

Vokální složka Špalíčku Bohuslava Martinů

V díle Bohuslava Martinů nalézáme stopy snad všech druhů hudebního a slovesného lidového projevu, ať už je to lidová píseň světská či duchovní, současná či archaická, ať je to lidový obřad, tanec, divadlo. Formou ztvárnění je někdy přímá citace, častěji však forma ohlasu, tedy tvůrčího přetavení se zachováním základních znaků. I tam, kde autor názvem ani syžetem nesignalizuje nějakou spojitost s lidovým materiálem, vyskytuje se ve velkém počtu, možno říci většině děl řada názvuků lidové hudební kultury, ať už v melodice, harmonických postupech a metrorytmických modelech. Tím narůstá celkový rozměr lidových inspirací Bohuslava Martinů ještě nad už tak objemný počet děl, která se hlásí k folklóru zcela výslovně a upoutají hned naši pozornost při pouhém nahlédnutí do soupisu autorových titulů. Připočteme-li pak k této extenzivní stránce věci také prokázanou uměleckou hodnotu, novátorství a společenský ohlas této tvorby, není divu, že vyslovujeme často jméno Bohuslava Martinů jedním dechem vedle Bély Bartóka a Leoše Janáčka.

Je tu ovšem podstatný rozdíl. Bartók i Janáček se věnovali studiu folklóru soustavně, podnikali výpravy do terénu, zanechali četné zápisy, studie, analýzy, podíleli se na vytváření norem moderní folkloristiky. V tomto smyslu je Martinů spíše jejich opakem; nepracoval soustavně jako sběratel, organizátor či teoretik, nenapsal memoáry a jen velmi skoupě se svěřoval. Na první pohled se to jeví jako nevýhoda pro odhad jeho tvůrčích postupů, na druhé straně však jsme nuceni posuzovat právě jen to, co se v díle skutečně projevuje. To posiluje naši střízlivost v odhadování reálných spojitostí mezi jeho záměry, prostředky a cíli.

Řada muzikologů, zabývajících se životem a dílem Bohuslava Martinů, si povšimlo jeho zvláštního postavení mezi folklórem inspirovanými světovými autory. Pokoušeli se o racionální výklad rozporu, že totiž není srovnatelný s žádným z nich, a přece mezi ně jednoznačně patří. Zaznamenali pozorně vše, co svědčilo o hlubším zájmu o lidové zvykosloví

a neopomenuli ani další žánry a druhy, které mohly přispět k tak znaleckému uchopení lidových prvků.

Bylo připomenuto, že se náš autor zúčastnil před odchodem z vlasti dvou organizovaných a subvencovaných sběrů v terénu. Napsal hudbu k filmu dokumentárního charakteru „Slovácké tance a obyčeje“. V jednom ze svých tvůrčích období napsal řadu skladeb bezprostředně navazujících na jazz. Ze všech skladatelů mezi dvěma válkami se nejvíce věnoval studiu madrigalu. V obou posledních případech, u jazzu i madrigalu vycházel z poznání interpretační techniky, jeho živou pozornost zaujaly soubory, hostující tehdy po Evropě. Měl v knihovně Sušilovu a Bartošovu sbírku a věděl i o farních kancionálech, v dopisech z ciziny pak žádal o zaslání některých materiálů. V přípravách na Gilgameš neopomenul prohlédnout úpravy novořeckých písní a shledal je „nemožnými“. V některých zachycených útržcích rozhovoru si ztěžoval, jak skladatelé sice uznávají modálnost moravských písní, ale dojde-li ke zhudebnění, „jsou vedle“. Jinde přiznal, že by si nevěděl rady s harmonizací některých písní z Bartoše. Atd., atd.

Všechna tato konstatování nám jen potvrzují dojem, jaký získáváme ze zběžné znalosti autorova života a díla — že se totiž soustavně studiu folklóru nikdy nevěnoval. Přemýšlel nad jednotlivými otázkami, dotýkajícími se jeho konkrétních plánů a kompoziční práce, a pokoušel se — patrně spíše „pro klid svědomí“ — ověřit si je na dostupných pramenech. Došel-li tolikrát k výsledkům přesvědčivým a dokonce vynikajícím, je za to možno vděčit především jeho intuici, případně intuici příležitostně poučené.

S rizikem, že přesvědčím dříve hudebníky než muzikology, budu hovořit o jediném, ale velmi výmluvném díle Bohuslava Martinů, o baletu Špalíček, nesoucím podtitul „pásma lidových her, pohádek a říkadél“. Jen velký autor si může dovolit tak radikální rozchod s estetickým ideálem klasicko-romantického období, kdy za hlavní projev mistrovsky zvládnuté formy považujeme práci ve velkých plochách a s úsporným exponováním motivického materiálu jak hudebního, tak syžetového a textového. A nebyli to jen skladatelé bezvýznamní, kteří formu „pásma“ jak náleží zdiskreditovali — jmenujme za všechny ty nejrůznější příležitostné slepence jen jeden, a to jistě velmi svědomitě a odpovědně míněný případ — Janáčkův balet „Rákosz Rákoszsi“. Nicméně existují tituly, které díky zvláštní citlivosti a originalitě svých autorů prošly těmito nástrahami vítězně — je jich ovšem jen hrstka a navíc jsou s fakturou Bohuslava Martinů srovnatelné jen velmi povšechně. Snad Svatba Igora Stravinského, Historie vojáka od téhož skladatele, i když v jiné poloze, podivná a lakonická Janáčková Říkadla, scénické, a tedy jinou estetikou „zachraňované“ Li-

dové suity Emila Františka Buriana, a opět ve zcela jiné technické poloze loutkové filmy Jiřího Trnky s hudbou Václava Trojana.

Žádné z jmenovaných děl neuplatňuje princip kaleidoskopu tak důsledně, jako je tomu ve Špalíčku Bohuslava Martinů. Zde se střídají hudební věty a malé příběhy s takovou rychlostí, jako bychom skutečně listovali lidovým zpěvníčkem — „špalíčkem“. Do časového prostoru jediného celovečerního představení je zde umístěn prolog, čtyři lidové hry, dvě pohádky, jedna legenda ve formě divadla na divadle, další dvě lidové hry a konečně pohádka, v jejímž závěru je umístěna ještě jedna lidová hra a tanečně rozvedená svatba.

Kolik dynamičnosti v rámci jednotného hudebního jazyka, kolik citu pro vyváženost malých ploch bylo zde třeba, aby nebyla otupena pozornost diváka a nevznikl pocit únavy a nepřehledného nastavování.

Konečnému zvládnutí formy zde napomáhá účelné rozdělení provozovacího aparátu. Ve všech hrách, i v legendě je hlavním mluvčím sbor, taneční akce jsou velmi úsporné. Naproti tomu pohádky jsou ryze taneční, sboru je zde svěřeno jen několik episod a důležitým nositelem výrazu jsou hudební „čísla“ — stylově souměřitelná se řadou autorů moderních baletů dvacátého století — Prokofjevem, Stravinským, Milhaudem atd. Pro svou snadnou použitelnost byla bohužel tato „čísla“ separátně publikována formou partitur pro potřeby symfonických orchestrů, čímž byla zatlačena do pozadí ostatní, pro svou výstižnost mnohem podstatnější řešení partií vokálních a vokálně tanečních. Stylovou jednotu tanečních partií s partii vokálními zde zaručuje harmonický jazyk, o němž se výstižně vyjádřil Jaroslav Volek ve své práci „Novodobé harmonické systémy“ — že totiž Martinů je „klasikem zahušťování“. Toto zahušťování neoslabuje tonální přehlednost, do základních harmonických funkcí jen přidává další tóny ať už ve směru přiostrění či změkčení výsledného výrazu. Nenarušuje však pocit funkční příslušnosti akordů a tím zaručuje tonální jednoznačnost, což je pro „lidovost“ výsledku velmi podstatné. Má-li tato taneční hudba všechny atributy mistrovství, je v ní přece jen tolik styčných prvků s dalšími velikány 20. století, že nemůžeme ani její zcela zřejmou návaznost na folklórní prvky pokládat za ojedinělou. K čemu však těžko nalezneme srovnání, to je paralela lidových vícehlasů v tomto díle. Nedočkala se takové obecné známosti z mnoha pochopitelných důvodů. Z nich hlavní jsou patrně ty, že jednak lákaly k praktickému využití epizody taneční, dále pak, že každé nastudování těchto ne právě snadných vokálních ploch naráží na řadu mimohudebních překážek. Tím se ostatně vysvětluje i poměrně vzácný výskyt Špalíčku na našich scénách. Koordinace práce taneční divadelní skupiny se sborem je pro svůj ryze praktický odlišný charakter nevídaná a přistupuje se k ní zcela výjimečně za cenu řady nevýhod. Pro dramaturgickou náplň provozu hu-

debního divadla jsou mnohem vítanější díla buďte čistě vokální, nebo čistě taneční. O sborových částech Špalíčku se Bohuslav Martinů vyjádřil, že jsou jakýmsi shrnutím stylových prostředků české produkce. (Takto by se o svém díle vyjádřila asi řada dalších autorů, jde o to, jakým právem.) Dále uvedl, že původně začal legendou o sv. Dorotě a od ní postupoval k dalším. — To svědčí o značné přemýšlivosti autorově a o jeho schopnosti vybrat si za výchozí pokus něco v té době velmi neotřelého — lidové archaické divadlo. — Celá práce trvala několik let a jak autorovi záleželo právě na vokální složce, vysvítá i z jeho vlastního hodnocení premiéry (19. 9. 1933 Národní divadlo v Praze, režie a choreografie Joe Jenčík, dirigent Josef Charvát, výprava J. M. Gottlieb). Pohádky se mu zdály „hoffmanovsky příšerné“ — a já k tomu dodávám, že takové jsou většinou evropské pohádky vůbec. Vyšlo-li z tohoto díla něco zcela jedinečného pro soudobou českou hudbu, pak jsou to — ve shodě s autorovou nejúsilovnějšíh hledačskou prací — právě partie dětského sboru v baletu Špalíček. Tuto okolnost nemáme přímo potvrzenu autorovými výroky, vyplývá však ze souvislého výskytu vokálně zpracovaného folklóru ze všech jeho tvůrčích období. Dovolte, abych teď poukázal na některé postupy, vytvářející sourodý hudební jazyk tohoto vícehlasu. Moje poznámky nebudou zdaleka vyčerpávající a další badatelé by našli jistě ještě mnoho dalších prvků a možných přístupů analýzy. Mým záměrem bylo zahájit racionální postižení toho, co se běžně odbývá příliš obecnými frázemi a co bývá dosti pohodlně odkazováno do nostalgické sféry „autorova stesku po domově“ atd. Pokud uvádím stránky a osnovy k jednotlivým příkladům, vztahují se všechny ke klavírnímu výtahu nakladatelství Orbis z r. 1951.

Autor se téměř důsledně vyhýbá jednoduše traktované harmonické kadenci ve „školském“ pojetí. Tuto výhradu ostatně několikrát opakoval ve slovních konfesích při různých příležitostech. Správně vyzpozoval, že lidový vícehlas vyrůstá především z pohybu hlasů, z vůle, aby každý z nich měl „svou“ roli. Proto nepřeje přísně vedeným spojům podle zásad učebnicové harmonie, kde se zdržují nebo opakují společné tóny. Prostou subdominantu zde nalezneme v celém díle asi třikrát — což je ve shodě s tím, že folklór jako celek nepřeje subdominantě (čistě!) jako spoji se zadrženým základním tónem. I dominantu zaznívá ve Špalíčku převážně jako kvintakord sedmého stupně, jako neúplný septakord, jako zmenšeně malý septakord sedmého stupně či jako akord nónový. Tím je dána všem hlasům možnost, aby postupovaly v sekundových krocích. (Str. 19) S oblibou je tu používáno i dalších charakteristických postupů lidového vícehlasu, připouštějících ležící nebo opakující se tón tehdy, jestliže vytváří harmonické napětí s pohybujícími se hlasy. Jde o stranný pohyb a prodlevu. (Str. 12, 15.) Z pravidla lidového vícehlasu, že trvá na pohybu a nevítá opakování nebo držení tónu v rámci konsonance, vyplývá hojný

výskyt paralelismů, a to i za cenu dosti agresivního zvuku. Ve Špalíčku se objevují paralelizmy terciové, kvartové, kvintakordové i septakordové. Vyskytují se i paralelní malé septimy. (Str. 107, 127, 134.) Některé postupy vokální i instrumentální sazby Špalíčku připomínají jihoslovanskou „diafonii“, které si jako jediný z našich starších badatelů povšiml Ludvík Kuba, a také ji zapsal. Řada jihoslovanských hudebních vědců se tímto archaickým typem vícehlasu zabývala, ale bez valného výsledku, protože jejich snaha vysvětlit tento jev geneticky v souladu s vývojem středověkého vícehlasu je hudebně málo přesvědčivá. S výhradou, že neznáme historické zázemí, zůstaňme u hudební stránky věci. Hlavním znakem jsou tu paralelní sekundy a septimy, vznikající tím, že je postupem dvojhlasu navozeno očekávání rozvodu do primy nebo do oktávy. K tomuto rozvodu, čili zdvojení v primě nebo oktávě, však nedojde, protože v okamžiku, kdy pohybující se hlas dorazil na místo určení, držený základní tón „uhne“ a vznikne další sekundová nebo septimová disonance.

Pokládám za nepravděpodobné, že by byl Bohuslav Martinů toto vzácné reziduum znal a dovedl si je vyložit. Spíše k podobným postupům došel dokonalým vniknutím do slohu moravských a slovenských primitivních vícehlasů, kde se ovšem diafonie sama do důsledků nerealizuje. Dlužno poznamenat, že takovéto domýšlení primitivních faktur se vyskytuje i u Bartóka a Stravinského. (Str. 127, 149.)

Stylizační rovina našeho díla pokud jde o stránku rytmickou odpovídá tomu, co bylo řečeno o stylovém domýšlení lidového vícehlasu. Martinů necituje konkrétní nápěvy ani konkrétní rytmické figury jednotlivých lidových tanců Čech či Moravy. Zajisté věděl o českých matenicích a furiantech i o slováckých triolách na osnově dvoudobého taktu. Nic z toho neuvádí jako čitelnou reminiscenci. Často však mění takt, aby vyšel vstříc přirozené deklamaci textu i přehlednému frázování orchestrální faktury. Je v tom možno dokumentovat jeho radikální odklon od praktik klasicko-romantického období, kdy např. i u Smetany a Dvořáka byly někdy lidové tance svírány do efektně „běžící“ tempové normy, vyhovující orchestrálnímu aparátu, ale téměř znemožňující taneční ztvárnění s použitím původních lidových figur. Rytmické finesy např. v Českých tancích Bedřicha Smetany jsou sice navýsost muzikální a apartní pro virtuozní klavírní stylizaci, s lidovou předlohou se však zcela rozcházejí. V tomto ohledu je Martinů skutečně moderním realistou, vracejícím jednotlivé hudební komponenty jejich původnímu funkčnímu poslání. Neří také jistě náhodou, že Martinů ani v jediném případě nepřevzal chybně taktované zápisy Sušilovy, zaviněné klasicko-romantickou normou.

Na rozdíl od vokálních sazeb možno si v oblasti rytmu snadněji domyslet pramen autorovy zasvěcenosti — totiž zkušenost z jeho „jazzového“ období. (Takováto poznámka často způsobí „oživení v sále“, nemá

však zdaleka znamenat, že autor „zjazzoval“ folklór, nýbrž že na základě hlubšího rozkrytí rytmických zákonitostí, k čemuž je donucen každý, kdo se jazzem zabýval, svobodněji traktuje rytmickou stránku celé své další tvorby.) Už tradičně se v muzikologických rozborech opakuje, že poznávacím znakem jazzového ovlivnění je synkopa. To je evropocentristem zatížený způsob čtení rytmických faktur. Synkopa je běžným zjevem u klasiků a neznamená víc, než že delší hodnota mezi dvěma kratšími na sebe strhuje akcent. Řada takovýchto míst třeba u Beethovena nijak nepřipomíná jazz. Badatelé už dávno tento omyl opravili a upozornili na to, že optické synkopy v notovaném jazzu jsou ve skutečnosti výsledkem posunu dvou rytmických pásem, která nemají shodný počátek. Je to jediný skutečně původně africký prvek v jazzu, připomínající praxi černošských bubeníků. Jeden začne, druhý připojí svůj model až po určitém intervalu, třetí po dalším intervalu a tak dále, aby nikdo z nich nezdvojoval předchozího. Takováto složitá souhra, ztažená na jediný řádek, vykazuje pak skutečně řadu synkop — to už je však jen náš, evropský způsob nazírání. Z řady míst, jež Bohuslav Martinů oživil rytmickou ambivalentností, načerpanou z jazzu, vybírám příklad, kde se neustále posouvá vrchol figurativního motivku. Jednou je na třetí době, podruhé na druhé osmině druhé doby, dále na první osmině druhé doby, konečně na první osmině druhé doby a na druhé osmině doby první. (Str. 24) Několika jiným partiím by stačilo jen trochu tendenčního nadnesení v přednesu, aby se staly vyloženě jazzovými. (Str. 135)

Jako o poslední ale nikoliv nejmenší otázce chci se pak zmínit o souhře vokální a instrumentální složky, tedy o způsobu traktování této souhry. Opět přináší svědectví autorova pochopení a mistrovského přetlumočení lidového vzoru. Není zde školácké souhry a za každou cenu shody mezi „sborem“ a „orchestrem“, kde v pracích průměrných autorů všechno souhlasí a stále všichni hrají za cenu sluchově úmorného zdvojení a všemožných výplní pro docílení kýženého plnozvuku. Partitura Bohuslava Martinů je průzračná, ale neklidná, a zálibně vždy znovu připomíná lidový princip samostatnosti všech hlasů a i tedy všech bloků, dřev, žesťů, bicích nástrojů, sboru a smyčců. Touto samostatností jsou vysvětlitelné četné shluky, vznikající posunem čistých funkcí a pochopitelné jedině vertikálním hudebním myšlením. (Str. 150)

Nakonec mi prosím dovoluje shrnout svou úvahu takto: Špalíček vznikl v Paříži ve třicátých letech. Některé postupy jeho tvůrce zní dodnes svěže a neodolatelně, jiné byly mnohokrát napodobovány a obměňovány, nebo na podobném principu znovu vynalézány mladšími skladateli, kteří si vytkli podobné úkoly. Cena Špalíčku pro samotného skladatele však spočívá v tom, že se několikaletou prací s lidovým materiálem obohatil o pochopení řady lidových principů, o suverénní schopnost rozvíjet je

do jiných rovin podle zacílení a výrazového řádu dalších děl. Tímto postupem se dostal k samozřejmosti, s jakou v symfonickém díle umístil plochu prostých souběžných intervalů, jakoby šlo o náhlou reminiscenci prostého lidového zpěvu. Přesvědčivostí podobných míst se podobá Janáčkově a poráží na hlavu školácké pojetí o „stylu“, kde se vyžaduje v podstatě stále stejná míra „komplikovanosti“ vyjádření. Tak jako Janáček si dovoluje „lidové“ epizody, které jsou obklopeny a vyváženy neklidnou, výrazově zvrásněnou hudbou — a nedopouští se ani na okamžik rizika, že tato místa označíme za „banální“, protože jsou znalecky strukturována a znalecky zasazena do kontextu. Do přesvědčivé, průkazné a stále stejně závažné „stylovosti“ moderního hudebního jazyka se nutí jen slabší autor, neovládající totalitu svého hudebního zázemí. Řadí-li se Bohuslav Martinů svým postojem k lidové hudbě mezi nejzajímavější zjevy meziválečné avantgardy, nezpracovával lidový odkaz jen pro svou hudbu. Zamýšlel se, hledal a pracoval také pro to, aby znovu uvedl do koncertní síně a na jeviště nejen projevy národního folklóru, ale i jejich tvůrce — hudebně myslícího prostého člověka.