

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Housle

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**SONÁTY PRO HOUSLE A KLAVÍR BOHUSLAVA MARTINŮ**

**Patrik Sedlář**

Vedoucí práce: doc. Bohuslav Matoušek

Oponent práce: prof. Jindřich Pazdera

Datum obhajoby: 7. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Violin

**MASTER 'S THESIS**

**BOHUSLAV MARTINŮ 'S SONATAS FOR VIOLIN AND PIANO**

**Patrik Sedlář**

Thesis advisor: doc. Bohuslav Matoušek

Examiner: prof. Jindřich Pazdera

Date of thesis defense: 7. 9. 2020

Academic title granted: MgA.

Prague, 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**Sonáty pro housle a klavír Bohuslava Martinů**

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**

Magisterská práce se zaměřuje na houslovou tvorbu Bohuslava Martinů s větším důrazem na jeho sonáty pro housle a klavír. Popisuje také skladatelův vztah k houslím a snaží se vždy zařadit zmiňované skladby do dobového kontextu.

Práce je rozdělena do tří kapitol. První kapitola, která je rozdělena do dvou podkapitol, popisuje vztah Bohuslava Martinů k houslím a uvádí jeho stěžejní houslová díla. Druhá kapitola se věnuje jeho sonátám pro housle a klavír a době, ve které vznikaly. Třetí kapitola obsahuje analýzu Sonáty č. 1 pro housle a klavír. Tato poslední kapitola je rozdělena do třech podkapitol, kde se každá zaměřuje na jednu z jejich tří vět.

## **Klíčová slova**

Bohuslav Martinů, komorní hudba, sonáta, housle a klavír

## **Abstract**

The diploma thesis is focused on Bohuslav Martinů's works for violin with greater emphasis on his sonatas for violin and piano. It also describes his relation with the violin and all works are always put into period context.

The thesis is divided into three chapters. The first chapter, which is divided into two subchapters, includes Bohuslav Martinů's relation with the violin and his most interesting works for the violin. The second chapter is focused on his sonatas for violin and piano and their period context. The third chapter contains an analysis of Bohuslav Martinů's Sonata n. 1 for violin and piano. This chapter is also divided into three subchapters and each of them is focusing on one of the total three movements of this sonata.

## **Keywords**

Bohuslav Martinů, chamber music, sonata, violin and piano

## Obsah

Úvod .....	8
1. Bohuslav Martinů .....	9
1.1. Vztah Bohuslava Martinů k houslím .....	9
1.2. Stěžejní a inovativní houslová díla Bohuslava Martinů .....	13
2. Sonáty pro housle a klavír Bohuslava Martinů .....	18
2.1. Sonáta pro housle a klavír C dur .....	18
2.2. Sonáta pro housle a klavír d moll .....	19
2.3. Sonáta č. 1 pro housle a klavír .....	20
2.4. Sonáta č. 2 pro housle a klavír .....	20
2.5. Sonáta č. 3 pro housle a klavír .....	21
3. Analýza Sonáty č. 1 pro housle a klavír .....	23
3.1.1. První věta <i>Allegro</i> : Obecná charakteristika .....	23
3.1.2. Introdukce a Expozice .....	23
3.1.3. Klavírní mezivěta a provedení .....	27
3.1.4. Repríza s codou .....	28
3.2.1. Druhá věta <i>Andante</i> : Obecná charakteristika .....	30
3.2.2. Díl A .....	32
3.2.3. Díl B .....	34
3.2.4. Díl C .....	37
3.2.5. Díl A' .....	38
3.2.6. Spojka, malý díl a, tematická coda .....	39
3.3.1. Třetí věta <i>Allegretto</i> : Obecná charakteristika .....	41
3.3.2. Díl A s klavírní kadencí a spojkou .....	41
3.3.3. Díl B s kadencemi klavíru a houslí .....	44
3.3.4. Díl C .....	47
Závěr .....	49
Seznam použitých pramenů a literatury .....	50
Použitý notový materiál .....	51

## Úvod

Na houslových skladbách poličského rodáka Bohuslava Martinů jde opravdu znát, že vřelý vztah k tomuto nástroji byl u něj pěstován už od raného dětství. Vždyť se dokonce sám profesionálním houslistou stát chtěl. I když o jeho nesporném instrumentálním talentu nebylo pochyb, jsem velmi rád (a to se vší úctou k mistrovi), že místo houslového virtuosa je Bohuslav Martinů dnes vnímán jako jeden z nejgeniálnějších a nejosobitějších českých skladatelů.

Osobně jsem vždy tíhnul k české hudbě 20. století a Bohuslav Martinů je mi ze všech autorů této doby nejbližší. Právě proto jsem se ve své diplomové práci rozhodl věnovat pozornost právě jemu. Dalším důležitým faktorem pro toto rozhodnutí byla inspirace mým úžasným pedagogem, který mě provázel celým studiem na pražské HAMU, Bohuslavem Matouškem. Ten je pro mě nejenom jedním z nejlepších houslistů, se kterými jsem měl tu čest setkat, ale také skvělým člověkem a rádcem. Jako obrovský propagátor houslové tvorby Bohuslava Martinů mi byl tedy velkým pomocníkem.

Na začátku svého vysokoškolského studia, kdy jsem poprvé uslyšel třetí houslovou sonátu B. Martinů, mě hudba tohoto skladatele velmi zaujala. Začal jsem se tedy rozhlížet po dalších jeho dílech a velmi mě překvapilo, že se žádná z jeho dalších sonát na českých pódiích téměř neobjevuje.

Cílem práce není shromažďování informací pouze o sonátách. Mnohem důležitější mi přijde jejich srovnání s dalšími skladbami Martinů. Ten jich napsal za svůj život více než 300, tudíž můžeme vývoj jeho pestrého kompozičního stylu sledovat přímo na těchto přirovnáních. Samozřejmě se ve značné míře přikláním i k faktu, že také analýza konkrétního díla odkryje obrovské množství informací, které jsou pro interprety naprosto nezbytné. Proto jsem rozboru *Sonáty č. 1 pro housle a klavír* (která je mi osobně ze všech Martinů sonát nejbližší) věnoval celou druhou polovinu mé práce.



# 1. Bohuslav Martinů

## 1.1. Vztah Bohuslava Martinů k houslím

První housle koupil malému Bohuslavovi jeho otec, který ho také od roku 1897 vodil na hodiny houslí k tamnímu učiteli hudby a krejčímu Josefu Černovskému. Vztah k tomuto učiteli měl Martinů velmi vřelý a rád na něj vzpomínal: *„Černovský byl první, jenž poznal mou lehkost k improvizaci a vybízel mne k záznamu mých prvních dětských skladeb. Tehdy bylo mi šest let. V osmi letech jsem už komponoval své první smyčcové kvarteto na baladu Tři jezdci od Vrchlického. Také můj první veřejný koncert spadá do těch let. Později mi tato znalost hudby pomohla do pražské konzervatoře“*, vzpomíná na svého prvního učitele Martinů.<sup>1</sup>

Rapidní progresy Bohuslavovy houslové hry lze také dohledat v tehdejší místním časopisu *Jitřenka*. Zde se můžeme dočíst o koncertech, na kterých vystupoval jako člen amatérského kvarteta a později také i jako sólový hráč. První z těchto vystoupení bylo v hostinci obce Borová: *„Těž velice se zamlouval mladičkový umělec na housle p. Martinů z Poličky, jenž sám přednesl dvě koncertní čísla, za něž byl hlučným potleskem odměněn.“*<sup>2</sup>

Velké pomoci se mladému Martinů dostalo od jeho tehdejšího třídního učitele Adolfa Vaníčka, který ho také na jeho koncertech často doprovázel na klavír. Ten, jakožto hudební nadšenec chovající k Bohuslavovi sympatie, oslovil městskou radu. Společně s místním Sokolem bylo s celkovým finančním stipendiem umožněno tomuto nadějnému houslistovi odcestovat do Prahy a studovat na konzervatoři.

Ještě před samotným nástupem na pražskou konzervatoř podnikl Bohuslav se svojí matkou Karolinou Martinů dvě návštěvy Prahy. Na první z nich se mimo jiné setkal s proslulým profesorem houslí Janem Mařákem<sup>3</sup>, kterému dokonce zahrál. Konzultace se vcelku vydařila a Bohuslav se s matkou navrátil zpět do Poličky s doporučením pro finanční podporu. Náplní druhé cesty do Prahy byly přijímací zkoušky, kterými se chlapci podařilo úspěšně projít a tak mohl na podzim roku

---

<sup>1</sup> V *Novém večerníku* z 8. listopadu 1930, r. IX, č. 259

<sup>2</sup> *Jitřenka* XXIV/1905, č. 17

<sup>3</sup> Jan Mařák byl také autorem několika publikací o technice houslové hry. Napsal také významnou knihu *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové*

1906 nastoupit do prvního ročníku pražské konzervatoře do houslové třídy profesora Štěpána Suchého.

Bohuslav byl jak z profesora Suchého, tak z Prahy nadšen: „*První hodinu máme vždy v Konviktské ul. Takže musím chodit přes Františku most<sup>4</sup>. Ted' se to ještě dost dobře chodí, ačkoliv to je velká dálka. Musím z domu vyjít o 7 hod., abych došel včas. Je to téměř hodina. Jsem rád, že jsem se sem dostal. Za to děkuji jenom Vám. Já se také vynasnažím, abych byl hoden toho, co jste pro mne učinil. Děkuji za vše. Bohouš.*<sup>5</sup> Bohužel i přes Bohuslavovo nadšení neprobíhalo studium zrovna dvakrát slibně. Rostoucí zájem o rozvíjení svého kompozičního talentu spojený s vysokými nároky profesora Štěpána Suchého způsobily to, že Martinů musel po ukončení prvního ročníku vykonat navíc poprázdňinovou zkoušku z hlavního oboru. Celé prázdniny ovšem strávil v rodné Poličce, kde se věnoval hlavně komponování.

Druhý ročník konzervatoře neprobíhal dobře vůbec. S nástupem nového ambiciózního ředitele Jindřicha Kàana z Albéstu spolu s porušeným zákazem veřejného vystupování bez souhlasu ředitelství byl Bohuslav spolu s mnoha svými spolužáky 12. května 1908 ze školy vyloučen. Dne 25. května téhož roku byl však ředitel přiměn, aby toto své přísné rozhodnutí odvolal. Po návratu do školy Martinů musel přestoupit do houslové třídy nově příchozího profesora Jindřicha Bastaře. Tradičním zvykem bylo, že nově příchozím učitelům přidělovala škola ty nejslabší žáky, ke kterým Bohuslav už bohužel patřil.

V této náročné době však poznal Martinů svého celoživotního přítele Stanislava Nováka. Tento talentovaný houslista, také ze třídy Jindřicha Bastaře, se stal později členem jak Českého kvarteta, tak koncertním mistrem České filharmonie.

Ovšem ani svého nového učitele houslí nemohl Martinů potěšit. Na konci druhého ročníku (1907 – 1908) tedy z houslí propadá. Celý ročník tedy musel opakovat. Jeho výsledky byly ovšem stále neuspokojivé. Z houslí byl po prázdninách opět nucen vykonat opravnou zkoušku, která nakonec vůbec neproběhla. Nicméně, po dohodě mezi jeho profesory mohl Martinů od září roku 1909 pokračovat na

---

<sup>4</sup> tj. přes most Františka I., později přejmenován na most Legií

<sup>5</sup> Nedatovaný dopis, Památník národního písemnictví (adresátem je pravděpodobně poličský knihař Josef Kaňka nebo Bohušův poličský třídní učitel Adolf Vaníček

konzervatoři jako student ve třídě varhanní, kde se tehdy vyučovalo také skladbě. Zde tedy končí studia Bohuslava Martinů, která se týkala houslí. Pro rodiče i poličské obyvatelstvo bylo překvapující, že v tomto oboru neuspěl, ale stále věřili, že se z něj jednoho dne stane houslový virtuos. Nyní se ale začíná Martinů zcela věnovat kompozici a hra na housle ustupuje do pozadí.

O rok později osud Bohuslavovi uděluje další ránu, a to vyloučení z konzervatoře úplně. Rozhodl se ale zůstat v Praze, kde mu byl obrovskou oporou přítel Stanislav Novák, a zkoušel se zde prosadit jako skladatel na volné noze.

Další spojení s houslemi nastává až v roce 1916, kdy se Martinů vrací před začátkem léta do rodné Poličky a začal zde působit jako učitel houslí na chlapecké měšťanské škole, na které byl spokojen: *„Jsem učitelem hudby na měšťance. Peru se s kluky jedna radost. A dále mám slušný počet hodin a také slušný příjem a mimo to ještě dosti času na svoji práci.“*<sup>6</sup> I jeho žáci na něj vzpomínali s nadšením a úctou: *„V době, kdy jsem chodil do měšťanky, byla jedním z nepovinných vyučovacích předmětů také hra na housle. V době války byl však citelný nedostatek učitelů. Ve škole museli zaskočit i ti, kdo se jinak vyučováním nezabývali. Bohuše Martinů jsme znali tehdy jako virtuosa na housle, a ačkoli jsme o nedostatku učitelů věděli, udivilo nás, když se objevili ve škole jako náš učitel houslí. Já jsem se na něho díval s jakousi posvátnou úctou. Nedovedl jsem si v mysli srovnat, že on, umělec, je ochoten věnovat se nám, klukům, „vrzalům“. Martinů se s námi rychle spřátelil. Byl nám víc kamarádem než kantorem a zajímavé bylo, že měl při svých – bohužel nečetných – hodinách kázeň, jaké někteří z ostatních našich učitelů i při vší přísnosti dosti těžce dosahovali.“*<sup>7</sup>

Koncem první světové války je Martinů pozván jako výpomoc do České filharmonie. Na zkoušku 28. října 1918, kdy pod vedením Václava Talicha připravovala filharmonie premiéru symfonické básně *Zrání* Josefa Suka, pamatuje Martinů takto: *„Pamatuji se, že náhle – jaksi bez příčiny, bez důvodu – se celý orchestr zastavil ve hře a Sukovy harmonie zmizely někde do prostoru a byly nahrazeny jakýmsi neurčitým hlukem venku. A snad jsme to všichni věděli. Než byste napočítali deset, nebylo na pódiu nic než pulty a rozházené nástroje.*

---

<sup>6</sup> Nedatovaný dopis příteli Stanislavu Novákovi, asi podzim 1916

<sup>7</sup> Jan Macek, pan učitel. In: *Zouhar, ed., 1957, str. 22*

*Nevím dobře, co se se mnou dělo, jen vím, že Talich mne držel za ruku a nepustil, jen vím, že všichni jsme se byli náhle vědomi, že máme možnost spojit se k dílu s celým světem jako samostatní a svobodní lidé a samostatný, svobodný národ. Když si na to vzpomínám, vidím jen radostné tváře a oči okolo sebe a Talichovu ruku, která mne tiskne a táhne.*<sup>8</sup> Na premiéře *Zrání*, která proběhla 30. října 2018, si Martinů zahrál ještě dvě další skladby Josefa Suka, a to *Meditaci na Svatováclavský chorál* a další symfonickou báseň *Praga*.

Na podzim roku 1920 dokonce dostal a přijal nabídku stát se členem České filharmonie, konkrétně u třetího pultu v druhých houslích, kde tuto pozici zastával celkem tři sezóny. Zvládnout tento post nebylo vůbec jednoduché, zvláště při tak velkém časovém vytížení. Martinů se již v této době věnoval hlavně komponování. Velkou oporou mu byl opět jeho přítel S. Novák, ale také dirigent V. Talich<sup>9</sup>, se kterým se už dříve setkal nejenom jako hráč, ale také jako skladatel, kterému představoval svá díla. Martinů se zde mohl setkat a „prohrát“ tak obrovské množství hudby. Obzvláště tíhl k té francouzské. Okouznil ho Debussyho impresionismus, ale největší dojem na něj udělal koncert, na kterém zazněla *Symfonie d moll* Césara Francka a zejména symfonie *Báseň lesa*<sup>10</sup> Alberta Roussela, ke kterému Martinů později odešel studovat kompozici do Paříže.

V sezóně 1921–1922 byla filharmonie postavena před nelehký úkol, který orchestru zadal Václav Talich, a to prezentovat se na dvaceti abonentních koncertech složených z českých symfonií. Konkrétně to bylo pět symfonií A. Dvořáka, tři symfonie Z. Fibicha, čtyři symfonie J. B. Foerstera, *Azrael* a *Symfonie E dur* J. Suka, *Symfonie A dur* a *Symfonieta* O. Ostrčila, první symfonie O. Jeremiáše a první symfonie K. B. Jiráka.

V dubnu a květnu roku 1922 odcestoval Martinů s filharmonií na turné do Jugoslávie a Itálie. Program byl opět velmi náročný, avšak pestrý. Zde se mohl setkat se skladbami jak českých autorů, tak s opusy skladatelů jako byli L. van Beethoven, R. Wagner nebo G. Rossini. V roce 1923 se již Martinů věnoval především kompozici pod vedením Josefa Suka a ve stejném roce se také vydal

---

<sup>8</sup> Newyorské listy z 28. října 1943

<sup>9</sup> Václav Talich se stal hlavním dirigentem a uměleckým šéfem České filharmonie v září 1919

<sup>10</sup> orig. *Poème de la Forêt*

do Paříže, kde strávil téměř dvacet let. Profesionální dráhu houslisty tímto naprosto uzavírá a své houslové kompozice konzultuje s významnými světovými houslisty pouze jako skladatel.

## **1.2. Stěžejní a inovativní houslová díla Bohuslava Martinů**

Mimo houslové sonáty Bohuslava Martinů stojí určitě za zmínku i jeho další houslová literatura a to jak komorní, tak koncertantní. Martinů se nebál experimentovat s kombinacemi a obsazením nástrojů, a tak vznikaly pozoruhodné kompozice, které byly, ve spojení s jeho vlastním a originálním kompozičním stylem, v té době zcela novátorské.

Určitě bychom neměli opomenout jeho houslovou prvotinu, kterou je ***Elegie pro housle a klavír***. Tato skladba s podtitulem „Zlo se vrací“ vznikla o Velikonocích roku 1909, tedy v době, kdy Martinů studoval prvním ročníkem na pražské konzervatoři jako žák kompoziční třídy. I když je tento jednovětý, formově volnější (dalo by se říci až rapsodický) žalozpěv jednou z nejranějších děl autora vůbec, je jeho obsah velmi závažný. Tematický materiál je zde vždy exponován, nikdy však rozvíjen. Technicky náročnější part patří klavíru, housle převážně přednášejí melodický materiál. Co se týče houslového partu, můžeme zde najít převahu dvojhmatů v intervalech tercií a sekund, které byly v houslové řeči B. Martinů jemu vlastní prakticky po celý jeho skladatelský život. Obsahově je tato *Elegie*, ve srovnání se skladatelovou uměřenou a odlehčenou tvorbou v pozdějších letech, velmi dramatická. Jako většina houslových skladeb, které v této době napsal, byla i tato směřována na jeho přítele Stanislava Nováka, jako na předurčeného interpreta.

***Koncert pro housle a klavír*** z roku 1910 lze nejenom vzhledem k jeho názvu považovat za zajímavý. Jednak je toto dílo věnováno pouze houslím a klavíru bez jakéhokoliv dalšího doprovodu (v tomto obsazení nikdo jiný takový typ koncertu dosud nenapsal) a za druhé můžeme tento koncert považovat z hlediska hudební formy spíše za něco mezi sonátou a sonatinou. Vyžadovaná komorní spolupráce a absence jakýchkoliv virtuosních prvků v obou nástrojích dá tomuto tvrzení určitě za pravdu. Dalo by se uvažovat o teorii, kdy chtěl Martinů tímto označením spíše oslnit posluchače názvem než skladbou samotnou. Oproti již zmíněné dramatické *Elegii* vyzařuje z tohoto koncertu hravost, pohoda a radost.

Velmi zajímavým počinem je **Koncert pro flétnu a housle s orchestrem**, který Martinů napsal v Paříži v říjnu roku 1936. Je to vůbec jediný koncert napsaný pro kombinaci nástrojů housle a flétna v pozici sólistů doprovázených orchestrem. Jeho premiéra byla uskutečněna 27. prosince 1936 francouzským flétnistou Marcellem Moysem<sup>11</sup> a švýcarskou houslistkou Blanche Honegger Moysé<sup>12</sup>, společně s Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire pod taktovkou Philippa Gauberta.<sup>13</sup> Těmto dvěma sólistům napsal Martinů zmíněný koncert na zakázku za pouhých deset dní. Martinů jim ještě poté - společně s Louistem Moysem<sup>14</sup> - věnoval dvě svá komorní díla, a to konkrétně *Sonátu pro flétnu, housle a klavír* z roku 1937 a *Promenády pro flétnu, housle a klavír*, které napsal roku 1939.

**Duo concertant pro dvoje housle s orchestrem** vzniklo v prosinci roku 1937. Martinů toto dílo dokončil ve francouzském městě Nice ve vile svého přítele Josefa Šímy<sup>15</sup>, kterého často navštěvoval. *Duo concertant* bylo vytvořeno opět na zakázku, tentokrát na vyžádání profesorů ze švýcarské konzervatoře v Lausanne, bratrů Victora a George Desarzensovích. Dílo je psáno ve stylu barokního koncerta grossa, kdy Martinů nadchla představa dvou koncertujících sólistů, kteří vedou dialog s orchestrem. V orchestraci je předepsán malý orchestr a to z praktických důvodů, „protože to usnadní uvádění díla v mnoha městech, všude nejsou velké orchestry k dispozici a také – pokud jde o formu a žánr – je výhodnější, aby v tutti nebyly sólové housle přehlušeny, jsou nejdůležitější.“<sup>16</sup> Premiéra se konala 10. února 1938 ve švýcarském Yverdon. Orchestre de la Suisse Romande tehdy řídil Ernest Ansermet a sólových partů se ujali již zmínění bratři Desarzensovi.

---

<sup>11</sup> Marcel Moysé byl jedním z nejuznávanějších flétnistů té doby. Po 2. světové válce se odstěhoval do Spojených států amerických, kde se stal spoluzakladatelem Marlboro Music Festival.

<sup>12</sup> Blanche Honegger Moysé studovala v Ženevě a v Paříži u houslistů Adolfa Busche a George Enesca.

<sup>13</sup> Philippe Gaubert byl profesor na konzervatoři v Paříži.

<sup>14</sup> Syn Marcela Moysé a manžel Blanche Honegger Moysé; francouzský flétnista a klavírista.

<sup>15</sup> Josef Šíma byl český malíř. Většinu života ovšem prožil v Paříži a díky tomu bývá označován i jako malíř francouzský.

<sup>16</sup> Dopis od B. Martinů Desarzensovi z 5. listopadu 1937.

**Concerto da camera pro housle a smyčkový orchestr s klavírem a bicími nástroji** je zajímavé už jenom svým názvem. Mnohem zajímavější jsou ovšem okolnosti jeho vzniku. Bohuslav Martinů byl tehdy v těžké situaci, prchal totiž z Paříže, která byla okupována německou armádou. V těchto momentech mu jeho největší oporou byli přátelé a mecenáši, manželé Paul a Maja Sacherovi. Ti mu nejenom velmi taktně vypomohli, když si u něj 29. ledna 1941 objednali na zakázku *Concerto da camera*, ale také ho finančně zabezpečili během přesunu do Spojených států amerických. Kvůli této náročné situaci nemohl Martinů na zakázce pracovat ihned, a tak dílo dokončil až v srpnu 1941 v americkém Edgartown ve státě Massachusetts. Zde Martinů našel opět chuť a inspiraci ke komponování, kdy po náročném přesunu z válčící Evropy byla až do této doby jeho tvořivost oslabena. Již uvolněnější atmosféru, která zde na Martinů zapůsobila, dokazuje dopis Rudolfovi Firkušnému<sup>17</sup>: „Je tady celkem slušný klavír, na který se dá hrát v závislosti na počasí – když je hezky, funguje, ale v té době bývám na pláži.“<sup>18</sup> *Concerto da camera* Martinů dedikoval Paulu Sacherovi a Basilejskému komornímu orchestru, jenž se 23. ledna 1942 podíleli na jeho premiéře. Sólového partu se ujala tehdejší koncertní mistryně tohoto tělesa - Gertrud Flügel.

Určitě každý houslista by mi dal za pravdu, že nejvyzrálejší a nejlyričtější koncertantní skladbou pro housle od B. Martinů je jeho **Koncert pro housle s orchestrem č. 2**. Tento skvost vznikl na přání amerického houslového virtuosa Mischy Elmana,<sup>19</sup> který si šel poslechnout koncert Bostonského symfonického orchestru, kde na programu spolu s předehrou *Prodaná nevěsta* od B. Smetany a *4. klavírním koncertem* L. van Beethovena zazněla i *Symfonie č. 1* B. Martinů pod taktovkou Sergeje Kusevitského.<sup>20</sup> Elmana hudební řeč poličského rodáka natolik zaujala, že ho ihned po koncertě oslovil a požádal jej, zda by pro něj nenapsal houslový koncert. Martinů souhlasil, ale nechtěl začít komponovat, dokud Elmana neuslyší hrát - koncert měl být totiž „ušitý namíru“. Po prvním setkání, kdy Martinů zjistil, jak vynikající houslista se na něj s tímto požadavkem obrátil, zařadil do tohoto koncertu řadu virtuosních prvků a kadencí v kombinaci

---

<sup>17</sup> Rudolf Firkušný (1912-1994) byl český klavírista světového formátu. Od roku 1948 žil až do své smrti v USA.

<sup>18</sup> Dopis z 12. července 1941.

<sup>19</sup> Mischa Elman (1891 – 1967) pocházel z Ukrajiny, studoval v St. Petersburgu u Leopolda Auera.

<sup>20</sup> Sergej Aleksandrovič Kusevitskij (1874 – 1951) byl americký dirigent, kontrabasista a skladatel ruského původu.

s obrovskými lyrickými a někdy až rapsodicky vedenými frázemi, kdy odkazoval na Elmanův velký a krásný tón. V tomto díle Martinů opouští svůj ideál barokního koncerta grossa (kterému ovšem v budoucnu zůstal v mnoha svých skladbách nadále věrný) a navazuje na romantickou tradici instrumentálního koncertu. Dílo bylo dokončeno 26. dubna 1943 a premiéra se konala 31. prosince 1943 s Bostonským symfonickým orchestrem pod taktovkou Sergeje Kusevitského. Spolu se sólistou Mischou Elmanem se dostalo Martinů velkého obdivu a tento koncert je dodnes zařazován do repertoáru světových houslistů.

**Česká rapsodie pro housle a klavír** vznikala od 5. do 19. července 1945 v South Orleans ve státě Massachusetts. Martinů už jednu *Českou rapsodii* napsal, a to v roce 1918, kdy se ovšem jednalo o kantátu pro baryton, sbor, orchestr a varhany. „Houslová verze“ je ovšem virtuózní skladba, která je věnována jednomu z největších virtuosů všech dob - Fritzi Kreislerovi. Ten ji ale bohužel nikdy veřejně neprovedl. V tomto případě šlo však o gesto spíše nostalgické než hudebně účelné, takové, které může oběma připomenout jejich rodnou zemi. V kompozici skladby jako takové se tato domněnka potvrzuje. Centrální tónina je B dur, která se v tvorbě Martinů objevovala jako symbol naděje a štěstí. Dále také vnitřní čtyřdílné členění této rapsodie v sobě skrývá expresivní melodiku, taneční charakter, vroucí Adagio a končí závěrečnou gradací v efektních polkových rytmech. Martinů přemýšlel také o orchestraci České rapsodie, ale tohoto nelehkého úkolu se později zhostil až skladatel Jiří Teml za pomoci českého houslisty a pedagoga, Ivana Štrause. Ten orchestraci pojal ve stylu podobnému *Rhapsody-Concerto* pro violu a orchestr.<sup>21</sup> Informace o premiéře originální houslové *České rapsodie* nejsou známy. Premiéra orchestrální verze v úpravě pana Temla proběhla na festivalu Martinů v Praze v prosinci 2001.

**Koncert pro dvoje housle s orchestrem** rozhodně patří mezi nejpovednější houslová díla B. Martinů. Oproti skladbě *Duo concertant* je charakteristická svou lehkostí klasicistního pojetí. Témata jsou velmi jednoduchá a důležitější je spíše práce s nimi v průběhu celé skladby. Velmi zajímavá je například proměna hlavní myšlenky prostřední věty *Moderato* v základní prvek závěrečného *Ronda*, který je zde uveden v její diminuci. Tento koncert je velkým přínosem houslové literatury už jenom tím, že od *Koncertu d moll pro dvoje housle a orchestr* J. S. Bacha je

---

<sup>21</sup> *Rhapsody-Concerto* pro violu a orchestr napsal B. Martinů na jaře 1952.



jediný tohoto typu. Zde ovšem Martinů využil velký romantický orchestr. Party sólových houslí jsou vysoce virtuózní, ale přesto velmi efektní. Objevuje se zde řada dvojhmatů, trojhmatů a čtyřhmatů. Díky nim působí zvukově dvojice sólistů v některých místech jako smyčcový kvartet – nejvíce se tento efekt projevuje v první větě a v závěrečné kadenci ve větě třetí. Koncert vznikl během května a června roku 1950 v New Yorku pro dvojici mladých talentovaných houslistů, dvojčat Geralda a Wilfreda Bealových. Premiéra se konala v jejich podání 14. ledna 1951 v Dallasu. Dvojčatům bylo tehdy 18 let.

Kompozicí v obsazení jako je **Koncert pro housle a klavír s orchestrem** B. Martinů nevzniklo v hudební historii mnoho. Mezi nejznámější a nejhranější můžeme jmenovat *Concerto pro housle, klavír a orchestr* W. A. Mozarta a *Koncert pro housle, klavír a orchestr* F. Mendelssohna-Bartholdyho. Martinů v tomto díle, které započal 1. prosince 1952 a dokončil 10. března 1953 v New Yorku, využívá prvky jazzu v kombinaci s neobarokním stylem, kterým odkazuje na svou pařížskou éru. Zhruba v polovině práce na tomto koncertu zastihla Martinů zpráva o významné poctě, kdy mu belgická královna nabídla místo v porotě, která vybírala nové skladby současných autorů na nadcházející sezónu orchestrů v Belgii. Zároveň se také vrátil k partituře, kterou započal zhruba před dvěma lety od zahájení práce na tomto koncertu – *Symfonie č. 6 „Symfonické variace“*. Oproti tomuto neoimpresionistickému dílu se však *Koncert pro housle, klavír a orchestr* vyznačuje tradičnější tonalitou. Ta je zde ovšem velmi zajímavě rozvržena. Například v první větě orchestr uvádí předehru toccatového charakteru v tónině d moll. Klavír svým prvním dramatickým sólovým vstupem tuto předehru přebírá, nyní však zaznívá v tónině es moll. Housle se poté přidávají se svou lyrickou melodií v tónině Es dur a přes řadu motivické práce v provedení končí první věta reprízou a codou v tónině E dur. Premiéra se konala 13. listopadu 1954 v San Antoniu v Texasu. Koncert provedli Benno a Sylvia Rabinofovi<sup>22</sup>, kterým byl i koncert věnován. Pod taktovkou Victora Alessandra je doprovodil San Antonio Symphony Orchestra.

---

<sup>22</sup> Houslista Benno (1902-1975) a klavíristka Sylvia (1913-2001) Rabinofovi byli manželé, kteří spolu podnikali koncertní turné po celých státech amerických. Věnovali se jak klasické hudební literatuře, tak ve značné míře propagování tehdejších současných skladeb.

## 2. Sonáty pro housle a klavír Bohuslava Martinů

Houslové sonáty Bohuslava Martinů představují obrovský přínos do české literatury v oblasti komorní hudby. Prostupovaly celým jeho životem a každá z nich je originální a specifická. Z interpretačního hlediska je pro pochopení těchto sonát zapotřebí znát dobový kontext a tím i přesný aktuální kompoziční styl, který se u B. Martinů vyvíjel prakticky celý jeho život. Zajímavostí je, že sám skladatel začal své sonáty číslovat až od své třetí sonáty. První dvě sonáty, které ještě stále kompozičně vycházejí z novoromantické tradice, totiž autor považoval za díla z mladých let a chtěl je zřetelně odlišit od svých „číslovaných“ sonát, ve kterých se projevuje již hudební řeč jemu bližší.

### 2.1. Sonáta pro housle a klavír C dur

Roku 1919, kdy tato sonáta vznikla, už Martinů housle na konzervatoři nestudoval a věnoval se především kompozici. Pobýval střídavě v Poličce, kde se věnoval učení, a v Praze, kde již zastával pozici houslisty, zatím však pouze jako výpomoc. V tomto období pracoval na jedné ze svých prvních závažných kompozicí - kantátě *Česká rapsodie pro baryton, sbor, orchestr a varhany*.

*„Mám v hlavě něco, ale vrtá mi mozkiem, aby se to nezdálo bombast, a sice je to Česká rapsodie, velký orchestr s barytonovým sólem a sborem, na konci Svatý Václave, což je překrásný chorál, ale mohlo by se zdát, že se chce působit na lid, vid? Ta věc mě v tom teda znepokojuje velmi, dohovoříme se o tom. Na nějakou symfonii jsem příliš klidný, vůbec musím teď udělat nějaký český verk, jasný, nic složitého.“*<sup>23</sup> Toto grandiózní dílo v sobě nese jak patriotického ducha, tak lásku a úctu k Bohu. Martinů při práci na této kantátě myslel na Českou filharmonii, jako na jejího prvního interpreta. Tato vize se mu s pomocí přátel S. Nováka a V. Talicha podařila zrealizovat a 12. ledna 1919 se uskutečnila premiéra České rapsodie, která se těšila velkého ohlasu. Těsně po tomto úspěchu, konkrétně ve dnech 24. ledna až 2. února 1919, vznikla *Sonáta pro housle a klavír C dur*, která je věnována Stanislavu Novákovi a Karlu Šolcovi. Souvislost s kantátou je velmi důležitá, neboť tato sonáta je psána v podobném heroickém duchu. Ač je to úplně první houslová sonáta Martinů, jedná se o skladbu závažnou, obzvlášť ve srovnání s jeho sonátami pozdějšími. Díky její romantické naléhavosti v kombinaci s použitím kontrapunktických technik ji

---

<sup>23</sup> Dopis Stanislavu Novákovi; S. d., březen 1918, Polička

můžeme srovnat se sonátami J. Brahmsa a C. Francka. Skladba je čtyřvětá, s tradičním sonátovým rozvrhem. Housle jsou pojaty velmi virtuózně, ale přesto noblesně, klavír je doplňuje klasickými harmoniemi v duchu hudby B. Smetany, A. Dvořáka a J. Suka.

V období sonáty C dur ještě hudební styl B. Martinů tíhnul k pozdnímu romantismu, kdy byl z českých skladatelů nejvíce ovlivněn Josefem Sukem. Kromě kantáty *Česká rapsodie* nevzniklo v tomto období žádné významné dílo, které by se v dnešní době těšilo světovému ohlasu. Z komorních děl můžeme jmenovat alespoň jeho *Smyčcový kvartet es moll* z roku 1917.

## 2.2. Sonáta pro housle a klavír d moll

Období pařížské bylo pro Martinů z hlediska skladatelského progresu daleko zajímavější. Bohuslav dorazil do Paříže v říjnu roku 1923. Měl tam pobýt pouze tři měsíce, nakonec však zůstal ve Francii celých sedmáct let. Studoval zde skladbu u Alberta Roussella, a také se měl možnost setkávat s největšími skladateli 1. poloviny 20 století, kteří v Paříži působili. Jmenovat můžeme členy pařížské šestky<sup>24</sup>, ze které nejvíce ovlivnil Martinů Arthur Honegger.

Velký obdiv choval také Martinů k Igoru Stravinskému, jehož vlivu se vlastně nedokázal ubránit žádný z mladých skladatelů té doby. Díla Stravinského vykazovala bojovnost proti impresionismu Clauda Debussyho a Martinů si snažil vzít od každého něco: „Slyšel jsem na koncertě *Petrušku*, ale to je pravý bengál, je to škoda, že to nehrajete (ve filharmonii). Zde mezi těmi francouzskými verky, které jsou povětšinou „entre nous“<sup>25</sup> ohromně utahané to působí jako bomba, ale je to mistrovsky uděláno. Také jsem se dověděl, že je to velký kořala.“<sup>26</sup>, píše Martinů o Stravinském v jednom ze svých dopisů adresovaných Stanislavu Novákovi.

V těchto chvílích, kdy se Martinů nechával unášet všemi těmito aspekty, vznikla *Sonáta d moll pro housle a klavír*, která bývá označována jako dílo přechodové. Když ji srovnáme se *Sonátou C dur*, působí zcela odlišným dojmem. Martinů zde

---

<sup>24</sup> Označení „Pařížská šestka“ poprvé použil ve svém článku kritik Henri Collet roku 1920. Formální členové: Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Francis Poulenc a Germaine Tailleferre. Z nerformálních členů byl nejvýznamnější Eric Satie.

<sup>25</sup> „mezi námi“

<sup>26</sup> Z Paříže 17. prosince 1923

již neprosazuje dramatickosti, nevyžívá se v heroickém patosu, naopak upřednostňuje uměřenost, lehkost a hravost. Třívětá stavba a celková délka sonáty této odlehčené formě napomáhá, skladba působí výstižněji. Melodické vedení ještě stále poukazuje na českou tradici, ale už zde můžeme najít řadu nových výrazových prvků, (zejména v rytmice) kterými se autor lehce přibližuje jazzové hudbě. *Sonáta d moll pro housle a klavír* je opět věnována příteli Stanislavu Novákovi. Bohužel se však netěšila velké popularitě.

Tuto sonátu můžeme z hlediska kompozičního stylu určitě porovnat se stěžejními kompozicemi Martinů té doby, jako je například jeho *Smyčcový kvartet č. 2* (1925), *Klavírní koncert č. 1* (1925), *Tři české tance pro klavír* (1926), ale zejména orchestrální skladby *Half-Time* (1924) a *Vřava* (La Bagarre, 1926).

### **2.3. Sonáta č. 1 pro housle a klavír**

Tato v pořadí třetí sonáta pro housle a klavír vznikla roku 1929, v době, kdy byl Martinů silně ovlivněn jazzem: „*Také touto sonátou zní doba, která holdovala synkopám a nebránila se vlně swingu, valící se i do vážné hudby.*“<sup>27</sup> Skladatel zde klade obrovské technické nároky na oba hráče a svou stavbou tato sonáta připomíná spíše něco mezi rapsodií a sólovým koncertem. Velké množství náročných kadencí v obou nástrojích a časté střídání temp s sebou nese řadu technických problémů. Naprosto stěžejní je pro tuto sonátu druhá věta, která je plná bluesových prvků. Celá kompozice je velmi originální a srovnat ji můžeme například s houslovou sonátou M. Ravela, kde volná věta nese přímo název „*Blues*“. Na rozdíl od Ravelovi sonáty jazzový vliv prochází všemi třemi větami.

Kompoziční styl koncertního jazzu si Martinů v tomto období velmi oblíbil a mohla tak vzniknout díla jako například balet *Kuchyňská revue* z roku 1926, ze kterého vytvořil suitu – stejnojmenný sextet pro klarinet, fagot, trubku, housle, violoncello a klavír.

### **2.4. Sonáta č. 2 pro housle a klavír**

Tento opus věnoval Martinů houslistce Hortense de Sampigny-Bailly poté, co ji uslyšel při provedení své první „číslované“ sonáty. Vznikla roku 1931 jako

---

<sup>27</sup> MIHULE, J., *Martinů, osud skladatele*, str. 172

výsledek experimentování v době, kdy už Martinů propojoval prvky jednotlivých kompozičních technik mezi sebou. Také se již pouštěl do komponování v neoklasicistním a neobarokním stylu. To se ovšem nejvíce projevovalo v jeho koncertech pro sólové nástroje. V tomto roce složil také *Koncert pro smyčcový kvartet s orchestrem* a *Partitu pro smyčcový orchestr*. Obě tato zmíněná díla nejvíce vystihují neobarokní představu koncerta grossa B. Martinů.

Druhá sonáta má tři věty, které jsou relativně krátké, celková délka sonáty nepřesahuje patnáct minut. I ve srovnání s ostatními sonátami Martinů je velmi krátká, osobně bych se nedivil, kdyby Martinů tuto sonátu nazval spíše sonatinou. Oproti sonátě č. 1 je (co se týče stavby) přehlednější, jazzový vliv je zde téměř úplně potlačen.

### **2.5. Sonáta č. 3 pro housle a klavír**

V době vzniku této sonáty byl již Bohuslav Martinů považován za předního skladatele žijícího v USA. V té době už měl na svém kontě řadu úchvatných děl, které byly charakteristické jeho nejvzrálším kompozičním stylem. A mezi ně se řadí i jeho poslední houslová sonáta – č. 3. Ta je považována za jeden z vrcholů komorní tvorby Martinů a proto je také mezi interprety nejvyhledávanější a nejhranější.

Mezi jeho všemi předchozími houslovými sonátami můžeme vždy vidět jakousi si návaznost na sebe a sledovat tak jejich relativně plynulý vývoj. Ovšem nyní od *Sonáty č. 2* (1931) uplynulo třináct let, kdy se Martinů konečně rozhodl vytvořit svoji poslední houslovou sonátu, geniální dílo, které vznikalo v listopadu a prosinci roku 1944. Tento časový odstup staví *Sonátu č. 3 pro housle a klavír* na samostatné místo v komorní houslové tvorbě B. Martinů. Do této chvíle vytvořil řadu děl, které ho posunuly v jeho kompozičním stylu až sem. Z komorní tvorby můžeme jmenovat *Smyčcové kvartety č. 4* (1937) *č. 5* (1938), *Sonátu pro violoncello a klavír č. 1* (1939) a *č. 2* (1941). Z orchestrálního díla byly důležité hlavně jeho symfonie, kterých stihl do této chvíle zkomponovat celkem tři. Ty začal Martinů psát až v době jeho americké éry a jedná se o mistrovské kusy, které jsou zařazovány do repertoáru orchestrů po celém světě.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> *Symfonie č. 3* dokonce vznikla ve stejném roce jako 3. houslová sonáta.

První věta (*Poco allegro*) čtyřvěté sonáty č. 3 je velmi dramatická. Klavír svou technicky náročnou přehrou zahajuje celou sonátu, housle se poté přidávají jako vedoucí hlas a přednáší melodické téma. Začátek druhé věty *Adagio* postrádá zpěvnou melodii, poměrně dlouho hudba plyne v čistě harmonické sazbě v obou nástrojích. Na tento záměrně skromný úvod poté Martinů navazuje nádhernou lyrikou, která je pro tvorbu jeho amerického období charakteristická. Původně měla být tato sonáta pouze třívětá, po dokončení třetí věty *Scherzo* se Martinů rozhodl dopsat i větu čtvrtou: „*Organismus sám vyžaduje určité věci, jimž se, jak se zdá, musíme intuitivně podrobit. Je to výchova, tradice, zvyk nebo určitý zákon, který dobře vědomě neznáme? To se mi stalo velmi často při kompozici. Zapsal jsem někde příklad o houslové sonátě a scherzu, které jsem chtěl přeskočit, ale nemohl. Nemohl jsem nic najít pro poslední větu, dokud jsem nenapsal scherzo.*“<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> MARTINŮ, Bohuslav a Miloš ŠAFRÁNEK (ed.). Domov, hudba a svět: Deníky, zápisníky, úvahy a články, str. 243

### **3. Analýza Sonáty č. 1 pro housle a klavír**

#### **3.1.1. První věta *Allegro*: Obecná charakteristika**

Nejenom první věta, ale vlastně celá sonáta, působí velmi virtuózním dojmem. Technické požadavky, které zde Martinů klade na oba interprety, jsou mimořádné. V oblasti sonát s doprovodem klavíru si vybavuji jen málo opusů, kde je vyžadována tak velká technická zdatnost. V houslích je tento fakt zastoupen hojně využívanými dvojhmaty, trojhmaty, ale i čtyřhmaty, které se objevují převážně v kadencích. Klavírní part je v celé sonátě obtížný už jenom množstvím obsažených not. Akordy jsou často velmi zahuštěné a Martinů zde také hojně využívá bitonálních funkcí, rychlých pasáží i technicky náročných kadencí. Harmonické postupy nejsou ještě ke všemu vůbec běžné. Pro interprety, kteří se s hudbou tohoto skladatele zatím nesetkali, je tato skladba opravdu velkou výzvou a je jí třeba věnovat náležitý čas a pozornost. Navzdory všemu již zmíněnému je toto dílo přece jenom komorní sonáta, kde je klíčová komunikace a naprostá souhra. Ta v této sonátě nejvíce trpí častým střídáním temp a nálad.

První větu, která plyne v modifikované sonátové formě, zahajuje introdukce (virtuosní kadence houslí). Ta je tematická a poměrně obsáhlá. Motivy, které můžeme hned na začátku věty v této kadenci rozpoznat, jsou podobné (jak po stránce melodické, tak rytmické) částem věty v expozici i v repríze. Po této sólové kadenci houslí se přidává klavír a s ním začíná expozice s výraznou rytmickou pulzací. Celý díl graduje dynamicky do klavírní mezivěty, která poté plynule přechází do provedení. To vykazuje, oproti rytmické expozici, značně zpěvný charakter. Tato část opět graduje, nyní do další rozsáhlé houslové kadence. Na ni plynule navazuje klavír a začíná repríza s krátkou codou, která svou rytmickou razancí připomíná expozici. To je ovšem to jediné, proč by mohla být tato část vnímána jako sonátová repríza. Když k této modifikaci připočteme rozsáhlé houslové kadence a velmi volnou tematickou práci, mohli bychom mluvit až o rapsodické stavbě věty, ale protože je tato věta první část sonáty, přikláněl bych se raději, už jenom kvůli její přehlednosti, k modifikované sonátové formě.

#### **3.1.2. Introdukce a Expozice**

Počáteční introdukce má několik vrcholů, které skladatel vždy navíc zvýraznil korunami. Houslová kadence je uvedena bez taktových čar a začíná půlovou notou v oktávě malého  $g$  a  $g^1$ . Poté zaznívá důležitý motiv synkopického

charakteru v tónině g moll. Po krátké modulační části zaznívá motiv v augmentaci v tónině c moll v obtížnějších trojhmatových akordech. Tato sekvence pokračuje a motiv zaznívá ještě třikrát, vždy s gradačním vedením a zvyšující se výškou tónů. První část kadence vrcholí dlouhými tóny v oktávách c a des s korunou. Martinů zde také naznačuje zrychlování a zpomalování a to pomocí vypsání rytmických hodnot. Interpret by na tuto skutečnost měl brát ohled, a pokud bude respektovat zápis spolu se zachováním přesnosti synkopického motivu i v náročnějších hmatech, získá požadovaný charakter víceméně celé kadence. Ta je totiž složena převážně z vypsání augmentací a diminucí malých motivů a jde poznat, že Martinů měl jasnou představu o jejich ideální interpretaci.

#### Začátek celé sonáty úvodní kadenci houslí

Druhá část introdukce je opět jedna dlouhá sekvence. Motiv začíná tónem  $es^3$  a následná sekvence se posunuje směrem nahoru začínající tóny  $f^3$  a  $as^3$ . Další korunu najdeme nad tóny  $g^3$  a  $f^3$ , do kterých celá tato sekvence směřuje. Po pomlce čtvrtové hodnoty ukončuje skladatel kadenci závěrečnou pasáží od tónu  $f^3$ . Ta končí celou notou malého  $g$ , nad kterou je opět koruna. V této dramatické části by si měl interpret promyslet dynamický plán. Jedná se vlastně o model, který má ve všech třech případech stejný rytmus, pouze výšky tónů stoupají a vyžadují gradaci pomocí neustálého *crescenda*. Proto si myslím, že je lepší volit počáteční dynamiku alespoň *mezzoforte*, namísto předepsaného *forte*.



Expozice, v taktu *alla breve*, začíná tempovým označením *Allegro* v prvním taktu na druhé době. Housle svým vzestupným rozkladem v osminových hodnotách naznačují tóninu C dur, ihned z ní ale s klavírem vybočují do složitějších harmonií, často složených z bitonálních akordů, které tuto větu podporují v jejím jazzovém charakteru. Postupně se díky synkopické pulzaci čtvrtvých a osminových hodnot dostáváme až do taktu 16, ve kterém v houslích ustává rychlý osminový pohyb. Dynamika zde upadá do *piana* a role se obrací. Teď tvoří doprovod housle svými delšími drženými hodnotami. Rytmicky bohatší úsek je zde přidělen klavíru. Dynamické změny jsou v této části velmi důležité a mělo by se dbát na jejich dodržování. Je třeba myslet na to, že velkých vrcholů je v celé sonátě spousta a byla by škoda ochudit se o nezbytnou hravost a lehkost těchto motivů.

#### Začátek expozice první věty – takt 1 – 8

The image shows a handwritten musical score for the first eight measures of the first exposition. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The score is written for violin and piano. The piano part features a complex harmonic structure with bitonal chords and syncopated rhythms. Dynamic markings include *f*, *meno*, *cresc.*, and *ff*. The violin part has a melodic line with some syncopation. The score is annotated with handwritten numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8) and symbols (♯, ♭) indicating specific notes and dynamics.

Poté se dynamicky vzrůstající pasáži se dostáváme do dalšího úseku expozice. Je to takt číslo 24, který je uveden ve 3/4 taktu, tempo však zůstává zachováno. Zde, ve vyšší dynamice (*forte espressivo*), přebírají opět slovo housle. Ty od tónu  $b^2$  uvádí počáteční motiv sonáty, opět v sekvenci. Motiv je zde ovšem po rytmické stránce obměněn.

Tato část naprosto plynule navazuje na další úsek v taktu číslo 30, v němž se skladatel navrácí do taktu *alla breve*, tempové označení je však nyní *poco pesante*. Zde by se měl hudební tok po dobu šesti taktů poněkud zatěžkat. Poté opět nastává *a Tempo*, ve kterém se střídají sólové housle a klavír s nepravidelnou rytmickou pulzací v houslích, klavír je vždy akcentován po třech osminových hodnotách.

### Takty 30 - 38

V taktu 44 se oba nástroje setkávají a gradují spolu do taktu 49, kde nastává vrchol expozice. V dynamice *forte* a v náročných oktávo-*vých* dvojhmatech housle stoupají jak dynamicky, tak v tónové výšce až do taktu 51, kde synkopickým rytmem klesají zpět do taktu 53. Klavír zde housle doprovází čtvrtovými bitonálními akordy složený z akordů B dur a A dur, zmenšeného akordu od tónu *a* a g moll, F dur a E dur, B dur a dominantním septakordem od tónu *a*. Ty jsou uvedeny, oproti čtyřdobému taktu, po třech čtvrtových dobách. Vzhledem k zahuštěnosti klavírních akordů by měl zde pianista brát dynamiku *forte* s lehkou nadsázkou, aby zcela nezastínil svého houslového spoluhráče. Následnou pasáží plynule přebírá hudební dění klavírní mezivěta.

### 3.1.3. Klavírní mezivěta a provedení

Klavírní mezivěta, která začíná v taktu 57, je opět velmi výrazná svou synkopickou rytmikou a dynamikou *forte*. Pohybuje se v rozmezí osmi taktů a díky odlišné práci s tématy ji můžeme rozdělit na dvě části po čtyřech taktech.

V prvním čtyřtaktí se nachází krátká sekvence, ve které v levé ruce klavíristy zaznívají čtvrté paralelně vedené akordy, zatímco pravá ruka pulzuje pravidelně po třech osminových akcentovaných hodnotách.

Ve druhé části mezivěty cituje autor hlavní motiv první věty a poté uklidňuje celou energickou a rytmickou expozici a připravuje nástup zpěvného provedení.

To začíná v taktu 65, kde se hned na druhé době ke klavíru přidávají housle s triolovým zdvihem. I když se v tomto místě v houslovém partu nachází nejzpečnějši úsek celé první věty, objevuje se v něm, v kombinaci s partem klavírním, velké množství rytmických obtížností. První čtyři takty klavír pulzuje po třech osminových hodnotách a poté přechází do pravidelného akordického synkopického doprovodu, který je zde zachován až do taktu 77. V tomto taktu také v houslích zaznívá rytmicky obtížná kvintola (proti osminovým hodnotám v klavíru), která na následující takt navazuje ligaturou na triolu. Po ní skladatel opět cituje ještě třikrát část úvodního motivu a graduje tento úsek do další části provedení.

*Část klavírní mezivěty s nástupem zpěvného provedení – takt 60 – 68*

The image displays a musical score for piano and violin, covering measures 60 to 68. The piano part is written in the bass clef and features a complex rhythmic pattern with frequent accents (*sfz*) and dynamic markings such as *ff* and *mf*. The violin part is written in the treble clef and includes markings like *sul G*, *poco mf cantabile*, and *dim.* The score is presented in a standard musical notation format with a grand staff.

Ta se nachází v taktu 82, kde se tempové označení mění na *Largamente*. V houslích se zde opět navrácí hlavní motiv celé věty. Se vzrůstající dynamikou a následným *accelerandem* graduje provedení do další technicky náročné houslové kadence.

#### Gradační závěr provedení a začátek kadence houslí – takt 87 – 89



Ta se skládá převážně ze základního motivického materiálu první věty. A nejenom z houslového - Martinů dokonce převzal části klavírního chromatického doprovodu, který se objevil v expozici, a do této kadence je zapracoval (později se ještě tento motiv objeví v houslovém partu v repríze). Martinů dále také používá v kadenci pasáže, které zde mají vždy svou specifickou funkci - gradace, propojení motivů mezi sebou. Kadenci ukončuje sestup v osminových hodnotách, který navozuje jazzovou náladu nadcházející reprízy. Ta díky tomu plynule navazuje na závěr houslové kadence.

#### 3.1.4. Repríza s codou

Repríza začíná v taktu 90, kde se v dynamice *mezzo forte* přidává k houslím klavír. Vzhledem k nadcházející dlouhé hudební ploše bych se opět osobně přikláněl k dynamice *piano*. Oba nástroje se zde pohybují v osminových hodnotách, ale každý hlas je akcentován jinak. Tyto akcenty jsou zde velmi důležité, a když je oba interpreti naprosto přesně dodrží, vznikne v této části

velmi zajímavý zvukový efekt. Celá plocha je opět jedna velká sekvence, která graduje až do taktu 96. Zde se klavírní doprovod mění na vedoucí hlas synkopicky výrazného charakteru a housle jej pouze doprovází chromatickými motivy v osminových hodnotách.

Další gradací nás hudební dění přenesse do závěrečné tematické cody, která začíná v taktu 100 a její délka se pohybuje v rozmezí osmi závěrečných taktů. Housle citují naposledy v dynamice *forte espressivo* hlavní motiv, který zde skladatel uvádí vícekrát po sobě, ale obměněn v různých rytmických verzích (tečkovaný rytmus, trioly). Stoupající dynamikou se v taktu 104 dostávají housle na závěrečný trilek na tónu  $e^3$ . Pod ním uzavírá první větu klavír, a to pomocí vypsání augmentace v podobě zahuštěných akordů. Na závěrečný akord se ke klavíru připojují housle a celá věta končí dominantním septakordem od tónu  $a$ .

#### Závěr první věty – takt 100 – 107

The image shows a page of musical notation for measures 100 to 107. It consists of two systems of staves. The first system (measures 100-103) features a violin part on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff. The violin part is marked *f* *espress.* and consists of a series of eighth-note patterns. The piano accompaniment features dense, syncopated chords. The second system (measures 104-107) continues the violin part, which becomes more rhythmic and syncopated. The piano accompaniment features thick, augmented chords. The piece concludes with a dominant seventh chord on the note  $a$ . The page number 'A.L. 17.688' is printed at the bottom center.

### 3.2.1. Druhá věta *Andante*: Obecná charakteristika

Druhá věta je „těžištěm“ celé sonáty. Co se týče její stavby a tematicko-motivické práce, je tato věta určitě nejzajímavější. Na první poslech se zdá, že skladatel v některých částech až impresionisticky stírá stavbu věty a tím může působit tato věta nesoudržně. Když se ovšem zaměříme na kratší úseky jednotlivých dílů, je až fascinující, jak zde Martinů dokázal propojit různé kontrastní části mezi sebou a také jakému nástroji je zrovna přidělil. Tyto techniky, společně s velmi originální harmonií, ve které často skladatel nerozvádí citlivé tóny a vede hlasy v paralelních postupech, dělají z této věty nevšední záležitost, při které je posluchač naprosto odveden od strhující věty první.

Druhá věta sonáty je rozdělena na čtyři velké díly **A, B, C, A'** (ty se skládají z malých dílů **a, b, c**), **spojku** a následně malý díl **a** s **tematickou codou**.

Téma tohoto prvního dílu je základním stavebním prvkem druhé věty. Po jakémkoliv malém dílu, kadenci nebo spojce totiž Martinů toto téma uvádí, vždy však v jiném nástroji, dynamice a náladě. Z hlediska harmonie můžeme už v taktu číslo 7 rozpoznat na lehkých dobách náznak „Juliettina spoje“<sup>30</sup>. Ten se stává autentickým pouze při dodržení určitých pravidel, a to hlavně z hlediska vedení jednotlivých hlasů. Jedná se o rozvod subdominanty do tóniky, přičemž Martinů uvádí subdominantu ve tvaru dominantního septakordu s přidanou sextou (od základního tónu subdominanty) ve vedoucím vrchním hlase. Touto úpravou vznikají v subdominantě hned tři citlivé tóny, z nichž nejvyšší z nich (melodický hlas) klesá o celý tón na tónickou primu. Další dva vnitřní citlivé tóny jsou rozvedeny klasickým půltónovým krokem. I když v případě této sonáty není ještě „Juliettin spoj“ pro skladatele plně autentický, na první poslech již můžeme díky tomuto momentu poznat, že autorem této kompozice je opravdu Bohuslav Martinů.

---

<sup>30</sup> Juliettin spoj – poprvé se v tvorbě B. Martinů objevil roku 1937 v opeře *Julietta*. Od té doby ho můžeme nalézt téměř ve všech jeho dílech. Tento spoj byl ovšem použit už Leošem Janáčkem v rapsodii pro orchestr *Taras Bulba*.

Část malého dílu **a** (téma uvedeno v pravé ruce klavíru) – takt 7 – 9

The image shows a musical score for measures 7-9. The top staff is the right hand (treble clef) with a melody. The bottom two staves are the left hand (bass clef) with accompaniment. Dynamics include *mf*, *poco f*, and *pp*.

Ve druhém malém dílu je svěřeno téma vždy houslím a je složeno z jednotaktového motivu (takt 11), který je různě obměňován a v průběhu věty zaznívá v několika podobách.

Část malého dílu **b** – takt 11 - 14

The image shows a musical score for measures 11-14. The top staff is the right hand (treble clef) with a melody. The bottom two staves are the left hand (bass clef) with accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. The instruction "Con sordina" is written above the first measure.

Poslední expoziční hudbou této věty je malý díl **c**, který se objevuje v této větě pouze jednou, ale zaujímá poměrně obsáhlou plochu. Je ze všech témat nejzpečnější a navozuje klidnou a bezstarostnou náladu.

Část malého dílu **c** – takt 42 - 45

The image shows a musical score for measures 42-45. The top staff is the right hand (treble clef) with a melody. The bottom two staves are the left hand (bass clef) with accompaniment. Dynamics include *pp molto dolce*. The tempo marking "Moderato (♩=126)" is written above the first measure.

### Stavební rozvržení věty:

1. Díl A – díl a, klavírní kadence, díl b, houslová kadence – takt 1 – 22
2. Díl B – díl a, klavírní kadence, díl a´, díl b, díl a´´ – takt 23 – 41
3. Díl C – díl c, díl a – takt 42 – 70
4. Díl A´ - díl a, houslová kadence, díl b, díl a´ – takt 71 – 86
5. Spojka, díl a, tematická coda – 87 – 106

### **3.2.2. Díl A**

Druhou větu začínají housle *pizzicato* a společně s klavírem navozují velmi pochmurnou náladu v dynamice *piano*. Do chodu osminových hodnot houslí se klavír přidává až ve třetím taktu, kde jsou nyní housle akcentovány po třech osminových hodnotách. Velmi důležitá je správná volba tempa. Aby interpreti napomohli pohodové bluesové atmosféře, rozhodně nesmí spěchat. Každopádně musí ctít tempové označení *Andante*, tím pádem hudba musí neustále někam směřovat, přílišná stagnace by vedla k nevhodnému frázování.

Prvním zajímavým místem je takt číslo 5, kde již v dynamice *mezzoforte* klavír s horním přírazem (nota *e*) předráží následně drženou notou *d*. Ta připravuje nástup malého dílu **a**, který začíná v taktu 7. Těchto úvodních 6 taktů by se dalo chápat jako malá introdukce<sup>31</sup>.

Základní motiv malého dílu **a** je zde v taktu 7 uveden nenápadně, i když harmonie a zahuštěnost akordů je poměrně složitá. S osminovým předtaktím obsahuje na první době akord A dur s přidaným tónem *h* a v levé ruce je uveden tón *ces* (enharmonicky ho lze zaměnit za tón *h*). Tento akord Martinů posouvá hned na druhé osmině první doby v tomtéž taktu do akordu H dur s přidaným tónem *c* (v levé ruce je tón *es* – opět lze enharmonicky zaměnit za tón *dis*) a celý akord rozvádí zpět do akordu prvního.

Po třítaktovém motivu se dostáváme do taktu 10, kde pod drženým akordem Ges dur klavír provádí svou první, relativně krátkou kadenci. V dynamice *pianissimo* se nejprve dostane vzestupným stupnicovým během v Des dur až k tónu *b*<sup>3</sup>, odkud se opět sestupně po skupinkách po třech dvaatřicetinových hodnotách

---

<sup>31</sup> Dílčí introdukce podobného typu se také objevuje na začátku velkého dílu A´ (takt 71) a ve stejném tvaru je uvedena i závěrečná coda (takt 99).



dostává do následně drženého tónu *e*, při kterém ještě skladatel připomíná levou rukou tóninu *Ges dur*. Ve tvaru tohoto akordu následně sestoupí levá ruka paralelně v chromatickém postupu ve všech hlasech až do akordu *Es dur* a tímto připravuje nástup malého dílu **b**. Celá kadence působí oproti dosud bluesovému *andante* spíše impresionistickým dojmem.

#### Klavírní kadence – takt 10

The image shows a musical score for piano, measures 10-13. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano part with a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked '(Vivo)'. Dynamics include 'p' (piano), 'pp' (pianissimo), and 'poco' (poco). The piece concludes with a final cadence in measure 13.

V taktu číslo 11, kdy začíná malý díl **b**, housle (které již hrají *arco*) uvádí nový motiv, který je pro tento díl charakteristický. Klavír tvoří doprovod harmonicky stejnými akordy, kterými ukončil svou kadenci. Housle svým terciovým skokem od tónu *g* do tónu *b* utvrzují tóninu *Es dur*, avšak poté z tónu *b* stoupají na akcentovaný tón *c* a se znějícím tónem *cis* v pravé ruce klavíru rozbíjí tuto harmonickou soudružnost. Přes enharmonickou záměnu v taktu 12 v houslích se dostávají oba nástroje v taktu 13 do tóniny *Cis dur*, kde housle nejprve drží tón *des*, ale v průběhu taktu je enharmonicky zaměněn za tón *cis*.

Přes další modulace, které mají vzestupnou dynamickou tendenci, se dostáváme do taktu 21, kde s předtaktím houslí připravují oba nástroje další kadenci, nyní však houslovou. V tomto taktu ustává pravidelný a úsporný doprovod v klavíru a paralelním triolovým sestupem uklidňuje hudební dění. Houslová kadence přichází v taktu 22, kdy se housle zastavují na tónu *e<sup>3</sup>* s korunou a pod rozloženým klavírním dominantním septakordem od tónu *c* se housle pasážemi v šestnáctinových a dvaatřicetinových hodnotách sestupně dostávají až na svou

nejnižší notu  $g$  a odtud opět dynamicky i výškou tónů vstupují pomocí mollových aiolských stupnicových běhů až k tónu  $e^3$ , kde se zároveň přidává klavír se svým bitonálním akordem, který je složený z akordů H dur a F dur. Ten je vzápětí ještě rozveden spolu s houslovým vrcholem na notě  $e^4$  (tón  $f$  postupuje v pravé ruce klavíru půltónovým krokem na tón  $e$ ).

V této houslové kadenci je třeba dbát na dvě věci. Určitě je potřeba, vzhledem k mnoha podobným pasážím uvedeným za sebou, aby měl houslista agogický plán a mohl tak tuto kadenci vést k jejímu vrcholu. Tím se dostáváme k druhému možnému problému. Vrchol této kadence nenastává, jak by se mohlo zdát, na houslové notě  $e^3$ , kdy se ještě přidává svým podpůrným akordem klavír. Nenastává ani na následné notě  $e^4$ , kdy je klavír ve svém vrchním hlase rozveden. Vrchol této kadence je symbolizován houslovým tónem  $c^4$ , následně přichází uklidnění a tím se připravuje nástup dalšího velkého dílu. Martinů toto všechno sice naznačuje pomocí své přesně vypsané dynamiky, ale vzhledem k tomu, že samotného vrcholu dosáhnou pouze housle bez klavírní podpory, může se stát, že finální nota  $c^4$  bude v rámci celkového zvuku daleko slabší. S tímto faktem je třeba počítat, houslista by si tedy měl rozvrhnout pečlivě dynamický plán a nechat si na tento vrchol větší zvukovou rezervu.

#### *Pasáže aiolských mollových stupnic v houslové kadenci a její závěr*

The image displays a musical score for violin and piano. It is divided into two systems. The first system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with chords. The second system shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment with chords. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, *s*, and *ff*.

### 3.2.3. Díl B

Tento velký díl se objevuje v taktu 23, a to uvedením malého dílu **a** v pravé ruce klavíru s doprovodem osminových hodnot v oktávách v ruce levé. Toto místo je velmi podobné jejímu prvnímu uvedení v taktu číslo 6, ovšem zde se objevuje v dynamice *pianissimo* a začíná v tónině Es dur (samozřejmě s několika přidanými tóny). Nad klavírem drží housle notu  $c^4$ , a to až do taktu 26. Zde poté začíná další klavírní kadence.

Klavír na jejím začátku položí akord F dur a housle po celou dobu této kadence tvoří doprovod v podobě trilkujícího tónu  $c^1$ . Kadence je z hlediska stavby podobná, jako obě klavírní kadence předešlé, pouze je kratší a pozměněny jsou i její harmonie. To vede k tomu, že také směřuje do jiné tóniny. Na jejím konci klavír opět utvrdí počáteční akord kadence (F dur), a poté sestupuje chromaticky ve všech hlasech do tóniny Des dur, která už tvoří těžkou dobu taktu následujícího.

*Konec klavírní kadence a její přechod do následující malého dílu **a** - takt 26 - 28*

The image displays two systems of musical notation. The first system shows the piano part in the left hand with a steady eighth-note accompaniment in octaves, marked *poco mf*. The right hand features a melodic line with a *cresc.* marking and ends with a *mf* dynamic. The second system shows the piano part with a *cresc.* marking and a *f* dynamic, transitioning into a more complex harmonic structure. The violin part is indicated by a 'V' and a bowing symbol, playing a sustained note.

Motiv v taktu 27 je nyní uveden klavírem zatím nejvýrazněji a bez doprovodu houslí. Dokonce je podpořen levou rukou, která do teď pouze udávala tempo v podobě osminových hodnot, nyní ale toto téma doplňuje i po rytmické i po harmonické stránce, přičemž obě ruce kráčí v protipohybu.

Housle se ke klavíru přidávají až v taktu 29, a to na poslední době. Tím připraví nástup hlavního motivu malého dílu **b** v taktu 31. Ten zde nyní zaznívá velmi těžce a závažně. Motiv je sekvencí vygradován do taktu 33, kde již zaznívá téma malého dílu **a** společně v obou nástrojích v dynamice *forte espressivo*. Po zaznění tématu dynamika i závažnost klesá a přirozeně by se dalo očekávat celkové zeslabování, ale skladatel během následujících tří taktů dovádí oba nástroje ještě do vyšší dynamiky a až zde nastává jeden ze dvou hlavních vrcholů druhé věty. Ten se skládá z motivu malého dílu **a**, který je zde melodicky značně modifikován.

#### *První vrchol druhé věty v dynamice fortissimo – takt 35 – 41*

The image shows a musical score for piano and violin, measures 35-41. The score is divided into two systems. The first system (measures 35-41) is marked 'Accelerando' and shows a dynamic progression from 'meno' to 'ff'. The second system (measures 42-48) is marked 'Ritenuato' and shows a dynamic progression from 'ff' to 'pp'. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures, while the violin part has a melodic line with various ornaments and slurs.

### 3.2.4. Díl C

V tomto dílu (takt 42) zaznívá poslední expoziční hudba druhé věty, a to je malý díl **c** v tempovém označení *moderato*<sup>32</sup>. Ten je složen opět z rozrůstajícího se motivu, který je zde uveden pouze jednou. Plyne v tónině Ges dur a je to nejpohodovější část z celé pomalé věty. S tímto motivem pracuje skladatel následujících 18 taktů. Klavír zde jenom spoře doprovází housle akordy v osminových hodnotách a podporuje jenom občas melodii pomocí tří čtvrtvých not v legatu (např. první tři doby druhého taktu v dílu **C**).

Hned po prvních čtyřech taktech enharmonicky moduluje do tóniny fis moll a lehce tím nabývá na závažnosti. V dalším čtyřtaktí se harmonie navrácí do pohodovější atmosféry v tónině D dur, ale postupně se zde začíná zahušťovat klavírní doprovod. Pomocí kvintoly, která je vedena v unisonu a v paralelním chromatickém postupu, se dostáváme do taktu 52, kde klavír podbarvuje bitonálním akordem (C dur a Fis dur) melodii houslí, která však díky tomuto doprovodu působí daleko naléhavěji. Hudba se posouvá na vyšší dynamický stupeň *mezzoforte*, ovšem po následujících třech taktech se v taktu 55 objevuje *subito piano*.<sup>33</sup>

The image displays a musical score for measures 49 to 55. It consists of two systems of staves. The first system (measures 49-52) shows a piano accompaniment with dynamics ranging from *poco mf* to *mf*. The second system (measures 53-55) shows a dynamic shift to *p* (piano) starting in measure 55. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Zahuštění klavírního doprovodu a následné *subito piano* – takt 49 - 55

<sup>32</sup> Viz. notová příloha v podkapitole 3.1. Obecná charakteristika.

<sup>33</sup> V taktu 54 je sice psáno v houslové melodii *decrescendo*, ale v levé ruce klavíristy je uvedeno k taktu 55 *crescendo* a proto tento takt vzbuzuje dojem *subita piana*

Od tohoto taktu již konečně probíhá plynulá dynamická sedmitaktová gradace, a to pomocí menších obměn motivu v taktech 55 a 56 (které jsou uvedeny v houslích) do vrcholu dílu **C**. Ten se skládá z motivu malého dílu **a** a je proveden oběma nástroji v zatěžkanějším tempovém označení *Meno*. Tento motiv je kromě tóniny téměř totožný s jeho prvním uvedením, jediná odlišnost se jeví v levé ruce klavíru, která obstarává doprovod pomocí pravidelných arpeggiových akordů ve čtvrtových hodnotách. Nejvyšší hlas pravé ruky v klavíru podporuje housle unisonem, ostatní hlasy jsou vedeny ve složitých disonancích v poměru k celkové harmonii. Toto téma se pohybuje v rozmezí čtyř taktů, ale poté je rozšířeno motivickou prací, pomocí které se hudební dění zklidňuje a připravuje tím nástup posledního velkého dílu druhé věty.

### **3.2.5. Díl A´**

Tento díl je téměř totožný s velkým dílem **A**, pouze se mírně liší v celkové zahuštěnosti akordů v obou nástrojích, a také svou kadencí, kterou nyní skladatel svěřil houslím. Je vytvořena ze stejného motivického materiálu, ze kterého je vždy v kadencích složen klavír, jenom skupinky not po třech šestnáctinových hodnotách mají nejdřív sestupnou tendenci, ale poté zpět stoupají až k drženému tónu  $d^4$ , ke kterému se přidá klavír dominantním septakordem od tónu  $g$ . Ten jako vždy na konci své kadence sestupuje paralelně se všemi tóny chromaticky do dominantního septakordu od tónu  $e$  a v následujícím taktu 81 housle naposled uvádí velmi krátkou dvoutaktovou připomínku tématu složeného z motivu z malého dílu **b**. Houslista by si měl v této kadenci opět rozvrhnout jak agogický, tak dynamický plán. Se stoupajícími triolovými skupinkami přibývají technické problémy. To s sebou často nese chybné zpomalování, které vede k degradaci a tím k nepřesvědčivé interpretaci.

### Závěr houslové kadence a následná připomínka malého dílu **b** – takt 80 - 82

The image shows a musical score for measures 80-82. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The violin part begins with a fermata over measure 80, marked *poco f*. In measure 81, it becomes *f espres.* and in measure 82, it is marked *dim.*. The piano accompaniment starts in measure 80 with a piano (*p*) dynamic and moves to *mf* in measure 81. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Následující čtyři takty po kadenci (83 – 86) se ovšem odlišují od dílu **A**, a to už jen velmi nenápadnou připomínkou tématu malého dílu **a** v klavíru, zatímco housle doprovodně vytváří zvukomalbu pomocí trylkovaných not. Zmíněná připomínka tématu je obsažena v levé ruce klavíristy a pravá jej pouze doprovází buď osminovými hodnotami na lehkých dobách, nebo podporuje harmonicky pomocí držených čtvrtřvých tečkových akordů.

### Poslední část velkého dílu **A'** - 83 - 86

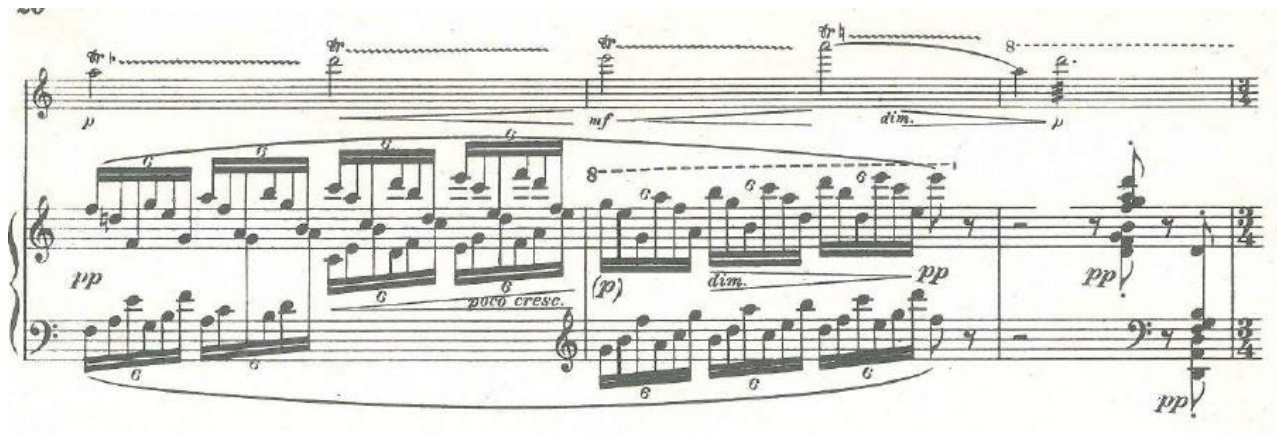
The image shows a musical score for measures 83-86. It consists of three staves: a single treble clef staff for the violin and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. The violin part starts with a fermata over measure 83, marked *p*. The piano accompaniment starts in measure 83 with a *pp dolce* dynamic and moves to *poco cresc.* in measure 86. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

### 3.2.6. Spojka, malý díl a, tematická coda

Předešlé hudební dění velmi plynule navazuje na spojku, která se objevuje v taktu 87 na třetí době se zdvihem. Je tematická díky sextolovému pohybu v pravé ruce klavíristy, která připomíná pasáže v kadencích. V dynamice *piano* a s rychlým motorickým pohybem dvaatřicetinových hodnot v houslích postupně během šesti taktů (kdy v taktu 91 v houslích vystřídají dlouhé trylkované noty motorický pohyb a klavír svými pasážemi postupně stoupá) dovedou oba

nástroje s *decrescendem* hudební dění do druhého a konečného vrcholu druhé věty (takt 93), který je ovšem v dynamice *piano*.

#### Konec spojky a vrchol druhé věty – takt 91 – 93

The image shows a musical score for measures 91-93. It consists of three staves: a top staff for a violin, a middle staff for a piano, and a bottom staff for a violin. The piano part features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and rests, marked with 'pp' and 'poco cresc.'. The violin parts have long, sweeping lines with various dynamics including 'mf' and 'dim.'. The score is written in a standard musical notation with clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Klavír poté ještě v taktu 95 - 98 naposled připomene téma malého dílu **a** v dynamice *piano dolce*. Ten navozuje klidnou náladu a neustále ustupuje do nižší dynamiky. Je mírně rytmicky obměněn, v taktech 97 a 98 zaznívá v levé ruce chromatický paralelní sestup v disonantních akordech a pomocí něj se následně dostáváme do taktu 99, kde začíná závěrečná coda.

Ta má osm taktů a je téměř totožná s počáteční introdukcí, jenom zde naznačuje tóninu *As dur* a housle od této cody dohrávají celou větu v *pizzicatu*. Také se liší klavírní doprovod, který je více zahuštěný. V závěrečných čtyřech taktech jsou housle vedeny vzestupně po třech osminových hodnotách a mění se zde také rytmus doprovodu v klavíru. Ten ustává v předposledním taktu a housle rozkládají, stále v *pizzicatu*, jejich poslední tři čtvrtové souzvuky, které nastiňují tóninu *a moll*, avšak klavír po nich uzavírá větu pomocí bitonálního akordu složeného z akordů *A dur* a *C dur*.



### 3.3.1. Třetí věta *Allegretto*: Obecná charakteristika

Třetí věta má, jako předchozí části sonáty, velmi volnou stavbu. Je zkomponována ve 2/4 taktu. Jediná výjimka porušení tohoto taktu je kadence houslí, která je zapsána bez taktových čar a nachází se před závěrečnou codou.

Kvůli přehlednosti může být vnímána jako třídílná písňová forma **A, B, C**. Důležité motivy se ve všech dílech opakují, nicméně skladatel s nimi neustále pracuje. Velmi důležitá je zde, stejně jako u první věty, rytmická složka. Převážně synkopický rytmus je pro závěrečnou část celé sonáty naprosto klíčový. Objevuje se téměř v celé větě, s výjimkou krátké části (8 taktů) v dílu B. Na něj navazují rozsáhlé a obtížné kadence klavíru a houslí, po kterých plynule nastupuje díl C se svou výraznou gradující codou, která zakončuje celou sonátu.

Volba správného tempa je zde velmi důležitá. Jako finální věta, která je navíc velmi virtuózně pojata, svádí většinou interprety k velmi vysokým metrickým číslům. Je ovšem třeba brát ohled na tempové označení skladatele. Jen v málokterých kompozicích uvádí Martinů své závěrečné věty v krajně vysokých tempech, jako je např. *presto* nebo *vivace*. Daleko častěji se přiklání k označení *Poco allegro* nebo, jako v této části, *Allegretto*. V případě této věty dává volba odměřenějšího tempa naprostý smysl. Jednak by v rychlém tempu nevynikly všechny důležité a zajímavé harmonie, ale hlavně by se z této věty vytratila její přehlednost. Osobně si myslím, že v náročných kadencích, a také hlavně na samotném konci celé sonáty, se oba interpreti předvedou dostatečně už jenom tím, že tuto technicky velmi náročnou sonátu zahrají hlavně s lehkostí a tím i s dostatečným přehledem nad všemi důležitými detaily.

### 3.3.2. Díl A s klavírní kadencí a spojkou

Samotný začátek třetí věty může působit jako *scherzo*<sup>34</sup>, nicméně po čtrnácti taktech nabírá hudební tok na závažnosti a je zcela zřejmé, že se jedná o závěrečnou část sonáty. Již od prvního taktu můžeme zpozorovat základní strukturu motivů této věty, které jsou složeny z osminových a šestnáctinových

---

<sup>34</sup> Scherzo – ital. žert; v hudební terminologii znázorňuje obvykle třetí část kompozice, po které zpravidla následuje věta závěrečná.

hodnot. A právě díky jejich nepravidelnému střídání (zejména v partu houslí, které jsou navíc podpořeny řadou akcentů) získává tato plocha zřetelný synkopický ráz. Naprostá rytmická přesnost, přesné dodržování předepsaných akcentů a precizní nástrojová souhra je zde klíčová.

### Začátek třetí věty – takt 1 - 8

Po taktu 5, který je jako jediný z celé věty zapsán v 5/8 taktu, následuje třítaktový gradační úsek, který posouvá hudební dění jak harmonicky, tak dynamicky. Housle v taktu 9 naznačují tóninu a moll, zatímco klavír je doprovází akordy v osminových hodnotách s nepravidelnou pulzací. Tyto akordy jsou bitonální a jsou složeny ze septakordu Des dur – sextakordu C dur a septakordu As dur – zmenšeného sextakordu od tónu *d* (takty 9 – 12).

Od taktu 13 se ustálí tok pravidelných osminových hodnot v klavíru a společně s houslemi gradují do taktu 16 v dynamice *fortissimo*, kde na druhé osmině první doby zazní v houslích vrcholná nota *a*<sup>3</sup>. Během následujícího taktu dynamika upadá do dynamiky *mezzoforte*. Odtud konečně klavír neplní pouze doprovodnou funkci, ale díky motivům v taktech 18 – 21 a 26 – 29 se stává vedoucím nástrojem. V obou případech jde o sekvence, které mají opět gradační záměr a motivy jsou vedeny v paralelních souzvucích.

Následující devítitaktová část, připravující klavírní mezivětu, představuje opět jednu velkou gradaci. V taktech 30 – 32 se v houslích objevuje v oktávových intervalech motiv, který je akcentován vždy po třech šestnáctinových hodnotách. Naproti tomu klavír pravidelně akcentuje každou osminovou hodnotu, a tím zde vzniká pro Martinů často používaná bilytmika. Následně od taktu 33 nastává v houslích gradace v pravidelných šestnáctinových hodnotách v náročných dvojhmatech. Klavír zde housle doprovází akordy, v kterých je pravé ruce přidělen pravidelný model složený z šestnáctinových hodnot, doprovázený osminovými hodnotami v ruce levé.

#### Příprava klavírní mezivěty v dílu A – takt 28 – 36

The image shows a musical score for piano, measures 28-36. The score is written for two staves (treble and bass clef). It features complex rhythmic patterns with accents and dynamic markings such as 'f', 'ff', 'p', 'mf', and 'crescendo'. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Klavírní mezivěta (začíná v taktu 39) je, v poměru k délce třetí věty, značně obsáhlá. V taktech 43 – 46 připomíná skladatel jeden z motivů, který byl použit v partu klavíru v taktu 26. Opět se zde jedná o paralelní postupy – v pravé ruce v oktávách, které tvoří melodii a v levé ruce v kvartsextakordech jdoucí protipohybem k melodii, a to v chromatických intervalech. Poté však následuje další část mezivěty a tou je dvanáctitaktová kadence, pojata opět velmi virtuózně.<sup>35</sup> Dva takty před dílem B se zde ještě objevuje dvoutaktí, které je navraceno do *Tempa prima* a má za úkol připravit následující hudební plochu.

<sup>35</sup> Jako kadence může tato část nejspíš na posluchače působit díky *accelerandu* a následnému tempovému označení *vivo*. Dosud žádná tempová změna v této větě ještě nenastala.

The image shows a musical score for the end of a piano interlude and the beginning of movement B. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part with pizzicato and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Tempo 1º' and 'Poco meno (♩=92)'. Dynamics include 'p', 'mf', and 'poco f'. The score includes a '8va B' marking for the piano part.

### 3.3.3. Díl B s kadencemi klavíru a houslí

Tuto plochu, kde Martinů tempovým označením *Poco meno* začátek dílu **B** lehce zklidňuje, můžeme opět rozdělit na několik částí. První je charakteristická houslovým *pizzicatem*, které doprovází klavír. Ten pulsuje pravidelně po třech šestnáctinových hodnotách (takt 61 -87). Tato část má být v houslích jakousi parafrází k samotnému začátku třetí věty. Martinů v prvních čtrnácti taktech tohoto dílu používá v houslích překvapivě konsonantně tvořené akordy a začátek této části je dokonce uveden ve stejné tónině (střídání g moll a G dur). Jsou zde v hojném počtu obsaženy trojhmaty a čtyřhmaty a oproti klavírnímu hlasu, který je zdvojen v oktávách, je opravdu náročné se zvukově prosadit. Od taktu 75 se zároveň začíná klavírní doprovod zahušťovat, a tím se zvyšuje i jeho dynamika. Vrchol této části nastává v taktu 83, kde v dynamice *fortissimo* housle akcentují akordy po třech osminových hodnotách. Celou tuto část můžeme srovnat s druhou větou „Blues“ ze sonáty pro housle a klavír č. 2 Maurice Ravela. Jednak díky jejímu charakteru, ale také vzhledem k využití pizzicátové techniky, kdy houslista brnká pravou rukou oběma směry.<sup>36</sup>

Po tomto vrcholu následuje v taktu 88 další část dílu B v dynamice *pianissimo*. Housle zde již hrají *arco* a v klavíru ustává šestnáctinový doprovod a je nahrazen osminovými hodnotami. Tento krátký šestitaktový úsek je opět připomínkou začátku třetí věty, kdy v houslích zní pouze část počátečního motivu, ale tentokrát v tónině d moll. Po třech taktech však skladatel zvedá tento motiv chromaticky pomocí sekvence do es moll. V taktu 94 se objevuje jediná zpěvná

<sup>36</sup> S touto technikou se také můžeme setkat v první větě prvního houslového koncertu D dur Sergeje Prokofjeva.

část celé třetí věty, která díky *glissandům* v houslích navozuje opět velmi uvolněnou atmosféru. Tuto krátkou osmitaktovou melodii doprovází klavír rytmickým motivem, který je složen z šestnáctinových hodnot a opakuje se každý takt.

#### Zpěvná část ve třetí větě – takt 94 – 101

The image shows a musical score for measures 94-101. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a rhythmic pattern of sixteenth notes. The vocal line includes glissandi and dynamic markings such as 'p molto dolee', 'pp', 'mf', 'poco', and 'cresc.'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with further dynamic markings and glissandi.

Po tomto krátkém uklidnění v podobě zpěvné části se nálada opět navrací do původního stylu třetí věty a následujících třináct taktů (od taktu 102) graduje do první kadence, která je přidělena klavíru.

V tempovém označení *Vivo* a dynamice *fortissimo* se klavír od taktu 115 ujímá jednohlasého vedení v podobě pravidelných šestnáctinových hodnot, kterou ještě pomocí *crescenda* a zahuštění šestnáctinových hodnot z jednohlasých na tříhlasé (takt 124) posunuje na vyšší dynamický stupeň. Během následujících čtyř taktů se dostáváme do vrcholu klavírní kadence, kde skladatel uvádí naposledy motiv, který byl již uveden v dílu A (takt 26) a v dílu B (takt 43). Zde ale v taktu 128 zaznívá tento motiv nejvýrazněji, troufl bych si říct, že se dá tato část považovat za jeden z hlavních vrcholů třetí věty. Motiv je opět veden v paralelních akordech v obou rukou, přičemž levá ruka je sice vedena chromaticky, ale už ne v protipohybu k ruce pravé. Motiv zaznívá pouze v prvních dvou taktech a poté pomocí vypsání zrychlení (z osminového synkopického pohybu na pravidelné vedení v triolových hodnotách) a následného zpomalení (takt 132) v podobě

velké trioly směřuje ke konci klavírní kadence, kde ještě za použití pasáže v šestnáctinových hodnotách v oktávách graduje do závěrečných dvou akordů klavírního sóla, a tím předává slovo navazující houslové kadenci. První z posledních klavírních akordů je ve tvaru dominantního septakordu od tónu *a* a druhý akord zakončuje klavírní úsek dominantním septakordem od tónu *d* s vynechanou tercií a přidanými tóny *es* a *fis*.

*Přechod klavírní kadence do kadence houslové – takt 133 – 140 (taktu 140 je přidělena houslová kadence, která je uvedena bez taktových čar)*

The image displays two systems of musical notation. The upper system is a piano accompaniment, featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The lower system shows the violin part, starting with a cadence marked 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The notation includes various musical symbols such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

Nyní houslistu čeká náročný úkol, a to je rozvržení této náročné kadence, která je složena z několika motivů. Většina z nich je dokonce připomínkou motivů z průběhu celé třetí věty. Například vedení po třech osminových hodnotách by se dalo přirovnat ke klavírnímu doprovodu v průběhu jednotlivých dílů.

Housle začínají kadenci dramatickými pasážemi na *g* struně. Ty jsou vypsáním zrychlením dovedeny až do prvního menšího vrcholu této části tvořeným korunou nad oktávou  $a^2 - a^3$ . Po ní následuje řada houslových disonantních akordů náročných trojhmatech a čtyřhmatech. Intonační jistota spolu s dynamickým plánem jsou zde hlavními problémy, na které by si měl dát houslista pozor. Závěrečná část kadence je složena z pasáže v šestnáctinových hodnotách a ta je připomínkou gradace do klavírní mezivěty v dílu **A** (viz takt 32 – 38). Ta je v tomto případě lehce rozšířena, také hmaty jsou zde technicky obtížnější. Celá pasáž směřuje do závěrečného dílu **C** do tóniny *g* moll (v případě dílu **A** vedla šestnáctinová pasáž houslí do tóniny *c* moll.)

### 3.3.4. Díl C

Tato poslední část celé sonáty se v tempovém označení *Allegro con brio* rozléhá na šestnácti taktech a plní funkci cody. První čtyřtaktí (od taktu 141) je zejména v houslích připomínka úplného začátku věty, kde skladatel střídá tóninu g moll - G dur a c moll - C dur. Tento hlas, který je opět veden synkopicky, doprovází klavír akordy v osminových a šestnáctinových hodnotách.

Následující takty 145 – 151 nyní připomíná klavír rytmicky svůj doprovod ve zpěvné části z taktu 94, ovšem zde se nachází v tónině f moll. Housle nad nimi ale napodobují motiv z taktu 9. Zatímco od taktu 148 housle plynou až do konce věty v šestnáctinových hodnotách, klavír stále ještě drží po dobu čtyř taktů svůj doprovod, pouze v levé ruce nyní zaznívají osminové hodnoty.

Závěrečných pět taktů patří houslím, kdy klavír svými třemi akordy podpoří housle ve finální gradaci. V šestnáctinové pasáži houslí je důležitý vrchní hlas, který je veden vzestupně k poslednímu taktu do noty  $g^2$  a klavír následným subdominantním akordem C dur připraví závěrečnou tóninu G dur. Housle ještě na druhou dobu zahrají *pizzicatem* rozložený akord G dur za doprovodu klavírních tónů  $g$  v oktávách, a tím spolu zakončují celou sonátu.

Závěrečný díl C – takt 141 – 156

The image displays a musical score for the final section of a piece, measures 141 through 156. The tempo is marked "Allegro con brio" with a metronome marking of quarter note = 108. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with frequent chords and arpeggios. The melodic line is characterized by eighth and sixteenth notes, often with slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *poco f*, *f*, and *ff*. The key signature has one flat (B-flat). The piece concludes with a final chord marked *ff* and a *rit.* (ritardando) marking.



## Závěr

Bohuslav Martinů neměl jednoduchý život. Sám si ho ale vybral, když opustil svou rodnou zem, kde mohl bez větších problémů působit jako muzikant a skladatel. Šel však za svým přesvědčením a odcestoval nejprve do Paříže, kde musel začít úplně z ničeho. Poté během války z Francie unikl do USA, kde pobýval (střídavě se Švýcarskem) až do konce svého života. Téměř dvě třetiny svého života prožil prakticky v chudobě, ale nikdy ve svém úsilí nepolevil. Toužil alespoň navštívit rodnou Poličku, to se mu však už nikdy nepovedlo. Žádná z těchto překážek mu však nevzala lásku k hudbě ani jeho pokoru a skromnost. Tuto dlouhou a trnitou cestu překonal, kde se mu již v USA dostalo náležitěmu uznání a úspěchu.

Toto vše se odráží v jeho geniálním díle, které mi je o to cennější. Díky této práci jsem měl možnost přiblížit se o krůček dál v poznání tohoto autora a určitě se o něj budu zajímat dál.

První číslovanou sonátu jsem již několikrát měl možnost zahrát na koncertech a vždy se těšila svou originalitou a odvážností velkému úspěchu. Určitě bych chtěl časem zařadit všechny houslové sonáty Martinů do svého repertoáru a propagovat tím co nejvíce tuto bohužel upozaděnou literaturu.

Přál bych si, aby tato práce mohla posloužit jako vodítko nebo alespoň jako inspirace nadšeným muzikantům, kteří se nebojí prosazovat méně hrávané kusy, a to nejenom na českých pódiiích. Všechny sonáty pro housle a klavír Bohuslava Martinů by si to totiž určitě zasloužily.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Knihy:

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

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

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

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

MARTINŮ, Bohuslav a Miloš ŠAFRÁNEK (ed.). *Domov, hudba a svět: Deníky, zápisníky, úvahy a články*. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966, 370 s.

### Dopisy a články:

V Novém večerníku z 8. listopadu 1930, r. IX, č. 259

Jitřenka XXIV/1905, č. 17

Nedatovaný dopis, Památník národního písemnictví

Nedatovaný dopis příteli Stanislavu Novákovi, asi podzim 1916

Newyorské listy z 28. října 1943

Dopis od B. Martinů Desarzensovi z 5. listopadu 1937

Dopis od Bohuslava Martinů Rudolfovi Firkušnému z 12. července 1941

Dopis Stanislavu Novákovi; S. d., březen 1918, Polička

Z Paříže 17. prosince 1923 – dopis Bohuslava Martinů Stanislavu Novákovi

### **Použitý notový materiál**

1. MARTINŮ, Bohuslav: *Sonata pour violon et piano*, Editions musicales, 175, Paris