

V noci z 12. na 13. října 2011 zemřel ve věku 60 let Dr. Klaus Döge, významný německý muzikolog a především uznávaný a obdivuhodně pracovitý a výkonný editor, člen mezinárodní redakční rady tohoto časopisu, jeden z nejlepších zahraničních znalců české hudby a v neposlední řadě dlouholetý kolega a přítel českých muzikologů a muzikoložek několika generací. Namísto oficiálního nekrologu nabízíme na tomto místě překlad jedné z jeho posledních studií věnovaných české hudbě. Nepojednává sice o skladateli jeho srdce, Antonínu Dvořákovi, jehož dílo znal ze všech nejlépe a nejdůvěrněji, přesto však dle našeho soudu více než výstižně dokumentuje hloubku autorova vhledu do problematiky české moderní hudby a do peripetií (nejen) české moderní historie.

Výraz nepopsatelné hrůzy

Poznámky k Martinův dílu *Památník Lidicím*

Klaus Döge (†)

In his Memorial to Lidice (composed in the summer of 1943) Martinů pays tribute to the complete extinction of the Czech village Lidice and its inhabitants by the Nazis. In the composition he uses – as he has never done before in this way – many traditional idioms and quotation-like elements in order to express all the sadness, fright and pain of his subject.

Memorial to Lidice – tak zní původní anglický název zapsaný na první straně autografní partitury¹ – se řadí do skupiny uměleckých děl, která souvisejí s hrůzami druhé světové války a snaží se uchopit a vyrovnat se s tím, co Martinů tehdy popsal těmito slovy:

„[...] jako by se otevřela nějaká prázdnota, do níž lidstvo bylo přitahováno. Poslední záblesky jakékoli naděje se zdály pohlceny touto propastí.“²

V případě obrazu Pabla Picassa *Guernica* bylo podnětem nemilosrdné ničivé bombardování provedené legií Kondor, jež srovnalo se zemí stejnojmenné španělské město, v případě Schönbergova melodramu *Ein Überlebender aus Warschau* nacistická genocida na Židech a v případě klavírní sonáty Karla Amadea Hartmanna s nadpisem *27. April 1945* pochod smrti vězňů z koncentračního tábora Dachau, který stál ještě těsně před koncem války mnoho lidských životů.³ Podnětem pro vznik díla Bohuslava Martinů bylo vyhlazení malé české obce Lidice, ležící asi 20 kilometrů severozápadně od Prahy. Svůj *Památník* věnoval skladatel nevinným lidickým obětem.⁴

Tento příspěvek přednesl autor původně na mezinárodním sympoziu *Bohuslav Martinů – Werk und Wirkung* v květnu roku 2009 v Drážďanech a publikoval téhož roku in: *Musik-Konzepte Neue Folge. Sonderband Bohuslav Martinů* (edition text + kritik), ed. Ulrich TADDAY, München 2009, s. 78–91. Český překlad vznikl v rámci dlouhodobé podpory výzkumné organizace RVO: 68378076.

¹ Srov. faksimile publikované ve studii PETRY RICHTER: *A Music-Political Confession. Bohuslav Martinů's Memorial to Lidice*, Czech Music Quarterly (2008), č. 3, s. 38.

² MILOŠ ŠAFRÁNEK: *Bohuslav Martinů. Život a dílo*, Státní hudební vydavatelství, Praha 1961, s. 217–218.

³ Srov. STEFAN HANHEIDE: *Pace. Musik zwischen Krieg und Frieden. Vierzig Werkporträts*, Bärenreiter, Kassel etc. 2007.

⁴ Srov. HARRY HALBREICH: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*, 2. vydání, Schott, Mainz etc. 2007, s. 259 (H 296).

I. Historické události

Podnětem pro likvidaci Lidic se stal pražský atentát na Reinharda Tristana Eugena Heydricha.⁵ Heydrich, ročník 1904, byl 27. září 1941 ustanoven zastupujícím říšským protektorem Čech a Moravy, zatímco úřadující říšský protektor Konstantin svobodný pán von Neurath byl poslán na zdravotní dovolenou, protože si ve své pražské funkci počínal málo energicky. (Po nacistickém vpádu do Ruska se tato funkce stala mimořádně významnou kvůli válečnému průmyslu.) Ihned po nástupu do úřadu zavedl SS-Obergruppenführer Heydrich, chránělec Himmlera a nacista tělem i duší, stanné právo, vyhlásil výjimečný stav a dal uvěznit a popravit mnoho Čechů na základě pouhého podezření, že jsou snad příslušníky hnutí odporu nebo sabotéři. Obyvatelé protektorátu mu brzy začali říkat „blondatá bestie“ nebo také „pražský kat“. Je tedy pochopitelné, že tváří v tvář tomuto bezpráví, brutální zvůli a útlaču vznikl v československé exilové vládě v Londýně vedené Edvardem Benešem plán atentátu na Heydricha, který postupně nabyl konkrétní podoby. Koncem prosince 1941 přistáli dva českoslovenští rotmistři Jozef Gabčík a Jan Kubiš na padácích v protektorátu, ovšem kvůli špatnému počasí nikoliv v Plzni, jak bylo původně plánováno, nýbrž asi 30 kilometrů východně od Prahy poblíž Čelákovic. Navzdory takto změněné výchozí situaci se jim během následujících pěti měsíců podařilo pokročit v přípravách natolik, že akce s krycím jménem „Anthropoid“ mohla začít. 27. května 1942 dopoledne v 10.32 byl v Praze-Libni proveden atentát na Heydricha, kterého jeho šofér vezl ve služebním voze, otevřeném zeleném kabrioletu značky Mercedes, do jeho úředního sídla na pražských Hradčanech. Gabčíkův samopal sice selhal, ale střepiny Kubišovy bomby zasáhly Heydricha do zad a spolu s kusy polstrování opěradla auta, které pronikly do rány, způsobily sepsi, již „pražský kat“ přes veškeré úsilí lékařů 4. června 1942 v 7.30 ráno podlehl.

Úřad říšského protektora, ale i berlínští vrcholní představitelé reagovali na atentát jako pominutí. Heydrichův zástupce Kurt Daluege dal v Praze uvěznit více než tisícovku příslušníků české inteligence jako rukojmí a během odvetných akcí nechal popravit celkem 1537 osob.⁶ Sám Hitler neprodleně vypsál odměnu ve výši jednoho milionu říšských marek za dopadení atentátníků – kteří se skrývali v kryptě pražského kostela Cyrila a Metoděje a krátce před dopadením příslušníky jednotek SS spáchali sebevraždu – a Joseph Goebbels si zapsal do deníku to, co si tehdy nepochybně myslelo celé nacistické vedení:

„Musíme si uvědomit, že takovýto atentát by se mohl stát vzorem k následování, pokud bychom proti tomu nepostupovali nejbrutálnějšími prostředky.“⁷

⁵ Srov. Andrzej KAMINSKI: *Nationalsozialistische Besatzungspolitik in Polen und der Tschechoslowakei 1939–1945. Dokumente*, Universität Bremen, Bremen 1975; Uwe NAUMANN (ed.): *Lidice. Ein böhmisches Dorf*, Röderberg-Verlag, Frankfurt a. M. 1983; Stanislav F. BERTON: *Das Attentat auf Reinhard Heydrich vom 27. Mai 1942. Ein Bericht des Kriminalrats Heinz Pannwitz*, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 33 (1985), č. 4, s. 668–707; Helmut G. HAASIS: *Töd in Prag. Das Attentat auf Reinhard Heydrich*, Rowohlt, Reinbek 2002; Peter STEINKAMP: *Lidice 1942*, in: *Orte des Grauens. Verbrechen im Zweiten Weltkrieg*, Gerd R. Ueberschär (ed.), Primus, Darmstadt 2003, s. 126–135.

⁶ Tento počet uvádějí KAMINSKI, *Nationalsozialistische Besatzungspolitik* (viz pozn. 5), s. 182; NAUMANN, *Lidice* (viz pozn. 5), s. 49; HAASIS, *Töd in Prag* (viz pozn. 5), s. 133; naproti tomu Ralph Georg REUTH: *Joseph Goebbels. Tagebücher 1924–1945*, sv. 4, Piper, München 1992, s. 1880, uvádí číslo 1331.

⁷ „Wir müssen uns klar darüber sein, daß ein solches Attentat Schule machen würde, wenn wir nicht mit brutalsten Mitteln dagegen vorgehen würden.“ REUTH, *Joseph Goebbels. Tagebücher* (viz pozn. 6), s. 1799 (zápis z 28. května 1942).

S těmito brutálními prostředky se svět seznámil 9. a 10. června 1942. To, že se přitom týkaly právě vesnice Lidice, bylo tragickým důsledkem nepravdivé a přísluhovači SS blíže neproověřené zprávy, podle níž se zde měli zdržovat oba atentátníci.⁸ 9. června 1942, v den, kdy se konal státní pohřeb Reinharda Heydricha v Berlíně, sdělila berlínská SS večer v 19.45 pražskému veliteli SS telefonicky zprávu,

„[...] že na základě rozhovoru s vůdcem se má v obci Lidice ještě tohoto dne postupovat takto: 1. Všichni dospělí muži budou zastřeleni, 2. všechny ženy budou poslány do koncentračního tábora, 3. děti budou shromážděny a v případě, že budou schopny poněmčení, poslány do SS-rodin v říši. Ostatní budou předány na výchování jinam. 4. Obec bude vypálena a srovnána se zemí. Přitom je nutná asistence hasičů.“

Tato hrůzná akce začala 9. června 10 minut před půlnocí a trvala až dlouho do 10. června. Zavraždění byli 173 muži, 198 žen bylo odvečeno do koncentračního tábora Ravensbrück, a 98 dětí, které byly násilně odtrženy od svých matek, odeslali nacisté vlakem do Lodže; ještě předtím změřili a zdokumentovali objem jejich hlav.⁹ 10. června v 7 hodin ráno byly zapáleny první ze zhruba stovky domů, a zbytky zdí, které zůstaly stát po požáru, byly poté vyhozeny do povětří. Podle údajů Památníku Lidice přežilo válku 143 lidických žen a pouhých 17 dětí.¹⁰

Mezinárodní svět reagoval s hrůzou a zděšením: Česká exilová vláda pranýřovala vyhlazení Lidic prostřednictvím BBC jako „vrchol barbarství“. Londýnské Times a Neue Zürcher Zeitung z 11. června vyjádřily lítost nad nevinnými oběťmi. Mezinárodní PEN-klub rozeslal dopis všem svým členům, v němž jim připomínal, že je jejich „úkolem nalézt slova, aby se navždy uchovala upomínka na tento akt barbarství“.¹¹ Heinrich Mann začal poté psát v kalifornském exilu román *Lidice*, Bertolt Brecht složil v roce 1942 píseň o Lidicích a v roce 1943 natočil spolu s Hannsem Eislerem a Fritzem Langem film *Hangmen Also Die* [Také kati umírají].

II. Vznik díla

Bohuslav Martinů, oceňovaný nacistickým režimem jako „zvrhlý umělec“, po roce 1939 osobně zasažený hitlerovskou válkou a donucený k útěku do amerického exilu, se během prázdninového pobytu v Darienu ve státě Connecticut zřejmě velmi záhy dozvěděl o tragických událostech v Lidicích a byl jimi více než otřesen. Jak napsal Harry Halbreich,¹² Martinů zděšení a otřes se možná bezprostředně promítly do *Larga* z jeho první symfonie, na níž tehdy pracoval a jejíž pomalou třetí větu komponoval mezi 27. červnem a 14. červencem 1942. Prosbu československé exi-

⁸ Srov. BERTON, *Das Attentat auf Reinhard Heydrich* (srov. pozn. 5), s. 688nn. a STEINKAMP, *Lidice 1942* (viz pozn. 5), s. 117. Radiogramy do Anglie byly odeslány z lomu u vesnice Ležáky u Pardubic. Vzápětí poté, co byla nalezena vysílačka, byla nacisty 24. června 1942 srovnána se zemí i tato obec čítající osm domů, a 34 mužů, žen a dětí, kteří zde žili, bylo zastřeleno; srov. HAASIS, *Töd in Prag* (viz pozn. 5), s. 162.

⁹ Srov. vzpomínky Emilie Chvalové, in: NAUMANN, *Lidice* (viz pozn. 5), s. 10.

¹⁰ <http://www.lidice-memorial.cz> (srpen 2009)

¹¹ Cit. dle NAUMANN, *Lidice* (viz pozn. 5), s. 62.

¹² HALBREICH, *Bohuslav Martinů* (viz pozn. 4), s. 233; srov. též Peter ANDRASCHKE: *Bohuslav Martinů. Musik gegen Krieg und Zerstörung*, in: *Music and Society in the 20th Century* (= Slovenski glasbeni dnevi 1998), Primož Kuret (ed.), Ljubljana 1998, s. 133nn.

lové vlády, aby napsal samostatné dílo k uctění památky Lidic, ovšem skladatel tehdy nesplnil. Je sice známo, že v srpnu 1942 vypracoval skicu kompozice o Lidičích – dnes bohužel nezvěstnou,¹³ avšak poté v další práci nepokračoval. K tomu, aby se dokázal emocionálně vyrovnat s těmito strašnými událostmi, potřeboval zřejmě určitý časový odstup. Když se na něho v létě 1943 – podobně jako na další skladatele – obrátila Americká společnost skladatelů [American League of Composers] s výzvou k napsání díla souvisejícího s válkou a když přitom, jak se zdá, znovu zmínila téma Lidic, zkomponoval Martinů v relativně krátké době *Památník Lidicím*, který podle datace v partituře dokončil 3. srpna 1943. Miloš Šafránek píše, že skladba byla zřejmě zamýšlena jako střední díl triptychu,¹⁴ který měl nést název RAF [Royal Air Force]; obě krajní části cyklu ovšem skladatel nakonec nerealizoval.

Mezi lidickým masakrem a kompozicí, která jej připomínala, uplynul více než jeden rok, v němž se mezitím začal rýsovat konec války. Od června 1942 do února 1943 zuřila bitva o Stalingrad, která skončila totální porážkou německé armády a rázem připravila Hitlera o pověst neporazitelného vojevůdce. Již v listopadu 1942 dorazily britsko-americké jednotky do Maroka a do Alžírsko a jejich bojové nasazení vedlo o šest měsíců později ke kapitulaci německého vojska v severní Africe. Mezi 10. a 17. srpnem 1943 následovalo dobytí Sicílie spojeneckými jednotkami, které rozhodným způsobem přispělo k pádu italského diktátora Mussoliniho a k následnému zrušení válečného spojení Itálie s nacistickým Německem. Téměř ve stejné době, v červenci 1943, začala poslední marná ofenziva německých jednotek proti Sovětskému svazu s názvem „Operace Citadela“ v Kurském oblouku. Z Hitlerovy útočné války se poté čím dál více stávala válka ústupová a obranná. Celkový vývoj válečných událostí tedy dával všem utlačovaným a trpícím naději, že přízrak války, zabíjení a vraždění brzy skončí, opět zavládne mír a bude možný návrat z exilu do vlasti. Martinů *Památník Lidicím* začíná v c moll a končí v C dur. Je to náhoda harmonického plánu, anebo optimistická a odvahu vzbuzující tvůrčí reflexe?

III. Poznámky ke kompozici¹⁵

Památník Lidicím trvá necelých devět minut a je jedním z nejkratších děl Bohuslava Martinů pro velký orchestr. Z kompozičního hlediska koresponduje tato stručnost s intenzitou hudebního výrazu. Jinak řečeno, v krajním případě stačí jenom několik málo not, jež hudebně vyjádří celý román. K tomu tři příklady:

Příklad 1: první takt

První takt (notový **příklad 1**) začíná v c moll, neboli v osudové tónině Beethovenovy 5. symfonie, jeho klavírní sonáty op. 13 *Patetické*, anebo také v tónině středního dílu árie Maxe z 1. dějství Weberova *Čarostřelce*, v níž se zpívá: „Mne temné síly v moci mají, a všude vládne zkáza, klam“. Volbou tóniny c moll navozuje Martinů výrazové pole „hrůza, děs a úzkost“, jež je v prvním taktu podtrženo hlubokou,

¹³ ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů* (viz pozn. 2), s. 247.

¹⁴ Tamtéž, s. 247.

¹⁵ Následující výklad se opírá o vydání partitury *Lidic* pořízené v nakladatelství Melantrich v Praze 1946, číslo ploten M.276.

Notový příklad 1:

Bohuslav Martinů,
Památník Lidicím, t. 1

The musical score is for the first movement of 'Památník Lidicím' by Bohuslav Martinů. It is written for a large orchestra. The tempo is 'Adagio'. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Flauti, Oboi, Corno inglese, Clarinetti in Sol, Fagotti), brass (Corni in Fa, Trombe in Do, Tromboni, Trombone e Tuba, Timpani, Gran Cassa e Platti, Tam-Tam), and strings (Arpa, Piano). The second system includes Violini, Viole, Violoncelli, and Contrabbassi. The score shows a complex texture with many instruments playing simultaneously, creating a dense and dramatic sound.

temnou a ponuře působící polohou dechových a smyčkových nástrojů v úvodním akordu – tónový prostor se otevírá do vyšší polohy teprve na páté době, kdy se počáteční akord c moll kombinuje s akordem cis moll. Důležitou roli v této souvislosti hraje i Martinů užití tam-tamu – bicího nástroje, jehož zaznění popsal Hector Berlioz ve své učebnici instrumentace jako moment „nejvyšší hrůzy“, nástroje, který se podle François Auguste Gevaerta nejvíce hodí pro „scény hrůzy a smrti“¹⁶ –

¹⁶ Hector BERLIOZ: *Instrumentationslehre*, doplňky a revize Richard Strauss, Leipzig 1955, díl 2, s. 422; François Auguste GEVAERT: *Neue Instrumenten-Lehre*, překlad do němčiny Hugo Riemann, Leipzig 1887, s. 341.

a jenž si navzdory proměnám doby podržel onen výrazový obsah hrůzy a úzkosti i v kompozicích 20. století: připomeňme jenom operu Hanse Wernera Henzeho *Der Prinz von Homburg*.¹⁷

Příklad 2: takty 2–4

Jemný zvuk dřevěných dechových nástrojů (klarinetů a fagotů) v taktech 2–4 (notový **příklad 2a**) nápadně kontrastuje s prvním taktem; vedení hlasů, připomínající varhanní a chrámovou sazbu (průtahy, průchodné noty), poukazuje bezprostředně k chorálu a k chorální idiomatice. V melodickém průběhu obou těchto taktů přitom Martinů přinejmenším dvojím způsobem hudebně odkazuje na existující chorální a církevní nápěvy. Prvních pět tónů prvního klarinetu a prvního fagotu se vztahuje k českému svatováclavskému chorálu („Svatý Václave“), pocházejícímu snad z 12. století, avšak poprvé písemně a pramenně doloženému v 15. století,¹⁸ který zvláště od druhé poloviny 19. století fungoval jako hudební symbol češství a českého národa. Roku 1914, krátce po začátku 1. světové války, složil Josef Suk *Meditaci na staročeský chorál Svatý Václave* op. 35a. Josef Bohuslav Foerster zkomponoval v roce 1928 kantátu *Svatý Václav*, určenou k tisícím výročí úmrtí světce, připomínanému 28. září 1929. V souvislosti s nacistickým vpádem do Sovětského svazu vytvořil Vítězslav Novák v roce 1941 *Svatováclavský triptych*. A v roce 1940 namaloval Martinů bratr František obraz svatého Václava na zeď svého domu ve skladatelově rodném městě Poličce a připsal k němu slova „[...] nedej nám zahynouti“.¹⁹

Nápěv chorálu existuje ve dvou verzích, jednak ve verzi graduálu z roku 1473 (notový **příklad 2b**)²⁰ a jednak ve verzi kancionálu z roku 1864 (notový **příklad 2c**).²¹ V taktech 2–4 *Památníku Lidicím* Martinů kompozičně zřetelně navazuje na pozdější verzi, a to na místo, kde stojí v první strofě slova „pros za nás Boha, svatého Ducha“ a v páté strofě slova „nedej zahynouti nám ni budoucím“.²² To, že Martinů na rozdíl od Suka, Foerster a či Nováka melodii chorálu necituje doslovně, ale pouze parafrázuje, mu dovoluje volnější pojednání melodického materiálu. V t. 3 proto mohl připojit k svatováclavské melodii pokračování, které nabývá funkce dalšího volného citátu, tj. prvních sedmi tónů ze středověkého hymnu *Dies irae, dies illa* (notový **příklad 3**). Tato dvojí hudební připomínka svatováclavského chorálu a nápěvu *Dies irae* má hluboký smysl: národní se stává univerzálním, masakr v Čechách se mění v hrůzu a zděšení pro celý svět.²³

¹⁷ Srov. Annette FÖRGER: *Verherrlichung eines Träumers – Anmerkungen zu Hans Werner Henzes Oper „Der Prinz von Homburg“*, Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft 4 (2001), s. 54n.

¹⁸ Srov. stať *Svatý Václave*, in: Slovník české hudební kultury, Jiří Fukač, Jiří Vysloužil, Petr Macek (ed.), Editio Supraphon, Praha 1997, s. 887–888 a Jaroslav POHANKA: *Dějiny české hudby v příkladech*, příloha „Poznámky a bibliografie“, SNKLHU, Praha 1958, s. 3. K recepci Václava jako národního symbolu srov. Ferdinand SEIBT: *Der heilige Herzog Wenzel*, in: Lebensbilder zur Geschichte der böhmischen Länder, sv. 4, R. Oldenbourg Verlag, München 1981, s. 9–21, a Kristina KALLERT: *Landesheilige in Böhmen. Das Denkmal und die Denkmäler*, in: Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik, Walter Koschmal, Marek Nekula, Joachim Rogall (ed.), C. H. Beck, München 2001, s. 162.

¹⁹ Viz RICHTER, *A Music-Political Confession* (srov. pozn. 1), s. 42 a ANDRASCHKE, *Bohuslav Martinů. Eine Musik gegen Krieg und Zerstörung* (srov. pozn. 12), s. 137.

²⁰ Přetištěno podle POHANKY, *Dějiny české hudby* (srov. pozn. 18), s. 1.

²¹ *Kancionál čili kniha duchovních zpěvů pro kostelní i domácí pobožnost*, díl II, Praha 1864, s. 139–140.

²² Podle POHANKY, *Dějiny české hudby* (srov. pozn. 18), s. 1.

Notový příklad 2a–2c: *Památník Lidicím*, t. 2–4, Svatováclavský chorál, verze 1473 a verze 1864

2

Cl I, II
Fg I, II

p

Sva - tý Vá - cla - ve, vě - vo - do čes - ké ze - mě, kně - že náš,
pros za ny Bo - ha, sva - té - ho Du - cha! Kri - ste - le - y - son!

Sva - tý Vá - cla - ve, vě - vo - do če - ské ze - mě. kní - že náš, pros za nás Bo - ha,
sva - té - ho Du - cha! Kri - ste e - lei - son.

Notový příklad 3a–3b: *Památník Lidicím*, t. 2–4 a hymnus *Dies irae, dies illa*

2

Cl I
Fg I

Di - es i - rae, di - es il - la

Příklad 3: takty 7–11

Po spíše statickém dění v taktech 1–6 vnáší takty 7–11 systematickým rytmickým zmenšováním notových hodnot v klavíru (čtvrtky – osminy – osminové trioly) do hudby pohyb (notový **příklad 4**), co do výrazu jsou však úzce spojeny s takty úvodními. Basové tóny *c-b-as-ges-f* představují takzvaný „frygický sled“, neboli úryvek církevní tóniny, s níž byly od dob Heinricha Glareana přes Johanna Georga Sulzera až k operním dílům počátku 20. století spojovány smutek, bolest

²³ Hartmut Lück ve stati „Musik über Guernica und Lidice...“ *Zu Kompositionen von Luigi Nono, Walter Steffens, Bohuslav Martinů und Aribert Reimann*, in: *Osnabrücker Jahrbuch Frieden und Wissenschaft* 5 (1998), s. 103, spatřuje v této dvojí hudební narážce obraz „neúprosného osudu a zároveň hněvu“; svatováclavský chorál přitom interpretuje jako „píseň o svobodě“.

Notový příklad 4: *Památník Lidicím*, t. 7–11

7 8 9 10 11

Fis dur E dur D dur C dur

4

div.

frygický sled

a zoufalství.²⁴ A nad tím znějící harmonické vrstvy se nacházejí pokaždé v tritonovém vztahu, jehož konotace se smrtí, hříchem a zkázou se vyvinuly a udržely po staletí (t. 7, smyčce a dřeva: C dur / lesní rohy: Fis dur; t. 8 v téže instrumentaci: B dur / E dur; t. 9 As dur / D dur; t. 10: Ges dur / C dur). Tento interval je v *Památníku* výrazně exponován ještě jednou, a to v t. 27 jako moment bolesti po prvním litanickém zpěvu viol a violoncell (notový příklad 4).

²⁴ Srov. Thomas SCHMIDT-BESTE: *Modus*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. vydání, Sachteil sv. 6, Kassel etc. 1997, odst. 397–435 (zde: 418nn.) a Johann Georg SULZER: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, sv. 2, Leipzig 1774, s. 902.

Notový příklad 5: Památník Lidicím, t. 11-15

10

vzdechy

1 2

con sordial

kvarty

Také následující takty 11-15 (notový **příklad 5**), přinášející první široce rozmáchlý melodický impuls, podporují sémantické výrazové pole taktů předchozích: proti „vzdechům“ v dechových nástrojích a vysokých smyčcích stojí pětkrát opakovaná kvarta *f-b* ve violoncellech, kontrabasech a tympánech, neboli interval, který je charakteristický – připomeňme v této souvislosti příslušné písně z *Chlap-*

Notový příklad 6: *Památník Lidicím*, t. 117–124

113 117 *Tempo I.* *8. souzvuk*

Fl. I
Ob. I
Cl. I
Fg. I
Cor. I
Tr. I
Tromb. I
Timp
G. C.
Tam tam
Arpa
Piano
Viol. I
Viol. II
Vie
Vel.
Cb.

Tempo I.
8. souzvuk
marc.
výkřik
8. souzvuk

cova kouzelného rohu Gustava Mahlera – pro vojenskou hudbu a tím zároveň pro válku a utrpení.

Takty 1–15 fungují jako expozice. Vše, co v nich zazní, využívá Martinů i v dalším průběhu skladby, ať již se jedná o reminiscence na chorál, o vrstvení či sled dvou navzájem disonujících harmonií jako v prvním taktu, nebo o střídání kontras-

tujících nástrojových skupin a kontrastující faktury, jež připomíná koncertantní techniku *Dvojkonzertu*. Celek formy je založen na stupňování, v jehož průběhu se rozvinou nové momenty, jako například zdánlivě odlehčená quasi taneční varianta chorálu se sextovými paralelami v taktech 18–21 anebo litanický nářek taktů 26–40. To, co zaznělo na začátku, se zintenzivňuje a výrazově umocňuje uplatněním nových protihlasů a doprovodných figur, jako například v taktech 43–62 a poté znovu v taktech 84–117, připomínajících začátek díla. Cílem celého stupňování je závěrečný oddíl taktů 117–135.

Oddíl začíná vzestupným skokem velké septimy ve forte unisono, jenž působí jako pronikavý výkřik (notový **příklad 6**). Tento účín je podpořen tam-tamem, který je zde exponován opětovně poté, co zazněl na samém začátku v taktu 1. Výkřik vyústí v t. 199 do kvint-oktávového souzvuku nad basovým tónem *F*. V taktu 120 začíná od vynechané mollové tercie předchozího souzvuku *as* další motiv, jehož rytmus a terciový sestupný krok zní téměř jako citát „osudového“ motivu z Beethovenovy Páté symfonie. V literatuře o *Lidicích* je tento motiv interpretován především v souvislosti se znělkou zpráv v němčině, které začala britská BBC znovu vysílat od poloviny ledna 1941. Zprávy začínaly čtyřmi údery tympanu: krátce – krátce – krátce – dlouze, což byl signál Morseovy abecedy pro písmeno „V“, neboli pro písmeno značící „vítězství“ („victory” – vysílání mělo také název „v-compaigne”). Příslušní redaktoři BBC si museli být od začátku vědomi toho, že písmeno „V“ v Morseově abecedě se rytmicky shoduje se začátkem Beethovenovy Páté symfonie; z hlediska sémantického tedy tehdy znamenalo dvojí: „Pozor, Němci přicházejí“ a „Victory, my zvítězíme“.

Mínil tedy Martinů tímto motivem „vítězství“? Harmonické vyústění do *C dur* v taktech 130–135, které se jeví jako připomenutí nadějného principu „per aspera ad astra“, se tomu zdá nasvědčovat. Anebo měl naopak na mysli význam „Beethoven a nebezpečí“? Neustálé harmonické střídání akordů *c moll* a *cis moll* v taktech 125–129, poukazující k úvodnímu taktu skladby, hovoří zdá se pro tuto druhou možnost.

Podívejme se proto ještě jednou na příslušné takty (notový **příklad 7**). Motiv v t. 120, o němž je zde řeč, není ve skutečnosti citátem z Beethovenovy Páté symfonie v přísném slova smyslu. Liší se intervalovým složením (Martinů: malá tercie; Beethoven: velká tercie), metrickou strukturou (Martinů: notace v triolách, v níž třetí tón osminové trioly připadá na metrickou počítací dobu; Beethoven: notace

Notový příklad 7a–7b: Památník Lidicím, t. 120 a t. 121–123

The image displays musical notation for four measures of a piece. Measure 120 features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) for the instruments C. ingl., Cor., and Vle. Measures 121, 122, and 123 show a descending eighth-note triplet (B4, A4, G4) for the Vle instrument. A forte (f) dynamic marking is present at the beginning of measure 122.

Notový příklad 7c: Ludwig van Beethoven, Symfonie č. 5, t. 1nn.

2 Flöten

2 Hoboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

2 Hörner in Es

2 Trompeten in C

Pauken in C-G

1. Violine

2. Violine

Bratsche

Violoncell

Kontrabaß

v osminách, v níž na metrickou počítací dobu připadá druhý tón) a posléze i tónovými výškami (Martinů: *as-f*; Beethoven: *g-es*). Původní tónové výšky Beethovenova motivu se však u Martinů přesto objevují – v rytmicky změněné podobě, a to ve violách v taktech 121–122. V tónech *f-d* je pak naznačeno i původní pokračování „osudového motivu“ ze začátku symfonie.

Tato zjištění připouštějí vlastně pouze jediný závěr: Martinů „cituje“ dvakrát – nejprve signál „Victory“ jako symbol touhy po vítězství, a poté původní motiv z Beethovenovy symfonie jako symbol ohrožené kultury, kterou je třeba zachránit. To nám připomíná jeho slova:

„[Je třeba] vůle, rezistence, odporu, snahy a usilovné vůle udržeti se, nepoddati se hrozným zprávám, zachovati svoje přesvědčení a víru v pravé hodnoty lidskosti a civilizace tak těžce dobyté a nyní tak ohrožené.“²⁵

Martinův *Památník Lidicím* tak není pouze hudebním výrazem zármutku a zděšení nad hrůzným nacistickým zločinem, ale je zároveň obecně platným naléhavým voláním po „svobodném duchu, svobodném lidství“.²⁶

přeložila Jarmila Gabrielová

²⁵ Cit. dle Jaroslav MIHULE: *Bohuslav Martinů*, Praha 1966, s. 39. Petra Richter se naproti tomu domnívá, že citát Beethovena v *Památníku Lidicím* musí být chápán jako motiv hrůzy; srov RICHTER, *A Music-Political Confession*, s. 43, pozn. 1: “[...] the Beethoven quotation in Memorial of Lidice must be seen as motif of fright [...]”.

²⁶ Slova Bohuslava Martinů; cit. dle ŠAFRÁNEK, *Bohuslav Martinů* (srov. pozn. 2), s. 218.

Das entsetzliche Grauen zum Ausdruck gebracht

Anmerkungen zu Martinůs *Memorial to Lidice*

Klaus Döge (†)

Bohuslav Martinůs *Memorial to Lidice* gehört zur Gruppe jener Kunstwerke, die mit den grauenvollen Schrecken des Zweiten Weltkrieges in Zusammenhang stehen. Den Hintergrund für sein Werk bildete die Vernichtung des tschechischen Dorfes Lidice am 9.–10. Juni 1942 durch SS-Truppen. In seinem Beitrag befasst sich Klaus Döge mit den historischen Ereignissen d.h. mit dem Prager Attentat auf den stellvertretenden Reichsprotektor von Böhmen und Mähren Reinhard Heydrich am 27. Mai 1942 und seinen Folgen sowie mit der Entstehungsgeschichte des Werkes in den Jahren 1942–1943. Den Kern seiner Ausführungen bildet eine semantische Analyse von Martinůs *Memorial*, die sich vor allem auf die Symbolik der Tonarten und Instrumente (c-Moll, Tam-Tam), rhetorischen Figuren und Intervalle („phrygischer Gang“, Tritonus) sowie musikalischen Zitate oder Reminiszenzen (Sankt-Wenzels Choral, Hymnus *Dies irae dies illa*, Anfangstöne der Fünften Sinfonie Beethovens) stützt. In der Interpretation von Klaus Döge bringt Martinůs Komposition nicht nur musikalische Trauer und Entsetzen über die Schrecklichkeit nationalsozialistischer Verbrechen zum Ausdruck, sondern ist zugleich auch – mit den Worten des Komponisten gesagt – ein allgemeingültiger Ruf nach der „Freiheit des Geistes, Freiheit der Menschheit“.

Der vorliegende Beitrag ist ursprünglich im Sonderband „Bohuslav Martinů“ der Musik-Konzepte (Neue Folge) XI/ 2009, edition text + kritik München 2009, S. 78–91 erschienen.