

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění

Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**KOMORNÍ TVORBA BOHUSLAVA MARTINŮ V JEHO
PAŘÍŽSKÉM OBDOBÍ**

Patrik Sedlář

Vedoucí práce: doc. Bohuslav Matoušek

Oponent práce: MgA. Pavel Kudelásek

Datum obhajoby: 5. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Violin

BACHELOR'S THESIS

**CHAMBER MUSIC OF BOHUSLAV MARTINŮ IN HIS
PARIS PERIOD**

Patrik Sedlář

Thesis advisor: doc. Bohuslav Matoušek

Examiner: MgA. Pavel Kudelásek

Date of thesis defense: 5. 6. 2018

Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Komorní tvorba Bohuslava Martinů v jeho pařížském období

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Tato bakalářská práce by měla pomoci nejenom k orientaci v komorním díle Bohuslava Martinů v dobách jeho pařížské emigrace, ale především k přiblížení jeho kompozičního stylu v tomto období a to pomocí analýzy jeho *Sonáty pro flétnu, housle a klavír*.

Práce je rozdělena do pěti kapitol. První kapitola, která je rozdělena do dvou podkapitol, shrnuje jak život a dílo Bohuslava Martinů, tak přehled jeho komorní tvorby v pařížském období. Každá další kapitola obsahuje harmonickou a tektonickou analýzu jednotlivé věty *Sonáty pro flétnu, housle a klavír*. Tyto kapitoly jsou opět rozděleny na podkapitoly (první podkapitola je vždy obecná charakteristika, která poskytuje základní informace o určité větě) a každá z nich obsahuje analýzu velkých dílů jednotlivých vět ze sonáty.

Klíčová slova

Bohuslav Martinů, komorní tvorba, Paříž, Sonáta pro flétnu, housle a klavír

Abstract

This bachelor thesis mainly should help to examine the compositional style of Bohuslav Martinů by analyzing his *Sonata for flute, violin and piano*, but also to orientate in Bohuslav Martinů chamber music written during his Paris period.

The thesis is divided into five chapters. The first chapter, which is divided into two subchapters, summarizes life and work of Bohuslav Martinů and his chamber music during his Paris period. Each following chapter contains harmonical and tectonic analysis of individual sonata movements. These chapters are also divided into subchapters (the first subchapter is always providing general characteristic and basic information about particular movement). Each of subchapters brings the analysis of selected big parts of sonata movements.

Keywords

Bohuslav Martinů, chamber music, Paris, Sonata for flute, violin and piano

Obsah

Úvod.....	1
1. Bohuslav Martin	2
1.1. život a dílo.....	2
1.2. Komorní tvorba Bohuslava Martin v období jeho pařížské emigrace.....	8
2. Sonáta pro flétnu, housle a klavír: První vta <i>Allegro poco moderato</i>	10
2.1. Obecná charakteristika	10
2.2. Expozice	11
2.3. Provedení	14
2.4. Repríza.....	18
3. Druhá vta <i>Adagio</i>	20
3.1. Obecná charakteristika	20
3.2. Díl A.....	21
3.3. Díl B	22
3.4. Díl C	23
3.5. Díl D	24
3.6. Coda.....	25
4. Třetí vta <i>Allegretto</i>	26
4.1. Obecná charakteristika	26
4.2. Díl A.....	27
4.3. Díl B	31
5. čtvrtá vta <i>Moderato (poco Allegro)</i>	35
5.1. Obecná charakteristika	35
5.2. Expozice	36
5.3. Provedení	40
5.4. Repríza.....	43
Závěr	45
Seznam použitých pramenů a literatury.....	46
Použitý notový materiál	46

Úvod

Téma této bakalářské práce jsem si zvolil na základě mé osobní zkušenosti při interpretaci *Sonáty pro flétnu, housle a klavír* od Bohuslava Martinů. Tato kompozice mě zaujala natolik, že jsem se díky ní začal daleko více zajímat o komorní hudbu, zejména o tu českou. Navíc je mi hudba 20. století osobně velmi blízká, a proto jsem se rozhodl věnovat tuto práci právě Bohuslavu Martinů a jeho komorní tvorbě.

Sonáta pro flétnu, housle a klavír mě zaujala nejenom díky svému netradičnímu obsazení, ale také díky rafinovanému kompozičnímu stylu, který je pro tohoto autora tak typický. Touto čtyřvětou sonátou prostupuje široká škála kontrastů od melancholické druhé věty, přes hravost, která se projevuje zejména v první a třetí větě, až k finální čtvrté větě, kdy se autorův typický kompoziční styl projevuje nejprogresivněji. Skladba vznikla 16. května roku 1937 (totožné datum s dokončením skladatelova *Smyčcového kvartetu č. 4*), tedy rok před okupací tehdejšího Československa. Martinů však již v té době pobýval od roku 1923 ve Francii. Pro nástrojové seskupení flétny, houslí a klavíru (případně orchestru) existuje jen málo literatury. Martinů však během šesti let vytvořil ještě další tři skladby – Koncert pro flétnu, housle a orchestr v roce 1936, Promenády pro flétnu, housle a cembalo (klavír) v roce 1939 a Madrigalovou sonátu pro flétnu, housle a klavír v roce 1942.

Domnívám se, že má práce by mohla posloužit studentům, kteří se o komorní skladby Bohuslava Martinů zajímají a rádi by je interpretovali.

1. Bohuslav Martinů

1.1. Život a dílo

Bohuslav Jan Martinů se narodil 8. prosince 1890 v poličské věžní místnosti chrámu svatého Jakuba. V rodné Poličce totiž jeho otec Ferdinand Martinů (1853–1923) vykonával práci ševce a pověžného. Spolu s Karolinou Martinů (1853–1944), rozenou Klimešovou, měli celkem pět dětí. Ani Bohuslav Martinů a ani žádný z jeho sourozenců po sobě ovšem nezanechali žádného potomka. Tady tedy končí rodová větev, která podle poličských matrik sahá do prvních desetiletí 18. století.

Roku 1896 začal malý Bohuslav, souběžně s nástupem do první třídy, navštěvovat své první hodiny hudby u učitele Josefa Černovského. Martinů začal projevovat velký talent jak ve hře na housle, tak v improvizaci. Učitelem byl vybízen k zapisování svých prvních skladeb a v osmi letech chlapec zkomponoval dokonce své první smyčcové kvarteto na baladu Tři jezdci od Vrchlického. Přestože byl pan učitel Černovský pouze „amatérským“ učitelem, měl na budoucího skladatele velký vliv. *„To byla naše doba, kdy jsme přijímali to, co bylo. Nicméně on měl lásku k hudbě a umění, kterou si možná sám neuvědomoval, a on byl první, který mi ukázal směry, přestože jsem to byl sám, který tuto směry dokončil“*¹. Když byl otec Ferdinand Martinů jmenován sluhou ve spořitelně, opustila rodina poličskou věž a 6. června 1902 se přestěhovala do města. Chlapcův houslový talent byl nyní vyzdvižen díky koncertům, které ve městě podnikal. Rychle se dostal do podvědomí poličského obyvatelstva jakožto nadaný houslista. Mladý Martinů získal finanční pomoc spoluobčanů a mohl odcestovat do Prahy, kde byl přijat na konzervatoř.

Od roku 1906 tedy začal studovat housle ve třídě profesora Štěpána Suchého. Martinů ho vnímal jako hodného pána, který měl ovšem velmi vysoké nároky ve všech směrech, co se houslí týče. Mladý Bohuslav ale věděl, že těmto nárokům nemůže dostát, protože se v něm probouzel stále větší a větší zájem věnovat se kompozici. Po Novém roce 1908 ale musel kvůli technickým důvodům na pražské konzervatoři změnit svého profesora houslí, a tím se stal tehdejší koncertní mistr orchestru divadla na Královských Vinohradech Jindřich Bastař.

¹ MIHULE, J., *Martinů, osud skladatele*. 2002. Praha Karolinum, str. 27 - 28

Ale ani u nového profesora se nějaké významné posuny v houslové hře nekonaly – ba naopak. Na konci téhož roku propadl a druhý ročník musel tedy opakovat. Další školní rok uplynul a po neúspěšném opakování mu byl povolen od září 1909 přestup na oddělení varhanní, kde se tehdy vyučovala i skladba. Tady tedy končí jeho dříve nadějná houslová kariéra. Ovšem ani v kompoziční třídě pražské konzervatoře nezůstal Martinů déle než jeden školní rok. I přes několik skladeb, z nichž nejvýznamnější byla bezesporu *Elegie pro housle a klavír* (1909), nedokázal uspokojit očekávání profesorů jak v oboru varhany nebo klavír, tak v oboru kompozice. Definitivně byl tedy 4. června 1910 propuštěn ze školy a musel se vrátit do rodné Poličky.

Bohuslav Martinů ovšem neztrácel naděje a navracel se stále zpět do Prahy, aby neztratil pouto s hlavním kulturním centrem. Největší oporou mu tehdy byl jeho nejlepší přítel, vynikající houslista, Stanislav Novák. Seznámil se také s Josefem Sukem, kterému ukázal několik svých prvních závažnějších kompozic. Avšak prvními kompozičně vyzrálými skladbami se staly klavírní cyklus *Loutky*, a písňový cyklus *Nipponari* z roku 1912. Dne 10. prosince téhož roku konečně získal Bohuslav Martinů (přes ještě jeden neúspěšný pokus od doby vyloučení z konzervatoře) prostřednictvím státní zkoušky regulární oprávnění k soukromému vyučování, i když s velmi podprůměrným hodnocením. Postupem času je mladý chlapec z Vysočiny silně ovlivněn francouzským impresionismem Clauda Debussyho a v tomto duchu se pokusil o několik kompozic, kde se objevovala například harfa a klavír zároveň (v budoucnu jeho časté instrumentační prostředky hlavně v orchestrálních a symfonických skladbách).

V létě roku 1916 se Martinů vrátil do Poličky a stal se učitelem houslí na chlapecké měšťánské škole. Neustále se ovšem věnoval kompozici a prostřednictvím každoroční soutěže Českého spolku pro komorní hudbu se pokoušel prosadit. V této době vznikla významná kantáta *Česká rapsodie*, kde se poprvé objevují prvky větší kontrapunktické práce. Po prázdninách roku 1920 odešel z Poličky do Prahy natrvalo a zde získal stálé místo u pultu druhých houslí v České filharmonii, kde už několikrát před tím vypomáhal.

Martinů měl při nástupu do orchestru velké štěstí, hlavním dirigentem tělesa byl vynikající Václav Talich a post koncertního mistra vykonával jeho přítel Stanislav Novák. V impresionistickém opojení začal pracovat na partituře baletu

Istar, s námětem převzatým ze sumerské mytologie. Ovšem důležitým momentem pro skladatele byl koncert 7. listopadu 1920, kdy s filharmonií provedli symfonii *Báseň lesa* francouzského skladatele Alberta Roussela. „*Tento tak typický projev francouzské hudby, kouzelná čistota, jasnost harmonie, dokonalá forma a hudba jasná a plynně tekoucí hudba žádnými problémy nezatížená, to byl ideál, kterého chtěl Martinů ve svých pracích dosíci. Koupil si partituru díla, a co se již naučil, zdálo se mu pojednou úplně zbytečným a nedostatečným, takže byl odhodlán začít znovu*“², dosvědčuje přítel Stanislav Novák. O rok později vytvořil velmi úspěšný a líbivý *Francouzský kvartet e moll*. Martinů dokázal, že kompoziční řemeslo zvládl a roku 1922 nastoupil do mistrovské skladatelské třídy Josefa Suka. S Bohuslavem si byli velmi blízcí, ale největší úskalí byl pro ně čas. Josef Suk byl velmi vytížen jakožto uznávaný hudební skladatel, profesor skladby, ale také sekundista v tehdejší Českém kvartetu. Navíc byl Martinů stále nakloněn francouzskému vnímání hudby té doby a dlouho už přemýšlel o studijním pobytu ve Francii. Definitivním impulsem odcestovat byla smrt jeho otce Ferdinanda. Během sezóny 1922 – 1923 se tedy rozloučil s Českou filharmonií a Josefem Sukem a odjel do Paříže „začít nanovo“.

Odjezd do hlavního města Francie měl pro skladatele pádný důvod. Chtěl si utvrdit svůj názor, své zásady a ověřit si, že to co dělá, dělá správně. Doba ve Francii byla pestrá a plná novátorských ideologií ve všech uměleckých směrech. Proto v tuto dobu nebyl Martinů jediný, který se sem rozhodl vydat. Emigrovali sem například Jiří Mucha (1915 - 1991) - český prozaik a publicista, syn českého malíře Alfonse Muchy, dále Vítězslava Kaprálová (1915 - 1940) - česká skladatelka a dirigentka, která u Martinů soukromě studovala skladbu, a mnoho dalších významných českých osobností. Z nové generace francouzské hudby byla v popředí Pařížská šestka, ze které byl Martinů nejvíce ovlivněn Arthurem Honeggerem. Velkým vzorem byl pro něj i Igor Fjodorovič Stravinskij. V tomto směru byl pro něj ale nejdůležitější jeho francouzský učitel Albert Roussel. Roku 1924 Martinů vytvořil jeho první orchestrální skladbu z nového - „zralého“ období: *Half – Time* (Poločas) na téma fotbalového utkání. I když pražská premiéra skončila skandálem, kompozice se později stala velmi oblíbenou. Z dalších významných skladeb jmenujme například *La Bagarre* (Vřava) z roku 1926. Tato opět samostatná symfonická věta oslavuje lidskou aktivitu, výboj lidského ducha a sportovní okamžik světového významu - byla

² MIHULE, J., *Martinů, osud skladatele*. 2002. Praha ó Karolinum., str. 87 - 88

věnována prvnímu přeletu Atlantského oceánu bez mezipřistání. „*Je to chaos, který je ovládán všemi pocity nadšení, zápasu, radostí, smutku a obdivu*“³, charakterizuje skladatel.

Martinů si také našel oblibu v jazzové hudbě a ta se čteně objevovala v jeho kompozicích. Můžeme zmínit balety - *Kuchyňská revue*, *Podivuhodný let* nebo *Výzva světu*. Ve třicátých letech tohoto 20. století si ale vytvořil vlastní, neoklasicistní styl, kombinovaný s lidovou hudbou, styl jemu tak vlastní, ze kterého vycházel do konce svého života. Odraz tohoto stylu nalezneme v baletu *Špalíček* z roku 1931. Téhož roku také spolu s Charlotte Quennehen (1894 – 1978) 21. března 1931 uzavírají na radnici v Paříži občanský sňatek. V tomto období se také velmi věnoval komorní hudbě. Ovšem jedno z největších děl jeho pařížské emigrace byla jeho opera *Julietta aneb Snář* na vlastní libreto. Díky originálnímu ději a osobitému stylu skladatele rychle nabyla popularity i přes politické napětí kvůli blížící se válce. Bylo to jedno z jeho nejoblíbenějších děl, ke kterému se ještě několikrát navracel. Úspěšná premiéra se konala 16. března 1938. Válečná situace se pořád zhoršovala a 14. června 1940 se německá vojska dostala přes hranice. Martinů se svou ženou byli nuceni opustit Francii a usadili se na tři měsíce v portugalském Lisabonu. Odtud měli namířeno do New Yorku.

Martinů se svou manželkou přistáli v pořádku ve státě New Jersey 31. března 1941. „*Cesta byla velmi drahá, pomyslete, že jsme zaplatili téměř šest tisíc francouzských franků na den, a to po dobu deseti dnů. Charlotte onemocněla, a tak z těch všech dobrot k jídlu neměla nic. To vše a také náš pobyt v Lisabonu hradili naši přátelé, které znáte, a ještě jsem obdržel objednávku na jednu skladbu.*“⁴ – líčí Martinů v prvním dopise odeslaném do Poličky. Skladatel přišel do Ameriky jako významný evropský skladatel, ale nechtěl žít jenom ze své minulosti. Martinů se ovšem ve velkém New Yorku necítil nejlépe, a tak zůstali s Charlottou do června roku 1942 u svého krajanského přítele Franka Rybky na newyorském předměstí Jamaica Estates a skladatel mohl v klidu pokračovat ve svém díle. V tuto dobu začal komponovat svá obrovská symfonická díla. Po návratu do New Yorku se nastěhovali do bytu, který byl nedaleko slavné Carnegie Hall. Náhodou bylo také to, že poblíž nich pobývali manželé Bartókovi. Dne 12. listopadu 1942 nastal velký moment.

³ MIHULE, J., *Martin , osud skladatele*. 2002. Praha ó Karolinum., str. 139

⁴ MIHULE, J., *Martin , osud skladatele*. 2002. Praha ó Karolinum., str. 320

Proběhla premiéra *1. symfonie*, kterou v Cambridge a následující dva večery pak v Bostonu uvedl vynikající dirigent Sergej Kusevickij. Provedením tohoto úžasného díla byl Martinů přijat do amerického hudebního světa. Následoval důležitý *2. houslový koncert*, zkomponovaný pro houslistu Mischu Elmana. Důležitý, protože od houslového koncertu Antonína Dvořáka se žádnému českému skladateli nepodařilo tak výjimečný koncert pro tento nástroj napsat. V létě roku 1943 odjeli manželé na odpočinek do Darienu ve státě Connecticut. Martinů zde začal komponovat svou *2. symfonii* a v srpnu téhož roku dokončil orchestrální dílo *Památník Lidicím*, inspirované válečnou událostí z předchozího roku. Další léto roku 1944 zkomponoval svou *3. symfonii* v příjemném prostředí města Ridgefield. Po opětovném návratu začal Martinů vyučovat na Mannes School, hudební škole s výbornou pověstí. V tomto roce vznikla *Sonáta pro housle a klavír č. 3*, jakožto jeden z vrcholů komorní tvorby Bohuslava Martinů. Začal také pracovat na své *4. symfonii*, ale tu dokončil až dalšího léta, opět na poklidném místě, a tím bylo tentokrát Cape Cod ve státě Massachusetts. „*Drazí, 4. symfonie měla zde ohromný úspěch, koncert byl do posledního místa vyprodán a orchestr hrál úžasně, kritiky výborné.*“⁵ Manželé se přestěhovali zpět do New Yorku 1. října 1945, po skončení 2. světové války.

Martinů uvažoval o návratu do vlasti a dokonce mu přišla i nabídka vyučovat na mistrovské škole v Praze. Mezitím začal pracovat na své *5. symfonii*. Bohužel povolení k výjezdu z USA bylo zamítnuto a návrat do rodné země musel odložit. Všechno to ještě zkomplikoval úraz hlavy a následný převoz do nemocnice dne 17. července 1946. Roku 1948 dostal nabídku vyučovat v Princetonu, což přijal a dočkal se zde velkého obdivu. Bohužel za jeho nepřítomnosti v českých zemích se situace v Praze změnila a skladatelova tvorba byla zakázána. Následujícího roku 1949 dokonce navštívil po dlouhé době Evropu, bohužel to však Martinů přineslo spíše jen zklamání, protože život po válce se změnil, hlavně ve Francii. Po návratu do USA začal komponovat své geniální dílo *Symfonické fantazie*.

Prázdniny 1952 trávili manželé opět v Paříži, ale také vycestovali do Itálie a Rakouska. Poté se vrátili do New Yorku. Dalšího roku dostal Martinů pozvánku do belgického Bruselu a měl zde plnit funkci „člena výboru festivalu“ pro výběr nových kompozicí, které měly být v Bruselu prováděny. Roku 1953 dokončil své

⁵ MARTINŮ, B., *Dopisy dom , Z korespondence do Polí ky*. 1996. Praha ó Mladá fronta., str. 81

Symfonické fantazie, které sklidily opět ohromný úspěch. Na další dva roky se usadil v městě Nice, kde zkomponoval oratorium *Epos o Gilgamešovi*, *Fresky Piera della Francesca* a kantátu *Otvírání studánek*. Potom se ještě naposledy vrátil do USA na sedm měsíců, zde zkomponoval *Inkantace – 4.klavírní koncert*. Následujícího roku se vydal do Říma: „*Nabídli mi to místo na Americké akademii v Římě. Dostaneme všechno, byt a posluhu a teplo a piano a samozřejmě gáži také.*“⁶, popisuje radostnou novinu 23. února 1956 domů. Zde a střídavě ve švýcarském Schönenbergu (sídlo poblíž města Basileje) pobýval Martinů až do konce života, kde zkomponoval ještě opery *Ariadna*, *Řecké pašije* a suitu *Paraboly a Rytiny*.

Bohuslav Martinů zemřel 28. srpna 1959 ve švýcarském Liestalalu a na jeho přání byl pohřben v sídle Schönenbergu. Roku 1979 byly jeho ostatky převezeny do rodné Poličky.

⁶ MIHULE, J., *Martin , osud skladatele*. 2002. Praha ó Karolinum., str. 495

1.2. Komorní tvorba Bohuslava Martinů v období jeho pařížské emigrace

Během působení ve Francii zkomponoval Martinů obdivuhodné množství jak hudby komorní, tak také hudby operní a orchestrální. Zajímavostí jsou také koncerty pro sólové nástroje a to hlavně díky neobvyklým kombinacím nástrojů. Vedle typických koncertů pro housle, klavír nebo violoncello tak vznikla díla jako např. *Smyčcový kvartet s orchestrem* (1931), *Klavírní trio se smyčcovým orchestrem* (1933), *Concertino pro klavírní trio a smyčcový orchestr* (1933), *Koncert flétnu, housle a orchestr* (1936) nebo také velmi oblíbený *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány* (1936)⁷.

Ovšem skladatelův zájem o komorní tvorbu nebyl ochuzován a i v této oblasti vznikla velmi propracovaná a zajímavá díla. Z hlediska obsazení můžeme jmenovat od obvyklých sonát, klavírních trií, smyčcových kvartetů také díla, kde Martinů uplatňuje nástroje smyčcové spolu s dechovými (dřevěné i žesťové) a to v různých kombinacích.

Seznam komorní tvorby B. Martinů v jeho období v Paříži

1. Dua

Sonáta d moll pro housle a klavír (1926)

Sonáta č. 1 pro housle a klavír (1929)

Sonáta č. 2 pro housle a klavír (1931)

Sonatina pro housle a klavír (1937)

Sonáta č. 1 pro violoncello a klavír (1939)

Duo č. 1 pro housle a violoncello (1927)

Snadné etudy (Etudes Faciles) pro dvoje housle (1931)

2. Tria

Sonatina pro dvoje housle a klavír (1930)

Sonáta pro dvoje housle a klavír (1932)

Serenáda pro dvoje housle a violu (1932)

Sonáta pro flétnu, housle a klavír (1937)

Promenády pro flétnu, housle a cembalo (1939)

⁷ Toto dílo ovšem vzniklo ve Švýcarsku a bylo poprvé publikováno v Basileji v sídle Schöenberg, které vlastnil tehdejší dirigent a mecenáš německé Evropy Paul Sacher

Smyčcové trio č. 1 (1923)

Smyčcové trio č. 2 (1934)

Klavírní trio č. 1 (Cinq pièces brèves), (1930)

Bergerettes pro housle violoncello a klavír (1939)

Čtyři madrigaly pro hoboj, klarinet a fagot (1937)

3. Kvartety

Kvartet pro klarinet, lesní roh, violoncello a bubínek (1924)

Smyčcový kvartet č. 2 (1925)⁸

Smyčcový kvartet č. 3 (1929)

Smyčcový kvartet č. 4 (1937)

Smyčcový kvartet č. 5 (1938)

4. Kvintety

Smyčcový kvintet (1927)

Dechový kvintet (1930)

Klavírní kvintet (1933)

5. Sextety

Kuchyňská revue pro klarinet, fagot, trubku, housle, violoncello a klavír (1927)⁹

Sextet pro flétnu, hoboj, klarinet, dva fagoty a klavír (1929)

Smyčcový sextet pro dvoje housle, dvě violy a dvě violoncella (1932)

6. Jiné soubory

Serenáda č. 1 pro klarinet, lesní roh, troje housle a violu (1932)

Serenáda č. 2 pro housle a violu (1932)

Serenáda č. 3 pro hoboj, klarinet, čtyři housle a violoncello (1932)

Serenáda č. 4 pro housle, violu, hoboj, klavír a smyčcový orchestr (1932)

Nonet pro flétnu, hoboj, klarinet, fagot, lesní roh, housle, violu, violoncello a klavír (1924)

Jazzová suita pro 11 nástrojů (1928)

Ronda pro hoboj, klarinet, fagot, trubku, dvoje housle, violoncello a klavír (1930)

⁸ Tento kvartet byl zkomponován v rodině B. Martina v české Poličce

⁹ Sextet *Kuchyňská revue* vznikl jako suita ze stejnojmenného baletu B. Martina

2. Sonáta pro flétnu, housle a klavír: První věta *Allegro poco moderato*

2.1. Obecná charakteristika

V první větě nalezneme sonátovou formu s jasným trojdílným členěním – expozice, provedení a repríza. Tato část plyne v tónině G dur ve $\frac{4}{4}$ taktu. Ačkoliv je forma velmi přehledná, najdeme zde řadu modifikací, jak je u Martinů zvykem. Můžeme zde mluvit například o vztazích tónin mezi jednotlivými tématy, různým harmonizováním úseků v expozici a repríze, přidanou codou atd. Hlavní téma věty je rytmické a velmi krátké (v rozmezí jednoho taktu), ale o to více s ním Martinů v provedení pracuje. Vedlejší téma je oproti hlavnímu tématu zpěvné, ale také velmi dlouhé a je rozděleno do partů houslí a flétny ve všech dílech věty – nikde není citováno celé jedním nástrojem. Závěrečné téma plní pouze gradační funkci a plynule přechází do spojky jak v expozici, tak v repríze.

Autor v této větě používá řadu komplementárních rytmů rozložených do všech tří nástrojů. Zvláštní je, že klavír málokdy cituje celé téma, spíše cituje jen motivy z témat. Uvádění celých témat je úkol flétny a houslí. Zatímco se tyto nástroje neustále navzájem imitují a celá věta působí jako „rozhovor“ mezi těmito hlasy, klavír jim vytváří jakýsi podklad, a tím je uceluje do konečného celku. Jeho významná úloha je tedy nesporná.

Z interpretačního hlediska je patrné, že byl Martinů poměrně zdatný klavírista, klavírní part je velmi náročný a akordické výplně jsou psány v husté sazbě. A v tom je paradoxně největší úskalí první věty (samozřejmě jen v některých oblastech). Proti většinou jednohlasému partu houslí spolu s flétnou stojí klavír s velmi silným zvukem, i když tato věta má mít hravý a odlehčený charakter. A s tím musí interpreti počítat. Houslový part je napsaný velmi dobře a je jasné, že skladatel nástroj ovládal. Ovšem najdou se maličkosti, kterými si autor tak trochu protiřečí. Například na konci věty se blížíme k vrcholu, který je obsažen v codě. V nejvyšší dynamice autor napsal do hlavního motivu partu houslí oktávy. Tím je však zvuk houslí lehce utlumován, protože tlak smyčce nedopadá pouze na jednu strunu, ale rozkládá se do dvou strun. Tento problém může připomínat houslové skladby Josefa Suka (například *Fantasie g moll* pro housle a orchestr op. 24, kdy v oktávách vstupují housle v dynamice *fortissimo*,

nebo ve třetí části *Un poco triste* z cyklu *Čtyři kusy pro housle a klavír op. 17*, kdy se blíží vrchol skladby, autor opakuje třikrát hlavní motiv s gradačním záměrem a poslední citace motivu je opět zdvojena v oktávách houslového partu a ten pak přechází konečně k vrcholu).

Flétnový part se velmi podobá partu houslovému. Jenom v některých místech nejsou zrovna nejlépe řešeny polohy nástroje, kdy oproti už zmiňovanému hustému klavírnímu partu musí flétna, která je napsána ve velmi nízkých polohách, dynamicky převýšit klavír, ale zároveň dávat pozor na kvalitu tónu. Z intonačního hlediska je tato skladba velmi obtížná, nestačí pouze ladit s klavírem, ale je velmi důležité shodnout se na stejném vibratu a stejné síle tónu mezi flétnou a houslemi.

Tektonická stavba věty:

Expozice se spojkou, která plynule spojuje tuto část s provedením

Provedení; nejrozsáhlejší část první věty

Repríza se spojkou (podobná se spojkou v expozici), přecházející v codu

2.2. Expozice

První větu otvírá klavír, a to souzvukem, který obsahuje pouze tóny *g*, a to od kontra oktávy až do malé oktávy ve čtvrtých hodnotách. Do toho vstupují hned po osminové pauze housle a přednáší hlavní téma věty, které je v osminových hodnotách v hlavní tónině G dur. Na třetí době můžeme zpozorovat náznak dominanty a s *crescendem* na čtvrté době ústí téma do první doby v druhém taktu, kde se dominanta rozvádí zpět do tóniky. Hlavní téma tedy obsahuje jednoduchou kadenci – T, D, T:

Allegro poco moderato (♩=132-13)

Flauto

Violino

Piano

Housle podporuje v crescendo klavír a ten zaznívá na čtvrté době v podobě akordu složeného z tónů – *d, e, g, a* (nahrazuje dominantní funkci – D dur) a na první době druhého taktu se přidává s akordem, který obsahuje tóny – *g, h, d, e, fis* (tónika s přidanými tóny – *e, fis*). Po skončení tématu na housle navazuje flétna s volnou imitací tématu. Rytmická stránka zůstává téměř zachována s výjimkou chybějící osminové noty zdvihové (flétna tedy začíná až na těžkou dobu) a poslední osminové noty tématu, tedy osminy na lehké době první doby následujícího taktu. Klavír nastupuje na druhé osminové hodnotě druhé doby, navazuje na flétnu a doplňuje ji staccatovanými osminovými notami. Housle zde začínají volnou imitací tématu a v této funkci setrvávají asi pět následujících taktů. Harmonická kadence zůstává stejná a všechny nástroje se potkají na první době 3. taktu opět na tónice. V tomto taktu funguje naprosto stejný rytmický systém, pouze klavír má výraznější doprovod, stoupá melodie některých krajních tónů, a tím tento úvod graduje k 4. taktu, kde po dobu tří následujících taktů znějí poprvé všechny tři nástroje dohromady. Martinů zde stále pracuje s tématem jak ve flétně, tak v houslích. Klavír se stará o harmonickou stránku a v opakujících se osminových hodnotách chromaticky sestupuje v intervalech kvinty v pravé ruce vždy k první době následujícího taktu, kdy se osminy stávají citlivými tóny stoupajícími a rozvedou se vždy na druhé osmině první doby:



Vše vyústí do 7. taktu, kde housle citují motiv tématu, ale v tónině C dur. Klavír odpoví pouze dvěma stejnými akordy v osminových hodnotách. Tyto akordy jsou bitonálního charakteru a skládají se z akordu Es dur a dominantního septakordu A7 s vynechanou kvintou. Motiv poté zahraje flétna, stejně jako předtím housle, ale o oktávu výš. Flétnu střídá klavír a opět zazní jenom dva osminové akordy tentokrát akordem C dur s přidaným tónem *as*. Zde končí oblast hlavního tématu.

Zdvihem noty *c* v podobě dvou osmin začíná v devátém taktu vedlejší téma, které se rozpíná v devíti následujících taktech. Téma zprvu uvádějí housle v tónině F dur a klavír s flétnou mají na starost rytmicky orientovaný doprovod opět v podobě osminových hodnot. Po třech taktech téma vyústí plynule do

tóniny B dur a přejímá ho flétna. Struktura doprovodu se mění – housle a klavír vytváří neustálý proud stupnic v šestnáctinových hodnotách tak, že můžeme mluvit o jakémsi náznaku komplementárního rytmu. Docházíme do patnáctého taktu, kde tento rytmus ustane a pomocí nového rytmického modelu v houslích a klavíru graduje téma ve flétně až do poslední části expozice.

Ukázka vedlejšího tématu, kdy melodii v houslích po třech taktech přebírá flétna

Oblast závěrečného tématu je velmi krátká a plynule navazuje na spojku, která ústí do provedení. Začíná v 18. taktu a je dlouhá necelé čtyři takty. V prvních dvou taktech se střídají housle s flétnou, kdy houslový part obsahuje vždy dvě osminové hodnoty a na to flétna odpovídá dvěma šestnáctinovými a jednou osminovou hodnotou. Celé tyto dva takty mají gradační charakter jak z hlediska dynamiky, tak z hlediska stoupající melodie (ta se pohybuje v tónině B dur), kterou můžeme mezi nástroji vyzorovat. Klavír svým ostinátním pohybem v levé ruce s tóny *a*, *b*, *c* a sestupnou pasáží v pravé ruce vytváří jak protihlas k houslím a flétně, tak se zároveň stává metronomem a pomáhá udržet tempo při tak obtížném doplňování nástrojů. Ve třetím taktu této oblasti se objevuje komplementární rytmus v podobě klavíru na těžké době, a houslích a flétně na lehké době v šestnáctinových hodnotách. Na první době následujícího taktu zazní tercie *h*, *d* ve flétně a houslích, klavír poté odpoví krátkým rytmickým útvarem složeným z tónů *b*, *g*, housle s flétnou ho zopakují, ale s tóny *g*, *e* a vše přechází k mezivěť, kterou má na starost klavír. Je to pasáž v šestnáctinových hodnotách a má modulační charakter. Zvláštností je melodie unisono, která je melodicky tvořena několika skupinami třech vzestupných not, ovšem rytmické členění v taktu je samozřejmě sudé. Tento jev můžeme nalézt v převážném množství díla Bohuslava Martinů. Pasáž směřuje k taktu 23, kde začíná provedení první věty.



Mezivěta klavíru spojující expozici a provedení

2.3. Provedení

Tento díl můžeme rozdělit na dvě části. O první části tohoto provedení by se dalo uvažovat jako o druhé expozici první věty, ale z hlediska některých odlišných doprovodných hlasů, změn tónin a hlavně absenci závěrečného tématu můžeme mluvit o provedení.

Tato část ve 23. taktu začíná jako expozice, ale v tónině F dur s tím rozdílem, že téma přednáší flétna. Doprovod ostatních nástrojů je ovšem oproti expozici odlišný, je více pohyblivý díky šestnáctinovým hodnotám. V následujícím taktu ale téma flétny končí a spolu s houslemi se po dobu dvou taktů pohybují stále v tónině F dur ve tvaru jakési protivěty, kdy pod tyto nástroje nastupuje klavír na druhé době se vzestupnou řadou kvart v pravé ruce od tónů *c* a *f*. Vše vyústí do taktu 26, kdy na druhé době přebírají hlavní téma housle, ale v tónině B dur. Téma sice začíná od naprosto stejného tónu *f*, jako před třemi takty začínala flétna, ale díky měnící se kadenci v melodii tématu – T, T, D, která je ještě navíc podpořena doprovodem flétny díky rozloženému akordu B dur, ho utvrzuje o této tónině. A jelikož téma končí na dominantě, která není rozvedena, dostáváme se na dalším taktu na druhé osmině první doby do tóniny F dur, kdy autor ale na další době chromaticky přechází do tóniny Fis dur, kde zaznívá opět téma ve flétně, a v dalším taktu ústí tento úsek do tóniny Cis dur. Klavírní doprovod je zde enharmonicky zaměněn a z tóniny Ges dur potom přechází díky sestupujícím paralelním kvintám (stejně jako v expozici) do tóniny Des dur. V dalším taktu opět na druhé době přechází chromaticky do D dur, a ta se konečně stává dominantou, která se v taktu 29 rozvádí do G dur.

Enharmonicky zaměněný doprovod v klavírním partu v první části provedení

V tomto taktu také zazní citace motivu hlavního tématu v houslích v c moll (obdobně jako v expozici, kde ovšem citace zazněla v C dur). Na to odpovídá klavír dvěma osminovými hodnotami, které jsou v podobě bitonálních akordů složených z akordů A dur a Es dur, po čemž opět zazní citace tématu ve flétně, na to zase odpoví klavír v podobě tvrdě velkého terckvartakordu od tónu as. Se zdvihem flétny v taktu 31 nastupuje vedlejší téma, které skladatel uvedl téměř beze změny. Oproti expozici pouze odlišil toto téma pomocí tónin (As dur a ta pak přechází do Des dur) a v nástupech nástrojů, které jsou nyní uváděny naopak (téma uvádí zprvu housle, potom ho přebírá flétna). Po uvedení celého tématu se dostáváme do taktu 40, kde na druhé osmině první doby přebírá slovo klavír a svou mezivětou posouvá hudbu do 43. taktu, kde začíná další část provedení.

Martinů tady pracuje opět s hlavním tématem a to tak, že ho zkracuje a jednotlivé nástroje se tímto motivem navzájem imitují. Tento proces se opakuje třikrát, pokaždé v jiné tónině a ve stoupající dynamice:

Po této imitaci začíná část, ve které si společně flétna s houslemi proti klavíru odpovídají pokaždé ve dvou osminových hodnotách, a vzniká tedy nepřetržitý osminový tok. Ten však končí v 50. taktu a o slovo se hlásí klavír, ve

kterém skladatel pracuje s hlavou hlavního tématu po dobu dvou taktů, opět v průběžných osminových hodnotách. Skoro stejným způsobem na to odpoví flétna s houslemi unisono. O další dva takty později se ujímá slova opět klavír, kdy je motiv z hlavy tématu již značně zdeformován a celý tento třítaktový úsek je dokončen dovětkem klavíru, následně flétnou a nakonec houslemi v podobě čtyř stejných osminových hodnot, kterými chtěl skladatel docílit konečného uklidnění tohoto úseku a připravit nástup další hudební plochy:



V 60. taktu tuto plochu otvírá nová hudební myšlenka, která je věnována pouze klavíru. S označením *cantabile* se zde rozvíjí šestitaktová harmonicky velmi bohatá zpěvná fráze. Je zde využito střídání dur-moll tonality (Es dur, es moll) v nejvyšším hlasu, nerozvedených disonancí a chromatických postupů hlasů. Celá fráze tíhne k taktu 66 k akordu Ges dur. Na tu vzápětí odpovídá na druhé době flétna s houslemi třítaktovým rytmickým kontrastem v terciích, který je opět sestaven z motivické práce z hlavního tématu. Tento rytmický úsek je ale enharmonicky zaměněn, začíná tedy ve Fis dur a pomocí několika modulací za sebou se v 69. taktu dostáváme do tóniny D dur, kdy na první době zní ve flétně a houslích tercie *d* a *fis*.

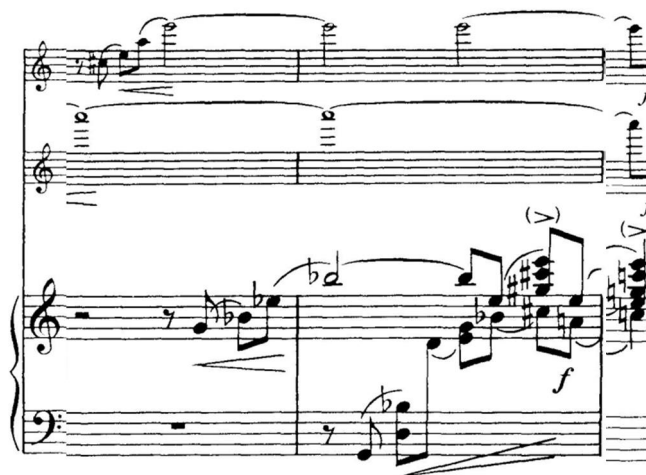


Nová hudební myšlenka uvedena až v provedení

Od druhé doby tohoto taktu opět začíná klavír s opakující se frází, která je uváděna v tóninách E dur – e moll, je tedy transponována o půltón nahoru oproti prvnímu případu. Nyní však téma končí na dominantě (kvintakord H dur), na to opět navazují v terciích flétna s houslemi a podobně jako v prvním případě se

díky několika modulacím dostáváme po třech taktech do tóniny a moll, kde začíná další mezivěta. Tato modulační záležitost se rozpíná na šesti následujících taktech. Flétna, housle a levá ruka klavíristy se starají o neustálý tok osminových hodnot, kdy nejvíce pohyblivý je flétnový part. Jediný hlas v této mezivětě, který má odlišný pohyb ve čtvrtových hodnotách v legátu je pravá ruka klavíristy. Skladatel využívá možností, které mu nejvíce nabízí chromatika v partu flétny, a tím se v 84. taktu dostáváme do tónin B dur.

Zde nyní v houslích zaznívá část vedlejšího tématu s velmi mírně upravenou melodií. Největší rozdíl je v doprovodných hlasech. Oproti neustálým pohybům v šestnáctinových hodnotách obsahuje part flétny zpěvný protihlas ve čtvrtových a půlových notách. Klavír oproti těmto zpěvným hlasům obsahuje krátký staccatovaný model v osminových hodnotách, který se několikrát opakuje. Viditelně větší změna nastává v tomto tématu v 88. taktu, kdy v houslích a flétně je melodie zastavena a tyto nástroje drží zhruba po dobu jednoho taktu tóny *b* a *f*. Toho využívá klavír a díky osminovému rozkladu v délce jednoho taktu moduluje do tóniny d moll. Následující dva takty jsou založeny na podobném systému, ale končí kvintsextakordem od tónu *c*:

A musical score snippet consisting of four staves. The top two staves are for flute and violin, and the bottom two are for piano (right and left hands). The flute part features a melodic line with slurs and accents. The violin part has a similar melodic line. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, with a dynamic marking of *f* (forte) and a slur over the right hand. The score is in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

Nyní, v 92. taktu, chystá skladatel nástup reprízy a pomocí čtyř taktů, které mají za úkol připravit nástup tématu v hlavní tónině (G dur), probíhá opět proces dialogu mezi flétnou a houslemi proti klavíru, který vždy posune dění do jiné tóniny. V taktu 93 zazní na první době tvrdě malý septakord od tónu *es*, ovšem s přidaným tónem *e* v houslích, o takt později zazní uměle vytvořený akord složený z tónů *des*, *d*, *f*, a *ges*. Poslední takt před reprízou zazní dominantní terckvartakord s tóny *d*, *fis*, *a*, *c*, který plynule přechází do reprízy:

2.4. Repríza

Repríza je téměř totožná s expozicí, obsahuje pouze malé odlišnosti (převážně v klavírním partu), které ovšem nemají na formu této věty žádný vliv – např. motiv v taktu 103 na třetí době je zapsán o oktávu výš apod. Dokonce všechna témata jsou uváděna ve stejných tóninách. Změna v pravém slova smyslu nastává až v klavírní mezivětě po skončení oblasti závěrečného tématu. Tato mezivěta je velmi podobná té v expozici, ale s tím rozdílem, že končí (se zdvihovými šestnáctinovými hodnotami, které zahrají housle s klavírem unisono) v tónině g moll a směřuje do cody.

Tato coda je tematická a rozpíná se na devíti závěrečných taktech. První tři takty plní opět modulační funkci a v průběhu tohoto úseku se střídá několik harmonických funkcí. Ty jsou nejvíce zřetelné v partu houslovém, díky rozloženým akordům v osminových hodnotách. Flétnový part zde obsahuje stupnicové pasáže, které se neustále opírají o hlavní tóninu, čili g moll. V podstatě se zde prolínají pouze akordy g moll a subdominantní c moll (samozřejmě jsou narušovány jinými tóny v ostatních nástrojích). Klavír se v šestnáctinovém toku stará o chromatickou výplň.

Všechny nástroje se následně setkají v taktu 121 na dominantním septakordu od tónu *d* s přidaným tónem *es* a zdvihovou notou *d* v houslích. Na druhé osmině druhé doby se dostáváme k vrcholu první věty, kdy hlavní téma zaznívá dvakrát v unisonu ve flétně a houslích a potřetí pouze v houslích. Klavírní doprovod je zde řešen chromaticky sestupujícími paralelními kvintakordy a

kvartsextakordy v pravé ruce a doprovodnými osminovými hodnotami v levé ruce:

Musical score for measures 120-122. The score consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major. The right hand plays quarter and eighth notes, while the left hand plays eighth notes. Dynamics include 'f' and 'ff'.

Poslední tři takty první věty začínají vzestupnou stupnicovou pasáží v terciích v houslích a flétně v tónině G dur. Tato pasáž v následujícím taktu končí a zaznívá tercie *g, h*, kterou drží tyto nástroje až do konce věty, čili jeden takt a jednu dobu taktu následujícího. Klavír rozkládá pod touto pasáží najednou akord G dur v pravé ruce a Es dur v levé ruce. Na druhé době předposledního taktu pod drženým tónem flétnou a houslemi naposledy cituje klavír hlavní téma, které je ovšem levou rukou velmi originálně doprovázeno. I když téma začíná tónem *d*, v levé ruce se objevuje akord Es dur, na třetí době Des dur a na čtvrté době hraje levá ruka pouze velkou septimu *es* a *d*. V posledním taktu už ale zaznívá čistý akord G dur na první době, který tuto větu uzavírá.

Musical score for measures 123-125. The score consists of three staves: two treble clefs and one grand staff (treble and bass clefs). The music is in G major. The right hand plays quarter and eighth notes, while the left hand plays eighth notes. Dynamics include 'f' and 'ff'.

3. Druhá věta *Adagio*

3.1. Obecná charakteristika

Druhá věta v $\frac{6}{4}$ taktu (který ale často přechází do $\frac{5}{4}$ a $\frac{7}{4}$ taktu) má stavbu volné formy, která se rozvíjí z jednoho motivu, jež na začátku této věty uvádí flétna. Celkově je tato věta velmi zajímavá, nejen po stránce výstavbové, ale také po stránce náladové. I když je tato část velmi krátká, obrovská melancholie, která prostupuje celou touto větou, naprosto odvádí veškeré myšlenky od první radostné věty. Následným nástupem třetí věty, jako by člověk zapomněl, že sonáta po skončení této druhé části ještě pokračuje.

Základem výstavby je vokální melodika v sekundových a terciových postupech ve všech nástrojích. Jenom v gradacích, které směřují k určitým vrcholům, používá Martinů větších intervalů. Samozřejmě tato sekundová výstavba platí pro nástroje, které zrovna vedou hlavní melodii, a to jsou zejména flétna a housle. Klavír v této větě plní vyloženě harmonický podklad, který se nejčastěji pohybuje ve čtvrtkových a osminových akordech, jenom ke konci věty klavír krátkými útržky motivů uklidňuje celé dění a připravuje codu.

Interpretačně je na této větě nejnáročnější navození nálady. To nejvíce souvisí s volbou správného tempa. Jednak nesmí být moc rychlé (celá věta potom působí nervózně), ale ani pomalé. Flétnový part totiž obsahuje dlouhé fráze a v pomalejším tempu je velmi náročné tyto fráze udýchat. Flétnista potom musí melodie více rozdělovat a skladba působí nesoudržně.

Z hlediska intonace si musí flétna s houslemi dávat také velký pozor. Velmi často se totiž tyto nástroje vzájemně pohybují v intervalech kvart, kvint a oktáv. Možná i díky těmto postupům má ale tato věta tak zvláštní atmosféru.

Jak je již zmíněno na začátku, tato věta nemá pravidelnou formu, spíše se části věty neustále vyvíjejí ke svým vrcholům a potom začíná skladatel vždy pracovat s motivy jinak. Podle tohoto bychom tedy mohli, alespoň kvůli přehlednosti, rozdělit tuto větu na jednotlivé části.

Tektonická stavba věty:

Díl A – od začátku druhé věty do třetí doby v taktu 11

Díl B – od třetí doby v taktu 11 do taktu 22

Díl C – od taktu 22 do taktu 29

Díl D – od taktu 29 do taktu 34

Coda – od taktu 34 do konce věty (poslední tři takty)

3.2. Díl A

Vstup celé věty začíná uvedením jednotaktového motivu, který je obsažen v partu flétny. Housle zde vytvářejí protihlas a spolu s flétnou se pohybují v nízkých polohách. Klavír svou pravou rukou pouze doplňuje harmonii a levou rukou vždy na lehké osminové době přidává vzestupný staccatovaný tón, který narušuje tuto dlouhou část v legatu. Ve druhém taktu se objevuje sekvence, kdy se celý první takt vzestupně posouvá a funguje na téměř totožném principu:

Adagio (♩ = 72)

p dolce espress.

p (pp)

p

V následujících dvou taktech zaměňuje skladatel $\frac{6}{4}$ takt za $\frac{7}{4}$. Melodie ve flétně nyní klesá a klavír s houslemi vytvářejí sekvenční doprovod, který má také sestupnou tendenci. I přesto však dynamika stoupá a v taktu 5, kdy se takt mění na $\frac{5}{4}$, se nástroje setkávají na měkce malém kvintsextakordu od tónu *ges*. Od tohoto taktu pomalu ustává osminový pohyb, tímto tedy Martinů připravuje nástup prvního vrcholu této věty v taktu 8 v dynamice *forte*, který se potom pomalu (během tří taktů) uklidňuje a přechází do velkého dílu B.

Ukázka nástupu prvního vrcholu, kdy zejména v klavíru ustává pohyb v osminových hodnotách

3.3. Díl B

Tento díl začíná v taktu 11 v dynamice *piano*, kdy housle zahrají na druhé osmině čtvrté doby motiv, který je obměnou základního motivu této věty. Ten je ovšem velmi krátký, přesněji tři osminové hodnoty, kdy na něj navazuje flétna v prodloužené imitaci, a tím opět předává slovo houslím. Ty po druhé, prodloužené citaci tohoto motivu přebírají doprovodnou funkci, kdy flétna zahraje tento model ještě dvakrát, ovšem podruhé v ještě širší podobě. Tímto prodlužováním motivu získává tento úsek stále větší plynulost. Klavír, který po dobu tohoto dílu zatím jenom nevýrazně harmonicky doplňoval housle a flétnu, se v taktu 14 začíná prosazovat svým výraznějším doprovodem, kdy nepravidelným chromatickým sestupem v sextových a septimových intervalech v obou rukou graduje tuto část až do taktu 16. Nyní v $\frac{5}{4}$ taktu vystupují housle a v nejvyšší dynamice tohoto dílu uvádí vrchol, ve kterém se objevuje část původního tématu. Tento úsek, který pomalu přechází do dílu C, je velmi podobný počátečním taktům 2 – 4, kdy rozdílem je melodie, která je uvedena v houslovém partu o oktávu výš než na začátku věty. Liší se ale hlavně tím, že téma již není vygradováno do žádného vrcholu, ale směřuje do dílu C, kdy naopak skladatel začíná stavět tuto plochu z velmi nízké dynamiky a připravuje hlavní vrchol této věty.

Ukázka vrcholu dílu B v taktu 17, kdy housle citují část počátečního motivu

3.4. Díl C

Tento díl je o několik taktů kratší než díly předešlé a jediným jeho úkolem je na základě vzestupně gradačních postupů připravit hlavní vrchol této věty. O hlavní melodii, která je založena na převážně sekundovém postupu v průběžných osminových hodnotách, se opět stará flétna s houslemi. V posledních dvou taktech před vrcholem ovšem skladatel využívá i větších intervalových skoků v hlavní melodii, k ještě přesvědčivější naléhavosti. Klavír celý tento úsek doprovází čtyřhlasými akordy v osminových hodnotách, kdy v taktech 22 – 24 tvoří pravidelnou sekvenci. Je zde také využita bitytmika, kdy levá ruka klavíru uvádí model složený ze čtyř osminových jednohlasých hodnot a pravá ruka je proti tomu utvořena třemi osminovými akordickými hodnotami. V taktu 22 střídá pravá ruka pouze sextakord F dur, sextakord Es dur a sextakord Ges dur. Levá ruka se pohybuje pravidelně v rozmezí kvarty od tónu *f* do tónu *b*:

Přechodný úsek do velkého dílu C v taktu 22 s následným začátkem gradace a ukázkou bitytmického klavírního doprovodu

Další takt je sekvencí, tudíž funguje na stejném principu (jako i takt následující). V taktech 25 a 26, které jsou ještě zkráceny na $\frac{4}{4}$ takt, je gradace nejviditelnější jak z hlediska dynamiky, tak z pohledu vyšších poloh nástrojů, zejména houslí a flétny. Následně Martinů enharmonicky zaměňuje celé harmonické i melodické dění a v taktu 27 nastává vrchol této věty v $\frac{6}{4}$ taktu v tónině fis moll. V dynamice *forte molto espressivo* znějí flétna s houslemi vzájemně v intervalu kvinty *fis*³ a *cis*⁴. Klavírní bitytmiku nyní střídá bitonalita, kdy autor pod dlouhými tóny houslí a flétny mění opakovaně osminové akordy. První souzvuk je složený z akordů fis moll a D dur, druhý obsahuje akordy cis moll a C dur. Mezitím housle s flétnou sestupují ve čtvrtvých a půlových hodnotách a připravují nástup následujícího dílu. V taktu 28 skladatel opět enharmonicky zaměňuje tento takt, kdy v klavírním partu nalézáme stále bitonální doprovod, nyní s prvním souzvukem, tvořeným kvintou *as* a *es* a akordem B dur, a druhým souzvukem, který se skládá z kvinty *es* (tento tón je zdvojen v oktávě) a *b* a z akordu *As* dur:

Vrchol druhé věty

3.5. Díl D

Tento díl je ze všech nejkratší (trvá pouze 5 taktů) a jediným účelem tohoto dílu je uklidnění celé věty. Flétna se zde pohybuje ve čtvrtvých a půlových hodnotách, kdy přednáší netematickou melodii, která se pohybuje v rozmezí sexty tónů *d*¹ a *a*¹. Housle v celém tomto dílu hrají doprovodné pizzicato vždy na druhé osmině každé doby (obdoba staccatovaných osminových hodnot v klavírním partu levé ruky na začátku věty). Hlavní slovo v této části má

výjimečně klavír, kdy sice levá ruka obstarává doprovod v osminových hodnotách, ale pravá ruka přednáší části hlavních motivů této věty:

Postupné uklidňování v závěrečném dílu druhé věty

3.6. Coda

Velmi krátká třítaktová coda začíná v dynamice *poco mezzoforte* ve 34. taktu. Nad měkce velkým septakordem od tónu e^1 se rozkládá melodie ve flétně v osminových hodnotách v rozmezí tónu f^1 až b^1 . Houslový pizzicatový doprovod v tomto taktu ustává a samotný nástup tohoto nástroje začíná až na šesté době, kdy již codu dohrává se všemi nástroji arco. Následující (předposlední) takt je složen ze vzestupné pasáže, kdy housle sekundově postupují až k tónu f^3 a flétna (převážně v terciových krocích) vrcholí na tónu d^3 . Klavír se k těmto nástrojům připojuje osminovým pohybem na druhé osmině páté doby a v posledním taktu ukončují tuto větu třemi akordy B dur:

4. Třetí věta Allegretto

4.1. Obecná charakteristika

Tato věta ve $\frac{2}{4}$ taktu má jasnou funkci „*beethovenovského scherza*“. Je to velká forma trojdílná s reprízou. Tato svižná a optimistická část sonáty, kde Martinů spojuje motivy, které dělají z této věty pozitivní záležitost navzdory jejím obtížím, není oproti ostatním částem tak závažná. Je ovšem obtížná na koncentraci, velmi průhledná, plná rytmicky matoucích pasáží a je nutné, aby všichni hráči měli výborně nastudovaný nejen svůj part, ale celou partituru sonáty. Když to vše shrneme, jednotlivé party z technického hlediska není tak náročné zahrát, ale udržet neustálý tok a náladu této věty je velmi obtížné.

Díl A v tónině D dur je rytmický, založený na střídání nástrojů v jednotlivých motivech. Celý tento velký díl je složený ze dvou motivů, se kterými skladatel neustále pracuje. Zde Martinů projevils svou genialitu, protože z těchto dvou krátkých motivů vytvořil velkou plochu, která je velmi propracovaná a také soudržná.

Ve zpěvném a kontrastním dílu B *Poco meno* ukazuje skladatel smysl pro melodii, ze které vyzařuje velké uklidnění oproti předchozímu dílu A. Celé téma zprvu zahraje flétna, potom se ukáží housle, melodie je ovšem trochu obměněna. Díl B uzavírá klavír, kdy celé téma skladatel harmonicky a rytmicky deformuje a zachovává pouze některé motivy melodie, a tím připravuje nástup reprízy.

Tektonická stavba věty:

Díl A – *Allegretto* – jasně ukončená, rychlá část

Díl B – *Poco meno* – melodická část skládající se ze sóla, neuzavřená – přechod na da capo

Díl A – Da capo

4.2. Díl A

Třetí větu otvírá klavír krátkým rytmickým motivem, který je sice v tónině D dur, ale postrádá citlivý tón *cis*. Můžeme tedy říct, že je zde durová dominanta nahrazena dominantou mollovou – a moll. Na druhé době hned zaznívá flétna, která uvede druhý motiv (oproti prvnímu motivu asi dvakrát delší). Housle hrají prvních patnáct taktů pizzicato, a tímto udávají vstupu této věty ještě větší rytmickou přesnost. Nejprve zahrají na úplném začátku zdvojenou notu *d* v oktávě a hned po zaznění první osminové hodnoty ve flétně ji vždy na lehkou osminu doprovází, a to střídáním kvart *d, g* a *e, a*. Celý tento krátký úsek se opakuje ještě jednou:

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Violin, and Piano. The title is "Allegretto (♩=144)(138)". The time signature is 2/4. The Flute part (top staff) begins with a melodic motif. The Violin part (middle staff) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, starting with a double note 'd' in the octave. The Piano part (bottom staff) also plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes dynamics such as "pizz." and "poco f".

Následně se oba dva motivy prodlouží, ale stále nástroje hrají své motivy samy. Flétnový motiv je melodicky trochu upravený, ale je stále doprovázen kvartami houslí, které jsou však posunuty o celý tón výš. Po skončení prodlouženého flétnového motivu navazuje klavír svou mezivětou, která je složena ze sestupných skupin not, které jsou obdobou prvního krátkého motivu. Housle doprovázejí klavír vždy osminou na lehké době unisono.

Se zdvihem dvou šestnáctinových hodnot se přidává ke klavíru flétna a v taktu 16 konečně všechny tři nástroje zaznívají společně. Hlavní slovo tady má flétna, v jejímž partu můžeme najít pravidelný model, který je obměnou prvního motivu. Housle přecházejí z pizzicata na arco a flétnu doprovázejí neustálým tokem v šestnáctinových hodnotách. Klavír zde střídá nepravidelně rytmicky dva osminové akordy – první akord je ve tvaru kvintakordu D dur a druhý akord se

skládá z tónů *b*, *f* a *es* (tóny jsou uvedeny, jak jdou od spodu v klavírním partu, kdybychom je seřadili, získáme kvartový akord *f*, *b*, *es*).

Tato část se po čtyřech taktech přesouvá díky jednomu vloženému taktu do nové tóniny, graduje do vyšší dynamiky a trvá opět čtyři takty. Zde po dalším vloženém taktu po stupnicovém běhu v houslích zazní obměněný motiv (také v houslích) a na něj navazuje klavír se zkráceným druhým motivem, který končí v taktu 32. V následujících šesti taktech si odpovídají flétna a housle s klavírem. Po této části následuje takt 38, kde klavír začíná na lehké osmině první doby se svým ostinátním doprovodem v šestnáctinových hodnotách. Tento doprovod je pouhým rozkladem akordu F dur, kdy je ovšem pravá ruka s levou v protipohybu. Se zdvihem houslí k následujícímu taktu nyní nastupují housle s flétnou unisono, kdy je stále opakována rytmická obměna prvního motivu. V této části si také můžeme všimnout, že melodie houslí a flétny je trochu podobná melodii druhého motivu. Mezi těmito nástroji nyní vzniká komplementární rytmus, protože vždy, když v jednom nástroji zazní osminová hodnota, druhý má proti němu dvě hodnoty šestnáctinové:

Tato část je velmi obtížná na intonaci nejen z hlediska vyšších poloh nástrojů, ale také z hlediska dynamiky. Aby tento komplementární rytmus vyniknul, flétna musí hrát ve větší dynamice oproti srozumitelnějším houslím

V taktu 43 se na druhé době v klavírním partu mění akord F dur na b moll, dále na es moll, Es dur, c moll, C dur, A dur, g moll a poslední doba tohoto doprovodu (druhá doba v taktu 48) je stoupající rozložený akord a moll (mollová dominanta), díky kterému se dostáváme v následujícím taktu do dalšího úseku do tóniny D dur, kde je práce s tématem opět jiná. Nyní se v rytmu, který je odvozen z prvního motivu, pohybuje pravou rukou i klavír a vzniká zvláštní efekt, kdy tento úsek zní trochu zmateně, přesto je však promyšlený a logický. Vše se ucelí v taktu 56, kdy po dobu osmi taktů citují druhý motiv housle (stále v tónině D dur) a klavír vždy na těžké doby střídá pouze akord D dur s přidaným tónem *h* s bitonálním akordem složeným z akordů Es dur a G dur s přidaným tónem *a*. Flétna tento úsek krásně spojuje chromatickými výplněmi od tónu *fis* po tón *h* a zpět, vždy v rámci dvoutaktí:

Po této části následuje v taktu 64 pasáž ve všech nástrojích, která je velmi zajímavá jak po stránce rytmické, tak harmonické. Všechny nástroje začínají v poměrně vysokých polohách v tónině D dur. Po dobu čtyř taktů pokračují sestupně, ale každý z nich sestupuje svým originálním způsobem. Každý z hlasů má svůj rytmus, který pravidelně dodržuje, a také harmonii, kterou do sebe ale nástroje nezapadají. Flétna se stále opírá o rytmus prvního motivu a na každém jeho zaznění mění akordy: D dur, G dur, D dur, G dur, B dur, D dur a h moll. Housle jsou nejméně propracované, jde pouze o jednohlasý šestnáctinový pohyb. Tyto dva nástroje do sebe rytmicky zapadají, nicméně klavír díky svému šestnáctinovému toku, který je melodicky tvořen po třech šestnáctinových hodnotách, vytváří v tomto úseku druhé rytmické pásmo, čímž vzniká bilytmika. V každé skupince těchto tří not se mění jejich harmonie a tím se tato pasáž stává ještě zajímavější. Konkrétně jde o akordy D dur, Fis dur, G dur, E dur, D dur, Fis dur, Es dur, A dur, G dur a es moll. Rytmicky je tento úsek ovšem jasně vytvořen v každém taktu ze dvou skupin po čtyřech šestnáctinových hodnotách:

The image shows a musical score for measures 64 to 67. It consists of four staves: two for woodwinds (flute and clarinet), one for strings (violin and viola), and one for piano (treble and bass clefs). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a similar pattern. The piano part features a complex rhythmic structure with sixteenth notes and rests, creating a syncopated feel. The key signature is D major, and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'f'.

Nyní se dostáváme do taktu 68. Nastává zde uklidnění po předchozí pasáži a připravuje se závěr tohoto velkého dílu. Všechny nástroje se neustále pohybují okolo tónů z tónického kvintakordu D dur. Flétna má těžiště na tónu *fis* (tónická tercie), který se neustále zaměňuje s tóny *eis* (uměle vytvořený tón stoupající) a *g*. Housle zase střídají pravidelně paralelní kvinty *d, a* a *es, b*. Klavír zůstává v matoucím rytmu a střídá pravidelně rozložené akordy D dur a es moll:



V posledních třech taktech se nástroje sjednotí na stupnicovém běhu (ten trvá pouze jeden takt), kde všichni sice hrají v tónině D dur, ale každý nástroj začíná od jiného tónu. Zvláštností je, že hlasy zaznívají vzájemně v kvartových intervalech. Každopádně v následujícím taktu se potkávají na sextakordu h moll, housle s flétnou potom zahrají první motiv, hned po druhé se rytmicky přidává klavír a dvěma osminovými notami *d* v houslích a klavíru a jednou notou *fis* ve flétně uzavírají velký díl A:



4.3. Díl B

Tuto krásnou lyrickou část označenou *Poco meno* můžeme rozdělit na tři menší díly – sólo flétny, houslí a na závěr klavíru. Nejzřetelnější jsou ovšem flétna a housle, klavír potom slouží jako dovětek tohoto dílu.

Melodie flétnového sóla, které plyne v tónině B dur, je složena z malých intervalových vzdáleností, nejčastěji ze sekund a tercí. Je dlouhá 14 taktů a neustále se navrácí do hlavní tóniny. Doprovod není nijak složitý, housle v toku

šestnáctinových hodnot rozkládají ostinálně akord B dur po dobu pěti taktů a potom akord g moll po dobu šesti taktů. Klavír rytmicky nepravidelně doprovází flétnu na lehkých i těžkých dobách osminovými hodnotami. Harmonicky skoro celou dobu střídá pouze dva akordy, a to B dur a C dur, avšak u obou akordů je vždy vynechána tercie:

V posledních třech taktech této části se sólová flétna dostane na tón d^3 , který drží po dobu dvou taktů a jedné osminové hodnoty taktu následujícího. Pod ní se stupnicově rozvíjí housle, které končí na tónu f^3 . Klavír se k doprovodným šestnáctinovým hodnotám přidá k houslím v předposledním taktu této části, konkrétně na druhé šestnáctinové notě první doby, a to v kvartách. Housle se ovšem zastaví na tónu f^3 , ale klavír pokračuje ještě celou jednu dobu ve stoupajících kvartách. Skončí na druhé době posledního taktu kvartou c, f a ocitáme se na dominantě F dur. Úsek je opakován repeticí, kdy pravidelně přecházíme z dominanty F dur zpět do hlavní tóniny B dur.

Nicméně podíváme-li se na další část (sólo houslí), podruhé skladatel dominantu nerozvádí a druhá část plyne v tónině F dur. Oproti předešlé melodii ve flétně je tato melodie průraznější a více pohyblivá. Martinů se zde nebál větších intervalových skoků, ani propracovanějšího flétnového doprovodu, který je trochu pestřejší. Klavír ale plní stále podobnou funkci, jediným rozdílem jsou samozřejmě harmonie, kdy střídá nejčastěji kvartsextakord F dur a měkce malý kvintsextakord g moll:

Poslední tři takty probíhají stejně jako v minulém případě, rozdíl je samozřejmě v tónině, kdy se klavír díky své poslední kvartě *d*, *g* a repetovanému tónu *g*³ ve flétnovém partu dostává do tóniny G dur, nicméně tento úsek je opět opatřen repeticí, ale s jednotaktovou prima a sekunda voltou. V prima voltě si housle utvrdí svou dominantu C dur, klavír se podřizuje a odpovídá oktávami složenými z tónů *c* a pomocí repetice opět zaznívá celý úsek v F dur. V sekunda voltě housle opakují oktávy z tónů *e*, ale flétna s klavírem odpovídají již v tónině A dur. Flétnovou odpověď (repetovaný tón *e*) můžeme vnímat jako tercii v C dur, ale klavír pod tuto odpověď rozkládá akord A dur, a flétnový tón *e* se tudíž stává kvintou tohoto akordu:

Následná závěrečná část tohoto velkého dílu probíhá tedy v tónině A dur (příprava na návrat velkého dílu A, který je v D dur). Zvláštností ale je, že skladatel opět vynechává citlivý tón *gis*. Hlavní melodie v sextách a terciích, tvořena pravou rukou v klavíru, pracuje s motivy z předešlých částí. Levá ruka doprovází rozloženými akordy a různými melodickými tóny. Flétna s houslemi

zde obstarávají ostinatní doprovod ve vysokých polohách, a to dodává této části velkou hravost:

102

p

mf

poco f

Všechny nástroje se sjednotí v taktu 110, kdy klavír začíná hrát vzestupnou stupnicovou pasáž v terciích, housle se přidávají na druhé osmině první doby a flétna se přidá na druhé osmině druhé doby. V taktu 113 všichni zahrají tón a^3 , na což klavír odpoví obměnou prvního motivu velkého dílu A (samotná příprava na jeho nástup). Nástroje si opět mezi sebou začnou tímto motivem odpovídat, vždy ve více harmonicky zdeformované podobě motivu. Nakonec klavír zahraje jenom dvě šestnáctinové hodnoty, čímž nastává čtvrtková pauza s korunou a návrat *Scherzo Da Capo al Fine*:

111

f

meno f

f

meno f

f

meno f

mf

f

meno f

Scherzo Da Capo al Fine

5. Čtvrtá věta Moderato (poco Allegro)

5.1. Obecná charakteristika

Poslední věta této sonáta je určitě nejzajímavější. Ve $\frac{3}{4}$ taktu zde Martinů ukazuje obrovský cit pro výstavbu hudební plochy, na níž se rozkládá velké množství tematického a motivického materiálu. Ale i přes kvantum těchto motivů působí tato část velmi logicky a soudržně.

Stavebně se tato věta jeví jako velmi modifikovaná sonátová forma s náznaky velké písňové formy, kdy expozice, provedení i repríza obsahují dva malé díly. V repríze můžeme nalézt řadu modifikací, mezi kterými jsou například harmonická změna doprovodu v klavírním partu, zdvojení některých tónů v oktávách v partu houslí atd. Ovšem stavebně je tato repríza nenarušena a po jejím skončení přechází plynule v krátkou codu.

Skladatel v této větě určitě nejlépe prokazuje své charakteristické kompoziční rysy. Jednak je to udáno komplikovanou, přesto promyšlenou stavbou, ale hlavní roli v této závěrečné části hrají detaily. Díky nim zde Martinů dokonale zobrazuje svůj postoj ke kompozici jako takové. V podobném duchu, ať už z hlediska stavby, harmonie, či komplikovaným rytmům, Martinů komponoval již svá velká díla tohoto období. Jmenovat můžeme jeho operu *Jullietta*, či balet *Špalíček*. Samozřejmě nemůžeme tato obrovská díla srovnávat už jenom z hlediska rozsahového, mluvíme pouze o stylu čistě kompozičním.

Interpretační problematika je zde nejvíce viditelná opět v klavíru, ovšem oproti ostatním větám je zde úloha tohoto nástroje ještě ztížena technicky náročným úvodím sólem. V partu houslí se zde vyskytuje několik dvojhmatových pasáží (nejvíce v provedení) a ve spojení s flétnovým partem přináší další problémy z intonačního pohledu. Samozřejmě také musí všechny nástroje dbát na stejné artikulaci jednotlivých motivů. V této větě se před reprízou objevuje ještě kadence. Zde má hlavní slovo flétna, kdy se o doprovod starají housle s tremolovaným jednohlasým podbarvením a klavír s jednoduchými dvouhlasými souzvuky.

Tektonická stavba věty:

Expozice – první klavírní sólová část a druhá část prováděna již všemi nástroji, na kterou navazuje mezivěta

Provedení – první netematická část, druhá část, kdy autor zpracovává všemi nástroji úvodní klavírní sólo a kadence flétny (všechny tyto části jsou spojeny mezivětou)

Repríza – téměř totožná s expozicí; obsahuje závěrečnou codu

5.2. Expozice

Závěrečná věta je centralizována do tóniny G dur. Úvodních 20 taktů má sólo pouze klavír. Celá plocha působí tanečním dojmem se synkopovanými jazzovými prvky. Pro klavíristu je obtížným úkolem. Stěžejními rytmickými hodnotami celého tohoto úseku jsou v levé ruce (krom 4 taktů) osminové hodnoty, v pravé ruce pak ještě navíc hodnoty šestnáctinové.

Dominantním motivem je v pravé ruce rytmický motiv šesti šestnáctin, začínající vždy na druhé osmině druhé doby. Je koncipován dvouhlasně, sestupným a následně vzestupným spodním hlasem a třemi osminovými hodnotami v horním hlasu. Tím vzniká jasná rytmizace a pulzace. Klavírista se tu setká s problémem, jak zahrát přesvědčivě tento dvojhlas v jedné ruce – frázování autorem zapsáno není. V praxi je nutné tato šestnáctinová témata hrát frázováním vždy po dvou, aby vynikly dostatečné osminové hodnoty v horním hlasu. Spojením obou těchto hlasů v jedné ruce vznikají často zajímavé akordy – mnohdy souzvuky sekund nebo maximálně tercií a sekund. Každý takt vede crescendem do těžké doby taktu následujícího:

Moderato (poco Allegro) (♩ = 112)

The image shows a musical score for piano, titled "Moderato (poco Allegro) (♩ = 112)". The score is written in 3/4 time and begins with a forte (f) dynamic. It features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and eighth notes in both hands. The right hand has a syncopated melody, and the left hand has a steady eighth-note accompaniment. The piece starts with a forte (f) dynamic and includes crescendo markings.

V taktu 5 v dynamice *meno forte* začíná autor pracovat s úvodním motivem šestnáctin a to tak, že jej zkracuje na skupinu čtyř šestnáctin a opakuje. V taktech 6 a 7 se v levé ruce objevují první synkopy, které postupují až do taktu 13, kde se v pravé ruce objeví znovu motiv úvodu, tentokrát v dočasné tónině B dur. Motivy šesti šestnáctin postupují v každém taktu již jen sestupně.

Levá ruka, která v úvodu měla pichlavé staccatové osminy, má nyní v těchto taktech (13 – 16) nové frázování, kde druhá a třetí osmina jsou pod obloučkem. Kumulováním a opakováním šestnáctinového motivu se dostáváme k taktu 17, kde začíná řada sestupných synkopovaných akordů v osminových hodnotách. V taktu 19 se rozvíjí plynulý motorický pohyb šestnáctin pravé ruky, který v následujícím taktu graduje a vzestupně směřuje do tóniny g moll a nástupu houslí a flétny:

Housle nastupují na těžké době se dvěma osminovými notami *g*. Na druhé osmině druhé doby od tónu *fis* sestupují v šestnáctinových hodnotách do první doby následujícího taktu do tónu *b¹*. Ten je však opakován osminovými a poté šestnáctinovými hodnotami, ovšem o oktávu výš. Flétna má v tomto dvoutaktí stejnou stavbu, jenom jsou tyto dva takty uvedeny opačně oproti partu houslí. To platí pro rytmickou stránku, harmonicky jsou party vytvořeny tak, aby do sebe akordicky zapadaly. Klavír v těchto dvou taktech velmi nenápadně doprovází tyto nástroje, kdy zde můžeme nalézt motivy z úvodního klavírního sóla. Ve 23. taktu se nástroje ocitají v tónině *c moll*. Zde po dobu následujících čtyř taktů spolu flétna s houslemi pokračují v navzájem stejném rytmu v intervalech tercií v taktech 25 – 26 i v intervalech zmenšených kvart (znějící

velké tercie). V klavírním partu od taktu 23 opět nacházíme motiv z úvodní části, přesněji hlavní motiv složený z šesti osminových hodnot v pravé ruce:

Od taktu 27 ustává navzájem stejný pohyb flétny a houslí. Klavírní part je nyní tvořen průběžnými šestnáctinovými hodnotami, kdy se zde několikrát objevuje pravidelný chromatický model složený nyní z osmi šestnáctinových hodnot. Tento doprovod je tvořen převážně v intervalech sext, zřídka se zde objevují také zvětšený kvinty a zmenšené septimy (znějící malé sexty). Flétna podporuje klavír stejně zkonstruovaným doprovodem s rozdílem nepravidelné chromatiky, která je místy narušena celým tónem. Houslový part je založen na opakujících se tónech, které se vzestupně po dvou dobách mění:

Tento úsek graduje do taktu 30 do tóniny g moll. Ve dvou následujících taktech končí motorický pohyb šestnáctinových hodnot a Martinů zde dává prostor střídání osminových hodnot v klavíru a flétně. Housle tyto nástroje vždy naruší šestnáctinovým motivem na poslední třetí době obou taktů. Zajímavě je v těchto taktech harmonie, kdy první tři osminy patří do tóniny g moll, následující dvě osminové hodnoty jsou součástí akordu d moll a poslední osmina

30. taktu je v Es dur, která směřuje do dalšího taktu do tóniny C dur. Ta zde setrvává (přes narušení levé ruky v klavíru) dvě doby. Přes nerozvedený dominantní septakord se zvětšenou kvintou od tónu a, který je na třetí době, se nyní dostáváme do tóniny F dur.

Na tomto akordu však nezůstává hudební plocha dlouho, hned na druhé době opět nastává šestnáctinový pohyb ve všech hlasech, který přináší opět komplikované změny harmonií. Tento úsek od taktu 32 trvá čtyři takty a směřuje do mezivěty, která spojuje expozici s provedením.

Mezivěta v taktu 36 je tematická díky synkopickým osminovým akordů v klavírním partu, které můžeme najít v úvodu věty v klavírním sólu. Tato spojovací část je poměrně dlouhá, trvá šest a půl taktu. Housle s flétnou se přidávají k synkopickému klavíru na druhé době v taktu 37 čtyřmi šestnáctinovými a jednou osminovou notou *f*, kdy poté stejný model zahrají v dalším taktu na synkopické druhé osmině první doby a poté na následujícím taktu již na první době. Za nimi opět zazní klavír svým pohybem pěti osminových akordů, ve kterých střídá pouze dva akordy b moll a Ges dur. Ve 40. taktu se od klavírního akordu b moll odrážejí housle s flétnou a svou pasáží unisono se dostanou do druhé doby taktu 41. Klavír poté dopoví za tyto nástroje dvěma šestnáctinovými a jednou osminovou hodnotou tuto pasáž, housle s flétnou odpoví osminovým akordem b moll, klavír opět zahraje tento motiv, ale nyní již na její osminové hodnotě zaznívá dominantní terckvartakord od tónu c. Ten se ovšem nerozvádí, následuje osminová pauza ve všech nástrojích a na druhé osminové hodnotě druhé doby v taktu 42 začíná provedení:

The image shows a musical score for measures 39 to 42. It consists of three systems of staves. The first system (measures 39-40) features a piano part (treble clef) with sixteenth-note runs and a bass part (bass clef) with chords and eighth notes. The second system (measures 41-42) features a violin and flute part (treble clef) with sixteenth-note runs and a piano part (bass clef) with chords and eighth notes. The score includes dynamic markings such as *f* and *sf*, and various articulation marks like accents and slurs.

5.3. Provedení

První netematická část tohoto provedení je kontrastní proti rytmické expozici. Základním výstavbovým materiálem jsou nyní plochy v osminových hodnotách v legátu jak v partu flétny, tak v partu houslí. Tyto nástroje jsou však na sobě počáteční čtyři takty této části nezávislé. Tento pohyb je ovšem místy narušen rozloženými akordy v šestnáctinových hodnotách. Klavírní part zde vytváří harmonii pomocí synkopických čtvrtvých a osminových akordů, ve kterých se nebojí užívat paralelních postupů.

Od taktu 48 nyní skladatel opouští volný pohyb všech hlasů a z dynamiky *piano*, díky systematicky vystavěné gradaci, směřuje až k vrcholu tohoto netematického provedení. Synkopický charakter je ovšem stále zachován ve všech partech. Rytmický pohyb flétny a houslí je zde naprosto stejný a tyto nástroje se navzájem pohybují ve zpěvných intervalech v dlouhé melodii až do taktu 55. V klavírním doprovodu, oproti pravidelným synkopickým akordům v levé ruce, nyní vzniká nový ostinátní pohyb v pravé ruce složený ze střídajících se šestnáctinových a osminových hodnot:

The image shows a musical score for measures 50 to 54. It consists of three staves: Flute (top), Violin (middle), and Piano (bottom). The Flute and Violin parts are in a melodic line with slurs and dynamic markings of *poco f* and *più f*. The Piano part features a steady, syncopated accompaniment in the right hand with dynamic marking *mf*, while the left hand plays chords. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Poté v taktech 55 – 56 ustává synkopický doprovod levé ruky v klavírním partu a je nahrazen dvěma čtvrtvými akordy na první a druhé době v každém z těchto dvou taktů. Ostinátní pohyb pravé ruky klavíru ovšem zůstává (až do taktu 66, kde začíná druhá, tematická část provedení) a nad ním housle s flétnou rozkládají dva sestupné akordy v šestnáctinových hodnotách. Zvláštní je opět stránka harmonická, kdy klavír na první době 55. taktu hraje kvartsextakord *es moll* a na druhé době zmenšený septakord od tónu *a*. Nad klavírem sestupně rozkládají housle zmenšený septakord od tónu *fis* (enharmonicky zaměněný tón *ges*, díky tomu zapadá houslový part do obou klavírních akordů) a flétna od tónu

a pouze chromaticky sestupuje. Takt 56 probíhá téměř totožně, pouze klavírní harmonie jsou obměněny, přesněji na první době se objevuje kvintakord Ges dur, který je na druhé době zaměněn zmenšeně malým kvintsextakordem od tónu e:

Po tomto poměrně dlouhém gradačním úseku nyní konečně následuje vrchol v této části provedení. Ten se objevuje v 57. taktu a trvá sedm taktů. V dynamice *forte* je nyní flétnová melodie doprovázena dvojhmaty houslí. Klavír neustále motoricky setrvává v ostinátním doprovodném rytmu, kdy ale na každé první době rozkládá dominantní septakord od tónu *b* s vynechanou tercií:

Po tomto vrcholu Martinů pomocí dvoutaktové mezivěty uklidňuje napětí a připravuje tím nástup druhé tematické části provedení, která začíná v dynamice *piano* v tónině g moll. Nyní Martinů zpracovává úvodní klavírní sólo, které je ovšem nyní uvedeno ve všech nástrojích. Hlavní melodii ovšem hrají housle s flétnou a klavír je doprovází téměř totožným způsobem, jako v úvodu věty

doprovázel melodii svou levou rukou. Díky této instrumentaci je nyní klavírní doprovod propracovanější. Celá tato část je oproti úvodu nepozměněna.

Nyní se dostáváme do taktu 85, kdy provedení přechází pomocí šestitaktové mezivěty do kadence. Tato mezivěta je vytvořena převážně z ostinátního pohybu převzatého z první, netematické části provedení z klavírního partu. Zde je ovšem uveden ve všech nástrojích nepravidelně a má hlavně modulační charakter. Díky tomuto úseku se v taktu 89 dostáváme do tóniny As dur. V taktu následujícím již pouze klavír svým terciovým pohybem připravuje tóninu Des dur, ve které se celá kadence odehrává:

89 *Poco Andante*
dolce
p
rit.
p

Ukázka přechodu mezivěty do úvodní části kadence

Kadence je sestavena ze čtyř pasáží ve flétnovém partu. Tento hlas se neustále pohybuje v tónině Des dur, ovšem doprovod houslí a klavíru se vždy na začátku každého taktu mění. V druhém taktu této kadence sestupují klavír s houslemi paralelně do tóniny Ces dur a v taktu následujícím přecházejí společně do tóniny Ges dur. Rozložením zdvojené kvinty *des* a *as* v levé ruce a tercie *d* a *f* v pravé ruce v klavírním partu nastávají poslední dva takty této kadence. Nyní nejsou housle považovány za doprovodný nástroj a k sólové flétně (ta nyní přebírá ostinátní pohyb z první, netematické části provedení z klavírního partu) se připojují vzestupnou pasáží, která končí na dlouhé notě *f*. V taktu 95 na druhé osmině první doby housle postupují chromaticky z tónu *f* na tón *fis* a klavír se posledním akordem v této kadenci ocitá na tvrdě zmenšeném alterovaném kvartsextakordu od tónu *as*. Flétna poté přednese naposled motiv složený z rytmického ostinátního doprovodu, a tímto kadenci ukončuje a připravuje nástup posledního dílu této věty:

94 *Poco moderato*

p *p* *p*

pp *pp* *p*

accelerando

5.4. Repríza

Po kadenci přichází se svým sólem opět klavír. To je opět rozsáhlé a čítá celkem 23 taktů. Motorickým pohybem šestnáctin a osmin se autor během čtyř taktů crescendem dostává k části Tempo I.

Tato část je však oproti samotnému úvodu věty v tónině C dur. Takty 100 – 106 probíhají téměř identicky jako v úvodu, dochází však k obměnám v levé ruce. Ta již neobsahuje jen pichlavé osminy, ale také akordy, oktávy a souzvuky sekund. Náročnost provedení se tím zvyšuje. Od druhé doby taktu 107 se plocha opakuje v téže tónině, jako tomu bylo v úvodu od taktu 8. Nejprve v pravé ruce o oktávu níž, poté již od taktu 109 naprosto identicky shodně s úvodem. V levé ruce ovšem dochází opět občas ke změnám v taktech 112 – 116, kde se oproti úvodu objeví vždy jedna osmina zdvojená do oktávy. Zdá se to jako maličkost, ovšem klavíristovi tyto drobné modifikace přinášejí nepříjemné okamžiky při koordinaci obou rukou, která je v repríze jiná než v úvodu. Poslední takt

klavírního sóla (takt 118) je až na poslední osminovou hodnotu v levé ruce opět téměř podobný taktu 20. Zajímavé je, že zde skladatel oproti úvodu vynechává předposlední takt klavírního sóla.

Nástup houslí a flétny je totožný s expozicí této věty a průběh je odlišný pouze z hlediska zdvojování tónu v partu houslí v oktávách a změn oktáv v klavírním doprovodu. Celý tento úsek ovšem směřuje do závěrečné cody.

Tato tematická coda začíná v taktu 134 a je dlouhá osm taktů. Jedná se o rozšířenou obměnu mezivěty, která spojuje expozici s provedením. Během opětovné pasáže v houslích a flétně unisono ovšem flétna přestává hrát na třetí době taktu 137 a unisono s houslemi přebírá klavír. Housle ovšem pasáž opouští v následujícím taktu na druhé době a klavír po dobu necelých dvou taktů tento sestupný běh dokončuje na třetí době taktu 139. Odtud vždy na druhé osmině každé doby odpovídají klavíru flétna s houslemi třemi osminovými akordy c moll, As dur a dominantním kvintsextakordem od tónu *h* a společně všechny tyto tři nástroje ukončují akordem C dur celou sonátu:



Závěr

Díky své bakalářské práci jsem měl možnost detailně poznat hudbu Bohuslava Martinů, který u nás zastává první místo mezi českými skladateli 20. století. Touto cestou jsem mohl nahlédnout ahl do nejdrobnějších detailů do skladatelovy komorní tvorby v jeho pražském období a dopracovat se k faktu, že i v *Sonátě pro flétnu, housle a klavír* Martinů projevuje svůj velmi jistý a originální kompoziční styl s prvky hudby z období klasicismu a tzv. neoklasicismus. Tuto kompoziční techniku nejvíce uplatňuje z hlediska formy díla. Autor zde zachovává typickou stavbu sonáty, kdy první rychlá vta plyne v sonátové formě, druhá pomalá vta je sice výjimkou díky své volné formě, která vta má charakter scherza ve velké písňové formě s idílnou s reprízou. Třetí vta *Moderato (poco Allegro)* je opět v sonátové formě, nicméně modifikované, s náznaky písňové formy.

Doposud nebyla *Sonáta pro flétnu, housle a klavír* Bohuslava Martinů takovým způsobem analyzována, a proto věřím, že na tuto práci by mohl kdokoliv navázat při studiu dalších skladeb tohoto autora, i zkoumáním této kompozice z jiného pohledu.

Na koncertních podiích se s touto skladbou často nesetkáváme, snad vzhledem k jejímu zvláštnímu obsazení. Martinů byl jeden z mála, který komponoval pro tuto kombinaci nástrojů. Z dalších autorů a jejich skladeb pro toto seskupení můžeme jmenovat například Jana Nováka s kompozicí *Sonata Tribus pro flétnu, housle a klavír*, italského skladatele 20. století Nino Rotu a jeho *Trio pro flétnu, housle a klavír*, nebo zástupce francouzské hudby minulého století Jacquese Iberty se skladbou *Deux interludes pro flétnu, housle a klavír* aj.

Komorní hudba je pro mě jedním z nejkrásnějších komunikačních prostředků mezi lidmi a jsem moc rád, že jsem mohl přispět alespoň její malý střípek v této práci.

Seznam použitých pramenů a literatury

MARTIN , Bohuslav. *Dopisy dom (Z korespondence do Poličky)*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1996, ISBN 80-204-0599-2

MIHULE, Jaroslav. *Martin , osud skladatele*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2002, ISBN 80-246-0426-4

MUCHA, Jiří. *Podivné lásky*. Vyd. 1. Praha: Mladá fronta, 1988

MAJÁK, Jiří. *Dějiny hudby III díl (20. století)*. Vyd. 1. Praha: Votobia, 2006, ISBN 80-86768-17-1

MAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů , život a dílo*. Vyd. 1. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1961

Použitý notový materiál

1. MARTIN , Bohuslav *Sonáta pro flétnu, housle a klavír*. Bärenreiter Ausgabe 3326, Bärenreiter-Verlag Kassel, 1959