně uvádí rok 1936.

choreografii M. Cvejičové. „*Obdivuhodně tato hudba splývá se svým lidovým podkladem scénickým. Obé je prostě cítěno a jednoduše podáno,*“ uveřejňuje Česká hudba a pokračuje: „*Ve Špalíčku nutno však také viděti základní dílo našeho nového baletu... Výprava je skvělá. Její jednotnost rušila však M. Cvejičová přidávanými osobami… Zřejmě viděla ve Špalíčku jen vhodnou příležitost, aby uvedla na jeviště co nejvíce dětí své baletní školy.*“ [179]

Také podle Reye byla „*choreografie z pražského nastudování odcizena a změny nastaly jen tam, kde bylo nutno zaměstnat dětičky ze školy paní Cvejičové*“.[180] V Lidových novinách **Gracian Černušák** píše: „*právě ve Špalíčku se projevuje zdravá nota českého muzikantství, jadrného a krevnatého … Výborně udělaná hudba, s naprostou technickou jistotou, dobře diferencovaná k zamýšlenému účinu… Režie a choreografie měly velmi choulostivý úkol. Nejlépe se dařila sóla a menší sbory anebo větší ensembly, jejichž provedení lze celkem odvodit ze starší tradice baletní. Kde šlo o individualizovaný herecký výraz převládala časem jakási mechanizace drobné realistické ilustrace. Dobrý byl styl Legendy o sv. Dorotě. Celkem šlo všechno plynně a se zřením k nezvyklému, experimentálnímu rázu díla, mohla být pí. Cvejičová spokojena s výsledkem svého úsilí. Z baletních sólistů nejvíce na sebe upozornili dámy Minaříková, Zavadilová a Šemberová a pp. Gabzdyl a Pokorný. Skladatel, dirigent [Balatka] a režisérka a hlavní účinkující musili se mnohokrát děkovat*“.[181] Černušák dále oceňuje „*zvukovou brilantnost orchestru*“, výprava F. Muziky se pak „*žertovně řídila tónem dětských obrázkových knížek*“. V Moravském slově se dočteme o „*hudebně nejpropracovanějších dílech celého baletu – Legendě o sv. Dorotě a baladě Svatební košile*“, které „*při vší vnější dramatičnosti*“ považuje autor recenze za „*divadelní nedopatření*“. Provedení baletu vidí jako „*velmi pěkné*“ a choreografii M. Cvejičové hodnotí jako „*průměrnou*“.[182] V dalším regionálním deníku Moravských novinách, označuje **Ludvík Kundera** *Špalíček* za „*módní mezinárodní balet*“, libreto baletu klasifikuje jako „*pele-mele českých pohádek, k niž se druží balada, legenda, říkadla a hry, ale nelze upřít, že Martinů svým živým dramatickým smyslem dovedl tento nedostatek zastřít, takže celkový dojem je*

[179] Česká hudba, roč. XXXVII, č. 4–5, 1934, šifra –or, s. 67.
[180] Klíč, roč. IV, 1933-1934, s. 61, Brněnská choreografie Špalíčka.
[181] Lidové noviny, 28. 11. 1933, roč. 41, č. 596, Z brněnského baletu Špalíček.
[182] Moravské slovo, 29. 11. 1933, č. 232, s. 2, –e- .

přece jen positivní." [183] Podle Kundery se jedná o *„dobrý český moderní balet, který soudě podle premiéry – je také velmi úspěšný"*.

V brněnském *Špalíčku* tančila **Zora Šemberová** Vílu, Ďáblici a Pannu, **Emerich Gabzdyl** Černokněžníka a Umrlce. Šemberová vzpomíná, že Gabzdyl byl výborný partner, byl tvořivý a dramaticky cítící umělec.[184]

O *Špalíček* se také zajímala Bělehradská opera. V roce 1936 se objevila v Tempu (č. 7, 16. 1. 1936) zpráva, že *„balet Špalíček Bohuslava Martinů v choreografii Joe Jenčíka je připravován jako první baletní novinka Bělehradské opery."* Stejně tak Právo lidu uveřejňuje 18. 2. 1936 oznámení o pohostinském nastudování *Špalíčka* v Bělehradě J. Jenčíkem; stejná informace vychází o něco dříve také v Lidových novinách (20. 12. 1935) Z uložené korespondence v Archivu Národního divadla vyplývá, že ředitelství ND skutečně žádá od Martinů svolení k zapůjčení partitury a klavírního výtahu baletu do Bělehradu (8. 1. 1937). Martinů souhlasí s podmínkou, *„že v Bělehradě prohlédnou skladbu během února a vrátí mu jí, neboť se jedná o rukopis a neexistuje žádná kopie"* (2. 2. 1937). Z dostupných pramenů pak lze usoudit, že z nastudování baletu nakonec sešlo, když v dopise ze 4. 6. 1937 se dočteme, že *„je zřejmé, že divadlo se nakonec nerozhodlo Špalíčka uvést"* (dopis Ministerstva zahraničních věcí adresovaný řed. ND). Také Martinů v dopise ze 14. 10. 1937 uvedení baletu zpochybňuje, když píše: *„nezdá se, že by divadlo v Bělehradě dospělo k nějakému rozhodnutí."*

Špalíček podruhé v ND Praha

Nová verze *Špalíčku*, kterou Martinů vytvořil v roce 1940, čekala na své uvedení devět let. V Divadle 5. května ji v roce 1949 tančí taneční soubor ND Praha v choreograii **Niny Jirsíkové**. Ke *Špalíčku* byl přidán Chačaturjanův *Karneval*. Balet se setkává při premiéře

[183] Moravské noviny. 27. 11. 1933, r. 54, č. 273, s. 4, –lk- (Ludvík Kundera).

[184] „Nevím zda mě viděl [Martinů] tančit Dívku na premiéře Špaíčku či později, ale při nějaké příležitosti se tom zmínil. Poctil mě velikou pochvalou. Řekl mi: „Zorečko, když vás vidím tančit, tak slyším muziku". Šemberová, Zora: Na šťastné planetě, s. 29.

(5. 4. 1949) s příznivým ohlasem: *„Jak docela jiný svět se nám představil od prvního taktu a kroku svěžího, radostného, hudebně skvělého pásma Bohuslava Martinů! Už scéna se výtvarníku [Josef Svoboda] neobyčejně povedla. Velký prostor bez zbytečných rekvizit, bez vertikálního členění, jasné barvy a především světlo.Choreografka zde měla úkol ovšem velmi nesnadný, neboť tvořiti na takový námět a tuto hudbu znamená čerpat z nepřeberných zdrojů lidové tvořivosti, zaposlouchati se pozorně do hudby, zbytek dopoví mluvené nebo zpívané slovo. N. Jirsíková to všechno provedla s pochopením a výsledkem bylo představení, kde pohyb a barevná nádhera kostýmů vytvořily synthésu neobyčejného půvabu a působivosti.“* [185] Autor si stěžuje, že nemá *„místo na podrobné zhodnocení jednotlivých scén*“a zdůrazňuje *„že v souboru nebylo trhlin, že se všichni poctivě o zdar večera přičinili*“.

Za *„radostnou kapitolu“* označuje také hudební nastudování díla pod vedením **Václava Kašlíka**, *„kterému byl oporou znamenitý, přímo vzorný výkon komorního sboru“*. V této inscenaci vedle tanečního souboru Divadla 5. května účinkují také tanečníci Národního divadla, jak vyplývá z článku v Rudém Právu, když jeho autor uvádí: „…*Baletnímu souboru Divadla 5. května, doplněného baletními ochotníky Národního divadla, dostalo se Špalíčkem čestného úkolu, v němž nikdo nebyl pominut a každý mohl ukázat, co dovede. Dosyta si zatančili K. Lukšík, V. Vorlová, M. Chmelová, sestry Šiklovy, M. Lichnovská a M. Bartošová.“* [186] Repríza této verze *Špalíčka* je také uváděna s *Revolučními variacemi* Jana Kapra, které nahrazují Chačaturjanův *Karneval*, jak je uvedeno v programu k baletu .

Špalíček Libuše Hynkové

Š*palíčka* roztančila **Libuše Hynková** poprvé v Československém státním souboru písní a tanců 21. 12. 1963. Je zřejmé, že šlo pouze o část baletu, konkrétně o *Legendu o sv.Dorotě* a

[185] Tento dokument je uložen v Institutu B. Martinů pod signaturou CP 125; z kopie novinného článku pak lze pouze vyčíst jeho název Chačaturjanův Karneval a Špalíček Martinů a značku – Ps.
[186] Rudé právo,08. 04. 1949, Nové balety v Opeře 5. května, Barvík, Miroslav.

Pohádku o Popelce[187] neboť **Vladimír Vašut** o druhém nastudování pro ČSSPT v roce 1971 píše: *„nyní uvádí soubor dílo kompletní, protože „Legendu o sv. Dorotě a Pohádku o Popelce má na svém repertoáru už z dřívějška"*. Scénický tvar Vašut hodnotí následně: *„Choreografce Libuši Hynkové se podařilo najít správný klíč k řešení. Vyšla z ducha lidového tance, jehož pohybový materiál ovšem citlivě povýšila do moderní stylizované roviny, aniž by z něho vyprchala jeho osobitá vůně a potemněly jeho jasné barvy. Pravda, někdy bych si představoval choreografii tvarově bohatší, vynalézavější a interpretačně náročnější – jenže možnosti souboru jsou limitovány, nedisponuje tak technicky perfektními sólisty, aby byli s to ‚přichutit' představení mimořádnými tanečními výkony"*.[188] Představení ČSSPT nedoprovázel živý orchestr, bylo použito nahrávky brněnské Státni filharmonie, dirigované **Jiřím Pinkasem.** Kostýmy **Miroslava Waltera** chválí Vašut jako *„půvabné a hravé"*.

L. Hynková se ke *Špalíčku* vrátila ještě pětkrát a to v letech 1979, 1982, 1990, 1991 a 1996. Ústecké inscenaci z roku 1979 se věnuje **Jiří Kotalík** v Průboji z 23. června. Recenze je sice rozsáhlá, avšak přináší řadu nesmyslných fabulací, např. že *„autorova idea pramení z lidové moudrosti, vykrystalizované ve staletých třídních bojích"*. Kotalík si všímá *„stylově čistého režisérského rukopisu, který nezapřel poučení z tvorby Emila Františka Buriana a jeho divadla D34"*. Hynková svou koncepci musela přizpůsobit možnostem ústeckého souboru, takže jeho dvacet členů vystoupilo během představení ve čtyřech až šesti rolích. Walterův kostýmní design zaujal svou *„promyšlenou barevností"*.

V roce 1990 se poprvé Hynkové *Špalíček* dostává do Plzně. Tehdy jej roztančil baletní soubor, *„který stejně jako ostatní oblastní tělesa trpí nedostatkem tanečníků"*, ale , *„s daným úkolem vypořádal se ctí"*. Soubor nedisponoval jenom profesinálními tanečníky, avšak *„choreografie úspěšně ukryla nedostatky interpretů, kteří neprošli odbornou průpravou. Milým projevem zaujal Radek Bednář, technicky čistý a zároveň herecky přesvědčivý výkon předvedla*

[187] V roce 1950 tyto dvě části Špalíčku Hynková nastudovala již v Ústí nad Labem – zapsáno v kartotéce dokumentačního oddělení Divadelního ústavu v Praze.
[188] Hudební rozhledy, roč. 24, 1971, č. 6, s. 252, Špalíček Státního souboru.

Lída Eisová v roli Popelky, v expresivní trojroli – Kejklíř-Myslivec-Smrt – tančil P. Stopka. Silným prožitkem a opravdovostí výrazu zaujal Jiří Žalud v exponovaném partu Ševce."[189]

V roce 1991 se balet navrací na ústeckou scénu. Kritika **Jiřiny Mlíkovské** potvrzuje „*zralé mistrovství choreografky*", která „ *neforsírovala*" techniku a vycházela především z výrazových možností interpretů. Hynková (stejně jako v inscenaci v Plzni) zapojila do inscenace děti z baletní školy, se kterými *„vstoupila na scénu poezie dětského projevu*". Za vyvrcholení považuje Mlíkovská *Legendu o sv. Dorotě*, kdy*„spojení nádherné hudby s jejím scénicky působivým, dokonale vypointovaným tvarem, bylo nesmírně silné*". [190]

Choreografie Libuše Hynkové se naposledy objevuje na scéně Jihočeského divadla v Českých Budějovicích v roce 1996. **Eva Šmeralová** v Haló novinách z 11. prosince 1996 opět připomíná silnou stránku choreografky, kterou je „*hluboké studium lidového tance a zároveň schopnost vytvářet s mimořádnou básnickou invencí na scéně průzračně čistý umělecký tvar. Její choreografie se vyznačují oproštěním od tanečních manýr a konvencí, přirozeným pohybem, citovým prožitkem, metaforou i divadelní účinností*". Výkon souboru jako „*vyrovnaný*" pak hodnotí **Petra Žikovská.**[191] Nezamlouvá se jí však „*nesrozumitelnost libreta*" – není zřejmé o jakou *„nesrozumitelnost*" Žikovské jde, neboť libreto samotné je sledem na sobě nezávislých tanečních výjevů bez souvislého děje.

Žikovská chválí výtvarnici **Alenu Hoblovou** za kostýmy „*vytvořené s hravou fantazií*" a za nápaditě řešenou scénu. *„Legenda o svaté Dorotě připomíná průsvitností, křehkostí a záměrnou naivitou ztvárnění svatý obrázek… Hynkové se neobyčejně dobře podařilo vykreslit charakter jednotlivých postav, vystihnout náladu okamžiku a přitom vše dokonale skloubit s nádhernou hudbou Martinů*", píše dále Žikovská.

Ve zpracování *Špalíčku* se L. Hynková vždy navrací k folklornímu tvarování, což kromě citovaných recenzí dokládá i její vyznání: *„Bohuslav Martinů svým Špalíčkem odkrývá bohatství lidové poezie, hloubku lidové moudrosti. Mou snahou bylo najít odpovídající prostředky jevištního tanečního i výtvarného vyjádření, které by neporušily pravdivost, čistotu a prostotu*

[189] Taneční listy, roč. 28, č. 7, 1990, s. 6, Gustav Skála: Plzeňská premiéra.
[190] Taneční listy, roč. 30, 1991, s. 7, Špalíček v Ústí nad Labem.
[191] Harmonie, č. 2, 1997, s. 15, Špalíček.

lidového cítění, kterým je hudba B. Martinů prodchnuta. Roky důvěrného styku s lidovým tancem a hudbou při mé choreografické práci mi umožnily pochopit a vidět Špalíček v souvislosti s oněmy inspiračními zdroji."[192]

Hynková také na své koncepci baletu od prvního nastudování dle vlastních slov nic neměnila, pouze ji přizpůsobovala počtu lidí v souboru a vždy *Špalíček* stylizovala z pocitu lidového tanečníka.

Návrat Špalíčku do Prahy a Brna

Na scénu Národního divadla v Praze se *Špalíček* dostává po třiadvaceti letech od inscenace Niny Jirsíkové, a to před vánocemi v roce 1972 (7. 12). Nastudování baletu se ujal **Antonín Landa**. Pro Landu má *Špalíček* „osudový význam"a dále se vyznává: *„neumím si ani představil češtější látku, a přitom podanou tak soudobě … Martinů není skladatel folklorista, a pak i libreto, jak si sám připravil spolu s užitím lidových textů, spojuje velmi svérazně folklorní materiál… Ve Špalíčku jde také o zcela jiné problémy, jde o myšlenku, o přetlumočení prosté pravdy"* (program k baletu, ND 1972). Scénu a kostýmy navrhl **Zdeněk Seydl**, který s Landou spolupracoval již na *Divadle za bránou*. Landa chtěl *„kumštýře, který cítí a chápe lidovost stejně jako Martinů"*. Seydl ve Špalíčku pojal scénu jako barevné leporelo *„malované jasnými, někdy ostrými barvami"*.

Nové inscenaci Špalíčku v ND se věnuje **Miloš Šafránek** v Tanečních listech. Podrobněji se zaobírá hudebním nastudováním díla – *„…Ve Špalíčku je nutno vyvarovat se ve vokálních částech, které jsou organickou součástí celé partitury, falešné operní sentimentality. S několika výjimkami se, bohužel, u zpěváků objevuje uslzená nostalgie…Je hned v předehře v Erbenových dětských říkánkách z Bydžovska „Povídám, povídám pohádku", pro něž je nota bene vedle sólistů předepsán skladatelem dětský sbor (a také na jiných místech partitury). Je neomluvitelné, že v této inscenaci je dětský sbor nahrazován sborem ženským.Vážnější je nepochopení smyslu písně na Sušilův text „Jedeme, jedeme, chodníčka neznáme" v Proměně mezi 2. a 3. obrazem II. jednání.*

[192] Harmonie, č. 2, 1996.

Má tříosminový takt v tempu Poco Allegro, ale tenor, přesně podle tempa doprovodu orchestru je zpívá jako tragické Lento; ve skutečnosti je to chlapské životní krédo Martinů".[193]

Další výtka se týká nesrozumitelnosti textu zpívaného a recitovaného, když *„kategorickým požadavkem Martinů (kolikrát na to upozorňoval) je srozumitelnost slova; k tomu samozřejmému cíli se tentokrát zplna nedospělo. …"*. Ani Landova choreografie nezůstává zcela bez výhrad: *„Landa si vedl velmi dobře v celém I. jednání. Deset obrazů tvoří zde dokonalé pásmo lidových her, říkadel a pohádek; má působivé vnitřní napětí a dramatickou soudržnost, pulsující více než půl hodiny plným radostným životem… Zato se potíže vyskytnou ve II. Jednání v Pohádce o ševci a v Kouzelné mošně, která má nezapomenutelnou hudbu. V některých scénách si zde však švec prostě neví rady; nevhodná, mladistvá maska jeho mimiku znesnadňuje, v druhém jednání až trapně. V Kouzelné mošně je situace ševce – rozsévače opravdu těžká. Jak osévat pole po dlouhou dobu 130 taktů vleklého tempa (Moderato), přerušenou pouze krátkou návštěvou Myslivce, je problém, nevyřešený stereotypními pohyby havranů a ani lehkonohým letem krásně oblečených sivých holubů. Seydlovy kostýmy představují silně osobitý odklon od běžného pojetí folklóru, jsou však lidové a divadelně účinné. Jednoduchá scéna dává šanci choreografii, ale je přeplňována ukázkami Seydlovy knižní grafiky. Na premiéře Špalíčku v Národním divadle v roce 1933 stěžoval si Martinů na „příšerný hoffmanovský ráz" Jenčíkovy choreografie v pohádkách. U Landy naopak scéna v zakletém zámku je bledá a málo výrazná. Zdlouhavost výjevu Před branami nebes s postaršími anděly nemohou oživit ani originální Seydlovy kostýmy. Vpravdě nebeská hudba, plná poezie nemá zde rovnocennou choreografii. V reprízách se tato scéna začíná rozumně krátit, ale i tak zůstává statická"*. Šafránek oceňuje *„úchvatný"* výkon **Vlasty Šilhanové** v *Legendě o sv. Dorotě*, graciéznost **Michaely Vítkové** v *Popelce*, píše o *„znamenitých sólistech a solidním ansámblu" – „za všechny bych ještě jmenoval Martu Drottnerovou v Seydlově barevně krásném triku, Evu Poslušnou, dokonalou ve Smrti bílé, Marcelu Martínkovou, Hanu Krásovou nebo Jelenu Kovalevskou; z mužů Pavla Ždichynce ve vděčné roli Kocoura (ve druhém obsazení úspěšného Daniela Wiesnera), Jaromíra Petříka, Zdeňka Doležela a také obětavého Otu Šandu v roli ševce."* (E. Poslušná, Landova manželka, s níž jsem se osobně setkala, řekla, že Landa měl

[193] K nové inscenaci Špalíčku, Taneční listy, č. 7, 1973.

přesnou představu o *Špalíčku* – celým představením procházel Kocour, který byl pojítkem mezi jednotlivými obrazy. Tím, že v baletu je mnoho figur, zatančil si celý soubor. Landa byl také nucen přistoupit na některé kompromisy – po generálce musel škrtnout obraz svatby Popelky, protože gesto žehnání se těm, kteří balet schvalovali, zdálo příliš religiózní).

Alena Ižová v Hudobném živote oproti jiným recenzentům Landovo nastudování hodnotí kladně, když píše: *„Špalíček umožnil A. Landovi využít bohatou zásobu vtipných a objevných nápadů… Tvůrci nechali vyznít pocit radosti ze života a obdiv k přírodě. Gradaci, kterou má textová a zpívaná část, nacházíme i v pohybovém ztvárnění. … Objevují se známé postavy, které jsou vystihnuté ve své drobnokresbě a charakteristickém gestu – i bez kostýmu by bylo poznat o koho jde (jde o pohádku O kohoutkovi a slepičce, O kocourovi v botách). … V Pohádce o ševci je osou jednotlivých výjevů jakási filosofická myšlenka o smyslu lidského bytí a hledání dobra.“*[194]

Stejně jako v roce 1933 inscenují také současně *Špalíčka* v Brně, tentokrát v choreografii **Miroslava Kůry**; scénu navrhl **Vojtěch Štolfa,** kostýmy **Alois Vobejda**. Brněnská premiéra je uvedena o necelé dva měsíce po pražské premiéře – 26. 1. 1973. Do zásadního porovnání obou zmíněných inscenací se pouští **Vladimír Vašut** v Hudebních rozhledech.[195]

Rozdíl mezi pražským a brněnským nastudováním je dle jeho názoru značný. Je dán rozdílným přístupem choreografů a celkovou koncepcí, k čemuž Vašut uvádí: *„Antonín Landa dal v Praze u tohoto zpívaného baletu jednoznačně důraz na substantivum „balet“, Miroslav Kůra v Brně naopak na adjektivum „zpívaný“. V Praze jsou komorní ženský sbor i sólisté ukryt v orchestřišti, jeviště patří jen tanečníkům. V Brně nejenže jsou šedesátičlenný dětský sbor Kantiléna a sólisté umístěni na scéně, ale představují integrovaný divadelní komponent, neboť jsou důkladně zapojeni do děje: nejen jej rámují a komentují, ale doslova spoluvytvářejí, ba mnohde „nesou“. ‚Baletní‘ Špalíček v ND má citelný nedostatek především v malé sdělnosti a*

[194] Hudobný život, 5. 3. 1973, Špalíček v Prahe a Brne.
[195] Hudební rozhledy, 1973, roč. 26, č. 4, s. 147, Dvakrát Špalíček.

srozumitelnosti tanečního ‚vyprávění'. A. Landa se zřejmě chtěl vyhnout úskalí popisné ilustrativnosti, chtěl vyjádřit samu esenci jednotlivých pohádek a scének a proto abstrahoval a stylizoval tak dlouho, až přestylizoval a přespekuloval. Představení působí chladně a suše, jeho tvarová jednoduchost je nucená a ‚vymyšlená', nepřípadná, scestná. Chybí tu lidová jadrnost, bledničkovým baletním oparem jen málokdy prozáří záblesk úsměvu a hravého žertu".

Stejného názoru je také **Věra Petříková**, která píše: *„V pozadí za bohatstvím hudby a výtvarným hýřením zůstala práce domácího choreografa a režiséra Ant. Landy. Choregrafické pletivo tanců, zejména ansámblových (dívčí hry, tanec andělů) je řiďounké, fantazie krotká. Smysl pro vtip, který se choreograf zdál mít, se tu projevuje jen sem tam: ve výstupu Hastrmana, ve hře kocourka s myškou. Nejzdařileji mu vyšla jako celek Legenda o sv. Dorotě, lidová podívaná se svými dojemně naivními gesty, a z Popelky plesová scéna."* [196]

Kůrova *„choreografická faktura"* je dle Vašuta *„velmi jednoduchá, zato však v souladu s celkem jeviště i orchestrem"*. V Kůrově verzi je akcentován *„lyrismus díla"*. Přestože představení je *„líbezné a emocionálně účinné"*, přece jen *„je trochu ochuzené v dramatické i baletní složce"*. Kladně hodnotí Vašut hudební nastudování obou scén. Brněnskému nastudování se Vašut věnuje ještě v Lidové demokracii, kde se zmiňuje o režii, na níž se podílel také **Oskar Linhart**[197]**:** *„Kůra zapojil do taneční akce dětské zpěváky a to nejen tím, že jsou oděny do kostýmů"*. Jejich akce mají dle Vašuta *„spontánnost a svěžest, nehranou a tím působivější bezprostřednost* a *přirozenost"* . Do dění na jevišti jsou také zakomponováni i sóloví zpěváci, což *„dává zpívanému slovu obzvláštní naléhavost a maximálně stupňuje jeho význam. Kompozice tanců je jemná, křehká, transparentní a delikátní. Místy se však dostává až do jakési doprovodné funkce zpívaného slova, ornamentální výplně, dekorativního ‚pozadí'."*[198]

I **Miloš Šafránek**, který píše o brněnském *Špalíčku* do Tanečních listů poukazuje na určitý handicap Kůrovy pohybové kompozice, neboť *„taneční prostředky nevyjadřují bohatý*

---

[196] Práce, 14. 12. 1973, Špalíček znovu v ND.

[197] Linhart Oskar, herec, režisér, pedagog (1904–1987), byl posluchačem brněnské konzervatoře 1921–25. Začínal jako režisér v Brně, herec v Bratislavě. Dále působil v Plzni, v divadle E. F. Buriana, v Pardubicích, Olomouci, Opavě. Věnoval se také režii baletů – mimo jiné režíroval Kůrovu (Brno 1973) a Škodovu (Olomouc 1977) choreografii Špalíčku. Český taneční slovník.

[198] Lidová demokracie, 6. 2. 1973, Brněnský Špalíček překvapil.

rytmus skladatelův… Zvolil převážně taneční sloh lidový, bosonohý a vyloučil školu klasickou; svůj úkol si tak ztížil a odvážně se odlišil od předválečné pražské koncepce Jenčíkovy, v níž se uplatnily všechny taneční školy, i od nynější klasické koncepce Landovy".[199] Šafránek však opomijí nastudování L. Hynkové, která jako znalkyně folklóru, s tímto materiálem také pracuje – pozn. autorky. Líbí se mu *„naprostá srozumitelnost"* zpívaných lidových textů, na niž Martinů kladl zvláštní důraz. Martinů předepsal ženský sbor se sólisty v orchestru a dětský sbor v některých hrách na scéně. V Praze dětský sbor zpíval se sólisty v orchestru, v Brně pak M. Kůra dostává na jeviště asi sedmdesátičlenný dětský sbor (Kantiléna) i se sólisty – Šafránek toto *„brněnské vybočení"* považuje *„za hudebně velmi zdařilé"*.

Alica Pastorová *Špalíček* také příznivě komentuje: *„už v úvode, kedy je javisko zaplnene spievajúcimi dětmi, navodil režisér-choreograf atmoféru jari, hrejivým slnečkom zaliatej lúky plnej kvetin. Divák mal pocit, ako by se vrátil do mladosti. Majster Kůra preukázal prostrednictvím tohto diela okrem známej muzikálnosti, chararakterizačních schopností a pohybovej fantázie aj množstvo vtipných režijných nápadov, realizovaných s porozumením pro detskú dušu".*[200]

Z interpetů zaujali **Zdeněk Hanzlovský** (Mládenec), **P. Foret** (Smrt), **M. Šlezingerová** (Motýl).

O deset let později v roce 1983 se Kůrova inscenace *Špalíčku* znovu uvádí v Praze (premiéra 22. 12.). Kůra opět *„důsledně respektuje lidový tón, odkládá vybroušený slovník akademického tance (s výjimkou několika scén), ve prospěch prostého, přirozeného pohybu se stylizovanými folklórními prvky."*[201] I zde zakomponovává do scénického dění dětské zpěváky (Kühnův dětský sbor), výtvarný design je stejně jako v Brně navržen **A. Vobejdou** (kostýmy) a scénografem **V. Štolfou**. Scéna je řešena ve stejném duchu jako v Brně a *„vyvolává dojem trávníku, na horizontu zvětšeném o lidové ornamenty, v třetím jednání náznak vesnických domků. Vpředu o stupeň nižší proscénium (často využívané pro zpívající sbor), vzadu otevřený prostor pro nástupy a odchody"*. **Dana Paseková** v závěru poznamenává: *„…škoda, že taneční plocha není větší, přesněji řečeno hlubší (po stranách je prostor většinou*

[199] Taneční listy, 1973, č. 5, s. 10, Brněnský Špalíček.
[200] Hudobný život, 5. 3. 1973, Špalíček v Prahe a Brne.
[201] Scéna, 10. 2. 1984, Dana Paseková, Špalíček počtvrté.

omezen zpívajícím sborem). Větší prostor by choreografii umožnil dynamičtější roztančení některých obrazů."

Kůra *„nekopíruje"* brněnskou inscenaci, jak dokládá **Viktor Malcev:** *„pamětníci prvního Kůrova provedení Špalíčku v roce 1973 patrně zaznamenají tvůrčí posun od lidovějšího pojetí k jevištně poněkud uhlazenější, tanečnější pražské verzi."*[202]

V principu Kůra neopouští brněnský originál a *„vychází z tanečního libreta, hudby zpívaného slova a dává jim odpovídající pohyb a dramatickou akci."*[203]

V Lidové demokracii **Věra Moravcová** potvrzuje, že *„Kůra navazuje na své úspěšné nastudování Špalíčku v roce 1973 v Brně a realizuje dílo Martinů prostředky lidového tanečního projevu."*

Tím, že stejně jako v Brně zapojuje do dění dětský pěvecký sbor, *„vytváří iluzivní formu divadla na divadle, v němž se všichni zúčastnění stávají automaticky aktéry a diváky zároveň".*[204]

Všichni recenzenti chválí **Vlastimila Harapese** v roli Ševce, **Janu Kůrovou** v hlavní roli Legendy o sv. Dorotě a Popelce, dále se zmiňují o **Anetě Voleské**, **Jaromíru Petříkovi**, **Jiřím Kubáňovi**.

Špalíček v Ostravě

V roce 1960 se *Špalíček* stává součástí repertoáru ostravského Státního divadla (dnes Národní divadlo moravskoslezské). Režie a choreografie se ujal **Emerich Gabzdyl**, který sám tančil v tomto baletu v roce 1933 v Brně. V programu vzpomíná, že tančil Umrlce ve *Svatební košili* a **Zora Šemberová** dívku (Pannu). Osobně se také v Brně se skladatelem setkal. Tehdy netušil, že po brněnské premiéře *Špalíčka* bude za dva roky choreografem světové premiéry jeho opery *Hry o Marii* (23. 2. 1935). Gabzdyl také účinkoval v opeře *Divadlo za bránou* v choreografii **Ivo Váni Psoty**. V ní tančil Harlekýna spolu s **Mirou Figarovou** jako Colombínou (ND Brno, 20. 9. 1936).

---

[202] Rudé právo, 12. 1. 1984, Špalíček Bohuslava Martinů.
[203] Hana Pešková, Mladá fronta, 17. 1. 1984, Špalíček v lidovém tónu.
[204] Lidová demokracie, 5. 1. 1984. Úspěšná premiéra Špalíčku.

Gabzdyl se vyznává, že se *„cítí být schopný uvést Mistrovo celovečerní dílo“,* ale z publikovaných kritických názorů je zřejmé, že Gabzdylova choreografie má jisté „vady na kráse“. **Jan Rey** zdůrazňuje, že *„zvládnout na scéně děti, několik tuctů drobných rolí (lidských, zvířecích a jiných), více než dva tucty měnících se scén nebyl jistě snadný úkol, uvážíme-li nedramatičnost celku“.*[205]

Podle Reye *„vyšly nejšťastněji Pohádky o ševci a smrti a Legenda o sv. Dorotě; poněkud mndle působily dětské hry a Pohádka o kocourovi v botách“*. Navíc postrádá *„ostřejší vypointování obrazů“*. Ještě ve více kritickém duchu se nese reflexe **Luboše Ogouna**, která je otištěna hned pod Reyovým článkem v Divadelních novinách s titulkem Dva hlasy k premiéře. Ogoun píše: *„…na jevišti se často jen předstírají lidové zvyky; jen místy scéna vytvoří s hudbou harmonický celek. Říkadla a hry pak postrádají kouzlo dětské přirozenosti.* Ogoun si myslí, *„že to, co dítě dokáže bezprostředně při hře, nedá se prostě přenést na jeviště. Dítě na jevišti totiž samozřejmě předstírá, že hraje, a propadá nejistotě.“*[206]

Další kritické postřehy se nevyhnou ani tanečním výkonům členů souboru – málo roztancovaná je Slepička **V. Hradilové**, **R Jurčík** pak znázorňuje umírání kohoutk*a „příliš naturalistickým pohybem, neodpovídající stylizaci kostýmu a celé scény“*. V pohádce *O kocourovi v botách* vyniká kocour **M. Martiníkové**. Ogounovi vadí, že i ostatní figurky v této pohádce málo tančí, za slabinu také považuje výstup komediantů, kteří *„opět lidovost znázorňují technickou nedokonalost í „akrobatických prvků“*. Nejlépe se Gabzdylovi vedlo v *Legendě o sv. Dorotě*. Zde zvolil choreograf *„šťastnou pohybovou charakteristiku a nejvíce se přiblížil v tanci děvčat taneční lidovosti“*, píše Ogoun. Rey si všímá vynikajícího výkonu orchestru pod taktovkou **Bohumila Gregora**. Scénu a kostýmy pro ostravského Špalíčka navrhl **Karel Svolinský**. Využil vtipných projekcí a v tradici dnes už klasických ilustrací navrhl náznakovou scénu a kostýmy lidově prosté a poetické. Místy se i dekorace dostávaly do pohybu a dotvářely okouzlující divadlo.

---

[205] Divadelní noviny, 8. 6. 1960, Dva hlasy k premiéře.

[206] Špalíček v nastudování E. Blažíčkové v r. 2009 však dle mého názoru dokazuje, že lze přenést dětskou spontánnost také na jeviště – viz přílohy č. 3 a 4.

I z dalších poměrně skoupých hodnocení ostravského *Špalíčka* je evidentní, že Gabzdyl se ve své koncepci uchýlil k přílišnému zjednodušení pohybového výrazu, a tak nakonec *„nezůstal splněn požadavek srozumitelnsoti stejně jako tanečnosti, bez níž si lze sotva můžeme představit i balet zpívaný!“* [207]

Další inscenace Špalíčka

V roce 1977 se *Špalíček* v choreografii **Josefa Škody** objevuje v Olomouci (kostýmy **V. Štolfa**, scéna **A. Vobejda**). V roce 1990 jej uvádějí v Liberci v nastudování **Františka Pokorného.** Opavský balet *Špalíčka* zařazuje do svého repertoáru v roce 1998. **Věra Čulíková** vidí toto uvedení jako *„poněkud odvážný, avšak úspěšný počin“*. Soubor opavského baletu totiž čítá *„osm dam a čtyři pány“*. Proto také *Špalíček* nebyl vůbec realizovatelný bez spolupráce s opavskou baletní školou a dětským pěveckým sborem Domino. V Opavě balet inscenuje hostující **Ivan Hurych**, který se *„zhostil náročného úkolu na výbornou“*. *„S režií a tanci, spíše v lidovém pojetí než klasickým, koresponduje jak prostá, snadno proměnlivá scéna Vl. Šrámka (kombinace dřeva), tak i kostýmy A. Kotkové, která volila přírodní materiály v zemitých až světle pastelových tónech.“* [208]
Hurychova choreografie se pak dostává do programu festivalu Smetanova Litomyšl, kde je tento opus představen poprvé při příležitosti 40. výročí úmrtí skladatele. Uveden je na druhém zámeckém nádvoří 28. června 1999.

„Lidovost“ Špalíčku

Špalíček je na českých scénách nejčastěji uváděným baletem Martinů. Přesto se mu choreografové *„při vší úctě k nesporným hodnotám Špalíčku raději vyhýbají“*, neboť *„pásmo lidových her, pohádek a říkadel bez souvislého děje, je totiž ve své zdánlivé jednoduchosti a prostotě inscenačně neobyčejně náročné, a to jak úryvkovitou dramaturgií, tak pro spojení zpívaného slova*

[207] Kultura, 30. 6. 1960, šifra –ut, Vladimír Vašut.
[208] Čulíková ,Věra: Moravskoslezský den, 16. 2. 1998, Opavský Špalíček – odvážný, ale úspěšný počin.

s taneční a mimickou akcí i pro neobvyklou stylovou rovinu, která představuje nemalý problém zejména pro taneční kompozici. [209]

Ačkoliv Martinů tématicky zpracovává lidové prameny, jeho hudba nepřináší folklórní melodie snadné k zapamatování, naopak vnímám její proměnlivou dynamiku a dramatičnost. **Aleš Březina**, jehož článek mě k této úvaze přivedl, v Hudebních rozhledech o hudbě k tomuto baletu píše: „V *souvislosti se Špalíčkem bývá zdůrazňován jeho český národní charakter, zřejmý mimo jiné i z volby textových příloh. Bylo by však silně zjednodušující, ba přímo zavádějící, vidět v tomto díle výhradně folklórní balet skladatele… Již samotná textová předloha není výlučně česká a skladatelem vybrané hry a pohádky se nacházejí v menších či větčích obměnách u mnoha jiných národů a Martinů si toho byl vědom. Podle Šafránkova svědectví čerpal Martinů inspiraci pro práci na Špalíčku při návštěvách pařížské lidové čtvrti Belleville, mimo jiné v rue de Temple, kde prosté publikum na dění na scéně regovalo přímo a hlasitě. Ve skladatelově pozůstalosti se též dochovaly třísvazkové Ilutrované dějiny divadla od Luciena Dubeche, jejihž první díly vyšly v roce 1931, tedy právě v době započetí práce na Špalíčku. Z nich Martinů načerpal mnoho informací o středověkém lidovém divadle, o formách jeho provozování a také o jeho hlavních námětech.“*[210] Za *„nejodvážnější experiment“* označuje Březina hudbu v úvodu 2. jednání – *Pohádce o ševci,* když *„Ševcův příchod do Černého města je doprovázen tragickou, jakýchkoliv folklórních asociací prostou hudbou“*. Upozorňuje také *„na velmi originální pojetí baletu, kde by bylo chybou přehlížet zásadní vliv scénických děl Igora Stravinského, zejména jeho balet Svatby z roku 1917“*.

Příběhy do *Špalíčku* vložené jsou obsahově jasné a podle Březiny *„neosobní, objektivizující charakter textových předloh poskytl skladateli vhodnou půdu pro neemociální hudební ztvárnění a distancování od subjektivních prvků.“* A pokračuje *„V Legendě o svaté Dorotě ze 3. aktu se např. vyskytuje řada vyloženě drastických scén, hlavní hrdinka je mučena a následně popravena. Martinů se přesto nesoustředí na psychologický rozbor na smrt odsouzené Doroty, a vytváří místo*

[209] Vašut, Vladimír: Hudební rozhledy, 1971, roč. 24, č. 6, s. 252 .

[210] Hudební rozhledy, r. 49, č. 10, s. 30-31, Balet Špalíček Bohuslava Martinů a jeho „lidovost“

toho řadu statických scén. Zřejmá expresivita děje je tím potlačena na minimum ve prospěch objektivního ‚divadla na divadle'."

Březina nepřímo upozorňuje na fakt, že hudba Martinů umožňuje choreografům použít současný taneční slovník. Hudba Špalíčku a jeho scénář nabízejí řadu možností pro jeho taneční ztvárnění. Pro choreografy je náročné přenést do pohybového výrazu současně hudební i textové významy baletu – Martinů sice sám říká, že chtěl vytvořit lidové divadlo, což však striktně nevyžaduje pouhé využití prvků tanečního folklóru. Choreografům se s ohledem na vývoj tanečního umění od dob premiéry tohoto baletu doposud nepodařilo plně využít zdaleka všechny alternativy, které současný tanec nabízí. Někteří tvůrci využívali stylizace lidových tanečních prvků – nejvýrazněji a nejdařileji se v tomto směru projevila **L. Hynková**. Více baletního vidění pak vnesli do svých kompozic **A. Landa** a **M. Kůra**, když upřednostňují čisté linie klasického tance. Poslední nastudování některých částí *Špalíčka* z roku 2009 v choreografii **E. Blažíčkové** pak přineslo neuvěřitelnou spontaneitu dětského projevu, kterému je její ztvárnění podřízeno – a v tom také spočívá jeho účinnost, síla a působivost – příloha č. 9 a č. 10 , články autorky v Hudebních rozhledech, Lidových novinách.

Blažíčková ve svém tanečním tvarování vychází z odkazu **I. Duncanové**. Tanec je pro ni odrazem vnitřního prožitku, proto se ve *Špalíčku* podřizuje niternému impulsu vyvolaného hudbou a zachyceného s rozličnou intenzitou v pohybu – ať je jím běh dětského davu, nebo sólové výstupy připomínající dobové fotografie českých tanečníc (novodobářek) 30. let minulého století. V tomto ohledu Blažíčkové ztvárnění nese s sebou silné emociální zabarvení, které Březina ve své stati popírá. Choreografie je silná tím, co a jak vypovídá, stejně jako hudba Martinů. Blažíčková svým pojetí popírá „lidovost" mnohdy přisuzovanou tomuto baletu ať po stránce hudební či taneční – její vize se podřizuje hudebnímu výrazu, který transformuje do živelného gesta a zdržuje se tak výrazné, folklorně zabarvené pohybové stylizace.

Inscenace *Špalíčku*:

19. 09. 1933	ND Praha, chor. a režie J. Jenčík, výprava J. M. Gottlieb
25. 09. 1933	ND Brno, chor. a režie M. Cvejičová, výprava F. Muzika
02. 04. 1949	nová verze ND Praha . Divadlo 5. května, chor. Nina Jirsíková, uvedeno spolu s Karnevalem A. Chačaturjana, s. Josef Svoboda, k. Jan Kropáček
26. 06. 1950	Ústí nad Labem, chor. Libuše Hynková – Legenda o sv. Dorotě a Pohádka o Popelce
14. 05. 1960	Ostrava, chor. Emerich Gabzdyl, v. Karel Svolinský
21. 12. 1963	ČSSPT – uvedena převážná část III. jednání v rámci programu Utkáno z pramenů, Legenda o sv. Dorotě a Pohádka o Popelce ch., s., k. L. Hynková, r. Karel Jernek, j. h.
25. 04. 1971	ČSSPT, chor. L. Hynková, k. Miroslav Walter
07. 12. 1972	ND Praha, chor. Antonín Landa, v. Zdeněk Seidl j.h.
26. 01. 1973	ND Brno, chor. M. Kůra, s. Vojtěch Štolfa, k. Alois Vobejda
15. 05. 1977	Olomouc, chor. J. Škoda, s.Vojtěch Štolfa, s. Alois Vobejda
16. 03. 1979	Ústí nad Labem, chor. L. Hynková, s. Ivo Žídek, k. Miroslav Walter
1982	TKP, chor. L. Hynková
22. 12. 1983	ND Praha, chor. M. Kůra, s. Vojtěch Štolfa, k. Alois Vobejda
1987	TKP, ch. L. Hynková, III. Jednání :Pohádka o Popelce
22. O6. 1990	Plzeň, chor. L. Hynková,
21. 04. 1990	Liberec, chor. F. Pokorný, s. Jan Vančura, k. Ludmila Švarcová j. h.
23. 10. 1991	Ústí nad Labem, chor. L. Hynková, s. L. Hynková, k. M. Walter
01. 11. 1996	České Budějovice, chor. L. Hynková, v. Alena Hoblová
08. 02. 1998	Opava, chor. I. Hurych, s. Vlad. Šrámek,

	k. A. Kotková, uvedeno také na Mez. Operním festivalu v Litomyšli, 28. 6. 1999 – Smetanova Litomyšl
14. a 15. 6. 2009	Kongresové centrum Praha, chor. E. Blažíčková, s. Ivan Adam, světelný design Jan Beneš, k. Kateřina Štefková

V roce 1970 Lidová škola umění v Pardubicích nastudovala ze Špalíčka B. Martinů Pohádku o Kocourovi, chor. Eva Malátová (Taneční listy, č. 3, 1971, s. 6, Pardubická překvapení).

The Strangler – Škrtič – H. 370

„The Strangler by mohl být ‚succēs de scandale', pusťme se do toho a dopřejme si trochu povyku jako při Svěcení jara"
B. Martinů

Bohuslav Martinů zkomponoval balet *The Strangler* – český překlad Škrtič[211] s podtitulem *A Rite of Passage* (Ritus, obřad proměny), v květnu 1948, tedy v době, kdy už sedm let pobýval v New Yorku (partitura je datována „New York May 16. 1948"). Již za svého předchozího pobytu v Paříži přemýšlel o možnostech prezentace a uplatnění své tvorby v Americe, což vyplývá z jeho korespondence s Milošem Šafránkem.
V dopise z Paříže 18. dubna 1939 počítá v Americe s možností objednávek „...pro sólisty, kupříkladu, nebo i divadlo, něco menšího, filmy."[212] Případně chtěl dát něco dohromady s Voskovcem (V+W se usadili ve Spojených státech amerických zjara 1939).
Martinů uvažuje i o uvedení své opery *Julietta*, kterou zmiňuje v dopise z Paříže

[211] Doslovný překlad by mohl být „škrtič", s ohledem na příběh „škrtička", což je také i starověký význam slova „sfinx". Sfinx, bájná bytost s hlavou ženy, tělem lva, ocasem hada a křídly orla. Na skále před Thébami kladla příchozím hádanku, co chodí ráno po čtyřech, v poledne po dvou a večer po třech. Kdo neuhodl, toho uškrtila. Oidipus na otázku odpověděl správně (je to člověk: jako dítě, jako muž, jako stařec o holi). Sfinx tak byla zbavena své moci a zřítila se ze skály. Jaroslav Mihule dále k přesnosti názvu uvádí: „...není však v takové podobě zcela zjevné pro češtinu vhodný, protože vyvolává určité představy než právě ústřední (ženskou postavu) příběhu, ke které se vztahuje; bylo by možné přiléhavější užít názvu, za nímž je skryta, totiž Sfinx." To by však na následující skutečnost mohlo být zavádějící, neboť v roce 1977 je uvedena Sphinx v New Yorku v choreografii Glena Tetleyho, který pro nastudování stejného tématu použil Martinů Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány, H 271 z roku 1938.
[212] Šafránek, M., op. cit., s. 89.

2. června 1939: *„Byla by možnost umístit operu? Ale kterou? Myslíte, že by byla možnost s Juliettou? Nebyl by to trochu tvrdý oříšek pro obecenstvo? V Chicagu by bylo možno udělat Špalíček.“* K těmto návrhům se pak vrací v další korespondenci (15. února 1940), kde zvažuje: *„Julietta by byla trochu silné sousto, snad Špalíček – musel bych jej trochu přepracovat do jednodušší formy.“*

Nakonec ze všech těchto písemných plánů sešlo a Martinů se k divadelní tvorbě dostává až po jedenáctiletém americkém pobytu, když v roce 1952 skládá operu *Čím lidé žijí*. Výjimkou se stává osamocená scénická skladba *The Strangler* z května 1948.

Martinů byl v té době dva roky po úrazu, když 25. července 1946 na zámku v Great Barringtonu spadl vpodvečer z nechráněné terasy (byly zde zásluhou Bostonské filharmonie pořádány letní hudební kursy – mj. kurs hudební kompozice, který Martinů lektoroval). Následky úrazu byly vleklejší, než se čekalo, a Martinů si pobyl pět týdnů v nemocnici, poté měl problémy s rovnováhou, trpěl bolestmi hlavy a citlivě vnímal pronikavé zvuky.[213] Přes tyto zdravotní potíže nadále skládal a v roce 1948 po *Klavírním koncertu č. 3, H 316* přistupuje na objednávku tanečníka a ctižádostivého choreografa v souboru Marthy Grahamové (Martha Graham Dance Company) **Ericka Hawkinse**. Protože Hawkins platil Martinů z vlastních finančních zdrojů, mohl mu nabídnout honorář 300 $. Hawkins vzpomíná 97 : *„…neměl jsem mnoho peněz, musel jsem je dát dohromady. Ale Martinů honorář akceptoval bez jediné otázky.“*[214]

Hawkins si nemohl vzpomenout, kdy se přesně seznámil s hudbou Martinů – snad v New Yorku na koncertu Bostonského symfonického orchestru s dirigentem **Sergejem Kusevickým**. Přestože Hawkins dílo skladatele příliš neznal, tušil, že Martinů odvede vynikající práci.[215]

---

[213] V dopise do Poličky, 09. 09. 1946 popisuje Martinů nešťastnou událost: „…Spadl jsem z terasy, bylo to neopatrností školy, terasa nebyla v jednom místě ohražena a vypadalo to, jako kdyby tam byly schody, a zatím tam nebylo nic a večer ve tmě se nedalo předvídat, že tam je jáma. Měl jsem proraženou lebku a asi otřes mozku a také žebra porouchána, ne zlomena, s hlavou to bylo nejvážnější, proto jsem byl tak dlouho ve špitále a doktor řekl, že jsem mohl býti lehce úplně paralyzován.“

[214] Reference na Hawkinsonova prohlášení jsou zde citována na základě interview J. Mabaryové s E. Hawkinsem (5. října 1991); Hawkins zemřel jako čtyřiaosmdesátiletý v New Yorku 23. listopadu 1994.

[215] Detaily k historii tohoto díla soustředila spolu s analýzou skladby ve své disertační práci Judith Ann Mabaryová (Mabary, Judith Ann: The Strangler: A Rite of Passage. A Creative Synthesis of Modern Dance,

Hawkinsovým jediným požadavkem bylo, aby Martinů použil původní nástroje, které slyšel ve skladbách **Carlose Cháveze** v představeních Musea of Modern Art – chtěl do skladby zařadit unikátní bicí nástroje Aztéků; J. Mabaryové se je podařilo na základě údajů a náčrtů skladatele v partituře identifikovat.

A tak „*ke čtyřem dřevěným dechovým nástrojům přidružil Martinů značný počet nástrojů bicích, mezi nimi speciální nástroje mexické a kovové (cochiti, deer-hooves, cocoon rattle, wood-blocks), aniž by blíže objasňoval důvody jejich využití.*“[216]

Sám skladatel doplňuje jejich názvy na první stránce partitury vlastními obrázky, v partituře je též zanesen Fitzgeraldův text v angličtině a pod ním souběžně ve francouzštině.

Do roku 1948 Martinů zkomponoval již třináct baletů a při psaní *Škrtiče* netušil, že se tato část jeho tvorby uzavírá, přestože – podle slov jeho blízkého přítele, pianisty **Rudolfa Firkušného** – negativnímu hodnocení díla nepřikládal zásadní význam, ale spíše se kritickou reakcí bavil.[217] I tak se třicetiminutový *Škrtič* stal posledním baletem Martinů – je zanesen na osmapadesáti stránkách rukopisu, na jehož konci vedle autorova podpisu najdeme datum 16. května 1958.

Martinů byl jedním ze tří autorů díla. Hawkins dále oslovil **Roberta Fitzgeralda**, aby napsal poetický text založený na Hawkinsových vlastních prozaických myšlenkách. Fitzgerald byl v té době znám překlady **Sofoklova** *Krále Oidipa* a *Antigony* a **Euripidovy** *Alkestis*. To byl také důvod, proč ho Hawkins oslovil, aby napsal text pro jeho vlastní verzi Oidipova mýtu. Představení tak v sobě spojovalo moderní tanec s metaforickou poezií, která tu byla představena jako mluvený dialog mezi třemi hlavními postavami: Chorem, Oidipem a Sfingou.

Literature and Music – Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů. Disertační práce. Washington University, St. Louis – Missouri 1992).

[216] Šafránek, M., op. cit., s. 90.

[217] Korespondence J. A. Mabaryové s R. Firkušným (4. ledna 1991).

Při premiérovém provedení se Hawkins představil v roli Oidipa v sólovém tanečním partu, mluvené role ztvárnili herec **Joseph Wiseman** a herečka **Anne Meachamová.**[218] Premiéra *Škrtiče* se konala 22. srpna 1948[219] v New London v Connecticutu v rámci Amerického tanečního festivalu (American Dance Festival). Festival trval šest týdnů – od 13. července do 22. srpna. Na programu byla představení nejvýznamnějších skupin moderního tance, v závěru se konaly workshopy až pro sto dvacet studentů, pod vedením choreografů participujících na festivalovém programu. Ten zahrnoval dvanáct koncertů – šest z nich patřilo souboru **M. Grahamové**, po třech uvedli **José Limón** a skupina **Jane Dudleyové** a **Sophie Maslowové**. Soubory představily šest premiérových titulů: *Wilderness Stair* s podtitulem *Diversion Angel* v choreografii **M. Grahamové**, *Corybantic* **D. Humpreyové**, *Voice in the Wilderness* a *Song of Anguish* **Pauline Konerové**, Limónovu interpretaci Bachovy S*onáty č. 4 pro housle a piano*. *Škrtič* měl být na programu třikrát, ale nakonec byla dvě představení odvolána kvůli neshodám během zkoušek mezi **Hawkinsem** a **Louisem Horstem**, manažerem a hudebním ředitelem Grahamové. Její soubor poskytoval Hawkinsovi zázemí, kde mohl bez rozpaků experimentovat. I tak Hawkins považoval za nezbytné objasnit divákům svůj záměr uvedený v programu k premiéře:

SFINGA, napůl lev a napůl žena, představuje matku i otce v první scéně, její křídla jsou symbolem fyzické extáze rodičů a její jméno v řeckém významu znamená Škrtič a odkazuje na nebezpečí rodičovské fixace nebo dominance.

OIDIPUS přemáhá Sfingu tím, že uhádne její hádanku, spočívající v čtyřnohém tvorovi, dvounohém obrazu nahého člověka a trojnohém obrazu fyzicky tvůrčího člověka. Jeho jméno v řečtině znamená oteklé chodidlo.

CHOR, jediná postava, mluví jako vnitřní stále přítomný svědek každého dramatu; občas sama k sobě, občas k Oidipovi v okamžiku jeho iniciace do dospělosti.

Scéna je rituální taneční místo v kamenité soutěsce na cestě z Delf do Théb. Oidipus spí.

---

[218] Pouze Doris Heringová, jako jediná z kritiků, místo Wisemana uvádí tanečníka Stuarta Hodese. Srov. Hering, Doris: An American Dance Festival. Dance Magazine 22, říjen 1948, no. 10.

[219] Nikoli 16. srpna, jak uvádí Šafránek v knize Divadlo B. Martinů, s. 422.

I přes tuto choreografovu snahu přiblížit svou vizi newyorští kritici ostře napadli nastudování *Škrtiče* za jeho explicitní choreografii a příliš novátorské pojetí oidipovského mýtu. Hawkinsova interpretace legendy jako metafory pro dospívání mladého muže byla, jak vidno, především pro recenzenty až příliš názorná a nepřijatelná. Většina hodnocení pocházela od tanečních kritiků, proto zmínky o hudbě jsou spíše okrajové a omezují se na jednovětá hodnocení.

Rozsáhlejší pasáž věnuje premiéře taneční kritik **Robert Sabin**, který pro The Dance Observer napsal: *„Škrtič, nové dílo Ericka Hawkinse, jehož uvedení bylo dvakrát odloženo, bylo uvedeno na závěrečném koncertu festivalu 22. srpna. Bylo to další taneční drama po Hawkinsově Johnu Brownovi a Štěpánu akrobatovi, ale tentokrát zde bylo méně tance a více slova. Ti, kteří podle názvu očekávali něco šokujícího, něco ve stylu Jacka Rozparovače, byli zklamáni, neboť z ústřední postavy Škrtiče se vyklubal Oidipus a tématem bylo hrdinovo hledání jeho vlastního mužství a vítězství nad Sfingou a jejími hádankami… Choreografie spočívala ve čtyřech základních pohybech, opakovaných v nepříliš logických sekvencích, než dlouhý a bombastický kus dospěl ke svému konci. Může to znít ostře, ale Hawkins měl příležitost ve dvou předchozích dílech zjistit, že okázalé texty a ambiciózní psychologická témata nemohou zachránit v podstatě slabý tanec od toho, aby se nezdál nudným. Vzhledem k tomu, že měl k dispozici jednu z nejlepších žijících choreografek [mluví o Grahamové], je těžké pochopit, proč použil násilné a téměř frenetické ‚originální' tance namísto něčeho skutečně originálního… Oidipus, spí a podle všeho se mu ve snu zdá, jak jede na kole.… Anne Meachamová byla vnadnou Sfingou a Joseph Wiseman odříkával svou roli jasně, i když poněkud bombasticky. Text Roberta Fitzgeralda byl zmatený a jeho proměnlivě rytmizovaná dvojverší trivializovala téma. Hudba Bohuslava Martinů v tomto případě nepatří k jeho nejlepším. Použití bicích s klavírem bylo magické, ale základní materiál je chudý a ke konci se uchyluje k hollywoodskému zakončení ordinérní zvučnosti. Scéna Arche Lauterera byla mimořádně efektivní, jediný zcela uspokojivý element celého představení. Ale proč byl Chor oblečen do čínského kostýmu? Zbytek programu tvořil Wilderness Stair slečny Grahamové, vynikajícím způsobem zatančen; Errand into the Maze, což je nyní velmi silné a jednotné dílo; a nakonec Night Journey, které slečna Grahamová nikdy neprovedla lépe. Oidipus pana Hawkinse*

byl jen slabým odvarem postavy, kterou předvedl dříve v programu. Diváci nadšeně ocenili celý koncert.“ [220]

Sarkastický tón vyčteme ze slov **Doris Heringové** v Dance Magazine:

„Škrtič je bombastickou verzí slavné scény Oidipa a Sfingy na cestě z Delf… Jsou tu záblesky uvolněného a invenčního tanečního pohybu. Vlastně bychom si mohli téměř troufnout říci, že je to nejlepší tanec, který kdy Hawkins vytvořil. Ale můžete být unaveni jeho objevováním skrze nekonečné natahování vokálů v hudebním mišmaši. Arche Lautererova scéna nepřevyšuje jeho obvyklý standard. Okomentování partitury B. Martinů si vyhrazujeme po dalším poslechu.“ [221]

Taneční kritik **Walter Terry** oceňuje v závěru Hawkinsovu interpretaci:

„…Škrtič se pokouší skrze slovo a pohyb dát divadelní formu legendě o Oidipovi a Sfinze, ale to je v této chvíli vše. Je tu skvělý scénický návrh velkolepého mýtu, a to v Lautererově konstrukci s postavou ohnivě-okřídlené sfingy, s tmavým pozadím s chomáči oblak, které navozují nezbytně tajemnou atmosféru. Poezie nemá nádech majestátnosti a tajemství, alespoň ve své deklamované formě, a Hawkinsova choreografie je zcela nedramatická. Když používám slovo „nedramatický“, chci tím naznačit, že akce vzácně reflektuje drama tkvící v okolnostech, na nichž je legenda vystavěna. Hawkins vytváří vlastní pohyby, které jsou fyzicky dramatické; dramatické v postoji a virtuozitě, ale ne v navození tématu. Tanečník-choreograf dělá docela hezký dojem jako hrdina dramatu a vytváří pouze přesvědčivé, taneční pasáže vrcholné úrovně. Zdá se, že tyto pasáže mají malý význam a navíc vyvolávají dojem choreografické nesourodosti, ale Hawkins se s nimi vypořádává energicky a každé z nich dává ojedinělý význam. Anne Meachamová byla pronikavě hovořící Sfingou, Joseph Wiseman představoval hlas choru a Hawkins v roli luštitele hádanky sfingy také občas promluvil.“[222]

John Martin pak vidí překážku ve vyjádření samotného tance prostřednictvím slova:

„…Je velmi těžké prostřednictvím slov udělat dobrý dojem a dílo je více literární než choreografické. Hawkinsovy pohybové pasáže jsou skutečně nucené a irelevantní. Hawkins oděný do

---

[220] Sabin, Robert: Review of American Dance Festival. The Dance Observer, srpen/září 1948, s. 86, 87.
[221] Hering, Doris: An American Dance Festival. Dance Magazine 22, říjen 1948, no. 10, s. 41.
[222] Terry, Walter: The Dance. New Yourk Herald Tribune, 23. srpna 1948, s. 10.

celuloidového pláště je vzdálen přesvědčivému symbolu dospělosti a jeho nešťastná dikce zvláště v porovnání s krásným přednesem Josepha Wisemana se jeví nevýhodou. Anne Meachamová vytváří vysoce pikturiální sfingu, Martinů hudba byla efektní, dobře dirigovaná Eugenem Lesterem a Arche Lauterer vytvořil jednoduchou, ale zcela krásnou výpravu.“[223] **Cecil Smith** není spokojena ani se scénou:

„…Erick Hawkins postavil viditelně s velkými výdaji, prázdný a exhibicionistický nový kus. Ve Škrtiči, v němž dva mluvící netanečníci byli pouhým doprovodem – Anne Meachamová jako Sfinga a Joseph Wiseman jako Chorus. …dílo používá vyumělkovanou poezii Roberta Fitzeralda o Oidipovi pompézně pronesenou panem Wisemanem a paní Meachamovou, a příležitostně s námahou také Hawkinsem, který je u konce s dechem. Arch Lauterer navrhl Sfingu v jakémsi noční klubu a Bohuslav Martinů nepřispěl svou nejlepší partiturou.“[224] Příkré kritiky se mohly zdát dostatečným důvodem pro odložení díla ad acta, ale svou roli tu sehrály pravděpodobně i další skutečnosti. Hawkins vstoupil do skupiny Grahamové v roce 1938 jako první muž ve výhradně ženské sestavě. Okamžitě se stal tanečním partnerem Grahamové, začal řídit zkoušky a zařizoval řadu administrativních záležitostí. Grahamová s Hawkinsem se vzali bezprostředně po uvedení Škrtiče v Santa Fé v Novém Mexiku. Jejich sňatek přispěl k žárlivosti mnoha členek souboru, které již dříve kritizovaly zvláštní přístup Grahamové k Hawkinsovi. Přesto se Grahamová rozhodla uvést Škrtiče pod záštitou své společnosti v lednu 1950, a to ve svém divadle na 46. ulici.[225] Ani tentokrát Grahamová kritiky o Hawkinsových kvalitách nepřesvědčila. **John Martin** v The New York Times tentokrát vynesl tvrdý verdikt, když označil Škrtiče za „…naprosto trapný kus nemotornosti, který měl být pohřben už v roce 1948.“[226] Společnosti Grahamové je vytýkáno, že podporuje takový „honosný nesmysl“, zatímco Hawkinsovi jeho „ambiciózní psychologický program“ a „v podstatě slabý tanec“.

---

[223] Martin, John: Martha Graham and Troupe Introduce Work by Hawkins at Dance Fete Finale. The New York Times, 23. srpna 1948, s. 14.

[224] Smith, Cecil: Dance Moves to the country in New England. Musical America XVIII, září 1948, no. 18, s. 7.

[225] Škrtič je podle zpráv v New York Times z 22. ledna 1950 na programu skupiny celkem třikrát – 24., 27. a 29. ledna.

[226] Martin, John: 2 Premieres M. Graham. Graham Program. New York Times, 25. ledna 1950.

Doris Heringová znovu utvrzuje v Dance Magazine svůj negativní náhled z roku 1948, aniž by se vyjádřila k hudbě, jak slibovala: *„Třetí, ubohou kompozicí nebyla práce M. Grahamové, ačkoli za to, že dovolila její uvedení, nese v jistém smyslu odpovědnost. Mluvíme samozřejmě o Hawkinsově sólu Škrtič, který byl v New Yorku uveden v premiéře, přestože si svou skutečnou premiéru odbyl v předminulém létě na New London Festival. Museli jsme o něm mluvit a mluvíme negativně. Má to malý smysl to opakovat. I když Škrtič je vázán se slovy (deklamovanými Sarah Cunnighamovou, Richardem Malkem a Erickem Hawkinsem), zůstává neartikulován.V legendě o setkání Oidipa a Sfingy chybí dramatické napětí, nehledě na to, že při pohledu na choreografovo tonutí v bahně vzpouzejícího se materiálu je zřejmé, že není možné utvářet souvislý celek.“* [227]

Se zlehčující, pejorativně vyznívající nadsázkou pak hodnotí *Škrtiče* **Winthrop Palmer** v Dance News: *„…Škrtič Ericka Hawkinse je dramatizací a divadelní performancí populární konverzace nad coca-colou a hot dogem v nějakém současném americkém univerzitním městečku od Maine po Kalifornii. Může to zajímat, a dokonce pomoci, studentům psychologie, ale není to profesionální a nemělo by to být zařazeno do repertoáru Marty Grahamové. Sarah Cunninghamová a Richard Malek četli neobyčejně dobře poezii Roberta Fitzgeralda. Pan Hawkins se usilovně snažil vytvořit postavu týraného adolescenta tak, aby vyzněl přesvědčivě, ale naturalismus není způsob, jak přiblížit toto téma.“*[228]

Robert Sabin opět referoval o *Škrtiči* tentokrát pro Musical America:

„Škrtič je nejméně významnou Hawkinsovou prací. Sfinga je mladá dáma na vyvýšeném místě, s krásným ocasem, Oidipus a Chor jsou postavami, které „mluví jako vnitřní všudypřítomný svědek každého dramatu“. Ale není schopen sdělit nic během nekonečného toku hudby. (…) Hudba Bohuslava Martinů je pouze řemeslně dobře udělaná; a Hawkinsova choreografie prakticky neexistuje; Hawkins se potácí a poskakuje po scéně ve zkráceném celuloidovém plášti všemožným způsobem, až se chvílemi stává trapným. Oidipova iniciace do dospělosti se ve skutečnosti nikdy nepodaří, když Hawkins odchází ze scény na nešťastný text: „Nyní mohu žít.“ – Znuděný divák by

[227] Hering, Doris: The season in review. Dance Magazine 24, březen 1950, no. 3.
[228] Palmer, Winthrop: The season in review. Dance News, březen 1950, s. 5.

se ho mohl zeptal: „Proč?“ Sarah Cunninghamová a Richard Malek dělali se svými rolemi Chora a Sfingy, co mohli, ale nemohli s nimi dělat nic. Hawkins, který ve svých jiných dílech ukázal určitou fantazii a divadelní vkus, byl nerozumný, když se pokusil o toto nesmyslné a sebevědomé dílo v New Yorku.“[229]

William Bryer pak *Škrtiče* také zatracuje: *„Tento choreografický pokus vypadá jako kompletní selhání, zbytečné, absurdní a únavné. Připouštíme, že je možné se pobavit s řeckými legendami, ale to nás upoutá, když by se jednalo o satirickou rovinu. Obáváme se, že zde je Hawkins více satyrem než satirickým.“*[230]

Negativní přijetí kritiků je dáno Hawkinsovou choreografií a reinterpretací samotného mýtu. Dále tón některých kritických hodnocení naznačuje, že styl choreografie Grahamové je považován za příklad, se kterým jsou pak poměřováni další členové její skupiny. Hawkins se nicméně snažil hledat nové způsoby tanečního vyjadřování, které se v roce 1948 mohlo jevit jako kontroverzní. Pro Hawkinse se *Škrtič* kryl s jedním z jeho nejbolestivějších období, kdy nakonec pod narůstajícím tlakem ze společnosti Grahamové v roce 1950 odešel. Říká, že po provedení *Škrtiče „chtěl na celou věc zapomenout“,* přestože zpočátku doufal, že *Škrtič* bude mít skandální úspěch srovnatelný s Nižinského *Svěcením jara*. Proti dílu se však vznesla velmi přísná kritika a zůstalo na dlouhou dobu zapomenuto.[231]

Se znovuuvedením *Škrtiče* se setkáváme až v roce 1990 na 25. mezinárodním hudebním festivalu v Brně (30. 09. 1990), věnovaném stému narození skladatele, kde balet

---

[229] Sabin, Robert: Martha Graham Gives Series In return After Two Years, Musical America, s. 257, January 1950.

[230] Bryer, William: The State of the Theatre: Midseason Higlights. School and Society, 25. ledna 1950.

[231] Pozn. aut.: Domnívám se, že dílo zůstalo částečně nepochopeno v kontextu své doby. Z dnešního pohledu vnímání a prezentace soudobého tance by možná jeho případná rekonstrukce vyvolala zcela odlišné kritické názory. Zřejmě svým pojetím přesáhlo tehdejší tolerované hranice umělecké tvorby a estetiky. Z kritik lze usoudit, že Hawkins byl ve svém projevu mnohdy minimalistický, což se dnes stalo vyhledávaným stylem mnoha tanečních produkcí, jež nejsou odsuzovány, a naopak jejich výpověď tkví v jednoduchém, minimalistickém gestu a pohybu. Je možné, že mnohé atributy Hawkinsovy choreografie, které tehdy pobuřovaly, by dnes žádné pohoršení a rozpaky nevzbudily, uvědomíme-li si, že i nahota na scéně je akceptována jako něco samozřejmého – z tohoto pohledu se pak pozastavení například nad „hawkinsovským naturalismem“ může jevit jako zavádějící.

nastudoval **Luboš Ogoun.**[232] Jako úspěšné nastudování hodnotí *Škrtiče* Brněnský večerník a v Rovnosti tvrdí, že ti, kdo nenavštívili představení, přišli o něco nenahraditelného. Z recenze v Tanečních listech je zřejmé, že Ogoun *„koncipuje balet jako neustálou interakci hrdiny (Ivan Příkazský) s podněty ležícími mimo jeho subjekt, jejichž symbolem se stává jediná postava – žena a tajemná sfinga současně, personifikovaná touha, láska i zlo v jedné osobě (L. Ogounová). Slovesnému projevu připadá dějová expozice, taneční ztvárnění sleduje symboličnost a zevšeobecnění příběhu"*. Recenzetka však choreografii vytýká *„nepříliš výraznou diferenciaci pohybové charakteristiky rozdílných pohybových poloh"*, která *„místy znesnadňovala percepci hlubšího smyslu díla"*.[233]

V listopadu 1989 pak CBC v Montrealu vysílalo rozhlasovou nahrávku hudby *Škrtiče*. V témže roce London Guildhall School of Music and Drama představila tento balet spolu s jednoaktovou operu Martinů *Ariadna, H. 370* jako součást festivalu této školy – choreografii baletu vytvořil **Maxine Braham.**

V Institutu B. Martinů je k dispozici digitální záznam londýnského nastudování z roku 1998, které mě překvapilo svou naléhavostí a působivostí hudební předlohy. Výrazná deklamace Fitzgeraldova textu udává rytmus pohybu a velmi zvučná bicí sekce vyvolává silný prožitek a dojem. Hudba jakoby zachycovala Hawkinsovu metaforickou vizi, kdy hádanka Sfingy je hádankou ve vlastní mysli o identitě a hledání sebe sama. Oidipus tu leží na freudovské pohovce a je zpovídán Chorem – mužskou postavou. Stav Oidipovy mysli pak ztělesňuje černá tanečnice a bílý tanečník – protichůdné stavy našeho vědomí i nevědomí. Každá z postav má svůj herecký protějšek přednášející text. Výrazná deklamace textu a jeho opakované sekvence vedly v tomto případě choreografa k vytvoření stejně jasného gesta, které je tu odrazem tápající mysli. Oidipus odkrývá svůj vnitřní svět plný pochybností a hádanek. Braham vytvořil působivou moderní pohybovou kompozici souznějící s neklidně vibrující hudební předlohou. Poslední

[232] Recenze na tuto inscenaci uvádí J. Mabaryová ve své disertační práci: Brněnský večerník 21. září, 2. a 15. října 1990, Práce 6. září 1990, Rovnost 2. října 1990, Rudé právo 6. října 1990, Scéna 9. září 1990, Zemědělské noviny 2. října 1990.

[233] Taneční listy, r. 29, č. 1, Zuzana Kotzianová, Škrtič.

koncertní provedení skladby pochází z roku 2004, kdy byla hrána na hudebním festivalu v Basileji.

Inscenace baletu *The Strangler*:

22. 08. 1948	ch. E. Hawkins, v rámci Amerického tanečního festivalu (American Dance Festival) v New London v Connecticutu, s. a k. A. Laterer
30. 09. 1990	ch. L. Ogoun, 25. mezinárodní hudební festival v Brně
15. 01. 1989	London Guildhall School of Music and Drama představila tento balet spolu s jednoaktovou operu *Ariadna, H. 370* jako součást festivalu této školy – choreografii baletu vytvořil Maxine Braham.

Taneční zpracování koncertních skladeb Bohuslava Martinů

Bohuslav Martinů zkomponoval čtrnáct baletů – z nich se dočkalo scénické realizace osm: *Istar*, *Kdo je na světě nejmocnější*, *Vzpoura*, *Podivuhodný let*, *Kuchyňská revue*, *Šach králi*, *Špalíček* a *Škrtič*.

Martinů ale také inspiroval řadu choreografů svými koncertními díly – byly předlohou jak celovečerních dějových baletů, tak krátkometrážních abstrakních tanečních děl. Hudba Martinů jakoby vylučovala využití čisté klasické techniky, skladby Martinů jsou poslechově náročné, melodicky nejisté a rytmicky spletité – a právě tím podněcují choreografy k nacházení dalších možností pohybového tvarování .

Pensionát – na hudbu Film en miniature – H. 148

Jarmila Kröschlová uvedla se svou skupinou baletní pantomimu *Pensionát* na hudbu klavírního cyklu B. Martinů *Film en miniature*[234]. Tuto svou práci prezentovala v rámci matiné ve Stavovském divadle 13. 12. 1932. V Národním osvobození uveřejňují recenzi, ve které její autor vyzdvihuje *„originální a exaktní provedení"* této baletní pantomimy. Jarmila Kröschlová *„potvrdila znovu své nadání pro taneční karikaturu, grotesku a humor.; vzácné koření nejen u nás, ale vůbec v tanečním umění… Pensionát se přimyká, na rozdíl od mnohých pantomim, těsně k zabarvení hudebního výrazu jak rytmicky, tak mimicky, pohyb nepůsobí nikterak násilně a jeho karikující humor má ducha, jehož patrná jsoucnost je jindy J. Kröschlové spíš na úkor. V jejím tanci není mnoho živelného; myslí příliš mnoho, je odvozený, netryská přímo z bytosti. V Pensionátu vynikal sólový výkon Irmgrad Otte, příbuzný mimikou J. Šaršeové…, také Turek B. Bešťákové byl dobrý jakož vůbec v této pantomimě všechny členky skupiny prokázaly přesnou a přísnou přípravu a schopnosti mimické."*[235] Z představení existují

[234] Klavírní cyklus komponovaný v Poličce v říjnu 1925 a dokončený v Paříži,. Z rukopisu skladby je znát, že vznikal v krásném prostředí skladatelova kraje a následně v Paříži: č. 4 Valčík je zakončen poznámkou Lucký vrch, č. 3. Ukolébavky končí údajem Belveder, v Poličce 3. 10. 1925, č. 1. Tango, Paris Mac Mahon, č. 6. Carillon, Paris, Jardin des Plantes. Kompozice byla věnována skladatelově přítelkyni Josefině Tausikové.

[235] Národní Osvobození, 13. 12. 1932, Matinée Jarmily Kröschlové, – ajp.

dvě fotografie – archiv E. Kröschlové – na kterých je také zachycena **Nataša Gollová – Hodačová**.

Otvírání studánek – H. 354

„Pro nás všechny byly Studánky v Radokově pojetí něco nového, krásného a vzrušujícícího." **Z. Šemberová**

Druhým tanečním zpracováním Martinů koncertního opusu se stalo *Otvírání studánek*. **Alfréd Radok** vytvořil v roce 1960 scénickou verzi této skladby, kterou Martinů složil v létě v roce 1955. Podnět vzešel od **Miloslava Bureše**, který poslal skladateli báseň *Píseň o studánce Rubínce*. Martinů bylo tehdy pětašedesát roků a už sedmnáct let žil v zahraničí, proto ho Burešovy verše silně dojaly. *Otvírání studánek* pro něho znamenalo symbolický návrat domů. V dopise z Nice Burešovi píše: *„Vaše báseň o Studánce*[236] *se mne hluboce dotkla nejen proto, že máte rád Vysočinu, ale i proto, že je krásná. Mnoho vzpomínek vyvolala, a drahých. Ovšem, že na ni napíšu hudbu, tak krásný text se nenajde každý den."*[237]
Bureš ve svých verších oživil starý lidový zvyk – vítání jara. Symbolické čištění studánek od jarních nánosů bláta, symbolické čarování a loučení se zimou povýšil básník do filosofické roviny – *„vložil do kontextu kromě dětských her a čarování kolem studánky antický chór a poutníka, zosobněnou moudrost věků"*[238] – Martinů tuto roli pojal v barytonovém sólu. Kantátu dokončil 12. července 1955 v Nice.
Otvírání studánek se o pět let později začalo zkoušet v Laterně magice, kde bylo nastudováno jako druhý program této scény (První Program – program pro Expo 58 v Bruselu).[239] Režie se ujal **Alfréd Radok**, choreografii pro inscenaci vytvořila **Zora**

[236] Píseň o Studánce přejmenoval Bureš ve shodě s kantátou Martinů na Otvírání studánek.
[237] Dopis M. Burešovi, 04. 07. 1955.
[238] Mihule, op. cit., s. 484.
[239] Radok připravoval spolu s J. Svobodou a P. Smetanou program pro Expo v roce 1958 – Radok nazval program Laterna magika, program koncipoval jako účelový s informativním posláním (Hedvábný, s. 277). Program byl po návratu z Bruselu pro velký úspěch uváděn v prostorách kina Adria, které se po úpravách stalo stálou scénou, která převzala název programu.

Šemberová, jež měla spolupracovat již na programu pro Expo v roce 1958, ale nebyla tehdy schválena.[240]

Šemberová vzpomíná, že *„v Laterně magice našla svůj druhý domov… byla jsem zařazena jako choreografka a vedoucí tanečních skupin, ale můj původní příjem byl zmenšen, ačkoliv moje zodpovědnost se zvětšila. Mohla jsem však pracovat s Radokem, a to bylo pro mne nejdůležitější“.*[241]

Šemberové byla v novém projektu svěřena pohybová spolupráce na druhé části večera – *Otvírání studánek*.

Svou choreografii koncipovala v souladu s filmem **Miloše Formana**, a proto *„potřebovala hledat a srovnávat pohyby na jevišti s pohybem na plátně.“* Podle jejích slov to *„bylo pro všechny velmi únavné, neboť vyžadovala při každém opakování plné soustředění tančících i výrazový obsah“*. Šemberová vzpomíná na Nevěstu **Jany Andrsové**, Ženicha **Pavla Veselého** – *„oba dva byli přesvědčiví v každém detailu“;* na spolupráci s Radokem pak jako na *„nejkrásnější pracovní údobí života“*.[242]

Tři venkovské dívky tančily **Helena Pejšková**, **Ada Bartošová** a **Věra Nováková-Kramešová**. Radok pojal kantátu ve scénické podobě jako cyklus života: Mládí, svatební obřad, početí nového života, stáří, smrt a znovu nový život. Jak dodává Šemberová: *„tedy nic nového, ale jak to Radok ztvárnil, to bylo úplně ojedinělé. Každý pohyb na jevišti byl nanejvýš důležitý a něco vyjadřoval. Film byl jako báseň a byl těsně spjat s hudbou. Choreografie byla dělána k filmu a k hudbě současně. Bylo to nitěrně pravdivé, neefktní, velmi jednoduché, výrazové prostředky obrovsky silné jak ve filmu, tak v pohybu. Dokonale to splývalo s hudbou Bohuslava Martinů a textem Miloslava Bureše. Když jsem na tom pracovali každý sebemenší pohyb měl svou sdělnost.“*[243]

Film byl natočen na Českomoravské vysočině a jeho hlavními aktéry byli tamní obyvatelé. Několika šťastným se podařilo nový projekt vidět na některé z uzavřených

---

[240] Šemberová, op. cit., s. 106. V Českém tanečním slovníku je chybně uvedeno Otvírání studánek v r. 1958, ale podle dostupných pramenů citovaných v knize Šemberové Na šťastné planetě a v publikaci Z. Hedvábného Alfréd Radok , Zpráva o jednom osudu uvedeno v tomto roce nebylo.

[241] Šemberová, op. cit., s. 108.

[242] Šemberová, op. cit., s. 109.

[243] Hedvábný, Z.: Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu, s. 279.

zkoušek koncem dubna 1960. V tom, co se pak hrálo jako druhý program Laterny magiky však *Otvírání studánek* chybělo – pracovníci ministerstva kultury Václav Kopecký a Ladislav Štoll je s velkým rozhořčením zakázali. *„Nikdo z nás nic nechápal. Studánky neměly s politikou nic společného… Sedli jsem si na jeviště na stupínek a plakali. Alfred byl bílý jako stěna a my jsem se báli, že je opět blízko infarktu.“* [244] Alfréd Radok byl pro tehdejší režim nepřijatelný, o pár měsíců později dostal infarkt a z Laterny magiky musel odejít. Všichni zákaz chápali jako nespravedlnost. Šemberová považovala *Otvírání studánek* za svou zdařilou práci, bohužel na repertoár Laterny magiky se nikdy nedostala.

Otvírání studánek bylo dále uvedeno v Československém státním souboru písní a tanců v choreografii **Jiřiny Kalinové** (1963) a v roce 1989 kantátu uvedl **Jiří Blažek** v Ústí nad Labem (premiéra 21. 11. 1989, s. V. A. Šrámek, k. D. Svobodová; v první části *Bolero*, *Boef sur le toit – Příběh z pařížské uličky*, h. D. Milhaud, ch. V. Medvěděv). V roce 2007 bylo *Otvírání studánek* součástí festivalu Smetanova Litomyšl, kde je nastudováno tanečním souborem Hradišťan v choreografii **Ladislavy Košíkové**.

Opus pak v roce 2007 představil na Festivalu B. Martinů v Basileji **Jiří Bubeníček**. Jeho choreografii jsem měla možnost vidět v rámci baletního večera *Bubeníček & Friends* uvedeném v Národním divadle v Praze 15. a 16. května 2009.

J. Bubeníček použil původní film, vytvořený pro Laternu magiku v roce 1960. Nicméně zcela opustil téma kantáty a promítl do skladby vlastní příběh – *„Je o partnerském vztahu procházejícím mnohými peripetiemi. Je zřejmé, že se často ve svých opusech vyrovnává se svou životní zkušeností, což dokládají jeho slova, že tanec je pro něho terapií.“*[245] V tomto ohledu se Bubeníček s Martinů míjí, když zde roztančil partnerský trojuhelník – jedné ženy rozpolcené mezi dvěma muži. Taneční výkony byly sice vynikající a zvolená pohybová kompozice byla bohatě strukturována, ale neobsáhla hloubku a smysl skladby samotné. Také recenzentka Tanečních aktualit je stejného názoru, když píše:

[244] Šemberová, op. cit., s. 110.
[245] Lidové noviny, 18. 05. 2009, Taneční mistrovství na druhou, L. Dercsényiová.

„Bohužel hudba Martinů a ještě v živé interpretaci Orchestru Berg byla natolik silná, že trio tanečníků Jiří Bubeníček, Otto Bubeníček a Bridget Breiner ji jen stěží mohli svým tancem, který si šel svou vlastní cestou, vyvážit. Navíc projekce obrázků s vesnickými náměty a s patetickými verši o návratu domů roztrhala propojení tance a hudby definitivně. Trochu krok mimo."[246]

Symfonie č. 6 – Symfonické fantazie – Fantaisies symphoniques – H. 343

„…tak vám sděluji, že jsem zase dostal nové vyznamenání od toho Sdružení kritiků v New Yorku, a to sice ty Symfonické fantazie byly zvoleny jako nejlepší orchestrální dílo za rok 1955…"
B. Martinů

Na *Symfonických fantaziích* pracoval Martinů v New Yorku od roku 1951 a o dva roky později – 23. 04. 1953 – je dokončuje. V květnu pak Martinů se svou ženou přilétl do Paříže – manželé plánovali roční pobyt v Evropě, ale možná se chtěli také usadit v Evropě natrvalo (jak píše Charlotta Martinů v pamětech, s. 87). Martinů získal roční stipendium od Guggenheimovy nadace, které mu poskytovalo finanční zajištění. Brzy po příjezdu do Paříže provádí konečnou revizi *Symfonických fantazií* datovanou 26. dubna 1953 (vypustil dva předepsané klavíry a v úvodu jejich part rozděluje do houslí). Skladba pak byla prvně provedena v Bostonu 7. a 8. ledna 1955, za pár dní je hrána v New Yorku – 13. a 14. ledna. O úspěchu své skladby se Martinů dovídal z recenzí, které netrpělivě očekával. Když se mu do rukou dostaly nadšené ohlasy, psal domů: *„Je to hodně moderní a tak jsem byl vlastně překvapen, že se tak shodli. To víte, jací kritikové jsou, člověk se všem nemůže zachovat – hlavně, že konstatovali že jsem Čechoun… Ale jsem si jist, že až budou provedeny u nás*

[246] Taneční aktuality, Bubeníček and Friends, Zuzana Šmugalová, 17. 08. 2009.

dostanu zase vynadáno, že jsem západník.“ [247] *Symfonické fantazie – Šestá symfonie* [248] se staly podle hodnocení newyorských kritiků nejlepší orchestrální skladbou roku 1955.[249]

Symfonické fantazie v baletech Ozvěny trubek a Anastázie

Hudba *Symfonických fantazií* inspirovala amerického choreografa **Anthony Tudora** k vytvoření baletu *Ozvěny trubek – Echoing of Trumpets* na scéně Královské opery ve Stockholmu. Balet byl inspirovaný tragickou historií Lidic, Tudor byl zároveň autorem libreta – premiéra se konala 28. září 1963. Balet vzbudil ve Stockholmu velký ohlas a později také v Paříži, kde Královský balet hostoval.[250]

Hudba *Symfonických fantazií* se dočkala dalšího scénického pojetí, když je v roce 1967 **Kenneth MacMillan** použil pro svůj jednoaktový balet *Anastázi*e inscenovaný v Deutsche Oper v Berlíně s tamním baletním souborem – premiéra 25. června 1967; hlavní roli ztvárnia **Lynn Seymourová**. Úvod k baletu tvořila elektronická hudba, filmová projekce z filmu *Od cara ke Stalinovi* (z produkce Aero film). **John Percival** o *Anastázii* napsal: *„Hrdinkou baletu je Anastázie, nejmladší dcera posledního cara, kterou rodina neuznává. Námět baletu je zcela vymyšlený a MacMillanovi nešlo o Anastázii, ale o zosobnění ženy. Jeho hrdinka myslí, že je Anastázie, nikdo jí to však nevěří. Stálými návraty k minulosti ztrácí vztah k přítomnosti a ať obrazy, které se honí v její pomatené mysli jsou či nejsou výtvory fantazie, je v nich ztracena. Filmová projekce tvoří zároveň výpravu scény, je zde i dosti tance pro hlavní představitelku Lynn Seymourovu, zejména velké sólo. Ovšem není to tanec konvenční, hrdinka leží na zemi tváří dolů a zoufalými pohyby se vzpírá a otáčí. Viděl jsem dílo jenom jednou, ale shledávám je zcela jasným, i když námět byl velmi odvážný. MacMillan se zde projevil nejen jako choreograf, ale i jako režisér.“*[251]

---

[247] Dopis do Poličky, 25. února 1955.

[248] Vzhledem k tomu že obsahem se skladba přimyká k Martinů symfoniím, převážil další název vnucený zvnějšku – Šestá symfonie.

[249] „…tak vám sděluji, že jsem zase dostal nové vyznamenání od toho Sdružení kritiků v New Yorku, a sice ty Symfonické variace byly zvoleny jako nejlepší orchestrální dílo za rok 1955… Tak si zase můžete udělat místo na stěně pro diplom.“ Dopis do Poličky, 23. 02. 1956. Ch. Martinů, s. 164.

[250] Taneční listy, č. 3, 1966, s. 3, Stockholm, Dana Paseková.

[251] Dance and Dancers, John Percival – Taneční listy č. 9/1969.

Ve Stutgartter Zeitung **Horsts Koegler** uvedl, že „*MacMillan chce ukázat rozvrácenou duši ženy, pro niž vzpomínky, vidiny a přítomnost jsou jedinou neprostupnou spleticí vláken, v nichž mizí hranice mezi realitou a fixí, ztrácí pevnou linii a točí se, jako točna scény ve finále s ženou v posteli, skrčenou postavou Rasputinovou a v protisměru postupujícími postavami jejího muže a carevny. Neobyčejný námět, s nímž by nás mohl smířit jen bouřlivý úspěch. Ale čím je nám dnes Anastázie, co s ní? Jaké zvláštní poslání má tento balet na scéně Opery? I když chápeme a vítáme MacMillanovu snahu po nekonveční dramaturgii a v díle samotném nalézáme jeho individuální rukopis, i když není pochyb, že Lynn Seymourová i ostatní zasluhují velký závěrečný potlesk, přece jen nemůžeme popřít zbytečnost této produkce a její falešný modernismus.*“[252]

Seymourová si hlavní roli také zatančila v nové Macmillanově verzi téhož baletu, ale rozšířeného o další dvě jednání, v nichž zazněly *Symfonie č. 1* a *č. 3* **Petra Iljiče Čajkovského**, poslední třetí akt patřil opět Martinů *Symfonickým fantaziím*.[253] Tříaktový balet *Anastázie* byl prvně prezentován v londýnském Covent Garden v intepretaci Royal English Ballet a to 22. června 1971. Cara a carevnu tančili **Derek Rencher** a **Světlana Beriosová**, **Antoinette Sibley** a **Anthony Dowel** vystoupili jako Kšešinská a její partner. Scénu a kostýmy narhl **Barry Kay** – příloha č. 11 překlad libreta baletu *Anastázie*. V obnovené premiéře se vrací na repertoár The Royal English Ballet MacMillanova *Anastázie* v roce 1978 (premiéra 19. července); English National Ballet ji zařazuje do repertoáru opět v roce 1989.

Anastázie se dostala na scénu Metropolitní opery v New Yorku 5. května 1972; v roce 1976 ji nastudoval Stuttgart Ballet a 5. května 1986 se pak stává součástí repertoáru American Ballet Theater. Z fotografií zachycující **Lynn Seymourovou v** roli Anastázie publikované v ročence Ballet, Friedrich Verlag 1968, s. 26–27 (obrazová příloha na CD fotografie J.Seymourové jako Anastázie) je čitelné, že MacMillan zde uplatnil svůj osobitý rukopis – expresivní, využívající techniky na špičkách, kdy tělesný výraz odrážel vnitřní

[252] Stuttgarter Zeitung, Horst Koegler – Taneční listy č. 9/1969.
[253] Třetí jednání tříaktové Anastázie představuje původní jedno jednání baletu z roku 1967.

rozpoložení postav, choreograf dokázal dát příběhu dramatické napětí skloubené s vysokými nároky na technickou obtížnost variací.

Symfonické fantasie H. Litterové a D. M. J. Petra Zusky

Hudbu druhé a třetí věty *Symfonických fantazií* v roce 2004 nastudovala **Hana Litterová**. V témže *Baletním večeru na hudbu českých skladatelů* zazněla i další Martinů kompozice a to druhá věta z jeho *Třetí symfonie*[254]. **Petr Zuska** ji použil ve své choreografii s názvem *D. M. J. 1953–1977*. Závěr brněnského triptychu patřil hudbě **Vítězslavy Kaprálové** v nastudování **Zdeňka Prokeše** s názvem *Partita*. Premiéra se konala 19. 11. 2004.

„Litterová dobře cítí hudbu, kterou se snaží beze zbytku naplnit (a někdy až přeplnit) pohybem, zajímavými a efektními prvky, jimž však chybí přirozenější propojení, jednolitý tah", píše **Roman Vašek** do Divadelních novin. Vyzdvihuje dobrou dramaturgickou rozpracovanost, světelné efekty a scénické změny. Choreografie Littterové se mu jeví jako *„eklektická"* se zjevnou inspirací raným tvůrčím obdobím **Jiřího Kyliána**.[255]

Zuskova choreografie *D. M. J. 1953–1977* se do Brna vrací v roce 2009 – je součástí komponovaného večera s názvem *Balet 21. století* (premiéra 20 02. 2009).

S dvouletým předstihem ji přebírá Národního divadlo v Praze (uvedena v rámci *České baletní symfonie* spolu se *Sinfoniettou* J. Kyliána, *Nevyřčeným tichem* Tomáše Rychetského a *6/2 člověka* Z. Šimákové – premiéra 20. 09. 2007).

„Název vychází z iniciál skladatelů, které Zuska ve své choreografii cituje – Dvořáka, Martinů, Janáčka. Za stroze znějícím názvem D. M. J. 1953–1977 se skrývá metaforické zobrazení dvou pararelních světů – toho, který reálně vnímáme a světa, do něhož vstupujeme ve svých představách a který se zároveň také může stát skutečností. Přichází mladík s červenou kytkou, pokládá ji na velkou kostku – náhrobek, černá opona jde nahoru a spolu s ní se otevírá prostor, který jen tušíme v našich myslích. Zdá se, že jsme mu vzdáleni a přitom jsme mu na blízku – stále je na dosah osudný

[254] Symfonické fantazie jsou tématicky propojeny s Třetí symfonií, kde se myšlenkovou dominantou celé skladby stal slavný citát z Dvořákova Requiem, do něhož Třetí symfonie vyúsťuje. Dalo by se říct, že Symfonické variace začínají tam, kde Třetí symfonie končí. Mihule, s. 450

[255] Divadelní noviny, r. 13, č. 21, 14. 12. 2004, Balet české hudbě, R. Vašek.

dotek smrti (letopočet v názvu je nápis na náhrobku dívky, která zemřela mladá). Muži sedí na černých podstavcích a drží své partnerky za ruce – ty otočené čelem k horizontu kráčí na místě a směřují k věčnosti. Bílé kostýmy kontrastují s černými stupni – na nich se tančí, tanečnice na nich zůstávají zavěšeny a vyvolávají dojem oživlého náhrobního reliéfu; černé podstavce se přenášejí, padají, podpírají, tanečníci se za nimi ukrývají. Působivý scénický design pojatý v kontrastech barev černé a bílé spolu s průniky světel dotvářejí magickou atmosféru. V Zuskově pohybové kompozici se nacházejí velmi silné momenty, kdy nejde o velké taneční variace, ale o gesto, postoj, zastavení – a ta jsou až mrazivá…" [256]

V Prague Post považují Zuskovo *D. M. J.* za jeho nejlepší, téměř ohromující balet.[257]

R. Vašek pak vyzdvihuje sugestivní atmosféru a strohou symboliku.[258]

V roce 1990 uvádí *Třetí symfonii* Pražský komorní balet v choreografii **P. Šmoka** (premiéra 30. 08. 1990). Šmok v roce 1984 ještě nastudoval v Pražském komorním baletu tři Martinů *Madrigaly* (premiéra *Tři madrigaly* 29. 01. 1984). Šmok vycházel z nálad skladeb, *„jeho studie je vynalézavá, zajímavá řadou nápadů, jež vtipně dotvářejí pohybové škádlení partnerů, jejich drobné neshody a milostné hříčky. Jejich mnohost je však tak očividná, že se zdá samoúčelná a v některých okamžicích až zcela zbytečně vypočítaná na efekt"*, píše Malcev v Tanečních listech.[259]

Výkon **Vladimíra Kloubka** a **Kateřiny Frankové** se pak zdá profesionálně zdařilý, ale méně technicky koncentrovaný.

---

[256] Lidové noviny, 03. 10. 2007, Tělo jako jedinečný nástroj, L. Dercsényiová.
[257] The Prague Post, 28. 11. 2007, A Movable feast, Brooke Endge.
[258] Mladá fronta dnes, 29. 09. 2007, Baletní symfonie s odstíny smutku a radosti, R. Vašek.
[259] Taneční listy, r. 22, č. 4, 1984, Pražský komorní balet v Paláci kultury, V. Malcev.

Fresky Piera della Francesca – H. 352

„Co činí Fresky Piera della Francesca od Bohuslava Martinů autonomním a vysoce originálním hudebním dílem, je to, že neznamenají malířovy obrazy, nýbrž pocity, které zažíval před těmito obrazy…"
Ernest Ansermet

Od konce února do počátku května 1955 komponoval Martinů v Nice velkou symfonickou skladbu *Fresky Piera della Francesca*[260] (v rukopise nazvané francouzsky *Les Fresques de Piero della Francesca. En 3 mouvements* a datované na konci *Nice – April 13 – 1955*). Na Pierovy fresky upozornil Martinů malíř **Rudolf Kundera** a v dubnu 1954 Martinů cestuje do Arezza, aby je viděl v chrámu San Francesco. O rok později své dojmy hudebně zpracovává. Profesor **V. V. Štech** o malíři vydal monografii, ve které se zmiňuje také o freskách a o jejich vlivu na dílo Martinů: *„Tento objevitel, myslitel, básník a technik [Piero della Francesca] byl nadán absolutní výtvarnou a tvůrčí moudrostí… Nepodával poukazy, schémata, nýbrž plnost. Jeho díla obsahují obsahují pohled na svět vyslovevný malířskými prostředky a hodnotami, tak přesvědčivě, že vyvolávají obraz i v jiných oblastech. Dokládá to Bohuslav Martinů, jenž téměř na konce své životní dráhy převedl veliké sdělení arezzské do sféry zvuků."*[261]

Skladba *Fresky* je rozdělena do tří vět, které podle slov Martinů nejsou deskriptivní, ale vyjadřují dojem, jaký na něho fresky v kostele v Arezzu učinily. *Fresky* Bohuslava Martinů se řadí k jeho vrcholným dílům a skladatel je věnoval dirigentu **Rafaelu Kubelíkovi**.

V roce 1965 se touto Martinů partiturou inspiroval **Pavel Šmok** a vytvořil pro soubor Balet Praha choreografii *Fresky* – premiéra 24. 04. 1965.[262] Balet byl uveden v jednom

[260] Piero della Francesca (?1416–1492), nejvýznamnější tvůrce italské renesance, jehož uměleckohistorická literatura označuje za „otce renesance". Do dějin výtvarného umění se zapsal svými monumentálními freskami, hlavně v Arrezu (výjevy z Legendy o sv. Kříži).
[261] Mihule, op. cit., s. 477.
[262] V. Vašut v knize Pavel Šmok – na přeskáčku ještě uvádí prezentaci Fresek 12. 12. 1966 v Monte Carlu s otazníkem.

večeru s Prokofjevovou *Klasickou symfonií*, Debussyho *Faunovým odpolednem*, *Jazzovu suitou* K. Krautgartnera a *Variaceni na Mahlerovo téma* J. Klusáka v Hudebním divadle v Nuslích. Taneční listy uveřejňují recenzi, ve které její autorka **J. Hošková** považuje dílo za nejprogresivnější část večera a pokračuje: *„ Fresky mají ucelenou koncepci, znatelný rukopis svého tvůrce – zaujmou výraznou atmosférou; tanec je v nich skutečným sdělovacím prostředkem vnitřních citových hodnot… Fresky Martinů jsou dílem prozářeným slunnou atmosférou Itálie. Mají vzmach renesance."* A Šmok tento renesační styl podle autorky zachycuje velice citlivě. *„Výtečně pomáhají kostýmy a řešení scény. V tanečním výrazu však převažují postupně stále hojnější tragické prvky, které se dostávají do rozporu se vznosným klenutím hudby. Výrazový kontrapunkt tance proti hudbě má oprávnění tam, kde chce choreografie vyjádřit vzepětí lidského ducha proti nepřízni osudu… kontrapunkt však ztrácí působivost, plyne-li nepřetržitě a stává-li se manýrou. A to nejen v některých ansámblových partiích, ale zejména v projevu ústřední mužské postavy, Rudolfa Broma, který protančí s trpitelským výrazem celou kompozici, ačkoliv to nesedí ani jeho sportovnímu typu ani vzmachu hudby."* [263] Proto zdůraznění tragičnosti ve *Freskách* podle Hoškové neprospívá ani danému opusu ani celému programu.

Recenzi také přináší vídeňský deník Die Volkstimme, když Balet Praha představil *Fresky* v Divadle na Vídeňce: *„Balet Praha není členem Národního divadla, nýbrž Státního divadelního studia a jako takový je určen k experimentování. Na žádném jiném uměleckém poli se nezdá experiment tak nutný, jako právě v baletu, kterému hrozí ustrnutí v klasické konvenci, nebo na druhé straně přílišná abstrakce… O večeru v Divadle na Vídeňce můžeme říci, že tento soubor nalezl jednu z cest k novému umění."* Autor recenze **Marcel Rubin** považuje *Fresky* za *„vážné a výrazově silné"*. Vyzdviženy jsou výkony **Marcely Martiníkové** a **Marty Synáčkové.**[264] Pražský komorní balet přestavil *Fresky* ještě jednou a v novém nastudování **Libora Vaculíka** je uvedl v roce 1999 v premiéře v Laterně magice – 10. 01. 1999.

[263] Tanenčí listy, č. 6, 1965, Kontrasty bez kontrastů, J. Hošková.
[264] Taneční listy, č. 2, 1966, Pražský balet na Vídeňce, Marcel Rubin – pro Taneční listy přeložila z Die Volkstimme z 30. 11. 1966 L. Schmidová.

M. Benoniová napsala do Taneční sezóny: *„Vaculík se snaží v souladu s hudební kompozicí vyprávět drama o nešťastném slepém výtvaríkovi. Jedná se více o abstraktní vize než o příběh sám. K výtvarnému podtržení fluidních tanečních kreací měly pomoci dlouhé sukně tanečníků. Kostýmy však spíše evokují orientální divadlo.“*[265] Z recenze **Niny Vangeli** se dovídáme, že *„ústředním obrazem Vaculíkových Fresek je okno, tvořené čtyřmi těly tanečníků. Je to okno milenců, těch věčně okolním světem oddělovaných milenců (zde je ztvárňují Kateřina Benešová–Rejmanová a Radek Vrátil). V závěru se motiv okna vrací; avšak jeho rám tvořený opět čtyřmi mužskými těly, se stává nyní rámem náhrobku, v němž leží mrtvý milenec a nad ním trčí rukojeť smrtícího meče v podobě kříže, který sem zapichuje milenka v nejasné symbolice. Milenka v rudých šatech se pak sklání nad milencem, splývá s hrobem a poté se reflektor setmí. Mezi evokativním začátkem a symbolickým závěrem je lehce nahozená kresba, kde jako na setřelé fresce občas vyvstává význam…“*[266] Podle Vangeli kostýmy **Romana Šolce** nebyly velkým přínosem pro choreografii a navíc široká scéna Laterny magiky nevytvořila komornímu dílu *„ten nejpříhodnější rám“*.

Hudbu *Fresek Piera della Francesca* použil také britský choreograf **Geoffrey Cauley** v roce 1970 ve své choregrafii *Pastorální symfonie*.

Polní mše – H. 279

„Není to vlastně mše, je to jakási modlitba za vlast a touha po domově, kterou tlumočím v tónech za nás za všechny…“
B. Martinů

Prvního září 1939 vypukla válka, hranice Československé republiky se uzavřely a Martinů neměl v Paříži *„na kompozici ani pomyšlení“*. I přes velký vnitřní neklid upravil *Špalíček* pro novou orchestraci a napsal dvě sbírky *Madrigalů H. 278*. Martinů potřeboval reagovat na válečné události a 12. října 1939 píše do Poličky:

[265] Taneční sezóna, r. 3, č. 2, Fresky na mezinárodním festivalu, M. Benoniová.
[266] Týden, 18. 01. 1999, Martinů balet jak Fresky, N. Vangeli.

„Sice na to nemám mnoho mysl, ale musí se člověk trochu nutiti, a tak jsem začal psát takovou Polní mši pro mužský sbor a budu s tím brzo hotov." Mši dokončil v prosinci 1939. Na textové předloze své nové skladby spolupracoval s mladým novinářem **Jiřím Muchou**. Martinů byl netrpělivý, když Mucha nestačil jeho pracovnímu tempu, a proto Muchovy texty prolínají liturgické pasáže a úryvky žalmů.

Polní mši tvoří pět částí: Úvod s tradiční modlitbou mužského sboru – Otče náš – přechází do plynulé básnické meditace, zachycující bolestnou zkušenost vojáka na prahu války. Po krátkém interludiu harmonia zaznívá barytonové sólo, končící otázkou: *Kdo z nás byl kdy před smrtí statečný?* Až do této chvíle je kantáta více religiozní – s trýznivými pochybami jedince o sobě samém. Ostrý vpád polnice s francouzskou vojenskou fanfárou oddělí další lyrickou instrumentální mezihru od unisono sboru, který přes žalmový zpěv dospívá k nečekanému vrcholu v apoteóze vlasti. Myšlenkovu dominantou mše se stává představa domova, ohrožené vlasti. Předposlední epizodou je monolog vojáka na stráži, skladba končí tichým zbožným „Amen" mužského sboru.[267]

Nevšední nástrojové obsazení *„plné hřmotu bubnů a originálu trompet",* tedy složení na mši neobvyklé, dodává této kantátě ojedinělou naléhavost. Martinů musel po okupaci Francie z Paříže odjet (11. 06. 1940) a po dlouhé a strastiplné cestě se po devíti měsících usazuje Americe. V té době mu byly velkou oporou jeho žena Charlotta, která se starala o jejich přechodnou existenci a morálně svého muže podporovala.[268]

Polní mši prvně tanečně zpracoval **Glen Tetley**[269] – uvedl ji 22. 06. 1965 v Tillburgu se souborem Nederlands Dance Theater (NDT).

V roce 1980 nastudoval *Polní mši* také pro NDT **Jiří Kylián** (premiéra 13. 06) , který se stal v roce 1978 uměleckým ředitelem tohoto holandského souboru.

Kylián svoji choreografii postavil pro dvanáct tanečníků – v úvodu stojí zády

---

[267] Mihule, op. cit., s. 300.

[268] V Ranconu ho zastihla zpráva o náhlém úmrtí jeho lásky Vítězslavy Kaprálové, která zemřela v Montpellier 16. 06. 1940 – na poslední cestě ji doprovázel jen básník Jiří Mucha, který byl dva měsíce jejím manželem. Šafránek, B. Martinů život a dílo, s. 217

[269] Byla to čtvrtá choreografie Tetleyho pro NDT. Před tím dělal: Pierrot Lunaire (23. 10. 1962), Birds of Sorrow (28. 5. 1963), De anatomische less (Lekce anatomie 28. 1. 1964) a Sargasso (7. 7. 1964).

k divákům, oblečeni do zelených khaki kalhot a košilí, zpěv mužského sboru začíná a spolu s ním rozvíjí Kylián neokázalou, ale nesmírně působivou taneční kompozici zviditelňující hudbu v pohybu. V závěru pak tanečníci zpívají závěrečnou prosbu k Bohu se sborem, strhávají propocené košile a stojí bez hnutí… Silný až mrazivý okamžik. Kylián dokázal přenést do svých pohybových kombinací emoce a pocity, které hudba přináší – obavy ze smrti, hrozbu nadcházejícího válečného střetu, vzpomínky na domov. Kyliánova *Polní mše* se dostala v rámci Pražského jara ve dnech 18. a 19. května 1982 na scénu Smetanova divadla (dnešní Státní opera Praha). Byla to velká událost – kritika nešetřila chválou, vždyť domů se tímto opusem vracel jeden z nejvýznamnějších tanečních tvůrců současnosti, kterým se Kylián během své emigrace stal. Výtečné taneční výkony doprovázela Státní filharmonie Brno spolu s Pražským filharmonický sborem. *Polní mše* se pak v roce 1992 dostala na repertoár Národního divadla v Praze – premiéra 29. 05. 1992. Večer s názvem *Choreografie z Nizozemí* obsahoval další Kyliánův balet *Návrat do neznámé země* na hudbu L. Janáčka a *Three Pieces* G. Bacewicze z dílny Hans van Manena. Kyliánova *Polní mše* se pak dočkala po třech letech v ND Praha obnovení (03. 10. 1995).

Dana Paseková vnímá *Polní mši* jako nádherný tanec a boj o život, kde se uplatňuje plně Kyliánova deviza, kdy pro každou situaci je nutné najít pohybový ekvivalent.[270]

Jana Holeňová v Tanečních listech píše o premiéře a jejich přípravách jako o události a pokračuje: „*Konečně jsem se dočkali, vždyť Jiří Kylián postavil svou první choreeografii již v roce 1970 a od té doby obletělo svět mnoho z jeho téměř sedmdesáti opusů… Dosud jedinou choreografií na našich jevištích byly Večerní písně, se kterými zkusil tenký led kulturní politiky roku 1988 Pavel Šmok se svým Pražským komorním baletem. Mnohé se od té doby muselo stát, aby po třech letech, když ‚už to šlo', se alespoň dvě jeho starší choreografie objevily na první scéně rodných Čech… Polní mše B. Martinů není jen reflexí roku 1939, atmosféry doby svého zrodu. Jsou to novodobé žalmy, zpovědi úzkosti mladých mužů jdoucích do nechtěného boje. Přiřadit k hudbě a veršům J. Muchy vizuální tvar, k tomu je vzhledem k jejich křehkosti nezbytný velký cit*

[270] Lidové noviny, 06. 06. 1992, Historické premiéry, D. Paseková.

a talent."[271] **V. Malcev** pak chválí intepretaci **Pavla Ďumbaly** a **Jiřího Pokorného** v sólových pasážích. Barytovné sólo zpíval **Bernard Kruyse** stejně jako při hostování v roce 1982 na Pražském jaru a na světové premiéře v Haagu v roce 1980.

Kyliánovo tvůrčí nadání vystihuje plně vyznání **Vladimíra Vašuta:**

„Mám k jeho práci [Kyliánově] hluboký, opravdový obdiv. Když sleduji jeho představení, pokaždé se cítím obdarován a obšťastněn, metaforicky řečeno, cítím se být krásně raněn, Jeho inscenace uchvacují a vzrušují. Ale není to jen dojaté vzrušení typu ‚slza v oku' – je jaksi hlubší, důraznější. Nutí mne přemýšlet – o síle umění, o kráse i pravdě, o světě I o sobě samém. Snad to bude znít nadneseně, ale cítím se ještě dlouho pročištěn a zlidštěn. A takovéto zlidštění diváka, posluchače, vnímatele – to je přece nejvlastnější poslání každého vskutku uměleckého díla…" (TV pořad 1982).

Vidím jistou paralelu v životě Kyliána a Martinů, oba nezůstali v Čechách a možná, že zažívali mimo svůj domov shodné pocity – *„Je to zvláštní, ale cítím se více připoután ke své vlasti na dálku, než kdybych možná zůstal",* přiznal v jednom z mála rozhovorů J. Kylián, jenž tak podmanivě tvaruje díla českých skladatelů. Kyliánovo pohybové tvarování vždy překvapí originalitou, je měkké, plynulé a někdy až dráždivé – Kylián nepracuje s technikou na špičkách, ale jeho práce vyžaduje od interpretů důslednou klasickou průpravu, tak aby byli schopni vstřebat nepřeberné množství pohybových nuancí a neobvyklá tělesná propojení, kterými Kylián ve svých dílech doslova hýří. Kyliánovy práce jakoby nám nabízely *„dialog klasických ideálů s překroucenou strohostí modernismu".*[272]

Dalším choreografem, který iscenoval *Polní mši*, je **František Pokorný** – nastudoval ji v Liberci v roce 1981 – premiéra 31. 10. Martinů opus byl součástí tanečního triptychu s názvem *Aréna*. V Polní mši, které dodal Pokorný vlastní libreto, *„klade na sebe maximální nároky. Podařilo se mu vytvořit složité a neobvyklé pohybové struktury prolínajících se válečných scén a meziválečných vydechnutí",* píše **J. Holeňová** do Tanečních listů a výkon souboru cení jako úctyhodný.[273]

---

[271] Taneční listy, č. 4, 1992, Choreografie z Nizozemí, J. Holeňová.
[272] Fifty Contemporary Choreographers, Martha Bresmer, Routledge, London 2000, s. 137.
[273] Scéna, 28. 05. 1982, Aréna, J. Holeňová.

Paraboly – H. 367

„Moje celá filosofie je vyjádřena v těch dvou motech ze Saint-Exupéryho v Parabolách“
B. Martinů

Tato třívětá skladba je dedikována **Charlesu Munchovi**, kterému píše Martinů 22. ledna 1958 ze Schönenbergu, že už bude s partiturou brzo hotov a že by rád věděl, na jak dlouho bude požadovat dirigentskou exkluzivitu. Martinů skladbu dokončil 9. února 1958. Martinů ji v některých svých dopisech nazývá *Podobenství*, čemuž by také odpovídal překlad anglického názvu *The Parables*. První dvě věty jsou inspirovány *Citadelou* **Antoine de Saint Exupéryho**, třetí *Théseovým putováním* **Georgese Neveux** – části textů jsou vepsány v autografu partitury:

1. The Parable of a Sculpture (O soše)
2. The Parable of a Garden (O zahradě)
3. The Parable of a Navire (O lodi)

První scénické provedení *Parabol* proběhlo 8. května 1966 v divadle Z. Nejedlého v Ostravě. Taneční a režijní podobu jim dal **Emerich Gabzdyl.**

L. Schmidová zastává názor, že hudba Martinů se bezesporu obejde bez pohybového doprovodu a Gabzdyl ji ztvárnil pro sólový pár a sbor s pestrým pohybovým slovníkem. Oceňuje výkon **V. Pavelcové**, která dala technickým pasážím přesnost, napětí a atmosféru blízkou hudbě.[274] Podle **Hoškové** Gabzdyl v *Parabolách* doplácí na technické nedostatky svého souboru. Choreografie jen zřídka vyvolává zvláštní rozechvění, znepokojení – jedině podle výkonu Pavelcové si Hošková mohla vytvořit představu o Gabzdylově choreografickém záměru a pokračuje:*„B. Pašek se vedle Pavelcové přes svou robustní postvu ztrácí a ansámbl handicapovaný všemožně odhalujícími trikoty, nedodává choreografii výraz, nevytváří napětí, atmosféru, tedy to nejpodstatnější v bezdějovém baletu, jakým Paraboly jsou.“*[275] Gabzdyl zároveň s *Parabolam*i nastudoval Rousselovu *Pavoučí hostinu* a Bořkovcova *Krysaře*. V Hudebních rozhledech si **Rudolf Pečman** cení Gabzdylova vzácného smyslu

[274] Lidová demokracie, 13. 05. 1966, Baletní premiéra v Ostravě, L. Schmidová.
[275] Taneční listy, č. 7, 1966, Baletní léto: květen, J. Hošková.

pro pohybovou zkratku a komorní přístup v interpretaci. Gabzdyl pojímá *Paraboly* jako volnou fantazii o lásce a **Pečman** zásadně nesouhlasí s jejich baletní adaptací. Hudba podle jeho názoru ztrácí svůj pravý náboj a koncertní provedení je daleko podmanivější.[276]

Paraboly byly dále inscenovány v roce 1985 (09. 11) v Laterně magice a 1991 na Taneční konzervatoři Praha v choreografii **Marcely Benoniové** (zde pouze *Parabola o zahradě*). Benoniová pracovala v letech 1984 – 1988 s vlastním tanečním souborem nazvaným podle skladby Martinů – Paraboly. Působili v něm tanečníci ND Praha a Laterny magiky. V repertoáru skupiny byly především choreografie M. Benoniové, která v roce 1985 uvedla také Martinů *Romanci z pampelišek*; o dva roky ji dříve připravila pro Vysokoškolský umělecký soubor univerzity Karlovy.

Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány – H. 271

„Je to skladba prožitá za těžkých okolností, ale není v ní zoufalství a beznaděj, nýbrž vzpoura, odvaha a neochvějná víra v budoucnost…"
B. Martinů

Skica první věty *Dvojkoncertu pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány*[277] vznikala v srpnu 1938, v době kdy Martinů pobýval ve Vieux Moulin – dílo bylo komponované pro Basilejský komorní orchestr a jeho dirigenta **Paula Sachera**[278], který pozval skladatele v září 1938 do Švýcarska. Martinů s manželkou Charlottou bydleli dvacet kilometrů od Basileje v Schönenbergu v lesích na kopci, na samotě a v klidu. V době, kdy Martinů pracoval na *Dvojkoncertu*, uvažoval o svém návratu do Čech a jednal o místě profesora skladby v mistrovké třídě na konzervatoři po **J. B. Foerstrovi**. Byl to poslední pokus dostat se na pražskou konzervatoř, když před dvěma lety nebyl jmenován po zemřelém

[276] Hudební rozhledy, č. 6., 1966, Baletní triptych, R. Pečman.
[277] Martinů nazval skladbu francouzsky Double concert, vydavatel použil angličtiny Double Concerto, česky ekvivalent termínu je Dvojkoncert.
[278] Paul Sacher věnoval velké prostředky na soukromou podporu předních umělců Evropy. Do své rezidence v Schönbergu zvali manželé Sacherovi ke kratšímu i delšímu pobytu významné hosty, aby jim poskytli povzbuzující podmínky k tvůrčí práci. Mihule, op. cit., s. 281.

J. Sukovi. Ale jeho snahy o přijetí do profesorského sboru této instituce byly marné. Při psaní *Dvojkoncertu* Martinů prožíval milostný vztah se svou žákyní **Vítězslavou Kaprálovou**, které se v dopise svěřuje: *„Je zde krásně jako na jaře, jsem v zahradě a já pracuji venku na terase. Máme celou vilu pro sebe a jsme tu docela sami na kopci. Naproti se dívám na Německo, tam staví tu obrannou linii a vlevo je hranice Francie."* Ve svých vzpomínkách si vybavuje, že v Schönenbergu *„prožil Mnichov a dokončil dílo, jež nese dramatickou stopu i atmosféru těch dní."* [279] Partituru *Dvojkoncertu* Martinů dopsal 29. září 1938, v den mnichovské zrady, a jeho premiéra v Basileji byla plánována na sezónu 1939/40. Uskutečnila se 2. února 1940 a setkala se s nadšením; koncert byl uveden v Novém basilejském divadle v interpretaci čtyřiceti hráčů, kteří pilně zkoušeli několik měsíců. Na premiéře byl přítomen také **Arthur Honneger**, který *„se úplně rozbrečel jako dítě."*[280] Ženevský kritik den po premiéře napsal do La Suisse: *„Shledávám se zde se zázračnou fantazií, neodolatelným dynamismem… je zde také tragické cítění, dojímající výraz, které svědčí o úplné zralosti talentu."*

Dvojkoncert úplně jinak

V roce 1977 se *Dvojkoncert* stal hudební předlohou baletu *Sphinx* (český překlad Sfinga) uvedeným ve Washingtonu souborem American Ballet Theatre. Americký choregraf **Glen Tetley** však do své choreografie nevkládá „příběh", jenž v době komponování prožíval Martinů, přesto hudba souzní s antickým mýtem, jenž je námětem tohoto baletu. **Tetley** vytvořil podmanivý komorní balet plný emocí a vášní tří postav – Sfingy, Oidipa a Anubise, který vystupuje jako hlas posledního soudu a varuje Sfingu před její pošetilostí a pracoval s příběhem, který Martinů zhudebnil již ve svém baletu *The Strangler* (viz. kapitola The Strangler, s. 78).

Tetley si vybral mytologický námět, stejně jako **Martha Grahamová,** u níž studoval a která řecké mýty často zpracovávala. Vliv této umělkyně je v Tetleyově *Sphinx* čitelný –

[279] Malá knihovna Tempa, Martinů, 1938–1945, s 77.
[280] Dopis Martinů Šafránkovi, 15. 02. 1949.

stejně jako u Grahamové postavy působí sošně, graciézně a dramatické napětí a emoce nejsou vtěleny do extrovertních variací, ale naopak napětí dotváří záměrné zastavení v určité póze „zatavující" pocity do jediného okamžiku. Tetley pojímá Sfingu jako „uzavřený symbol" a v programu k baletu pokračuje: „*Toto slovo samo znamená zamčený. I když Sfingu její strážce Anubis varuje před následky, dovolí, aby do ní vstoupila láska a zničila ji. Základ je téměř stejný jako u japonské hry NO, kde máte vždy tři postavy – hrdinu, hrdinku a duchovní nebo nadpřirozenou postavu*."

V roce 2002 je tato Tetleyho choreografie zařazena na repetoár baletu ND v Praze. Titul *Americana II* zahrnuje kromě zmíněné *Sfingy* kratší choreografie dalších význačných tanečních tvůrců: **Alvina Ailyho** a **George Balanchina**. Premiéra se uskutečnila 31. ledna 2002 na scéně Národního divadla.

Na premiéře zazářila hostující první sólistka English National Ballet **Daria Klimentová**, která roli tančila v roce 1998 v Londýně a tehdy týden roli Sfingy zkoušela přímo s Tetleym a měla pocit, že balet byl pro ni zchoreografován. Hudbu Martinů vnímala jako těžkou, které se musí dobře naslouchat. Klimentová podala v titulní roli Sfingy strhující výkon, každý pohyb a způsob vedení měl u ní svůj význam. V Praze tančila s **Alexandrem Katsapovem** (Oidipus), který ukázal „*jak dovede rozehrát celu škálu emocí, naplnit kroky obsahem i bez popisných gest a přehnané mimiky obličeje a přitom dostát technickým požadavkům díla. Daria Klimentová přinesla do jejich společné interpretace obdivuhodnou plynulost, ztratilo se klasické přecházení z pózy do pózy, tanec byl jednolitým tokem pohybu různě akcentovaného, přitom s vrcholy kresebně čistými. To obdivuhodné tvarovaní naplněné obsahem, emotivností a stylovou přesností bylo největším rozdílem ve srovnání s druhým obsazením – Zuzanou Pokornou, Jiřím Kodymem a Jiřím Pokorným*."[281] V Prague Post je obdivována Klimentové lehkost, s níž bezchybně provádí náročné variace.[282]

Tetley ve svém zpracování dal *Dvojkoncertu* Martinů sugestivní podobu. Ačkoliv do ní vkládá zcela jiný příběh, emoce a pocity, které mezi hlavními postavami vyvstávají, plně korespondují s hudbou. Obavy, strach a naděje – to vše prožívá také hrdinka Tetleyho

[281] Taneční listy r. 39, č. 3, 2002, Objevovat Ameriku, K. Boková.
[282] Prague Post, 13. 02. 2002, Americana II, Lizzy Le Quesne.

baletu. Choreograf navíc vytvořil náročnou a originální pohybovu neoklasicky laděnou kompozici, plnou neobvyklé partneřiny; magickou atmosféru dokresluje scénický design gruzínského výtvarníka **Roubena Ter-Arutuniana** – z baletu vyzařuje zvláštní dramatická atmosféra a podmaňující erotické jisktření. Sfinga točí piruety na špičkách a najednou se její tělo točí na zemi, Tetley přechází do rozličných prostorových dimenzí a tělesný výraz tanečníků působí stále vznosně a elegantně. Jeho tvorbu nejlépe přibližují jeho slova: *„Když pracuji s tanečníky, vycházím z jejich fyzického projevu – učím se od nich a nejsem zaujatý sebou… Začínám skrze své tělo, ale najednou chci vědět, jak tanečníci budou pohyb transformovat…"*[283]

Martinů jako niterná inspirace D. Wiesnera

Martinů *Dvojkoncert* si také vybral pro svou choregrafii **Daniel Wiesner**. Hudba ho vedla jiným směrem než Tetleyho a Wiesner ke své vizi uvádí: *„pro mne je pochopení hudebního díla odrazovým můstkem k nové choreografii. V hudbě nacházím tu nejniternější inspiraci jak dramaturgickou, výtvarnou tak posléze spojením obojího i choregrafickou. Zásadně však z poslechu inspirativní hudby ‚vidím' komplexní výtvarně-choreografický obraz: choreografické figurace, skupiny, sóla, výtvarné řešení scény, svícení, kostýmy, jevištní efekty…"* [284]

Wiesner nastudoval *Dvojkoncert* pro brněnskou scénu v roce 1981, skladba tvořila závěr triptychu, v němž Wiesner dále roztančil hudbu F. A. Tůmy a A. Dvořáka – představení *Dialogy*, premiéra 08. 02. 1981. Hudbu B. Martinů si Wiesner představoval jako *„monumentální fresku se složitým svícením na obnažené scéně"*, chtěl *„vyjádřit tanečním pohybem celou tu nejistotu a nervozitu dnů kolem mnichovské zrady, které geniálním způsobem dovedl Martinů přetlumočit do řeči hudby."* [285] Proto Wiesner pojmenoval *Dvojkoncert* jako *Dialog se svědomím minulosti*.

B. Brodská vidí nastudování Martinů *Dvojkoncertu* jako nejvyzrálejší Wiesnerovo dílo po myšlenkové i formální stránce. *„Je koncipován jako sborová scéna pro jedenačtyřicet tanečníků v*

[283] Fifty Contemporary Choreographers, Martha Bresmer, Routledge, London 2000, s. 212-214.
[284] Taneční listy, r. 19, č. 1, 1981, Výtvarné umění balet, Daniel Wiesner.
[285] Taneční listy, r. 19, č. 1, 1981, Výtvarné umění balet, Daniel Wiesner.

černých trikotech na obnažené scéně. Prostor je vymezen pouze sadou reflektorů z obou stran, zepředu a shora….“. Wiesner svou choreografii „*komponuje s nesmírným citem pro působení skupin a celku v prostoru.“* Nechává se inspirovat hudbou, nevypráví příběh a „*ve šťastně dávkovaných úsecích vymezuje čas pro individuální vztahy, kolektivním během vyjadřuje neklid a hledání. Občas se stává dominantou celku několik tanečnic jako prvek burcující…, diagonála se světlem vyjadřuje naději i zklamání: skupina tu žije, jedná, rozpadá se do podskupin, hledá záchytný bod, jistotu, aby ve finále se vše spojilo do semknutého tvaru (jenž v půdoprysu kreslí hranice země), do odhodlání čelit společně nebezpečí.“*[286]

Sólové party tančili **Lenka Jarošíková, Ludmila Ledecká**, **Marie Šlezingerová**, **Zdeněk Hanzlovský**, **Jiří Kyselák**, **Zdeněk Kárný**. V brněnské Rovnosti se píše o Wiesnerově choreografii jako „*o monumentálním dílu, ve kterém navodil tísnivu atmosféru ohrožení českého národa v období událostí kolem mnichovské zrady.“* Sbor je zapojen do dramatu „*velmi důmyslně a pohybové tvary a pózy působí velmi silně“*. Naplno se zde rozvíjí Wisnerova tvůrčí invence, ale někdy se „p*ribližuje pouhé vnějškové ornamentálnosti, která poněkud oslabuje dramatickou čitelnost i jasné obecné vyznění.“*[287] *Dialog se svědomím* převzala Olomouc v roce 1990, Ostrava v roce 1994 a v roce 1998 Liberec.

Wiesnera také inspirovala Martinů *Toccata e due canzoni,* kterou v roce 1983 představil v Brně. Choreografie byla součástí složeného večera, kde byly uvedeny *Radúz a Mahulena* J. Suka a *Svědomí* W. Bukového. Wiesnerovu snahou bylo *„vytvoření choreografické kompozice reflektující životní a duševní zápasy umělce. Formou vyjádření je tane, citlivě reagující na všechna emotivní hnutí hudební partitury.“*[288]

V té době Wiesner působil v brněnském baletu již třetí sezónu – *„o to více překvapilo, že jsme se tentokrát setkali se zcela nepůvodní choreografií, před níž Wiesnerova invence a tvořivost ustupuje do pozadí. Zatímco například zpracování Dvojkoncertu, které Wiesner uvedl roce 1981, vynikalo myšlenkově silným tématem a osobitostí rukopisu, schází Toccatě alespoň v té nejnutnější míře vodící nit, která by dominující technické formě Wiesnerovy práce vdechla život a smysl. Právě*

[286] Scéna, 06. 02. 1981, Dialogy, B. Brodská.
[287] Rovnost, Brno, 18. 02. 1981, Večer nového choregrafa, zur.
[288] Program baletu.

tato chybějící smysluplnost snižuje hodnotu jeho nejnovější práce a v divákovi nezanechává nic víc, než prchavý dojem – a to je dost málo:" [289] Hlavní osu baletu tvořil partnerský duet – do hlavních rolí obsadil Wiesner výtečného tanečníka **Igora Vejsadu** (On) a **Alenu Konečnou** (Ona), ve druhém obsazení **Zdeňka Kárného** a **Miluši Jedličkovou**.

Další koncertní skladby Martinů v tanci

V roce 1990 uvádí balet ND Praha na Nové scéně komponovaný večer *Tančírna* – na jeho programu jsou *4. smyčcový kvartet* B. Martinů v nastudování **Zdeňka Prokeše**, *Okna* P. Ebena (ch. M. Benoniová) a *Sonatina dramatica* A. Frieda (ch. I. Kubicová) – premiéra 20. 12. 1990.

Prokeš *„předložil milou, rozezpívanou a roztancovanou iluzi propukajícího mládí s jeho prvními dotyky, láskami i zklamáními."* [290] Svoje cítění převedl do vizuálního tvaru, v němž využil *„prvky lidových her i tanců, obecného slovníku postmoderních společenských tanců (quasi charlestonové úkroky) spojil je vazbami očekávatelnými i překvapivými, s jemným vtipem*."[291] Gustav Skála v Tanečních listech píše o choreografii, která staví na klasické technice a neotřelých vazbách."[292] **V. Malcevovi** se naopak Prokešova pohybová kompozice jevila *„tanečně více méně nenáročná"*.[293]

Další Martinů skladbou převedenou do taneční podoby je *Sextet pro flétnu, hoboj, klarinet, dva fagoty a klavír H. 174., který* nastudovala **Ivanka Kubicová**.

V roce 1990 je choreografie na programu absolventského koncertu Taneční konzervatoře v Praze; v roce 1999 choreografii přebírá ústecký soubor, který ji zařazuje do programu s názvem *Triptych moderních choreografií* – premiéry 16. 04. a 17. 04. 1999.

O samotné choreografii se nic nedovídáme ani v recenzi v Tanečních listech (č. 6/1999). Měla jsem možnost vidět balet na videohrávce, a tak jsem si mohla udělat představu o tanečním nastudování: v první desetiminutové části kompozice vystupuje

[289] Taneční listy, č. 7, 1983, Rok českého divadla na pražské a brněnské baletní scéně, V. Malcev.
[290] Fórum, Praha, 06. 02. 1991, Jiří Renč.
[291] Hudební rozhledy, č. 1, 1991, Najde ND choreografa?, Jan Dehner.
[292] Taneční listy, č. 3, 1991.
[293] Tvorba, 09. 01. 1991.

šest tanečnic a dva tanečníci. V tanci se střídají nálady korespondující s hudební předlohou – prolínají se tu sborové scény, duety a sóla. Choreografie má silně neoklasické ladění využívající klasických prvků grand jetté, piruet, klasického držení paží. Kubicová důsledně sleduje náladu hudby – využívá také přízemních poloh, kdy se tanečníci přetáčejí na podlaze. Ve druhé části vystupují dvě dívky a jeden muž – rozehrávají partnerský milostný trojuhelník. Jazzové ladění skladby se promítá do použitých tanečních prvků – vidíme více izolovaného pohybu, progresivnější dynamiky, více kontrakcí a převalů. Tanečník tančí s každou partnerkou – první duet je lyričtější (s tanečnicí v šatech) druhý vyostřenější a dramatičtější (s tanečnicí v kalhotách). Kubicová jde po výrazu a emocích hudby – choreografie je muzikální, citlivě reagující na hudební proměny opusu.

Tanečního zpracování se také dočkal klavírní cyklus *Loutky H. 137*. Náladové obrázky v jednoduché klavírní stylizaci a s jednoduchým melodickým základem si získaly rychle popularitu. V rukopisu jejich první části se objevuje i německý podtitul *Melancholische Puppenlieder* a s melancholií jsou také svázány i charakteristické portréty odvozené ze slavných postav commedie dell'arte.[294]

Martinů je začal skládat kolem roku 1912 a příležitostně je stále rozšiřoval – pokračoval v cyklu až do roku 1923. V roce 1965 si některé skladby vybrala pro svou absolventskou práci z choreografie **Mirka Vlášková**. Její choreografii hodnotí v Tanečních listech:

„Hudbu podpořila jednoduchým libretem, vycházejícím ze základních charakterů postav commedie dell'arte. Harlekýn, Pierot a Kolombína se stali dnešními mladými lidmi s jejich citovými vzplanutími, trápením a štěstím. Ve vkusném výtvaném řešení Michala Romberga tančili členové pražských baletních souborů: Václav Štádler Harlekýna, Olga Čermáková Kolombinu, nejvíce příležitostí měl Pierot J. Pivoňky. K zvládnutí velmi nuancované partie Pierota však neměl dosti technických předpokladů, a tak se mu v některých okamžicích stávalo, že ne dost citlivou reakcí zkreslil význam scény I samotné postavy… Nejvynalézavěji působila první část, kde se choreografce

[294] V prních částech cyklu inklinoval Martinů spíše k sentimentálně laděné salonnosti (Melancholické písně o loutkách) v posledních pěti se vedle melancholických valčíků (Kolombína tančí, Tanec loutek) mihne občasná modernější synkopace včetně ohlasu ragtimové hudby (část Nová loutka má podtitul shimmy). Mihule, op. cit., s. 115.

podařilo pouze s šesti tanečníky navodit atmosféru ruchu na ulici, míjení lidí, letmá setkání, vznikajícíi i končíci vztahy…Jako celek působilo především citlivým muzikálním pojetím."[295] Podle autorky recenze se M. Vlášková se snažila o moderní taneční projev, oproštěný od popisných gest.

Koncertní skladby v tanečním zpracování:

Film en Minituare H. 148

- *Pensionát,* ch. E. Kröschlová, 13. 12. 1932, Stavovské divadlo (Skupina E. Kröschlové)

Otvírání studánek H. 354:

- *Otvírání studánek*, ch. J. Kalinová, 1963, ČSSPT
- *Otvírání studánek*, ch, J. Blažek, 21. 11. 1969, Ústí n/Labem
- *Otvírání studánek*, ch. J. Bubeníček, 2007 v Basileji na Festivalu B. Martinů
- V roce 1981 natočil *Otvírání studánek* Vladimír Sís, choregrafie A. Skálová, s. Karel Lier, k. J. Zbořilová – ČST 1981

Symfonické fantazie – Šestá symfonie H. 343

- *Echoing of Trumpets*, ch. A. Tudor, 28. 09. 1963, Královská opera Stockholm
- *Echoing of Trumpets*, ch. A. Tudor byly přeneseny v 80. letech do Berlína, když se v sezoně 1984/85 objevily na repertoáru Ballet der Deutschen Oper Berlin (Koegler, s. 115)
- *Anastázie (jeden akt)*, ch. MacMillan, 25. 06. 1967, Ballett der Deutschen Oper Berlin
- *Anastázie*, ch. MacMillan, 22. 06. 1971, Royal English Ballet, Londýn
- *Anastázie*, ch. MacMillan, 05. 05. 1972, Metropolitní opera New York
- *Anastázie*, ch. MacMillan, 1976, Stuttgart Ballet
- *Anastázie*, ch. MacMillan, 19. 06. 1978, Royal English Ballet
- *Anastázie*, ch. MacMillan, 30. 04. 1985, American Ballet Theater, New York

[295] Taneční listy, č. 8, 1965, –rb (Nataša Rybínová).

- *Anastázi,* ch. MacMillan, 12. 05. 1985, 02. 06. 1986, The Royal Ballet, London

- *Anastázie*, ch. MacMillan, 1989, English National Ballet

- *Symfonické fantazie* – 2. a 3. věta, ch. H. Litterová, 19. 11. 2004, ND Brno

Třetí symfonie H. 299

- *D. M. J. 1953-1977*, ch. P. Zuska, 19. 11. 2004, použita druhá věta Largo, ND Brno (Baletní večer na hudbu českých skladatelů)

- *D. M. J. 1953-1977*, ch. P. Zuska. 20. 09. 2007, ND Praha (*Česká baletní symfonie*)

- *D. M. J. 1953-1977*, ch. P. Zuska,, 20. 02. 2009 (*Balet 21. století*)

- *Třetí symfonie,* ch. P. Šmok, 30. 08. 1990, PKB

Pět madrigalových stancí H. 297

- *Tři madrigaly*, ch. P. Šmok, 29. 01. 1984, PKB

Fresky Piera della Francesca H. 353

- *Fresky*, ch. P. Šmok, 24. 05. 1965, PKB

- *Fresky*, ch. L. Vaculík, 10. 01. 1999, PKB

- *Pastorální symfonie*, ch. G. Cauley, 1970

Polní mše H. 279

- *Polní mše*, ch. G. Tetley, 22. 06. 1965, NDT

- *Polní mše/Field Mass*, ch. J. Kylián, 13. 06. 1980, NDT

- *Polní mše*, ch. F. Pokorný, 31. 10. 1981, div. F. X. Šaldy Liberec

- *Polní mše*, ch. J. Kylián, 29. 05. 1992, ND Praha

- *Polní mše*, ch. J. Kylián, 03. 10. 1995, ND Praha

Dvojkoncert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány H. 271

- *Sphinx,* ch. G. Tetley, 1977 American Ballet Theatre, Washington

- *Sphinx,* ch. G. Tetley, 03. 12. 1980, Ballett der Deutschen Oper am Rheim, Düsseldorf (zde tančil roli Oidipa Vlastimil Harapes)
- *Sphinx*, ch. G. Tetley, 18. 01. 1981, Reggio Emilia Aterballetto
- *Sphinx,* ch, G. Tetley, 25. 03. 1993, The Norweigian National Ballet
- *Sphinx,* ch, G. Tetley. ND Praha, 31. 01. 2002
- *Dialog se svědomím minulosti*, ch. D. Wiesner, 08. 02. 1981, Balet ND Brno
- *Dialog se svědomím minulosti*, ch. D. Wiesner, Státní divadlo Ostrava, 07. 05. 1994 (Proměny)
- *Dialog se svědomím minulosti,* ch. D. Wiesner, div. F. X. Šaldy v Liberci, 06. 03. 1998 (Ballet Stories)
- *Dividing Silence*, ch. Cathy Marston, Northen Ballet Theater, červen 2004

Toccata e due Canzoni H. 311

- *Toccata e due canzoni*, ch. D. Wiesner, 08. 04. 1983, ND Brno

Paraboly H. 367

- *Paraboly,* ch. E. Gabzdyl, 08. 05. 1966, Státní div. Ostrava
- *Paraboly*, ch. M. Benoniová, 09. 11. 1985, soubor Paraboly
- *Parabola o zahradě,* ch. M. Benoniová, absolventský koncert TKP, 1991

Romance z pampelišek H. 364

- *Romance z pampelišek*, ch. M. Benoniová, 1983 ve Vysokoškolském uměleckém souboru UK
- *Romance z pampelišek* tvořila závěr projektu *Špalíček*, ch. E. Blažíčková, 14. a 15. 6. 2009. 2009

Sextet pro klavír a dechové nástroje

- *Sextet pro klavír a dechové nástroje*, ch. I. Kubicová, absolvenský koncert TKP 1991

- *Sextet pro klavír a dechové nástroje*, ch. I. Kubicová, 16. 04. 1999, div. Ústí nad Labem (Triptych moderních choreografií)

4. smyčcový kvartet H. 256

- *4. smyčcový kvartet*, ch. Z. Prokeš, 20. 12. 1990, ND Praha (Tančírna)

Loutky H. 292

- *Loutky*, ch. M. Vlášková, absolventský koncert HAMU, 1965

Kytice H. 260

- *Utkáno z pramenů*, ch. L. Hynková, 1967, ČSSPT
- Ve filmu Jaromila Jireše *Bohuslav Martinů* (1980) vedle dokumentárního materiálu o skladateli jsou zaznamenány úryvky z *Kytice* – skladba *Sestra-travička* v choreografii Aleny Skálové: *„Choreografie Skálové pracuje s dynamikou pohybu, těsně vázanou na psychiku a s tvarem i výrazem v dokonalém sepětí s hudbou… Choreografka mistrovsky zachází s textem, často paralelně vyslovujícím děj – pracuje s detailem pohybu a jeho nuancemi, jak to umožňuje film.“*[296]
- *Kytice*, ch. L. Košíková, r. A. Vaňáková, taneční soubor Hradišťan, 16. 06. 2007, uvedeno v rámci festivalu Smetanova Litomyšl
- *Kytice*, ch. L. Košíková, r. A. Vaňáková, taneční soubor Hradišťan, 16. 06. 2007, Smetanova Litomyšl 2007; 16. 05. 2010. ND Praha, festival Pražské jaro

Další inscenace, v nichž byly použita hudba B. Martinů:

07. 12. 1926 Tančili Lydia Wisiaková a Václav Vlček v Paříži na (dnes nezvěstnou) *Habaneru*

[296] Mlíkovská, Jiřina: Tance, Špalíčky, Kytice a jiná díla obsahující inspiraci lidovým uměním, Nipos-Artama 2004, s. 39

1933	V roce 1933 v New Yorku nastudovala klavírní skladbu *Par T. S. F.* ruská tanečnice Elizabet Delza, vystupovala též pod jménem Gorham Munsonová
1933	V roce 1933 je zřejmé z Martinů korespondence, že v Antverpách uvedla avantgardní taneční skupina Mme Korty Martinů *Partitu* – *„Z Antverp došel dopis, kde mne žádají, mohl-li bych tam přijet, provedou v Opeře baletně moji skladbu, Partitu, kterou hrál teď Talich v Praze."* – dopis z Paříže nakladateli Schottovi, 15. 04. 1933
1948	Ve článku *Několik slov o švýcarském uměleckém tanci* L. Schmidové v Tanečních listech, r. II, č. 1, 1948, je zmínka o švýcarských tanečnících Anne Michel a Roger Georgesovi, kteří vystoupili v choreografii Duo na hudbu B- Martinů (s. 12 – 13), ke článku připojena fotografie Michel a Georgese ve výskoku.
Sezona 1982/83	dávalo Královské divadlo v Antverpách balet Médea v ch. Aimé de Liguiēre s hudbou B. Martinů. Název skladby a datum premiéry se nepodařilo zjistit (uvádí Sborník Ballet, Kögler, 1983, s. 105)
06. 03. 1985	*Before Nightfall*, ch. Nils Christe, h. B. Martinů, Pařížská opera
16. 05. 1992	*Before Nightfall*, ch. Nils Christe, h. B. Martinů , Balet Bavorské státní opery, Mnichov
20. 09. 1996	*La Jolla*, ch. Linkens, h. B. Martinů – Sinfonietta, Tanztheater der Komischen Oper
12. 04. 1996	*Pub*, ch. Nils Christe, h. B. Martinů, Ballet des Theaters Altenburg–Gera

V roce 1999 bylo v rámci soutěže o Cenu Jarmily Jeřábkové zadáno povinné vytvoření jedné choreogrfaie na hudbu B. Martinů. Hudba Martinů byla použita v následujících choreografiích (z dostupných pramenech není uvedeno jaké konkrétní skladby byly použity):

M. A. M. R. – ch. M. Trpišovská

Mládí: ch. K. Černá

Nevěsty Cháronovy: ch. K. Celbová

Pomni žes: ch. D. Hoštová

Prekliatia: ch. J. Fruček

15. 11. 2009	*Doteky snáře*, h. B. Martinů, ch. J. Kodet, *Tobě ztracená*, sobě ztracená, ch. L. Holánková, h. B. Martinů , Pražský komorní balet Pavla Šmoka – byly použity úryvky skladeb B. Martinů, ale bez jakékoliv specifikace v programu.

Tanec v operách Bohuslava Martinů

Voják a tanečnice – H. 162

„Pokoušíme se o novou buffu – hudba v ní není ancilla dramaturgica, nýbrž svérázný a především pohybový element"
L. Budín

Tato opera-buffa je prvním operním dílem Martinů. Začal ji komponovat ve svých šestatřiceti letech v červenci 1926 při svém pobytu v Poličce a pokračoval v Paříži, kde opus 19. června 1927 zakončil. Rukopisná orchestrální partitura nese podtitul *Komická opera o třech dějstvích* a má deset obrazů. Text k opeře napsal **J. Budín/Jan Löwenbach**, s nímž Martinů spolupracoval již na *Kuchyňské revui*. Premiéra opery se ukutečnila v Brně, kde o díla Martinů jevili nebývalý zájem a měli za sebou již světové premiéry jeho baletů *Kdo je na světě nejmocnější* a *Vzpoury*. Pátého května 1928 se k nim přiřadila další Martinů operní prvotina *Voják a tanečnice* – režie se ujal **Ota Zítek**, scénu navrhl **Bohumil Babánek** a choreografii vypracoval **Jaroslav Hladík**.

Pro libreto k *Vojáku a tanečnici* Budín použil slavnou Plautovu hru *Pseudolus*[297], které po úpravě obsahovalo následující zápletku:

Kalidorus se dozví, že jeho milá tanečnice Fenicie má být jako otrokyně prodána. Harpax, spartský voják, už dokonce na ni uzavřel smlouvu a zaplatil zálohu. Pomoci má Kalidovi jeho bystrý sluha Pseudolus. Ten skutečně dokáže opatřit potřebný obnos, aby mohla být Fenicie vykoupena, a obratnými machinacemi nakonec dosáhne nejen toho, že se milenci nemusejí rozloučit, ale dočkají se s pomocí lišáka Pseudola i souhlasu rodičů k sňatku.

Do základní dějové kostry příběhu Martinů s Budínem dodali řadu nových nápadů, a tak do děje zasahují nejrozmanitějšími improvizačními vstupy režisér, kritik z publika, objeví se sám Plautus, ale také Molière, znějí tu módní jazzové tance a šansony.

Hudební matice vydala v roce 1928 Budínův text opery, v jehož úvodu jsou vypsány účinkující postavy:

[297] Titus Maccius Plautus (asi 254 – asi 184 l. př. K.), římský autor komedií. Byl tak populární, že po smrti se mu připisovalo na 130 her. Nakonec je mu s s jistotou přiznáno 21 her, např. Komedie oslovská (Asinaria), Chlubný voják, Stichus, Pseudolus, Bakchidy a další.

ŠIMON, občan athénský
PANÍ MALINA, jeho choť
KALIDORUS, jejich syn
PSEUDOLUS, jejich sluha
BAMBULA, městský radní a majitel tančírny v Athénách
FENICIE, tanečnice u Bambuly
ALOISIE, milenka Pseudolova
HARPAX, vojenský sluha ze Sparty

Kuchař – Domovnice
Socha – Lucerna – Měsíc
Cato – Plautus – Pán s parukou
Pán s plnovousem – Režisér

Tanečníci, tanečnice, sluhové, služky,
vojáci, občané, kulisáci

Brněnská premiéra – 5. května 1928 – ukázala na určitý neduh počátečních scénických děl Martinů, kterým bylo především rozvleklé libreto (v originální tištěné verzi čítá dvacet stran). Martinů se premiéry neúčastnil a asi si také uvědomoval jisté slabiny své práce, když z Paříže píše*: „Ty zájezdy mi přijdou moc drahé a vynesou mi jen zklamání, proto raději zůstávám zde; doufám, že se to udrží na repertoáru a že to uvidím později. Jsem ostatně velmi zvědav, jak to bude vypadat, myslím, že to bude dobře působit, ale jinak ta práce nemá pro mě zvláštní přitažlivost, Rozhodně to není žádná velká věc.*“[298]

Ohlasy na jeho operní novinku byly smíšené. **G. Černušákovi** se líbilo, jak Budín zpracoval Plautovu předlohu, když *„s bujným humorem promísil minulost s přítomností, jeviště, hlediště i zákulisí v bláznivý mumraj, kořeněný společenskými, politickými a kulturními narážkami a vytvořil tak velmi dobrý podklad pro jakousi buffu.“* Ale oproti prvnímu jednání, které je výborné, pak v dalším průběhu dynamika a tempo ochabují. Hudba Martinů je nejlepší v prvním jednání, kdy *„čerpá z mistrovské buffy konce 18. a počátku 19. století, jejíž*

[298] Dopis F. Tausikové. 01. 05. 1928.

vlivy jsou patrné ve svěží melodice a pohyblivé rytmice sólových zpěvů, vtipných duet a ve virtuozně vystavěném finále…". Další jednání pak *„zklamou hudebně mnohem více"*.[299]

Recenzent Práva lidu je rozhořčen, že snaha libretisty po karikatuře a satiře se v hudbě vůbec neobjevuje – *„Martinů pojal libreto neobyčejně vážně a jest mu daleka všechna stylistická nebo architektonická karikatura*." Zpěváci postrádali *„potřebnou vervu a bujarost"* a navíc budova divadla *„nebyla dost přiléhavým rámcem – rozpačitý potlesk a zmatené tváře obecenstva jen potvrdily tuto nesourodost tradičního prostředí a netradičního díla."*[300]

O Martinů *„delikátní a pikantní orchestraci ve volbě moderních vyjadřovacích prostředků, která dbá vždy zdravé muzikálnosti a nikde nezapírá parodistického rázu"* se píše ve Venkově. Zde jsem zachytila skromnou zmínku o tancích, které však *„nejvíce zklamaly a trpěly malou tvořivostí a nedostatečnou akuratesou."* Autor zde hovoří o *„zevním okázalém úspěchu premiéry, na kterou se přijelo podívat mnoho lidí z Prahy i z Vídně, ale nesouhlasí s vnitřním úspěchem, jenž nebyl nijak velký."*[301]

Jan Nevole v Prager Presse je vcelku spokojen, když *„orchestr je hodně prošpikován humorem",* dále upozorňuje na pěvecky i herecky zdařilý výkon **Z. Otavy** v roli Pseodola.[302] Velmi útočná a příkrá je kritika v Rovnosti, kde se do Martinů autor neomaleně naváží, když píše *„o ječivých zvucích jazzových prostopášností"* a Martinů stejně jako *Vzpourou, „znečistil brněnské jeviště"*. Tentýž pisatel ukrývající se pod šifrou –na– Stravinského nazývá *„patošlepem"* a se stejně ostrými adjektivy se pouští do choreografie – *„je zoufalá a všechna sokolská cvičení dala by se dříve nazvat jevištním tancem, než toto nehumánní mlácení, povalování, skákání a pochodování účinkujících po jevišti*"; výtvarná stránka navíc pobuřuje *„řvavou groteskností"*.[303]

Tato kritika sama o sobě jistě nezpůsobila, že opera zůstala dlouho schována v archivech, ovšem na jeviště se dostala téměř po čtyřiceti letech, když ji uvedlo Divadlo O. Stibora v Olomouci. **Miloš Šafránek** je s jejím nastudováním spokojen – *„Orchestr řízený Pavlem*

---

[299] Lidové noviny, 09. 05. 1928, Voják a tanečnice, –k– (G. Černušák).
[300] Právo lidu, 12. 05. 1928, Voják a tanečnice, ajp, s. 7.
[301] Venkov, 08. 05. 1928, Z hudebního života, Hrč, s. 6.
[302] Prager Presse, 10. 05. 1928.
[303] Rovnost, 09. 05. 1928, r. 44, č. 129, –na–.

Pokorným hrál dokonale, na scéně se v sólech a ve sborech zpívalo se s láskou, která z velké míry nahradila některé menší nedostatky." V Olomouci zkrátili původní verzi opery o jedno jednání (místo tří aktů uvedli dva, což dílu zřejmě prospělo) a režisér **Václav Věžník** měl možnost *„rozehrát scénu neustálého pohybu a živé, místy rozpustilé, ale vždycky vkusné podívané.*" Nápaditá byla scéna a civilní kostýmy **J. A. Šálka** (na rozdíl od premiérové brněnské starořímské výpravy B. Babánka). Choreografie **Rudolfa Karhánka** se však nedokázala zbavit místy rutiny a stereotypnosti.[304] **Bohumír Karásek** píše v Hudebních rozhledech o nekonvenčním divadle, které má švih, spád a vtip.[305] **Miroslav Klimeš** v Mladé frontě zmiňuje bohatě prokomponovaná baletní čísla nápadité choreografie **R. Karhánka**.

Poslední premiéra této opery – buffy se uskutečnila ve Státní opeře 15. 12. 2000. Do Prahy ji přijel nastudovat britský režisér **David Pountney** a jeho spolupracovnice **Nicola Raabová**, scénický design připravil **Duncan Hayler** a choreografii vytvořila **Regina Hofmanová**.

Helena Havlíková v Lidových novinách vystihuje proměnu vnímání hudebních extravagancí skladatele, které v době vzniku laiky i odborníky nemile překvapovaly – *„tato opera-buffa-kabaret mohla zaskočit diváky v době premiéry v roce 1928, pro dnešního diváka již nemá sílu vybočení z okruhu běžné zkušenosti s divadlem. Inscenace však umožňuje vhled do počátku skladatelova novátorství"*. Za husarský kousek považuje Havlíková přítomnost slavného Pountneyho. Oceňuje, že se režisérovi a jeho spolupracovnici Nicole Raabové i scénografovi Duncanu Hayleymu podařilo využít možnosti buffy a udržet jednotný styl. *„V inscenaci je řada vtipných nápadů, navíc důsledně dotahovaných a vypointovaných. Některé asociace pak vyvolávaly až mrazení v zádech, například scéna s kuchařem, zarámovaná do jateční mašinérie pásu s háky, poodhalila křehkou hranici, za níž se fraška může změnit v běsnění a lidské city i osudy mohou být draženy. Inscenačnímu týmu se podařilo prolomit zakleté české ‚nejde to'. Výrazně rozpohybovaný sbor i sóla, kapela a spousty dění na jevišti, využití tahů, propadla a*

[304] Taneční listy, r. 5, č. 1, 1967, Opera B. Martinů jako musical, M. Šafránek, s. 8.
[305] Hudební rozhledy, r. 19., č. 22. 1966, Voják a tanečnice, B. Karásek.

dalších scénických efektů – to vše svědčí o schopnosti aplikovat divadelní prostředky způsobem, který stále ještě v řadě divadel naráží na kamennou hradbu neochoty a zaběhlých zvyklostí. Ne snad, že by na premiéře všechno fungovalo dokonale, ale snaha zapojit do hry moderní soudobé divadlo byla zřejmá a svěží, konfrontace s prací světově proslulého režiséra nevyvolala ani tak úžas, jako spíše otázky, proč to neumíme sami."[306]

Pokud se podíváme zpět na jednotlivé inscenace *Vojáka a tanečnice*, je tedy zřejmé, že Martinů dával prostor isncenátorům pro vytvoření moderního divadla, jen ve své době zůstával často nepochopen a svými experimenty předbíhal, zvláště v českých kruzích, svou dobu.

Inscenace opery *Voják a tanečnice*:

05. 05. 1928	ND Brno, r. O. Zítek, s. a k. B. Babánek, ch. J. Hladík
16. 10. 1966	Divadlo O. Stibora Olomouc, r. V. Věžník, s. a k. J. A. Šálek, ch. R. Karhánek
15. 12. 2000	Státní opera Praha, r. D. Poutney, N. Raab, s. a k. Duncan Hayler, ch. R. Hofmanová

[306] Lidové noviny, 18. 12. 2000. Martinů raná opera je dobrým vybočením, H. Havlíková.

Hry o Marii – H. 236

„Hry jsou vlastně jakýmsi dalším Špalíčkem. Užívám zde znovu lidových námětů a textů"
B. Martinů

Na opeře *Hry o Marii* pracoval Martinů v Paříži průběžně od poloviny roku 1933 do července 1934 a označil ji za *„přímé pokračování Špalíčku"*. Martinů vytvořil ojedinělý scénický tvar, který má jedinečnou působivost. Skladatel v něm realizoval své představy o nové podobě operního žánru – *„v divadle samotném začal jsem s balety, operní pokusy zůstaly nedokončeny anebo mne neuspokojily"*, píše Martinů v roce 1934.[307] Ve svých úvahách dále pokračuje*: „… celý ten systém recitativů, dramatických výbuchů vášní a zvláštní, dosti povrchní psychologie mi připadal podezřelý"*.

Martinů chtěl dělat *„opravdové divadlo"* a hledal náměty, které již byly kdysi scénicky zpracovány a dostal se ke středověkému divadlu, legendám a miráklům. Libreto opery přizpůsobil svým hudebním záměrům a sledoval *„hudební výraz jen na onu hranici, do níž hudba zůstává skutečným hudebním krásnem"*.[308] Martinů odmítal skládat „hudbu pro hudbu" či „árii pro árii" a plně se soustředil na scénické dění a zpěv – nechtěl se nechat svést *„konvenčním výrazem opery"*.[309] Proto do své opery vkládá mnoho neobvyklých detailů jako například *„záměnu osob tanečnice na zpěvačku, sbor na zpěvačku, sbor jako obecentsvo, jako účinkující, jako komentátor"*.[310]

Jako první Martinů pracuje na **Mariken z Nimēgue**. Scénář vycházel z vlámské divadelní hry z konce 15. století, jejíž název byl *Krásná hra o malé Marii z Nimēgue* a kterou upravil **Henri Ghéon**. Původně francouzský text začal do češtiny překládat **Vítězslav Nezval**, jenž byl v květnu 1933 s **Jindřichem Honzlem** v Paříži. Martinů s oběma připravovanou operu probíral – *„Mým ideálem by bylo rozvrhnouti celý plán díla současně se všemi spolupracovníky a znáti vše, jak dekor, tak režii atd., dříve, než se dám sám do kompozice hudební. Velkou pomocí mi*

[307] Šafránek, op. cit., s. 205, skladatelův nezveřejněný článek z roku 1934.
[308] Šafránek, op. cit., s. 205, skladatelův nezveřejněný článek z roku 1934..
[309] Šafránek, op. cit., s. 204, skladatelův nezvěřejněný článek z roku 1934.
[310] Šafránek, op. cit., s. 204, skladatelův nezvěřejněný článek z r.oku 1934.

byly ku př. moje debaty s rež. Honzlem za jeho pobytu v Paříži. Chtěl bych, abych divadlu mohl zadati současně s partiturou hotový plán režie, dekorací, kostýmy atd. Zkrátka vše. Tím by byla zaručena intrepretace díla ve smyslu i duchu, v němž jsem je napsal za spolupráce všech ostatních…"[311]

Postupně dokončoval jednotlivé obrazy opery, které ve finální podobě byly řazeny a dokomponovány následovně:

Panny moudré a panny pošetilé (dokončeno 22. 04. 1934, starý francouzský text adaptoval V. Nezval), *Mariken z Nimēgue* (21. 03. 1934, text přeložil V. Závada), *Narození páně* (01. 04. 1934, slova lidové moravské poezie) a *Sestra Paskalina* (26. 06. 1934, skladatelovy texty a lidová poezie).

Forma tohoto čtyřdílného operního cyklu je rozvržena do dvou dílů: každý z nich obsahuje velkou hru a mirákl. První díl začíná krátkou hrou *Panny moudré a panny pošetilé* jako prologem. Na začátku druhého dílu je umístěno jako pastorále *Narození páně*. Dvě hlavní hry jsou *Mariken z Nimēgue*[312], vlámský mirákl, a *Sestra Paskalina*, legenda – příloha č. 12 přepis libreta B. Martinů.

Martinů věnoval *Hrám o Marii* řadu literárních úvah, článků a rozhovorů; do klavírního výtahu a do orchestrální partitury vepsal detailní scénické poznámky a ve své autobiografii označil *Hry o Marii* jako operu–balet, neboť hodně scén viděl roztančených a pohybově ozvláštněných. Z jeho poznámek se například dovídáme, že „*úloha panen je taneční, jenom pro panny pošetilé je určena jedna zpěvačka. Obchodníci s oleji jsou role zpěvní. Postava Krista, t j. Ženicha, nepřijde na scénu, nýbrž je reprezentována světlem a zdublovaným sólem"*. Stejnou pozornost Martinů věnuje také scénickému řešení, například do partirury *Pannen moudrých a pošetilých* vepsal: „*Scéna bude definitivně stanovena až po dohodě s režisérem a malířem. Podle mých dispozic je scéna trojitá – dole místo pro sbor a pro panny, v pozadí dveře a schodiště na druhou scénu, která má svoje vlastní osvětlení, kde se odehrává příchod Ženicha a přijetí pannen moudrých na svatbu. Po zavření dveří musí býti tato scéna osvětlena, působiti*

[311] Pestrý týden, 02. 03. 1935, rozhovor s B. Martinů před premiéru Her o Marii, K. Šebánek.
[312] V červenci 1933 Martinů dokončil stejnojmennou operní jednoaktovku Mariken z Nimēgue s francouzským textem – chtěl ji provést v Amsterdamu, ale k provedení nedošlo.

dojmem velkého klidu a skupinu pannen moudrých musí býti zřetelně vidět. V kontrastu k tomu je první scéna spíše ve stínu a bloudění pannen pošetilých musí působit jako přelud, vise. Docela vzadu nahoře je třetí scéna (malé podium), kde je archanděl Gabriel. Vzadu malé malované kostelní okno, jimž proniká na celé jeviště světlo a zbarvuje scénu barevnými reflexy."

Martinů měl o své opeře velmi jasnou představu: *„jsou to prostě texty středověkého divadla, náboženský sujet je tedy předpokladem, jinak však všude sleduji účin divadelní s výrazem přibližujícím se lidovému podání legend."*[313]

Premiéra *Her o Marii* se ukutečnila v Zemském divadle v Brně 23. února 1935. Martinů na premiéře nebyl, ale brzy viděl reprízu. Výpravu připravil **František Muzika**, s nímž Martinů pilně před prvním uvedením korespondoval a vysvětloval mu své přestavy a záměry – Martinů také jednal o uvedení opery s pražským Národním divadlem, ale myslí, že *„operu dá raději do Brna"*.[314] Choreografii prvního uvedení *Her o Marii* vytvořil **Emerych Gabzdyl**, režijně je nastudoval činoherní herec **Rudolf Walter**. V Brně byla partitura opery zkrácena o půlhodiny se souhlasem skladatele.

Zprávy o chystané premiéře se dostávají do tisku téměř s ročním předstihem – Lidové noviny 20. května 1934 uveřejňují zprávu o nové Martinů opeře, která bude ukončena během několika týdnů a provedena patrně v Brně – upozorňují, že Mariken a Ďábel jsou obsazeny dvakrát, tanečně a zpěvně, aby umělecký výraz mohl být v obou složkách co nejvolnější.[315] V den premiéry 23. února 1934 vyšla v Lidových novinách fotografie scénického návrhu F. Muziky ze třetí hry *Narození páně* spolu s upoutávkou na chystanou premiéru. Za několik dní **Gracian Černušák** v témže periodiku zachycuje své postřehy. V poměrně rozsáhlém článku se věnuje hudebnímu posouzení díla a obdivuje hudebně individualizovné zpracování jednotlivých her. *„Všude je vidět, že tuto hudbu skládal někdo, kdo dokonale ovládá řemeslo, má nápad i obratnost, schopnost lehce nahozeného a přece přiléhavého*

[313] Pestrý týden, r. X. č. 9, 02. 03. 1935.
[314] Dopis F. Muzikovi, Paříž, 30. 04. 1934.
[315] Lidové noviny, r. XLII, 20. 05. 1934, Nová opera B. Martinů, Arno Huth.

výrazu, který víc napovídá než podrobně vykládá, že však ji zejména napsal někdo, kdo má skvělý smysl pro divadlo a jeho zvláštní požadavky.“[316]

O pár dní později opět v Lidových novinách vychází v kulturní kronice hodnocení scénické výpravy, ve které Muzika *„rozvíjí především své malířské schopnosti: bohatství představivosti a barevnou citlivost. Ve scéně Narození páně vkomponovává do dvojrozměrné obrazové kulisy prostorové prvky: v prologu do rytmu gotického žebroví kathedrály plastické kruhové okno a konstrukci schodiště, v pastorále stáj pro útulek Marie. Ale s jakou výtvarnou citlivostí a organickou začleněností! V Mariken montuje simultánní scénu, jež je současně krajinou, městem, krčmou, peklem a náměstím s improvizovaným jevištěm pro hru o Maškaronu. Navozuje na středověké mirákly, kde byla rozbita jednota a posloupnost časová i prostorová a zdůrazněna funkce divadelnosti, na níž staví celé moderní divadelnictví. Muzikova scénická výprava působí kouzlem zjevení nových netušených pohledů, rozechvívá svým spodním proudem jímavého výtvarného lyrismu, navozuje a vzněcuje citové vzrušení, jakého je schopna jen opravdová krása.“*[317] Muzika respektoval vizuální představy Martinů a některé technické problémy ohledně praktické proveditelnosti jeho požadavků musel konzultovat s režisérem Walterem (jak vyplývá z jejich vzájemné korespondence).[318]

Brněňští byli pyšní, že mají na repertoáru *„již čtvrtou premiéru díla B. Martinů a Praze se podaří sotva kdy jim vyrovnat“*.[319] Černušák, ačkoliv psal o *Hrách o Marii* do Lidových novin „na pokračování“, podobu inscenace opominul. V Tempu jsou v tomto ohledu méně skoupé, když píší, že *„v baletní složce bylo dosaženo za vedení Gabzdylova zvláště s. Šemberovou velmi krásné úrovně a primitivní náznakovost výpravy Muzikovy zasadila jevištní obraz do nevtíravého a poddajného prostředí.“*[320] Ohlasy přináší také Prager Presse, kde operu

[316] Lidové noviny, 24. 02. 1935, r. XLIII, Hry o Marii, –k (G. Černušák).
[317] Lidové noviny, 05. 05. 1935, Lyrik na scéně, – jbs (J. B. Svrček).
[318] Jiřina Telcová, Scénografie díla B. Martinů v brněnském divadle (1925–1982), Společnost B. Martinů, 1984, s. 20.
[319] Lidové noviny, 23. 02. 1935, –k . Ve světových premiérách byly v Brně představeny Kdo je na světě nejmocnější, Vzpoura tónů, Voják a tanečnice.
[320]Tempo.. r. XIV/1934-1935, s. 202, - k (Gracian Černušák) – tento pramen uvádí Mihule na s. 228, ale z daného kontextu předcházejícího textu není zřejmé, zda nejde také o citaci z Listů Hudební matice.

pozitivně hodnotí; o tanci mluví však jediná věta: *„vše je soustředěno na nádherné dělené chóry, které dělají velké sólové hlasy skoro zbytečné. Ty jsou mnohokráte nahrazeny pantomimou a tancem…“.*[321]

V brněnské premiéře tančila Mariken **Zora Šemberová** a Ďábla ztvárnil **Emerich Gabzdyl**, v *Sestře Paskalině* interpretovali role Duše a Démona.

Šemberová se již setkala s Martinů při premiéře *Špalíčka* v roce 1933, ale až za svého pařížského pobytu ho osobně blíže poznala. Do Paříže přijela jako sedmnáctiletá v roce 1930 studovat klasický tanec k **Olze Preobraženské**. Martinů si ji velmi oblíbil a pomalu se mezi nimi vyvinulo nevšední přátelství. Když Martinů skládal *Mariken,* myslel na Šemberovu, která ji ve světové premiéře také tančila. Po návratu do Brna si s Martinů dopisovala a po absolvování kurzu u **Rosalie Chladek** v roce 1934 mu psala o svých dojmech a o tom, jak si uvědomila výrazovou sílu rytmu. V odpovědi na tento dopis se už Martinů zmiňuje o nové divadelní věci (*Hrách o Marii*), v níž má pro ni hezkou úlohu.[322]

O něco později posílá Šemberové další dopis pečlivě popisující jeho představu o tanečním pojetí rolí: *„..Co se týče Vaší role Mariken, myslím, že se samo sebou rozumí, že volba padne na Vás. Přesto píši současně ředitelství, že tato role a role tanečnice z Pannen pošetilých byla vyhrazena přímo Vám. Nemusíte tedy mít obavy v této příčině. Myslím, že materiál je hotov a že budete mít příležitost podívat se do výtahu, o co se jedná. Mimoto bylo by dobře, protože taneční výstup Mariken (ďábel a Mariken) je problém, promluvit si o tom trochu technicky Vaším partnerem, kterým bude asi Umrlec ze Svat. Košil, a snad by bylo i dobře s p. Váňu-Psotou, který je teď v Brně a dal by Vám jistě cenné pokyny. Můj názor na ten tanec je, v teorii ovšem, že musí působit jako halucinace, jak atmosférou, tak i gesty. Tanec od počátku musí udržovat něco příšerného. Vyjadřuje boj Ďábla s duší Mariken, se kterou bojuje až do úplného ovládnutí, tedy jakási scéna hypnózy, zaklínání. Tanec je velmi dlouhý a nutno jej velmi pozorně rozměřit co se týče gest i pohybu. Já sám mám představu (alespoň začátek až do poloviny tance) pohybu na místě, a*

[321] Prager Presse, 26. 02. 1935, B. Martnůs Marienspeile, J. N. (Jana Nevole).
[322] Dopis Martinů Šemberové, 25. 05. 1934, Paříž.

sice pohybů velmi ostrých a krátkých, uvidíte že hudba běží stále v rychlých osminkách (…) až skoro do únavy; jedná se tedy o stálé přibližování i oddalování obou osob, jakýsi druh strnulosti, oživené nepřetržitými krátkými pohyby, jakoby třesením. Tedy vyhnout se co nejvíce pobíhání po scéně (vyjma v nejdramatičtějším okamžiku) a běžnému tancování, tj. znázorňování, vyjadřování děje. Děj je každému jasný, jedná se o to jej ztělesnit v jakési vizi gest a pohybu. Myslí, že to dobře odpovídá Vaší představě tance. Nepočítejte s obličejem, protože budete mit bílou masku, ale myslete hodně na kontrast pohybu a gest a nehybného výrazu obličeje. Uvažujte rovněž o kostýmu, o tom se domluvím s malířem. Bude vlastně jako ve Svat. košilích, ale myslím z něčeho, coby již samou látkou pomáhalo udržet pohyb. Co se týče role pro Pannu pošetilou, ta je již jaski tanečnější a možno v ní vyjadřovat přímo jak úděs, zoufalství atd."[323] Kromě Mariken Šemberová tančila v *Sestře Paskalině* a Martinů předpokládal, že partnerem jí bude Gabzdyl (což se také stalo). Podle svědectví Šemberové brněnská premiéra uspokojila po všech stránkách jak Martinů tak obecenstvo.[324] Když pak byla Šemberová v Paříži podruhé chtěl s ní navázat Martinů bližší vztah, ale podle jejího tvrzení se vyděsila a nechtěla o ženatém člověku ani slyšet.[325] Jak již bylo řečeno Martinů jednal o uvedení *Her o Marii* souběžně s Národním divadlem. V dopise z 21. května 1934 oznamuje, že dokončuje partituru nového scénického díla, které se nazývá *Hry o Marii*.[326] Martinů, je velmi potěšen zájmem o svou novou operu, který ND projevilo a v následné korespondenci se rozepisuje o časovém rozvrhu díla: *Prolog Pannny moudré a pošetilé (15 min), Mariken z Nimēgue – mirák l (45 min), Narození páně – pastorale (15 min), Sestra Paskalina – legenda (45 min)*. Dále píše, *„že partituru opery posílá do Brna, kde mu nabídli provedení v prosinci [a to aniž by partituru vůbec viděli] a během letních prázdnin rozepíší partituru, kterou pak mohou poslat do Prahy*."[327]

---

[323] Dopis Martinů Šemberové, 29. 08. 1934, Paříž, in Šemberová, s. 43-

[324] Šemberová, s. 44

[325] „Respektoval to a hranici přátelství nikdy nepřekročil. Zvával mne na některé přehrávky svých prvotin…, pozvání na zkoušky posílal v malých dopisech… Martinů stál velice o to, abych slyšela jeho hudbu a aby mne viděl. Často na mne čekal po nočním představení u Bal Tabarin a doprovázel mne domů… To byly poslední krásné chvíle, které jsem spolu trávili." Šemberová,
s. 44

[326] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 21. 05. 1934, archiv ND

[327] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 27. 06. 1934, archiv ND. Zemské divadlo v Brně pak posílá 4 díly klavírního výtahu nové zpěvohry Hry o Marii do Praha 30. 08. 1934.

Jako choreografa pražské inscenace by Martinů rád viděl **Ivo Váňu Psotu**, ačkoliv pochybuje, *„že by mohl být schopen přítomen spolupráce na jeho dílu, ale vzhledem k tomu, že nemáme vlastně žádného zkušeného mistra, jistě by mohl prokázati divadlu platné služby“*.[328] Martinů se sešel se Psotou v Paříži při zájezdech Ruského baletu, jak se zmiňuje v dopise z 29. srpna 1934, kde dále píše – *„myslím, že by bylo možné využitkovati jeho [Psotovy] velké taneční schopnosti, jakož i znalosti jež získal dlouhým pobytem v jednom z prvních ensemblů světových a upoutati jej na nějaké vystoupení. Promiňte, že myslím přitom na svoje dílo, kde tanec je jedním z nejtěžších problémů. Nechávám tento návrh na Vašem rozhodnutí.“*[329] Martinů také upozorňuje, že v polovině září se Psota krátce zdrží v Praze a bylo by možné s ním jednat. Ředitelství Národního divadla je vstřícné a obratem Psotu kontaktuje: *„Martinů projevil přání, aby dojde-li na provozování jeho nového díla Hry o Marii na ND v Praze Vás hledělo získati.“*[330] S Psotou se pravděpodobně nepodařilo o případné spolupráci nakonec jednat, a proto premiéru pro pražské Národní divadlo 7. února 1936 choreograficky zpracoval **Joe Jenčík**. Martinů neuspěl ani s návrhem **Jindřicha Honzla** jako režiséra a neprosadil ani tanečnici **Evu Vrchlickou** v roli Mariken – *„snad nebudete mít námitky proti Muzikovi, v otázce regiséra se nemohu vysloviti, byl bych chtěl p. Honzla. Rozhodněte sám, ale prosím, aniž byste to pokládal za nějakou kaprice, nevolte Pujmana. Jeho názory na operu jsou v úplné opozici s mými a při všem respektu k jeho práci pochybuji, že bychom se shodli.“*[331] Na Talicha, který v se říjnu 1935 ujímá vedení opery ND, se pak v prosinci obrací Martinů s dopisem, v němž si stěžuje, že se mu nedostává odpovědi od režiséra **Josefa Munclingera** na jeho vzkazy ohledně tanečního obsazení Mariken. Prosí, aby Munclingerovi tlumočil jeho přání, aby tato role byla svěřena **E. Vrchlické**[332], kterou skladatel považuje za jedinou tanečnici, *„jež může tuto roli se zdarem provésti“* a považoval *„za samozřejmé, že jí bude svěřena.“* Domnívá se, že v Praze mu vyjdou vstříc stejně jako v Brně při prosazování

[328] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 14. 10. 1934, archiv ND.
[329] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 29. 08. 1934, archiv ND.
[330] Dopis ředitelství Nd I. V. Psotovi, 03. 09. 1034.
[331] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 09. 07. 1935.
[332] Eva Vrchlická (1911) tanečnice, herečka, kterou znal Martinů z Paříže, kde studovala v letech 1928 –30 u O. Preobraženské na několika prázdninových stážích.

Z. Šemberové. Nekompromisně vyznívá jeho kategorické stanovisko, kdy v žádném případě nemůže přijmout jiné obsazení této role, *„jež je jediným zásahem do moci p. režiséra, zásahem ostatně plně oprávněným.“*[333] Martinů však vznesl svůj požadavek příliš pozdě, v době, kdy se již inscenace zkoušela, a proto jeho žádost zůstala nevyslyšena: *„Proti Vašemu návrhu na obsazení role Mariken pí Vrchlickou ml. stojí režisér i choreograf na tom, že tuto roli může vytvořiti se zdarem jen paní Palečková (hrála ve Špalíčku znamenitě Dorotu), které tato role byla od původu přidělena a která už ji má nastudovanou. Bylo by potupou – a to podle posudku obou řečených pánů [Munclingera a Jenčíka] zcela nezaslouženou – kdyby jí tato role byla nyní odňata a svěřena jiné dámě…“*.[334] A tak **Zdeňka Palečková** tančila premiéru, na kterou *„měla nárok“* a **Evě Vrchlické** bylo svěřeno alternování. Martinů se přikláněl v otázce režie ještě k volbě **Hanuše Theina,** aniž pochyboval o kvalitách navrhovaného **Josefa Munclingera** – ale ani v tomto případě neuspěl. Podařilo se mu alespoň prosadit výpravu od **F. Muziky**, která byla do Prahy přenesena zBrna. Není divu, že Martinů vnímal brněnské nastudování jako úspěšnější, když jeho požadavky zde byly v maximální míře respektovány.

Stejně jako ve *Špalíčku*, také ve *Hrách o Marii* se Jenčík rozepisuje o své inspiraci a využití tanečního projevu. Klasický tanec je tu podle jeho názoru naprosto vyloučen a Jenčík se odvolává na inspiraci gotickým výtvarným uměním –

„…Tu velmi poslouží skulptury strassburgského Münsteru a figuriny Rajské brány dómu v Magdeburgu jako choreografické předlohy… Ovšem roztančit tklivé, skoro řekl bych ponuré a přece tak navýsost radostné a ducha povznášející sochy není lehké: dílna tanečního mistra se nepodobá dílně mistra 13. století, ani co se týče podlahy! A potom vmyslit se do gotického snu a zejména přizpůsobit současným tanečním technikářům kadidlové ovzduší spirituální generace předkolumbovské je pokus velmi, velmi obtížný.“ [335] Jenčík píše o kinetickém oživení portálových soch v Pannách moudrých a pošetilých a pokračuje: *„Zato Mariken z Nimēgue*

[333] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 04. 12. 1935.
[334] Dopis ředitelství ND B. Martinů, 10. 12. 1935.
[335] Josef Jenčík, Taneční výplň Her o Marii, Taneční letopisy, s. 25-26, Athos Praha 1946. Shodný text vychází také v buletinu ND, r. XIII. 1935-36, č. 8, s. 5–6.

s poddtitulem mirákl o jednom dějství opouští nedotknutelnost náboženských představ gotických a poodkrývá roušku světského života 15. století. Neboť Mariken je divadlo na divadle, jak se provádělo před kostely a za určitou odměnu… Pantomima a naivní tanec dívky s ďáblem, divoká migrace Mariken a zabijácká scéna v baru U zlatého háje, i to konečné osvobození z toho všeho snese dobře měřítko analogie dneška. Proto je tu choreografie snažší." Pro Mariken je *„nejpřípustnější forma funkčního tance a taneční charakteristiky"*.

O rozmáchlé fantazii pak Jenčík píše v souvislosti s tanci Stínů, Démona, Rytíře, Duše a Plamenů v *Setře Paskalině*. Vidí zde *„hojnou příležitost vývinu tanečních kreací podle nejmodernějších snah"*. Choreografie *Setry Paskaliny* se *„opírá jen a jen o hudbu, ovšem současně je také přefiltrována spektrem prosté fantazie"*, uzavírá Jenčík svou rozpravu.

Martinů po premiéře v Paříži nedočkavě čekal na ohlas kritiky a obecenstva a současně vznesl dotaz, zda *Hry* budou přeneseny v příští sezóně do Stavovského divadla.[336] *Hry o Marii* nebyly však do následující sezony zařazeny a ani se neuskutečnilo jejich uvedení v přírodě, jak zamýšlel J. Munclinger – celkem se dočkaly devíti prezentací, poslední se uskutečnila 15. června 1936.

O tom, do jaké míry se podařilo Jenčíkovi jeho představy o tancích v této opeře uskutečnit si můžeme udělat představu z kritiky **J. Reye** uveřejněné v časopise Venkov.

V úvodu Rey připomíná průbojnou Jenčíkovu choreografii v Martinů *Špalíčku* a konstatuje, že ve *Hrách o Mariích* je Jenčíkovi *„svěřen obtížný úkol, pro který nešlo nalézt lepšího realizátora"*. Výsledek Jenčíkovy práce shledává *„nečekaným a ten, kdo zná zmanýrovatělý baletní aparát Národního divadla, byl tentokrát upřímně překvapen"*, zároveň však připodotkne – *„ne že by tu a tam neproniklo čertovo kopýtko"*. Podle Reye se Jenčíkovi *„podařilo vcelku téměř nemožné: přehodnocení tanečnícho souboru v opravdu živý a citlivě reagující taneční nástroj. Již v Pannách moudrých a pošetilých docílil Jenčík plného výsledku: strach a obavy s lítostí na straně jedné a prozíravost a jistota na straně druhé načrtl několika ‚tahy' své uvážené choreografie."* Objevem v *Mariken z Nimègue* je **Z. Palečková**, *„jejíž výkon byl bez kazu, tančila a mimovala svoji taneční dvojnici Mariken, tak že jste si nemohli přát více"* (ND

[336] Dopis B. Martinů ředitelství ND, 07. 04. 1936.

pro obsazení této role mělo své opodstatnění a obavy Martinů se nevyplnily). Ani v *Setře Paskalině* nebyl pro Jenčíka tanec Stínů problém. *„Roztančená hořící hranice byla bravurním kouskem Jenčíkova choreografického umění – zde plameny opravdu šlehaly, vrhaly se jako rozzuření býkové proti černým plášťům katových pomocíků – toreadorů, pohasínaly, spojovaly se, žhnuly. A toho všeho docíleno bylo nejjednoduššími pohyby na vtipném choreografickém půdoryse.*" Rey oceňuje Jenčíkův důvtip, kterým dosahuje *„více než nejsložitější kombinace obtížných tanečních kroků*", a tak Jenčíkovi je *„možno jen blahopřát*".[337]

Současně s Reyem hodnotí po hudební stránce ve stejném čísle Venkova toto operní oratorium **O. Šourek** – *„Martinůovo dramatické pojetí každé hry, až na některé zbytečné rozvláčnosti v partiích výpravně statických a hlavně také v Sestře Paskalině, jest velmi šťastné i osobité a přes veškerou nezvyklost stylu i zdánlivou vzdálenost námětů mocně působivé.*"[338] Šourek vyzdvihuje *„čistou propracovanost, rytmickou vervu a výraznou plastičnost zvuku nejvíce exponovaného orchestru a sboru"* pod vedením **Josefa Charváta**. Režie J. Munclingera pak *„dobře celkem postihla i odlišila dramatický charakter každé hry a opírajíc se o výpravu F. Muziky, vytvořila několik obrazů silně i mile podmanivého účinu.*" Spokojen je také **R. Jeníček**, který za přednost vskutku krásného díla považuje jeho průhledou strukturu. Dílo mělo podle jeho slov veliký a nesporný úspěch. Zásluhu na něm měla mimo jiné baletní režie Jenčíkova. V závěru se dovídáme, že *„premiéru navštívil pan prezident republiky [Eduard Beneš], jenž si dal autora představiti.*"[339]

Jiří Míšek si všímá, že Martinů ve *Hrách o Mariích „přivádí operu k jejímu nejvlastnějšímu uměleckému poslání tím, že jí přiznává opět úlohu symbolické mystiky.*"[340] V Národní politice se jako nejpříznačnější hledání B. Martinů jeví *„útěk od opery"* , když Martinů se powagnerovská opera jevila jako vyžilá. Je zde zdůrazněno, že *„mnoho činí v působnosti díla tance, do nichž se klade hodně živelného. Tance byly přiměřeně k rázu hry zkomponovány p. Joe Jenčíkem a pěkně provedeny sborem, Duši tančila sl. Ria Astrová, K. Pirník byl dobrým dvojníkem*

[337] Venkov, r. XXXI, č. 34, 09. 02. 1936, s. 7, Choreografie her o Marii, J. Rey.
[338] Venkov, r. XXXI, č. 34, 09. 02. 1936, s. 7, Bohuslav Martinů: Hry o Marii, O. Šourek.
[339] Právo lidu, 09. 02. 1936, s. 7, Hry o Marii, R. J. (Rudolf Jeníček.)
[340] Divadlo, 01. 03. 1936, Obilím i koukolím, J. Míšek.

ďáblovým a posléze i démonem, sl. Zdeňka Palečková jeko dvojnice Mariken měla s ní podobu. "[341] (Mariken zpívala Marie Budíková.) V Rudém Právu se do Martinů nemilosrdně strefují a v duchu tohoto levicově orientovaného periodika *„upozorňují proletářskou veřejnost na tuto hru jako na první význačnou českou hudební premiéru za nového režimu..*"– pozn. autorky: novým režimem autor recenze myslí nástup V. Talicha na místo šéfa opery ND v r. 1935 (24. 10.). Autor zaujaté recenze dále tvrdí, že *„reprodukce díla nebyla sto proraziti šeď tohoto díla"*[342], přičemž provedení díla mu nestojí za jedinou zmínku… V Prager Presse píší o nápadité Muzikově výpravě a Jenčíkově vkusné choreografii.[343]

Kvality *Her o Marii* docenila v roce 1936 Jubilejní nadace B. Smetany, když přiznala skladateli první cenu –– pět tisíc korun – právě *Hrám o Marii* B. Martinů jako nejlepšímu opernímu dílu roku 1935.[344]

Hry o Marii v regionálních divadlech

V roce 1938 se *Hry o Marii* staly součástí repertoáru olomoucké scény – premiéra 5. 2. 1938. O třicet let později je uvedlo Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích – premiéra 3. 3. 1968; ve stejném roce operu nastudovali v Plzni – premiéra 4. 7. 1968.

V Českých Budějovicích režíroval *Hry o Marii* **Jaroslav Ryšavý**, výtvarnou podobu vytvořil **Oldřich Smutný** a choreografii **Milan Hojdys**.

Vilém Pospíšil v Hudebních rozhledech si klade otázku – *Jak působí Hry o Marii dnes?* A odpovídá: *„Dnešní působivost Her o Marii je dána jistě především tím, co se Martinů zřejmě ‚povedlo', tj. právě onou nedramatičností, zdánlivou prostotu formy i vlastního hudebního výrazu… Na druhé straně je nutno říci, že Martinů byl příliš velký skladatel, než aby překročil i proti svým úmyslům rámec, který si předem vytkl. Hra o Mariken, ale hlavně Sestra Paskalina mají v sobě dokonce velmi silný náboj dramatismu… Martinů rozuměl jevišti, uměl vytvořit*

[341] Národní politika, 09. 02. 1936, s. 10, B. Martinů: Hry o Marii, Dr. B.
[342] Rudé právo, 11. 02. 1936, Hry o Marii, K. Boj. (Karel Bojanovský).
[343] Prager Presse, 09. 02. 1936, Martinůs Marienspiele, jb (Josef Bartoš).
[344] Lidové noviny, r. XLIV, 01. 01. 1936.

napětí a vystupňovat právě v přesné synchronizaci s dějem je umí opět uvolnit.“ [345] Budějovické jeviště má naštěstí dostatečnou hloubku, a tak se zde základní požadavky Martinů na realizaci mohly podařit – v Budějovicích uvedli všechny čtyři hry v rozdělení tři plus jedna (nikoliv tedy dvě plus dvě) se zjevnou snahou najít mezi nimi pojítko. Podle Pospíšila by nemělo *„mnoho smyslu rozebírat, co se povedlo víc nebo míň. Jisté je, že tu hrály roli i některé zřetele mimoumělecké – ekonomické nebo ohled na rychlý spád představení – které se v konečném důsledku nějak projevily. Tak například předpisuje-li Martinů v jediném případě u sboru v poslední hře kostým (sbor a dav kostým obyčejný, civilní) a víme-li, že Muzika volil pro Mariken lidový kostým vlámský, pak se lze těžko smířit s budějovickým řešením lidového kostýmu moravského pro všechny čtyři hry. Podobně by se dalo uvažovat o kostýmech, ovšem i choreografickém řešení v tanečních částech.“* Je zřejmé, že v Budějovicích se snažili maximálně využít daný potenciál oblastního souboru a podle Pospíšila odvedli obdivuhodnou práci. Z programu k představení vyčteme, že Hojdys respektoval nároky skladatele na pěvecko-taneční pojetí dvojrolí – Mariken tančila **Monika Taušková**, ve druhém obsazení **Radmila Hájková**; Ďábla **Ivan Mičola**.

V Lidové demokracii píší o záslužném dramaturgickém počinu, když jsou v Českých Budějovicích *Hry o Marii* uvedeny více jak po třiceti letech od své premiéry, avšak při jejich nastudování se zde *„drželi zpátky“*. Autor se věnuje pěveckým výkonům a samotné provedení opery pomíjí. V závěru se dokonce dočteme, že na premiéře byla přítomna manželka skladatele **Charlotta Martinů**.[346]

O dva měsíce později *Hry o Marii* nastudovalo Divadlo J. K. Tyla v Pzni (4. 7. 1968). Choreografii připravila **Věra Urbánková** jako host. V plzeňské Pravdě se **Vladimír Koula** věnuje hudebnímu nastudování díla, balet je podle něho zejména v prologu příliš konvenční, některé obrazy jsou více ilustrační záležitostí než metaforou rozvíjející obraznost diváků. Přesto Koula hodnotí představení jako reprezentativní a vidí

[345] Hudební rozhledy, č. 7, 1968. Hry O Marii, V. Pospíšil.
[346] Lidová demokracie, 06. 03. 1968, Hry o Marii v Budějovicích, (vbr).

v něm výrazný úspěch plzeňské opery.[347] Mariken tančila **Eva Kohoutová**, Ďábla **Jiří Žalud**.

Hry o Marii se v Plzni opětovně inscenují v roce 2005. V jediné kritice v Plzeňském deníku se však o scénické podobě mnoho nedovíme a jméno choreografa **Jiřího Kyseláka** ani nezmiňují.[348] Mariken tančily **Lenka Hrabovská** a **Michaela Sehylová**, Ďábla **Viktor Gutov** a **Marek Kašparovský** (jak je uvedeno v programu k představení).

V roce 2001 byly *Hry o Marii* uvedeny v Ústí nad Labem – 2. 3. 2001 – choreografii nastudovala **Marika Hanušová**. V roce 2007 se opera objevuje na scéně Slezského divadla v Opavě – premiéra 11. 3. 2007 s choreografií **Martina Tomsy**.

Hry o Marii se vracejí do Prahy a Brna

Na jeviště Národního divadla v Praze se *Hry o Marii* vracejí v roce 1969 – premiéra 7. března 1969. Režisérem historicky druhého pražského provedení byl **Ladislav Štros**, choreografickou podobu vytvořil **Jiří Němeček**. V Divadelních novinách si **Jaromír Průša** velmi cení zaujetí, s nímž se Štros opeře věnoval. Vybral si vhodného výtvarníka – **Oldřicha Šimáčka,** který *„mu v duchu skladatelovy koncepce vytvořil simultánní hrací prostor, monumentální stupňovité teatrum výborně charakterizované doplňky v každé jednotlivé předehře i hře.“*[349] Neméně šťastně vyřešil celkovou koncepci kostýmů **Marcel Pokorný** – *„…Archanděl sestupující s nebes nebo Kalvárie v miraklu o Mariken vycházejí působivě a přinášejí i moment překvapení a vzbuzují obdivné ‚ááách‘ u diváka.“* Bohužel méně zdařilá byla choreografie, která *„zůstala jen při běžné, rutinované služebnosti a nešla cestou režiséra, dirigenta a výtvarníků.“* Průša připomíná, že choreograf měl respektovat skladatelův předpis – *„když zpěvák ustoupí, zůstane na scéně a tanečník přebírá jeho roli a naopak. Při ‚proměně‘ za scénou nebo paravánem dochází pochopitelně k zbytečnému srovnávání hábitů herců a*

[347] Pravda, Plzeň, 11. 10. 1968, Reprezentativní Hry o Marrii, Vladimír Koula.
[348] Plzeňský deník, 02. 11. 2005, Hry o Marii nesou silná zážitek, Jaroslav Fiala.
[349] Divadelní noviny, 26. 03. 1969, Splátka v dobré měně, J. Průša.

tanečníků a snižuje se výsledný dojem; vždyť tu přece nejde o to aby si divák myslel, že tanečník a zpěvák jsou jeden a týž.“

L. Štros Martinů operní cyklus nastudoval pro Národní divadlo ještě v roce 1990 – premiéra 1. listopadu 1990. Tentokrát spolupracoval s choreografem **Miroslavem Kůrou**. Podle **Jitky Slavíkové** Kůra přispěl nejedním originálním nápadem – *„sugestivní je například baletní ztvárnění plamenů ve čtvrtém díle o sestře Paskalině, v Marike z Nimēgue ovládl jeviště zcela režisér Štros: z celého sboru učinil nesmírně aktivního spolutvůrce děje (je neuvěřitelné, jak například mužský sbor se zjevnou chutí pronásledoval po celém jevišti s ním koketující Mariken).“* Štros nenechal alternovat pěvecké role tanečníky, což musel jistě Kůra respektovat a přizpůsobit pěvkyním – výborné výkony **Jitky Soběhartové** a **Alice Randové** v roli Mariken jsou hodnoceny jako *„zcela suverénní i ve velmi náročné taneční poloze.“*[350]

Jan Dehner v Lidových novinách vidí Kůrovu choreografii *„jako rušivý element, eklekticky uplatňující v tancích ďáblů příliš novodobé prvky (balet působí příliš velkooperně než prostě).“*[351] Podle Dehnera si lépe vedli v Brně, kde uvedli *Hry o Marii* s půlročním předstihem – premiéra 6. dubna 1990. V Brně se podařilo získat ke spolupráci **Jiřího Bělohlávka** (Bělohlávek na přelomu let 1982-83 natočil *Hry o Marii* se Symfonickým orchestrem FOK). Právě Bělohlávkovo hudební nastudování vneslo do iscenace nesporné kvality – využil dynamické škály orchestru, pečlivě spolupracoval se sólisty a sborem. Hudební nastudování bylo nejsilnější složkou tohoto nastudování. Režie **Aleny Vaňákové**, výprava **Jana Vančury** a choreografie **Daniela Wiesnera** tak úspěšné nebyly. Podle názoru **K. Klugarové** *„by někdy stačilo pouhé využití úsloví ‚méně je více‘ – například k vyjádření ďábelských úkladů zajistě není zapotřebí tolik čertů. Také počet andělů a andílků se jí zdál úctyhodný.“*[352]

---

[350] Občanský deník, 15. 11. 1990, Hry o Marii, J. Slavíková.
[351] Lidové noviny, 13. 11. 1990. Příliš málo pokory, Jan Dehner.
[352] Zemské noviny, r. XVVI, č. 97, 24. 04. 1990. Příspěvěk brněnské opery. K. Klugarová.

V roce 2009 se *Hry o Marii* opět objevují v Národním divadle v Praze ve zcela novém zpracování, pod kterým je podepsán režisér **Jiří Heřman**, scéna je dílem **Pavla Svobody**, kostýmy se realizují podle návrhů **Alexandry Gruskové**, autorem choreografie je **Jan Kodet** – premiéra 29. 10. 2009. V kritikách nenajdeme jedinou zmínku o choreografické podobě opery. Vyhli se ji jak **Josef Herman** v Divadelních novinách (č. 21, 2009), tak **Olga Janáčková** v Harmonii (č. 12, 2009) i **Anna Irmanovová** v Literárních novinách (30. 11. 2009).

Lenka Šaldová využila prostoru pro rozbor inscenace, který dostala v Hudebních rozhledech. Heřmanovo nastudovaní je pro ni zklamáním, neboť se *„vzdal stylové čistoty a především jako by začal ustupovat jevištním konvencím a zpovrchněl. Jako by mu šlo spíše o efektní podívanou nežli o to, aby cosi vypověděl o našem světě a našich duších skrze emotivně sdělné, nepopisné obrazy."* Scéna P. Svobody je podle Šaldové *„pohříchu chladná a odlidštěná, pracuje s prostorem vymezeným po obou stranách vždy pěti otáčecími trojhrany, odkazujícími malbou ke gotice a principem výměny k baroknímu divadlu. Dveře a okna v zadním projektu se otvírají, aby panny moudré mohly sledovat Ženicha do působivě nasvíceného kouře v hloubi jeviště, ve scéně upálení sestry Paskaliny stojí oběť nade všemi, shůry se snesou dva obří kartáče s třepotajícími plameny, kolem tančí rudí tanečníci…"*. Heřman po většinu večera sbor rozestavil do lóží na balkonech – *„první dojem to vyvolává velmi silný",* ale zvukově považuje autorka recenze toto řešení za *„nešťastné"* (sboristé tak logicky nezněli kompaktně a při náročnosti pasáží to vedlo k nepřesnostem).[353]

Šaldové vadí, že se Heřman nepokusil o osobitý výklad díla jako celku a přenášel na scénu jednu situaci po druhé. Také nastudování Jiřího Bělohlávka budí u ní podobný pocit: *„je racionálně vystavěno, leč poněkud strojově odehráno – chybí tu vnitřní dynamika, pulzace, napětí"*. Proto Šaldová vidí Hry o Marii jako *„okázalé, velkolepé, prázdné"*.[354]

Také jsem *Hry o Marii* v Heřmanově nastudování z roku 2009 viděla – postrádala jsem zde především větší provázanost pěveckých a tanečních akcí v předepsaných dvojrolích

[353] Ale z poznámek Martinů vyplývá, že sbor ve Hrách je hybnou silou inscenace a měl mimo jiné hrát úlohu obecentsva, takže jeho umístění do prostoru lóží na druhém balkoně reflektuje tento požadavek.
[354] Hudební rozhledy, č. 12, 2009, Hry o Marii – okázalé, velkolepé, prázdné, L. Šaldová.

Mariken a Ďábla, i když Kodetovi se podařilo naplnit hudbu zdařile tvarovaným pohybem a gesty – byla ostrá, přímočará a výrazově nosná.
V některých sborových scénách se však tanec měnil v nepřehledné hemžení – například scéna v Mariken v pokleslém kabaretu imituje zmateně sborové potyčky; v posledním výjevu Sestry Paskaliny pak tanečníci pobíhající v červených kostýmech se ztrácejí v zadní projekci scény bez výraznějšího dramatického náboje. Atmosféru a okázalost gotické estetiky do pohybu umně převedl Kodet v *Pannách moudrých a pošetilých*. V *Narození páně* pak tvůrci podmanivě oživují biblický výjev a dávají mu velmi působivou divadelní formu, s jedinečnou vizualizací, kterou Martinů také ve svém díle požadoval.
Názory na inscenace *Her o Marii* se mohou různit, jisté je, že Martinů opera je silná nejen svým podobenstvím o světě, ale především hudebním zpracováním, ve kterém Martinů poskytl dostatečně velký prostor tanci.

Inscenace *Her o Marii*:

23. 02. 1935	Zemské divadlo Brno, r. R. Walter, s. a k. F. Muzika, ch. E. Gabzdyl
07. 02. 1936	ND Praha, r. J. Munclinger, s. a. k. F. Muzika, ch. J. Jenčík
05. 02. 1938	Olomouc, r. O. Stibor, s. a k. J. Gabriel, ch. V. Smetana
03. 03. 1968	Jihočeské divadlo České Budějovice, r. J. Ryšavý, s. a k, O. Smutný, ch. M. Hojdys
04. 07. 1968	Divadlo J. K. Tyl Plzeň, r. B. Zoul, s. a k. V. Heller, ch. V. Urbánková
07. 03. 1969	ND Praha, r. L. Štros, s. a k. O. Šimáček, ch. J. Němeček
06. 04. 1990	ND Brno, r. A. Vaňáková, s. a k. J. Vančura, ch. D. Wiesner
01. 11. 1990	ND Praha, r. L. Štros, k. J. Jelínek, s. V. Nývlt, ch. M. Kůra
02. 03. 2001	Městské divadlo Ústí nad Labem, r. J. Novák , s. I. Žídek, k. J. Jelínek, ch. M. Hanušová
22. 10. 2005	Divadlo J. K. Tyla Plzeň, r. J. Nagy, s. M. Víšek, k. I. Malíková, ch. J. Kyselák

11. 03. 2007 Slezské divadlo Opava, r. T. Studený, s. T. Zmrzlý, k. K. Kerndlová, ch. M. Tomsa

29. 10. 2009 ND Praha, r. J. Heřman, s. P. Svoboda, k. A. Grusková, ch. J. Kodet

Divadlo za bránou – H. 251

„Je veselé, nespoutané, bez problémů a chce pobavit"
B. Martinů

Na hranici žánrů se stejně jako řada děl Martinů pohybuje také jeho opus *Divadlo za bránou*. Specifikován je zároveň jako opera-buffa či balet-pantomima, čímž toto dílo také skutečně je. V partituře dokončené 30. dubna 1936 je Martinů nazval *Commedia dell'arte o 3 jednáních*. Jeho první dějství tvoří baletní pantomima o šesti scénách podle **Jeanna Gaspara Debureaua**. Druhé a třetí dějství pak patří opeře buffa. Martinů stále hledal nové možnosti scénického pojetí svých kompozic. Byl experimentátorem, který měl odvahu se poušťět do neobvyklých hudebních a žánrových kombinací.

Martinů si v *Divadle za bránou* zvolil za námět žánr commedie dell'arte, kterou propojil s českou lidovou poezií. Opět tu pracoval se sbírkami národních písní Bartoše, Sušila a Erbena. Ačkoliv se toto spojení může zdát na první pohled nesourodé, Martinů se podařilo vytvořit veselou, pohybově dokonalou hudbu, která má v sobě zároveň dramatický náboj.

Skladatel měl sice spoustu nápadů, ale také pochybností, když se svěřoval **Jindřichu Honzlovi** – *„… teď jsem našel dosti podrobné scénáře pantomim Debureaua, které se mi moc dobře hodí…; jsou rozkošné a neodolatelně směšné. Ovšem bych to nedělal jako direktní pantomimu, protože na to vlastně nejsou herci, ale jako balet s pantomimou a zpěvy… Tak to bych chtěl vědět, co byste mi poradil, zda-li to není anachronismus – pantomimy a komedie dell'arte a národní píseň."*

Martinů také hledá, kdo by mu pomohl s textem, neprve se domlouval s Nezvalem, ale nakonec dialogy upravil český pěvec **Leo Štraus** –příloha č. 13 text 1 jednání Divadla za

bránou. Martinů k typickým postavám commedie dell'arte přidává další figury: Katušku, ponocného, starostu a bábu zaříkávačku:

První jednání o šesti scénách je hudebním rozpracováním groteskních scének, vycházejících z pantomim J. G. Debureaua. Představí se Kolombína s Harlekýnem; Pierrot žárlí, vezme si na pomoc hostinského, aby dvojici od sebe oddělil a Kolombínu zavolal domů. Následuje scéna, kde Pierrot holí hostinskému vousy a stává se tak zdrojem jeho fyzického trápení, do hry se zaplete i cukrář a rozehrávají se další scénky, ústící do obrazu, kdy hostinský přinese z domu pušku a nešikovný Pierrot s ní Harlekýna zastřelí. Rozruch uklidní sám nebožtík, který náhle vstane a spolu s Kolombínou pokleká před hostinským, aby jim žehnal.

Postavy pak prostupují dalšími dvěmi akty již jako role pěvecké. *Divadlo za bránou* není nic jiného než scéna na trhu, na jarmarku, za městem, tedy vlastně jakési kočovné divadlo.[355]

Premiéra *Divadla za bránou* se opět uskutečnila v Brně – 20. září 1936, výtvarně je zpracoval **F. Muzika** a choreograficky nastudoval **Ivo Váňa Psota**. Hudební nastudování opusu bylo dle **Černušáka** svižné a účinné, v orchestru přesné a plastické. V baletní části se pak osvědčil Psota výraznou, poddajnou a dramaticky výstižnou choreografií; upoutal v úloze Pierrota, stejně jako **Mira Figarová** v Kolombíně a **Emerych Gabzdyl** v Harlekýnovi.[356]

V roce 1958 inscenováno v Olomouci s choreografií **Rudolfa Macharovského**.

V roce 1959 je uvádí liberecké Divadlo F. X. Šaldy – kritika hovoří o vtipných nápadech choreografa **Josefa Škody** a výkonu **Dmitrije Barského** v roli Hospodského;[357] o dva roky později je *Divadlo za bránou* inscenováno v Českých Budějovicích. V Opavě je uvedeno v roce 1965 v pohybovém zpracování **Miroslavy Vláškové**. Nová inscenace je zjevným úspěchem opavského baletu – opavští tanečníci se vypjali k pozoruhodným výkonům, ve kterých se uplatnily postupy klasické baletní intepretace a pantomimy. Pierrot **Jiřího**

[355] Divadelní list, Brno, r. XII, č. 3. 16. 09. 1936, B. Martinů text k inscenaci.
[356] Lidové noviny, 22. 09. 1936, Divadlo za branou, –k– (G. Černušák).
[357] Lidová demokracie, 08. 05. 1959, Trojice moderních baletů v Liberci, –nj.

Sekaniny, Harlekýn **Radoslava Jiřikovského** a Kolombína **Petry Světlíkové** – to jsou jemné, pronikavě modelované postavy, píší Hudební rozhledy.[358] V choreografii M. Vláškové se neobjevují baletní manýry a obvyklé taneční stereotypy autorka rozehrála svou pohybovou fantazii.[359]

Na scénu Národního divadla v Praze se *Divadlo za bránou* dostalo po dvaadvaceti letech od světové premiéry – a to 27. března 1968. Tentokrát je uvedeno spolu s *Antigonou* **Iši Krejčího**, která tvoří první část komponovaného večera. *Divadlo za bránou* roztačil **Antonín Landa**, režijně nastudoval **Norbert Snítil** a výpravu navrhl **Květoslav Bubeník**. **Eva Hermannová** píše o inscenaci jako o znamenitém představení, ve kterém Snítil přesvědčil, že jeho pravou doménou je komedie. *„Jeho režie je chytrá, nápaditá a vtipná a také neobyčejně poctivě vypracována. Zachoval všechen půvab partitury a všechnu její poezii.“*[360] V Hudebních rozhledech se dočteme, že pantomimická část je choreografem ztvárněna čistě a vtipně, **Eva Poslušná** (Kolumbína), **Jan Pirner** (Harlekýn) a **Ladislav Tajovský** (Pierrot) jsou vesměs jemně a vkusně vykreslené postavičky, které ladí se světem italské commedie dell'arte a lidovým divadlem.[361]

V roce 2000 uvedlo inscenaci opery Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě. **Helena Havlíková** o ní píše jako o pozoruhodné a to hned z několika důvodů – *„především dramaturgických, neboť Divadlo za bránou je na hony vzdálené tradičním operním tématům.“* Bylo zajímavé, jak se s neobvyklou partiturou vyrovnal italský dirigent **Paolo Gatto** – *„poradil si suverénně nejen jako profesionál, ale i jako citlivý muzikant, který dokázal zprostředkovat onu typickou ‚vůni' martnůovské adaptace našeho hudebního folkloru“*. V týmu inscenátorů se objevil režisér **Michael Tarant** a choreograf **Igor Vejsada**, výtvarnice **Dana Hávová**. Ostravské nastudování *„odhodilo tradiční operní herectví ve prospěch tanečního, ba až akrobatického pohybu. Sbor rozehrál bujarý rej, do něhož vtáhl i diváky. Nicméně se během třiapůholdinového představení vkradla otázka, zda některé variace situací už nejsou pouhým*

[358] Hudební rozhledy, č. 2. 1966, Opera za bránou, Rudolf Pečman.
[359] Nová Svoboda, 06. 01. 1966, Opavské Divadlo za bránou (špa).
[360] Divadelní noviny, 10. 04. 1968, Divadlo za bránou, E. Hermannová.
[361] Hudební rozhledy, č. 4, 1968, Krejčí a Martinů v Tylově divadle, –p (V. Pospíšil).

opakováním, zda aktuální špílce nejsou za hranicí poetiky díla kamsi do operetního kabaretu a zda by temporytmu inscenace neprospěly razantní škrty. "[362]

Inscenace *Divadla za bránou*:

20. 09. 1936 ND Brno, r. R. Walter, s. a k. F. Muzika, ch. I. V. Psota

25. 05. 1958 Divadlo O. Stibora Olomouc, r. E. F. Vokálek, s. a. k. K. Svolinský, ch. R. Macharovský

03. 05. 1959 Divadlo F. X. Šaldy Liberec, r. a ch. J. Škoda, s. J. Procházka, k. E. Kubínová

23. 04. 1961 Jihočeské divadlo České Budějovice, ch. a r. J. Hoščálek, v. J. Bremhs, k. J. Skalický (pouze I. jednání),

19. 12. 1965 Slezské divadlo Opava, r. J. Měřínský, s. K. Dudič, k. J. A. Šálek, ch. M. Vlášková

27. 03. 1968 ND Praha, r. N. Snítil,s. a k. K. Bubeník, ch. A. Landa

03. 06. 2000 Národní divadlo moravskoslezské Ostrava, r. M. Tarant, ch. I. Vejsada,s. a k. D. Hávová

[362] Lidové noviny, 13. 02. 2001, Bohuslav Martinů v barevně komedialním pojetí, H. Havlíková, recenze je psána z představení ve Stavovském divadle, kde byla inscence uvedena v rámci Festivalu Opera 2001 .

Příloha č. 1

Faunovo odpoledne
Libreto: in Complete book of ballets, Cyril W. Beaument, London 1951, s. 794-795
Faun sní, sedí na pahorku ve slunečním žáru. Hraje na flétnu a pojídá hrozny. Zahlédne skupinu nymf, jak procházejí stezkou na úpatí svahu, s úmyslem vykoupat se v nedalekém jezírku. Faun sklouzne dolů, pozoruje nymfy a plný zvědavosti schází z pahorku a připojuje se k nim. Zpočátku se nymfy zmítají mezi strachem a zvědavostí, potom před faunem utíkají. Opět prchají, ale jedna z nich – smělá a nejzvědavější – se vrací. Faun natahuje po nymfě paže, ale nymfa, náhle vystrašená, uniká z faunova pevného uchopení a zanechává za sebou šál. Nymfa z bezpečného povzdálí rozpolceně váhá – zda získat šál zpět, ale zároveň bojuje s obavami, že ji faun chytí. Opatrnost zvítězí a nymfa následuje své družky. Faun je zoufalý, protože přišel o tak žádané potěšení. Pohltí ho smutek, pak si všimne šálu – bere ho do rukou a nese ho do svého útočiště. Když tam dojde, utěšuje sám sebe nad ztrátou nymfy a mazlí se s jejím šálem.

Libreto A. Kohouta Noc
in Divadlo B. Martinů, Šafránek, Miloslav

Zátoka u moře. Vzadu černé vysoké skály, večer.
Na břehu sedí starý faun hrající na flétnu (syrinx), v pozadí jej poslouchá žena, najáda. Melodie je sentimentální, uklidňující celou scénu. Klid tento je přerušen echem faunů za scénou. Echo mění myšlenkový postup najády, tato začíná tančit. – Echo se blíží a zástup faunů a nymf přichází na scénu; v čele jich pak mladý faun, který tančí s najádou, láká ji, dosahuje polibku a unáší ji s sebou. Mezitím zachází měsíc, dav faunů zděšeně prchá k moři. – Po chvilce se poněkud rozjasní, na scéně je opuštěný starý faun hledající svojí najádu. Ponenáhlu však se uklidňuje, poddává se osudu a obrací se k flétně, která jedině mu zbyla. Výsměšné echo za scénou uzavírá akt.

Příloha č. 2
NOC – poznámky B. Martinů partituře (Institut B. Martinů – uloženo pod signaturou PBM AC 130)
Nocturno
meloplastická scéna v 1 actě
Orkestr:
2 fl pic.
2 hob angl roh
2 cl bas cl
2 fag
4 corni
3 trp
3 pos tuba
3 harfy, klavír
celesta zvonková hra xylofon
timpani gr. cassa piatti
tambourin, tamb. pic. tam-tam

castagnety,
I a II violini viole violoncelli
contrabassy

Osoby:
nymfa, faun, mladý faun, kentauři, najady, nymfy, fauni
ženský sbor

Scéna:
Zátoka u moře, vzadu černé vysoké skály; večer.

B. Martinů, v Praze 9.1.1914

Noc
Zátoka u moře. Vzadu černé vysoké skály, večer.
Na břehu sedí starý faun hrající na flétnu (syrinx), v pozadí jej poslouchá žena, najada. Melodie je sentimentální, uklidňující celou scénu. Klid tento je přerušen echem faunů za scénou. Echo mění myšlenkový postup najády, tato začíná tančit. – Echo se blíží a zástup faunů a nymf přichází na scénu; v čele jich pak mladý faun, který tančí s najádou, láká ji, dosahuje polibku a unáší ji s sebou. Mezitím zachází měsíc, dav faunů zděšeně prchá k moři. – Po chvilce se poněkud rozjasní, na scéně je opuštěný starý faun hledající svojí najádu. Ponenáhlu však se uklidňuje, poddává se osudu a obrací se k flétně, která jedině mu zbyla. Výsměšné echo za scénou uzavírá akt.
Str. 10
Píseň staréhu fauna.
Najada nečinně naslouchá
Str. 13
Nepatrné vzrušení
Str. 17
Píseň fauna pokračuje
Str. 20
Klid scény, večer, později vychází měsíc
str. 30 – 33
Začátek tance nymfy. Zde neznačí hudba dosud tanec, nýbrž jakýsi strach před něčím neznámým. Pocit tento vyjádřen buď jen sklonem těla a rhytmem rukou.
Tanečnice vybavuje se z něho znenáhla.
Až na str. 34 – 36 stává se tanec určitějším: vyjádření touhy (36).
Str. 37 – 38
Náhle strnutí. Nymfa se zarazí, vrací se v myšlenkách zpět. Znova nastupuje píseň fauna.
Str. 43 – 44
Nymfa začíná znova tančit, tenkráte již určitěji, vášnivěji. (Je přerušena str. 50)
Str. 50 – 52
Tanec nymfy je přerušen znova instrumentální písní faunovou. Nymfa je vytržena z tance, ale jen na okamžik.

Str. 52 – 53
Hned začíná tančit, tentokráte již zcela vášnivě.
Str. 58
Nymfa se unavuje.

Str. 60 – 62
Starý faun odhazuje flétnu, je znepokojen. Nepokoj a jakýsi klid zdánlivý střídá se až do echa smečky faunů za scénou (str. 70)
Str. 72 – 74
Poznenáhlu přicházejí zezadu fauni a nymfy. Tvoří na skalnatém pozadí jakýsi chaos, jako točící se stíny, jakási vlnící se hmota.
Str. 83 – 84
Vystupuje z toho davu mladý faun; klaní se měsíci a tančí kol moře.
Str. 87
Tanec stává se vášnivým až …
Str. 90
Spatřuje nymfu.
Str. 93
Nymfa mizí v davu.
Str. 94 – 95
Mladý faun stojí jakoby zkamenělý, až chaos faunů, který okolo něho zavíří, vzbudí ho ze sna.
Str. 95
Proplétá se davem a hledá (str. 96 pokr.)
Str. 100
Smečka faunů couvá zase ke skalám.
Str. 101
Starý faun znepokojen hledá nymfu, probírá zástu…(str. 102)
Str. 106
Mladý faun a nymfa vynořují se ze zástupu a tančí.
Str. 120 – 121
Smečka faunů a najád je obklopuje vpředu na scéně. Tančí kol nich a strhuje je do víru.
Str. 133
Tančí vášnivý tanec až ku dosažení polibku na str. 153.
Str. 153
Mladý faun dosahuje polibku a unáší nymfu s sebou. Měsíc skrývá se za mraky a houf faunů zmateně prchá.
Str. 155
Měsíc zachází, tmí se.
Str.158 – 159
Poněkud se rozjasní. Starý faun pobíhá zděšeně kol moře, hledá svoji nymfu.
Str. 166
Ponenáhlu se uklidňuje.
Str. 167
Vrací se ke svoji flétně.

Str. 169
Melodie stává se výraznější.
Str. 172
Vrcholí žal faunův.
Opakuje se znovu stará píseň faunova.
Klid večera.
Str. 183
Echo za scénou oživuje poněkud bolest starého fauna.

Je cítit jakoby zdálky rej faunů (orchestr nechť je poloviční síly)
Faun se uklidňuje. Celá scéna se tiší, zjemňuje až do konce

Příloha č. 3 – přepis scénických poznámek Martinů (Institut B. Martinů – uloženo pod signaturou PBM AC 132))

STÍN

Večer v starém parku. V pozadí fontana. Měsíčný večer. V dálce je slyšet dívčí píseň. Po cestičce přiběhne mladé děvče a naslouchá písni a začíná znenáhla tančit a hrát si s míčem, neb se švihadlem. Míč spadne do vody. Když jej chce vytáhnouti, vidí ve vodě svůj obraz. Tančí před ním, ale náhle vystupuje její obraz z vody. Děvče se poleká a utíká, ale po chvíli se jí začíná tato hra líbit a napodobí tance svého stínu. Tempo tance stává se rychlejší a přechází v prudký šílený tanec. Děvče je překonáno svým stínem, vrávorá unaveno a klesne vpředu scény. V tom okamžení se vzadu objeví tři černé postavy, z nichž prostřední je největší – smrt. Stín pokračuje v šíleném tanci a točí se přímo k prostřední postavě. Děvče to vidí, chce stín zachránit, vyskakuje ze země, aby jej zadržela. Ale je už pozdě. Stín dotančil až k černé postavě a tato jej zakryje svým pláštěm. V tu chvíli padá i děvče. Po chvilce se rozjasní poněkud, z velké dálky ozývá se dívčí píseň jako na začátku. U fontány leží děvče mrtvé.

Přichází děvče.
Tanec děvčete.
Hra s míčem.
Míč spadne do fontány, děvče vidí svůj obraz ve vodě.
Stín vystupuje z vody a tančí. Nejdřív sám, pak společně s děvčetem (až do str. b 1)
Děvče je unaveno.
V pozadí se objevují tři černé postavy
Tanec pokračuje dále rychleji a rychleji.
Děvče znaveno padá, ale stín tančí dále směrem k prostřední Černé postavě, která ji skryje pod pláštěm.
Děvče chce stín zadržeti
ale přichází již pozdě a v tom okamžiku kdy stín splyne s černou postavou, padá k zemi mrtvo.
Poněkud se rozjasní, černé postavy zmizely, děvče leží u fontány mrtvé.

(Píseň z veliké dálky)

Příloha č. 4

ISTAR – opis rukopisu B Martinů (Institut B. Martinů – uloženo pod signaturou XYZ 021 Kv)

Ballet ve 3 jednáních

Osoby:
Istar
Tammuz
Irkalla

Tanečnice
Skupina kněžek
Sbor poddaných Istaře
Dvojice milenců
Černé stíny podsvětí
Modrá sbor stínů
Růžový sbor stínů
Fialový sbor stínů
Strážkyně bran

JEDNÁNÍ I. – SMRT TAMMUZE

Opona.
Scéna je temně modrá, noc. Jsou viděti jen matné silhouety tančících hvězd, různých barev. Mezi nimi prochází zvolna vysoká postava Istar v dlouhém bílém plášti.
Paprsek bílého světla ozáří střed scény, kde, uprostřed čtyř bílých mramorových sloupů leží mrtvola Tammúzova. Po obou stranách, na stupních, leží schouleny dvě tmavé postavy, v černých pláštích.
Scéna se zvolna jasní
Istar vyjde a zpozoruje mrtvolu. Zarazí se a po chvíli začne se opatrně přibližovati k mrtvole. Obě tmavé postavy se zachvějí. Scéna nabývá růžový nádech.
Istar při zachvění obou postav se zarazí, ale pak znova se přibližuje. Tmavé postavy se na polovic vztyčí.
Istar poznává Tammuze a vrhne se na jeho tělo s nářkem.
Istar vzpomíná na jejich lásku a chce tancem probudit Tammúze ze spánku.
Tammuz leží nehnutě a Istar poznává marnost svojí naděje, klesá u něho. Obě temné postavy se vzpřímí u sloupu.
Ponenáhlu přichází poddané královny Istar a její kněžky. Lid zůstává v předu scény seskupen, kdežto kněžky učiní kolem Istary klečící kruh.
Černá stěna zadního prospektu se zachvívá. A zvolna se začínají vynořovati černé stíny, hrozivé a obludné, plížíce se ku předu tvoří v zadu scény tmavé, hemžící se skupiny.
Temné postavy vynořují se stále, ale zůstávají za sloupy. Lid Istařin ustupuje a utvoří jediný dav v předu na scéně. Rovněž kněžky se rozprchnou a Istar udivena zvedá hlavu a je připravena bránit mrtvolu.
Vyjde královna podsvětí Irkalla v černém a zlatém plášti, zůstane pyšně státi u černé stěny (Istar ustoupí od mrtvoly v úžase a ochromení). Pak volným krokem blíží se k mrtvole. Istar znovu chce ji bránit, ale je zatlačena oběma černými postavami.

Zvolna přijde Irkalla až k mrtvole a zahalí jí svým závojem (pláštěm) vztyčena pyšně,v triumfu.
Zápas o mrtvolu Tammuze. Četné stíny postupují ku předu a zatlačují zástup věrný Istaře. Ku konci postupuje Irkalla před mrtvolu v triumfu. Mezitím odnášejí mrtvolu a celý černý dav ustupuje a mizí v podsvětí.
Istar klesá mezi sloupy, kde dříve spočívala mrtvola Tammuze a zahalí tvář svoji závojem a je naprosto nehybná jako zkamenělá. Lid a její kněžky přiblíží se k ní, chtějíce ji těšit. Istar neslyší.
Tanec první kněžky.(Je volný, lenivých orientálních pohybů, tančí jej sama, lid netečně přihlíží, věnuje svoji pozornost spíše bolu Istařině.)
Tanečnice dotančí až před Istar. Lid se znova seskupí u královny, ale Istar je nehybna, tvář má zahalenou stále závojem.
Druhý tanec tančí skupina dívek, tanec je živější, ale ne veselý, spíše jako zmatený, stále se obracející k Istaře. . Lid zvolna účastní se tance, ale jen v malém počtu.
Tanec stává se stále divočejší a vířivější. Istar sejme závoj zvedajíc hlavu, ale oči její nejsou dosud upoutány tancem, jsou strnule upřeny do dálky.
Třetí tanec tančí celý sbor, je takřka šílený a v předu před Istar tančí pár milenců.
Istařina pozornost upne se na tento tančící pár, vyjadřující lásku a sleduje jich.
Její zájem je stále větší a náhle vyvstává v její mysli zoufalé odhodlání dobýt Tammuze zpět sama.
Zvolna se vztyčí a odhodlána sestupuje mezi lid. Tanec ustává a lid se seskupí okolo ní. Když mu sděluje svoje odhodlání, couvá zpět v hrůze a snaží se odvrátit Istaru od jejího úmyslu. Ale Istar je rozhodnuta. Zvolna, vztyčena ubírá se k černé stěně, vchodu do posvátné…, v níž zmizí. Lid ohromen klesá na kolena a couvá zpět.

Scéna se mění v modrou jako na začátku.

JEDNÁNÍ II. – LÁSKA KRÁLOVNY ISTAR

I. Modrá brána

Proměna 1.
Opona.
Modrá brána. Modré stíny leží před bránou ve skupinách. Po chvíli začnou svoje nahé paže volně protahovati, ale jen některé (zpočátku).
Pohybu přibývá jen velmi zvolna a líně. Jednotlivé stíny ponenáhlu začnou tančit.
Tanec je velmi volných a lenivých pohybů.
Istar vyjde a je nepozorována.
Istar pokročí ku předu, náhle je zpozorována, tanec náhle ustane a stíny se v úžase srazí v jakousi živou hradbu.
Istar přednese svoji prosbu, projít bránou, pokorně a znaveně.
Stíny se srazí zpět ku bráně, ruce vyzdviženy, v hrozném odporu.

Istar jakoby pozbyla vší naděje. Pak se vzchopí a znovu prosí, vypravujíc o své lásce, čím dál vzrušeněji.
Stíny naslouchají a přibližují se, ale jakmile Istar pokročí, vrhnou se znovu zpět ku bráně. Ale odpor není již tak mocný a Istar, posílena ve své naději, důrazně vypráví o své touze a o své lásce.
Stíny jsou přemoženy a radí se mezi sebou.
Brána se pootevře a vychází strážkyně. Stíny se seskupí kol ní a ona zvolna přijde až k Istaře a žádá její korunu.
Istar je pobouřena a odmítá.

Po krátkém přemítání rozhodne se pozbýti své koruny. Snímá ji z hlavy a klade ji do rukou strážkyně, rovněž i svoje šperky.
Mezitím rozvíří se tanec stínu a Istar splyne s ním a zvolna v tanci se blíží ku bráně.
Istar vejde do brány. Scéna se zatmí.

II. Růžová brána

Růžové stíny provádí zde svoje hry.
Istar vejde a po chvíli nepozorovaně vmísí se do tance. Tanec pokračuje a Istar se přibližuje skrytě a oklikami ku bráně.
U brány je zpozorována.
Úžas růžových stínů.
Za chvíli rozpoutá se zuřivý odpor. Istar je zatlačena zpět a znova vypráví o svojí lásce. Tanec stínů znenáhla ustává a stíny naslouchají vyprávění.
Vyjde strážkyně a žádá závoje.
Istar bez rozmyšlení je odevzdává a ponenáhlu se rozpoutá tanec, jehož se účastní Istar v touze proniknouti branou. Stíny zdánlivě ji zdržují a zase propouštějí.
Celý tanec nemá za účel zabránit vstup Istaře, nýbrž děje se tak ve způsobě hry.
Istar vnikne do brány. Jeviště se zatmí.

III. Fialová brána
Opona.
Fialové stíny provádí zde svoje divoké hry. Až do příchodu Istar.

Istar vběhne mezi stíny, roztrhne jejich hry a s šílenou odvážlivostí vynucuje si průchod. Zanechává v jejich svoje závoje.
Zde se celý díl opakuje od začátku s vynecháním několika naznačených taktů. Vyjadřuje zápas Istařin s fialovými stíny. Během tance přicházejí stíny prvních bran, modré a růžové a tvoří při zápase barevné obrazy. Pak si Istar vynutí vstup a brána se rozevře a Istar vkročí na osvětlenou desku, takže stojí v plné záři, vztyčená a nepohnutá, tváří v tvář královně podsvětí. Černý dav je ohromen jejím zjevem. Irkalla sedí na trůně jako zkamenělá, u nohou jejích spočívá Tammuz. Tu strhává Istar poslední závoje a tančí svůj tanec lásky; strhující a šílený.
Tammuz se zvedá a chce k Istaře, ale královna Irkalla sestupuje s trůnu, staví se mezi něho a Istaru.
Irkalla blíží se hrozivě k tančící Istar.

Blesk proletí jevištěm a bílé světlo změní se v rudé. Okamžik ohromení. Irkalla ustupuje, klesá, celý dav je nehybný a Tammuz letí do objetí Istary, kterou zahalí svým pláštěm.
Pak odcházejí v objetí, provázeni paprskem světla, dav stínů plíží se od nich tvoře jim tak cestu.
Opona.

JEDNÁNÍ III. – ZNOVUZROZENÍ JARA
Opona.
Pustá, temná krajina, bez života.
Přichází chvějícím se krokem tanečnice, kněžka Istary, matně se potácí po scéně. Sklání se u sochy boha.
Mezitím přichází malé hloučky lidí, zahalených v šedých pláštích. Vlekou se zvolna.

Tanečnice jde jim vstříc a všichni společně žádají za návrat Istařin.
Čekají odpověď. Žádná nepřichází. Zvolna se rozcházejí, někteří ulehají, někteří tvoří malé temné skupiny. Tanečnice běhá od jedněch k druhým a snaží jim připamatovati staré časy.
Tančí teskný tanec, ale málokdo si jí všimne. Všichni se halí do svých pláštů.
Tanečnice ustává v tanci, hledí kolem sebe, ale nikdo se neobdivoval jejímu tanci. Takřka všichni již ulehli, zahaleni v pláště.
Tanečnice zvolna je obchází a konečně i ona ulehne k spánku.
Ozve se ptačí zpěv.
Tanečnice se vzbudí, usedne a poslouchá napjatě. Poněkud se vyjasní.
Zpěv se ozývá znova. Tanečnice vyskakuje a udivena hledá, odkud přichází ten zvuk.
Budí jinou ženu a obě naslouchají.
Přesvědčeny, že to není sen, začnou buditi ostatní.
Tanečnice se pokouší o některé dávno zapomenuté rytmy. Stále se víc a více rozjasňuje.
Od této chvíle se scéna oživuje, jasní a bohaté závěsy květin se spouští. Přibíhají děti bíle oděné, ženy ověnčené atd. až do příchodu Istar.
Přichází Istar a Tammuz se svým průvodem.
Istar sklání se ku svému lidu a ubírá se s ním k oltáři bohů.
Tanec díků.
Zvolna se snáší bílý oblak s lotosovým květem. Istar jej vítá, lid v bázni ustupuje.
Istar se klaní bohům.
Oblak se snáší až na zem.
Istar snímá květ lotosu a drží jej vysoko vztyčený.
Pak přistupuje k Tammuzovi a oba tančí.
Na konci splynou v dlouhém políbení. Oblak se snese a zahalí je, načež zvolna se vznáší výš a výše a lid klesá na kolena.

Díl A
Líčí zápas o mrtvolu Tammuze. Četné stíny postupují ku předu a zatlačují zástup věrný Istaře. Ku konci postupuje Irkalla před mrtvolu v triumfu. Mezitím odnášejí mrtvolu a celý černý dav ustupuje a mizí v podsvětí.

Příloha č. 5 – skladatelův scénář baletu *Vzpoura* vepsaný do partitury (Institut B. Martinů) Ballet-Sketch in 1 Akt

Osoby

Skupina tónů (černé a bílé)-
nízké tóny jsou tlusté a vousaté,
vysoké tóny jsou dlouhé, tenké a bledé
Pták, Pes a Dvě myši
Španělská tanečnice
Pouliční zpěváci
Pán ve fraku a Dáma ve večerní toaletě
Harlekýn a Jeho milá
Žačka a Učitel hudby
Dav : Hudební skladatel
Děvče v národním kroji
Inspirace
Hlas v radiu
Starý pán

Naleznete na scéně vše, co si přejete.
Je tam město, les, ulice, pokoj s pianinem, bar, Music-halle, dráha, stromy, psí bouda atd. Vše jen názorně.
Vpředu nalézají se dva ampliony. (rozhlašovači radia)

Obsah
1.) Tanec ptačí (jen lehké inspirace bez velkého pohybu), za scénou sbor ptačí doprovázen (ptačí píšťalky)
Pes kouká z boudy a nudí se. Sleduje ptačí hru. Pokouší se svým psím způsobem vmísit se do hry a zaštěká. Pták se poleká a uletí. Pes je udiven, ale hned je zaujat hrou dvou myšek.
(Valse)
2.) Hra se opakuje, pes zaštěká a myši utečou.
Vchází učitel hudby se svou žačkou a vyžene psa, který potom vykukuje zuřivě z boudy.
5.) Hodina klavíru.
Je jako všechny ostatní. Ze začátku to jde dobře, ale čím dále tím je falešnější. Učitel si rve vlasy. Mezitím tóny vycházejí z pianina. Zpočátku se baví, ale pak se rozzlobí a rozbijí pianino a učitele i se žačkou vyženou.
Triumfální tanec tónů. (bez hudby, jen rytmus nohou)
6.) Vejde Harlekýn s flétnou.
Pod okny své milé píská milostnou serenádu. Avšak efektní závěr selže. Tóny drží vysoké "c" a Harlekýn nemůže dodat vrcholu své písni. S největším úsilím vyráží vysoké "c", které ale zní tak žalostně, že píseň je úplně pokažena. Hrnec s květinami letí mu z okna na hlavu a Harlekýn rozhořčen, mrští flétnou do okna a odchází. Otevře se okno v protějším domě a starý pán se baví s gramofonem. Brzy tóny přestanou fungovat a pán se zabývá opravou gramofonu.
7.) Osvětlí se okna baru a je vidět tančící páry.
8.) Pouliční zpěváci obklopeni davem provozují své umění na ulici (za scénou vojenský pochod).

Pán ve fraku a dáma v elegantní toiletě jsou přítomni představení v Music-halle.
10.) Španělská tanečnice.
13.) Z baru je slyšet foxtrot. Vše se baví a mluví. Trompety aut, signál vojenského pochodu, fonograf, vše hraje dohromady.
17.) Ty tóny se náhle vzbouří a přeruší hluk.
Scéna se zatmí a uklidní. Hlas v radiu oznamuje noviny (zprávy z bursy).
Oznamuje se zvláštní událost …
Všechny tóny se vzbouřily. Hlásí se velká všeobecná stávka tónů. Úplné zmizení tónů …
Posluchači konservatoří všech zemí stávkují, protože nemohou dělat nic jiného.
Velké průvody hudebníků ve všech větších městech … Sociální poměry se přiostřují …
Továrny na hudební nástroje vyrábějí dětské hračky … Prodají se levně staré koncertní basy … pokusy o sebevraždu hudebních kritiků a estetiků … Ochranné sdružení autorů likviduje … Parlament uvažuje o situaci .. Stravinský se uchýlil na pustý ostrov v Tichém Oceáně … Společnost pro moderní a internacionální hudbu pod ochranou policie … Situace je sále horší a horší … Velká nezaměstnanost hudebníků, kteří už před tím neměli co dělat … Srážky před Národním divadlem … Případ Vojcka v Praze vyřízen pro nedostatek tónů … Intendant je spokojen. Velké pogromy a útoky na divadlo a koncertní síně.
(Velký hluk v radiu, nic není rozumět.)
(Co se týče zpráv, je možno přidat časové a místní změny.)
Scéna se vyjasní. Vpředu stůl.

Finale

Hudební skladatel s velkým perem chce komponovat, ale nic ho nenapadá. Mrští perem a umačká papír. Za scénou se ozve dívčí hlas, zpívající národní píseň (nejlépe „Muzikanti , co děláte“)
Přichází zpívající děvče v národním kroji. Skladatel je okouzlen, naslouchá a znovu píše. Děvče si mu sedne na klín a za ním se vynoří vysoká bílá postava : Inspirace. Tóny vykukují zvědavě po stranách jeviště. Skladatel horlivě píše a Inspirace vábí tóny dohromady (závěrečné fugato). Tóny se znenáhla podvolují a tančí. Celý ensemble účinkujících se sejde a tančí „Finale“. Radio hlásí „Tóny se vrátily, situace je klidná! Všechno jde dobře. Dámy a pánové, přejeme vám dobrou noc!“

Příloha č. 6 – kopie přepisu dopisu B. Martinů E. Kröschlové, 26. 04. 1927. (Institut B. Martinů) – týká se Kuchyňské revue

Paříž, 26.4. 1927

Mademoiselle!
Dokončil jsem „revue" a posílám ji současně. Obsazení je: Clarinet, fagot, trompette, housle, cello, klavír. Jak jsem Vám již psal, mám dojem z Vašeho psaného sujetu že máte již představu tance úplně vypracovanou a proto jsem tak v zásadě nic neměnil a držel jsem se značek, které máte poznamenány v sujetu. Do partitury jsem současně označil jakousi klavírní skizzu abyste měli usnadněnou práci. Ale upozorňuju, že to nelze považovat za klavírní výtah, je to jen jakýsi nástin, abyste pro počátek měli jakousi představu hudby. Nejmilejší by mi bylo, kdybyste před studováním si to poslechli v orchestru, protože mnoho je vyjádřeno kombinací nástrojů, timbrem určitých nástrojů, celkovým zvukem a potom rythmem, který nejde do klavír[ního] výtahu směstnat a který se v orchestru poněkud změní. Zásadně tedy, kladu na to důraz, věc je napsána pro šest nástrojů a žádné jiné arangement Vám nedá jasnou představu, což poznáte sama, až uslyšíte zvuk orchestru. Doufám, že mi rozumíte. Celkový průběh je asi následující[:]
Předehra č.1/ Nebylo v sujetu blíže označeno a proto rozhodněte sami. Buďto prolog začne mluvit mezi hrou anebo po předehře mezi č.1 a 2.
č.2 Hudební úvod (Allegretto), ponenáhlu crescendo, je spojen metricky s č.3/ (tanec kvedlačky), tvoří tedy jedno hud. číslo.
č.4/ je jakási mezihra (tanec hrnce a pukličky), přejde do č.5 Tango (tanec lásky) začíná mezihrou a připravuje souboj (Charleston[)], č.7 [je] mezihra a nářek hrnce přejde do č.8/ Smuteční pochod, který accelerandem přejde do č.9/ Scherzo a do č.10/, kde je spíše jakýsi veselý tanec, do kterého klavír hraje rythmus a prvky charlestonu. Tanec je spíše český. Myslím tedy, že formální rozvrh je dobrý a co se týče zvuku můžete být bez starosti, doufám, že se Vám celá věc bude dobře tančit.

Potvrďte mi laskavě, že partitura správně poštou došla. Partitura ovšem zůstává mým vlastnictvím, protože nemám žádného opisu. Napište mi, zdali chcete si nechat právo jen pro sebe anebo svolujete-li k případnému provedení i jinde. A sdělte mi též kde a kdy byste dílo provedli. V partituře najdete ještě místy určité poznámky. Jak jsem již podotkl, byl bych nejraději, kdybyste celou věc slyšeli napřed v ensemblu provedenou, abyste měli přesný obraz hudby. Sdělte mi můj dotaz ohledně partitury a provedení a jak Vám moje pojetí konvenuje.
Se srdečnými pozdravy
B. Martinů
11bis rue Delambre.
Paris 14e

P.S. Používám příležitosti, že jede můj přítel do Prahy, který vezme partituru sebou. Pošlete si tedy laskavě některý den počínaje pondělí (2/5.) pro partituru na adresu:
J. Daneš
univers. profesor
Podskalská č.5
Buď přímo v bytě nebo na Vaše jméno u domovnice.

[Přepis: Aleš Březina, 30.12. 2002]

Příloha č. 7 – přepis originálního textu libreta Kuchyňské revue (Institut B. Martinů)

Kuchyňská revue čili Pokušení svatouška Hrnce. Sujet: Jarmila Kröschlová. Hudba B. Martinů. Slova: J. L. Budín [Dr. Jan Löwenbach]

[Přepis: Aleš Březina, 30.12. 2002]

1./ Prolog.
Začíná Kuchyňská revue!!
Co v ní je, dosud se přesně neví.
Pět osob má. Více než dosti.
Já jsem pan Hrnec, přednosta domácnosti.
Zde paní Puklička, manželka moje počestná.
Tady Miss Kvedlačka, moderní svůdnice neřestná.
Jsem pán v nejlepších letech: rád bych si vyhodil z kopýtka.
Jen tak se Kvedlačce zadívám na lýtka
a už mne ta koketa svádí k neřesti,
Že z toho mohlo být manželské neštěstí,
nebýt tadyhle Smetáka, řádného přítele rodiny.
Ale i Puklička slabý je tvor, neboť téže hodiny
málem by se zapomněla s Utěrákem,
kdyby hrozný souboj se Smetákem
nepřivedl ji k rozumu – a mne ovšem také.
Podrobnosti budou sice všelijaké,
co do morálky však je vše jednoznačné.
A teď muzikanti pozor! Revue začne!

4./ Hrnec je rozvášněn eroticky
Srdce mé hoří!
Manželství se boří!
Kvedlačko štíhlá, má jsi!
Oběť jsem hříšné tvé krásy!

7./ Hrnec naříká za manželkou
-
-
-
Kde je Puklička.
Pukličko, kde jsi, ó běda!
Přikrýt pojď zející díru!

Alternativa.
Pukličko! Dušičko!
Mám už té Kvedlačky po uši!
Věčně se nechci dát kvedlat.
Teplo chci pro duši!
[Pukličko! Dušičko!
Přikrýt pojď zející díru!
Budem žít zase v míru!]

[Může event. odpadnout]

8./ Hrnec jásá nad Pukličkou.
Sláva bohu! Jaký třesk!
Pukličko má! Tvůj to lesk!
Sláva bohu na výsosti
rozvířen jsem teď už dosti
rozkvedlán byv dokonale.
Teď zas mohu spáti dále,
pod Puklicí skryju díru,
v manželství zas dojdu míru.

10. Morálka:
Chceš-li, aby tvoje hříšné tělo,
šosáku, nadmíru neztučnělo,
nesmíš o Pokličku příliš stát,
nýbrž časem dát se rozkvedlat,
tak jen nadbytečné bříško ztratíš
a k své Pukličce se zase vrátíš.

J. L. Budín
11.10. 1927

Příloha č. 8 – balet *Špalíček* (Institut B. Martinů – signatura PBM Na 49))

Špalíček. Synopse, obsah libreta a požadavky na kostýmy – 2x, 9+9 f.;
synopse a požadavky na kostýmy – 2x, 5+5 f., strojopis + kopie,
autografní vstupy tužkou (původně přiložen dopis adresovaný ředitelství ND z 25.4.1933)
(pozůstalost Marie Martinů)

B. Martinů:

ŠPALÍČEK
Balet o 3 jednáních.

Orchestr:
Dechy a žestě po 2.
Piano.
Malý smyčcový orchestr.
Sopran, tenor, bas, soli/
/ v orchestru.
Malý ženský sbor /

JEDNÁNÍ I.

~~50 minut~~

Overtura:
Prolog: Scéna: česká krajina, chaloupka. (V čistých barvách jako dětské hračky, vše za průsvitnou oponou.
Osoby: Víla a skupina dětí.
Obraz I. Hra o kohoutkovi a slepičce.
Táž scéna. Osoby: kohoutek, slepička, děti, a papírové figury.
Obraz II. Pohádka o kocourovi v botách.
Scéna 1. Táž scéna. Tanec kocoura.
Scéna 2. Táž scéna. Chytání zajíce.
Scéna 3. Táž scéna. Pečení zajíce a příchod krále a jeho družiny.
Scéna 4. Táž scéna. Palác černokněžníka. Závěr.
Osoby: Selský synek, kocour, zajíc, král, jeho dcera a jeho družina. Černokněžník a jeho služebnictvo.

Obraz III. Hra na "pannu". Scéna z I. obrazu.
Hra na "hastrmana". Osoby, selské děti.
Hra na "vlčka".

Obraz IV. Pohádka o kouzelné mošně.
Scéna 1. Pole, krajina na obzoru kopce a modré nebe.
Scéna 2. Cesta k zakletému zámku (Projekce).
Scéna 3. V zakletém zámku.
Scéna 4. Tanec andělíčka.
Scéna 5. Cesta k peklu (Projekce)-
Scéna 6. Před branou pekla.
Scéna 7. Před branou nebe.

Osoby: Rozsévač, zelený myslivec a černí ptáci. Černý muž a smrt. Skupina čertů a andělů.

JEDNÁNÍ II.

4 50 minut.

Předehra.
Obraz I. Scéna 1. Tanec smrti (před bílým plátnem).
Scéna 2. Vynášení smrti. Česká krajina a selská děvčata a hoši v krojích.
Obraz II. Pohádka o Popelce
Scéna 1. Selská jizba
Scéna 2. Selská jizba (Hra na "královnu").
Scéna 3. Selská jizba (Hra na Hřímbabu")-
Scéna 4. Tanec víly, táž scéna.
Scéna 5. Na plese. Zahrada před zámkem.
Scéna 6. Na návsi.
Scéna 7. Na návsi. Hra na zlatou bránu.
Scéna 8. Na návsi. Tanec skupiny dam.
Scéna 9. Na návsi. Tanec skupiny děvčat.
Scéna 10. Na návsi. Závěr.
Osoby: Otec, matka, sestry, Popelka, Princ, víla, skupina dam, děvčat a hochů.

Obraz III. Česká svatba.
Scéna venkovská jizba. Osoby: Nevěsta, ženich, rodiče, dohazovač, hosté.

Odjezd nevěsty. Dekorace velký malovaný obraz.

JEDNÁNÍ III.

Legenda o svaté Dorotě. Scéna buď selská jizba nebo dvůr.
Osoby: Sv. Dorota, král, rytíř, theofil, kat, anděl, dva čerti.
Diváci.
Kostýmy (viz předloha) diváci jsou v obyčejných šatech nedělních
(ne v krojích).

10 minut

Svatební košile. Balada na báseň K.J. Erbena.
Scéna: Jizba – později hřbitov.
Osoby: Děvče, milenec, taneční sbor. Venkované.

20 minut.

[rukopisná poznámka BM:] Dekorace jsou po většině náznakové ne kompaktní.
Hra trvá 2'48 s pausami

B. Martinů.

ŠPALÍČEK
Balet ve třech jednáních.

OBSAH.

Podrobné vypsání zvyků a her, jakož i dekorací nalézá se v klavírním výtahu i v partituře. Prameny: hlavně K.J. Erben: "České prostonárodní zvyky a říkadla". B. Němcová: "České lidové zvyky". Český lid – Sborník Akademie.

(Detaily pro kostýmy "Legendy o sv. Dorotě" viz v příloze. Definitivní úprava scenická "Legendy" a "Svatebních košil" bude sjednána až po dohodě s režisérem a baletním mistrem. Obě hry skýtají velké problémy jak taneční tak scenické.)

ŠPALÍČEK.

Jednání I.

Prolog. Víla přechází scénu sledována hloučkem dětí. (Povídám, povídám pohádku.)

Obraz I. Hra o kohoutkovi a slepičce. (Erben) Kohoutek spolkl jadýrka a slepička hledá vodu, aby se nezadusil. Běží k studánce, k švadlence atd. až na konec nebe se nad ně slituje, dá louce rosu, louka dá trávu atd. a studánka dá slepičce vodu.

Obraz II. Pohádka o kocourovi v botách. Selský synek zdědil kocoura. Kocour mu chytne zajíce, upeče jej, uzdraví nemocného krále. Jde k černokněžníkovi a tam se proměňuje: ve lva, v krahujce, v myš. Kocour myš zakousne a odevzdá zámek svému majiteli, kterému král dá svoji dceru.

Obraz III. Hra na "panu" (Jede jede Pardion) Česká říkadla od Boženy Němcové. Dětské hry a říkadla:

Dětská hra na rytíře a únos "pany".

Hra na "hastrmana" (B. Němcová). Děvčata si tropí posměšky z hastrmana až tento některou z nich chytí.

Hra na vlčka (B. Němcová). Děvčata si hrají na ovečky a vlček je pronásleduje a chytá.

Obraz IV. Pohádka o kouzelné mošně.

Rozsévač rozhazuje zrní po poli. Zelený myslivec chce zrní koupit a vymění je za mošnu. Černí ptáci zrní sezobají. Rozsévač hledá zakletý zámek. V něm najde černého muže, s nímž hraje v karty, a smrt, kterou chytne do kouzelné mošny. Andělíčkové prosí, aby pustil smrt na svobodu. Rozsévač putuje se smrtí po světě. Zestárne a přichází k bráně pekla. Čerti se ho bojí protože má smrt ve své moci a odepírají mu vstup do pekla. Rozsévač putuje dále a přichází k nebi, kde unaven, pouští smrt. Tato se jej zmocní a zavede jej do nebe.

JEDNÁNÍ II.

Obraz I. Tance smrti (jako na konci I. jednání).

Vynášení smrti (K.J. Erben). Český zvyk na Smrtnou neděli.

Děvčata vynášejí smrt – zimu ze vsi (vycpanou figurinu, kterou hodí do vody) a vítají léto.

Obraz II. Pohádka o popelce.

Popelka sedí smutna u kamen, očekává návrat otce z města. Venku děvčata a hoši "vynášejí smrt". Přijíždí otec a přináší dary svým dcerám: nádherné šaty a Popelce jen lískový

ořech. Přichází děvčata s venkovskou musikou a hrají si "na královnu".

Hra na královnu (Erben). Lidová hra na Svatodušní pondělí. Děvčata chodí s "královnou" po vsi a vybírají různé dárky.

Hra na "Hřímbabu" (Erben). Lidová hra děvčat, v níž klade "Hřímbaba" děvčatům různé otázky. Která se zasměje přijde do "pekla". Na konec "andělé" a "čerti" přetahují.

Popelčiny sestry v nádherných šatech odchází na ples do princova zámku. Přichází víla, těší Popelku a z lískového ořechu vykouzlí nádherné šaty. Popelka v nich odchází na ples.

Děvčata v zámecké zahradě sledují tanec oknem zámku. Princ tančí s Popelkou a zamiluje se do ní. Se svítáním Popelka prchá domů a ztrácí střevíček.

Hra na zlatou bránu (Erben) (Lidová hra hochů.) Na návsi si hrají chlapci. Hra náleží v tom, že chlapci prochází "bránou", která se náhle zavře a uvězněný volá, dá-li se k"andělu" nebo k "čertu". Na konec se přetahují. –

Princ se střevíčkem hledá Popelku, nejprve mezi vznešenými dámami, pak mezi selskými děvčaty, na konec ji najde, zkouší ji střevíček a chystá se slavná svatba.

Obraz III. Česká svatba (K.J. Erben) Lidové zvyky při svatbě. Dohazovač žádá o ruku nevěsty, děvčata přivádějí nevěstu z komory. Rodiče žehnají novomanželům. Rozpoutá se veselý tanec, dohazovač přináší "strom".

Loučení nevěsty a cesta k ženichovi.

JEDNÁNÍ III.

Obraz I. Legenda o svaté Dorotě.

Dramatická lidová hra, zbytek starých náboženských zvyků, jednající ch o sv. Dorotě, která nechtíc se zříci víry Kristovy, odepřela státi se manželkou krále Fabricia a byla sťata. Hra byla prováděna v různých variantách, na konci herci dostali různé dárky. (Český lid. Filologické listy. Sborník Akademie. Moravské balady).

Obraz II. Svatební košile. Balada na báseň K.J. Erbena.

Známá pověst o mrtvém ženichovi, který přichází v noci pro svoji nevěstu a odvádí ji na hřbitov. Kokrhání kohoutů zachrání děvče od smrti.

B. Martinů: Špalíček. Balet o 3 jednáních.

KOSTÝMY

Jednání I. a II.

V pohádkách kostýmy libovolné, fantastické. V lidových hrách a říkadlech: národní kroje (folklor).

Kostýmy pro Legendu o svaté Dorotě mohou býti dvojí.

1. Král – velký a silný, má na sobě bílou ženskou sukni s krajkami, až k zemi, košili se žehlenou náprsenkou, široký límec a široké manžety, červená vázanka a širokými cípy. Košile visí přes sukni a je stažena širokým pasem pozlaceným. Za pasem krátká šavle. Na ramenou zelený pláštík (pelerina). Na hlavě korunu z lepenky, s vystříhanými cípy. V ruce pozlacené žezlo.

Dorotka, štíhlá dívka, bílé tylové šaty jako družička (k "tělu"). Růžovou šerpu od pravého ramene k levému boku, s přeloženými konci. Vlasy do "věnečku" v copech, na hlavě zelený věneček, bílé rukavičky až k lokti, bílé střevíce. (Pozlacenou korunku).

Theofil, obyčejné černé šaty, přes prsa bílou šerpu, na boku svázanou v mašli s dlouhými konci. Vojenský pasa úřednická šavle. Na hlavě dvourohý úřednický klobouk s kohoutím chocholem.

Rytíř, na prsou a zádech lepenkové brnění, stříbrné pozlátko. Přes ramena černý ženský pláštík, vysoké boty z lepenky, helmu z postříbřené lepenky s hledím, dlouhou šavli. Kalhoty a kabát (vyčnívají jen rukávy) obyčejné tmavé.

Anděl, asi 12 leté malé děvče, bílé tylové šaty (od "těla") volné v pasu. Bílé střevíce. Křídla z lepenky, polepené peřím, na krku krajkový krejzlík na něm malou medaili na žlutém řetízku. Okolo pasu malou mašličku. Bílé rukavičky až k lokti. Vlasy v copech jako Dorotka. Ve vlasech zatknut kruh se sedmi stříbrnými hvězdičkami. V ruce pozlacený košíček vyplněný strojenými růžemi.

Čerti, prostřední postavy, celý černý, kazajku a kalhoty kožené černými chlupy obrácené na vrch, černé rukavice a černou čepici zakrývající celou hlavu. V čepici otvory pro oči a pro ústa s přišitými kousky červeného sukna, červený klínovitý jazyk. Na čepici rohy a v ruce černé vidle.

Kat, červenou "tureckou" čepici s černým střapcem, bíle a červeně pruhovanou řeznickou kazajku, červenou vestu, červené vojenské kalhoty. Vysoké boty, za pasem zakřivenou šavli s červeným střapcem. Na krku bílý stojatý límec, černou sametku uvázanou v "motýlka". Na ramennou dlouhý hnědý plášť (poošitý červeným týlem) pod nosem dlouhý špičatý, rezavý knír.
Viz fotografie v Českém Lidu XVIII. str. 192 (Český lid – F. Dvořák) XVIII.

Nebo 2) nechati kostýmy zcela primitivní, obyčejné obleky, přepasené pasem a podobně (viz fotografii v Českém lidu r. 13. str. 195.

Kostýmy pro Svatební košile po domluvě s režisérem.

Příloha č. 9 – L. Dercsényiová: Martinů Špalíček,
Hudební rozhledy, 2009, r. 62, č. 10, s. 31, přepis článku

Martinů Špalíček
Lucie Dercsényiová
V červnu v Kongresovém sále upoutal ojedinělý projekt *Špalíček*, který vznikal více jak rok. Vedle studentů Konzervatoře Duncan centre a třinácti profesionálních tanečníků, v něm také účinkovali žáci pražských základních škol. Spolupráce profesionálů s dětmi bez zkušeností s tancem proběhla intenzivně také v roce 2004, když Berlínská filharmonie připravila Stravinského *Svěcení jara* (choreograf **Royston Meldoom** pracoval s dětmi z různých sociálních skupin a etnik – HR 05/2009, Věřte, že tanec vás může změnit). A právě tato metoda inspirovala také české tvůrce, kteří si s ohledem na letošní výročí Bohuslava Martinů vybrali jeho hudbu k baletu *Špalíček*. Hudebním partnerem projektu se stala Pražská komorní filharmonie ve spolupráci s Bambini di Praga a částí Pražského filharmonického sboru. Na scéně se nacházelo až dvěstě účinkujících (pěvecké sbory stály vzadu na scéně).
Autorka scénické a režijní koncepce **Eva Blažíčková** zde mohla uskutečnit částečně svou vizi o výuce taneční výchovy na školách. Výsledek tohoto experimentu byl uchvacující.
Hybnou silou představení se staly právě dětské taneční sbory, které zůstávaly po celou dobu na scéně – nepoznáte pro které z dětí byl *Špalíček* prvním setkáním s tancem a vážnou hudbou a pro které ne. Blažíčková si všechny naprosto podmanila. Dětské sbory jsou působivé nejen svou početností, ale také tím, jak choreografka vycházela z jejich spontánních gest, projevu a dodala jim jedinečný umělecký účinek. Sbor kánonicky pracuje s prostým pohybem, násobí jej, tříští i synchronizuje – vždy je nakažlivý vnitřním nasazením a zasazen do scénicky působivého obrazu. Blažíčková svému záměru mohla přizpůsobit i výběr hudby – Špalíček je sledem skladeb (českých her a říkadel) bez souvislého děje. Z partitury Špalíčku tu zazněly následující části – *Hra na pannu*, *Hra na hastrmana, Hra na vlčka, Náves, Hra na zlatou bránu, Vynášení smrti, Hra na královnu*, *Legenda o sv. Dorotě, Králův příchod, Tanec primabaleriny, Tanec myšky a kocoura, Produkce žongléra, Tanec akrobatů, Před branami nebe, Před branou pekla, Svatba, Polka, Zastavte muziky*. Po *Legendě o sv. Dorotě* zazněla *Romance z pampelišek*, která byla předělem mezi dětskými *Hrami* a *Světem lidí*, jak další vybrané skladby v programu uvádí (od *Králova příchodu* dále).
Blažíčková s lehkostí převádí texty her do taneční akce – vše plyne skromně a neokázale, o to více se zarývá pod kůži… – stejně jako Martinů hudba, která nepřináší líbivé lidové melodie, ale hudbu naléhavou a nesmírně hlubokou. Tvůrčí sepětí je zřejmé také ze scénického a světelného designu – děvčata v bílých šatech, chlapci v bílých košilích a kalhotech, všichni mají na hlavách červené kukly a pod nimi skryté vlasy. Kontrasty jakoby prostupovaly celým opusem – a právě ony vytvářejí neopakovatelné napětí. Síla pohybových kontrapunktů je uhrančivá – tanec sleduje vnitřní impulsy, které přinášejí pravdivý tělesný výraz s proměnlivou intenzitou prožitku. Skupiny pracují s rozdílnou dynamikou a jsou bohatě proměnlivým elementem – sbor se rozpíná, uzavírá, víří okolo sólistů.
Blažíčková se mnohdy dostává až na dřeň samotné Martinů hudby. Závěrečný obraz, kdy tanečníci sundavají červené kukly a pomalu kráčejí na okraj scény, patří k nezapomenutelným. Síla tohoto okamžiku je nepopsatelná – musí se zažít, stejně jako hudba Martinů.

Příloha č. 10 – L. Dercsényiová: Tanec a hudba dokážou změnit psychiku,
Lidové noviny, 6. 1. 2010 – přepis originální verze

Neděje se často, že při náhodném zvolení televizního programu zůstanete přišpendleni na sofa a nepokračujete v přepínání. Ale stalo se, když se mě někteří známí ptali, zda jsem viděla dokument Olgy Sommerové, na který náhodně narazili. Ano, Špalíček jsem minulý čtvrtek večer na dvojce nepropásla. Už v červnu jsem viděla jedno ze dvou jeho představení v Kongresovém centru Praha a dostalo mě.
V dokumentu ale nešlo o prezentaci jednoho představení, ale o přiblížení neobvyklého procesu odstartovaného v roce 2007. Sommerová nám dává nahlédnut do zákulisí ojedinělého umělecko-pedagogického projektu, jehož iniciátoři se inspirovali obdobnou berlínskou akcí z roku 2004 (Berlínská filharmonie tehdy připravila Stravinského Svěcení jara s choreografem Roystonem Meldoomem). Také u nás se podchytili žáci, od šesti do patnácti let, ze základních škol s předpokladem vyššího podílu sociálně slabších skupin a odlišných etnik – u nás převážně rómské, kteří se do Špalíčku zapojili. Dokument zachycuje vstup choreografky, ředitelky Konzervatoře Duncan Centre Evy Blažíčkové do jedné ze škol, kde mluví se žáky – padají první otázky a představa, že budou dělat divadlo budí velkou zvědavost. Ale není to zase tak jednoduché, čeká je rok pravidelných zkoušek. Pro většinu z nich je to první setkání s pohybem, tancem a vážnou hudbou. A tu, jak sami přiznávají, neposlouchají . Učí se zdánlivě jednoduché věci – běh, dupy, slyšet rytmus a je zřejmé, že nerozumějí nejen hudbě Bohuslava Martinů, ale ani svým tělům. Vždyť s nimi doposud vlastně nepracovali! Blažíčková má nejen jasnou taneční představu o jednotlivých vybraných obrazech z baletu Martinů, ale také vědomí toho, kam může její svěřence nová zkušenost dovést – tělesný projev je totiž nerozlučně spjat s našimi emocemi a duševními pochody. Musí těla dětí probouzet, učí je soustředění, přemáhání a sdílení. Je na své nové žáky přísná, jinak to ani nejde, má jich opravdu hodně (několik desítek). Naprosto si je postupně podmaňuje – lpí na ní očima, „žerou ji". Vidíme asi šestiletou holčičku, která má ve Špalíčku poměrně velké sólo, jak popisuje na sále, co má dělat a říká, že se v hudbě vyzná – a Martinů to nejsou líbivé, jednoduché melodie, ale sytá hudba, náročná na poslech i intepretaci. Kamera snímá samotné představení a první zkoušky s živým orchestrem. Sledujeme, jak se představení rodí, jak se přístup dětí mění. Sommerová podtrhuje důležitý sociální aspekt projektu také tím, jak nahlíží do rodin, kde děti předvádějí, co připravují – je zřejmé, že pro mnohé rodiče to bude první návštěva divadla vůbec. Dobře střihově namíchané záběry zachycují atmosféru procesu, emoce a precizní vizi choreografky, za níž si jde. Když si představila hudbu Martinů, vybavila se jí bílá barva, na které se shodla s návrhářkou kostýmů Kateřinou Štefkovou, která přidává červený odstín a vnímá „červené kukly jako kuličky jeřabin". Je zajímavé sledovat, jak Blažíčková vychází ze spontánního fyzického projevu – dokáže ho u dětí iniciovat a podchytit. Je si vědoma toho, že choreografie musí být pro ně srozumitelná, jednoduchá a jasná v zadání. Chce, aby „vpluly do melodie a držely rytmus" – v tom ji pomáhá spolupráce s několika profesionálními tanečníky a studenty Konzervatoře Duncan Centre.
Záběry dělané bezprostředně po premiéře Špalíčku ukazují slzy, dojetí. Vidíme ale i jiná držení těl než na počátku, schopnost pohybové artikulace a jistou proměnu, kterou „děti ulice" prošly – je pro ně těžké ji vyjádřit, ale ví, že se „cítí jinak". Tanec je změnil…

Příloha č. 11. libreto baletu *Anastázie* – překlad L. Dercsényiová

In: George Balanchine a Francis Mason, 101 Stories of the Great Ballets, Anchor Books, Doubleday, 1989, s. 6-10

Scénář a choreografie Kenneth MacMillan. Prvně uvedeno v jednoaktové verzi baletem Deutsche Oper, Berlín, 25. června 1967, s Lynn Seymourovou v titulní roli. Hudba Bohuslav Martinů: Symfonické fantazie. Scéna: Barry Kay. Filmové scény z produkce Aero Filmu „Od cara po Stalina". Produkce Ashley Lawrence. První uvedení v tříaktové verzi Royal Balletem v Royal Opera House, Covent Garden, v Londýně 22. července 1971, s Lynn Seymourovou jako Anastázií, Derekem Rencherem a Světlanou Beriosovou jako carem a carevnou, a Antoinette Sibley a Anthony Dowellem jako Kšešinskou. Hudba pro první a druhé jednání Petr Iljič Čajkovskij: Symfonie č. 1 a 3.

Scéna a kostýmy Barry Kay.

Anastazie vypráví příběh královské ruské princezny, která přežila, jak někteří věří, bolševickou revoluci. Tento tří aktový balet pojednává o Anastázii, jejím mládí v carské rodině, závěr tvoří scéna v nemocnici v Berlíně v roce 1920, kdy žena, která věří, že je Anastázie se ohlíží zpět na svůj příběh. Obě dvě představuje stejná tanečnice. Příběh Anastázie je zachycen na pozadí ruských dějinných událostí. Car Mikuláš II. nastoupil na ruský trůn v roce 1894 ve věku dvacetišesti let. Jeho manželka, Alexandra, mu porodila čtyři dcery – Olgu, Taťánu, Marii, Anastázii – a jednoho syna, careviče Alexeje, nemocného hemofilií. Carevna bezvýhradně věřila moci ruského kněze a mystika, Rasputina při léčbě svého syna.

Chlapcův švýcarský učitel Pierre Gilliard, později napsal: „Nemoc careviče ležela jako stín na celém závěrečném období vlády cara Mikuláše II". Jedna z příčin pádu carské rodiny byl Rasputin, který léčil nemocného careviče, jehož vlivu podléhala jeho matka. Alexandr Kerenskij, ruský revoluční vůdce posléze odstraněný bolševiky, prohlásil: „Bez Rasputina, by nebylo žádného Lenina."

V březnu 1917 car po bolševické abdikoval a v říjnu téhož rok byla carská rodina uvězněna. V noci ze 16. na 17. červenec roku 1918, byli car a jeho rodina zavražděni bolševickými silami v Jekatěrinburgu.

V roce 1920, se v Berlíně v nemocnici objevila pacientka, která byla identifikována jako jedna z dcer cara. Od té doby se tato žena snaží dokázat svou identitu jako velkovévodkyně Anastázia.

DĚJSTVÍ PRVNÍ, NA VENKOVĚ, SRPEN 1914

Císařská rodina je na pikniku v březovém háji u jezera s hosty, mezi které patří carevnina velká přítelkyně Madame Vyrubova, Rasputin, a skupina námořních důstojníků. Party skončí, když car obdrží zprávu o vypuknutí první světové války.

Královská rodina je ukázána jako idylická, má dobré vztahy s důstojníky a dvořany, kteří ji obklopují. Na tomto neformálním pikniku si mladí mohou dovádět a hrát a car si může odpočinout a pořídit snímky svých dětí. Iluze klidu je narušena pouze přítomností mladých důstojníků. Dominantou scény je carevnina starost o jejího syna a důvěra v Rasputina. Jeden z jejích příbuzných později vzpomínal: „Císařovna se odmítala odevzdat osudu. Mluvila bez ustání o neznalosti lékařů. Obrátila se k náboženství, a její modlitby byly někdy hysterické."

Anastázie, v námořní halence, přijíždí na kolečkových bruslích. Tančí s třemi mladými důstojníky, kteří navštěvují rodinu, a později tančí s matkou, která ji ukazuje kroky starého ruského tance. Car tančí konejšivě se svou ženou, Rasputin nabádá všechny v modlitbě.

DĚJSTVÍ DRUHÉ, PETROHRAD, BŘEZEN 1917

I přes rychle rostoucí nepokoje pořádá car bál k oslavě plnoletosti své nejmladší dcery Anastázie. Pozval svoji oblíbenou balerínu, se kterou měl „liaison" před svým manželstvím, aby zatančila pro jeho hosty. Anastázie je zmatena vypuknutím revoluce.

Scéna tanečního sálu kontrastuje s nespokojeností v ulicích.

V sále je vidět plnoletá Anastázie, vypadá krásně. Vstoupí balerína Matylda Kšešinská, sólistka Mariinského divadla, a tančí *pas de deux* na hudbu symfonie Petra Iljiče Čajkovského. Oblíbenkyně cara před jeho nástupem na trůn a později manželka velkoknížete Andreje – Kšešinská odešla ve skutečnosti z Ruska do Evropy, kde triumfálně tančila a mnoho let vyučovala.Mezi její studenty patřila také Margot Fonteyn. Kšešinská zemřela v Paříži v roce 1971 ve věku 99 let.

Později, když se Kšešinská převlékne do plesové róby, tančí *pas de quatre*, ve kterém vystupuje s carem, carevnou a Rasputinem. Mladá Anastázia pozoruje své rodiče a jejich přátele, a je zmatená a cítí se osamocená. Důstojník, který jí chtěl zapojit do tance je odehnán.

Děj se přesouvá zpět do nepokojných ulic St. Petersburgu. Záhy obyvatelstvo a vojáci z ulic pronikají do paláce – tanečního sálu. Jejich invaze má tragické následky.

TŘETÍ DĚJSTVÍ, O NĚKOLIK LET POZDĚJI

Ženě, která věří, že je Anastázie, se prolíná minulost se současností. Vybavuje si masakr cara a jeho rodiny, svou záchranu, narození jejího dítěte, manželství, smrt jejího manžela, zmizení dítěte, svůj pokus o sebevraždu, konfrontaci v průběhu let s příbuznými carské rodiny, kteří popírají její identitu jako velkovévodkyně Anastázie.

Scéna se odehrává v nemocnici v Berlíně, kde Anastázie sedí na bílé železné posteli. Probrala se z dlouhého bezvědomí a snaží se zjistit, kdo vlastně je. Je obyčejný člověk jménem Anna Andersonová, která utrpěla pouze sérii osobních tragédií, nebo ona velká vévodkyně Anastázie? Na projekci se objevují zachycené historické události z týdeníků a staré fotografie, zatímco její osobní historie a vztahy jsou tančené a zobrazované na jevišti. Vidíme, jak ji zachraňuje muž, který se stane jejím milencem, vzpomíná na jejich dítě a jejich štěstí. Vše je ale zničeno, manžel je zastřelen. Anastázie se setkává s příbuznými carské rodiny, kteří odmítají uznat její totožnost. Ona sama však o ní nepochybuje a vybavuje si vzpomínky na krásné chvíle minulosti, kdy rodina pořádala piknik pod stříbřitými břízami. Balet končí – Anastázie se chytá nemocniční postele, ta se hýbá a vypadá to, jako kdyby Anastázie vystupovala z otevřené královské limuzíny a tiše přijímala hold své osobě.

O tříaktovém baletu Kennetha Macmillena, napsal Arlene Croce v The New Yorker v roce 1974: „Ze tří celovečerních baletů MacMillana se zdá Anastázie nejlepší, ani ne tak kvůli tomu, co dosahuje jako kvůli tomu, o co se pokouší. V Romeu měl MacMillan před sebou verzi Leonida Lavrovského z Velkého divadla v Moskvě a Crankovu ze Stuttgartu, v Manon vidíme také vliv Johna Cranka. Ale v Anastázii prokázal osobní fantazii. MacMillanův vkus, hudební instinkt a technické dovednosti mu zaručují první místo mezi britskými a evropskými choreografy, jejichž kariéra začala v padesátých letech.“

Příloha č. 12 : přepis libreta B. Martinů z vývěsního premiérového listu
Hry o Marii.

Panny moudré a panny pošetilé.
Hra je umístěna v cyklu jako prolog a je to známé podobenství z evangelia sv. Matouše o desíti pannách, čekajících na příchod ženicha. Pět z nich, pošetilé, nevzalo s sebou oleje do svých lamp. „O půlnoci pak stal se křik: Aj, ženich jde, vyjděte proti němu!" Pošetilé hledají olej do lamp a mezitím „přišel ženich a které hotovy byly, vešly s ním na svatbu".
I zavříny jsou dveře. Pak přišly i ty druhé, řkouce: Pane, otevři nám! A on odpověděv, řekl: Amen, pravím vám, neznám vás." (Kapitola 25.)

Mariken z Nimégue.
Mariken se vrací z nákupu v městě. Zbloudí v lese, kde na ni číhá ďábel. Mariken omámená jeho sliby o bohatství, lásce, rozkoši jej sleduje a stává se jeho pomocnicí v díle zhouby. Kam přijdou, všude sejí smrt, nešvar, rozvrat a hřích. Po dlouhém bloudění se vrací jednoho dne do rodné vsi. Právě v ten čas tam potulní herci představují na návsi náboženskou hru o Ježíši. Ve vzpomínkách se vrací Mariken do svého mládí a vidí náhle celý svůj prokletý život. Lituje svých činů a prosí za odpuštění. Ďábel rozzuřen ji uchopí, vymrští se s ní do ohromné výše a svrhne její tělo zpět na zem. Ale její duše mu unikla, dosáhla odpuštění dík matce Boží, která připomněla Ježíši jeho slova: „Kdyby to největší hříšník byl a hříchů všech se dopustil, jestliže jednou, jedenkrát v upřímnosti duše své zkroušeně se začal kát – Bůh jej s láskou obejme."

Narození Páně.
Text je lidová balada: „Panenka Maria po světě chodila, Božího synáčka v životě nosila. Přišla ona přišla do jednoho města, kam ji vedla cesta." Panna Maria hledá nocleh. Nenajde ho ani u šenkýře, ani u kováře, který kuje hřeby pro Krista, a schová se do chléva, kde se narodí Ježíš. Přiběhne kovářova dcera, mrzáček, pohladí dítě a je uzdravena. Běží radostně domů a kovář lituje, že neposkytl noclehu matce Boží. Andělé sestupují na zem a se všech konců světa přicházejí malí i velcí koledníci oslaviti narození Páně.

Sestra Paskalina.
Klášterní zvonek volá sestry na jitřní. Paskalina jej slyší, ale nemůže se vyrvati z těžkého snu, démon prodlužuje noc okolo ní. V srdci jejím se od nějakého času rozpoutal boj mezi láskou k svaté Panně a láskou k rytíři, a tato myšlenka ji stále pronásleduje. Paskalina se potácí mezi snem a skutečností, vidí před sebou svého rytíře. Démon zmnožuje své úsilí a Paskalina ve své úzkosti podléhá a prchá z kláštera. Matka Boží sestupuje na zem, bere klíče i závoj, zanechaný zde Paskalinou, a zastupuje její místo v klášteře. – Paskalina odešla s rytířem. Démon však dokončuje svoje zhoubné dílo, zabije rytíře a obviní Paskalinu z vraždy. Paskalina je odsouzena k smrti upálením. Matka Boží zakazuje však ohni dotknouti se jejího těla a zachraňuje ji od této smrti. — Paskalina se vrací po letech do kláštera a zde nalézá matku Boží, která po celý ten čas zastávala opuštěné místo, aniž by kdo byl zpozoroval záměnu. Paskalina umírá, usmířena, za zvuku ranní mše klášterní, kterou před léty zmeškala. B. M.

Příloha č. 13 – přepis scénických poznámek Martinů – I. dějství Divadla za bránou (Institut B. Martinů)
Dějství první – balet

Osoby.
Colombina
Hospodský
Harlekýn
Pierot
Cukrář
Sbor

Dějství druhé a třetí – opera buffa

Colombina	Soprán
Katuška	Mezzosoprán
Harlekýn	Tenor
Pierot	Baryton
Ponocný	Bas-baryton
Starosta	Bas
Stařec	Bas
Bába-zaříkávačka	Alt
Sbor	

Jednání první
Scéna 1.
(Scéna v zahradě, uprostřed hospoda, vpravo lavice (zvýšený stupeň s holením).
Nejlépe vprostřed dům, jehož levá strana je hospoda a pravá strana holírna).

(opona)

Colombina vejde dveřmi hospody, Harlekýn ze zahrady.
(tanec)

Oba se posadí na lavici a objímají se. (vzadu v zahradě, zády k obecenstvu)

Pierot vyjde z domu (vpravo), spatří zamilovanou dvojici, je rozzloben a užaslý, jako by nevěřil svým očím.
(tři piruety, při dopadu stále obličejem ke dvojici)

Harlekýn a Colombina se znovu objímají.

Pierot běží pro hospodského.
Pierot se vrací s hospodským a ukazuje mu dvojici. Hospodský je rozčilen.

(Hospodský má v této scéně pod nosem dlouhé vousy, které mu Pierot později oholí.)

Colombina a Harlekýn se objímají a kolébají se se strany na stranu (stále na lavici).

Hospodský je odtrhne a posílá Colombinu do domu.

Milenci se leknou a rozutečou se od sebe.

Colombina nicméně posílá polibky Harlekýnovi za zády hospodského.

Vtom přišel cukrář s košem cukroví.

Colombina má radost a vezme z koše velké srdce.

Harlekýn se vrátí rovněž a v tanci s Colombinou srdce rozpůlí.

Hospodský je rozzloben, vezme obě půlky srdce a vrátí je cukráři do koše.

Ten protestuje.

Colombina učiní gesto jako kdyby chtěla říci : „Tak si to nechte, mě je to jedno."

Harlekýn po ní gesto imituje.
Znova totožné gesto a imitace Harlekýna.

Hospodský hledá hůl.

Colombina odtančí do domu,

Harlekýn za scénu.

Pierot se nemůže probrat z úžasu.

Cukrář slepuje srdce.

Scéna 2.

Přibližný dialog mezi Pierotem a hospodským :

Pierot : „S těmihle vousy nemůžete jít do města."

Hospodský : „Myslíš, že ne?" (Ohmatává si tvář a Pierot jej tahá za vousy)

Pierot : „Pojďte se mnou, já z vás udělám mladíka (ukazuje na sebe). Oba jdou do domu (v pravo).

V průčelí postaví Pierot židli a chystá si nářadí k holení (velkou štětku, hřeben, mísu a ohromnou břitvu.)

Mezi tím přichází baletní sbor (masky)
(Masky dle dohody, buď kroje venkovské a nebo karneval.)

(tanec)
(Skupiny vtančí ihned na scénu, tedy na(ne) systém, kdy několik tanečníků vyjde a kývá na ostatní prstem!!!)

Pierot uvazuje hospodskému ubrousek okolo krku div jej nezaškrtí.

Hospodský protestuje.

(mezitím tanec)

Nakonec se tanečníci seskupí okolo holírny (na scéně dole) a dívají se.

Děj k I. repetici :

1. *Pierot vezme ohromnou břitvu, brousí ji a chystá se holit …..*

Hospodský má strach, uhýbá se napravo, nalevo, podle pohybu břitvy a proti pohybům Pierota. Třese se a lidé se smějí.

Vyběhne Colombina a tančí.
Sbor zanechá Pierota a tančí s ní.

Pierot se ohlédne a vidí Colombinu. (Pósa.) Nechá holení a dívá se.

Hospodský sedí klidně s hlavou vzhůru, pak se pomalu dívá a tahá Pierota zpět. Náhle uvidí Colombinu.

Hospodský se zvedne, hrozí Colombině, ta uteče domů.

Děj k II. repetici :

2. Znovu se opakuje procedura holení. Ubrousek atd. Pierot oholí hospodského a osušuje mu tvář. Nakonec na něho vylije všechnu vodu z konve. (Voda je imitována spoustou malých modrých papírků.)
Hospodský mu hrozí.

Pierot vezme železo se žhavým koncem. Chce mu pálit vlasy. Přitom koketuje s děvčaty ve sboru a spálí hospodského. Ten si chrání ruce. Pierot sestupuje k děvčatům, hospodský jej chce zadržet, ale uchopí rozpálený konec železa. Fouká si na prsty. Pierot se schová mezi sbor, který se znovu pustí do tance. Hostinský ho pronásleduje mezi tančícím sborem.

Hospodský chytne Pierota a činí mu výčitky. Pierot na kolenou prosí za odpuštění.

1.
Sbor se znova seskupí okolo holírny.
2.

Sbor rychle odtančí za scénu.

Mezitím Pierot přináší hospodskému plášť, klobouk a hůl a pomáhá mu ustrojiti. Nasadí mu klobouk příliš dozadu, hospodský to napravuje, skloní se kupředu. Pierot přes něho přeskočí. Přivede Colombinu, vezmou ji mezi sebe pod paždí.

V posledním okamžiku Harlekýn zezadu odtáhne Colombinu a stoupne si na její místo. Všichni tři tanečním krokem odejdou zavěšeni.

Scéna 3.

Colombina vyjde a ohlíží se na všechny strany, zdali Harlekýn se nevrací.

Přichází Harlekýn a chce s ní jíti na procházku.

Colombina říká, že je unavená a dělá jako když jí neslouží nohy.
Harlekýnův tanec se židlemi
Harlekýn vezme dvě židle a v tanci je umístí dopředu scény a zve Colombinu.

(tanec)

Colombina a Harlekýn se posadí na židle.
Oba se objímají.
Colombina položí hlavu na rameno Harlekýna, ten ji obejme okolo krku a ponenáhlu oba usínají.
Oba spí.

Na římse domu se objeví ptáček a zpívá.
Vyskočí jiní ptáci na stromech.

Colombina je slyší ve spánku, učiní malý pohyb rukou a znovu usne.

Objeví se Pierot, vyskočí rozhořčen, (pirouety 3x) když uvidí dvojici. Obchází je, stále více a více rozzloben. Uchopí koště a chce udeřiti Harlekýna, ale nemá odvahy. (Třikrát) Pak se ale rozhodne a v okamžiku, kdy chce udeřit, Colombina znovu ze spánku učiní pohyb rukou a jako když vydechne. Pierot se zarazí a pomalu se uklidňuje.

Zde je hra (pantomima), obdiv a láska Pierota.
Hra je následující:

Pierot se postaví za Colombinu a vystupuje na špičky a
hledí se zalíbením na její ramena. Pak nejdříve zavře oči, otevře je, znovu zavře, jakoby bojoval se svojí vášní a žárlivostí. Vrhá občas zuřivé pohledy (i gesta) na Harlekýna. Chce obejmouti Colombinu, ale Harlekýn mu stále překáží. Klekne ke Colombině, vezme ji jemně za ruku, kterou pokryje zdola nahoru letmými polibky (velmi rychle), chvěje se rozkoší. Pak vezme ruku Colombiny a hladí si s ní svoji tvář. Znovu se třese rozkoší a extasí. Znovu letmo objímá Colombinu a náhle má nápad. Odsraní ruku Harlekýna, nadzvedne spící Colombinu a odnáší ji.

(tanec)

Pierot nešikovnými gesty podpírá Colombinu jež stále spí.
Colombina je bezmocná, výjev je jako groteskní tanec s loutkou.

Nakonec posadí Pierot Colombinu (jež stále spí) na zemi u dveří do hospody.
Pierot se vrací po špičkách a sedne si na místo Colombiny na židli vedle Harlekýna, vezme jej za ruku a položí si ji kolem krku.

Harlekýn (ve snu) chce druhou rukou pohladit Colombinu po tváři.

Pierot jej chce udeřiti, ale Harlekýn již odtáhl ruku.
Pierot se udeří sám do tváře.

Harlekýn začne jej znovu hladiti.

(táž hra)

Pierot se znovu udeří do tváře.

Přichází sbor po špičkách a tajemně a tiše.

(Provésti tanečně.)

Seskupí se okolo nich a tančí.

(mezi tím tato hra:)

Harlekýn obejme Pierota (stále ve spánku) a chvěje se rozkoší.

Pierot se směje, pak jej ale udeří po ruce.

(chvíle ticha)

Stále ve spánku Harlekýn opakuje gesto.

Táž hra u Pierota.

Harlekýn se pomalu probouzí. Hledá okolo a vidí Pierota. Rozzlobí se a oba se uchopí za krk. Pohyb se strany na stranu jako při rvačce.

Oba držíce se vstanou.

Mezi tím stále tanec sboru a Colombina, která se vzbudila, vede tanec.

Sbor tančí okolo dvojice Pierota a Harlekýna a rozdělí je. Pak je vezme oba za ruce a tančí (řetěz) jakousi farandolu a odtančí s nimi za scénu. (Provésti tanečně, nejen pouhé skákání v řetězu).

Scéna 4.

Přichází cukrář s košem rohlíků.

(tanec)

Cukrář se posadí, dá koš poněkud dozadu za sebe a počítá. Vezme arch papíru, tužku, počítá rychle na prstech a píše (komická gesta a dle hudby). Nesouhlasí mu součet a začíná znovu.

Mezitím Pierot vtančí, jako když stále tančí řetěz, náhle se zarazí. Cítí vůni rohlíků a vdechuje do sebe. Nejdříve skoky a pak malými krůčky (groteskně) přiblíží se ku koši. Rozhlíží se, nikdo jej nevidí. Vezme rohlík, ukousne, shledává jej výborný. Položí klobouk za sebe, bere opatrně jeden rohlík za druhým a dává je za sebe do klobouku (aniž by se ohlédl).

Mezitím přijde hospodský a vidí co se děje.

Cukrář stále počítá..

Zde vejde Colombina a Harlekýn, objímají se.

Zatím hospodský kleknul a po kolenou se připlížil za Pierota. Položil rovněž svůj klobouk za sebe a bere rohlíky z klobouku Pierota a dává je do svého (aniž se ohlédl).

(Cukrář se chvíli zamyslí, což přeruší počínání obou, ale cukrář pokračuje v počítání a hra začne znova.)

Harlekýn vezme klobouk hospodského a vysype rohlíky do zástěry Colombině. Oba si sednou (zády k obecenstvu) na lavici v zahradě a jedí.

Pierot a hospodský vezmou klobouk, přitisknou jej na prsa, sestoupí po protilehlých konců scény a čekají, až cukrář odejde.

Mezitím cukrář dokončil počet, je spokojen. Vstane a uvidí prázdný koš. Pobíhá okolo koše a hledá všude rohlíky. Uvidí nehybného Pierota a říká mu, že je ukradl.

Pierot ukazuje na hospodského.

Cukrář běží k němu.

Ten ukazuje na Pierota.

Cukrář běží k Pierotovi.
Cukrář běhá od jednoho k druhému.

Nakonec se oba rozzlobí a zbijí cukráře.

Provedení je následující (během druhé repetice).

Zatlačí cukráře do kulis, a vyjdou zpět s vycpanou loutkou, kterou bijí a pohazují s ní.

(Celý výstup s loutkou musí být proveden jako rvačka, velmi rychlými pohyby a přeskupeními, ale ne náhodně, nýbrž přesně vypracován jako tanec, účinek groteskní. Ke konci se zúčastní rvačky i Colombina a Harlekýn a všichni společně hodí loutku vysokým obloukem za kulisy.)

Potom hospodský a Pierot běží pro rohlíky, ale najdou klobouky prázdné. Úžas.

Scéna 5.

Hospodský se potácí únavou. Dopadne na lavici (vpředu scény).

Pierot rovněž tak.

Mezi tím se Harlekýn schoval pod lavici.

Hospodský posílá gestem Colombinu domů.

Ta odpírá.

(tanec)

Pierot imituje gesto hospodského (vstane) a poroučí jí jíti domů.

Colombina odchází v žertovném tanci a udělá „jeté", tak, že se špičkou nohy dotkne nosu Pierota a odtančí.

Úžas Pierotův.

Hospodský se trochu vzpamatoval z únavy, vstane a ptá se co to udělala.

Pierot imituje (groteskně) tanec a gesta Colombiny a udělá nemotorně „jeté" přímo do nosu

hospodského.

Tomu se spustí z nosu krev (červené papírky) a klesne znovu na lavici, drží si nos.

Pierot sedne kajícně vedle něho.

Harlekýn (pod lavicí) lehtá hospodského.

Ten se otočí hněvivě na Pierota, který nic nechápe.

Harlekýn začne znova.

Táž hra hospodského.

Harlekýn lehtá Pierota.

Pierot se zlobí.

Táž hra.

Pierot napřáhne ruku, jako kdyby chtěl hostinského udeřit, ale znovu si sedne vedle něho.

Táž hra Harlekýna.

Pierot se rozzlobí, vezme plácačku a udeří hospodského po hlavě. Pierot náhle uvidí Harlekýna pod lavicí, který mezi tím přišpendlil na záda hospodského dopis a dává znamení Colombině (ta se dívá z okna).

Hospodský se potácí pryč

a Harlekýn utíká a schovává se za něho,

Pierot jej pronásleduje.

(tanec)

Pierot nemůže Harlekýna chytit, vezme tedy kámen a hodí jej po Harlekýnovi, ten se sehne a kámen udeří hospodského do zad.
Harlekýn uteče.

Pierot pomáhá hospodskému při odchodu

a Colombina mezitím odšpendlí hospodskému dopis se zad.

Scéna 6.

Scéna s dopisem.

Colombina čte dopis a vyjadřuje tancem jeho obsah, vyznání lásky Harlekýna.

Pierot se podívá z okna a vidí ji čísti dopis. Vyjde z domu, přiblíží se za ni, tančí s ní (za ní) jako by chtěl přes její rameno přečísti dopis.
Pierot uchopí dopis a ukazuje, že jej donese hospodskému.

Colombina jej koketně prosí, aby to nedělal.

Pierot souhlasí, ale pod podmínkou, že jej Colombina obejme.

Ta se zdráhá.

Pierot znovu chce donésti dopis hospodskému.

Duo Pierota a Colombiny (vše v žertu)
Po dlouhém zdráhání jej Colombina rychle obejme a políbí, ale naznačí svoji nechuť a otře si v žertu ústa.

Pierot pohoršen dopisem a vyžaduje znovu polibek.

Colombina jej znovu prosí, klekne v žertu na kolena. Znovu jej objímá a líbá na čelo, na vlasy, dle toho, kam jí Pierot ukazuje. Vše žertovně provedeno tancem.

Mezi tím zvolna po párech nastoupí sbor a pozoruje hru.

(Rozděliti dle disposic a dle délky čísla.)

Sbor je škádlí.

(všeobecný tanec)

Pierot drží dopis ve zdvižené ruce a Colombina snaží se mu jej vzíti.

Mezitím vykoukne ze dveří hospodský a vidí co se děje. Přiblíží se opatrně.

Colombina stále pronásleduje Pierota.

Ten dotančí k hospodskému, který mu vezme zezadu dopis a čte jej. Je rozzloben a hrozí.

II. repetice:

Hospodský jde do domu pro pušku.
Sbor je mu stále v cestě a tančí.

Hospodský se vrací s puškou, dává ji Pierotovi.

Ten se jí bojí, ale pak ji přece vezme, dělá s ní směšné chvaty a míří na všechny strany.

Sbor se mezitím rozutekl a poschovával, odevšad vystrkují hlavy, které se ihned schovají, jakmile Pierot na ně nevědomky míří.

Vchází a tančí Harlekýn.

Sbor mu dává tajně znamení.

Pierot jej uvidí, namíří a střelí (bez rány).

Harlekýn se skácí, udělá několik přemetů a zůstane nehybně ležet.

Úžas Pierotův, který je poděšen. Pierot opatrně obchází Harlekýna.

Sbor se přiblíží.

Pierot se snaží nepozorovaně utéci,

ale sbor mu je stále v cestě.

(Harlekýn dává jedním okem znamení Colombině, když se Pierot nedívá.)

Pierot prosí Colombinu za odpuštění,

ale ta se k němu odvrací zády.

Pierot nadzvedne Harlekýna, udělá s ním několik kroků a opře jej o stěnu a chce znovu utéci.

Harlekýn se kácí.

Pierot přiskočí a zachytí jej.

Hra se opakuje znovu.

Pak náhle, když je Pierot skloněn,

Harlekýn oživne, přeskočí přes něho, běží ke Colombině. Udělá s ní několik kol, načež oba kleknou před hospodského a prosí jej o požehnání.

Sbor rovněž se přimlouvá.

Hospodský se rozmýšlí.

Pierot je zdrcen. Pak ale udělá gesto, aby jim hospodský požehnal.

Požehnání.

Závěrečný tanec všech.

Závěrečný obraz:

Colombina a Harlekýn držíce se za ruce klečí.

Hospodský jim žehná.

Uprostřed nich na zemi sedí Pierot se zkříženýma nohama.

Sbor okolo.

(opona rychle)

Konec 1. dějství

Při přepisu libreta se vycházelo z autografu partitury autora. V případě nejasností či nečitelného textu byl pro doplnění a úpravy použit rovněž klavírní výtah. (Pouze v přepisu prvního jednání – baletu). V partituře byly některé pasáže přeškrtnuty, v přepisu jsou zachovány, ale umístěny [do hranatých závorek] s *poznámkou psanou kurzívou*.

Příloha č. 14 – seznam dokumentů na CD (dokument č. 27 – zdroj Institut B. Martinů, dokument č. 32, 33 a 34 ročenka Ballet 1968, Chronik und Bilanz des Balletjahres. Koegler, Horst; ostatní dokumenty – Archiv ND Praha)

Dokument č. 1: Divadlo za Bránou, 1968. Tajovský Pierrot, E. Poslušná Kolombína
Dokument č. 2: Divadlo za Bránou, 1968. L. Tajovský Pierrot
Dokument č. 3: Divadlo za Bránou, 1968. L. Tajovský Pierrot, E. Poslušná Kolombína
Dokument č. 4: Divadlo za Bránou, 1968. L. Tajovský Pierrot
Dokument č. 5: Špalíček, 1972, Smrt E. Poslušná, Švec A. Šanda
Dokument č. 6.: Špalíček, 1972. P. Ždichynec Kocour
Dokument č. 7: Špalíček, 1972. M. Vítková Popelka
Dokument č. 8: Špalíček 1933
Dokument č. 9: Špalíček 1933, E. Vrchlická, Panna ve Svatebních košilích
Dokument č. 10: Špalíček 1949
Dokument č. 11: Špalíček 1983
Dokument č. 12: Hry o Marii, Mariken z Nimēgue, 2009
Dokument č. 13: Mariken z Nimēgue, 2009
Dokument č. 14: Panny moudré a pošetilé, 2009
Dokument č. 15: vývěsní list premiéry Her o Marii, 1936
Dokument č. 16: Sphinx, 2002, Sphinx Klimentová, Oidipus A. Katsapov
Dokument č. 17: Sphinx, 2002, Sphinx Klimentová, Oidipus A. Katsapov
Dokument č. 18: Sphinx, 2002, Sphinx Klimentová, Anibus J. Slipíč
Dokument č. 19: Kdo je na světě nejmocnější 1927, Vítr E. Famíra
Dokument č. 20: Kdo je na světě nejmocnější 1927, Slečna Myška H. Štěpánková
Dokument č. 21: Vzpoura, 1969
Dokument č. 22: Polní mše 1995
Dokument č. 23: Polní mše 1992
Dokument č. 24: D.M.J. 1953 – 1977, 2007
Dokument č. 25: Istar 1924
Dokument č. 26: Istar 1964
Dokument č. 27: Partitura Škrtiče
Dokument č. 28: The Strangler 1989
Dokument č. 29: The Strangler 1989
Dokument č. 30: The Strangler 1989
Dokument č. 31: Libreto Kdo je na světě nejmocnější
Dokument č. 32: Anastázie, 1967, Lynn Seymourová jako Anastázie
Dokument č. 33: Anastázie, 1967, Lynn Seymourová jako Anastázie
Dokument č. 34: Anastázie, 1967, Lynn Seymourová jako Anastázie

Výběrová bibliografie

Brodská, Božena: Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945, AMU 2006

Brodská, Božena, Vašut, Vladimír: Svět tance a baletu, AMU 2004

Craine, Debra & Mackrell, Judith: The Oxford Dictionary of Dance, Oxford University Press, 2000

Český taneční slovník – tanec, balet, pantomima, Divadelní ústav, Praha, 2001

Dictionary of Music and Musicians, Edited by Stanley Sadie, The New Growe 2001

Le Moal, Philippe: Dictionnaire de la danse, Larousse, 1999

Erismann, Guy: Martinů – Un musicien a l'éveil des sources, Paris, Acte Sud, 1990

Halbreich, Harry: Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie, Schott Music, 2005

Kahane, Martin: Les Ballets Russes a l'Opéra – 1901–1929, Bibliothéque National, Paris 1992

International Encyclopedia of Dance, V. díl, Oxford University Press, New York, 1988

Kazárová, Helena: Balet Národního divadla v letech 1920–1945, Diplomová práce AMU, Praha 1983

Kröschlová, Jarmila, Výrazový tanec, Orbis Praha, 1964

Koegler, Horst: Reclams Ballett Lexikon, Reclam, Stuttgart, 1984

Mihule, Jaroslav: Martinů, osud skladatele, Karolinum 2002

Mabary, Judith Ann: The Strangler: A Rite of Passage. A creative synthesis of modern dance, literature and music – Erick Hawkins, Robert Fitzgerald and Bohuslav Martinů. Disertační práce (M. A.) , Washington University St. Louis, Missouri, May 1992

Mabary, Judith Ann: A Tale of Intrigue: The Making of Martinů's Škrtič, 1998

Mabary, Judith Ann: Bohuslav Martinu's Forgotten dance drama, bulletin Czechoslovak Music Society, Spring 1992

Mabary, Judith Ann: Martinů's contribution to modern dance in America, Bohuslav Martinu Newsletter. January – April, 2006, vol. VI. No. 1, str. 16, 17

Martinů, Charlotte: Můj život s Bohuslavem Martinů, Editio Bärenreiter, Praha 2000

Popelka, Iša: Bohuslav Martinů, dopisy domů, Mladá fronta, Praha 1996

Siblík, Emanuel: Tanec nového života, Praha 1922

Siblík, Emanuel: Tanec mimo nás i v nás, Praha, 1937

Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů – život a dílo, Státní hudební nakladatelství 1961

Šafránek, Miloš: Divadlo Bohuslava Martinů. Supraphon, 1979

Šemberová, Zora: Na šťastné planetě, ND Praha 2008

Šimková-Muricová, Dana: Máša Cvejičová, Diplomová práce, AMU, Praha 1969

Telcová, Jiřina: Scénografie díla Bohuslava Martinů v Brněnském divadle (1925–1982), Praha 1984

Vašut, Vladimír: Pavel Šmok – Na přeskáčku, Akropolis, Praha 1997

Všeobecná bibliografie:

Brocket, G. Oskar: Dějiny divadla, Lidové noviny 1999

Fiala, Václav: Umělecká Paříž, Lidové noviny, 2002

Hedvábný, Zdeněk: Alfréd Radok, Zpráva o jednom osudu, ND Praha, Divadelní ústav Praha 1994

Mucha, Jiří: Podivné lásky, Mladá fronta, Praha 1988

Národní divadlo a jeho předchůdci, Academia, Praha 1988

Němeček, Jiří: Opera ND v období Karla Kovařovice, II. Díl (1912–1920), Divadelní ústav – Český hudební fond, Praha 1969

Pala, František: Opera ND v období Otakara Ostrčila, II. Díl, III. Díl, Divadelní ústav – Český hudební fond, Praha 1969

Skálová, Alena: Fenomén choreografie, H&H, Praha 2006

Stanislavskij, K. S: Můj život v umění, Svoboda 1946

Prameny – noviny, časopisy, korespondence: korespondence uložena v Památníků B. Martinů v Poličce, její kopie jsou k dispozici v Institutu B. Martinů; korespondence Martinů s Národním divadlem Praze je k dispozici v Archivu ND Praha ve složce daného titulu; články jsou uloženy dílem v Institutu B. Martinů a Divadelním ústavu.

1) Dopis M. Šafránkovi, 16. 02. 1935
2) Autobiografie – rukopis, který napsal Martinů po příjezdu do Ameriky v dubnu 1941, plný text publikován in: Domov
3) Národní listy, 07. 06. 1912
4) Taneční listy, roč. 40, č. 1–2/03, Bulínová Karolína: Hostování O. V. Gzovské v Praze v r. 1912, s. 33–34
5) Národní a Stavovské divadlo, č. 1, 30. 08. 1924
6) Tribuna, 10. 09. 1924
7) Listy Hudební Matice IV/1924, 1–2, s. 34
8) Prager Presse, 13. 09. 1924
9) Lumír, 1924, s. 500
10) Lidové noviny, 12. 09. 1924, s. 7
11) České slovo. 14. 09. 1924
12) Právo Lidu, 14. 09. 1924,
13) Národní listy, 13. 09. 1924
14) Národní osvěta, 13. 09. 1924
15) České slovo, 14. 09. 1924
16) Venkov, 18. 03. 1933, r. XXVIII, č. 66
17) Taneční listy, 1964, č. 7
18) Mladá fronta, 06. 06. 1964,
19) Práce, 03. 06. 1964, Martinů a Bukový ve Smetanově divadle, B. Brodská
20) Lidová demokracie, 04. 06. 1964, Baletní novinky ve Smetanově divadle, zn. – sch (Lidka Schmidová)
21) Taneční listy č. 5, 1964, s. 77, Liberecká baletní premiéra, Lidka Schmidová
22) Pravda, Plzeň, 16. 09. 1967, Mistři ze tří světů, L. Schmidová
23) Dopis M. Šafránkovi ze Schönenbergu, 10. 11. 1957
24) Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926
25) Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926
26) Listy Hudební matice, r. VI. 1924–25, č. 6, s. 209–210
27) Venkov, r. XX, 07. 02. 1925, Z brněnské opery, – V. K.
28) Rovnost, 04. 02. 1925, r. 41, č. 34, – St
29) Lidové noviny, Kulturní kronika, r. XXXIII, 28. 01. 1925, s. 7; Divadelní šepty, r. V, 1924–25, č. 20, s. 129–130, – Nnn; Dalibor, č. 41, 1925, s. 159; Moravská orlice, 04. 02. 1925, r. LXIII, č. 27, s. 3, K. S.
30) Divadelní list ND, r. IV, č. 22 článek Ravelovo Dítě a kouzla, B. Martinů
31) Právo lidu, r. XXXVI, 19. 02. 1927, s. 7, R. J. (Rudolf Jeníček)
32) České slovo, Nové balety v Národním divadle, 19. 2. 1927
33) Národní osvěta, 19. 02. 1927, K. B. Jirák
34) Národní politika, 19. 02. 1927. Dvě hříčky, J. B. (Josef Bartoš)
35) Národní listy, LXVII, č. 49, 19. 02. 1927, s. 5, – aš (Štorch–Marien)
36) Lidové noviny, XXXV, 17. 2. 1927, s. 7, Kdo je na světě nejmocnější, B. V. (Boleslav Vomáčka)
37) Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926

38) Venkov, 19. 02. 1927
39) Neue–Musik Zeitung, sešit 14, 1927, s. 317
40) Auftakt, 1927, č. 7
41) Národní listy, LXVII, č. 49, 19. 02. 1927, s. 5, – aš
42) Lidové listy, 19. 02. 1927, Ravel a Martinů, J. D.
43) Národní a Stavovské divadlo, r. IV, č. 22 a 23, 11. 12. 1926
44) Dopis B. Martinů V. Talichovi, 21. 11. 1924 Paříž
45) Listy Hudební matice, 20. 12. 1924, č. 4, s. 121
46) Dopis S. Novákovi z Paříže, 08. 01. 1925
47) Rovnost, 14. 02. 1928, r. 44, č. 45, Večer moderních baletů, – na
48) Lidové noviny, 14. 02. 1928, r. 36, č. 81, Večer moderních baletů, – k – (Gracian Černušák)
49) Večerní Praha, Vzpoura v ND, 06. 05. 1969, – jh (Jana Hošková)
50) Rudé právo. 15. 05. 1969, Odysseues, který bloudí, – dp (Dana Paseková)
51) Práce, 13. 06. 1969. Nové balety v ND, Věra Petříková
52) Hudební rozhledy, r. 22, č. 11, Martinů a Eder, Jan Rey
53) Svobodné slovo, 14. 05. 1969, Balety v ND, – ps
54) Práce, 13. 06. 1969
55) Dopis B. Martinů sestře Marii, 16. 01. 1955
56) Dopis B. Martinů do Poličky, 09. 07. 1927
57) Dopis B. Martinů z Paříže 01. 07. 1927
58) Dopis B. Martinů M. Šafránkovi, 21. 09. 1957
60) Dopis B. Martinů M. Šafránkovi. 29. 06. 1947
59) Dopis Ch. A. Linbergha B. Martinů, 28. 11. 1927
60) Hudební rozhledy, 1994, r. 47, č. 8, Podivuhodný let Bohuslava Martinů, – JP a sla
61) Hudební rozhledy, 2001, č. 10, s. 37–39, Hudební televizní film jako forma interpretace komorních scénických děl Bohuslava Martinů, Jiří Nekvasil
62) Lidové noviny, 06. 01. 1999, Režisér Nekvasil zfilmoval díla B. Martinů, Petr Veber
63) Salon, č. 2, 1927, s. 6 – 7, Pohyb a myšlenka, P.S.
64) Rozpravy Aventina, r. III., 1927–28, č. 5, s. 63, skupina Jarmily Kröschlové
65) Národní Osvobození, 22. 11. 1927, č. 323, s. 4, Tanečně dramatická skupina Jarmily Kröschlové, – If (I. Fišerová)
66) Tempo, 1927–28. r. VIII, č. 3–4, 30. 12. 1927, M. O. (Mirko Očadlík)
67) Lidové noviny, 20. 11. 1927, –k (Gracian Černušák)
68) Tribuna, 20. 11. 1927, Jarmila Kröschlová, – dd –
69) Lidové listy, 19. 11. 1927, První večer tanečně–dramatické skupiny J. Kröschlové, J. D.
70) Socialdemokrat, r. VII, 19. 11. 1927, s. 7, E. J.
71) Le temps, 08. 02. 1930, Revue de cuisine, Florent Schmith; v La revue musicale, r. 11, červen 1930, č. 5 – Revue de cuisine, Arthur Hoerée.
72) Taneční listy, č. 4, 1965, s. 13, BB (Božena Brodská)
73) Rudé právo, 29. 01. 1965, Novinky v operním studiu
74) Hudební rozhledy, č. 4, 1965, Hezké maličkosti. V. Holzknecht
75) Kulturní tvorba, 11. 02. 1965, Medvěd a jiné kratochvíle
76) Rovnost, 27. 11. 1997, článek Studenti věnovali rolím všem, Jindra Bártová.
77) Práce, 27. 05. 1980, ZS
78) Zemědělské noviny, 31. 05. 1980, Úspěch baletních aktovek, –aá
79) Taneční listy, č. 6, 1980, B. Martinů: Šach králi, M. Ravel: Bolero, I. Stravinskij: Pták Ohnivák, Vladimír Vašut
80) Dopis B. Martinů M. Šafránkovi, 05. 04. 1947, New York

81) Divadelní list ND Brno, r. IX, č. 7, 18. 11. 1933, O Špalíčcích, Bedřich Václavek
82) Hudební rozhledy 1993, roč. 46, č. 2, Neznámý rukopis Bohuslava Martinů
83) Dopis B. Martinů M. Šafránkovi, 05. 04. 1947, New York
84) Bulletin ND Praha. roč. XI, 1933/34, č. 2, O Špalíčku, B. Martinů
85) Česká hudba, XXXVII, č. 4–5, 15. 01. 1934, s. 65 , O Špalíčku, B. Martinů
86) Bulletin ND Praha, roč. XI, č. 2, 19. 09. 1933, Špalíček, J. Jenčík
87) Dopis B. Martinů M. Šafránkovi, 24. 09. 1933
88) Rozpravy Aventina, 1933/34, roč. 9, č. 2, s. 1
89) Auftakt, 1933, č. 13, s. 179
90) České slovo, 21. září 1933
91) Venkov, 21. 9. 1933, roč. XXVIII. č. 221, s. 6, Bohuslav Martinů – Špalíček, O. Š . (Šourek Otakar)
92) Klíč, roč. IV, 1933, s. 13, Choreografie Špalíčka
93) Klíč, roč. IV, 1933, s. 13, Choreografie Špalíčka
94) Česká hudba, roč. XXXVII, č. 4–5, 1934, šifra –or, s. 67
95) Klíč, roč. IV, 1933–1934, s. 61, Brněnská choreografie Špalíčka
96) Lidové noviny, 28. 11. 1933, roč. 41, č. 596, Z brněnského baletu Špalíček
97) Moravské slovo, 29. 11. 1933, č. 232, s. 2, –e–
98) Moravské noviny. 27. 11. 1933, r. 54, č. 273, s. 4, –lk– (Ludvík Kundera)
99) Rudé právo, Barvík, Miloslav, 8. 4. 1949, Nové balety v Opeře 5. května
100) Hudební rozhledy, roč. 24, 1971, č. 6, s. 252, Špalíček Státního souboru
101) Taneční listy, roč. 28, č. 7, 1990, s. 6, Gustav Skála: Plzeňská premiéra
102) Taneční listy, roč. 30, 1991, s. 7, Špalíček v Ústí nad Labem
103) Harmonie, č. 2, 1997, s. 15, Špalíček
104) Harmonie, č. 2, 1996
105) K nové inscenaci Špalíčku, Taneční listy, č. 7, 1973
106) Hudobný život, 05. 03. 1973, Špalíček v Prahe a Brne
107) Hudební rozhledy, 1973, roč. 26, č. 4, s. 147, Dvakrát Špalíček
108) Práce, 14. 12. 1973, Špalíček znovu v ND
109) Lidová demokracie, 06. 02. 1973, Brněnský Špalíček překvapil
110) Taneční listy, 1973, č. 5, s. 10, Brněnský Špalíček
111) Hudobný život, 5. 3. 1973, Špalíček v Prahe a Brne
112) Scéna, 10. 02. 1984, Dana Paseková, Špalíček počtvrté
113) Rudé právo, 12. 01. 1984, Špalíček Bohuslava Martinů
114) Hana Pešková, Mladá fronta, 17. 01. 1984, Špalíček v lidovém tónu
115) Lidová demokracie, 05. 01. 1984. Úspěšná premiéra Špalíčku
116) Divadelní noviny, 08. 06. 1960, Dva hlasy k premiéře
117) Kultura, 30. 06. 1960, šifra –ut, Vladimír Vašut
118) Čulíková Věra, Moravskoslezský den, 16. 02. 1998, Opavský Špalíček – odvážný, ale úspěšný počin
119) Vladimír Vašut, Hudební rozhledy, 1971, roč. 24, č. 6, s. 252
120) Hudební rozhledy, r. 49, č. 10, s. 30–31, Balet Špalíček Bohuslava Martinů a jeho „lidovost“
121) Dopis do Martinů do Poličky, 09. 09. 1946
122) Korespondence J. A. Mabaryové s R. Firkušným (4. ledna 1991).
123) Sabin, Robert: Review of American Dance Festival. The Dance Observer, srpen/září 1948, s. 86, 87.
124) Hering, Doris: An American Dance Festival. Dance Magazine 22, říjen 1948, č. 10, s. 41.

125) Terry, Walter: The Dance. New Yourk Herald Tribune, 23. srpna 1948, s. 10.
126) Martin, John: Martha Graham and Troupe Introduce Work by Hawkins at Dance Fete Finale. The New York Times, 23. srpna 1948, s. 14.
127) Smith, Cecil: Dance Moves to the country in New England. Musical America XVIII, září 1948, č. 18,s. 7.
128) New York Times z 22. ledna 1950 na programu skupiny celkem třikrát – 24., 27. a 29. ledna.
129) Martin, John: 2 Premieres M. Graham. Graham Program. New York Times, 25. ledna 1950.
130) Hering, Doris: The season in review. Dance Magazine 24, březen 1950, č. 3.
131) Palmer, Winthrop: The season in review. Dance News, březen 1950, s. 5.
132) Sabin, Robert: Martha Graham Gives Series In return After Two Years, Musical America, s. 257, leden 1950.
133) Bryer, William: The State of the Theatre: Midseason Higlights. School and Society, 25. ledna 1950.
134) Taneční listy, r. 29, č. 1, Zuzana Kotzianová, Škrtič
135) Dopis B. Martinů M. Burešovi, 04. 07. 1955
136) Lidové noviny, 18. 05. 2009, Taneční mistrovství na druhou, L. Dercsényiová
137) Taneční aktuality, Bubeníček and Friends, Zuzana Šmugalová, 17. 08. 2009
138) Dopis do Poličky, 25. února 1955
139) Dopis do Poličky, 23. 02. 1956. Ch. Martinů, s. 164
140) Taneční listy, č. 3, 1966, s. 3, Stockholm, Dana Paseková
141) Dance and Dancers, John Percival – Taneční listy č. 9/1969
142) Stuttgarter Zeitung, Horst Koegler – Taneční listy č. 9/1969
143) Divadelní noviny, r. 13, č. 21, 14. 12. 2004, Balet české hudbě, R. Vašek
144) Lidové noviny, 03. 10. 2007, Tělo jako jedinečný nástroj, L. Dercsényiová
145) The Prague Post, 28. 11. 2007, A Movable feast, Brooke Endge
146) Mladá fronta dnes, 29. 09. 2007, Baletní symfonie s odstíny smutku a radosti, R. Vašek
147) Taneční listy, r. 22, č. 4, 1984, Pražský komorní balet v Paláci kultury, V. Malcev
148) Taneční listy, č. 6, 1965, Kontrasty bez kontrastů, J. Hošková
149) Taneční listy, č. 2, 1966, Pražský balet na Vídeňce, Marcel Rubin – pro Taneční listy přeložila z Die Volkstimme z 30. 11. 1966 L. Schmidová
150) Taneční sezóna, r. 3, č. 2, Fresky na mezinárodním festivalu, M. Benoniová
151) Týden, 18. 01. 1999, Martinů balet jak Fresky, N. Vangeli
152) Lidové noviny, 06. 06. 1992, Historické premiéry, D. Paseková
153) Taneční listy, č. 4, 1992, Choreografie z Nizozemí, J. Holeňová
154) Scéna, 28. 05. 1982, Aréna, J. Holeňová
155) Lidová demokracie, 13. 05. 1966, Baletní premiéra v Ostravě, L. Schmidová
156) Taneční listy, č. 7, 1966, Baletní léto: květen, J. Hošková
157) Hudební rozhledy, č. 6., 1966, Baletní triptych, R. Pečman
158) Dopis B. Martinů M. Šafránkovi, 15. 02. 1949
159) Taneční listy r. 39, č. 3, 2002, Objevovat Ameriku…, K. Boková
160) Prague Post, 13. 02. 2002, Americana II, Lizzy Le Quesne
161) Taneční listy, r. 19, č. 1, 1981, Výtvarné umění balet, Daniel Wiesner
162) Taneční listy, r. 19, č. 1, 1981, Výtvarné umění balet, Daniel Wiesner
163) Scéna, 06. 02. 1981, Dialogy, B. Brodská
164) Rovnost, Brno, 18. 02. 1981, Večer nového choregrafa, zur
165) Taneční listy, č. 7, 1983, Rok českého divadla na pražské a brněnské baletní scéně, V. Malcev
166) Fórum, Praha, 06. 02. 1991, Jiří Renč

167) Hudební rozhledy, č. 1, 1991, Najde ND choreografa?, Jan Dehner
168) Taneční listy, č. 3, 1991
169) Tvorba, 09. 01. 1991
170) Taneční listy, č. 8, 1965, –rb (Nataša Rybínová)
171) Dopis B. Martinů F. Tausikové. 01. 05. 1928
172) Lidové noviny, 09. 05. 1928, Voják a tanečnice, –k– (G. Černušák)
173) Právo lidu, 12. 05. 1928, Voják a tanečnice, ajp, s. 7
174) Venkov, 08. 05. 1928, Z hudebního života, Hrč, s. 6
175) Prager Presse, 10. 05. 1928
176) Rovnost, 09. 05. 1928, r. 44, č. 129, –na–
177) Taneční listy, r. 5, č. 1, 1967, Opera B. Martinů jako musical, M. Šafránek, s. 8
178) Hudební rozhledy, r. 19., č. 22. 1966, Voják a tanečnice, B. Karásek
179) Lidové noviny, 18. 12. 2000. Martinů raná opera je dobrým vybočením, H. Havlíková
180) Pestrý týden, 02. 03. 1935, rozhovor s B. Martinů před premiéru Her o Marii, K. Šebánek
181) Pestrý týden, r. X. č. 9, 02. 03. 1935
182) Dopis B. Martinů F. Muzikovi, Paříž, 30. 04. 1934
183) Lidové noviny, r. XLII, 20. 05. 1934, Nová opera B. Martinů, Arno Huth
184) Lidové noviny, 24. 02. 1935, r. XLIII, Hry o Marii, –k (G. Černušák)
185) Lidové noviny, 05. 05. 1935, Lyrik na scéně, – jbs (J. B. Svrček)
186) Jiřina Telcová, Scénografie díla B. Martinů v brněnském divadle (1925–1982), Společnost B. Martinů, 1984, s. 20
187) Lidové noviny, 23. 02. 1935, –k. Ve světových premiérách jsou v Brně představeny Kdo je na světě nejmocnější, Vzpoura tónů, Voják a tanečnice.
188) Prager Presse, 26. 02. 1935, B. Martnůs Marienspeile, J. N. (Jana Nevole)
189) Dopis Martinů Šemberové, 25. 05. 1934, Paříž
190) Dopis Martinů Šemberové, 29. 08. 1934, Paříž, in Šemberová, s. 43–44
191) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 21. 05. 1934, archiv ND
192) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 27. 06. 1934, archiv ND. Zemské divadlo v Brně pak posílá 4 díly klavírního výtahu nové zpěvohry Hry o Marii do Praha 30. 08. 1934.
193) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 14. 10. 1934, archiv ND
194) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 29. 08. 1934, archiv ND
195) Dopis ředitelství ND I. V. Psotovi, 03. 09. 1034
196) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 09. 07. 1935
197) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 04. 12. 1935
198) Dopis ředitelství ND B. Martinů, 10. 12. 1935
199) Josef Jenčík, Taneční výplň Her o Marii, Taneční letopisy, s. 25–26, Athos Praha 1946. Shodný text vychází také v buletinu ND, r. XIII. 1935–36, č. 8, s. 5–6
200) Dopis B. Martinů ředitelství ND, 07. 04. 1936
201) Venkov, r. XXXI, č. 34, 09. 02. 1936, s. 7, Choreografie her o Marii, J. Rey
202) Venkov, r. XXXI, č. 34, 09. 02. 1936, s. 7, Bohuslav Martinů: Hry o Marii, O. Šourek
203) Právo lidu, 09. 02. 1936, s. 7, Hry o Marii, R. J. (Rudolf Jeníček)
204) Divadlo, 01. 03. 1936, Obilím i koukolím, J. Míšek
205) Národní politika, 09. 02. 1936, s. 10, B. Martinů: Hry o Marii, Dr. B.
206) Rudé právo, 11. 02. 1936, Hry o Marii, K. Boj. (Karel Bojanovský)
207) Prager Presse, 09. 02. 1936, Martinůs Marienspiele, jb (Josef Bartoš)
208) Lidové noviny, r. XLIV, 01. 01. 1936
209) Hudební rozhledy, č. 7, 1968. Hry O Marii, V. Pospíšil
210) Lidová demokracie, 06. 03. 1968, Hry o Marii v Budějovicích, (vbr)

211) Pravda, Plzeň, 11. 10. 1968, Reprezentativní Hry o Marii, Vladimír Koula
212) Plzeňský deník, 02. 11. 2005, Hry o Marii nesou silný zážitek, Jaroslav Fiala
213) Divadelní noviny, 26. 03. 1969, Splátka v dobré měně, J. Průša
214) Občanský deník, 15. 11. 1990, Hry o Marii, J. Slavíková
215) Lidové noviny, 13. 11. 1990. Příliš málo pokory, Jan Dehner
216) Zemské noviny, r. XVVI, č. 97, 24. 04. 1990. Příspěvěk brněnské opery. K. Klugarová
217) Hudební rozhledy, č. 12, 2009, Hry o Marii – okázalé, velkolepé, prázdné, L. Šaldová
218) Divadelní list, Brno, r. XII, č. 3. 16. 09. 1936, B. Martinů text k incenaci
219) Lidové noviny, 22. 09. 1936, Divadlo za branou, –k– (G. Černušák)
220) Lidová demokracie, 08. 05. 1959, Trojice moderních baletů v Liberci, –nj
221) Hudební rozhledy, č. 2. 1966, Opera za bránou, Rudolf Pečman
222) Nová Svoboda, 06. 01. 1966, Opavské Divadlo za bránou (špa)
223) Divadelní noviny, 10. 04. 1968, Divadlo za bránou, E. Hermannová
224) Hudební rozhledy, č. 4, 1968, Krejčí a Martinů v Tylově divadle, –p (V. Pospíšil)
225) Lidové noviny, 13. 02. 2001, Bohuslav Martinů v barevně komediálním pojetí, H. Havlíková, recenze je psána z představení ve Stavovském divadle, kde byla inscence uvedena v rámci Festivalu Opera 2001

Seznam dokumentů na CD

Dokument č. 1: Divadlo za Bránou, 1968. Tajovský Pierrot, E. Poslušná Kolombína
Dokument č. 2 : Divadlo za Bránou, 1968. L. Tajovský Pierrot
Dokument č. 3 : Divadlo za Bránou, 1968. L. Tajovský Pierrot, E. Poslušná Kolombína
Dokument č. 4: Divadlo za Bránou, 1968. L. Tajovský Pierrot
Dokument č. 5: Špalíček, 1972, Smrt – E. Poslušná, Švec A. Šanda
Dokument č. 6: Špalíček, 1972. P. Ždichynec Kocour
Dokument č. 7: Špalíček, 1972. M. Vítková Popelka
Dokument č. 8: Špalíček 1933
Dokument č. 9: Špalíček 1933, E. Vrchlická, Panna ve Svatebních košilích
Dokument č. 10: Špalíček 1949
Dokument č. 11: Špalíček 1983
Dokument č. 12: Hry o Marii, Mariken z Nimēgue, 2009
Dokument č. 13: Mariken z Nimēgue, 2009
Dokument č. 14: Panny moudré a pošetilé, 2009
Dokument č. 15: vývěsní list premiéry Her o Marii, 1936
Dokument č. 16: Sphinx, 2002, Sphinx Klimentová, Oidipus A. Katsapov
Dokument č. 17: Sphinx, 2002, Sphinx Klimentová, Oidipus A. Katsapov
Dokument č. 18: Sphinx, 2002, Sphinx Klimentová, Anibus J. Slipíč
Dokument č. 19: Kdo je na světě nejmocnější 1927, Vítr E. Famíra
Dokument č. 20: Kdo je na světě nejmocnější 1927, Slečna Myška Z. Štěpánková
Dokument č. 21: Vzpoura, 1969
Dokument č. 22: Polní mše 1995
Dokument č. 23: Polní mše 1992
Dokument č. 24: D.M.J. 1953–1977, 2007
Dokument č. 25: Istar 1924
Dokument č. 26: Istar 1964
Dokument č. 27: Partitura Škrtiče
Dokument č. 28: The Strangler, 1989
Dokument č. 29: The Strangler, 1989
Dokument č. 30: The Strangler, 1989
Dokument č. 31: Libreto Kdo je na světě nejmocnější
Dokument č. 32: Anastasia, 1967, Lynn Seymourová jako Anastasia
Dokument č. 33: Anastasia, 1967, Lynn Seymourová jako Anastasia
Dokument č. 34: Anastasia, 1967, Lynn Seymourová jako Anastasia