

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ FAKULTA

Hudební umění

Hra na klavír

DISERTAČNÍ PRÁCE

BOHUSLAV MARTINŮ: FANTAZIE A TOCCATA A SONÁTA

Č. 1

**Formální a interpretační rozbor na pozadí tvorby pro
sólový klavír**

MgA. Ivo Kahánek

Vedoucí práce: Prof. Ivan Klánský

Oponenti práce: PhDr. Stanislava Střelcová

Doc. Miroslav Langer

Datum obhajoby: 24. září 2009

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC FACULTY

Music Art

Piano

DOCTOR THESIS

**BOHUSLAV MARTINŮ: FANTASY AND TOCCATA AND
SONATA No. 1**

**Formal and Interpretational Analysis against Background
of Works for Solo Piano**

MgA. Ivo Kahánek

Head of the exam: Prof. Ivan Klánský

Opponents in the exam: PhDr. Stanislava Střelcová

Doc. Miroslav Langer

Day of rebuttal: 24th September 2009

Degree: Ph.D.

Prague, 2009

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

BOHUSLAV MARTINŮ – FANTAZIE A TOCCATA A SONÁTA Č. 1
Formální a interpretační rozbor na pozadí tvorby pro sólový klavír

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.

PODĚKOVÁNÍ

Rád bych na tomto místě poděkoval vedoucímu mé disertační práce prof. Ivanu Klánskému za trpělivý a tolerantní přístup, dále všem členům Institutu Bohuslava Martinů v Praze a jeho řediteli PhDr. Aleši Březinovi M. A. za laskavou pomoc při shromažďování potřebných materiálů, a konečně váženým oponentům za ochotu ujmout se oponentury mé práce a také za čas nad ní strávený.

ABSTRAKT

Bohuslav Martinů: Fantazie a Toccata a Sonáta č. 1 – formální a interpretační rozbor na pozadí tvorby pro sólový klavír

Má disertační práce se zabývá tvorbou Bohuslava Martinů pro sólový klavír se zaměřením na *Fantazii a Toccatu a Sonátu č. 1*.

Hlavním účelem práce je rozebrat dvě nejvýznamnější autorova klavírní díla po stránce obsahu a struktury. Výsledkem těchto analýz by měl být jakýsi manuál pro pianisty či pedagogy, jenž jim pomůže autorovu tvorbu přiblížit. Seznamuje je s různými možnostmi interpretace a snaží se je tak inspirovat k objevování hudby Martinů.

Práce je rozdělena do devíti kapitol. Kromě úvodu a závěru obsahuje stati o roli klavíru v životě skladatele, jeho pozici v soudobém hudebním životě i soupis tvorby. Jádrem práce jsou výše zmíněné formální a interpretační rozbor, je zde však zařazen také přehled dostupných notových materiálů a nahrávek skladeb na CD.

Bohuslav Martinů: Fantasy and Toccata and Sonata No. 1 – Analysis of Two of the Composer's Most Significant Piano Works

My doctoral thesis is concerned with piano music by Bohuslav Martinů with a particular focus on *Fantasia and Toccata and Sonata for Piano*.

The primary objective of the doctoral thesis is to describe two most significant piano works by Bohuslav Martinů in the light of their formal and musical structure. As a result of these analysis there should originate sort a of a manual for pianists and teachers which can help them to come closer to the Martinů's piano music. It should make them acquainted with the various interpretational possibilities and in that way encourage them to put their mind to these works.

The thesis is divided into nine chapters. Except for oddments it contains curriculum vitae of Martinů and articles describing the composer's relationship to the piano and the position of the composer in the contemporary musical life. The staple of the thesis is made up with above mentioned formal and interpretative analysis. There are also subsidiary articles included – among them particularly the list of all available editions and recordings.

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ FAKULTA

DISERTAČNÍ PRÁCE

Praha, 2009

MgA. Ivo Kahánek

OBSAH

Úvod	2
1. Soupis klavírních skladeb	4
1.1 Skladby pro sólový klavír	4
1.2 Koncertantní skladby	8
1.3 Skladby pro dva klavíry	9
2. Bohuslav Martinů očima interpreta	10
3. Fantazie a Toccata – formální rozbor	22
3.1 Fantazie	23
3.2 Toccata	29
4. Fantazie a Toccata – interpretační rozbor	35
4.1 Fantazie	37
4.2 Toccata	41
5. Sonáta č. 1 – formální rozbor	44
5.1 1. věta	46
5.2 2. věta	52
5.3 3. věta	58
6. Sonáta č. 1 – interpretační rozbor	63
6.1 1. věta	64
6.2 2. věta	68
6.3 3. věta	71
7. Dostupné edice	74
8. Seznam dostupných nahrávek na CD	75
Závěr	79
Literatura	80
Prameny	81
Nahrávky	82

ÚVOD

Intenzita mého vztahu k Bohuslavu Martinů dlouho nevybočovala z „obvyklých“ mezí. Podobně jako mnoho jiných začínajících pianistů jsem i já vyrůstal na jeho znamenitých Loutkách a také během studií na Konzervatoři jsem s oblibou hrál Tři české tance – asi nejčastěji prováděné klavírní dílo autorovo. Rovněž jsem si čas od času rád poslechl některou ze skladeb komorních či orchestrálních – vzpomínám si například, jaký dojem na mne ve 4. ročníku dějin hudby udělaly Inkantace. Stále jsem však Martinů vnímal pouze jako jednoho z předních českých skladatelů. Nic víc, nic míň.

Hluběji jsem do jeho tvorby začal pronikat na Akademii, kde jsem měl možnost zahrát si několik jeho děl komorních. Opravdový zlom v mém vnímání Martinů však nastal na začátku roku 2007, kdy jsem dostal příležitost zahrát si v srpnu na festivalu BBC Proms v Londýně pod taktovkou Jiřího Bělohlávka právě mně dobře známý 4. klavírní koncert – Inkantace. Znovu jsem si jej tedy po letech poslechl a znovu jsem užasl. Kolik odstínů a výrazových hlubin se v této symfonii se sólovým klavírem skrývalo!

Od prvního okamžiku práce na skladbě mi bylo jasné, že se ji nestačí pouze naučit a „procítit“. Je zapotřebí ji rozložit na prvočinitele, každý prozkoumat, a nakonec opět složit dohromady – tak jsem se dostal ke svému prvnímu rozboru díla Martinů. K mému překvapení to byla vzrušující, někdy až detektivní práce. Na jejím konci však mé teoretické poznatky přesně korespondovaly s nezávisle na nich vytvořenou představou a já jsem svého Martinů našel...

Mé rozhodnutí vzít si dílo tohoto autora i za téma disertační práce uspíšila nabídka firmy Supraphon natočit jeho Sonátu pro klavír spolu s dalšími skladbami na CD. Měl jsem totiž po zkušenosti s Inkantacemi pocit, že v oblasti interpretace zejména vrcholných děl je toho ještě mnoho, co by stálo za to odhalit a předat.

Cílem této práce samozřejmě není podat ucelenou muzikologickou sondu do tvorby Bohuslava Martinů pro sólový klavír, či pořídit detailní rozbor největších děl. Svou úlohu vidím spíše ve zmapování a co nejpřesnějším strukturování obsahu i formy dvou skladeb, jež zaujímají v kontextu autorova díla výjimečné postavení, a které jsem měl možnost sám hrát.

V interpretačních rozborech – jádru mé práce – se tedy pokouším o co nejkonkrétnější pojmenování problémů, s nimiž se pianista při jejich studiu setká, a zejména o nalezení řešení. Snažím se vždy naznačit několik hlavních cest, po nichž je možno se vydat (činím tak zejména na základě nahrávek význačných interpretů Martinů), a nabízím také cestu vlastní. Přes veškerou snahu zachovat si co největší nadhled nad rozebíranými skladbami se zde pravděpodobně občas neubráním poněkud citově zabarveným formulacím. Snad mi to laskavý čtenář vzhledem k povaze práce promine.

Typickým uživatelem tohoto textu by mohl být např. mladý pianista (či jeho pedagog), kterého hudba Martinů oslovuje a rád by se jí věnoval, má však respekt z její složitosti, formální mnohoznačnosti a snad i technické náročnosti. Tomu by měla ukázat základní interpretační úskalí, obecné principy jejich překonávání, ale i konkrétní rady k jednotlivým pasážím skladeb. Jako další pomoc interpretům i milovníkům Martinů je zamýšlená kapitola obsahující kompletní soupis nahrávek Fantazie a Toccaty a Sonáty na CD. Ostatní kapitoly pak mají za úkol poněkud přiblížit čtenáři roli klavíru v celé autorově tvorbě a stručně popsat a zdůvodnit autorovu pozici v dnešním hudebním světě.

Najde-li se alespoň jeden člověk, jemuž přečtení této disertace usnadnilo práci na některém z popisovaných děl, či ho dokonce přimělo k jeho studiu, budu spokojen.

1. SOUPIS KLAVÍRNÍCH SKLADEB

1.1 SKLADBY PRO SÓLOVÝ KLAVÍR

- 1909 DUMKA (H 4) Polička
- 1910 VALČÍKY (H 5) Praha
SMUTEČNÍ POCHOD (H 16)
IDYLA (H 20)
BALADA (H 24)
SOUSEDSKÁ (H 25)
POHÁDKY (H 28)
- 1911 CHANSON TRISTE (H 36)
- 1912 Z POHÁDEK ANDERSENOVÝCH (H 42)
PÍSNĚ PRO KLAVÍR - Píseň beze slov (H 46), Nokturno (H 47)
BALADA POSLEDNÍ AKORDY CHOPINOVY (H 56)
PĚT KLAVÍRNÍCH SKLADEB K VELIKONOCÍM (H 59)
BALADA O DEŠTNÍKU SLEČNY VILMY (H 65)
- 1913 PRELUDIUM NA TÉMA Z MARSEILLAISY (H 85)
PRELUDIUM č. 2 (H 86)
PRELUDIUM A-DUR (H 86)
- 1914 LOUTKY – 3. díl (H 92)
- 1915 NOKTURNO (H 95)
TŘI LYRICKÉ SKLADBY (H 98)
- 1916 RUJANA (H 100)
ŠEST POLEK (H 101)
- 1917 BURLESKA (H 104)
SNÍH (H 105)

- VALSE CAPRICCIO (H 107)
NÁLADA (H 108)
FURIANT (H 109)
- 1918 LETNÍ SUITA (H113)
LOUTKY – 2. díl (H 116)
- 1919 PRELUDIUM ES-MOLL (H 121)
PRŮVOD KOČEK V NOCI SLUNOVRATU (H 122)
- 1920 FOXTROT NAROZENÝ „NA RŮŽKU“ (H 123)
JARO V ZAHRADĚ (H 125)
FOXTROT (H 126)
MOTÝLI A RAJKY (H 127)
- 1921 ONE STEP PRO KLAVÍR (H 127 bis)
JARO (H 127 ter)
VEČER NA POBŘEŽÍ (H 128)
- 1922 IMPROVIZACE NA JAŘE (H 132)
- 1924 LOUTKY – 1. díl (H 137)
BAJKY (H 138)
SCHERZO (H 138 bis)
PRELUDIUM (H 140)
KLAVÍRNÍ SKLADBA BEZ NÁZVU (H 141)
- 1925 INSTRUKTIVNÍ DUO PRO NERVÓZNÍ (H 145)
FILM V MINIATUŘE (H 148)
- 1926 TŘI ČESKÉ TANCE (H 154)
HABANERA (H 156)
- 1927 PRO TANEC (H 158)
TROIS ESQUISSES DANSES MODERNES (H 160)

- KUCHYŇSKÁ REVUE (H 161 B)
BLACK BOTTOM (H 165)
VÁNOCE (H 167)
- 1929 ČTYŘI VĚTY (H 170)
PAR T.S.F. (H 173)
BLUES (H 176)
TANEC (H 177)
PRELUDIUM (H 178)
OSM PRELUDIÍ (H 181)
BOROVÁ, SEDM ČESKÝCH TANCŮ (H 195)
- 1930 JEDNÍM PRSTEM (H 185)
- 1931 SKICI – 1. řada (H 203)
SKICI – 2. řada (H 204)
HRY – 1. řada (H 205)
HRY – 2. řada (H 206)
- 1932 DVA TANCE Z BALETU ŠPALÍČEK (H 214)
ESQUISSES DE DANSES (H 220)
DĚTSKÉ SKLADBY (H 221)
LÍSTEK DO PAMÁTNÍKU (H 222)
RITORNELY (H 227)
- 1935 LÍSTEK DO PAMÁTNÍKU č. 2 (H 241)
SKLADBA PRO MALÉ EVY (H 242)
- 1936 DUMKA č. 1 (H 249)
DUMKA č. 2 (H 250)
- 1937 ČTVRTKY A OSMINKY (H 257)
STRAŠIDELNÝ VLAK (H 258)
- 1938 OKNO DO ZAHRADY (H 270)

- 1939 POHÁDKY (H 272)
- 1940 JULIETTA – fragment 2. dějství, 3. scéna
FANTAZIE A TOCCATA (H 281)
- 1941 MAZURKA (H 284)
DUMKA č. 3 (H 285 bis)
- 1945 BERCEUSE (H 304)
ETUDY A POLKY (H 308)
- 1948 PÁTÝ DEN PÁTÉ LUNY (H 318)
BUKINISTÉ Z NÁBŘEŽÍ MALAQUAIS (H 319)
- 1949 BAGATELA „MORCEAU FACILE“ (H 323)
BARKAROLA (H 326)
- 1951 IMPROVIZACE (H 333)
- 1954 SONÁTA č. 1 (H 350)
- 1957 ADAGIO. VZPOMÍNKY (H 362)

1.2 KONCERTANTNÍ SKLADBY

- 1925 KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR č. 1 (H 149)
- 1926 DIVERTIMENTO PRO KLAVÍR LEVOU RUKOU A ORCHESTR (H 173)
- 1935 KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR č. 2 (H 237)
- 1938 CONCERTINO PRO KLAVÍR A ORCHESTR (H 269)
- 1940 SINFONIETTA GIOCOSA PRO KLAVÍR A KOMORNÍ ORCHESTR
(H 282)
- 1943 KONCERT PRO DVA KLAVÍRY A ORCHESTR (H 292)
- 1948 KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR č. 3 (H 316)
- 1956 KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR č. 4 „INKANTACE“ (H 358)
- 1958 KONCERT PRO KLAVÍR A ORCHESTR č. 5 „FANTASIA
CONCERTANTE“ (H 366)

1.3 SKLADBY PRO DVA KLAVÍRY

1929 FANTAZIE PRO DVA KLAVÍRY (H 180)

1949 TŘI ČESKÉ TANCE (H 324)

1956 IMPROMPTU (H 359)

2. BOHUSLAV MARTINŮ OČIMA INTERPRETA

V této kapitole bych se chtěl na klavírní tvorbu Bohuslava Martinů podívat z poněkud většího odstupu, pokusit se zhodnotit jeho pozici v současném hudebním světě v porovnání se situací za autorova života a alespoň stručně shrnout a rozebrat důvody této pozice. Soustředí se zejména na nejčastější výhrady, které jsem směrem k jeho dílu zaznamenal, a podle svých možností se je snažím analyzovat, eventuálně s nimi polemizovat. Svě vlastní poznatky konfrontuji s dostupnou literaturou a prokládám je úvahami z autorovy vlastní autobiografie, které nám cenným způsobem dotvářejí živoucí obraz Martinů skladatele i člověka. Činím tak i přesto, že on sám o své tvorbě mluvil často v hádankách a zastával názor, že za umělce by mělo hovořit výhradně jeho dílo.

Na úvod bych si dovilil položit otázku, která souvisí spíše se skladatelskou činností a jejím hodnocením z hlediska hudební vědy než s interpretací: Je Bohuslav Martinů světový skladatel? A pokud ne, proč tomu tak není? To je samozřejmě téma na tlustou knihu a možná i následnou ostrou muzikologickou polemiku. Do obojího bych se pouštěl velmi nerad zvláště, když tyto řádky mají úplně jinou ambici. Na druhé straně je zřejmé, že pokud se nepokusíme na ni odpovědět alespoň z úzce ohraničeného pohledu pianistů (tedy zejména na otázku světovosti klavírního díla), budeme na tohoto značně kosmopolitního tvůrce nadále nahlížet poněkud zjednodušeně a hrozí nám i nebezpečí uzavření se v kleci zvané interpretační tradice. Ta u Martinů sice není ani zdaleka tak jednoznačně definovaná jako je tomu např. u Bacha či Mozarta, přesto může zejména mladé pianisty trochu tísnit nebo – v horším případě – svádět je k povrchní nápodobě existujících přístupů pod praporem stylivosti.

Myslím, že u nás – přesněji řečeno v myslích nás českých hudebníků – už od dob Zdeňka Nejedlého a jeho plamenné apologie Bedřicha Smetany coby vlasteneckého tvůrce české národní hudby přetrvává jakési dělení na skladatele „české“ a „světové“, což samozřejmě znamená daleko víc než prosté vymezení národnosti tvůrce. Přitom je jasné, že v dnešní době (zejména po pádu železné opony), kdy se prostřednictvím moderních komunikačních prostředků můžeme během chvilky dovědět informace o kterémkoli skladateli nebo si poslechnout jakoukoli nahrávku, je česká hudba dnes a denně konfrontována s celosvětovou

konkurencí, takže být světovou (ve smyslu kvality) je vlastně její jedinou možností existence.

Rozebírat, co znamená světovost u hudebního skladatele, by bylo na další, možná ještě obsáhlejší publikaci – kromě muzikologie rozkrývající i problematiku lingvistickou a sémantickou. Pro zjednodušení však pojďme považovat za hlavní kritérium světovosti hudby frekvenci jejího uvádění na pódiiích po celém světě a vůbec její permanentní přítomnost v hudebním životě a jeho klíčových institucích – hlavně na hudebních školách všech stupňů. Zejména fakt, že si pedagogové a studenti různých národů pravidelně vybírají skladby určitého okruhu autorů, svědčí podle mého názoru o jejich živosti, kvalitě a tvůrčí nadčasovosti. Většinu repertoáru hraného na odborných hudebních školách (obzvláště to platí pro školy střední a vysoké, které vychovávají profesionální hudebníky) totiž tvoří časem důkladně prověřená díla klasiků světové hudby.

Potvrzením tohoto směřování jsou mimo jiné i repertoárové požadavky většiny mezinárodních klavírních soutěží (vyjma těch úzce specializovaných např. na jednoho jediného autora, soudobou hudbu apod.). V nich s takřka železnou pravidelností nacházíme nějaký Bachův opus, klasické sonáty Haydna, Mozarta a Beethovena, Chopinovy a Lisztovy etudy či díla skladatelů jako Schumann, Brahms, nebo Rachmaninov. Své klasiky má samozřejmě i hudba 20. století – Stravinskij, Šostakovič, Prokofjev, Bartók aj. Kromě těchto „většinových“ děl se v soutěžních podmínkách samozřejmě vyskytují i specifika – nejčastěji nějaká povinná skladba či soudobé dílo skladatele ze země, odkud pochází soutěžící, nebo naopak kde se odehrává soutěž. Jejich zařazení však slouží povětšinou spíš jako jakési koření, mající za cíl propagovat dílo toho kterého tvůrce či ukázat porotě, jak je kandidát schopen se popasovat s hudbou jemu dosud neznámou.

„Světovost“ autora je pochopitelně dána mnoha dalšími momenty. Jsem přesvědčen, že zde nezanedbatelnou roli hraje i určité národnostní hledisko. Větší a mocnější státy vždy usilovaly o maximalizaci svého vlivu ve světě, vliv kulturní z toho nevyjímaje. Je proto pravděpodobné, že špičkový skladatel pocházející z politicky a mocensky vlivnější země bude mít pravděpodobně cestu na světové hudební výsluní (a věci k ní nezbytné jako např. studium, propagaci v médiích aj.) snazší než tvůrce z méně významné či vyloženě chudé země.

Zrovna tak je nepochybně důležité (dnes možná ještě důležitější) hledisko marketingové. Žijeme v době, kdy je – obecně řečeno – snazší vyprodukovat než prodat. Chce-li se nějaký vynikající umělec vydělit ze zástupu jiných, musí se

nezřídka uchýlit k prostředkům mimohudebním. Kupříkladu tvůrce, který je například viditelně tělesně postižený či nějak „zajímavě“ sexuálně orientovaný, a je ochoten a schopen toho mediálně využít, bude proti „obyčejnému“ autorovi v určité výhodě. Pokud někdo namítne, že i slavní skladatelé minulosti provokovali svou extravagancí, bude mít jistě pravdu, s jedinou výhradou – že v dnešní době jsou tyto mimohudební příběhy pro mnoho konzumentů mnohem důležitější než sama tvorba, a figurují často jako předmět promyšlených marketingových strategií.

Přes tyto všechny tendence, které vedou většinou spíš ke krátkodobějšímu uměleckému úspěchu, existuje jedna věc, jejíž stanovisko je v zásadě jediným opravdu objektivním – a tou je čas. Neobjevím nic nového, když napíšu, že právě časový odstup dvou a více generací je s to poměrně spolehlivě zhodnotit skutečnou cenu uměleckého díla bez ohledu na původ, národnost a obchodní schopnosti tvůrce.

A nyní se vraťme k otázce – je Bohuslav Martinů světovým skladatelem? Myslím, že ani po krátkém exkurzu do významu tohoto sousloví není odpověď zcela jasná: jedni budou tvrdit, že ano, druzí že ne. Já sám jsem toho názoru, že v otázce světovosti stojí Martinů v současnosti někde na půl cesty. Jeho skladby sice zaznamenáme tu a tam i na těch nejprestižnějších pódii, většinou se však jejich uvedení pojí k nějakému jeho výročí nebo je to zásluhou uznávaného českého hudebníka, jenž se je rozhodne uvést (např. Jiří Bělohlávek na pozici šéfdirigenta BBC Symphony Orchestra). Podobně je tomu i s interpretací jeho skladeb na zahraničních školách – občas si nějaký instrumentalista zpestří repertoár některým z jeho děl (většinou ovšem nejde o klavíristy, častěji je to vidět v oboru violoncella či klarinetu), avšak mezi základní stavební kameny výuky až na výjimky nepatří.

Při hodnocení světovosti Bohuslava Martinů pro nás může být zajímavé srovnání s jinými českými skladateli, jež jsme zvyklí přívlastkem „světový“ označovat – Antonínem Dvořákem a Leošem Janáčkem. Je zřejmé, že v tomto porovnání jsou na tom oba velikáni mnohem lépe, pokud jde o frekvenci koncertního uvádění jejich skladeb i počet nahrávek. Zajímavý moment spatřuji mj. v tom, že zatímco Dvořák je především uznávaným symfonikem a tvůrcem Rusalky a Violoncellového koncertu a Janáček zase jedním z největších operních skladatelů 20. století, jehož komorní a sborovou tvorbu cizina začíná objevovat, Martinů zanechal významný odkaz prakticky ve všech oborech a žánrech klasické

hudby. Přesto však (anebo snad právě proto) při zaslechnutí jeho jména málokterý cizinec okamžitě vyhrkne žánr či dokonce konkrétní skladbu, s nimiž je má spojené.

Přitom za svého života (zejména během pobytu v USA) byl Martinů stejně jako Dvořák a mnohem více než Janáček vskutku světově uznávanou osobností. Máme o tom ostatně mnoho důkazů od funkcí a pozic, jež mu byly s ohledem na jeho proslulost svěřovány, až po dobové kritiky v nejprestižnějších periodikách a nadšené články jeho kolegů skladatelů. Za všechny uvádím alespoň tři.

Vlivný francouzský kritik Pierre-Octave Ferroud roku 1936 píše¹, že Martinů je „jedním z nejúplnějších a také nejpůvodnějších umělců naší doby.“ Slavný ženevský dirigent Eugen Ansermet zase v roce 1946 v rozboru violoncellové Sonaty da camera dochází k závěru², že „...Martinů našel prostředky psát hudbu zřejmě novou, aniž sleduje jakoukoli vyznačenou cestu, jako by se staral výhradně o pokračování v duchovní tradici západní hudby v jejím bezprostředním poslání a prostředky, jež jsou na jeho dosah (...) Málo současných skladatelů uskutečnilo dnešní devízu „návratu k čisté hudbě“ způsobem tak šťastným jako on v tom smyslu, že náměty jeho hudby jsou skutečně celé obsaženy v hudební podstatě, (...) že nalézá prostředky vdechnout své hudbě horoucí život citů, aniž se utíká k oné „rétorice“ citů, kterou vypracoval romantismus a která osudně směřovala ke konvenčnosti.“ A snad největší poklony se Martinů dostalo od Artura Honeggera:³ „Dílo Martinů neklade žádný z problémů, vychytralých a prostosrdečných zároveň, které rádi rozvíjejí muzikologové o nových výtvorech. Jsme okamžitě překvapeni mízou a hudebním životem, které ji oživují. Může rázem získat posluchače nejprimitivnějšího, tak jako posluchače nejrafinovanějšího. Cítíme přítomnost hudby, (...) všechno se vnucuje se silou pravdivé invence, kterou v dílo vtělil Mistr.“

Symfonická díla Martinů většinou premiérovaly přední americké symfonické orchestry (např. Boston Symphony Orchestra, mezi nimiž a skladatelem panovaly zvláště vřelé vztahy, samozřejmě Česká filharmonie aj.) s dirigenty jako Sergej Kusewickij, Charles Munch, Eugen Ansermet, Václav Talich, Karel Ančerl nebo Paul Sacher, či přední instrumentalisté – např. Rudolfové Serkin a Firkušný, houslista Mischa Elman, violoncellista Pierre Fourier a mnozí další.

¹ Schweitzer Musikzeitschrift a přetisk v Revue Musicale, prosinec 1936

² V programu Orchestre de la Suisse Romande, 22. listopadu 1943

³ XXe Siècle, Paříž, 1. ledna 1946

Jako profesor skladby působil např. na letních kurzech v Tanglewoodu (stálým profesorem zde byl Aaron Copland, hostujícími pak kromě Martinů např. Igor Stravinskij či Paul Hindemith), na Mannes School of Music v New Yorku, Princeton University a krátce také na Curtis Institute ve Philadelphii. Významným oceněním jeho umělecké práce bylo též uvedení do Americké akademie umění a literatury.

Kdy a proč k určitému opadnutí zájmu o dílo Martinů došlo, je těžké určit. Podílelo se na tom jistě mnoho faktorů, hudebně estetickými počínaje a s hudbou bezprostředně nesouvisejícími (např. politickými) konče. Musíme si také uvědomit, že ani náš časový odstup 50 let od autorovy smrti nemusí být pro skutečně objektivní zhodnocení jeho díla dostačující – vzpomeňme zde např. Bachovo „znovuobjevení“ Felixem Mendelssohnem - Bartholdym po takřka 100 letech. Také na příkladu Leoše Janáčka, o jehož významu dnes nikdo nepochybuje, vidíme, jak dlouho může zápas o uznání hodnoty tvůrce trvat; i v rámci dnešní Janáčkovy proslulosti jako geniálního operního skladatele se popularita např. jeho díla klavírního zvyšuje jen pozvolna a teprve na základě nahrávek slavných pianistů (např. Leif-Ove Andsnes, Andras Schiff) v posledních letech nabývá frekvence uvádění skladeb pro klavír na intenzitě. Je tedy také docela možné, že Bohuslav Martinů na opravdový piedestal světové hudby teprve vstoupí. Snad každý český hudebník – mne nevyjímaje – by si to jistě přál.

Pokud jsem konstatoval, že Bohuslav Martinů má sice mezi světovou skladatelskou elitou všech dob nakročeno, ale zatím tak všeobecně vnímán není, pokusím se nyní soustředit se na důvody této pozice, přičemž chci zdůraznit, že mi jde o hledání důvodů ryze uměleckých. To je samo o sobě nesmírně ambiciózní a do značné míry nerealizovatelný úkol, neboť se zde nelze vyhnout značné dávce subjektivity, a navíc každý z žánrů jeho tvorby má svá specifika. Přesto se však o určitý základní nástin alespoň na půdě klavírního díla pokusím a bude-li to možné, nabídnu i vlastní způsob řešení některých specifických hudebně interpretačních problémů, jejichž přítomnost může být pro některé posluchače překážkou k porozumění charakteristické hudební řeči skladatelově.

Prvním argumentem, který se u jeho kritiků zejména v cizině vyskytuje, je autorova údajná stylová nevyhraněnost. Podle mnoha z nich existuje vlastně nikoli jeden ale hned několik Martinů, což způsobuje jeho obtížnou identifikovatelnost. Zde bych si dovolil polemizovat. Je sice pravda, že skladatelův tvůrčí vývoj byl až nezvykle dynamický, různorodý a procházel i dost

krajními stylovými zvraty. Martinů se v mládí skutečně několikrát načas dostal zcela pod vliv jednoho konkrétního skladatele či stylu. Zde mám na mysli zejména jeho totální okouzlení hudbou Clauda Debussyho, jejíž inspirace jsou více či méně přítomny již od roku 1910 zhruba do jeho odjezdu do Paříže v roce 1923, či jazzové názvuky v prvních letech jeho pařížské tvorby (i když zde již není tak nekriticky obdivující). Martinů se k silnému ovlivnění Debussym sám přiznává: „Lze-li v mém mládí mluvit o vlivu, je to Debussy, jako to byl předtím Mozart“.⁴ Můžeme však s odstupem stěží mluvit o „impresionistickém Martinů“ jako výrazné jedolité tvůrčí periodě; jednak je toto období časem uměleckého vyzrávání mladého tvůrce nikoli definitivním tvarem, a jednak byl pro něj Debussyho impresionismus dlouhodobě inspirativní spíše v principech tvorby než v přejímání konkrétních hudebních prvků – jak o tom ostatně trefně píše Miloš Šafránek:⁵ „Debussy ukázal Martinů cestu, po níž jde současná hudba, osvobozená od všech služebností, od předepsané harmonie, jejíž pouta rozbil tím, že dal akordu a disonanci samostatnou existenci, od služebnosti kontrapunktu, který Debussy, mnohem dřív než Martinů, považoval za nejobpudlivější věc v hudbě, od dokonalých závěrů, jichž v celém Péleasovi není více než pět. (...) Plně vycítil, že Debussy komponuje, jak dýchá a dělá, co cítí, 'bez hudebního systému'.“

Další komplikací pro hodnocení stylového vývoje Martinů je zřejmě i jeho zdánlivá nelogičnost a nelineárnost. V autorově díle se čas od času vyskytne moment, kdy se náhle objeví skladba svým pojetím natolik nová, že působí dojmem, jako by nenavazovala na předchozí tvorbu – dobře je to vidět na příkladu orchestrální skladby Half-Time z roku 1924, jež předznamenala významný obrat v tvorbě Martinů. Skladatel o tom ve své biografii také píše: „Nepřipraveně (zdánlivě ovšem) vynoří se celistvé dílo nového rázu, nové vyhraněné techniky, jakoby bez přípravy někde v podvědomí, skladba, jež není logickým článkem vývoje, nýbrž náhlé vybočení, vždycky tvrdé a prudké, do sféry, kterou nebylo lze předpokládati.“ Jak ovšem dodává Miloš Šafránek:⁶ „Tato nepředvídaná díla zůstávají obvykle izolovaná, neboť Martinů nepokračuje nikdy na nově objevené cestě, nýbrž se vrací jaksí zpět k dřívější technice. Výsledky

⁴ Martinů autobiografie

⁵ Šafránek Miloš: Bohuslav Martinů – život a dílo, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 53

⁶ tamtéž str. 121

těchto 'vybíhajících děl' – jak je také nazývá – přicházejí mnohem později a přinášejí konkrétní užitek často až po mnoha jiných skladbách.“

Tyto „vývojové anomálie“ samozřejmě činily soudobým (ale i současným) zahraničním hudebním vědcům nemalé obtíže orientovat se v autorově vývoji, neboť se totálně vymykaly jakékoli snaze o systematizaci. Přesto se dá na mnoha příkladech doložit konzistentnost zralé klavírní tvorby Bohuslava Martinů; jeho typické rytmické modely přesahující často hranice taktových čar, příznačné postupy harmonické a do určité míry i způsob zacházení s formou, se objevují ve všech významnějších autorových skladbách od jednodušších cyklů (Loutky, Okna do zahrady) až po největší díla (Fantazie a Toccata, Sonáta) a tvoří originální, na první poslech rozpoznatelnou uměleckou pečeť.

Další častou námitkou je údajná nepřehlednost a neuchopitelnost formy mnoha jeho klavírních skladeb a s tím spojené obtíže s porozuměním u posluchačů. Tato výtka se zřejmě týká (soudě i podle dobových recenzí) zejména dvou vrcholných děl – Fantazie a Toccaty a Sonáty č. 1 – a pochází (podobně, jako tomu bylo u hodnocení autorova stylového vývoje) zřejmě převážně od zahraničních muzikologů, jimž dělala složitá, někdy až intuitivní formální struktura těchto skladeb potíže při klasifikaci. Nejmarkantnější je to právě u Sonáty, která, jak dokládám v kapitole o formálním rozboru, stojí na rozhraní sonáty a fantazie. Autorovo pojetí formy je při tom již od začátku zcela specifické a zaslouží si malou odbočku.

Pro Martinů již za studií na Pražské konzervatoři započal odvěký zápas mezi „obsahem“ a „formou“, který vlastně pomáhal svým skladatelským působením (zejména později v Paříži) sám rozdmýchávat. Přes svou neobyčejnou kulturní vyspělost a modernost, danou vlivy moderních uměleckých směrů z Francie a Ruska mísícími se s českou a německou židovskou kulturní tradicí, pro niž byla Praha často nazývána kulturním ostrovem uprostřed střední Evropy, panovala v hudbě situace poněkud jiná. Na rozdíl od výtvarného umění, literatury či divadla, které absorbovaly nejmodernější trendy z celé Evropy a díky mladým domácím umělcům na ně tvůrčím způsobem reagovaly, zůstávala hudba převážně pod vlivem jednak tradice smetanovské a také německého pozdního romantismu reprezentovaného zejména díly Antona Brucknera, Gustava Mahlera a Richarda Strausse. Toto paradigma⁷, vzniknuvší syntézou vlivů Smetanových (a s ním přicházejících trendů evropského novoromantismu), Dvořákových (jeho

⁷ Tento termín vnesl do české muzikologie Jaroslav Volek

inspirace slovanskou písní a rozvíjení sonátové a symfonické formy) i vlivy jeho žáků – zejména Nováka a Suka s jejich impresionistickým zabarvením, sahalo v naší hudbě hluboko do 20. století až k autorům jako Otakar Jeremiáš, Karel Boleslav Jirák a snad i Alois Hába. I jejich tvorba totiž byla – navzdory moderním skladebným postupům – v souladu s jakousi romantickou či postromantickou subjektivností, charakteristickou pro zmíněné paradigma.

Mladý Martinů byl již od počátku vůči tomuto trendu v opozici. Sám konstatuje, že v Praze „je v oblibě hudba (...) s celým metafysickým aparátem a se všemi přednostmi i nedostatky“, že „jeho neumělý projev je od počátku v rozporu s těmito vlivy a že hledá z nich správné východisko.“ „Je něco falešného“ – píše Martinů – „ve filosofickém, ideovém výkladu hudby v tehdejší prostředí, v němž směr neurčovali hudebníci, nýbrž estetikové a universitní profesori.“⁸ Pro mladého tvůrce, jenž od začátku inklinoval k hudbě spíše univerzální, nesubjektivní a inspirované těmi nejprostšími věcmi každodenního života a k formě jako prostředku úplného sebevyjádření, bylo toto nerezonující či přímo nepřátelsky naladěné okolí později jedním z hlavních důvodů odchodu do Francie. Ve své autobiografii to formuluje takto: „Tato poválečná léta byla v mém tvůrčím procesu nejtěžší. Už v té době jsem byl takřka úplně osamocen se svým projevem v prostředí, které klade nejvyšší důraz na obsah díla, které ponechává otázku formy až v druhé řadě, kdežto pro mne je otázka formy, tj. organického ovládnutí a realizace vyjádření, úplná shoda obsahu s formou (ne formalismus) největším problémem.“

Není tedy divu, že takto cítící tvůrce je oslněn spontánní zvukovostí Debussyho, Stravinským a jeho až primitivně animální nadosobní radostí z hudby samé a koneckonců celým francouzským hudebním prostředím, v němž spatřuje mnoho společných rysů s národním založením českým.

Martinů pojetí formy se samozřejmě časem měnilo. Tento vývoj směřoval v zásadě (míněno s nutnou dávkou školského zjednodušení) od přísnějších geometrických – jak je sám nazýval – forem, typických zejména pro první desetiletí pobytu ve Francii, k formám uvolněnějším až fantazijním, v nichž posléze spatřoval větší svobodu vyjádření a možnost dokonalého svazku formy s obsahem. Tyto „fantazie“ sice Martinů naprosto umělecky vyhovovaly, avšak do značné míry se vymykaly racionálnímu uchopení – a tím se dostáváme zpět k výtce o nevyhraněnosti formy. Autor sám o této problematice a formální

⁸ Martinů autobiografie

analýze s odstupem hovoří takto: „Celá analýza může podat obraz plánu a konstrukce díla, ale nepřibližuje nás mnoho k pochopení formy, jež je duší díla a jež závisí ještě na mnoha jiných složkách, než je hra s tématy a stavba, rovnováha užitého materiálu. Konstrukce díla je věc 'fixé' (ustrnulá), kdežto forma je věcí živou. (...) Je to pocit, jenž se uskutečňuje plasticky nikoliv při rozboru, nýbrž při aktivním přiblížení se dílu.“⁹

Vrátíme-li se zpět ke klavírnímu dílu, zjistíme, že přes značnou pestrost názvů skladeb používá Martinů převážně čtyři základní typy forem. Za prvé je to **třídílná forma ABA**. Ta dominuje zejména menším skladbám (případně jejich cyklům) a tancům. Příkladů nalezneme mnoho – Loutky, Motýli a rajky, Tři české tance, Borová, Osm preludií, Okna do zahrady, Etudy a polky a další.

Za druhé je to **forma ronda**, kterou můžeme najít např. ve 3. větě Koncertu pro klavír a orchestr č. 1, v cyklu Ritornely, ve 2. větě Fantazie a Toccaty (původně nazvané Fantazie a Rondo) aj.

Za třetí musím uvést **sonátovou formu**, kterou najdeme samozřejmě především v Sonátě (ale také např. v klavírních koncertech), třebaže nikdy ne v klasicky čisté podobě.

Čtvrtým typem formy, k níž Martinů postupem času nezadržitelně směřoval i v tvorbě operní symfonické, je **fantazie** – forma, která svou spontánností, flexibilitou a určitou jinotajností dokonale vyhovovala jeho vnitřnímu ustrojení. Spoléhá se na ni zejména v rozlehlejších kompozicích pro sólový klavír – např. v 1. větě Fantazie a Toccaty (kde tento termín „přiznává“ přímo v názvu) či v Sonátě. Fantazie zde vlastně nasedá na formy dřívější a vytváří tak originální tvar.

Fantazijnost se ovšem u Martinů projevuje nikoli pouze v zacházení s formou a v jejím tektonickém zpracování, ale také (zejména) v práci s motivicko – tematickým materiálem. V obou nejvýznamnějších dílech inklinují i hlavní témata skladeb (příp. jejich jednotlivých vět) k určité rozmlženosti, jen přibližné ohraničenosti a bývají často skrytá uvnitř hudební faktury. Typickým průvodním jevem je absence taktových čar v rozsáhlých plochách Sonáty. Princip snového rámce, který použil poprvé v opeře Julietta, se podle mého názoru dá aplikovat i na vrcholnou klavírní tvorbu, třebaže zde je jeho přítomnost při absenci textu či programu pouze tušená, svou povahou mnohem abstraktnější, a je na interpretovi, zda ji dokáže citlivě uchopit a sugestivně přetlumočit

⁹ Autorův vlastní rozbor IV. Symfonie z její premiéry ve Philadelphii, 11. prosince 1945

posluchačům. Fantazie jako tvůrčí princip i hudební forma spolu u Martinů tvoří nedělitelný celek.

Proto jistě nepřekvapí, že se v autorově díle vyskytují skladby (zejména ve zralejší tvorbě), které nesou výrazné prvky i dvou zmíněných forem současně (možná by bylo přesnější napsat principů), avšak svým celkovým vyzněním nesplňují atributy žádného z útvarů ustálených v teorii. Tím jsou pro část odborné veřejnosti obtížněji zařaditelné a při ne zcela perfektní interpretaci i hůř přehledné pro publikum. Výtka o nepřehlednosti či formální amorfnosti však v případě jeho fantasií neobstojí, neboť užívání tohoto typu forem v jeho vrcholných klavírních skladbách není dokladem jeho kompozičně technické nedostatečnosti, nýbrž výslednicí celoživotní snahy o co nejúplnější jednotu formy a obsahu.

Za nejzávažnější výtku, směřovanou ke způsobu kompozičního vyjadřování Bohuslava Martinů na klavíru, považuji poukaz na až příliš častou přítomnost motorického pohybu a jeho převahu nad ostatními složkami hudby. Dochází tak občas k přehuštění faktury a určitému stírání charakterových kontrastů, což obojí může na posluchače působit nepřehledně, někdy až fádně. K této poznámce se částečně připojuji i já. Domnívám se však, že tento pro Martinů typický prvek nelze klasifikovat jako kompoziční nedostatek, nýbrž jako určitý druh autorova stylového „podpisu“, jehož pochopení a správné přetlumočení klade značné nároky na interpretační vyspělost pianistovu.

Je těžké říci, odkud se záliba v motorice u Martinů vzala. Často se například uvádí autorova obliba neobarokních postupů. Zajímavý názor na tyto důvody zastává Miloš Šafránek, když vidí původ v pravidelném tikotu hodin na věži kostela sv. Jakuba v Poličce, kde skladatel strávil dětství.¹⁰ Ať tak či tak, časté užívání motorického pohybu prochází celou jeho tvorbou. Nejvíce to platí pro pařížské období, kde se Martinů setkal s hudbou Stravinského, Hindemitha či Šestky, jejichž umělecký civilismus a oslava „věcí všedního dne“ (kterými už tehdy byly např. továrny, automobily apod.) přímo vybízel k užití drsnějších neromantických tvůrčích metod. Navíc to velice dobře korespondovalo s „geometrickými formami“, jichž Martinů v té době často používal, v klavírní tvorbě zejména v drobných tancích. Příkladem je mnoho – Tři české tance, Osm preludií, Borová, Skici, Ritornely aj. Vrcholným příkladem využívání motoriky

¹⁰ Šafránek Miloš: *Man and his music*, London, Dennis Dobson Ltd., 1946

jako výrazového prostředku je Fantazie a Toccata a nalezneme ji také v Sonátě (zejména jejích krajních větách).

Hlavní problém tkví v několika věcech. Jednak Martinů píše své skupiny drobných not metricky přes taktové čáry (podobně jako melodie) ve velkých plochách, navíc leckdy do obou rukou, což může občas působit poněkud instruktivním dojmem. Méně zřetelné je to v tanečních formách, kde pravidelný „motor“ vhodně podtrhuje celkový charakter skladby. Jen občas působí drobné skladby ve formě ABA poněkud fádně, když autor použije v prostředním dílu B pouze jiný (jinak artikulovaný nebo mírně tempově odlišený) druh figurace, čímž nedocílí dostatečného kontrastu. To se týká např. některých Preludií či Ritornelů. Také příliš častý výskyt virtuózních pasáží a rozkladů po celé klaviatuře, navíc převážně ostře disonantních, může posluchačům způsobovat obtíže s orientací ve skladbě a tím komplikovat její celkové vyznění – zde mám na mysli Fantazii a Toccatu.

Dalším záludným momentem pak je podkládání jinak lyrických či barevných ploch figurativním doprovodem, což může lehce vést jejich „zmotoričtění“. Když potom přijde skutečně rytmická plocha, v níž má figurace dotvářet charakterový kontrast, posluchač má dojem, že se v hudbě vlastně nic podstatného nezměnilo, a jeho vnímání může snadno otupět. Následuje-li konečně výrazově kontrastní plocha v podobě lyrické pasáže či „chorální“ melodie, je často interpretačně obtížná svou fakturou; bývá totiž napsaná v akordech, jejichž legatové provedení (nutné pro vytvoření melodického efektu) vyžaduje značnou dávku úhozového mistrovství. Tento pianistický oříšek se kromě vrcholných děl sólových často vyskytuje v klavírních koncertech (např. v Inkantacích či ve Fantasii Concertante).

Částečně stojí problém i na straně publika a nás interpretů: Martinů jak známo, byl velkým obdivovatelem renesančních autorů (zejména Thomase Morleyho, Arcangela Corelliho aj.) a forem (např. frotolla, madrigal, ricercar), jejichž horizontálním vedením hlasů se často inspiroval, aniž by se nechal příliš svazovat jejich vertikálním souzněním. To nám může působit určité potíže, jelikož těžiště klavírního repertoáru leží převážně ve slohových epochách, jež byly spíše ve znamení harmonie a principu vertikály – baroko, klasicismus, romantismus. Pro správné pochopení a přetlumočení autorovy hudební řeči je nutné mít toto na zřeteli.

Každopádně je zajímavé, že „motorický problém“ je příznačný zejména pro klavírní dílo. V operní, orchestrální ani v komorní tvorbě se s ním tak často nesetkáváme. Podle mého názoru je to dáno faktem, že nositeli různých hudebních složek (melodie, harmonie, rytmu) byly různé nástroje s odlišným ténbrem a vůbec způsobem tvoření tónu. V dialogu odlišných nástrojových skupin v orchestru, jednotlivých nástrojů v ansámblu či pěvce s doprovodem je barevné a charakterové bohatství natolik patrné a snadno zachytitelné, že nám časté používání motoriky vůbec nevádí. To platí při citlivém provedení i u zmíněného podkládání melodických pasáží rytmickou figurací. Pro instrumentaci a zachycení přirozeného zvuku jednotlivých nástrojů či využití lidského hlasu měl Martinů vůbec obzvláštní talent. Ve sféře symfonické svým „svítivým orchestrem“ přímo navazuje na Antonína Dvořáka.

Určitým problémem však může být využití těchto principů na klavíru, který, pře svůj symfonický charakter, má přece jen barevnou a ténbrovou paletu ve srovnání s orchestrem poněkud omezenou. Důležitým momentem je také fakt, že Martinů je zvyklý používat klavíru jako orchestrálního nástroje - figuruje ve většině jeho orchestrálních děl. Plní zde však povětšinou funkci perkusivní či barevnou a jen výjimečně sólovější (jako kupříkladu ve formách typu *concerta grossa* – *Tre ricercari*, *Concerto grosso*, *Dvojkonzertu* aj.).¹¹

Vytvořit závažnou několikavětou skladbu – vlastně jakousi klavírní symfonii či symfonickou fantazii – bylo tedy pro Martinů úkolem vlastně zcela novým a dosti nesnadným. Přesto se ho, jak vidíme na *Fantazii* a *Toccatě* a zejména na *Sonátě*, zhostil obdivuhodně, a je pouze na nás interpretech, abychom jeho hudbě porozuměli a její leckdy obtížně postižitelné kouzlo nechali vyznít v celé jeho kráse. O řešení zmíněných interpretačních problémů na půdě dvou vrcholných děl se pokusím v jejich interpretačních rozborech.

¹¹ To má později vliv zejména na vztah sólového nástroje a orchestru v klavírních koncertech (např. 4. a 5.), které se svou formou a vyzněním blíží spíše symfonickým fantaziím se sólovým klavírem než virtuózním nástrojovým koncertům, jak je známe např. od Prokofjeva.

3. FANTAZIE A TOCCATA – FORMÁLNÍ ROZBOR

Fantazie a Toccata H 281 (původně označená Fantazie a Rondo) je zcela jistě největším klavírním dílem Martinů vzniklým před emigrací do USA. Vznikla během srpna a září 1940 v Aix en Provence na jihu Francie, kam se skladatel uchýlil před okupací Paříže německými vojsky. Na rozdíl od většiny dalších vrcholných děl nevznikala na objednávku – Martinů ji totiž napsal jako výraz vděku svému blízkému příteli, slavnému českému pianistovi Rudolfu Firkušnému, který ho k odjezdu do USA přesvědčil. Premiéra – samozřejmě s Firkušným u klavíru – se konala 2. února 1943 v Town Hall v New Yorku. Poprvé vydána byla roku 1951 newyorským vydavatelstvím Associated Music Publishers a její rukopis leží v Českém muzeu hudby.

Tato dvouvětá, cca 15ti-minutová skla patří v rámci české klavírní literatury k nejkontroverznějším, o čemž mj. svědčí kritika mladého skladatele Irvinga Gifforda Fine, jenž v časopise *Modern Music* v reakci na premiéru napsal: „Český klavírista Rudolf Firkušný oslnil pateticky malé publikum v Jordan Hall s programem, který obsahoval mj. premiéru *Fantasie a Ronda* od Bohuslava Martinů. Tato skladba by měla být vydána jako příručka jak pospojovat v jeden celek sérii úvodů k úvodům. Je vskutku velkým výkonem napsat tolik minut hudby bez jediné logické fráze.“

3.1 Fantazie

Fantazie – jak už název napovídá – je formálně značně uvolněná, v zásadě však jde o **velkou třídílnou formu ABA**, níž najdeme i určité rysy sonátové formy. Mám na mysli zejména určitý – ač velmi volný – tonální plán, náznak reprízy a kontrapozici dvou odlišných témat, jejichž oblasti dohromady tvoří díl A (vlastně jakousi „expozici“). Díl B je od něj oddělen novým tempovým předpisem (Poco Allegro) a variačním způsobem zpracovává materiál hlavního tématu – zejména jeho druhé části. Repríza dílu A je nejfantazijnější částí skladby. Její struktura je narušena dvěma výraznými epizodami, z nichž druhá je velmi rozměrná, téměř tak dlouhá jako celé provedení. Epizody jsou na konci orámovány takřka doslovným uvedením závěrečného tématu, na nějž navazuje (opět zřetelně tempově a tentokrát i metricky) oddělená virtuózní Coda. Její úplný závěr je návratem k tempu Andante z dílu A a zaznívají zde také názvuky použitých témat mezivět. Vzájemný poměr dílů $A:B:A:Coda$ v procentech je 25:12:40:23 – tento údaj je samozřejmě vzhledem k několika plochám bez taktových čar pouze přibližný.

Ve větě jsou tedy pouze dvě skutečná témata, zatímco melodicky výrazné pasáže v expozici i v repríze hrají pouze roli kontrastních epizod, s nimiž už skladatel dále nepracuje. V převážně motorickém průběhu věty sice svou zpěvností i délkou vyčnívají, ale roli témat jim přisoudit nelze. V tom tkví jeden z hlavních důvodů, proč je nutno tuto větu pojímat jako volnou fantazii se sonátovými prvky a nikoliv jako sonátovou formu. Dalším je pak Martinův způsob práce s tématy. Využívá převážně pouze jejich jednotlivé motivy, které prolínají celou Fantazií; oslabují tak princip kontrapozice tematických bloků, ale zároveň skladbu vnitřně sjednocují.

Fantazie je pojata v rámci rozšířené tonality, i když mnohé pasáže svou tonální neurčitostí a jakoby nahodilostí tento poznatek popírají. Nikde však nesklouznou k atonalitě, k níž ostatně Martinů ve své tvorbě nikdy neinklinoval. Po stránce harmonické se zde setkáme s častým střídáním diatoniky a chromatiky (dramatické a motoricky stylizované pasáže zosobňuje většinou chromatika, zatímco diatoniku hledejme spíše v melodických částech) a s užitím biakordiky. Z hlediska časového je nejčastějším prvkem tečkovaný rytmus a střídání či vrstvení různých rytmických skupin (trioly, kvartoly, sextoly),

v melodických plochách se objevuje typický model několika dlouhých dob proložených jednou krátkou. V melodice převažují sekundové a terciové postupy.

Díl A – Andante (79 taktů) začíná **hlavním tématem (HT)**, jež není členěné taktovými čarami (ty jsou pouze naznačeny vytečkováním) a skládá se ze dvou motivů: kratší **motiv a** s typickým sekundovým melodickým krokem (viz Sonáta) ukotvený převážně v tónině H-dur, výrazně akordicky stylizovaný, a **motiv b**, jenž je vlastně figurativní pasáží zdola nahoru přes celou klaviaturu, tonálně neurčitou.



Počáteční pohyb šestnáctinových not se záhy mění v trioly a nakonec ve dvaatřicetinové kvartoly (po tři skupinky jde dokonce o sazbu čtyř proti třem), čímž vzniká přirozené accelerando, a také unisono se postupně ztrácí, aby uvolnilo místo útočněji znějícím disonancím. Skladba tak vyrůstá na napětí mezi ostře rytmicky tesaným motivem **a** a fantazijně rozevlátým motivem **b**.

Téma se opakuje s tím rozdílem, že **a** směřuje do h-moll, zatímco intervalika **b** je pozměněna (také jeho závěr je zesílen použitím dvaatřicetinové sextoly), a vzápětí následuje zklidňující akordická **mezivěta m¹** – Meno mosso – oscilující v zásadě mezi e-moll a E-dur.

Po oktávě fis v levé ruce se hudba opět rozběhne ve stylu **b**, aby se konečně na chvíli zastavila na kvintakordu ve Fis-dur (tedy na dominantě v H-dur i h-moll). Tady na chvíli **HT** opouštíme.

Objeví se už pouze **a**, po němž však následuje výrazná myšlenka písňového charakteru (**epizoda E¹**), která se od předchozího úseku výrazně liší svým charakterem, pohybem, fakturou i harmonií.



Je to prostá diatonická melodie využívající převážně pravidelného kroku osmin, v níž převažují sekundy, tercie a kvarty. Protimelodie v levé ruce ji komplementárně doplňuje. Postupně se zhušťuje faktura, dvouhlas se mění na tří- až čtyřhlas, místo diatoniky začínají dominovat chromatické postupy a v důsledku toho se harmonie stává disonantnější. Vzápětí se však třináctitaktový oblouk uzavírá autentickým závěrem v C-dur.

Po návratu hlavního tématu (F-dur) se z něj oddělí krátký motivický úryvek, jenž nás dovede k zárodku a vzápětí k prvnímu uvedení **vedlejšího tématu (VT)** – vyjma toho hlavního jedinému, které se v celé větě objeví více než jednou.



Je dvoutaktové, taneční, tonálně zakotvené v B-dur a má pro autora typickou stavbu – jeho průběh vede vždy přes taktovou čáru a těžkou dobu tak nalezneme vždy jen jednou za dva takty. Pravidelný tep naproti tomu přináší dvaatřicetinový doprovod levé ruky.

Po krátké motorické **mezivěti m²** Poco vivo, vystavěné z **b**, se objeví nejprve krátká melodická myšlenka, tóninově i intervalově zřetelně spřízněná s **VT** a vzápětí i **VT** samo – zde s komplementárním akordickým doprovodem. Po jeho několikerém uvedení a vnitřním rozšíření o další virtuózní akordickou **mezivětu (m³)** zazní téma v Des-dur. Od tohoto momentu pracuje Martinů již

jen s druhou částí dvoutaktí; prostřednictvím chromatických modulací dosahuje velké gradace, zvýrazněné zesilováním dynamiky a accelerandem, a vrcholící ve Fis-dur – dominantě k H-dur úvodu věty. Dvojím uvedením mírně pozměněného hlavního tématu díl A končí.

Díl B (16 vypsanych taktů, ovšem v rozsáhlých plochách bez taktových čar) – tedy jakési provedení, tempově označené Poco allegro – je zcela ve znamení figurativní motoriky a neobsahuje žádný náznak souvislejší melodie.



Hudebně stojí na materiálu **HT**: v úvodu plochy najdeme názvuky **a**, zatímco později zůstává inspiračním prvkem už pouze **b**.



Tonálně není tato část zřetelně ukotvena, jen tu a tam na moment zazní záblesk tóniny g-moll či es-moll.

Repríza dílu A (129 taktů) s označením Tempo primo začíná návratem motivu **a** z **HT**. Triolový pohyb motivu **b** stojí tentokrát pouze v pozadí a vytváří doprovod v levé ruce. Hned po 6 taktech se však objevuje nová sedmitaktová melodická myšlenka (zde v h-moll, později v b-moll), jež svou rytmickou a intervalovou stavbou přímo neodkazuje na žádné z uvedených témat. Jediným pojítkem jsou v pozadí stále pulzující trioly.

Tato myšlenka vytváří poměrně dlouhou epizodu **E²** (27 taktů) pouze jedinkrát přerušenu volnou citací **HT**. Jejím charakteristickým rysem jsou zejména časté sekvenční postupy a biakordika.

Pouze jedním zazněním **a** (v H-dur) je oddělena další, tentokrát ještě rozměrnější epizoda **E³** (Poco vivo - 56 taktů). Podobně jako část dílu A a celý díl B má výrazně motorický charakter, na rozdíl od nich však využívá pravidelné rytmické figurace současně v obou rukou.

Nesetkáme se zde s virtuózními kaskádami různých rytmických skupin ani s triolovým pohybem nespoutaným taktovými čarami. Svou tvářností připomíná plocha (zejména ve své druhé části) rytmickou toccatu. Podobně jako v předchozí epizodě zde nacházíme jen záblesky tonality, či spíše několik tonálních jader poskytujících oporu poměrně disonantní a improvizálně laděné hudbě.

Kontrastem k jejímu dosti robustnímu závěru je krásná pětiaktová melodie v B-dur, doprovázená pravidelnými diatonickými stupnicovými běhy v levé ruce. Přestože svým rytmem bezprostředně nepřipomíná žádné z uvedených témat, intervalově a harmonicky je vystavěna na materiálu **VT** z úvodu, s nímž má i

společnou tóninu (B-dur), a jehož citace následuje hned vzápětí. Oproti úvodu je jen drobně zkrácená a ústí do krátké mezivěty **m1** (viz **m1** z úvodu věty) tentokrát v rozšířené es-moll, kde repríza dílu A končí.

Rozsáhlá **coda** Allegro (73 taktů) ve své první části navazuje na motoricky stylizované plochy dosavadního průběhu skladby – zejména na epizodu **E3**, již se podobá svou pravidelností.

Úplný závěr **cody** a s ní i celé Fantazie tvoří Andante, využívající materiálu **m1** a **m3**, biakordiky a chromatiky, a Meno mosso, které svou intervalovou stavbou vzdáleně připomíná **E1**.

3.2 Toccata

Není jistě náhodou, že skladatel nadepsal 2. větu skladby původně Rondo – přes fantazijnost zpracování je Toccata skutečně napsána v této formě. Není to však rondo, jak ho známe např. z klasicismu, s několika jasně ohraničenými tématy, z nichž to hlavní se periodicky vrací. Martinů postavil své rondo nikoli na tematické práci, nýbrž na práci s jednotlivými motivy. Jsou to přece jen menší a mnohem tvárnější prvky než témata, takže mohou být nejrůznější způsobem řazena za sebe, prolínána či jakkoli modifikována (např. v případě dvou úvodních motivů zjistíme, že druhý vznikl z prvního). Autorovi to umožnilo dosáhnout skutečné „unitas multiplex“, neboť takto utvářená forma je charakterově a stylově zcela soudržná při zachování maximální proměnlivosti.

V celé větě prakticky nenajdeme nic, co by bylo možno nazvat tématem; kolem jednotlivých motivických jader se však utvářejí rozsáhlejší plochy, jež spolu do určité míry kontrastují (budu je označovat velkými písmeny) a tvoří tak větší stavebné celky. Celkové formální schéma vypadá asi takto:

A (motivická introdukce – a – ab – a – c – mezivěta m1 – ab) B (d – e – f) A (a – c – mezivěta m1' – b – b') C (g – a – kadence – mezivěta m2) A (coda C^a)

Zajímavé je zařazení kadence – útvaru, s nímž se setkáváme mnohem častěji v sonátové formě, zejména u klavírních koncertů. Autor tím zřejmě chtěl vytvořit kontrastní část k výrazně rytmizovaným figurativním plochám a snad i jakousi reminiscenci na Fantazii.

Z hlediska rytmiky je toccata vystavěna na interakci mezi různými rytmickými skupinami, zejména duolami a triolami. Skladatel specificky modeluje jejich vzájemné střetávání i souznění, čemuž napomáhá velmi výraznou a detailně vypsanou artikulací. Zajímavostí je, že se v celé větě takřka nevyskytuje tečkovaný rytmus, tak častý v 1. větě a pro Martinů zcela typický. Jde zjevně o promyšlený skladatelský záměr postavit do kontrastu nepravidelnou a rytmicky proměnlivou Fantazii s tečkou jakožto prvkem dramatickým i tanečním, a pravidelně motoricky se valící (byť vnitřně nesmírně členitou) Toccatu.

Metricky vykazuje Toccata pro Martinů typické časté střídání metra bez nového předpisu – de facto zde narazíme na nejrůznější takty od jednoduchých 4/4, 3/4, 3/8, přes 6/4 a 8/4 až po úplnou metrickou uvolněnost v kadenci. Na rozdíl od Fantazie zde chybí přerušované taktové čáry.

Po stránce harmonické využívá autor velmi podobného materiálu jako v předchozí větě – terciových a sekundových 2 – 4zvuků, tonálně mnohoznačných a mnohdy svým vyzněním hraničících až s clustery, a časté biakordiky. Celkový tonální plán je oproti Fantazii ještě méně zřetelný; většinu času se pohybujeme v rámci tonální neurčitosti a na rozdíl od ní zde nenajdeme téměř žádné delší tonálně jednotné plochy, pouze čas od času zakotví hudba nakrátko (např. na 1 takt) v jedné tónině. Jediným sjednocujícím prvkem je v tomto smyslu úplný závěr Toccaty v H-dur – tedy v tónině úvodu Fantazie, čímž se uzavírá tonální oblouk.

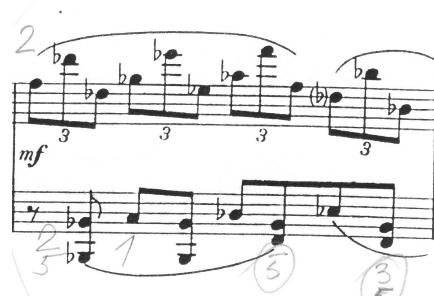
Celá plocha Toccaty tvoří až na nepatrné výjimky (např. motiv *b'* - Ancora poco meno) v podstatě nemelodickou strukturu. Určitou melodii lze spatřit v melodických tónech figurativních bloků – to je často výsledkem akordických souzvuků. Přesto je vidět Martinův horizontální myšlení, jelikož ve většině případů není možné jednotlivé hlasy zařadit do kategorie „vůdčí melodická linka“ nebo „doprovod“. Většina horizontálních linií skladby stojí na intervalech sekundy a tercie – a to velké i malé. Celkově se dá říct, že chromatické postupy zde ještě více než ve Fantazii převažují nad diatonickými.

Díl A začíná pětiaktovou introdukcí předjímající svou intervalickou stavbou **motiv a**. Je to nejčastěji se navracející figurativní prvek věty s charakteristickým krokem malé a velké tercie.



Hned v následujících 14 taktech využívá autor bohatě jeho ohebnosti a variabilnosti – uvádí ho postupně v obou rukou, vnitřně rozšiřuje, variuje a mění jeho artikulaci.

Vzápětí přichází **motiv b**, svou strukturou přímo vzešlý z **a**, na rozdíl od něj však v triolách pravé ruky, jejichž vrchní tóny vytvářejí díky legatu náznak melodického oblouku. Protimelodii v levé tvoří variace **a**.



Motiv c je rovněž vytvořen na rytmickém základě **a**, má však poněkud odlišnou intervalovou stavbu a díky rozdílné artikulaci vytváří náznak tanečně laděné melodie.



10 následujících taktů je opět ve znamení variací **a**, jež ústí do virtuózní sedmitaktové **mezivěty m¹**. Po ní se opět vracejí **a** a **b** (uvedené zároveň) a posléze variace na **a**, které připraví nástup **dílu B** a s ním i nového **motivu d** v f-moll.

Ani ten nezapře spřízněnost s již uvedenou myšlenkou – tentokrát jde v podstatě o přesmyčku **b**, následovanou inverzí **a**. Zásadní odlišnost od obou úvodních myšlenek tkví také v rozdílném metru – **d** je v 6/8 taktu.



Jako komplementární element (není možno klasifikovat jako „doprovod“) funguje zprvu jednohlasá protimelodie, postupně sled dvojzvuků a figurace. Takto vystavěná plocha trvá 22 taktů.

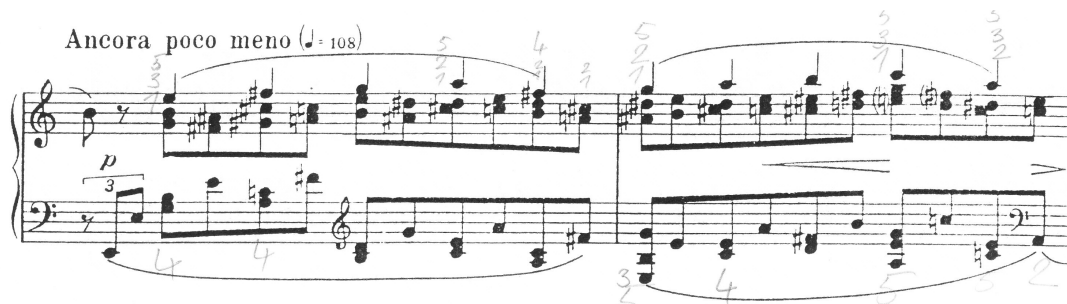
Po ní přichází oblast **e**, která využívá materiálu předchozího motivu, pouze v jiné stylizaci. Tvoří ji rozložené tercově příbuzné akordy c-moll a e-moll, později s vloženým stoupajícím citlivým tónem dis (16 taktů).



Navazující **motiv f** (se změnou taktu na 4/4) pak přináší biakordicky strukturované figurace provázené chromatickými postupy v levé ruce (střídají se vždy 2 akordy v intervalu malé sekundy či akordy tercově příbuzné – 8 taktů).

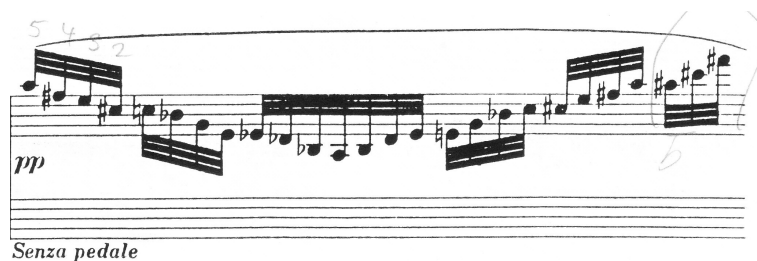


Mezivěta končí sledem triol v obou rukou v dynamice piano (5 taktů). Zde se výrazným subito poco forte hlásí návrat **dílu A**. Oblast **a** je tentokrát na rozdíl od úvodu zredukována na pouhých 7 taktů a hned po ní následuje plocha motivu **c** zakončená mezivětou **m¹**, obojí zcela beze změny. Liší se až nástup části Poco meno - motiv **b** je zde rozprostřen jaksi „mimo pořadí“ avšak o to velkoryseji; po 11 taktech stylizovaných podobně jako v úvodu následuje jeho modifikace (**b**[˘] - Ancora poco meno), charakteristická shodnou melodickou linkou zato s odlišným doprovodem (zde možno použít tento termín vzhledem k dominanci sopránu) tvořeným akordy či akordickými figuracemi v paralelním pohybu.



Takto stylizované sledy akordů přejdou postupně do obou rukou a jejich ritenuto odděluje celou plochu od nové části. **Díl C** přichází spolu se zcela novým motivem *g* v levé ruce, doplněným v pravé ostinátní figurou. Po několika sekvencích tohoto motivu zazní jako krátký přelud dvě vzestupné pasáže *a*, aby se hudební kontury vzápětí rozplynuly ve figuraci.

Tím je připraven nástup nové, formálně zcela uvolněné epizody (mj. z velké části notované bez taktových čar), kterou jsem pro její fantazijnost a improvizáční charakter nazval **kadencí**. Není to však kadence virtuózní, jak ji známe např. z klavírních koncertů; dvaatřicetinové běhy v pianissimu působí spíše dojmem aleatoričnosti, jakoby se náměsíčný tvůrce jen tak proběhl rukama po klaviatuře.



Návrat k pevnějším konturám znamená **mezivěta m2** (Lento – 5 taktů), dávající vzpomenout na akordické sledy posledního uvedení motivu *b'*.



Po prodlevě na kvintakordu e-moll začíná finální část Toccaty – do třetice uvedený díl **A** (50 taktů). Je tentokrát zcela ve znamení **a** a tvoří vlastně jakousi rozsáhlou virtuózní codu celého díla.



Technicky je zde využíváno zejména augmentace a diminue, motiv projde několika tóninami, aby konečně jako klimax vyvrcholil v H-dur – tónině, již začínala Fantazie.

4. FANTAZIE A TOCCATA – INTERPRETAČNÍ ROZBOR

V této kapitole bych chtěl nabídnout čtenářům možné interpretační přístupy k Fantazii a Toccate, zachycené zejména na nahrávkách význačných pianistů, a zejména nabídnout a zdůvodnit řešení vlastní. Postup rozboru je samozřejmě do značné míry dán potřebami této práce a nemusí se v praxi zdaleka krýt s postupem při osvojování si díla od úplného počátku. Měl by spíše přehledně rekapitulovat mé poznatky nabyté vlastním studiem díla i poslechem existujících nahrávek.

Fantazie a Toccata staví před pianistu kromě dalších nástrah dvě zásadní úskalí:

- a) jak pojmout formu této nesmírně členité, místy až aleatoricky vyhlížející skladby, aby působila přehledně a konsolidovaně, a přitom nesetřít její takřka improvizaci pel
- b) jak dosáhnout, aby tato skladba plná virtuózní figurativnosti nepůsobila jednostranně motoricky, nýbrž skýtala posluchačům bohatou škálu charakterových nuancí.

Pokud jde o první bod, doporučil bych interpretům pečlivý formální rozbor skladby (snad jim v tomto směru pomůže můj pokus o něj v rámci tohoto textu) a následnou systematickou práci podle jeho závěrů. Je dobré si hned po prvním ohledání celku díla každou větu rozdělit na několik bloků a s nimi pak pracovat nějakou dobu odděleně. Tímto způsobem je možno se ponořit do hudby velmi hluboko a dobrat se jemných interpretačních odstínů, při globálním nazírání obtížně postižitelných, avšak pro plnohodnotné vyznění díla nepostradatelných. Zároveň takto získá skladba (po opětovném složení všech bloků k sobě) pevné kontury a stane se mnohem přehlednější pro interpreta i posluchače.

S tímto řešením úzce souvisí také druhá poznámka. Je nezbytné, aby se pianista při studiu díla (zejména při uvedeném stadiu práce s jednotlivými hudebními bloky) nespokojil s povrchním konstatováním, že to či ono je „motorická“ nebo „virtuózní“ pasáž, případně „figurativní doprovod“, nýbrž snažil se jít v představě jednotlivých charakterů mnohem dál. Rozsáhlé pasáže šestnáctinových či dvaatřicetinových not totiž u Martinů zdaleka nemusejí znamenat pouze virtuozitu. Jejich výrazová funkce může být nejrůznějšího druhu

- od striktně motorické přes barevnou až po kadenční - a to jmenuji pochopitelně jen nejtypičtější příklady.

Konečně musíme také vzít v úvahu okolnosti a situaci autora v době tvorby díla. Dnes již těžko zjistíme, jestli měla skladba nějaký mimohudební program, případně jaký (Martinů byl vždy spíše přívržencem hudby „samy o sobě“). Nicméně představa skladatele, prchajícího před smrtelným nebezpečím fašismu, aniž by tušil, jestli se ještě někdy vrátí domů, navíc bolestně zasaženého smrtí své žacky a múzy Vítězslavy Kaprálové, nám určité vodítko dává.

4.1 Fantazie

Charakter úvodu (Andante) je postaven na napětí mezi jasně rytmickým (de facto tečkovaným) motivem **a** a kadenčně pojatým motivem **b**. Skladatel nám tady svým zápisem bez taktových čar, v němž postupuje od šestnáctinových duol přes trioly až k dvaatřicetinám, chce zřejmě naznačit, že pasáž nahoru by mohla být doprovázena accelerandem. Na různých nahrávkách však vidíme, jak výrazně se může i zde pochopení autorova zápisu lišit; zatímco Emil Leichner hraje celkově volněji (respektuje předepsané tempo Andante), Rudolf Firkušný využívá poměrně značný tah (zřejmě v zájmu zachování celistvosti plochy). Eleonora Bekova naproti tomu žádné accelerando nedělá a vše ponechává výhradně na zdrobňování notových hodnot. Já osobně upřednostňuji určitou míru zrychlení, protože se tím umocní charakter kadence. Rovněž psané crescendo začínám v dynamice mezzopiano (nikoli Poco forte), abych měl k zesílení dostatečný prostor.

Co největší charakterový kontrast k rozevláté hudbě úvodu je nutno vytvořit v části Moderato. Poskytuje nám totiž vzácnou příležitost rozvinout poměrně rozsáhlou melodickou plochu (v celém díle ne příliš častou). Její charakter je velmi blízký lidové písni, proto není na místě volit příliš espressivní způsob hry, jak jsme zvyklí z romantismu. Rozdíl je i v tom, že levá ruka nehraje roli barevného doprovodu, nýbrž protimelodie – celá plocha vlastně působí dojmem vokálního dueta až postupně kvarteta dívčích hlasů. Tomu musí odpovídat také horizontální pojetí interpretace ve všech hlasech.

Po krátkém návratu pasáže inspirované **HT** se dostáváme k zárodku **VT** v tanečním charakteru. V této pasáži se mění funkce levé ruky z kadenční na harmonickou a figurativně doprovodnou. Tomu musí odpovídat i pojetí: plynule zesilované či zeslabované „vlny“ musejí být nahrazeny pravidelným tepem figur, opírajícím se o basové noty. Ostatní tóny by měly být mírně upozaděny, aby nepřekrývaly melodii.

Částečnou změnu přináší mezivěta **m2** (Poco vivo), kde se vrací ke slovu motorika. Je vhodné ji podpořit využitím pregnantnější prstové techniky a na rozdíl od předchozí pasáže hrát všechny noty v triole vyrovnaně (nezdůrazňovat pouze první notu) - zde totiž hraje figurace roli spíše harmonickou než rytmickou. Na kontrastu zmíněných dvou plošek je výborně vidět jeden z klíčových principů interpretace hudby Martinů – nalezení bohatství výrazových poloh ve figuraci

levé nebo obou rukou. Nejsou-li přesně vystiženy, pianista snadno sklouzne k příliš hutnému zvuku a rytmické stereotypnosti.

K funkci harmonického doprovodu se levá záhy vrací v krátké melodické vložce, zatímco pravá rozvíjí melodický prvek. Vzhledem k dynamice (subito piano) se mi osvědčilo vložení nepatrné cézury za účelem doznění předchozího forte, jejíž délka závisí na akustice: čím kratší dozvuk tím kratší cézura.

Celému průběhu vedlejšího tématu vládne taneční charakter. Proto je velmi důležité přesně dodržet napsanou artikulaci a ruku v ruce s tím mírně vypíchnout spoj tónika – dominanta v oktávách basu; jednak slouží jako harmonická opora a také téma vnitřně člení.

Všimněme si také velmi důležitého detailu melodie: první tři akordy by měly zaznít tenuto zatímco zbývající tři legato. Toto rytmicko – artikulační členění je pro celé klavírní dílo Martinů velmi typické. Model několika delších, často melodických not, proložený jednou krátkou, která zároveň posouvá další těžkou dobu, se často vyskytuje v ranných i pozdních skladbách pro sólový klavír i v klavírních koncertech. Krátká hodnota by přitom v drtivé většině případů měla být hrána jako staccato (případně portamento či alespoň odsazena s ohledem na kontext), přestože tak není vždy napsána. Tento zásadní rozdíl mezi interpretační praxí a zápisem je možno dokumentovat dokonce na nahrávkách pianistů, jež byli autorovými současníky, a svou interpretaci s ním prokazatelně konzultovali – mám na mysli zejména Rudolfa Firkušného a Josefa Páleníčka. Proč Martinů zapisoval analogické partie různě, a přesto je nechával hrát v rozporu se zápisem, mi není známo. Na základě autorovy známé záliby v rébusech všeho druhu bych nebyl příliš překvapen, kdyby šlo dokonce o svéráznou hru skladatele s interpretem.

Bohatství charakterových nuancí zdánlivě jednostranně motorických ploch Fantazie a Toccaty si můžeme dobře ukázat na dílu **B**, jenž se celý odehrává v pohybu drobných hodnot. Na první pohled sice vidíme rozdíly mezi kvartolami a triolami či dynamické odlišnosti, to však nestačí. Při bližším pohledu zjistíme, že konstrukce a také funkce jednotlivých motorických prvků je odlišná. Jestliže oktávy levé ruky na začátku tohoto dílu plní funkci jakýchsi náhlých dramatických výpadů, o čtyři takty dále už podobné oktávy tvoří plynulejší gradaci. Po zopakování obou těchto poloh se dostáváme do oblasti triolových rytmů a i ty se od sebe liší. Zatímco první čtyři takty znějí jako úsečně přesný klapot motoru, následující dlouhá plocha v unisonu připomíná spíše jakýsi rej přízraků, jako by

snad odkazovala k finální větě Chopinovy Sonáty b-moll. Její proměnlivost můžeme umocnit např. využitím různých barevných rejstříků, případně střídáním světlejšího a tmavšího zvuku za pomoci mírného vynášení pravé či levé ruky.

Otázkou k řešení zůstává pedalizace. Přestože i zde existuje mnoho možných přístupů, osobně bych se přiklonil k co nejstřídmějšímu užívání pedálu. Měl by tuto plochu spíše jemně dobarvovat, případně zvukově scelovat jednotlivé spoje, nikoli zahušťovat zvukovou fakturu.

Podobnou problematiku řeší i návrat dílu **A** (Tempo primo) – tentokrát je to charakterový rozdíl mezi staccato triolami úvodu plochy a triolami pod obloukem. Kromě zjevného rozdílu artikulačního zde existuje ještě jedna odlišnost: navzdory identické intervalové stavbě mají oba druhy skupin jinou funkci. V prvním případě fungují trioly jako prvek rytmický a vytvářejí protiváhu melodii pravé ruky, druhá skupina hraje převážně roli barevného doprovodu. Nestačí tedy odlišit oba modely od sebe pouze artikulačně, je třeba každému přisoudit jinou úlohu a ruku v ruce s tím i jiný druh mentální a fyzické koncentrace.

Pravá ruka má naproti tomu za úkol rozvíjet zpěvnou kantilénu nezávisle na peripetiích levé ruky, což je o to obtížnější, že je notována v akordech, jež většinou není možno dokonale vázat. Technicky toho dosáhneme nejlépe jednotným horizontálním napětím v ruce (nejlépe přímo v prstech), jehož intenzita se řídí harmonicko – melodickými vztahy. Toto napětí by v průběhu fráze nemělo být nikdy nadobro přerušeno – jinak hrozí nebezpečí diskontinuity melodie.

Figuraci epizody **E³** (Poco vivo) je důležité pojímat od začátku jako šestnáctinové duoly v 3/8 taktu pod obloučkem; vzhledem k rychlejšímu tempu je jejich absolutní rychlost pohybu blízká předchozím triolám levé ruky, avšak o trioly se zde nejedná. Z hlediska zvukového se nabízí možnost mírného zvýraznění melodické linky v pravé ruce, tvořené vrchními tóny figur (většinou 2., 4. a 6. nota skupiny). V kontrastu s pravidelným modelem levé to dodává hudbě živost a rytmickou jiskru. Pedálu užíváme zpravidla pouze v pasážích pod obloučky (čímž se podtrhne kontrast ke staccatu) a to zejména je-li pravá ruka ve vysoké poloze. Také zde – jako ostatně u Martinů ve většině případů – musí interpret najít optimální míru tzv. sluchového pedálu vhodnou pro jeho záměr.

Jestliže jsem ve většině případů vyzýval k přesnému dodržování psané artikulace, v ploše od 3. taktu 1. systému na straně 15 si dovolím jeho malé

porušení. Přestože je zde výslovně psáno staccato, báječně působí efekt harmonického pedálu v prvním taktu (figurace v obou rukou) a hra bez pedálu v taktu následujícím (oktávy staccato v levé ruce). Zesílí se tím výrazový účinek vrcholu mezivěty na měkce malém kvintsextakordu ges-b-des-es. Tento způsob lze využít pro celou následující plochu.

Po diminuendu v posledním systému strany 15 přichází interpretačně velmi podstatný moment – poněkud „hranatý“ charakter předcházející části se mění v něžnou melodii doprovázenou stupnicovými běhy v B-dur. Ty by měly vytvářet barevné pozadí a je proto vhodné zvolit o něco pomalejší prstovou akci, pečlivé legato u kláves a velmi slabou dynamiku. Melodie v sopránu by podle mého názoru měla do určité míry imitovat zvuk nějakého dřevěného dechového nástroje (napadá mne flétna) i s typickým nasazováním. Můžeme si také dovolit o něco více pedálu (samozřejmě pozor na nebezpečí disonujících sekund ve stupnicích), který měníme v zásadě po čtvrtkových notách.

Pro následující opakování vedlejšího tématu platí v zásadě totéž, co pro jeho první uvedení snad s tím rozdílem, že závěrečné Meno mosso může být rozvolněno ještě více než poprvé vzhledem k jeho funkci dělítka mezi reprízou dílu **A** a **Codou**.

Celá její první část nese zřetelnou podobnost s figuracemi **E3**, s čímž souvisí i podobný způsob interpretace. Vzhledem k délce plochy i tempu doporučuji zesilovat jen velmi pomalu a co nejdéle se držet v dynamice piano. Z hlediska technického je vhodné použít čistě prstový úhoz s maximální aktivitou, neboť jedině tak obsáhneme výrazové polohy od subtilní brilance až po bravurní virtuositu.

Část Andante znamená postupné zklidňování – velmi dobře působí efekt „odeznívání“, tedy postupné zeslabování v každém taktu o jeden dynamický stupeň (viz zápis).

Závěrečné Meno mosso je vlastně jakýmsi křehkým recitativem, v němž stoupající intervaly (nejčastěji kvarty) jakoby evokovaly otázky, zatímco klesající mizí v rezignaci.

4.2 Toccata

Otázka nacházení charakterových nuancí v motorické figuraci je v Toccate stejně aktuální jako ve Fantazii. Zde se navíc ještě ostřeji vyhrcoje konfrontace duoly a trioly jako nositelů dvou kontrastních principů; zatímco duola, příznačná pro motiv **a**, vyjadřuje striktně pravidelný rytmický puls, triola z motivu **b** značí rozevlátost a horizontální tah. To se samozřejmě odráží i v interpretaci. Nelze v žádném případě říci, že by snad triola měla být hrána rychleji, je to spíše střet vertikály (rytmický způsob hry) s horizontálou (melodický či „tahový“ způsob hry). Na základě nahrávek si dovoluji usuzovat, že podobným způsobem přemýšlí většina pianistů (včetně mne). Většinou se tento střet odehrává v kontrastu rytmických a melodických částí nebo ploch dramatických a lyrických; zajímavostí Toccaty je, že zde se tak děje v ploše převážně motorické s minimem lyrických či alespoň melodičtějších pasáží. Otázkou zůstává volba tempa. Předepsané Allegro (půlová nota = 88 – 92) je podle mého názoru příliš rychlé a v některých pasážích skladby takřka nehratelné. Doporučoval bych cca 76.

Výše popisovaný kontrast dvou metrických principů se projeví hned na začátku – po virtuózní triolové introdukci vstoupí na scénu úsečná duola motivu **a**. Její výraz mohou obohatit výrazně akcentované akordy levé ruky – jakési náhlé vpády. Jsou předepsány staccato, jejich skutečná délka však závisí na síle akcentu; čím větší akcent, tím déle by měly znít, jinak hrozí nepříjemně ostrý kovový tón.

Motiv **b** nás naopak inspiruje (ve shodě se zápisem) k melodičtějšímu způsobu hry s vynášením vrchních tónů figurace (první či druhá osmina v triole), jež by měly pocitově tvořit melodii. Protihlas v levé je vystavěn na motivu **a**, artikulace by měla ovšem být odlišná.

Na této interakci dvou úvodních motivů a s nimi spojených rytmických prvků je založena celá následující plocha až do zaznění motivu **c**. Vzhledem k autorově zálibě uvádět je velmi často současně – pod sebou – se nabízí prostor pro vynášení kteréhokoli z hlasů, čímž hudba získává na plasticitě a neustále překvapuje posluchače novými zvukovými souvislostmi. Jinak nám úsečný pulz této pasáže nedovoluje příliš mnoho dalších interpretačních fines (vše podstatné je zapsáno dynamickými a artikulacími znaménky), snad až na možnost agogických nuancí (poco rubato) v sestupných vlnách mezivěty **m¹**, jak hezky ukazuje na své nahrávce např. Igor Ardašev.

Ještě větší míru práce s agogikou umožňuje začátek dílu **B**. Citlivé užívání rubata je jednou z možností, jak podtrhnout vnitřní klid a určitou tesknotu motivu **d**; dalšími jsou samozřejmě dokonalé legato a melodický tah (na některých nahrávkách jde přímo o vyzdvihování vrchních tónů figurace). Levá ruka by přitom měla být hrána jako protimelodie (zejména v úvodu oblasti motivu **d**), nikoli jako pouhý doprovod.

V následujících dvou motivech (**e** a **f**) plní dokonce právě levá ruka funkci nositele dramatického vzruchu – v prvním případě mám na mysli crescendo vzestupných triol, podruhé chromatické sledy dvojjzvuků pod triolovou figurací první ruky (také zde možno podpořit dynamicky). Charakter dílu **B** výrazně obohatí také podtržení kontrastu mezi pedalizačně přibarvenými harmonickými plochami rozložených akordů a týmž motivem ostře artikulovaným (např. takty 14 – 21 na straně 28 oproti následujícímu osmitaktí).

Další rozhodování mezi dvěma zásadními interpretačními cestami nás čeká s návratem dílu **A**: buďto můžeme přesně dodržet zápis a po triolové ploše v dynamice piano hrát subito poco forte nebo z piano do forte zesílit. Obojí je možné, já sám upřednostňuji první variantu s tou výhradou, že poco forte je podle mého názoru příliš „krotká“ dynamika, aby vytvořila skutečný kontrast. Proto volím minimálně dynamiku forte, což dá posluchačům jasně na srozuměnou, že se vrací hlavní myšlenka. Celá následující plocha až k části Poco meno se víceméně opakuje a pro její interpretaci platí přibližně totéž jako v prvním případě.

Poco meno, vystavěné na materiálu motivu **b**, přináší do Toccaty takřka brahmsovsky závažný charakter. Ten však záhy odeznívá a s diminuendem přechází do **b**´- Ancora poco meno, připomínající pro změnu hudební stylizaci Roberta Schumanna. Na příkladu dvou zásadních německých romantiků chci ukázat charakterovou odlišnost temných, hutně znějících triol hraných větším tlakem ruky (Brahms) a světle znějící sopránové melodie s akordickým doprovodem, kterou provádíme spíše prstovým legatem (Schumann).

Po trojím uvedení zmíněné melodie se charakter plochy mění, jako by se pevná kontura rozplývala v barvě chromatického sledu akordů. Tento efekt můžeme zvýraznit tím, že dáme všem tónům akordu přibližně stejnou dynamickou intenzitu – přestaneme tedy preferovat soprán.

Po drobném ritenutu vstupuje na scénu nový motiv **g** dílu **C**. Na první pohled se pouze obrátily role – figurace pravé ruky doprovázejí vůdčí melodii

v levé. Ve skutečnosti však zjistíme, že proti horizontálnímu melodickému oblouku předchozí pasáže je motiv **g** nositelem rytmiky, což také autor přesně zachytil ve svém zápisu. Interpretační zachycení spočívá v nasazování jednotlivých akordů: nejen že zde nepůjde o legato, ale každý trojzvuk by měl začínat drobným zvukovým atakem. Použijeme tedy spíše rychlejší úhoz špičkami prstů a mírně vyneseme palec. Pravá ruka zatím po celou dobu přináší typický „barevný doprovod“, v čemž jí pomáhá synkopický pedál, měněný podle harmonie levé.

Reminiscence motivu **a** se svými interpretačními nároky příliš neodlišuje od předešlých uvedení. V přechodu na kadenci působí dobře „orchestrální efekt“ nástupu celé nástrojové skupiny – zde je možno představit si 4 takty drobného figurativního pohybu houslí, po nichž nastupují tutti violoncella a kontrabasy (oktávový oblouk levé ruky). Převedení na instrumentační představu orchestru v tomto případě výrazně napomůže větší plasticitě a sugestivnosti klavírního zvuku.

Kadence připomíná jakousi prchavou vidinu a odkazuje na barevný svět impresionistů. Pianisticky je to vlastně tónomalba ve velmi rychlém tempu, vyžadující značnou prstovou aktivitu. Na rozdíl od rytmicky stylizovaných partií Toccaty zde však není žádoucí pregnantní „vytūkávání“ všech tónů, nýbrž vytvoření jakéhosi zvukového víru.

S mezivětou **m²** (Lento) se do charakteru vrací konkrétní kontura, i když i zde velmi fantazijně pojatá. Jde vlastně o klavírní recitativ, jehož základní tempo i agogika záleží pouze na pianistově představivosti a momentálním rozpoložení.

Závěrečné uvedení dílu **A** (Poco a poco allegro) tvoří vlastně rozsáhlou virtuózní Codu celého díla a vzhledem ke konstrukci výhradně z materiálu motivu **a** asi není k jeho interpretaci co dodávat. Doporučil bych snad jen volbu spíše volnějšího tempa a velmi slabé dynamiky v úvodu dílu – Coda by podle mého názoru měla evokovat pomalu se rozjíždějící parní vlak.

5. SONÁTA Č. 1 – FORMÁLNÍ ROZBOR

Sonáta pro klavír č. 1 H 350 je vlastně první závažnou instrumentální kompozicí po skladatelově návratu do Evropy. Vznikla na sklonku roku 1954 (přesně mezi 26. listopadem a 12. prosincem) během pobytu Bohuslava Martinů ve francouzském Nice v sousedství opery Mirandolina, kantát Hymnus k Sv. Jakubu a Hora tří světél a oratoria Gilgameš. Martinů ji věnoval svému příteli, rodákovi ze západočeského Chebu Rudolfu Serkinovi, jednomu z největších pianistů 20. století. Ten, přestože skladbu později často hrával, nebyl jejím prvním interpretem. Světové premiéry se totiž ujala brněnská klavíristka Eliška Nováková (manželka Jana Nováka) a stalo se tak 3. prosince 1957 v Besedním domě v Brně. Poprvé vydána byla Sonáta v roce 1958 pařížským nakladatelstvím Max Eschig a její rukopis je uložen v památníku Bohuslava Martinů v Poličce.

Tato třívětá skladba (Poco allegro – Moderato. Poco andante – Adagio. Poco allegro) v délce cca 19 minut je bezesporu svým významem největším dílem, které tvůrce pro klavír napsal, a spolu s Janáčkovou Sonátou 1. X. 1905, Novákovou Sonátou Eroickou a Sonátou Klementa Slavického jedním z pilířů české klavírní literatury 20. století.

Už samotný její název vzbuzuje mnohé otázky. Kromě faktu, že přes označení „č. 1“ Martinů žádnou další klavírní sonátu nenapsal, zůstává hlavní otázkou samotné označení Sonáta. Dílo ve skutečnosti stojí někde na pomezí sonátového cyklu a cyklu tří fantazijních skladeb v různých formách. Chybějí zde sice některé základní znaky sonáty – např. kontrastující volná věta – na druhé straně však v obou krajních větách najdeme výrazné rysy sonátové formy. Jednotlivé věty tvoří víceméně uzavřené celky a každá z nich směřuje ke svému vlastnímu vyvrcholení (je spíše záležitostí pianisty, aby tato vyvrcholení uvedl ve své interpretaci do souvislosti, případně hierarchizoval).

Ani z hlediska motivických souvislostí nenajdeme v jednotlivých větách příliš mnoho společného; cyklus pojí spíše určité typické postupy – interval malé sekundy (a sekundové vztahy obecně), dur – mollová oscilace aj. Zřetelný tonální plán naopak vidíme v posloupnosti základních tónin vět – in Es – in F – in Es. Zajímavým společným rysem je i vyústění každé z nich do dur – Martinů se sice ve svých úvahách staví proti „vítězným“ koncům sonát, avšak výše zmíněná durová rozuzlení nahrávají právě jejich vyznění coby kladných závěrů.

Ještě než se začnu věnovat rozboru jednotlivých vět, podívejme se, co napsal o sonátě a formě sám Martinů:

„Sonáta je přirozený výraz určitého pořádku... Je to jako trojúhelník. Trojúhelník nemůže ovšem být ani dramatický, ani dynamický. Forma sama o sobě rovněž ne. Je to struktura vztahů, dramatická jako celek, ale ne jako forma. Jakmile začneme nadsazovat jmenované složky, změní se obsahově i zvukově struktura skladby. Není to už trojúhelník, ani „closed harmony“ (uzavřený celek, viz str. 176); skladba utíká do kopce, poměr vztahů je porušen a stoupáme, stoupáme, až se dostaneme „nahoru“, tj. k závěru, k ohromně vyvinutému, skoro spektakulárnímu závěru, který je efektní, ale často závěrem vůbec není: neříká dohromady nic, jen se tváří, jako by říkal. To jsou ty špatně pochopené výsledky dynamismu. Skladba se stává otázkou nervů a ne otázkou hudebního krásna. Nehledě k tomu, že hledat hudební „závěr“ tímto směrem nemá smyslu. *Hudební myšlenka je už přesně vyjádřena ve formě témat, motivů, a je-li skladba organicky stavěná, skončí tam, kde organicky musí skončit, aniž by bylo třeba okolo toho dělat nějaký hluk. V tomto systému řešení „do kopce“ ztrácíme i krásu formy, poněvadž nemáme oddechu, nemáme možnost se zastavit, orientovat se; všechno se žene jako lavina, jako by cílem kompozice byl její konec.“*

5.1 1. věta – Poco Allegro

Jak jsem již naznačil v úvodu kapitoly, 1. věta sice není napsána v čisté sonátové formě (jak ji známe např. u Prokofjeva), přesto však nese její výrazné stopy. Martinů sice částečně opouští tradiční princip dvou výrazně kontrastujících témat – vedlejší téma je odvozeno od motivu **c** hlavního tématu – avšak svou zřetelnou diatonikou, ustáleným melodickým pohybem a celkovým charakterem svou úlohu přesvědčivě plní. Celkově je věta rozdělena do několika zřetelně ohraničených vzájemně kontrastních bloků (kontrast moll – dur, diatonika – chromatika, kontrast tempa či dynamiky), které spolu tvoří jediný celek.

Melodická linie 1. věty je převážně neperiodická (to je jedním z důvodů, proč tato část budí zdání spíše fantazie než sonátové formy) a zřetelně frázovatelná v závislosti na tónovém centru. Z intervalů převažují tercie, kvarty a zejména sekundy (respektive nóny).

Po stránce harmonické je stavba této části převážně terciová. Výjimkou však nejsou ani zahuštěné akordy či biakordické struktury (smíšení akordů různých tónin). Přes občasnou mnohoznačnost některých akordů nepřekračuje věta hranice rozšířené tonality. Skladatel často využívá kontrastu mezi tonálně jednoznačnými a harmonicky nejasnými pasážemi. Časté disonující tóny vznikají buď výše zmíněnou cestou (akordickými kombinacemi) nebo střetem na sobě nezávislých lineárních melodií.

Z hlediska metrického je zajímavá notace bez taktových čar – autor je pouze naznačuje vytečkováním. To naznačuje skladatelův odklon od klasicko – romantického principu střídání těžkých a lehkých dob, který je nahrazen, jak výstižně píše ve své biografii Jaroslav Mihule, „členěním připomínajícím přírodní mechanismy mořských vln s jejich jednotou pravidelného i nepravidelného.“¹² Přes toto tvrzení je metrická uvolněnost spíše zdánlivá; v zásadě jde o 3/8 takt, jen občas nahrazený sudým či kombinovaným (zejména ve vypjatých místech). Časté synkopy či melodika cítěná „přes takt“ je přitom pro Martinů typická i v dílech, notovaných s taktovými čarami.

Hlavní téma (HT) je složeno ze tří motivů – **a**, **b**, **c** a kulminuje na disonantním fes1. Již zde jsou naznačeny veškeré hudební principy, na nichž je celá Sonáta postavena. Mám na mysli zejména tečkovaný rytmus, výrazně

¹²Mihule Jaroslav: Martinů - osud skladatele, Praha, Karolinum, 2002, s. 470

určující i následující dvě věty, a interval malé sekundy, který bude nakonec svým durovým rozvedením symbolizovat celkovou katarzi v Codě 3. věty. Tónorod hlavního tématu není jednoznačný – osciluje mezi es-moll a Es-dur.

Oblast prvního uvedení tématu se rozprostírá přibližně na prvních dvou systémech. Pak se sazba na čas zprůhlední, motivická práce se přesune do vyšší polohy a pulzace se stane pravidelnější díky střídání lehkých a těžkých dob v basu. Jeho linie, doprovázená ostinátní figurou v první ruce, prochází rychle nejrůznějšími tóninami – od Es-dur postupně přes A-dur, As-dur, C-dur a Fis-dur.

Chromatická sekvence v 3. taktu 1. systému str. 2 značí nástup modulační mezivěty m^1 , která přináší mnohé harmonické zvraty či chromatickou melodiku. Tím dosahuje Martinů gradaci, vrcholící ostře disonantní kombinací sextakordu C-dur v pravé ruce s oktávou Es v ruce levé ve 2. taktu 4. systému str. 2; zde opět zaznívá **HT** – přesněji řečeno jeho hlava složená z motivů **a** a **b**.

Vedlejší téma (VT) kontrastuje především diatonikou, durovým tónorodem a dynamikou. Nedochází zde také k častým metro-rytmickým posunům jako v úvodu, celá plocha pulsuje víceméně pravidelně.

Následující druhá mezivěta **m²** (2. – začátek 5. systému str. 3), působící dojmem impresionisticky laděných barevných vln připravuje nástup **závěrečného tématu (ZT)** v dominantní tónině B-dur (příbuzné s **HT**, ve 3. taktu 1. systému str. 4 je dokonce citován motiv **a**), které svým charakterovým zklidněním uzavírá expozici.

M. E. 6947

Kvartou f-b v malé oktávě podložené oktávou f-f začíná **provedení**. To je ve svém úvodu opět neseno motivem **a** z **HT**. Zpočátku se objevuje v malé oktávě ve formě jakéhosi temného recitativu, jako by skladatel hledal další směr tvorby.

Toto „váhání“ se však záhy vytrácí a začíná dlouhá gradace, jejíž značnou část (2. – 5. systém str. 5) tvoří epizoda **E¹**. Gradačního efektu dosahuje skladatel zpočátku návratem k temnějším mollovým tóninám (zejména b-moll a es-moll), později zejména zhušťováním faktury, stále častějším využíváním komplementárního pohybu, typickými synkopami a metrickými zvraty. Po stránce faktury hraje dominantní roli střídání jednotlivých tónů s dvoj- až trojzvuky v obou rukou a ve vrcholových partiích rovněž využívání krajních poloh klaviatury, umožňující také maximální vypjatost dynamickou.

Charakterově jde o plochu velmi různorodou. Od zmíněných recitativních poloh v basovém klíči přes partie výbojné a rozpustile roztančené až po heroicky zpěvný vrchol v 1. taktu 5. systému na str. 5.

The image shows three systems of handwritten musical notation for piano. The first system is marked 'poco agitato' and 'DEAMA' (circled), with a '5' above the first measure. The second system continues the piece. The third system is marked '1. Vrchol' and 'ff' (circled), indicating a heroic peak. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Takový průběh je samozřejmě dán i posunem tónorodu od tmavých mollových tónin do světlejšího dur. Prakticky bezprostředně na vrchol gradace navazuje krátký přechodový úsek, v němž dojde k zastavení pohybu, a který ústí do epizody **E²** (Vivo).

6 (110Š/MA)

Vivo

mf

5 2

5 2

P?

Ta upoutá na první pohled svou nemelodickou strukturou a výraznou toccatovou stylizací. Figurace nijak výrazně motivicky nepřipomíná dosavadní průběh věty. Snad jen všudypřítomná malá sekunda v levé ruce prozrazuje jistou spřízněnost s úvodem. V tomto duchu běží figurace bez výrazných proměn až do 3. taktu 4. systému str. 6, kdy se figury pravé ruky začínají shlukovat v krátké melodické útržky, které však skladatel víc a více zkracuje, aby dosáhl další gradace. K tomu se přidává rovněž zhušťování figurace levé ruky, zvětšující se rozpětí mezi rukama a stále stoupající dynamika. V 1. taktu 3. systému str. 7 je opakovaně citován motiv **a** (hlava **HT**), jenž vzápětí ústí ve vypjaté unisonové oktávy na dominantě (in B) v dynamice fortissimo kontrastující s disonantními souzvuky b-es-ges-a-h-b. Tato pasáž tvoří vrchol provedení i celé 1. věty Sonáty.

poco mosso

ff

1 2

Maximálního dramatického účinku je zde dosaženo střetem hned několika opačných hudebních principů: ostinátní motorická plocha – držené oktávy a akordy unisono, modulační průběh – prodleva na dominantě, konsonance – disonance, úzká – široká sazba. Zajímavý je autorův zvyk využívat ve vrcholových bodech zpravidla čisté oktávy či tonální akordy; s tímto principem „tonálního vrcholu“ po předchozím tonálně nejednoznačném či výrazně

disonantním průběhu se zde nesetkáváme naposled. Skladatel tak posiluje vnitřní souvislosti Sonáty a celý cyklus sjednocuje.

Po těchto vrcholových pasážích se hudba zklidňuje poměrně prudkým diminuendem a šestinásobné opakování motivu **a** nad mollovou dominantní prodlevou plynule přechází v **reprízu**.

Tato část je až téměř do konce str. 9 doslovným vnitřně zkráceným opakováním expozice. Vynechána je až **M¹, ZT** a po zkráceném **HT** v 5. systému str. 9 následuje třítaktový přechod ke Codě. Autor tak dosahuje větší sevřenosti formy a vyhýbá se na závěr reprízy návratu do dominantní tóniny B-dur.

Coda je v podstatě reprízou **E²** (pouze Vivo se mění na Molto vivo). Významově neusiluje o vyvrcholení věty, spíše vytváří jakýsi dovětek. Čistým a jasným Es-dur závěru, vystavěném jako antiklimax, dociluje Martinů jednak vyřešení tajenky závěrečného tónorodu a také přesvědčivé přípravy – jakéhosi pootevření dveří - pro nástup 2. věty.

5.2 2. věta – Moderato (Poco Andante)

Dalším typickým znakem sonátového cyklu je přítomnost volné věty. Kardinální otázkou, kterou si při rozboru Sonáty (a určování, jestli se vůbec o sonátu v pravém slova smyslu jedná) musíme položit, je, zda 2. část – Moderato (Poco Andante) – tuto charakteristiku splňuje.

Jestliže v první větě šlo o fantazijně utvářenou sonátovou formu, i zde nejde o formálně jednoznačný útvar. Z těch klasických se věta nejvíce blíží **velké třídílné formě**, která je však v repríze proložena rozsáhlou evoluční částí, vystavěné převážně na hudebním materiálu dílu **A**. Věta se skládá z mnoha kontrastních dílů nestejně délky. Konsolidačním prvkem je takřka rondový princip opakovaného návratu dílu **B** a také částečná provázanost jednotlivých dílů prostřednictvím příbuzného hudebního materiálu, tóniny či tempa. Zachován tak zůstává výrazný kontrast mezi díly, ale zároveň nedochází k roztržení formy.

Neustálá proměnlivost, v níž se střídají charakterově i tempově velmi rozdílné plochy, a která je svou povahou bytostně dramatická, ukazuje na fakt, že se zde nemůže jednat o volnou větu v pravém slova smyslu. Na rozdíl od typického sonátového cyklu, v němž zpravidla volná část tvoří kontrast vůči dramatické 1. větě, se zde dramatismus úvodní části ještě zesiluje a ústí do významového vrcholu celé Sonáty. Pro teorii volné věty příliš nehovoří ani tempo: základní označení Moderato (Poco Andante) vypadá sice po stránce terminologické pomaleji než označení krajních vět (Poco Allegro, Adagio – Poco Allegro), ale již úvod, nesený velmi rychlým pohybem dvaatřicetinových (!) not, nás přesvědčí o značné tempové relativitě této části.

V melodice převládají podobné prvky jako v 1. větě, je však periodičtější a často využívá horizontálních linií dlouhých not podložených basem, mezi nimiž zpravidla probíhá témbrové vlnění příbuzné s dílem **A**. Větší význam zde dostává terciový krok, typický pro díl **B** a z něj vystavěné plochy.

Rovněž v harmonické stavbě nalezneme nejednu podobnost s předchozí větou. Mám na mysli zejména zakotvenost v tónině – zde in F (v 1. větě in Es), střídání chromatických a diatonických ploch a také výstavbu středního dílu **C** na mollové dominantě (c-moll, zatímco v 1. větě b-moll). Kromě těchto paralel přináší 2. věta nově prvky modalit – zejména frygickou (snížený 2. stupeň) a

lydickou (zvětšenou kvartu). Vyskytuje se i slavný „Juliettin spoj“ (3. takt 2. systému str. 13) – typický plagální závěr převzatý z Janáčkova Tarase Bulby, jehož Martinů poprvé užil v opeře Julietta aneb Snář.

Metricky je 2. věta mnohem rozmanitější než první a ke změnám dochází velmi často. Základní takt není předepsán, převažujícím metrem je v pořadí 3/4, 4/8 a 3/8, ostatní druhy znamenají pouze chvilkové vybočení. Přes zmíněnou metrickou nestálost zde Martinů mnohem častěji než v 1. větě píše plné taktové čáry. Děje se tak u opakujících se ploch (zejména v oblastech dílů **A** a **B** a v přílehlých mezivětách), zatímco u vložených ploch (díl **C**, evoluční plocha **X^a**) se uchyluje k přerušovaným. Možná se tak snaží interpretovi naznačit, kde je možno popustit uzdu fantazii a kde naopak dodržovat pevnou strukturu.

2. věta je postavena na dvou kontrastních tematických jádrech, z jejichž hudebního materiálu čerpají i ostatní části věty. První z nich – **díl A** – je postaven na tremolu malé sekundy (další výskyt jednotícího prvku Sonáty), nad nímž se volně vznáší pravidelná několikatónová melodie.

plagalně → **II**

Moderato (Poco Andante)

Tato pasáž má 14 taktů a přes unisono znějící c v obou rukou (dominanta) ústí do kontrastního **dílu B** v subdominantní b-moll. Charakterizuje ho několikerý sled sestupných tercií pravé ruky v tečkovaném rytmu, jehož charakter je spíše zpěvný a uklidňující.

12

Příbuznost obou dílů je zajištěna tremolovým doprovodem malých sekund levé ruky. Následující epizoda **E¹** vychází z akordických tercií dílu **B** a pokračuje pasáží statických akordů nad prodlevou (nejprve na subdominantě, pak na třetím stupni), v níž dochází k mnoha alteracím. Celá epizoda upoutá až impresionistickou barevností.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system features a treble clef with a 'ZOBAT' annotation and a bass clef with a '5' annotation. The second system includes a 'ritard.' annotation and a 'poco accelerando' instruction. The score is characterized by complex chordal textures and melodic lines, with various dynamics such as 'p' and 'mf' indicated. There are also handwritten annotations like 'ritard.' and 'poco accelerando'.

Návrat dílu **B** není zcela doslovný (**B'** - odlišná faktura levé ruky a v jejím důsledku sekundové shluky) a dále se prostřednictvím variací proměňuje. Dochází k harmonickému zahuštění, mnohonásobné modulaci a v levé ruce se objeví nová melodická myšlenka, ústící do mezivěty **M¹**.

The image shows a musical score for piano, consisting of a single system of music. The score features complex chordal textures and melodic lines, with various dynamics such as 'f' indicated. There are also handwritten annotations like '5', '3', '1 2 3', '5 3 1 4', '2 4', '3 5 2', '3 5 4 2', and '1 3'.

Zarámování této neperiodické, harmonicky nesmírně proměnlivé a virtuózně stylizované části tvoří další návrat **B'** (Andante moderato), jenž plynule moduluje do subdominantní tóniny c-moll **dílu C** (Tranquillo).

Celá tato část je vzdáleně motivicky příbuzná s díly **A** i **B** (s prvně jmenovaným prostřednictvím šestnáctinového pohybu, s druhým na základě tečkovaného rytmu).

K předešlé části kontrastuje zejména volnějším tempem a atmosférou jakéhosi bezčasí, což je zdůrazněno i použitím přerušovaných taktových čar. Z něj se hudba částečně vymaní až na konci 2. systému strany 15, kdy jí náznak vzestupné melodie levé ruky opět přivede k životu a ukáže směr. Gradace je dosaženo zahušťováním akordů a chromatickými postupy v obou rukou (2. takt 4. systému str. 15). Právě zde také najdeme stopy modalit – např. frygickou sekundu des (cis) či lydický akord h-dis-fis. (5. a 6. takt Tranquilla). Chvilkovou charakterovou změnu přinese 5. systém na téže straně, kdy se na chvíli vrací atmosféra úvodu plochy i s prodlevou na c. Částečně se liší pouze pravá ruka, jež původní šestnáctinovou melodii nahrazuje její variací ve dvaatřicetnách. Hned následující strana však přináší další evoluční plochu, jejíž virtuózní faktura připravuje návrat úvodu.

Repríza **A** i **B** je doslovná. Změna nastává až v epizodě **E¹'**, která je vnitřně rozšířená o nové figurativní úseky v levé ruce a postupně moduluje do dominantního terckvartakordu z F-dur (f-moll). Zde začíná vůbec nejrozsáhlejší (28 taktů) část věty – **evoluční díl X^a**.

CELE DŘÍ SLABĚJI

p

Tato gradační část plná harmonického napětí staví na hudebním materiálu dílu **A**, a s nímž má z větší části podobný tónbr (tremolové víření sekund) a fakturu (tříhlas složený z melodického sopránu, doprovodného basu a sekundových trylků uprostřed). Martinů tak dosahuje vskutku orchestrálního zvuku klavíru. Ve 2. taktu 2. systému str. 20 se začíná ustalovat tónina Des-dur, basová linie následuje střední hlasy a dynamika se výrazně zesiluje. Od tohoto místa se rozvíjí v sopránu v oktávovém zdvojení melodická myšlenka, obsahující tóny pentatoniky f-g-b-c. Spolu s užitím paralelních kvartsextakordů v sopránu (poslední takt str. 20 – 3. takt str. 21) a již zmíněným tónbrem tak Martinů jasně odkazuje na typické postupy impresionismu.

Ad libitum 21

sf

Hlavní vrchol věty (a významově možná i celé Sonáty) přichází ve 2. taktu 2. systému str. 21 a tvoří jej oktávy tónu b v čisté b-moll; Martinů tedy využívá téhož principu „tonálního vrcholu“ jako v 1. větě, a to dokonce na stejném tónu. Rozdíl je jen v tom, že b-moll je zde subdominantní tónina (paralelní k předchozí Des-dur) a že nedochází v bezprostřední blízkosti k žádné disonanci.

Od tohoto bodu se dramatismus pomalu vytrácí, dochází k postupnému uvolňování napětí a repríza pokračuje. Po útržku **B'** následuje takřka doslovně **M¹** (pouze na konci rozšířená o dva takty) a konečně závěrečné uvedení dílu **B**. **Codu** věty tvoří úvodní takty **E¹** a jde spíše o závěr v charakteru rezignace a zapomnění.

5.3 3. věta – Adagio - Poco Allegro

Formální schéma 3. věty je ze všech tří částí Sonáty nejpravidelnější, nejpřehlednější a na první pohled poměrně lehce identifikovatelné: **sonátová forma** s výraznou třídílností. Můžeme to dokumentovat zejména přítomností dvou kontrastních témat v expozici, provedením vystavěném částečně na materiálu hlavního tématu a později první mezivěty a konečně reprízou. Ta je naopak proti zvyklostem sonátové formy (ale zcela v souladu s autorovým pojetím sonát) doslovným opakováním. Větu rámuje introdukce a coda. Poměr jednotlivých částí věty je následující: expozice (včetně introdukce) – 38%, provedení – 35%, repríza (včetně cody) – 27%.

Věta je (s výjimkou introdukce a občasných náznaků melodie v sopránu vedlejšího tématu) zcela nemelodická. Spíše se uplatňuje lineární princip (hlasy plynou samostatně, vytvářejí často disonantní souzvuky, přičemž není možné odlišit melodii od doprovodu), který skladatel staví do kontrastu s principem vertikálním (např. hlavní téma). Základním stavebním kamenem je jako v ostatních větách interval malé sekundy, častěji než v předchozích větách se uplatňuje tritón ve vertikální i horizontální podobě.

Rovněž v harmonii se objevují jevy, známé již z předchozího průběhu – zejména dur-mollové kolísání a biakordika. Velmi často také dochází k sekundovému zahuštění akordů. Ve větě se střídají plochy tonálně jednoznačné – zejména úvody jednotlivých dílů, a rozmlížené.

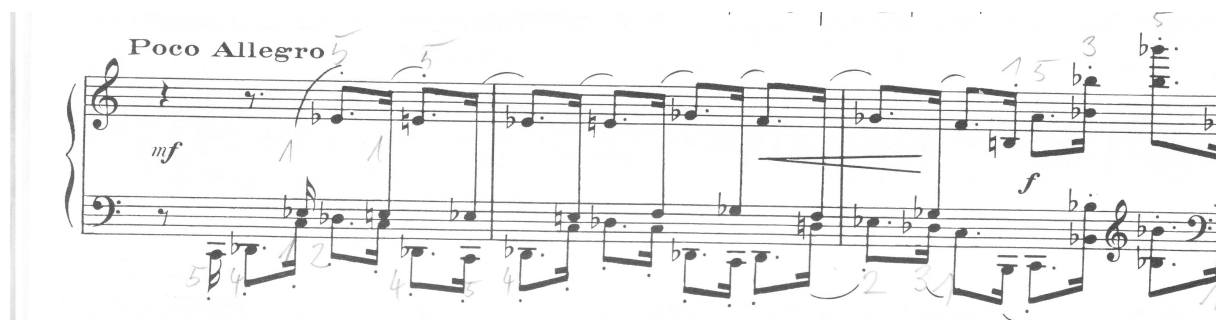
Metricky je 3. věta ze všech nejpravidelnější, takže není náhodou, že zde Martinů užívá výhradně plných taktových čar. Většinu jejího průběhu tvoří sudé metrum (4/4 či 2/4 takty) a pouze v provedení a codě se setkáme s výraznějšími metrickými změnami.

2. věta tedy začíná jedenáctitaktovou **introdukcí** (Adagio). Faktura je homofonní, charakter chorálu, tónina Es-dur odkazuje k úvodní větě.

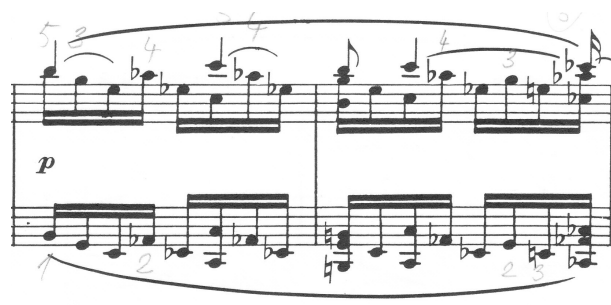
The image shows a musical score for the 3rd movement, Adagio - Poco Allegro. The score is written for piano and features a homophonic texture. The tempo is marked 'Adagio' and the dynamics include 'f'. The score is annotated with handwritten numbers: '2 5 2 5' above the first measure, '3 5 3 5' above the second measure, and '4 5' and '3 1 2 3' below the bass line in the third measure. The score consists of two staves, treble and bass clef, with a common time signature.

Expozice (Poco Allegro) je složena z několika ohraničených bloků, přičemž každý z nich je nositelem svého charakteristického rytmického prvku. Kontrast jednotlivých částí je dán střetáváním protichůdných skladebných principů, např. horizontály a vertikály, či zahuštěných akordů a unisona.

Pro **hlavní téma (HT)** je typický tečkovaný rytmus. Udrží se beze změny po celou dobu jeho trvání (14 taktů) a veškeré drama se odehrává prostřednictvím ostře disonantní harmonie (biakordika, sekundové zahuštění akordů) a stoupající dynamiky.



Po vyústění do mimotonální dominanty z e-moll (oktávy h) přichází **vedlejší téma (VT)**, trvajících 12 taktů (2. takt 3. systému str. 25 – 2. takt 1. systému str. 26.). Na rozdíl od **HT** je výrazně lineární a celé se odehrává v unisonu. Ve zdvojených tónech sopránů se zde objevuje náznak melodie, jejíž těžké doby autor typickým nepravidelným způsobem přesouvá. Počáteční e-moll se postupně zamlžuje ve figuraci.



Následující mezivěta **m¹** (1. – 4. systém str. 26) využívá v partu pravé ruky podobný rytmický model jako **VT**, ale melodicky jde o rozklady oktáv proložených citlivými tóny. V levé ruce jsou podloženy akordickými spoji ve

vztahu malých sekund – většinou kvintakordy, ale vyskytnou se i souzvuky čisté kvartové (např. 3. takt 2. systému).

Tyto elementy obou rukou se sekvencovitě posouvají, aby konečně vyústily v **codě expoziční**, odkazující svým charakterem k **VT**. Celá tato devítitaktová plocha je v B-dur – tónině, jež je k h-moll začátku **m¹** opět ve vztahu malé sekundy.

Provedení je možno rozdělit na tři díly: evoluční plocha **Xht** (3. systém str. 27 – 1. takt 2. systému str. 29), mezivěta **m²** a **coda provedení**.

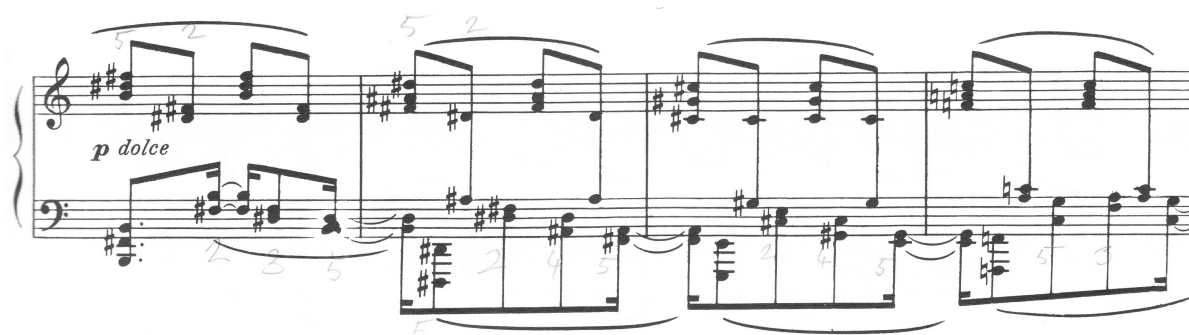
Xht zahajuje mírně pozměněná citace introdukce – rozdíl je v rychlejším tempu a občasných názvucích tečkovaných rytmů z **HT**. Od 3. systému se tento rytmický model dostává do popředí a postupně se z něj vyvíjejí prvky nové.

Nejčastěji se v této části objevuje tónina in Es, avšak celkově jde o plochu plnou harmonických peripetií. Rozhodujícím činitelem je zde opět sekunda – v horizontálním (chromatické postupy všech hlasů) i vertikálním (zahuštěné akordy) smyslu. Vybočením z tohoto trendu je krátká diatonická pasáž v Es-dur (přecházející do f-moll), po níž se však ihned vrací dosavadní rytmický i harmonický model.

Místo jasného vyvrcholení **Xht** přichází **m²**, která svou fakturou připomíná **m¹**. Odlišná je však levá ruka, jejíž part oproti akordickým postupům analogické části pouze prodlévá na dvou- až třítaktových rozkladech v mollových tóninách.



Také dynamika míří prudce dolů a uvádí nás tak do charakteru **cody provedení**. Ta pokračuje v celkovém uklidňování charakteru a zpomaluje pohyb pomocí komplementárních rytmů obou rukou.



Harmonicky o poznání průhlednější sazba (diatonická akordika) prochází postupně H-dur, F-dur a Ges-dur, aby konečně zakotvila v C-dur.

Repríza je v oblasti **HT** takřka beze změny, oblast **VT** je zkrácena a v dynamice forte ústí přímo do **cody**, jejímž mohutným akordickým úvodem v e-moll věta vrcholí. Je to vlastně jakési provolání, které uvolní závěrečnou lavinu virtuozity. Napětí celé věty se zde uvolňuje a dur – mollová oscilace definitivně zamíří do dur. Oproti Es-dur první a úvodu třetí věty se tak zde však děje E-dur; skladatel tím dociluje přesvědčivé katarze (a také efektu „vítězného závěru“, proti níž ve svých textech brojil). Pozornému interpretovi pak jistě neujde vztah mezi zmíněnými tóninami, jenž je opět ve znamení intervalu malé sekundy.

6. SONÁTA Č. 1 – INTERPRETAČNÍ ROZBOR

Zřejmě vůbec nejdůležitější interpretační otázku si pianista musí položit na samém začátku: je tato skladba typickým sonátovým cyklem s kontrastující druhou (volnou) větou nebo spíše kontinuálním tokem tří volných fantazií, jež spolu charakterově úzce souvisejí, a mezi nimiž vlastně klasicky pojatá volná věta chybí? Anebo existuje ještě nějaká třetí alternativa? Jednoznačná objektivní odpověď neexistuje a je tedy na každém, jak si tento problém vyřeší.

Já sám se obecně kloním ke druhé tezi (tři po sobě jdoucí fantazie), neboť zejména mezi 1. a 2. větou nacházím spíše výrazové souvislosti než zásadní kontrast. Ten je samozřejmě přítomen mezi jednotlivými plochami uvnitř vět, takřka vůbec však není patrný mezi oběma větami coby hudebními celky. Navíc ani o jedné z vět není možno jednoznačně říct, že je vyloženě pomalá. Dílo tak zcela nenaplnuje základní charakteristiku sonátového cyklu. Svou vlastní interpretaci jsem nakonec postavil na tezi, že sonátový cyklus je skrytě čtyřvětý, přičemž funkci volné věty plní Adagio na začátku 3. věty. V mém pojetí spolu úzce souvisejí první dvě věty, jež jsou nositeli stupňovaného dramatického konfliktu, a po kontrastujícím chorálu následuje virtuózní finále Poco Allegro. I toto pojetí má samozřejmě formálně vzato své slabiny. Jistě se vyskytne například námitka, že Adagio hraje roli pouhé introdukce, a je v poměru k ostatním částem příliš krátké, než aby mohlo být považováno za samostatnou větu. To je (zejména pokud jde o počet taktů) pravda, nicméně při opravdu volném tempu působí dojmem uzavřenosti a vytváří protiváhu k proměnlivému světu ostatních částí.

6.1 1. věta

Klíčem k přesvědčivé interpretaci nejen 1. věty ale celé Sonáty je správné pochopení tématu. To totiž obsahuje oba hlavní konstrukční prvky díla – tedy malou sekundu es-fes a tečkovaný rytmus – to vše v jaksi nepravidelném a recitativně laděném charakteru. Toho docílíme zejména hlubokým prožitím a „proposloucháním“ intervalu es-fes, který bychom měli psychologicky pojmut nikoli jako stisk dvou kláves, jejichž tóny spolu disonují, nýbrž jako cestu, proces, jakési vnitřní vokální glissando. Palčivost tónu fes je možno umocnit malou fermatou, od níž se další šestnáctinový pohyb tématu přirozeně odvinou. Zde samozřejmě záleží na charakteru, který chceme tématu vtisknout; v některých interpretacích – např. u Emila Leichnera či Rudolfa Firkušného – je celé téma pojato spíše tahově jako jakýsi znepokojující moment neklidu a jeho vyznívá i v tomto duchu naprosto přesvědčivě. Pro zvukovou soudržnost tématu a jeho funkčnost v rámci celku je nutno zvolit správnou intenzitu akcentu na úvodním kontra Es (tento akcent má za střídáního užití pedálu funkci harmonické a alikvotní opory první části tématu, jež pak přejde na B, a je nutno ho zahrát co nejbarevnějším úhozem, aby tóny nad sebou tzv. zvukově „obalil“) a přesně dodržet napsanou dynamiku.

V dalším průběhu až do konce 2. systému je dobré podtrhnout gradaci nejen crescendem, ale i určitou barevnou nápodobou orchestru – v nejhlubší poloze pracovat např. s představou zvuku kontrabasové skupiny a s postupem výše s barevnou ideou vrchních smyčců až po tercii g-b (kdy se nám mění tónorod na Es-dur), která může být představována třeba prvními houslemi. Docílíme tak daleko větší plastičnosti a tím i přehlednosti hudby.

Od tohoto místa gradujeme takřka bez přerušení až k vrcholu plochy na začátku 4. systému na str. 2, což vyjádříme kromě dynamiky i celkovým tahem kupředu. Protože je však tato gradace poměrně dlouhá a nesená převážně rychlým pohybem šestnáctin, je dobré ji vnitřně strukturovat a nedovolit tak, aby se stala nepřehlednou či zvukově příliš hutnou. K tomu nám poslouží např. drobné rubato před nebo fermata přímo na tónu b1 v pravé ruce na konci 1. systému str. 2 spolu s mírným poklesem dynamiky subito – v tomto místě nalezneme určitý zlom mezi divokými triolami a následujícím o něco klidnějším šestnáctinovým pohybem. Má představa zde je blízka jakémusi hledání, jako bychom se uprostřed proudu zastavili a vzpomněli si na něco důležitého, na

první pohled neviditelného. Zrovna tak je ovšem možné – při častém citlivém měnění pedálu (zejména synkopického, v místě zmíněného poklesu snad i takřka bez něj) – pojmout celou plochu jako jedinou nedělitelnou gradaci, jako to dělá např. Firkušný. Je však potom nutné vytvořit tím větší dynamický ale i pohybový kontrast v následující ploše.

Ta by měla být – zejména ve své první části – oproti dramatickému úvodu lyricky křehká a cudná, což je dobré podtrhnout chvilkovým nepatrným pozdržením pohybu a použitím *una cordy*. Zvláštní zmínku zde vyžaduje pedalizace: je možno její použití po harmoniích, ale já osobně dávám v úvodních čtyřech stoupajících figurách pravé ruky přednost úplné absenci pedálu. Lépe tak vynikne charakterová nehmotnost a bezčasovost tohoto místa. Od první klesající figury (inverze) v 1. systému str. 3 pak pedál opět užiji a spolu s ním zvolím v sopráně poněkud svítivější zvuk.

Následné šestnáctinové pasáže ve 2. – 5. systému téže strany vnímám jako jakési postimpresionistické vlny, jejichž přehlednost a působivost je dána hlavně průzračným úhozem z prstů a částečně intuitivní pedalizací podle sluchu (blíží se často pedálovému trylku). Uprostřed 4. systému doporučuji menší modifikaci zápisu – místo psaného *diminuenda* zde zůstávám v dynamice a zeslabuji až do *piana* na začátku 5. systému. Toto řešení se mi zdá logičtější a lépe korespondující s nepravidelností hudebního toku pasáží.

Mírně vyklenutý oblouk následujících dvou systémů tvoří závěr oblasti **VT**. Charakter se zde odvíjí zejména od harmonie – hudba postupně prochází tóninami *h-moll*, *B-dur*, *E-dur*, *g-moll* a biakordickým souzvukem *h-moll* a *b-moll* až ke kvartsextakordu na dominantě z *b-moll*, kde začíná návrat k dramatismu úvodní plochy. Přirozené alikvotní vlastnosti zmíněných tónin přímo vybízejí k hrátkám s barvou (zejména kontrastu světlých a tmavých témrů), k vynášení různých hlasů (opět zejména „souboj“ sopránů s basem) a také k přiměřenému agogickému zvlnění. Mně osobně připadá celý oddíl jako jakási historická rytina, nesoucí v sobě dávný příběh, avšak již dlouho pokrytá patinou.

Do temného, zatím ještě skrytě dramatického charakteru **provedení**, nás uvádí jakýsi recitativ pravé ruky v malé oktávě (2. systém str. 4), po němž následuje několik plošek různě tvarované figurace (vycházející z **HT**). Zde jsou možné v zásadě dva hlavní interpretační přístupy: buď ukončit předcházející plochu *rubatem* a hned od onoho recitativu nasadit k tahu dlouhé fráze, nebo se

naopak dlouho držet v nízké dynamice a rozjíždět se jen velmi pozvolna. Výhodou prvního přístupu je samozřejmě soudržnost celé následující gradace, rizikem příliš brzký vrchol fráze bez možnosti dalšího stupňování, plynoucí z její značné délky (takřka dvě strany textu). Já osobně dávám přednost druhé variantě; do tahu se dostávám až na začátku strany 5 (kde je také předepsáno poco agitato) a mám tedy dost prostoru agogického i dynamického k maximálnímu vystavění plochy. Navíc od sebe mohu výrazněji odlišit charaktery jednotlivých úseků gradace (od zemitých akordů 2. systému přes roztančené komplementárně se doplňující figury 3. systému až po melodicky vystavěný vrchol na přelomu systému 4 a 5).

K zachycení těchto drobných výrazových nuancí je samozřejmě zapotřebí nejen perfektního technického zvládnutí (důležitá je dokonalá hmatová jistota ve skocích, jíž dosahujeme co nejekonomičtěji pohyby při klávesách, přesným natáčením zápěstí a střídáním úhozu špičkami prstů na bílých a plochou prstů na černých klávesách), ale i velmi pestré úhozové palety, zahrnující pregnantní prstovou techniku, měkký široký úhoz z paže i schopnost melodického „legata“ malíků v sopránu při současném rychlém pohybu ostatních hlasů. V celé ploše hraje významnou roli rovněž pestrá artikulace a vyplatí se proto dodržovat zápis, pečlivě vypracovaný samotným autorem (jak vidíme při pohledu do rukopisu).

Následující plocha **E²** Vivo se od dosavadního průběhu liší především svou pregnantní rytmičností, větší hybností a úsečnou artikulací s minimem pedálu. Rád bych zde varoval před příliš rychlým tempem: jednak se tím pravděpodobně dostaneme do technických problémů v prvních dvou systémech na straně 7 a navíc budeme muset v **codě** (Molto Vivo) zvolit tempo ještě rychlejší, což už může být za hranicí zřetelnosti. Z hlediska technického je v celé pasáži velmi důležité správné rozdělení koncentrace mezi obě ruce. Metrické posouvání rytmických a melodických modelů přes pomyslné taktové čáry vyžaduje totiž přesné rozvržení toho, která ruka je právě vedoucí.

Celá plocha **E²** je opět výrazně gradační a vrcholí (stejně jako celá věta) ve 3. systému str. 7 na oktávách b v obou rukou. Rozdíl oproti předchozím gradacím je ten, že zde by jí mělo být dosahováno pouze dynamicky a nikoli stupňováním tahu (výrazně motorický charakter je založen na přesnosti a určité „strojovosti“ rytmu). Až v samotném vrcholu je předepsáno poco mosso, které ještě zesiluje účinek vyhoceného konfliktu disonujících intervalů.

V posledních dvou systémech dramatické napětí rychle opadá, dynamika slábne a opakovaný motivek z hlavního tématu ústí do **reprízy**. Efektu odeznívání napomůžeme přesným dodržením délek oktáv a akordů levé ruky (resp. jejich včasným pouštěním) a také vynecháním pedálu v samém závěru strany 7.

Zajímavostí zápisu, s níž bych si ovšem dovilil polemizovat, je předeepsané piú mosso v závěru 4. systému, po němž kupodivu nenásleduje žádné meno mosso či ritardando v závěru celé plochy. Důsledně provedeno by to znamenalo dostat se do ještě rychlejšího tempa než ve vrcholových partiích a vzápětí nasadit subito Tempo I., což podle mého soudu stírá formální obrysy věty a celkově nezní přesvědčivě. Samotné piú mosso je vhodné (připomíná vzrušené odříkávání nějaké magické formulky), ovšem mělo by být v posledních dvou modelech spolu se zeslabováním dynamiky a odezníváním akordu levé ruky doprovázeno mírným rozvolněním a přirozeně tak přejít do původního tempa věty.

Repríza je sice zkrácená, ovšem s výjimkou přechodu na **codu** (5. systém str. 9) takřka beze změn. Není tedy důvod zásadně měnit její pojetí, snad jen o něco jednodušší tah této části by vhodně podtrhl autorovu snahu o větší stručnost a správné proporce věty.

Coda Molto Vivo je spíše zrychlenou ozvěnou „stroje“, který se už jednou objevil. Rozdíl je v dynamice – zde pianissimo – a zejména v rozvedení. Na rozdíl od prvního případu ústí harmonie do smířlivé Es-dur, pohyb ustává a věta doznívá. Celý úvod **Cody** (první 3 systémy str. 10) by měl být ve znamení lehounké prstové techniky a rytmického pocitu. Závěrečného usmíření naopak dosáhneme celkově horizontálnějším způsobem hry, zdůrazněním melodiky v pravé ruce a také doporučeným ritardandem.

6.2 2. věta

Jak jsem se již zmínil v úvodu kapitoly, jedním z klíčových parametrů interpretace celé sonáty je pojetí 2. věty – buďto jako kontrastní volné části, nebo naopak jako pokračování dramatismu věty úvodní, přičemž jsem navrhl také vlastní řešení problému. Domnívám se však, že i opačná tendence – tedy verze s kontrastující pomalou 2. větou – může být naprosto funkční a přesvědčivá, jak to vidíme např. na nahrávce Emila Leichnera. Objektivně se tedy dají formulovat pouze rizika z obou pojetí potenciálně vyplývající.

Při interpretaci 2. věty jako dramatické fantazie tkví hlavní nebezpečí v přílišné vnitřní protikladnosti jednotlivých pasáží věty a v důsledku toho vnější nesoudržnosti. Posлуhač se v takovém případě „unaví“ neustálými tempovými a dynamickými kontrasty malých ploch a přestane vnímat celek, což mu velmi znesnadní orientaci v celém cyklu. Výsledkem bývá často pocit nudy.

U opačného pojetí je naopak kontrast a napětí mezi velkými celky jednotlivých vět velmi dobře patrný, ale hrozí pro změnu setření některých drobných, avšak pro přesvědčivé vyznění důležitých významových nuancí díla. Takové pojetí sice nenudí, ale velmi často také publikum nestrhne k intenzivnímu vnitřnímu prožívání skladby. Vzhledem k tomu, že „třetí cesty“ neexistují, je jedinou možností udržení nadhledu a určité umělecké střídmosti, ať již zvolíme kterýkoli z naznačených přístupů.

Z úvodního víření dvaatřicetin se přirozeně vyděluje melodie sopránu. Kromě zřetele k pečlivému zachycení jejího melodického průběhu je důležité se v celé ploše řídit charakterem jednotlivých harmonií a napětím mezi nimi; ty jsou totiž spolehlivým interpretačním vodítkem a vypsaná dynamika se s jejich vzájemnými poměry přesně kryje.

Pro přesvědčivé vyznění **dílu B** je rozhodující správné pochopení tečkovaného rytmu. Zatímco v jiných případech bývá jeho nástup signálem k větší pregnanci a „naostřování“ tečky (tedy nepatrnému protahování delší noty na úkor noty kratší), zde je nutno respektovat celkově melancholický charakter a téma interpretovat co nejmelodičtěji jako jediný oblouk. Určité interpretační změny by měla doznat také tremola levé ruky – v této pasáži vyznívající spíše jako barevné pozadí než vzrušené chvění úvodu. Pedalizace se v obou případech řídí harmonií.

V následující ploše **E¹** až do návratu tečkovaného rytmu hraje hlavní roli čas a barva. Během prodlevy na tercii f-a je záhodno věnovat se přesnému vykreslení oblouku levé ruky; velmi zajímavě působí drobné nuance v délce staccat, řídicí se charakterem a zamýšlenou dynamikou jednotlivých oktáv (f-f, ges-ges a b-b se od sebe výrazově liší).

Velmi náročný nicméně nezbytný je pokus o zachycení třípásmové sazby v akordické ploše několika dalších taktů. Výsledný zvuk by zde měl být nejen barevný, ale přímo plný stínů a ozvěn – sám pro sebe jsem si tuto pasáž pracovníčně pojmenoval „Potopená katedrála“. Toho dosáhneme vytvořením specifické představy o každém pásmu – linie prostředních hlasů v akordech je zde vůdčí melodií, zatímco vrchní a spodní oktáva přinášejí do barevného spektra krajní polohy světla a tmy. Technicky to lze realizovat prostřednictvím mírného horizontálního napětí mezi akordy a dokreslit drobným vnesením malíků obou oktáv, čímž dosáhneme maximální diferenciaci jednotlivých linií při současně homogenním zvuku.

Pro návrat **B¹** (tečkovaný rytmus) platí výše napsané. Až ve 2. systému str. 13 se mění jeho charakter a s ním i interpretace – dosud melodicky cítěná tečka začíná ostřeji pulzovat (respektujme zde velmi přesně zapsanou artikulaci levé ruky s proměnou staccat v obloučky) a vytváří tak základ pro vyložení horizontální gradaci již jednolitě melodie v legatu, již je nutno dovést na jeden tah bez přerušení až k sextakordu F-dur.

Šestnáctinové trioly **M¹** vyžadují zvukovou průzračnost, tedy velmi aktivní pohyb prstů (takřka bez účasti paže) a synkopický pedál takřka na každé triole. Působivým efektem je dynamické zvýraznění vrchních tónů ve figuraci od 2. do 6. taktu str. 14, které tak tvoří půvabně roztančenou melodii. Konec této pasáže a přechod na Andante moderato zase inspiruje k impresionistickému „rozpuštění“ motorických triol v barevném oparu. Opětovný návrat tečkovaného rytmu z **B** rámuje konec **dílu A**.

Interpretační pojetí **dílu C** Tranquillo se u různých pianistů dosti liší. Kupříkladu Rudolf Firkušný hraje tuto plochu takřka v tempu a v tahu, František Malý naopak volí tempo výrazně pomalejší s důrazem na expresivitu, zatímco Emil Lechner její pojímá jako klidně plynoucí modlitbu. Když jsem pracoval na vlastní představě této části, nazval jsem si ji pro sebe „kaple“ – z čehož vyplývá, že právě klidná meditativní interpretace mi zde připadá nejuvýstižnější. Celá první část této plochy postrádá velké gradace či výrazné vrcholy a poskytuje nám tak

dostatek prostoru k detailnímu propracování jednotlivých harmonických i intervalových vztahů a polyfonické plasticity. Tu nejlépe podtrhneme přesným vykreslením postupného nástupu jednotlivých hlasů, podobně jako u fugových expozic.

Celá zbývající evoluce **C** směřující k návratu do **A** je převážně záležitostí prstové techniky a citlivé pedalizace. Většinou je vhodné měnit pedál po skupinkách (po třech notách), ale hlavním vodítkem by nám měl být sluch.

Repríza **A** i **B** je až do začátku evoluční plochy **X^a** prakticky beze změny s jedinou výjimkou – prokomponováním šestnáctinového doprovodu na straně 18 a z něj vyplývajícím přechodem. Zde bych pouze upozornil na nutnost šetřit *cerescendem* – plocha je totiž poměrně dlouhá (od 3. systému str. 18 plných 14 taktů) a navíc po ní nenásleduje vrchol nýbrž *diminuendo*, připravující půdu pro větší gradaci k úplnému vrcholu věty.

Ta je ještě mnohem delší a platí pro ni tedy stejné doporučení. Jinak se jedná o poměrně tradičně pojatou, takřka postromantickou fakturu, pro jejíž ztvárnění můžeme hledat inspiraci např. v klavírních cyklech Roberta Schumanna. Cílem je „orchestrální“ zvuk klavíru s výraznou melodií dlouhých not (podložených oktávami a akordy) v sopránu, podepřený pevnými barevně znějícími basy a prokreslený vířením tremol ve středních hlasech. Jako dokonalý výrazový kompas nám přitom poslouží – jako už mnohokrát – harmonie, jež je už od začátku 4. systému str. 19 zřetelně tonální jen s minimálním zahuštěním.

Návrat **B** a **M¹** se spolu s velkým *diminuendo* odehraje rychle, na pouhých 5 taktech. Zde existuje opět prostor pro různé interpretační varianty – např. František Malý zeslabuje pomaleji, než je psáno, a po odeznění tremol na úplném konci strany 21 hraje subito piano. Já se naopak snažím podpořit *diminuendo* i mírným *ritenuto*m, které mi zároveň pomáhá vrátit se z velkého tahu předchozí gradace do Tempa I. Zajímavou nuancí je neočekávané zařazení dynamiky piano na začátek následující triolové plochy (v analogickém místě na začátku tam bylo forte). Skladatel tím chce zřejmě naznačit, že klenba této pasáže má mít opačný směr než v úvodu – tedy směřovat od piano do forte, aby připravila prostor pro definitivní odeznění věty.

6.3 3. věta

Problematiku postavení úvodního Adagia v rámci sonátového cyklu jsem již rozebíral v úvodu této kapitoly, proto se nyní omezím pouze na poznámku o volbě tempa a na samu interpretaci této části z hlediska zvukového a technického.

V zásadě se dá říci, že tempo **introdukce** (budu tak Adagio pro přehlednost nazývat) záleží jednak na celkovém pojetí Sonáty, jednak na podmínkách (akustika sálu, kvalita klavíru). Většinou se vyskytují dva základní přístupy:

- a) představa chorálu – tedy skutečně dosti pomalu, obřadně, někdy dokonce s celkovým ritenutem
- b) představa melodického úvodu virtuózní finální věty – důraz na soudržnost, větší tah a v důsledku také o něco rychlejší tempo

První možnost si můžeme ukázat např. na nahrávkách Emila Leichnera či Františka Malého, druhý přístup vyznává Rudolf Firkušný. Pokud jde o zmíněné technické podmínky, neměly by samozřejmě nikdy příliš ovlivnit samotné pojetí díla. Na druhé straně je jasné, že narazíme-li na nekvalitní klavír v sále s minimálním dozvukem, jeví se volba poněkud plynulejšího tempa logickou.

Z hlediska zvukovosti musíme pochopitelně věnovat co největší pozornost dokonalému vedení melodické linky. Toho dosáhneme pečlivou sluchovou kontrolou tónu v celé jeho délce a na to navazujícím plynulým, takřka legatovým přenášením ruky při klaviatuře. Působivou charakterovou nuanci můžeme vyprodukovat mírným vynášením altu (palec pravé ruky) v úvodu introdukce – prvních 6 taktů až po kvintakord Es-dur – zatímco v dalším průběhu podpoříme naopak soprán. Vzniká tím dojem dialogu a posun od tmavší barvy k světlejší vhodně podpoří celkové slábnutí dynamiky.

Otázka tempa zůstává aktuální i v **expozici** Poco allegro. Celá oblast **HT** je totiž nesmírně technicky náročná a rychlejší tempo může snadno zapříčinit nezřetelnost dvaatřicetinových skupinek v levé ruce nebo – což je ještě horší – otupit ostrost tečkovaných rytmů. To je zřejmě důvod, proč Martinů v tempovém předpisu použil pro něj příznačné slůvko „poco“; v repríze totiž řeší analogické místo pouze jedním akordem a může si tudíž dovolit rychlejší allegro bez přívlastků.

Pravidelnou pulzaci můžeme ozvláštnit střídavým vynášením pravé a levé ruky v místech k tomu příhodných – mám na mysli např. akcentované vpády oktáv v basu (4. systém str. 24), intervalově zajímavé postupy v sopráně (5. systém str. 24 – 1. systém str. 25) či orchestrálním témbrem inspirovaný nástup „tutti bassi“ (oktávy levé na rozhraní 1. a 2. systému str. 25).

Kouzlo kontrastu **VT** spočívá v její nepravidelnosti a zvukové vrstevnatosti navzdory faktu, že jde o unisono. Je nezbytné jasně úhozově odlišit pásmo šestnáctinové figurace (hra z prstů) a melodického elementu (espressivo tlakem). Druhý jmenovaný spolu s harmonií také určuje způsob a četnost pedalizace.

Od začátku **m¹** (str. 26), kdy se objevují virtuózní běhy přes celou klaviaturu, pravděpodobně narazíme na určitý rozpor mezi zápisem dynamiky a její reálnou podobou. Celá plocha totiž po počátečním prudkém diminuendu do piana znovu graduje až do rozkladů v jásavé B-dur, jež tvoří vrchol celé expozice. V partituře je však poslední předepsanou dynamikou mezzoforte, což je podle mého názoru na takto exponovanou pasáž (navíc s velkým rozpětím mezi basem a sopránem) nedostačující. Doporučuji proto celou gradaci vystavět minimálně do forte a snad i doprovodit mírným accelerandem, vycházejícím z přirozeného tahu plochy.

O interpretačním pojetí **provedení** rozhoduje celkový tektonický plán této části. Jednou možností je přesně zachovat zápis, nevytvářet příliš velký tahový oblouk v **Xht** a v **m²** přesně dodržet psanou dynamiku. V takovém případě zapůsobí plocha drobnokresbou a tanečními rytmy, což má v kontrastu k robustnějším krajním dílům logiku. Tento přístup (samozřejmě s drobnými odchylkami a originálním zpracováním každého z nich) najdeme na nahrávkách Emila Leichnera a Rudolfa Firkušného.

Druhým možným způsobem (který jsem nakonec s poněkud těžkým srdcem zvolil i já) je naopak stupňovaný tah celé části s vrcholem na začátku **m²** (1. doba 6. taktu str. 29). Pak ovšem není proveditelné zeslabit ihned do piana, jak stojí v zápisu, protože prudkost takového diminuenda by poměrově neodpovídala délce předchozí gradace. Dynamický pokles se tedy rozloží do větší plochy a celkové uklidnění přinese až **coda provedení** piano dolce. Popsaná interpretační varianta více odpovídá hudební faktuře plochy a zvukovým vlastnostem nástroje, neboť hrát virtuózní pasáže lomených akordů v široké

harmonii v pianissimu, je opravdu nezvyklé a obtížně proveditelné. Nevýhodou naopak zůstává určité porušení zápisu.

Architektura **reprízy** je velmi podobná expozici s tím rozdílem, že vzhledem k rychlejšímu předepsanému tempu a vnitřnímu zkrácení **VT** (uvedeného navíc ve forte) nás skladatel zjevně vybízí k větší interpretační stručnosti a tahu, ústícímu do **cody**.

Její úvod na začátku 4. systému str. 31 tvoří zároveň vrchol 3. věty a tomu by měla odpovídat i interpretace: ač to není v notách výslovně napsáno, volil bych zde opravdu mocné a široké fortissimo vahou celé paže. Následující velmi obtížná skoková pasáž vyžaduje pečlivé vycvičení – kromě mírného agogického zvlnění totiž neexistuje žádná možnost jejího usnadnění. A i zde samozřejmě platí, že bychom neměli výrazový záměr svévolně přizpůsobovat technickému provedení.

Úplný závěr Sonáty připomíná dravou řeku a není zde asi příliš prostoru pro množství originálních interpretačních fines – snad kromě možnosti střídavého vynášení různých tónů figurace (v pravé či levé ruce), čímž lze vyvolat dojem skrytých protimelodií. Hlavním úkolem pianisty zde však zůstává zahrát plochu opravdu virtuózně a podtrhnout tak její katarzní funkci.

7. DOSTUPNÉ EDICE



Martinů, Bohuslav: Fantazie a Toccata

New York, Associated Music Publishers, 1951

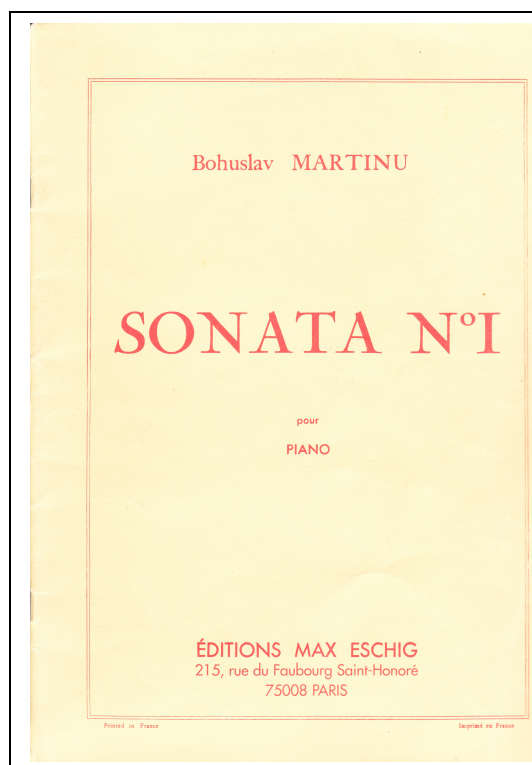
Současná dostupnost:

G. Schirmer, Inc. and Associated Music Publishers, Inc.

www.schirmer.com

www.kraus-noty.cz

www.barvic-novotny.cz



Martinů, Bohuslav: Sonáta č. 1

Paris, Max Eschig, 1958 (M. E. 6947)

Současná dostupnost:

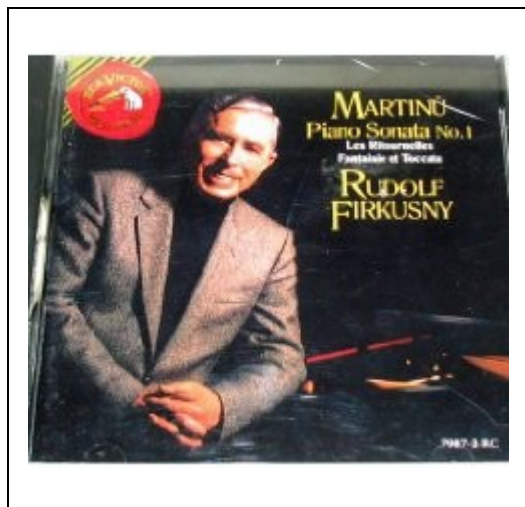
Editions MAX ESCHIG

www.durand-salabert-eschig.com

www.kraus-noty.cz

www.barvic-novotny.cz

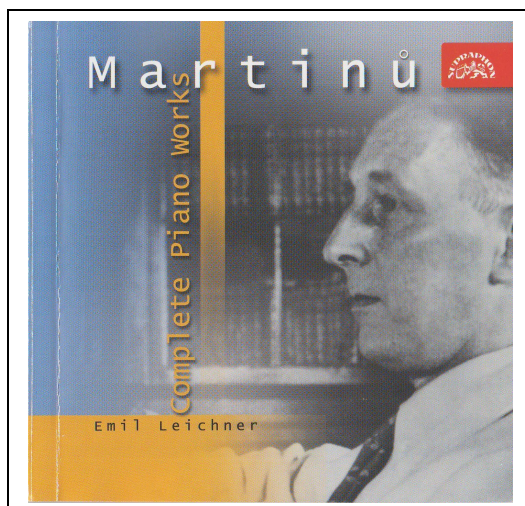
8. SOUPIS DOSTUPNÝCH NAHRÁVEK NA CD



Firkušný, Rudolf – Bohuslav Martinů

Fantazie a Toccata
Sonáta pro klavír

RCA Victor B00000E6H0



Leichner, Emil – Martinů: Complete Piano Works Vol. 3

Fantazie a Toccata
Sonáta pro klavír

Supraphon B000083ME6



Bekova, Eleonora – Martinů: Piano Works

Fantazie a Toccata
Sonáta pro klavír

Chandos B00000J8QV



**Malý, František – Bohuslav Martinů:
Piano Compositions**

Fantazie a Toccata
Sonáta pro klavír

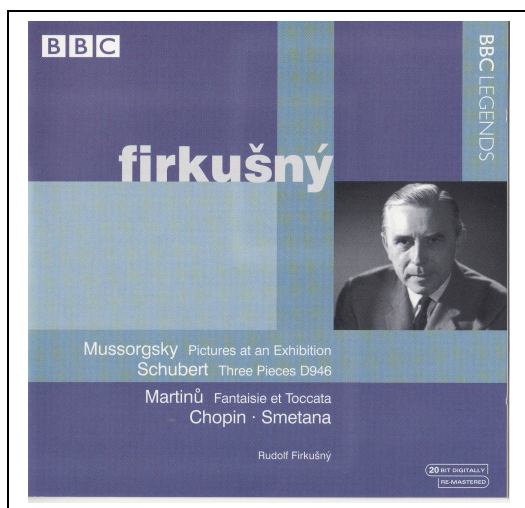
Panton B000004ALM



**Koukl, Giorgio – Martinů: Complete
Piano Music Vol. 3**

Fantazie a Toccata
Sonáta pro klavír

Naxos B000SKJQU2



**Firkušný, Rudolf – Firkušný plays
Musorgsky, Schubert, Martinů, Chopin &
Smetana**

Fantazie a Toccata (Live)

BBC Legends B0016KHAV0



Ardašev, Igor – Piano Recital

Fantazie a Toccata

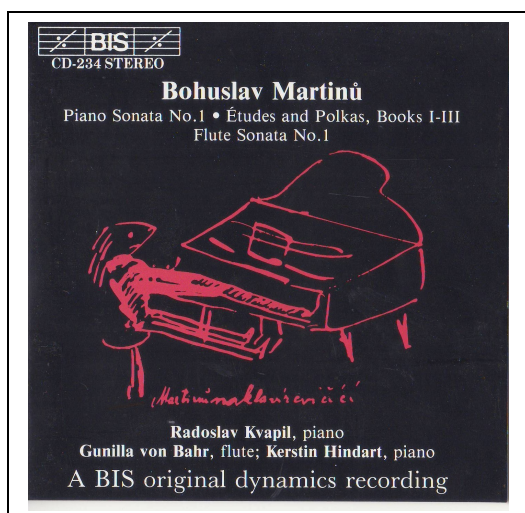
Supraphon B00002S89M



Kahánek, Ivo – Janáček, Martinů, Kabeláč

Sonáta pro klavír

SU 3945-2 131



Kvapil, Radoslav – Bohuslav Martinů

Sonáta pro klavír

BIS B0000016AG



Kollert, Jiří – Martinů: Piano Works

Sonáta pro klavír

Exton OVCL- 00112



Entwistle, Erik – Martinů: Piano Works

Sonáta pro klavír

Summit B00067HPAU



Křištofová – Sejáková, Barbora – Bohuslav Martinů Festival '99

Sonáta pro klavír

Radioservis Promo

ZÁVĚR

Žijeme stále ještě v době racionalismu – v éře, kdy věda, jakožto rozumové poznání světa, do určité míry nahrazuje náboženství (nebo se stává náboženstvím novým), a na věci, jež není možné přesvědčivě zařadit – přiložit na ně „mřížku“ – je často pohlíženo s určitou nedůvěrou.

Pokusil jsem se tedy tuto mřížku formálního a interpretačního rozboru aplikovat na dvě nejzávažnější a nejobtížněji postižitelná díla autora – a byl jsem v mnohém překvapen. Na základě předchozích zkušeností i obecného povědomí jsem byl přesvědčen, že záliba Martinů ve fantazijnosti se zde plně odráží na pojetí formy a že tedy nalezení pevných, jasně sledovatelných kontur díla bude přinejmenším sporné. To se potvrdilo jen do určité míry: zatímco např. ve Fantazii je struktura skladby maximálně proměnlivá a stanovení jejího schématu je prací spíše interpretační, v Sonátě lze mluvit skutečně o sonátové formě – byť ve velmi specifickém tvaru a s mnoha výhradami.

Zrovna tak v interpretaci zmíněných děl jsem se snažil najít společné jmenovatele jevů a formulovat je co nejobecněji, aby bylo možné je v praxi aplikovat i na další autorovy skladby. Přes složitý tvůrčí vývoj Martinů a žánrovou různorodost jeho tvorby se domnívám, že je to možné.

Sebelépe míněná teoretická práce samozřejmě není s to zaručit správné pochopení a interpretaci díla – už jen proto, že „správná interpretace“ je (zejména v případě Martinů) pojem značně problematický. Doufám však, že můj text snad poskytne zájemcům určitou oporu pro jejich vlastní tvůrčí myšlení a alespoň do určité míry je ušetří slepých uliček. Přeji jim k tomu spoustu vytrvalosti, plné sály a vnímavé publikum.

LITERATURA

- DOLEŽEL, Ladislav: Bohuslav Martinů – klavírní dílo (Bakalářská práce)
Praha, Akademie múzických umění, 2008
- HALBREICH, Harry: Katalog skladeb a životopis Bohuslava Martinů
(Bohuslava Martinů, Werkverzeichnis und Biographie)
Mainz, Schod Music GmbH & Co., 2007
- KUČEROVÁ, Marie Jenovéfa: Klavírní Sonáta č. 1 Bohuslava Martinů (Seminární
Práce)
Praha, Univerzita Karlova, 2003
- LARGE, Brian: Martinů
London, Gerald Duckwort, 1975
- MARTINŮ, Bohuslav: Domov, hudba a svět
Praha, SHV, 1966
- MARTINŮ, Charlotte: Můj život s Bohuslavem Martinů
Praha, Editio Bärenreiter, 2003
- MIHULE, Jaroslav: Bohuslav Martinů – osud skladatele
Praha, Karolinum, 2002
- MUCHA, Jiří: Podivné lásky
Praha, Eminent, 2004
- ŠAFRÁNEK, Miloš: Bohuslav Martinů – The Man and His Music
London, Dennis Dobson Limited, 1946
- ŠAFRÁNEK, Miloš: Bohuslav Martinů – Život a dílo
Praha, SHV, 1961

PRAMENY

BŘEZINA, Aleš: Bohuslav Martinů

Hudební rozhledy, 2009, roč. 62, č. 1, str. 50 – 52

MARTINŮ, Bohuslav: Fantazie a Toccata (notový materiál)

New York, Associated Music Publishers, 1951

MARTINŮ, Bohuslav: Sonáta č. 1 (notový materiál)

Paris, Max Eschig, 1958

MARTINŮ, Bohuslav: Fantazie a Toccata, Sonáta č. 1 (kopie manuskriptu)

NAHRÁVKY

ARDAŠEV, Igor: Piano Recital

Supraphon, B00002S89M

BEKOVA, Eleonora: Martinů – Piano Works

Chandos B00000J8QV

FIRKUŠNÝ, Rudolf: Firkušný plays Musorgsky, Schubert, Martinů, Chopin &
Smetana

BBC Legends B0016KHAV0

FIRKUŠNÝ, Rudolf: Bohuslav Martinů

RCA Victor, B00000E6H0

LEICHNER, Emil: Martinů – Complete Piano Works Vol. 3

Supraphon B000083ME6

KAHÁNEK, Ivo: Janáček, Martinů, Kabeláč – Piano Works

SU 3945-2 131

KOUKL, Giorgio: Complete Piano Music Vol. 3

Naxos B000SKJQU2

MALÝ, František: Bohuslav Martinů – Piano Compositions

Panton, B000004ALM