

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Viola

**MAGISTERSKÁ PRÁCE**

**SYMFONIE BOHUSLAVA MARTINŮ**

**SÉRIE ROZBORŮ A ZAŘAZENÍ SYMFONIÍ DO HISTORICKÝCH  
SOUVISLOSTÍ**

**Martin Matoušek**

Vedoucí práce: prof. Jan Pěruška

Oponent: MgA. Kristina Nouzovská

Datum obhajoby: 7. června 2016

Přidělovaný titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC FACULTY**

Music art

Viola

**GRADUATION THESIS**

**SYMPHONIES OF BOHUSLAV MARTINU**

**A SERIES OF ANALYZES AND THE INCLUSION OF SYMPHONIES INTO  
HISTORICAL CONTEXT**

**Martin Matoušek**

Consulting professor: prof. Jan Pěruška

Opponent: MgA. Kristina Nouzovská

Date of Defence: 7th June 2016

Degree Sought: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

**SYMFONIE BOHUSLAVA MARTINŮ**  
**SÉRIE ROZBORŮ A ZAŘAZENÍ SYMFONIÍ DO HISTORICKÝCH**  
**SOUVISLOSTÍ**

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

Praha, dne .....

.....

podpis

### **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.

Souhlasím s využitím práce pro prezenční studium v knihovně AMU.

V Praze 30. 4. 2016

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]



## **Abstrakt**

Práce se detailně zabývá symfoniemi Bohuslava Martinů. Obsahuje celou řadu názorných notových ukázek. Zároveň se snaží přiblížit osobnost skladatele a atmosféru doby, kdy symfonie vznikaly.

## **Abstract**

The work is examined in detail the symphonies of Bohuslav Martinu. It contains a wide range of musical demonstrations. It also seeks to introduce closer the composer and the atmosphere of the time when symphonies were composed.

## **Obsah**

<b>Úvod</b>	<b>1</b>
<b>1. Dobytí Nového světa</b>	<b>2</b>
1. 1. Útěk z Paříže	2
1. 2. Konečně v Americe	5
<b>2. První symfonie</b>	<b>8</b>
2. 1. Okolnosti vzniku	8
2. 2. Rozbor	10
<b>3. Druhá symfonie</b>	<b>23</b>
3. 1. Okolnosti vzniku	23
3. 2. Rozbor	25
<b>4. Třetí symfonie</b>	<b>35</b>
4. 1. Okolnosti vzniku	35
4. 2. Rozbor	36
<b>5. Čtvrtá symfonie</b>	<b>44</b>
5. 1. Okolnosti vzniku	44
5. 2. Rozbor	45
<b>6. Pátá symfonie</b>	<b>53</b>
6. 1. Okolnosti vzniku	53
6. 2. Rozbor	54
<b>7. Šestá symfonie „Symfonické fantazie“</b>	<b>59</b>
7. 1. Období mezi pátou a šestou symfonií	59
7. 2. Okolnosti vzniku	60

<b>7. 3. Rozbor</b>	<b>61</b>
<b>Závěr</b>	<b>68</b>
<b>Zdroje</b>	<b>69</b>

## Úvod

Co si pamatuji, tak jsem se s hudbou Bohuslava Martinů poprvé setkal krátce po svých desátých narozeninách. Přišlo nám domů poštou patnácté číslo čtrnáctideníku Mistři klasické hudby, ke kterému bylo přiloženo CD s první a šestou symfonií. Barevnost orchestru mi učarovala. Nejvíc na mě působilo Largo z první symfonie, to jsem ohrával pořád dokola. Po nějaké době mi bylo líto, že neposlouchám i ostatní tracky, a tak jsem je nasál všechny jako houba.

A takto se setkávám s Martinů hudbou dodnes. Baví mě, že při četnosti jeho skladeb mám každou chvíli nějakou premiéru. Jako návštěvník koncertu, divadla i jako hráč.

Jsem nesmírně rád, že se v Čechách nachází neúnavní propagátoři díla Bohuslava Martinů, namátkou Jiří Bělohlávek, Panochovo kvarteto nebo Bohuslav Matoušek.

Vybrání symfonií jako námětu pro mou práci bylo přirozené. Při všech půvabech komorní hry to byl právě zvuk orchestru, který mě nejvíce oslovil a oslovuje dodnes.

Pojednání o symfoniích s četnými notovými příklady průběžně prokládám myšlenkami Martinů i svými a ohlédnutími za dějinnými souvislostmi.

Tato práce je psána s láskou i obavami. Obavy se netýkají přijmutí této práce komisí. Cítím zodpovědnost vůči Martinů a jeho dílu. Na druhou stranu jsem muzikant a mým způsobem vyjádření jsou tóny, ne slova, což mě trochu uklidňuje.

## 1. Dobyť Nového světa

### 1. 1. Útěk z Paříže

Stojí za pár odstavců načrtnout, jak se Martinů se svou manželkou do Ameriky dostali a jak se jim poté vedlo. Jejich příběh je velmi napjatý, jako ostatně celé předválečné a válečné období. Jako zdroj nejlépe poslouží autorův vlastní spis nazvaný stručně „1938 – 1945“ napsaný v South Orleans koncem září 1945 a biografie „Bohuslav Martinů; Života a dílo“ Miloše Šafránka, věrného skladatelova přítele, který mu z Ameriky všemožně aktivně pomáhal. Dovolím si zde i pár svých poznámek ze současnosti, které mě tíží.

V červenci roku 1938 se Martinů vrací z Čech do Paříže, kde se svou ženou Charlottou dlouhodobě pobývá. Nikdy poté se už živý zpět do vlasti nevrátí, ačkoliv po tom z celého srdce touží. V Paříži započne a blízko Basileje dokončí své Double – concerto, Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány. Do Švýcarska je pozván svým přítelem, dirigentem Paulem Sacherem, pro kterého skladbu komponuje. *„Dílo bylo dokončeno v tragických dnech Mnichova (...), nese dramatickou stopu i atmosféru těchto dnů, první výstražné vichřice, jež se přehnala přes Evropu.“*<sup>1</sup>

Abych přispěl faktem do diskuze o mnichovské dohodě, která tak nějak stále žije, ať už je omílána politickými hnutími, učí se o ní ve škole, píšou se o ní knihy nebo točí filmy (naposledy Zelenkovi „Ztraceni v Mnichově“), zmíním ještě Martinů osobní zkušenost. „Návrat do Paříže byl smutný a rád bych zde opravil jeden omyl. Francouzi (vyjma určitou vrstvu) nebyli šťastni ani spokojeni, věděli, že vše tímto řešením skončeno není, i když tomu chtěli uvěřit, i když se tím chtěli utěšovat. Ocítl jsem se mezi lidmi, kteří nevěděli, jak se omluvit, jak vysvětlit nebo alespoň odůvodnit. Samozřejmě nemohli to ani ono, a tak se snažili místo toho nahradit vše pozorností a všelikými službami. Nemohu zapomenout na bouquinistu, obchodníka s antikvárními knihami, jenž na břehu Seiny, na Place St. Michel, dosti těžce vydělává na svůj život. Mne znal jenom potud, že jsem Čech a fakta zde byla, jež ani on ani já jsme změnit nemohli. Nabídl mi tedy prostě a přátelsky: „Kdybyste kdykoli a cokoli potřeboval, nezapomeňte se obrátit na mne.“ A to je jeden z mnoha a mnoha případů. Všude lidé, s nimiž jsem se dostal do styku, hledali sebenepatrnější

---

1 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 331

možnost, jak napravit omyl svých představených v otázce, jež byla otázkou národní cti.“

A přišla válka. V Paříži vládla špatná nálada, ale vcelku se zde kulturně žilo jako dosud. Komorní koncerty Société de la Musique Contemporaine (Společnosti pro soudobou hudbu) se jen konaly dopoledne z obavy před leteckými nálety. Martinů píše, že neměl na skládání pomyšlení. Přesto má, v rámci jednoho z dopoledních koncertů, premiéru jeho čerstvě napsaná I. sonáta pro violoncello a klavír, kterou mu hrají Pierre Fournier a Rudolf Firkušný.

„V neděli 9. června (1940) odpoledne telefonoval Firkušný, že zprávy z bojiště jsou špatné a že odjíždí týž večer, abych co nejrychleji odjel také. (...) Upřímně řečeno, neměl jsem v té době nejmenší úmysl opustit Francii. (...) Žil jsem v té době jako tisíc jiných ve víře v nemožnost pádu Francie.“ Nicméně manželé Martinů 10. června opouští Paříž vlakem do Limoges (po vystání čtyřhodinové fronty na lístek) s jedním malým příručním kufříkem.

Mám zkušenost, že si lidé nepříjemné věci, ať současné, tak i minulé, dlouho nepouští k tělu. Je to nejspíš nějaký obranný mechanismus. Plánovali jsme před lety s rodinou trasu autem do polské části Tater, kam jsme jeli na dovolenou. Zamrazilo nás, když jsme si uvědomili, jak blízko je Osvětim, kterou jsme poté i navštívili. Z Českého Těšína jste tam autem za hodinu, je to asi 70 km. Cítil jsem, že jsme ji do té doby v myslích odsouvali někam do nejzazších koutů Polska.

Původně se manželé Martinů chtěli se svými známými ze „Société“ sejít v Nevers, avšak dostali na poslední chvíli zprávu, že je zde plno. Útočiště jim na pár dní poskytl jejich známý, dirigent Charles Munch ve vesničce Rancon nedaleko Limoges. Z Paříže tedy utekli za pět minut dvanáct, protože byla hned 14. června obsazena nacisty.

Mám potřebu zde ocitovat dojemnou část vzdávající hold Bohuslavově ženě. „Charlotte se tak hned nelekne ani strádání, ani nepohodlí, ani utrpení. (Byla sama beze zpráv o své evakuované rodině.) A nelekla se ani tentokrát. Byl jsem ve stavu, který popíši později, a její pomoc v té době byla jednou z neúčinnějších, jichž se mi v životě dostalo.“

Jak německá vojska postupovala, manželé Martinů se rozhodli 14. července pokračovat ve své cestě na jih aby dorazili do pyrenejské vesnice Cauterets (kde se bohužel minuli se svými přáteli) a posléze, po přehodnocení situace, na východ do

jihofrancouzského Aix-en-Provence. Udávám zajímavou citaci, která v kontextu dnešní uprchlické krize snad ani nepotřebuje komentáře. „Měl jsem v tu dobu telegram od známých v Pyrenejích. Říkalo se, že je možno přejít hranice bez víza, samozřejmě za určitou částku. Byl to úmysl spíše ještě formální, jenom abychom něco podnikli. Ostatně se to ukázalo nemožným právě vzhledem k oné částce.“

Jak už jsem napsal výše, s nezbytnými formalitami ohledně propustek a víz vydatně pomáhal Miloš Šafránek z Ameriky. „Když jsem poprvé mohl jet do Marseille, našel jsem mezi tisíci a tisíci uprchlíky bezradnost a zoufalství, které na mne těžce působilo. Kdoví, jak bylo tenkrát obtížné obdržet vízum, pochopí mé překvapení, když jsem na americkém konzulátě shledal, že jsem v malé knížce zapsán jako ohrožený intelektuál. A za tři dny jsem si odnášel americké vízum.“

Kuriozitou je, že při téměř denní cestě v tramvaji mezi Aix-en-Provence a Marseille (4 – 5 hodin), v honbě za vyřízením formalit, vznikla Sinfonietta Giocosa pro klavír a komorní orchestr. Toto dílko iniciované z Ameriky, pro klavíristku Germaine Lerouxovou, je radostného charakteru.

Díky skladatelovým přátelům v Ženevě vyšla v hudební revue „Dissonances“ výzva k jeho finančnímu podpoření, která se setkala s kladnou odezvou. Dále od Paula Sachera obdržel lístky na loď „Excambion“ s datem 25. prosince 1940, kterou měli s manželkou odplout z Lisabonu. Kvůli byrokratickým zdržením však loď zmeškali!

Přes to všechno Martinů 30. prosince dokončuje Sonatu da camera pro violoncello a orchestr pro ženevského cellistu Henriho Honeggera.

Konečně, 8. března 1941, se manželé vydávají opět na cestu. Přes Cerbere na francouzsko-španělském pomezí, Barcelonu, Madrid až do portugalského Lisabonu, kde musí do 21. března čekat na další loď.

*„Dne 31. března naše loď Exeter zakotvila v New Jersey, naproti New Yorku, kde nás čekal Šafránek se svou chotí, Firkušný a konzul Hajný, který nás vysvobodil z procedury vstupu do Ameriky, která se pro nějaké nedostatky v dokumentech utvářela špatně. A tak jsme se ocitli v New Yorku v Hotel St. Hubert na 57. ulici vedle Carnegie Hall, koncertního sálu, v němž jsem se později stal populární figurou.“<sup>2</sup>*  
Improvizovaná cesta z Paříže do New Yorku trvala více jak 9 měsíců. K nejistotě existenční, se kterou to později nebylo tak špatné, bychom měli přičíst strach o své blízké v Evropě.

---

<sup>2</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 337

Byl bych rád, kdybychom si teď všichni uvědomili, že příběh útěku manželů Martinů není hodný zakonzervování v minulosti. Stejně exody se dějí nyní a nám nezbyvá, než se s tím smířit a danou situaci věčně řešit.

## 1. 2. Konečně v Americe

*„Možná, že teď ode mne čekáte popis New Yorku, moje dojmy atd. Co mohu říci, je jenom to, že všechno, co se dělo, se mne dotýkalo jakoby z veliké dálky. Nebyl jsem přítomen a trvalo to delší dobu, než jsem začal reagovat na okolí a události. Jakási letargie se mne zmocnila, touha nemyslet, neuvažovat, nehýbat se. Je pravda, že jsme byli oba v bídém fyzickém stavu, nemluvě o duševním. Měl jsem spíše formální radost, že jsem v New Yorku, ale otázka, co zde budu dělat bez znalosti řeči, bez kompozic, neznámý v tomto cizím světě, mne jaksí nechtěla opustit. Nakonec se však objevilo, že jsem zde nejen znám, ale že zaujímám značnou pozici jako skladatel. Objevilo se, že neznalost řeči není vůbec překážkou a že zde budu moci pracovat snad ještě více než jinde. Ale to všechno přišlo až později.“<sup>3</sup>*

Z ničeho nic odpadla starost se sháněním propustek a víz, na manžele Martinů dýchl svobodný svět. Ve výlohách byly věci, které z Evropy vymizely. Posilovaly je setkání s mnohými přáteli a krajany. Hmotné zajištění však zprvu neměli vůbec jisté. K dispozici měli pouze čtyři partitury: Dvojkonzert, Concerto grosso, Sinfoniettu giocosu a II. klavírní koncert.<sup>4</sup> New York jim nikdy úplně nesedl.

*„Jak často večer po ulicích v New Yorku jsem si stále a stále upevňoval, přesvědčoval se a obnovoval si všechno to, co jsem považoval za hodnoty, které nemohou zmizet, nemá-li zmizet lidstvo samo. A věřte mi, ty nekonečné avenue a ulice New Yorku nejsou právě nejlepší inspirační zdroj pro tento druh myšlenek. Padají na vás, svírají vás a zdá se vám, že z nich nemůžete ven. Nemůžete si odpočinout, posadit se venku na terasu nějaké malé kavárny jak v Paříži a nechat události a lidi defilovat před sebou v klidném oddechu a přemýšlení. Nikoli, musíte jít, jít stále kupředu, blok za blokem, nekonečně, a čím dále jdete, tím vaše myšlenky a uniformní ráz okolí vás nutí jít rychleji a rychleji, až přestanete myslet a začnete počítat bloky. Ne nemohu říci, že moje vzpomínky na New York jsou jen šťastné. Skutečně, nejlépe bylo nemyslet a zaměstnat se.“<sup>5</sup>*

---

3 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 337

4 Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – život a dílo; s. 227

5 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 340



Konečně odpočinek, předzvěst lepších časů. V červnu manželé pobývali v nedalekém Pleasantville, na venkově u Šafránků, kde je (jak píše Šafránek v biografii) ráno budil zpěv ptáků. Martinů reviduje Sinfoniettu giocosu, ale s pokusy o houslový koncert, objednávkou Paula Sachera do Ženevy, není spokojen. Koncert pod názvem „Concerto da camera pro sólové housle, klavír, tympány a bicí nástroje a smyčcový orchestr“ dokončil až v srpnu na ostrově Martha's Vineyard, kde trávil prázdniny se skupinou amerických skladatelů. První americká skladba Martinů měla premiéru 23. ledna 1942 ve švýcarském Basileji!

Manželé Martinů se po prázdninách nevraceli přímo do New Yorku, ale do městečka Jamaica na Long Island, kam se bylo možno dostat za půl hodiny podzemkou. Zde, tenkrát to byl venkov, se mohl Martinů pustit s novou vervou do práce. Vydrželi zde od září 1940 do června 1941. Byt k pronájmu jim našel Čechoameričan, možná přesněji Moravoameričan Frank Rybka, žák Leoše Janáčka na varhanické škole v Brně, který emigroval již před I. světovou válkou. Věrné vzájemné přátelství jim vydrželo až do Martinů smrti.

V průběhu října a listopadu se Martinů těžce potýkal se svou II. violoncellovou sonátou, kterou věnoval Franku Rybkovi. Kvůli tvůrčí krizi, kterou prožíval při komponování této skladby, přemýšlel, zda je dostatečně připraven k vytvoření symfonie. Velkým povzbuzením mu v té době byl fenomenální úspěch spojený s provedením jeho Concerta grossa 14. a 15. listopadu 1940 v Bostonu a následně 10. ledna 1941 v New Yorku Bostonským symfonickým orchestrem pod taktovkou Sergeje Kusevického. Dílo mělo zaznít již v dubnu 1940, ještě před skladatelovým příjezdem. Avšak nebyl včas rozepsán notový materiál.

Vlastně mělo být Concerto grosso, které vzniklo již v roce 1937, uvedeno dvakrát v Paříži a jednou Praze, ale osud mu nepřál. Kopie partitury této skladby byla zázračně zachráněna maďarským dirigentem Georgem Szellem, který se přes New York vracel z australského turné se Skotským orchestrem. Samotný Martinů už považoval dílo za ztracené.

Úspěch Concerta grossa má jednu úsměvnou historku. Zvláště, když vezmeme v potaz skromnou a stydlivou povahu Bohuslava Martinů. Šafránek ji popisuje takto: „Když se Martinů vracel z Bostonu do New Yorku a vstoupil do vagónu, několik spolucestujících ho poznalo a ihned celý vagón povstal a aplaudoval.“

Zde začíná příběh Martinů symfonií. V rozmezí let 1942 – 1946 jich vzniká pět, každý rok jedna. Je to pro skladatele velký pokrok. Do té doby skládal až na výjimky kusy komorního ražení, což souvisí s jeho neoklasickým, přesněji řečeno spíše neobarokním stylem. Symfonické fantasie (šestá symfonie) vznikají s odstupem, mezi léty 1952 – 1953. Více o těchto rozsáhlých dílech napíši dál.

Zajímavou kapitolou jsou skladatelovy deníky. Mnoho nám napoví, jak přistupovat k hudbě.

## 2. První symfonie (1942)

Orchestr: pikola, 2 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 3 klarinety, 2 fagoty, kontrafagot, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tamtam, tamburína, harfa, klavír a smyčcové nástroje. Trvá cca 35 minut.

### 2. 1. Okolnosti vzniku

Symfonie vznikla z popudu dirigenta Sergeje Kusevického. Tento šéfdirigent Bostonského symfonického orchestru hraje významnou roli propagátora Martinů na americké půdě. Jeho přičiněním Američané slyšeli Vřavu (La Bagarre) již v roce 1927. Znovuobjevení českého autora se konalo 14. a 15. listopadu 1941 provedením Concerta grossa v Bostonu a 10. ledna 1942 v New Yorku. Martinů v prosinci 1941 píše Kusevickému dopis s přáním napsat symfonii pro něj a jeho orchestr. Kusevickij odpovídá v únoru následujícího roku a vyhovuje mu. Zadává skladateli symfonii s přáním věnovat toto dílo památce jeho zesnulé ženy Natálie Kusevické. Podobným způsobem tehdy pomáhal více soudobým skladatelům. In memoriam své ženy založil v roce 1942 „Koussevitzky Music Foundations“. Za přispění této nadace vznikl třeba i slavný Bartókův Koncert pro orchestr.

Martinů píše toto: *„Můj první osobní styk s jedinečným orchestrem bostonským byl šťastný. V orchestru je mnoho Francouzů, kteří mne přivítali srdečně a vřele, stejně jako i ostatní část orchestru, takže jsem se náhle cítil jako doma a jako bych s nimi vždy byl, nebo jako bych byl u třetího pultu České filharmonie. A tak jsem se stal ihned jakýmsi adoptovaným členem tohoto ansámblu a toto spojení dosud trvá. Je těžko vypsat, jak mi to v té době pomohlo.“*<sup>6</sup>

Na partituře aktivně pracuje od května do září roku 1942. Myšlenka na symfonii mu však nedá pokoje už delší dobu.

*„Zdalo se mi, že nejsem dostatečně připraven. Kromě Julietty jsem rovněž neužil velkého orchestru od La Bagarre a Rapsódie, tj. od r. 1927 – 28, a těžká práce, kterou jsem měl s cellovou sonátou, neukazovala, že bych byl hotov podniknout v tomto okamžiku kompozici tak významné a velké formy. Tak jsem práci odkládal od měsíce k měsíci, až v květnu 1942 jsem položil na papír první akordy.“*<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 338

<sup>7</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 338

Publicisté se často zamýšlí nad pokorou téměř dvaapadesátiletého skladatele, který ve dvacátém století patří rozsahem díla mezi nejpilnější. Jaké jsou příčiny této nepřipravenosti?

Když se řekne symfonie, všem se ihned vybaví Beethoven, Brahms, Dvořák, Čajkovskij, Mahler. Obstát v takové společnosti chce kapku kuráže a moře umu. *„Chápete asi, že když se někdo octne před problémem první symfonie, zaujme postoj velmi nervózní a vážný, a jeho reflexe navazují ne na První Beethovenovu, nýbrž na První Brahmsovu.“*<sup>8</sup> Svou roli hrají i válkou pocuchané nervy, avšak únik do světa hudby je pro autora vysvobozující.

*„Forma symfonie je jedním z velkých problémů současných skladatelů. Minulé století nám zanechalo dokonalou formu nejen ve struktuře, ale i v obsahu vznešeného výrazu a velikosti. (...) Romantická a poromantická epocha přidaly další a velmi vážnou ideologii: tragický, patetický, dokonce i velkomluvný cit postavil symfonii na nejvyšší úroveň hudební skladby.“*<sup>9</sup>

Bylo by chybou tvrdit, že se Martinů vůči romantismu jako takovému vymezoval. (Sám jsem se té chyby dopustil a věc přehodnotil.) Vymezuje se pouze k nešvarům romantismu. Ačkoliv o sobě tvrdí, že je spíše typ skladatele koncerta grossa<sup>10</sup>, nezapře v sobě přirozeně svou náklonnost k české tradici: ke Smetanovi, Dvořákovi, Janáčkovvi, Sukovi a lidové hudbě.

*„Mé nejhlubší přesvědčení, na němž trvám, je podstatná důstojnost myšlenek a věcí, které jsou zcela prosté a které, aniž by potřebovaly být vyloženy honosnými slovy a těžce srozumitelnými frázemi, podržují přece etický a lidský význam. (...) Každý skladatel a každý tvůrce v naší době se cítí do určité míry povinen přisvojit si pocity velikosti a tragédie, ale to není přirozené lidské cítění.“*<sup>11</sup>

Martinů poukazuje na velký dynamismus novodobých skladeb pokoušející se o symfonickou pompéznost. Přechází až v nepříjemný hřmot, který maskuje nedostatek skutečné hudební invence. *„Pouhá orchestrální síla neobsahuje v sobě nutně ani velikost, ani povznesení.“*<sup>12</sup>

Po výčtu nástrah a pokušení soudobého skladatele Martinů do programu ke koncertu připsal stručnou charakteristiku své idey: *„Základem orchestru je smyčcový kvintet,*

8 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 341

9 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 285

10 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 340; „Abych řekl pravdu, jsem typ koncerta grossa.“

11 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 286

12 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 287

*který nebrání sólovým pasážím dřevěných dechových nástrojů, zatímco žestě a bicí nástroje plní svůj příslušný úkol. Pokusil jsem se nalézt nové zvukové kombinace a vyloudit z orchestru jednotný zvuk přesto, že partitura obsahuje polyfonní práci. Není to zvukovost impresionistická, ani to není hledání barvy, která je spíše spjata s kompoziční prací a se strukturou formy. Charakter díla je klidný a lyrický.“<sup>13</sup>*

Mohu s radostí konstatovat, že Martinů ze svých ideálů neuhnul a jsem nesmírně vděčný, že tu jeho „obyčejně neobyčejně“ krásné symfonie jsou.

## **2. 2. Rozbor**

Pokusím se jít „od celku k částicím“<sup>14</sup>, jak si pan skladatel přeje.

První symfonie má tradiční rozdělení na čtyři věty: Moderato, Allegro (Scherzo), Largo, Allegro non troppo. Jak v první, tak v ostatních symfoniích, je kromě běžných nástrojů velkého, symfonického orchestru použito pro Martinů typického klavíru.

Forma první věty (Moderato) využívá prvků sonátové formy. Zdráhám se ji však označit jako sonátovou. Máme zde několik témat, které na sebe ladně navazují, ale nepůsobí na mne vyloženě kontrastně. Spíše než téma, které poutá pozornost v první řadě, autor zpracovává materiál na pozadí, nebo materiál, který bychom na první pohled označili jako jakousi spojku, mezivětu. Martinů vše přehodnocuje a dává tomu nový význam. Přesněji řečeno, ten význam je tam neustále, jen nám je zprvu skryt. Hledat zde reprízu, chce dávku fantazie. Ano, před koncem se zde opakuje závěrečná část expozice, na níž navazuje vrcholová plocha v F dur podobná prvnímu tématu (tři sestupné čtvrtky a synkopa). První téma se však pohybuje v e moll. Větu ohraničuje úvod a jeho rozšířená parafráze na konci.

Posuďte sami. Dá se tomuto ještě říkat sonátová forma?

Naštěstí to není vůbec důležité.

*„(...) v naší výchově nalézáme jakousi předlohu, která se úplně mechanizovala. Jako by stačilo nalézt téma a proti-téma a skladba je hotova! Naštěstí tomu tak zdaleka není. Výsledkem toho je, že se žák sám nutí této předloze vyhovět. (Sám jsem zjistil*

---

13 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 278

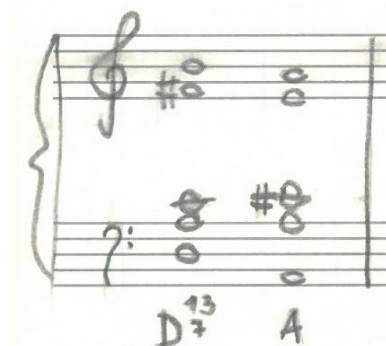
14 „Chtěl bych, abychom se vyhnuli sestavování celku z částic, jak se to nyní děje v rozbořech. Celý postup je právě opačný: musíme jít od celku k částicím.“ Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 218

*tyto důsledky: obyčejně se skladba omezí na téma, načež se proud zarazí a žák všemožně hledá všelijaké variace tématu, aby se z toho nějak dostal.)“<sup>15</sup>*

První věta (Moderato) je ve skladatelově oblíbeném šestiosminovém taktu. Nejspíš prvním nápadem, který autorovi zrál měsíce v hlavě, byly dva akordy: h moll a H dur a přišlo mu to zpočátku málo.<sup>16</sup> Avšak na základě tohoto nápadu vznikl desetitaktový úvod, jakási kadence, která plní úlohu navození atmosféry. Podobně jako klasicistní úvody upevňují v prvních taktech tóninu. Zazní čistý h moll akord napříč téměř celým orchestrem, který po dva takty drží dechové nástroje a který zamlžují smyčce a klavír rozmáchlým polyfonickým, chromatickým zdvihem do následného akordu H dur. Tento princip se další dva takty opakuje. Jen si smyčce s dechy vymění funkci. Opustíme nyní úvod a podívejme se drobnohledem na to, co nám přináší první téma.



Je uvedeno houslemi. Dočkáváme se hned dvakrát autorova typického spoje, někdy nazývaného „Juliettin spoj“ (podle výskytu ve snové opeře Julietta z let 1937 – 38). Stejný již dříve velice efektně používá Janáček v codě třetí části Tarase Bulby. Jde o dominantní septakord, obohacený o velkou tercdecimu, rozvedený do durového akordu nacházejícího se na kvintě.



<sup>15</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 142

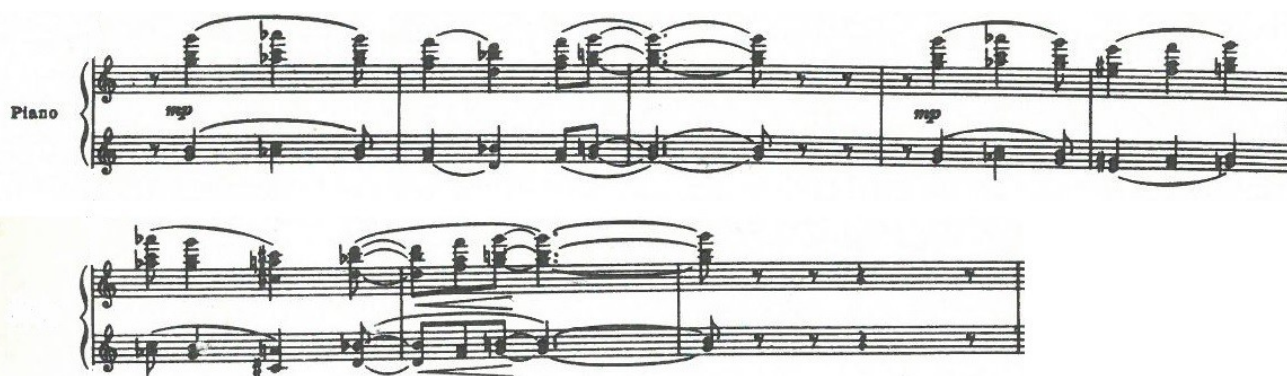
<sup>16</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 338



Všimněme si zastavení melodického toku, jakési spojky do druhého tématu (a následně též spojky mezi závěrečným úsekem expozice a provedení):



Rytmizované střídání dvou tónů a ještě v intervalu sekundy v tuto chvíli nevypadá nijak důležitě. Tento nenápadný prvek je však jedním ze stavebních kamenů, díky kterému můžeme uvažovat o „provedení“.



Melodika Martinů, jakož i druhého tématu (uvedeného dřevěnými dechovými nástroji, klavírem a pizzicaty druhých houslí), se vyznačuje svou nápěvkovitostí.

Vzhledem k uvolněnému metru bych odhadoval, že se inspiroje lidovou hudbou spíše moravskou a více východní, než českou. Ona nápěvkovitost spočívá v kumulování drobných motivů o malých, lehce zpívatelných melodických skocích. Většinou jsou tyto motivy v paralelních terciích a sextách, což vyvolává dojem lidových písní. Jaroslav Mihule píše, že Martinů používá velmi často jakési quasi chorální melodiky s nedostatkem akordů dominantní funkce, což vyvolává dojem církevních tónin.<sup>17</sup> U této definice bych zůstal. Jsem obeznámen s církevními tóninami i základy harmonie. Ale rozepisovat se zde o typických intervalech a o vypůjčených tónech z jiných tónin na daných příkladech by nám dílo nijak nepřiblížilo. Martinů skládá velice intuitivně. V harmonii rád používá příčností. Poznají se nejsnadněji v terciových průchodech.



<sup>17</sup> Jaroslav Mihule: Symfonie Bohuslava Martinů; s. 20

Na konci expozice se ještě dočkáme na chromatiku bohatého úseku svěřeného smyčcům. Snad je to závěrečné téma, které je později opakováno (zahajující tak kusou reprízu, rozhodneme-li se tuto část nazývat reprízou).<sup>18</sup>



Je to téma nebo není? O půl století dřív by tento úsek Antonín Dvořák asi tématem nenazval. Co o definici „tématu“ píše Martinů?

*„Téma je záhadná věc; často záleží na náhodě, dané dispozici. Nejlépe, aby nás to nemýlilo, je nenazývat je téma vůbec. Je to jen složka většího materiálu. Můžete mít půltaktový prvek, s nímž stačíte na celou větu, a můžete mít dlouhé téma, jež je vyčerpáno ihned v začátku. Každé jeho „natahování“ působí rušivě a ničí skladbu. Téma jen rytmické se může stát – přes všechno kouzlo a různé možnosti, jež poskytuje – neslýchaně monotónní a mechanické a rychle unaví. Téma melodické je vhodnější, ale neskýtá tolik možností (po jeho definitivním vyjádření): myslím ovšem ve smyslu té „tematické“ práce, na niž upozorňuji. Máme-li ovšem představu formy, představí se nám možnosti témat a jejich obměn skoro simultánně, tj. v pravém tvůrčím procesu.“<sup>19</sup>*

Místo klasického provedení využívajícího tematické práce sledujeme evoluci, kdy se z malých, povědomých motivů stávají nová témata.

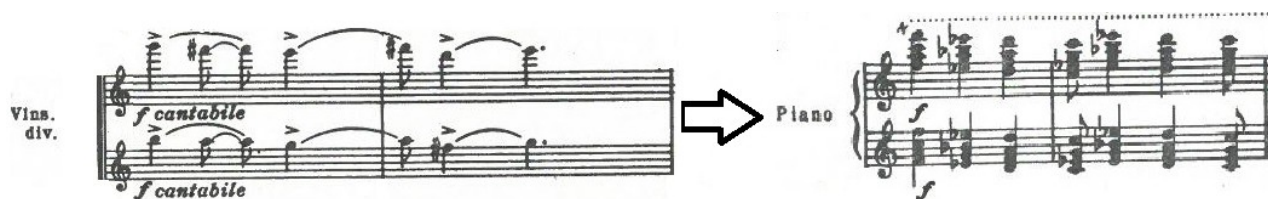
Vzpomeňme si na předchozí upozornění ohledně nenápadného prvku (rytmizovaných dvou tónů v rozmezí sekundy). Jeho provádění vypadá takto.

<sup>18</sup> Některé již zpracované ukázky jsou použity z knihy Jaroslava Mihule: Symfonie Bohuslava Martinů

<sup>19</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 142

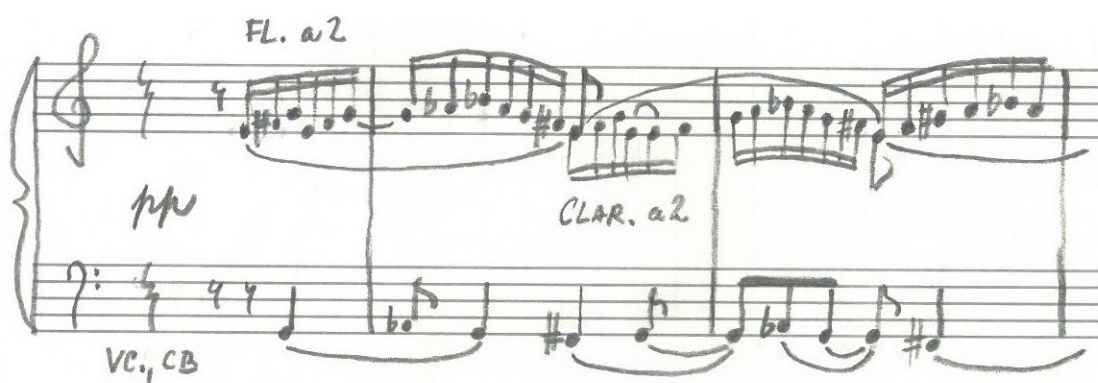


Můžeme si všimnout společných rysů (po sekundách sestupných čtvrtek následovaných synkopou) jak u hlavního tématu, tak u podobného tématu na konci.

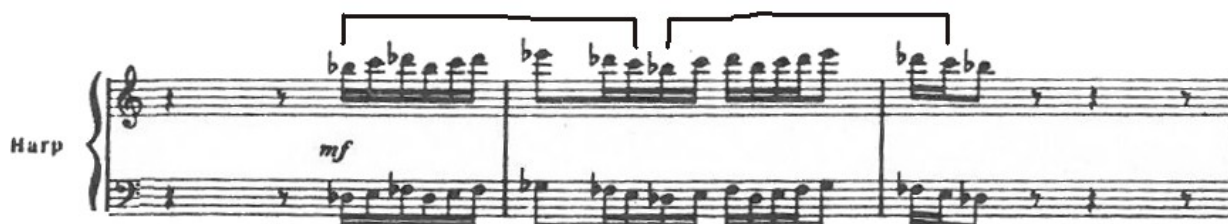


Myslím, že druhý z uvedených příkladů je výrazně obměněné hlavní téma. Před koncem plní funkci návratu, je součástí reprízy. Tyto dva úseky jsou si podobné jako sourozenci, každý je však zároveň odlišného tónorodu i celkového charakteru.

Máme zde náznak Symfonických fantasií (Symfonie č. 6), které vznikaly až po 10 letech! Sólové figurace ve flétnách a klarinetech v rozpětí zmenšené kvinty a violoncella s kontrabasy podtrhující tajemnou atmosféru půltónovým kroužením okolo tónu g.



Zajímavou rytmickou hříčkou je vstup harfy a fagotu. U Martinů, ať od něho interpretujeme cokoliv, je třeba vědět, že fráze vystupují z předepsaných taktů a doba nebývá vždy po taktové čáře. Vyrázení takovýchto domnělých, ale falešných těžkých dob můžeme vysledovat i u zdatnějších hráčů. Zde vidíme dvakrát zopakovaný motiv, který v rámci 6/8 taktu žije svým 5/8 životem.



Věta je na konci orámována rozšířenou úvodní kadencí a končí smířlivě v pianové dynamice na čistém akordu H dur.

Druhá věta (Allegro) je energické scherzo, jež na premiéře způsobilo, že lidé nevydrželi a aplaudovali vprostřed symfonie.<sup>20</sup> Já se při provedení s Českou filharmonií a Jiřím Bělohlávkem v Rudolfinu jen tak tak ovládl.

Forma je zde přehledná. Část A (obsahující samostatné části a b a), část B (trio) a da capo repríza části A.

Věta je zajímavá tím, že ač se v ní vyskytují pro hudebníka na první pohled složitě rytmizované fráze, posluchač se orientuje snadno. Je to především tím, že posluchače netíží taktové čáry a zápis. Navíc je vše pro přehlednost podepřeno, byť nenápadně, téměř neustálým pulzem čtvrtek či osminek. Uvedeme si zde hlavní téma této věty, které zní po krátkém, rytmizovaném úvodu, podané pikolou, flétnami, hoboji a klavírem. Důmyslným detailem je, že akcentované tóny jsou lehounce (v mp) podpořeny trubkami a tympánem.



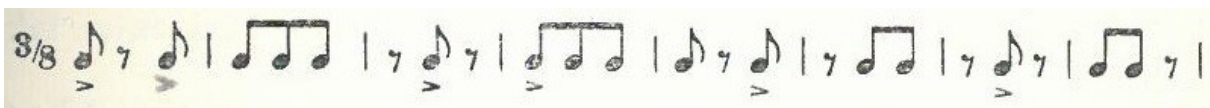
S posluchačovým nevnímáním taktových čar v tomto scherzu je to podobné jako když slyší Smetanova, či Dvořákova furianta. Tento tanec, ač je psaný v pravidelném třídobém taktu, cítíme jako tři dvoudobé a dva třídobé takty.



O rytmu z této věty se Martinů rozepisuje ve svém Ridgefieldském deníku, psaném v létě 1944. Jen ho netituluje jako „rytmus tématu 2. věty své 1. symfonie“ a udává ho místo čtvrtek v osminách. Nazývá ho „psychologicky komplikovaným“.<sup>21</sup>

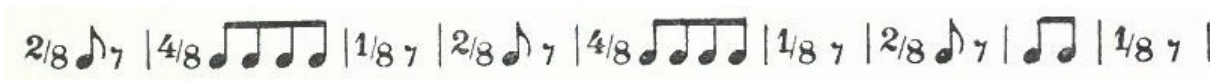
<sup>20</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 240

<sup>21</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 167



Zařadím zde pro zajímavost autorovu úvahu o této frázi. Je to vzácný příklad, kdy Martinů rozebírá, ač v obecné rovině, konkrétní detail ve své skladbě.

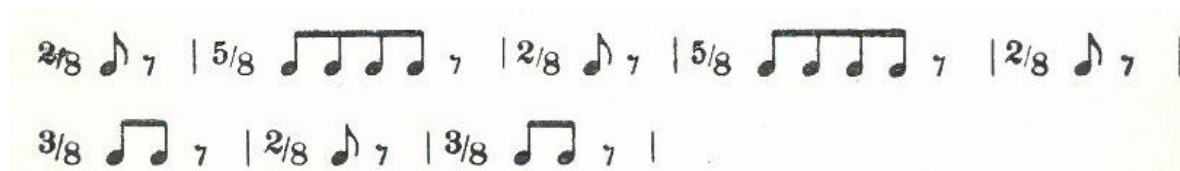
*„Je zajímavé, že kdyby to byl skladatel napsal tak, jak to skutečně posluchač slyší, tj.*



*tak je to prostě v orchestru neproveditelné jak pro dirigenta, tak pro hráče.*

*Dále je zajímavé, že skladatelovým úmyslem bylo zrušit taktové čáry, a sice ne pro nějaký nový rytmický útvar (celá fráze není žádnou zvláštní rytmikou), nýbrž aby vyjádřil melodii funkcionálně, a že tedy nevyžaduje na posluchači, aby podvědomým udržením 3/8 pohybu si učinil rytmus „zajímavějším“, nýbrž aby slyšel to, co právě slyší.*

*Je ještě jeden lepší způsob, jak napsat tuto frázi: lepší ke hraní i dirigování, tj.*



*Ale tento způsob zase neuspokojí skladatele psychologicky, protože mu dává zcela jiný obraz v poslední osmince 5/8 taktu, která mu ze čtyř not (osminek) ve frázi tvoří pět, byť i poslední osminka byla prázdná pauza.<sup>22</sup>*

Základ střední myšlenky je v hoboiovém sólu a jeho protihlasu ve smyčcích. Sólo je převedené z tercsextových úzkých melodií do široké rozlohy. Oproti dosavadním tématům má toto větší rozsah. Stejně zajímavý je čtvrtkový „kráčejíci“ protihlas evokující staré barokní formy.

<sup>22</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 168



Po opětovném zaznění úvodní myšlenky části A následuje mohutná gradace dvakrát podpořená i zvyšujícím se tempem (na Allegro molto a Allegro vivace).

Střední část B je Trio v Poco moderatu. Tato klidnější, taneční část, je svěřena dechovým nástrojům, harfě, klavíru a bicím, smyčce mají tacet. Je zde cítit provázanost s první větou díky opakujícímu se principu concerta grossa: hobojových a flétnových sól a rozvířených chromatických šestnáctin v tutti (podobných jako v úvodu symfonie).

Rytmika na jednom místě parafrázuje část A. Dobře nám to ukáže part klavíru.



V dvoutaktovém bicím sólu (malý a velký buben, činely) se s accelerandem dostáváme z Tria (B) do reprízy první části (A), která se doslovně opakuje.

Třetí věta (Largo) stojí za celou mou láskou k hudbě Bohuslava Martinů a dodnes jí vnímám jako nejkrásnější a hlavně nejdojemnější. Připomíná nám komu je celá symfonie věnována.

V táhlém largovém tempu nejdříve slyšíme šestitaktový úvod v podání violoncell a kontrabasů.





Vnímáme zde rozložený kvintakord es moll, který záhy mění tercii ges na durové g a zase zpět na ges. Elementy dur a moll se prolínají v průběhu celé věty, ve vypjatých chvílích zní současně.

Hluboko pod houslovou melodií s bohatou harmonizací začíná v půlových hodnotách tlouci srdce věty v klavíru na oktávě kontra a subkontra bé. Dočkáme se i dvou „Juliettiných spojů“ (v rámečku), které svým vyplynutím do čistého durového akordu skýtají náhlé zvroucnění, než se věta opět ponoří do smutku.

Gradační plochy by se mi zde špatně ukazovali na příkladech, protože bych do práce musel vložit celé strany partitury. Můžu sem však slovně vložit jeden postřeh. Martinů velice zručně pracuje s hustotou partitury. Gradační plocha může začít klidně i v expresivním forte, ale hrají pouze smyčce. Jednotlivě nenápadně přidává dřeva, horny, avšak pouze v poco f nebo mf. Poté postupně všechny žestě, opět z mf, vše narůstá přirozeně s každým novým nástupem.

V praxi se člověk v orchestru setkává často s nesmyslně plnou partiturou a předepsaným pp. Martinů má v tomto dobrý odhad.

Konec věty ukazuje na provázání s první větou, s jejím úvodem a závěrem. Je to sled akordů ladně mezi sebou plynoucích, s rozmáchlým chromatickými zdvihy. Tonální plán je odlišný a spěje do finální e moll.

Se čtvrtou větou (*Allegro non troppo*) definitivně opouštíme chmurnou náladu. Otevírá sem nám nevysychající studnice svěžích nápadů, které na nás autor neustále chrlí. Bohatost invence je u Martinů srovnatelná s Antonínem Dvořákem.

Forma věty se z toho, co známe z hudební teorie, nejbližší blíží rondy s tím předpokladem, že energický díl A, který se v této tradiční formě obvykle opakuje, je v tomto případě jen pár takty připomenut nebo tvoří materiál pro jeho provádění. Jsou zde dva odlišné lyrické díly.

Pokusil jsem se o návrh schématu a přiznávám, že je docela složitý a chaotický:

úvod, A (a, b, a'), B, mezivěta, C, a'', B', D, a''' (začátek reprízy), C', a'''' , coda

Jsme u toho, před čím nás autor varuje. To, co jsem zde vypachtil, k porozumění skladby nijak nepřispívá a navíc je to pouze jeden z možných výkladů. A ani jeden výklad struktury není stoprocentní, protože i autor tuto strukturu pouze intuitivně tuší.

*„Nebezpečí rozboru je v tom, že se nám ztratí dílo pro detaily nebo jeho části. Říkáme struktura, když sledujeme, jak je dílo složeno, a ne proč je tak složeno. Takové klišé rozboru by často bylo možno napsat i bez slyšení díla, např.: téma je tu rozvedeno v plném orchestru s využitím všech rytmických a harmonických možností a vyjadřuje plně skladatelovu myšlenku. Druhá věta je volná kantiléna, využívající melodických prvků, podepřených zajímavými harmoniemi atd. Třetí věta je vtipné rondo... Upozorňuji, že rozboru tohoto druhu jsou často výplody skladatelů samých (včetně mých vlastních), kdy je skladatel požádán, aby něco o díle napsal. Ukáže se, že skladatel nemůže nic napsat, protože právě on pojal dílo jako celek a ne v detailech, o kterých má nyní psát. Také proto, že o vnitřní práci, o celku ani neví, ani si jej neuvědomil, neboť dílo se stává homogenním nikoli sestavováním stejných nebo příbuzných provedení, nýbrž tím, jak je v celku utvářeno v jeho představě, která nemusí být vědomá.“<sup>23</sup>*

Výrazným rysem této věty je pochodový, tečkovaný rytmus, prvek v této symfonii nový. Obsažen je hned v úvodu.

---

23 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 218 – 219

Allegro non troppo ♩ = 138  
Fl., Ob. 8

V. I.  
V. II.

mp

pp

mf

pizz.

Hlavní téma je předznamenáno dvojicí hoboju a naplno zazní v houslích.

Vins. I

Vins. II

mf

mf

pizz.

Následuje myšlenka, která už dále není nikde rozvíjena a chybí i v repríze. Hodí se mi k názornému ukázání jednoho faktu.

mp

mf



Na první pohled zde vidíme, proč některá témata Martinů zní tak tonálně a zároveň jim nemůžeme tóninu určit. Harmonie postupuje mechanicky s melodií, intervaly mezi hlasy zůstávají stejné. Tóny nepodléhají tónině ani módu, pouze melodii. Je to jednoduché a hudebně zajímavé. Doporučuji všem hravým z nás, aby si to vyzkoušeli u klavíru. Zapomenout na chvíli na akordové značky a posouvat ruku mechanicky nahoru a dolů. Hravost je tím pravým vodítkem. S teorií a pojmenováváním ať se trápí vědci.

Na druhou stranu ve větě najdeme i quasi moravskou lidovku v mixolydickém módu.

Più meno ♩ = 126  
Fl. picc., Fl.,  
Arpa flag.  
p  
Sm.  
mp  
(Arpa tacet) (Fl. picc. tacet)  
mp Tutti

Zajímavé je všimnout si odkazů na předešlé věty. Dvakrát si můžeme všimnout rozvodu z moll akordu do dur akordu. Víím, zase to zní příliš obecně. Je to přece ve skladbách běžné. Ale tato autorova myšlenka se zkrátka nedala jen tak odbýt a stává se jakýmsi utkvělou myšlenkou symfonie. Vtipné je též použití prvku z druhé věty ve dřevěch, trumpetách, harfě a klavíru těsně před reprízou.

Piano



Tato symfonie byla okamžitě hitem. Martinů píše: „*Provedením této symfonie jsem byl jaksi definitivně přijat do amerického hudebního života.*“<sup>24</sup> Bylo pro něj důležité, aby byla jeho skladba pro diváky srozumitelná. A srozumitelná je dodnes, dá-li se jí šance. Mně tato symfonie učarovala z CD, když mi bylo 10 let. Ať mi nikdo nevykládá, že k hudbě Martinů ještě nedospěl a že je na něj moc moderní a složitá.

---

24 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 339

### 3. Druhá symfonie (1943)

Orchestr: pikola, 2 flétny, 3 hoboje, 3 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tamtam, harfa, klavír a smyčcové nástroje.

Trvá cca 24 minut.

#### 3. 1. Okolnosti vzniku

Mezi první a druhou symfonií vznikly dva objednané koncerty. Koncert pro dva klavíry věnovaný Pierre Luboschutzovi a Genii Nemenoffové a Koncert pro housle a orchestr pro Mischa Elmana. Martinů doslova dokončil jeden koncert a ještě týž den naskicoval druhý. Pracoval též na komorní hudbě.

Druhá symfonie, s dedikací: „Mým krajanům v Clevelandu“ vznikala necelé dva měsíce, v době od 29. května do 24. července 1943, v dřevěném domku u moře v Darien, nedaleko New Yorku.

Pro zajímavost uvádím, že 10. července 1943, v době vzniku druhé symfonie, se vylodila spojenecká vojska na Sicílii s odhodláním dobýt Apeninský poloostrov a dostat se přes Alpy až do Berlína (což se nakonec touto cestou nepovedlo). Spojené státy byly do války zataženy již 7. prosince 1941, kdy Japonci zaútočili na leteckou základnu Pearl Harbor. Do událostí v Evropě se však aktivně vložily v létě 1943 (o rok dříve ještě operovali s Brity v severní Africe). Děly se tehdy velké věci a všichni bedlivě sledovali nejnovější zprávy z fronty. Hitlerova vojska pomalu ztrácela dech. Ve Středomoří i na východ, kde ve střetech s Rudou armádou utrpěla značné ztráty u Moskvy, Stalingradu a v největší tankové bitvě u ukrajinského Kurska.

Objednávka symfonie českou clevelandskou komunitou skýtala jednu nástrahu. *„Skladba měla vyjadřovat nebo alespoň symbolicky ztělesňovat mnoho vlasteneckých citů uprostřed války, původně měla být pozdravem Čechoslovákům bojujícím a pracujícím ve válečné výrobě. Stala se také oslavou 25. výročí založení Československé republiky.“*<sup>25</sup> Takovéto zadání pokouší k patetické monumentalitě. Však také došlo k menšímu skladatelovu přehodnocení, když rozepsaný pochod Poco allegro odložil a později použil jako třetí větu. Jako první použil, podobně jako v případě první symfonie, větu lyrického charakteru, čímž se vyhnul určitému klišé.

---

<sup>25</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 246

Tím netvrdím, že třetí věta je špatná. Ale zaujímá v symfonii místo odlehčenějšího scherza, což je podstatný rozdíl, než kdyby stála v úvodu.

*„Stává se často, že během určité práce přicházejí vám prvky a nápady, jichž v této práci nemůžete užít, ale jaksi si je schováte pro příští, kterou často vůbec ani nenapíšete, což bylo i v tomto případě. (...) Mám skoro dojem, že všechny tyto složky, relativně míněno, mně utvořily Druhou symfonii, zatímco jsem skládal První. To je ovšem do značné míry přehnáno; ale fakt je, že když jsem začal Druhou symfonii, našel jsem materiál takřka připravený.“<sup>26</sup>*

V Darien též vznikl nejspíš první skladatelův osobní deník. Více se o Martinův spisech dozvídáme od Miloše Šafránka: *„Až do té doby, pokud vím, nepsal Martinů pro sebe nic; nanejvýš si dělal poznámky na okraji knih, které četl, ponejvíce připomínky v hudebních znacích, v houslovém klíči, v křížcích a odrážkách. Je pravda, že hodně korespondoval, ale v Americe a vlivem válečných poměrů mnohem méně než v Evropě; snad i to byla jedna z příčin, že začal psát deníky. Bezprostředním popudem k tomu, aby v Americe zaznamenával své myšlenky a názory, byly však naše společné rozhovory v době, kdy jsem pracoval na monografii o jeho životě a díle.“<sup>27</sup>*

Po dokončení symfonie Martinů sedl na skladbu, o kterou byl požádán již před rokem okruhem lidí kolem exilové vlády v Londýně. S prvním náčrtem tehdy nebyl spokojen. Tou skladbou byl Památník Lidicím. Lidice byly vypáleny 10. června 1942.

Na podzim 1943, po roce a půl stráveném ve Spojených státech, se s prováděním skladeb Bohuslava Martinů roztrhl pytel. Posuďme sami z autorovy citace:

*„Brzy poté [co dokončil druhou symfonii a Památník] jsem podnikl svůj velký premiérový „útok“ na americkou veřejnost. Premiéra Druhé symfonie v Clevelandu byla týž den jako premiéra Památníku Lidicím v New Yorku. V Clevelandu řídil Leinsdorf, v New Yorku Rodziński. Byli jsme v Clevelandu a ve 3 hodiny ráno mi přátelé z New Yorku oznámili telefonem hluboký dojem, který zanechal Memorial. Několik dnů nato byla premiéra Koncertu pro dva klavíry ve Filadelfii a repríza v New Yorku. Nato premiéra Houslového koncertu v Bostonu a týž den provedení Druhé symfonie v New Yorku pod Rodzińským. Zůstal jsem v New Yorku, ale přinesl jsem si do Carnegie Hall své rádio, a protože obě skladby přišly v touž dobu, musil jsem přerušit poslech koncertu, abych se objevil na pódiu v Carnegie Hall a pak teprve*

---

<sup>26</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 341

<sup>27</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 125

*ještě zachytit konec koncertu v Bostonu. Brzy potom přišla premiéra Houslového koncertu v New Yorku. Poněvadž všechny tyto koncerty se opakují dvakrát až třikrát, nevycházel jsem takřka z pódia, ale také ne z nervového napětí, zkoušek i provedení, která byla vesměs prvotřídní, jako americké orchestry jsou.“<sup>28</sup>*

Charlotte Martinů, nyní manželka jednoho z nejžádanějších skladatelů, se nestará pouze o skladatelovo pohodlí. Pracuje, jak byla do teď zvyklá, jako švadlena v ateliéru dětské konfekce. Mohu vřele doporučit k přečtení její vzpomínky „Můj život s Bohuslavem Martinů“. Tato malá knížka zahřeje u srdce a vypoví nejspíš víc než všechny rozbory dohromady, ačkoliv se o skladbách jako takových moc nedočteme.

### **3. 2. Rozbor**

Druhá symfonie je asi tou nejstručnější, ač má Martinů tři symfonie třívěté. Autor ji v soukromé konverzaci s Šafránkem označil jako pastorální. Má čtyři věty: lyrické a zároveň zemité Allegro moderato, moravsky teskné Andante moderato, pochodové Poco allegro a jásavé Allegro.

Na první poslech/pohled je symfonie prostší než její předchůdkyně a je to záměr. Martinů chtěl *„udělat symfonii jednoduchými prostředky, dát ji menší rozměry, vědomě se omezit a dát plynout melodii v nejrůznějších formách.“<sup>29</sup>* Fráze zde více drží v předepsaných taktech, což samozřejmě nemůže brát jako striktní pravidlo.

První věta (Allegro moderato) je jednou z vět, kterou můžeme poměrně s čistým svědomím označit jako sonátovou. Máme zde expozici, provedení i reprízu.

V následující ukázce si můžeme všimnout, že téma prvních houslí je prosté, lyricky krásné, díky tečkovanému rytmu i lehce poskočí, což je prvek, který se při provádění využije. Zajímavé jsou polyfonicky, tedy samostatně vedené, hlasy druhých houslí a viol. Čistou harmonií tónin D dur a B dur (terciová příbuznost) barevně zamlžují klavír s harfou. Díky všem jmenovaným přidaným kvalitám zde prosté neznamená triviální.

---

<sup>28</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 342

<sup>29</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 246

Allegro moderato  $\text{♩} = 72-76$

Melodie je dvakrát přerušena marcatovým vstupem viol v poco forte. Tento detail zmiňuji, abych ukázal, že se Martinů nevzdal svých rytmických zvláštností vystupujících jakoby mimo předepsaný takt. Tyto fráze žijí svým 7/8 životem. Uvádím první z nich.

Hlavní myšlenka pokračuje v prvních houslích sestupnou řadou tónů v synkopickém rytmu.



U Martinů synkopa často poskočí a posluchač ji následně přehodnotí jako dobu nebo vnímá pulz nepravidelných taktů, které jsou v zápisu vepsány do taktu pravidelného. Tento případ je však odlišný. Synkopa je zde ve své nejprostší, fundamentální podobě a je vždy po dvou taktech narovnána. Tím je dosaženo slovanské rázu, jako bychom na chvíli poslouchali třeba Dvořáka.

Následující pasáže, kde mají slovo především dřevěné dechové nástroje a k nim dobře barevně padnoucí lesní rohy dotvrzují přírodní, pastorální náladu věty.

Závěrečná myšlenka expozice je gradace ústící do zopakování synkopické myšlenky, po které následuje provedení. Na této ploše vidíme možnosti využití taktu 6/8 jako 3/4 v partu trubky, která tak jde proti zbytku orchestru.



V provedení zprvu slyšíme tenutové pohrávání si se synkopickou myšlenkou sestupných tónů, jsou zde i v inverzi. Pro ukázkou ale uvádím jinou, velice osobitou možnost, která vypadá takto:



1. Fl.  
2.  
1. 2.  
Ob.  
3.  
1. 2.  
Cl.inBb  
3.  
1.  
Bsn.  
2.  
1. 2.  
Hn.inF  
3. 4.

*mf*

Další plocha provedení využívá jednoduchého motivu (zároveň tečkovaného v dřevěných dechových nástrojích a netečkovaného ve smyčcích), který se vždy vynoří z polyfonního života okolo, podobně jako hlava tématu v některém z Bachových Braniborských koncertů.

1. 2.  
Ob.  
3.  
1. 2.  
Cl.inBb  
3.  
1.  
Bsn.  
2.  
Vl. I  
Vl. II  
Vla.  
Vc.  
Db.

*p*

*sim. nat.*

*arco*

*(pizz.)*

*p*

Po mírně rozšířené repríze se stejným tonálním plánem jako v expozici, před vyústěním do finální B dur, se v codě nachází zajímavá práce s imitací pastorálního tématu v partech dřevěných dechových nástrojů.

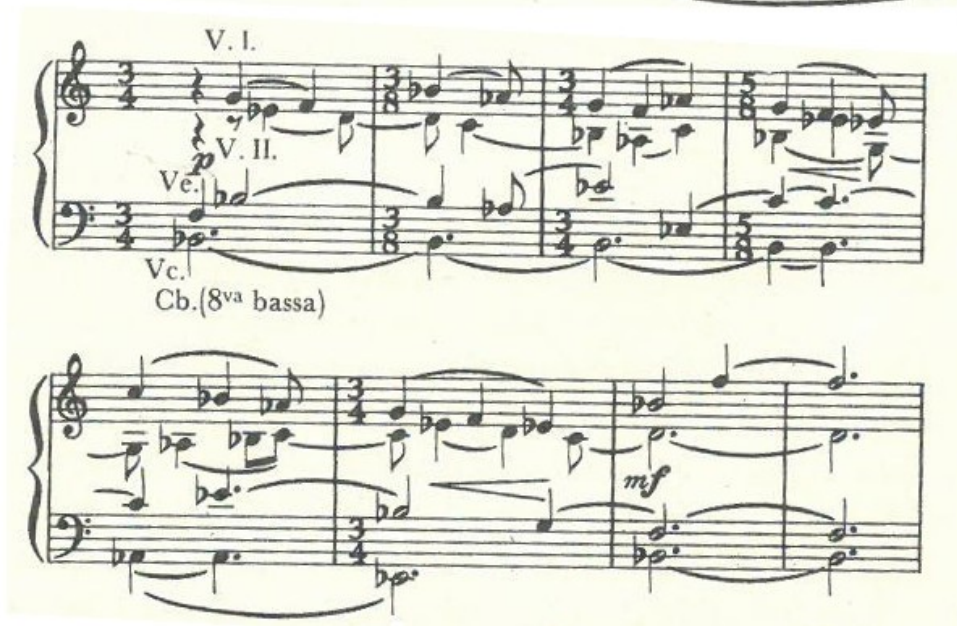


Druhá věta (Andante moderato) má charakter moravské lidové písně. Nápěvek střídá nápěvek, rytmus je volnější, rubatový, střídají se zde takty. Ohledně výrazu je zde zhudebněna celá škála emocí. Záleží na posluchači, ostatně jako vždy, která stránka v něm rezonuje v určité chvíli nejvíce. Na tom se mi líbí, že necítím skladatelův jednosměrný kalkul.

Martinů do programu k symfonii napsal: „V případě mé druhé symfonie jde o dílo klidné a lyrické. Zdá se mi, že nepotřebujeme profesionálního a technického výrazu pro mučení [narážka na přehnaný dynamismus, z kterého bolí uši]; spíše potřebujeme spořádané myšlenky, klidně vyjádřené.“<sup>30</sup> Dle mého názoru tento citát nejvíce sedí právě na tuto větu.

Navzdory plynutí hudby bez reprízy, je věta rozvíjena motivicky a těží ze třech základních prvků. Z klidné, houpavé melodie vyjádřené flétnami a klarinetami na prodlevě smyčců (opět ta pastorální nálada), v závěti této melodie z paralelně klesajících kvart v horních smyčcích (zde je trochu toho smutku) a z následné jímavé melodie, podané polyfonně vroucími a teplými tóny smyčcového ansámblu.

<sup>30</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět, s. 288



Za mě jsou tu tedy elementy klidu, nářku, něhy. Berte prosím mé esteticko-poetické básnění s nadhledem.

Třetí věta (Poco allegro) je bujarým pochodem a obrovský kontrastem vůči větě druhé. Celkově se z lyrickéjší první poloviny symfonie dostáváme do druhé půle, která více odpovídá svému zadání clevelandských krajanů. Je bujná, odhodlaná a slovansky veselá.

Po taktovém rozmachu slyšíme ostinátní pochodový rytmus a první úvodní téma podané flétnou, hobojem a harfou, které působí jako žert.





Hlavní téma, objevující se i v repríze, je svěřeno prvním houslím. Povšimněme si stále běžícího, na takty nehledícího, ostinata v partech violoncell a kontrabasů.

The musical score shows the first eight measures of a section. The lower strings (Vc. and Db.) play a continuous eighth-note ostinato. The first violin (Vl. I) carries the main melodic theme, which is also echoed by the oboe (Ob. I) and bassoon (Bsn. I). The piano (Pno.) provides harmonic support with chords and moving lines. The second violin (Vl. II) and viola (Vla.) also contribute to the texture. The score includes various dynamics and performance instructions such as 'arco' and 'sim.'.

Střední díl je o něco dramatičtější, válka ještě není vyhrána.

Nově se zde prosazují trioly. Třeba v této řadě imitací napříč partiturou, kterých je tu několik za sebou (bez žesťových a bicích nástrojů). Tóny visící po vyslovení trioly mi evokují sirénu.

Dlouho jsem hledal v partu trubek fanfáru ze slavné Marseillaisy. V každé knize zmiňující druhou symfonii se o ní píše! Ale já ji do teď nikdy nevnímal a nehledal. Ale je tam, těsně před závěrem! Není nijak okatá, zapadá do kontextu a dále se s ní pracuje.

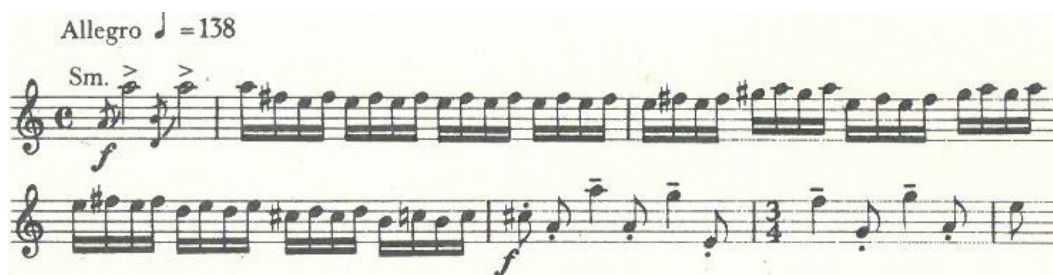


„Aux armes, citoyenst! Formez vos bataillons!“ Tedy: „Do zbraně, občané! Šikujte se pod prapory!“

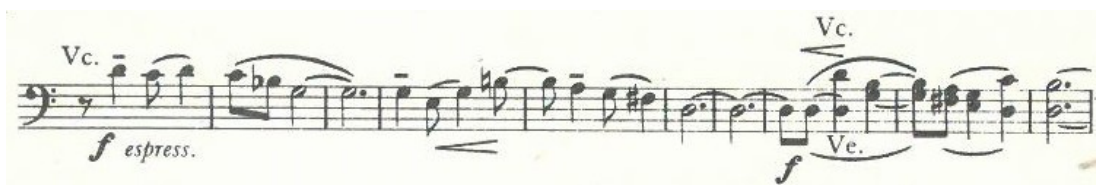
Stručná čtvrtá věta (Allegro) by mohla mít podtitul z citace Marseillaisy výše. Všechna síla a zdravý, optimistický elán orchestru, do této chvíle šetřen, burcuje posluchače a celá symfonie dostává svůj vrchol.

Stejně jako v případě čtvrté věty první symfonie se tato věta nejbližší blíží rondy opakováním určitého myšlenkového základu. Schéma věty je však ve skutečnosti na hony vzdálené primitivnímu A B A C A.

Pro pomyslný díl A je charakteristická pochodová melodie, která přejde do synkopického skotačení.



Kontrastem je zde melodie uvedená zprvu sólovým hobojem a fagotem, která je později po krátké mezivěť rozšířena v mužnějších violoncellech a violách.



Osobně mám nejradši plochy Martinů hudby, kde vnímáme melodie jen jaksi na pozadí, v rámci celku, což není příklad výše zmíněných ukázek. Připomeňme si opět barokní mistry. Třeba u Bachových preludií vznikají melodie jakoby mimoděk, vycházejí ze struktury.

Takovéto místa v symfonické skladbě se v práci pro svou velkou obsažnost materiálu špatně uvádí ve stručném příkladu. Napadlo mě proto uvést namísto konkrétního místa ze symfonie obdobné místo z oblasti komorní hudby. Volím pasáž ze třetího madrigalu pro housle a violu. Myslím, že to není výstřel úplně mimo. Martinů napsal Tři madrigaly pro housle a violu roku 1947 v New Yorku, tedy rok po páté symfonii.



The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second system begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The third system begins with a forte (*f*) dynamic marking and includes a circled number 6 above the first measure of the treble staff. The fourth system includes a *rit.* (ritardando) marking above the bass staff and a *Poco meno* tempo instruction above the treble staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some measures containing accidentals like sharps and flats.

#### 4. Třetí symfonie (1944)

Orchestr: pikola, 2 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 3 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tamtam, harfa, klavír, smyčcové nástroje.

Trvá cca 30 minut.

##### 4. 1. Okolnosti vzniku

Po „premiérovém útok“, který končil začátkem roku 1944, Martinů přepadl splín. Cítil se přepracován, válka se táhla, žádné zprávy z domova a zima v New Yorku byla tuhá. O nekonečných neinspirativních avenue už zde bylo napsáno.

Podobně jako dva roky dozadu se manželé na léto stěhovali mimo rušný a šedivý New York na venkov. Tentokrát hned 1. května do Ridgefieldu ve státě Connecticut. „*Jsem zde až trochu moc na samotě*“<sup>31</sup> psal Šafránkovi v půli května. „*Pustil jsem se do té symfonie, ale musím to ze sebe zrovna trhat, nevím, co to se mnou je teďka, něco není v pořádku. Pořád se mi zdá, že jsme se vrátili domů a takové historky.*“<sup>32</sup>

Tyto nálady daly vzniknout třetí symfonii. Oproti předcházejícím symfoniím tato vznikla čistě jen ze skladatelovy iniciativy, nebyla vytvořena na objednávku, ačkoliv je věnována Sergeji Kusevickému k příležitosti jeho dvacátého výročí působení s Bostonskými symfoniky. Martinů ji dokončil 14. června, Bostonská premiéra byla více než po roce, 12. října 1944.

Dovolím si opět malé okénko do válečných událostí. 6. června 1944, kdy Martinů pracoval na třetí větě, se v Normandii po několika odkladech vylodila spojenecká vojska s cílem osvobodit Evropu.

V Ridgefieldu vznikl skladatelův nejrozsáhlejší deník. V očíslovaných stránkách rukopisu jsou krátké úvahy a postřehy o procesu komponování, vnímání hudby, funkci dirigenta a orchestru.

---

31 Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 257

32 Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 257

## 4. 2. Rozbor

Třetí symfonie je Martinů „osudová“, diametrálně jiná než její předchůdkyně. Chybí zde bujaré veselí, nenajdeme zde taneční větu ani scherzo. Svou ponuřejší náladou a dramatickostí má něco z předválečného Dvojkonzertu.

První věta (Allegro poco moderato) má třídílnou formu. V hlavě teoretika vzniká problém, zda u této věty použít označení sonátová forma. Sám Martinů toto označení nepoužíval a bránil se mu.

*„Sonátová forma je dnes už všechno, co je přibližně třídílné s opakováním tématu. Schéma: námět, provedení a závěr – je trochu jednoduché a neříká nic o vnitřních poměrech. Nicméně všechny rozborů jsou plné informací, kde výjimek je víc než pravidel. Sonátová forma, jež je vlastně trojúhelník, zůstala (a často i nezůstala) jenom primární situace A – B – A a vlastně jen titul. To, co dnes často označujeme sonátovou formou, už jí dávno není.“<sup>33</sup>*

Pro sonátovou formu hovoří celkem zřetelné provedení, které tvoří ohraničený dynamický oblouk, a že dále následuje repríza s codou. Proti této formě je fakt, že hlavní třítónový motiv a následující ostinata se provádí okamžitě. Věta je monotematická. Jako posluchači a interpretovi je mi jedno, jak se forma nazve.

---

<sup>33</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 138

Uvedme si první takty symfonie.

Po zaznění „osudového“ třítónového motivu v prvním taktu zazní pozoruhodná práce s ostinaty. Obě houslová ostinata jsou ve své struktuře 7/8 a jsou oproti sobě posunuty tak, aby do sebe rytmicky nezapadala. Bereme-li tón es jako základ, vnímáme, jak první ostinato (v prvních houslích) lavíruje mezi zvětšenou kvartou a čistou kvintou. Druhé ostinato (v druhých houslích) začíná stejnými tóny jako úvodní motiv. Můžeme tedy říci, že z něj vychází. Lavíruje mezi malou a velkou tercií. (Podobně jako úvod k třetí, largové větě první symfonie.) V desátém taktu klavír udá pevné metrum v basu na velkém a subkontra Es. Zároveň nastupuje další ostinato v hobojích a klarinetech s 5/4 strukturou.

Užití jediného takto rytmicky a harmonicky rozkolísaného ostinata by působilo dramaticky. Martinů však vrstvením násobí účinek na posluchače, přičemž to celé díky metru v klavíru nepůsobí chaoticky.

V pocu animatu slyšíme dialog mezi houslemi a dřevěnými dechovými nástroji, jež opět vychází z úvodního motivu.

**Poco animato**

Další myšlenka se rozvíjí z úvodních ostinat.

Novým prvkem je až fagotové sólo, na které později naváže anglický roh. Nové je i doprovodné rytmické ostinato, jež po sólech gradačně vyroste.

Střední díl dále provádí úvodní motiv i ostinata ve velkém, působivém dynamickém oblouku. Je kratší, což se dá odůvodnit tím, že se vše beztak provádí už předtím. Martinů je ve svých dílech stručný záměrně. Koncentruje to nejlepší a velmi mu záleží, aby posluchače neunudil.

Repríza rekapituluje nezměněně většinu první části. Nezazní myšlenka se sólem ve fagotu a anglickém rohu. Z piana vygradovaná coda končí „tragickým“ plagálním závěrem.



Úvod druhé věty (Largo) má charakter nářku. Vypjatost je vyjádřena expresivními houslemi, které začínají lkát v prvním a druhém taktu v disonanci oproti basu (velká septima a zmenšená kvinta). Melodika mi poněkud připomíná Bélu Bartóka v Hudbě pro smyčce, perkuse a celestu, avšak jen v úvodu.

Od sedmého taktu si housle s violoncelly odpovídají skoro jako v barokní triové sonátě.

The image shows a page of a musical score for a symphony. The title at the top is "Largo (♩ = 54)". The score is for a full orchestra, including Violins I and II, Violas, Violoncellos, Doublebasses, Bsn. (Bassoon), Pno. (Piano), Vl. I and II (Violins), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Db. (Double Bass). The Violins I and II parts are marked with "f" (forte) and "pizz." (pizzicato). The Viola part is marked with "sfz" (sforzando) and "arco" (arco). The Violoncello and Doublebass parts are marked with "sfz". The Bsn. part is marked with "f". The Pno. part is marked with "f". The Vl. I and II parts are marked with "f". The Vla. part is marked with "f". The Vc. part is marked with "f". The Db. part is marked with "f".

Všimněme si vzájemného vztahu partu hoboje a druhých houslí v následující ukázce, jak se volně imitují. A samozřejmě doprovodných figurací v kontrabasech, klarinetech a tympánech. Následuje flétnové sólo. Partitura v těchto místech působí velice křehce a komorně.



The image displays two pages of a musical score. The top page includes staves for Flute 1, Oboe 1, Clarinet in Bb (1, 2, 3), Bassoon (1, 2), Timpani, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The bottom page continues with Flute 1, Clarinet in Bb (1, 2, 3), Piano, Violin I, Violoncello, and Double Bass. The score is written in a standard musical notation with various dynamics and articulations.

Následující plocha je jednou z těch, kdy se upozadí melodie a hudba jednoduše plyne. A volná věta je oživena polyfonickým hemžením. O podobném místě jsem se zmiňoval v poslední větě druhé symfonie (a vypomáhal si ukázkou z třetího madrigalu pro housle a violu). Takováto místa jsou pro Martinů typická podobně jako Juliettin spoj nebo synkopické melodie.





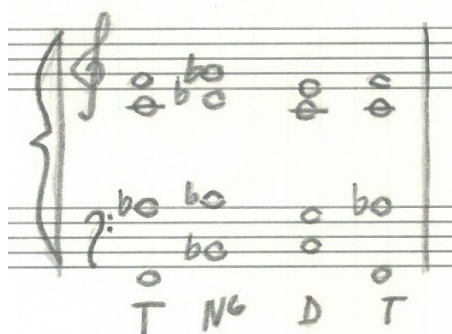
Třetí věta je koncipována jakoby na dvě části. První část je třídlínné dramatické Allegro s reprízou, již mužné a vzdorovité. Téma odhodlání má hlubší tónbr a je svěřeno violám, violoncellům, kontrabasům, fagotům a klavíru.



Střední díl obsahuje dialog tlumené trubky a hoboje. Všimněme si především hobojevé linky a postupu tónů f, ges, e, f. Tyto čtyři tóny jsou varírovaným tématem Symfonických fantasií, tedy Martinů šesté symfonie.



Tento motiv se objevuje v Dvořákově Requiem a v druhé větě Sukova Asraela. Citoval Martinů volně tyto pány nebo jde o náhodu? Nejvíce se dozvíme od Šafránka. „V Praze upozorňovali posluchači právě v této části na citát z Dvořákova Requiem. Martinů tvrdil, že Requiem neslyšel, že ani jeho partituru neprohlížel. Nepoložil jsem mu otázku, zda to není reminiscence z druhé věty Sukova Asraela.“<sup>34</sup> Pokud se snažíte hledat v dějinách kontinuitu, bude vám blíží verze, že Martinů na něco navazuje a odkazuje. V tomto případě byste však neměli ustrnout u Dvořáka a Suka, ale jít dále, do baroka a povšimnout si možností neapolského sextakordu (používanější obrat frygického kvintakordu, který leží na sníženém druhém stupni).



<sup>34</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů: život a dílo; s. 260

Dle názoru Martinů je třetí věta „*rychlá věta, s dlouhou codou*“.<sup>35</sup> Tato coda, v mém výkladu druhá část, je k vnitřnímu klidu směřující Andante. Je delší než úvodní allegro a spěje do katarze celé symfonie.

Vstupní sólo viol je ještě hluboce zadumané, pohrávajcí si mimo jiné s rozklady zmenšeného a mollového kvintakordu.



Zmíněné katarze, hotového nebe, se dočkáme později. Je vyobrazena sólovým smyčcovým kvartetem, menšími notovými hodnotami barevně podpořená zbytkem orchestru. O nebi nás utvrzují dva „Juliettiny spoje“.

V Andante poco moderato dynamika k forte vystoupá, tato plocha vítězně zabouří, ale nedočkáme se zde žádného ohlušujícího finále. Před koncem zazní dvakrát zcela bez doprovodu diskutovaný motiv (tentokrát v tónech e, f, dis, e) v lesním a anglickém rohu a věta končí klidným spočinutím na čistém akordu E dur. Jen klavír připomíná utržené šrámy třemi staccatovými akordy v závěru. Harmonicky jsou to E dur a Dis dur akord zároveň znějící. Martinů měl zprvu trochu obavy, jak publikum tento závěr do ztracena přijme.<sup>36</sup> Avšak zcela zbytečně.

Dílo, ač dramaticky vypjaté, je vzdáleno hlučnému lomozu. Martinů se drží toho, že posluchače není nutno fyzicky týrat.

<sup>35</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů: život a dílo; s. 259

<sup>36</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 257

## 5. Čtvrtá symfonie (1945)

Orchestr: pikola, 3 flétny, 3 hoboje, anglický roh, 3 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 2 pozouny, basový pozoun, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tamtam, klavír, smyčcové nástroje.

Trvá cca 30 minut.

### 5. 1. Okolnosti vzniku

Martinů s chotí bývali počínaje létem 1943 často hosty u přátel Helen a Williama Zieglerových v Norotonu. Martinů jim dedikoval svou čtvrtou symfonii.

Ta vznikala od dubna do července roku 1945 v New Yorku, South Orleans a Cape Cod.

V době komponování této symfonie byla postupně osvobozována Evropa. Manželé Martinů nejprve obnovili korespondenční styky s Paříží, později, v půli června, i s Prahou a Políčkou. Martinů se dovídá o smrti své matky a svého nejlepšího přítele Stáni Nováka.

Stalo se toho opravdu hodně, ale skladatelův zápisník z Cape Cod, kde v létě pobýval, nás varuje před domýšlením souvislostí.

*„Při analýze uměleckých děl nedozvíme se už nikdy, jaký byl fyzický stav umělce, ani stav a atmosféra jeho okolí, jídlo, hygiena, bydlení a jeho důsledky. Umělcovy emocionální stavy jsou podřízeny nebo ovlivněny jeho fyzickým organismem, jeho uspokojením a v čem záleželo atd., vlastně tedy vším. Dedukujeme z jeho dopisů, což je nespolehlivé, vyjma snad pro psychologa, dedukujeme ze zpráv jeho přátel, což je nedostačující, a hlavně z toho, co si sami o něm myslíme nebo chceme myslet – tedy všechno psychologicky vágní. (...) Většina našich závěrů je jenom přáním, jež je otcem myšlenky! To ovšem není ani vědecké, ani logické.“<sup>37</sup>*

Čtvrtá symfonie měla premiéru měsíc po třetí, 30. listopadu 1945 ve Filadelfii v provedení Filadelfského orchestru pod Eugenem Ormandym.

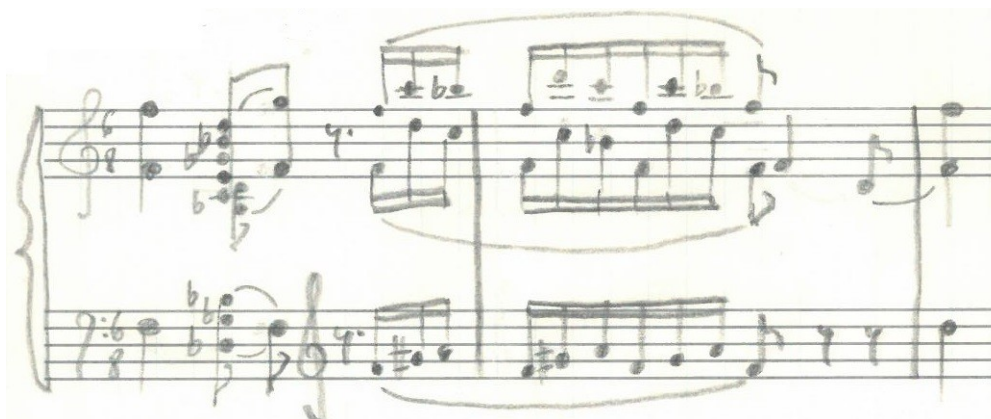
---

<sup>37</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 196 – 197

## 5. 2. Rozbor

Čtvrtá symfonie je dílem ve své podstatě radostným.

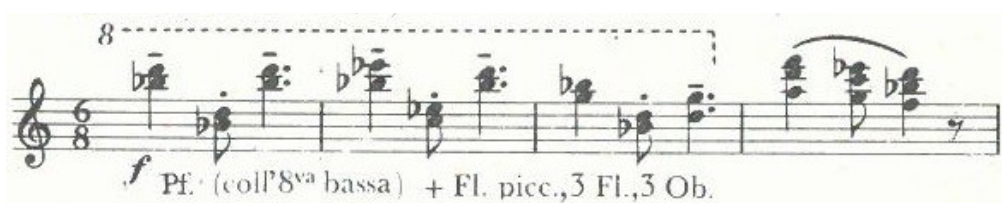
Klidná první věta (Poco moderato) stojí na dvou myšlenkách, které zaznívají v úvodu bezprostředně po sobě. Na drobném motivu a rytmické šestnáctkové pasáži.



Drobný motiv je podobný tomu z první věty druhé symfonie. Tam byl zpracovávanou součástí delšího, hlavního tématu. Zde je už Martinů o dost stručnější, prvek stojí od začátku sám o sobě. A je doslova všudypřítomný v následné práci. Třeba v inverzi u lesních rohů. Ukázku uvádím in C.



Po lesních rozích objevíme nové možnosti tohoto prvku v následující melodii, kterou slyšíme v pikole, flétnách, hobojích a klavíru za doprovodu dvaatřicetinových stupnicových běhů ve smyčcích.





V další části slyšíme téma, jehož předvěti a závěti je rozšířením počátečního materiálu. Proti svému přesvědčení napsal Martinů k této symfonii krátký rozbor. Výhradně uvádí, že formálně není první věta sonátová, že má strukturu a – b – A – B – coda, což je forma dvojdílná.<sup>38</sup>



Tuto formu lze při bližším bádání v partituře objevit. Náповědou ode mě může být, že díl „a“ i díl „A“ končí zde uvedenými dvěma takty s inverzí motivu v lesních rozích. Velikost písmenek souvisí s rozsáhlostí plochy.

Druhá věta (Allegro vivo) je co do formy stejná jako druhá věta první symfonie, tedy A – B – A, v níž závěrečné A je doslovné da capo a B je líbezné trio. Obě tyto věty jsou myšleny jako scherza. Zde však podobnost končí.

Burcující díl A je silně ne bitonální, ale přímo polytonální. Každý si tak trochu hraje svoje. V zásadě se dají vrstvy rozdělit na dvě, na doprovodnou smyčcovou a na sólovou dechovou občas podpořenou klavírem.

Smyčce drží pulz v triolovém rytmu. Podívejme se na začátek.

<sup>38</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 291

Violins I

Violins II

Violas

Violoncellos

Double Basses

con sord.

f

sim.

pizz.

Housle drží tóninu g moll opřenou navíc o pizzicato kontrabasů. Violy však tvrdošíjně brnkají sextakord As dur, violoncella tóny c, g, fis. Do toho všeho začnou sólové fagoty s melodií v B dur.

Fag. à 2

mf

Melodii si přebírají i další dechové nástroje.

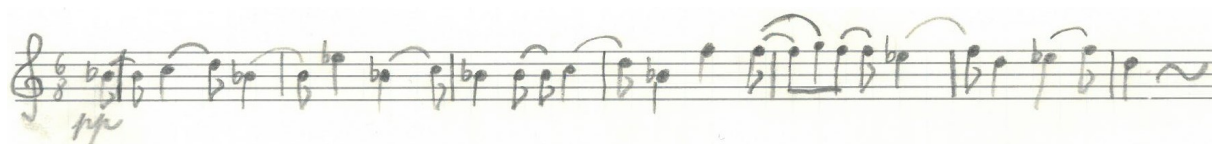
Triolový proud náhle při stejném metru nahradí šestnáctinový.

Máme tu kontrast v rámci dílu A. Harmonie se v tišší dynamice sjednotí v jednu. Druhé housle s violami doprovází v protrhávaných šestnáctinách v 2/4 taktu, zatímco anglický roh zpívá legatově obdobnou melodií jako jsme už slyšeli v 6/8 taktu. Jsou pod společným metrem na dvě.



Kvartoly ve smyčcích a trioly v dechách chvíli koexistují pospolu, než opět převáží 6/8 cítění taktu, které poté vyvrcholí do úvodní pochodové nálady.

Klidné trio těží z měkkého zvuku smyčců a dřevěných dechových nástrojů. Martinů tady rozehrává svou typickou pastorální náladu. Objevuje se zde melodie, kterou Šafránkovi po deseti letech označil jako svou nejkrásnější.<sup>39</sup>



Da capo díl A energicky naskočí po lyrickém triu takřka bez přípravy.

Třetí věta (Largo) je klidný a pravidelný tok nádherné hudby. Z toho, co už jsem zde rozebíral, má nejblíže třetí větě první symfonie. Formálně je to však volně plynoucí fantazie.

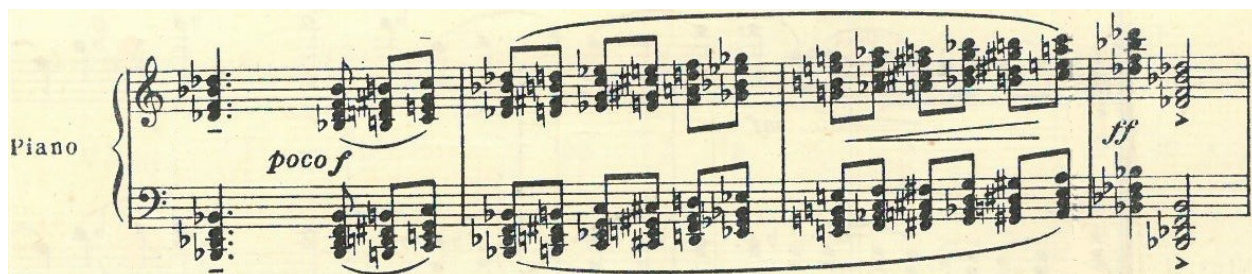
Po chromatickém zdvihu dřevěných dechových nástrojů se smyčce ujmou táhlé, volně plynoucí melodie.

Largo ♩ = 69  
molto tranquillo, non espress.

39 Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s 235



Plocha je pomocí chromatického pohybu vzhůru ve dřevěch a klavíru vygradována totožným způsobem, jak tomu bývá v první symfonii. Pro názornost vybírám part klavíru. (Po dobu volného, prvního taktu začíná již chromatický pohyb klarinetů a fagotů.)



Na další ploše dostávají slovo sóla – dvoje housle a violoncello, které mají unisono klidné melodie ve třech oktávách nad sebou a předepsáno forte cantabile, zatímco doprovodné smyčce a lesní rohy mají pianissimo.

Abych pouze stroze nepopisoval, co je na první pohled jasné v partituře, postoupím k jednomu zajímavému místu a zároveň volné asociaci na romantický prvek, který jsme zvyklí slyšet u Čajkovského – naléhavých, vzestupných sekvencí. Způsob jejich použití je však pro Martinů osobitý a nezaměnitelný.

This image shows a musical score for multiple instruments. The instruments listed are Oboes I, II; Clars. in Bb; Piano; Vlns. I; Vlns. II; Vls.; and Vcs. The Piano part features a series of chords that ascend chromatically across the staves. The Vlns. I and Vlns. II parts feature a series of chords that descend chromatically. The dynamic marking 'poco f' is present, indicating a gradual increase in volume.

Nápadným zpestřením a rozhýbáním širokého toku hudby jsou pasáže klarinetů a klavíru.

Ve zmíněných sekvencích ve třetím a čtvrtém taktu jasně cítíme rukopis Martinů díky dvakrát zopakovanému Juliettinu spoji (je rozveden vždy do druhé doby). Ač je jasně zřetelný, není použit ve své nejsilnější formě, tedy rozvedem do durového kvintakordu. Poprvé je rozveden do sextakordu, podruhé do kvartsextakordu. Díky absenci výrazného basu vedoucího k typickému rozvedení je celá gradace křehčí. Z dosaženého kvartsextakordu na tónu f už je to blízko do následující melodie v F dur.

Toto téma, tak typické pro autora a českou lidovou píseň, vedené v paralelních sextách, je jako vystřižené z první symfonie.

Zajímavé jsou modulace této melodie. Zní celá v F dur, a když na jednu dobu spočine na dominantě C dur, v druhé době již zní mollová varianta v e moll.

Podobné příklady překvapivé modulace pomocí terciové příbuznosti se zde opakují. Do vrcholu gradace se takto dostaneme z g moll do B dur.



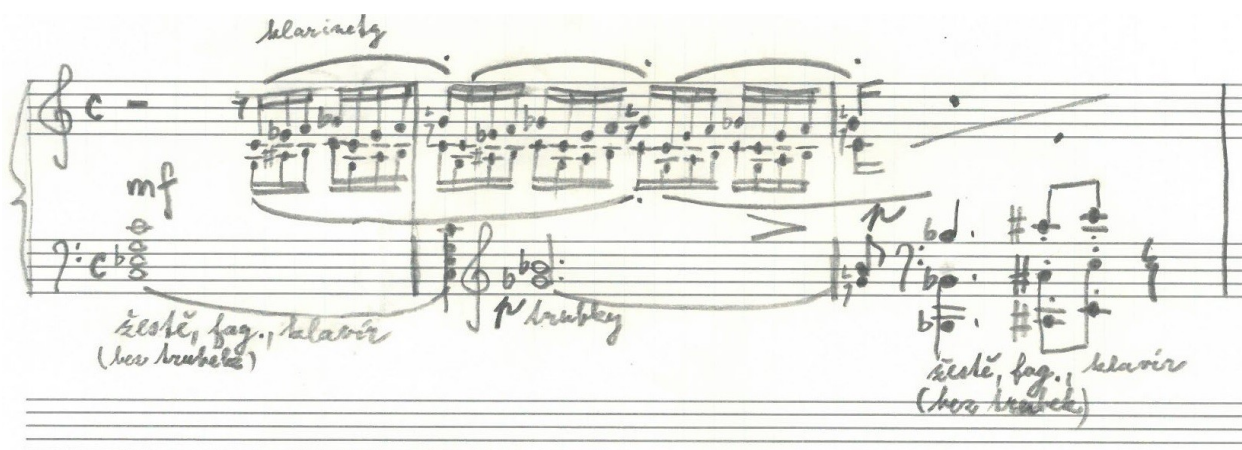
Po krátkém připomenutí začátku věty následuje ještě poměrně rozsáhlá coda se vzdáleným připomenutím některých pasáží.

U posledního sóla, tentokrát celé violoncellové skupiny, jsem v partituře objevil vtipnou poznámku jakéhosi dirigenta. Jedná se prý o „zpěv zbloudilé velryby“.

Vzrušená finální čtvrtá věta (*Poco allegro*) má jednu z nejpřehlednějších forem. Oblasti témat jsou výrazně kontrastní, tolik nesplývají do sebe, jak už jsem si u Martinů zvykl. A tak mohu s čistým svědomím uvést toto schéma:

Úvod – hlavní téma (a, b) – vedlejší téma (c) – provedení úvodu – vedlejší téma (c) – hlavní téma (a, b) – coda.

V úvodu zní opakující se klarinetová figurace, vlastně ostinato, lavírující mezi zmenšeným a mollovým kvintakordem nad položeným kvintakordem c moll (fagoty, lesní rohy, pozouny, tuba a klavír).



Nástroje, které položily kvintakord, zasadí ve třetím taktu v pianu rozložený zmenšený kvintakord. Ten je zárodečným motivem hlavního tématu.

Hlavní téma přinášejí unisono smyčce.





Písmenem b v hlavním tématu je myšlen skočný prvek, členěný jakoby v 5/8 taktu.



V lyričtější vedlejší myšlence si můžeme všimnout prvních čtyř not. Toto sekundové obtočení tónu c se už Martinů stalo utkvělou myšlenkou v třetí symfonii. Jsem si vědom, že se zde nevyskytuje nezpěvná zmenšená tercie (musel by zde být tón h místo b), ale tak tomu otrocky není ani ve všech variacích Symfonických fantasií, jak uvidíme v posledním rozboru.



V miniprovedení fantasijně rozšíří Martinů myšlenku založenou na úvodních klarinetových ostinatech.

Témata se poté rekapitulují, jak bylo naznačeno ve schématu až k jásavé, šestnáctinovými notami protkané codě.

Tato symfonie působí velice suverénně. Revoluční formou první věty, která je dvoudílná a vymyká se tak běžným šablonám. Okázalou druhou větou s použitím polytonality. Na vlnách fantasie volně plynoucí třetí větou. A ohňostrojem čtvrté věty. Budu si teď subjektivně vymýšlet, ale nemohu si pomoci. Navrácená svoboda z toho dýchá!

Měl jsem to potěšení tuto symfonii hrát s Českou filharmonií. A udělal jsem zkušenost, že není dobré si před interpretačním výkonem dát saunu. To má potom člověk rozvařený mozek a je všude o setiny vteřiny pozdě. To píš jen tak, pro ty davy chtivých čtenářů, co budou tyto řádky číst.

## 6. Pátá symfonie (1946)

Orchestr: pikola, 2 flétny, 3 hoboje, 3 klarinety, 3 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 2 pozouny, basový pozoun, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tamtam, klavír, smyčcové nástroje.

Trvá cca 27 minut.

### 6. 1. Okolnosti vzniku

Pátou symfonií myslí Martinů na Českou filharmonii, kde nějakou dobu před svým pařížským pobytem hrál na housle. Má na paměti, jak spolu s již zesnulým kamarádem Stáňou Novákem pronikali do tajů symfonické hry a tvorby pod taktovkou Václava Talicha. Vzniká od února do půlky května roku 1946 a premiéru má 28. května 1947 v Praze, v podání České filharmonie pod taktovkou Rafaela Kubelíka.

Válka se přehnala a manželé Martinů se těší do Evropy. Na New York si nikdy pořádně nezvykli. Charlotte vyrazí již 10. června 1946. Bohuslav nemůže, protože kývl na nabídku Kusevického účastnit se letních skladatelských kurzů v Berkshire. Praha prozatím, k rozmrzelosti Martinů, lepší alternativu nenabídla.

K jmenování profesorem na nově vzniklé Akademii múzických umění dochází po několikaměsíční odmlce v dopisování, v listopadu 1946. Zasáhla však ruka osudu znemožňující mu dlouhou cestu.

Předcházející léto, 26. července v noci, se osudově zranil pádem z třímetrového balkónu na záměčku v Great Barringtonu v Berkshire, kde chybělo zábradlí. Padnul přímo na hlavu a nebyť kuchařky, která se ten den náhodou zdržela v práci a zavolala pomoc, byl by nejspíš mrtvý. Pobyl si pět týdnů v místní nemocnici, čtyři týdny na lůžku, a v září se, stále v rekonvalescenci, vrátil do newyorského bytu. Charlotte se mohla z Evropy vrátit až v prosinci.<sup>40</sup>

Ze zdravotních důvodů se Martinů neúčastnil pražské premiéry 28. května 1947, kam za sebe vyslal manželku.

---

<sup>40</sup> Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 222 – 223

Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 274 – 275

## 6. 2. Rozbor

Pátá symfonie je třívětá. Martinů Šafránkovi osobně sdělil, že má „*novou, lepší konstrukci*“.<sup>41</sup> Pojďme se na ni tedy podívat.

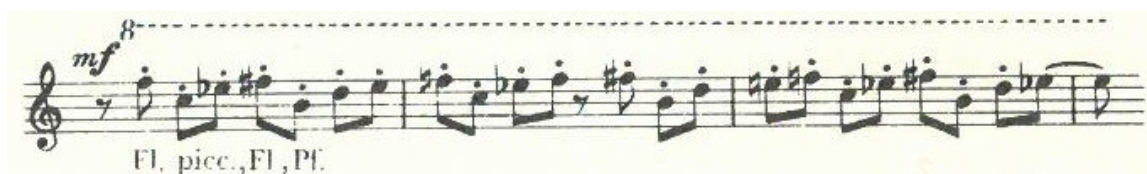
První věta vypadá v partituře co do formy jednoduše. Adagio, Allegro, Adagio, Allegro, Adagio. A skutečně odpovídá formě A – B – A – B – A. V tomto je tedy velice podobná první větě čtvrté symfonie. Charakterově ale působí zcela jinak, úzkostlivěji.

Adagio pojí dvě charakterově rozdílné plochy. V první jakoby čněl harmonický otazník, není tonální.



Vezměme to odspodu partitury. Zazní oktáva malé a velké h. Violoncella s kontrabasy však na rozdíl od druhých houslí a viol klesnou vzápětí o půltón na b, čímž vzniká disonantní prodleva na malé nóně. Tóny e a f jsou zvětšenou kvartou a zmenšenou kvintou, enharmonicky totožnými intervaly, této prodlevy. Napjatá atmosféra by se tu dala krájet.

Převedením tohoto principu do melodie vzniká tento motiv. Má stejné tónové rozpětí, tedy zvětšenou kvartu a zmenšenou kvintu.

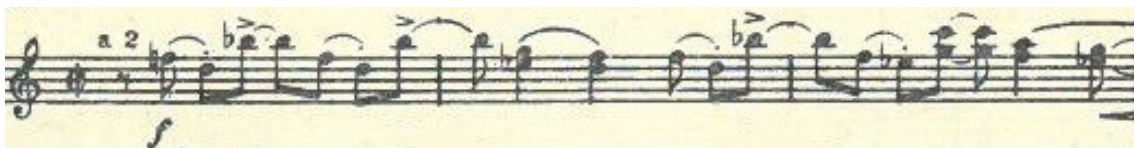


Opět tu tolik nejde o výrazné melodie. Takové by z této nálady moc čněly a rušily atmosféru.

Druhá kontrastní část, stále v rámci Adagia, je polyfonní, na harmonické kadenci založené modulování do B dur Allegra.

<sup>41</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 271

Allegro začíná ve skočném charakteru. Nepociťujeme tempovou změnu, protože nota půlová se rovná notě osminové. Je v podstatě stejně rychlé. Téma přináší hoboje a klarinety.

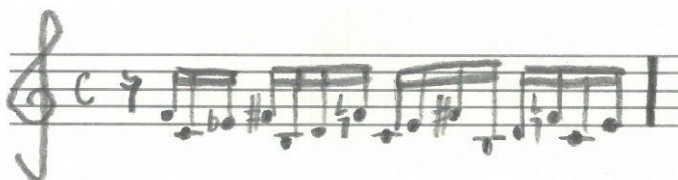


Toto téma se dále provádí a tím i prozrazuje, že má společný základ s motivem, který jsem uvedl o ukázkou výš.

Pravidelný alla breve takt originálně naruší trumpety a lesní rohy svým motivem v 7/8 cítění.



Po zpěvné melodii svěřené smyčcům následuje opět ponuře záhadné Adagio, které má podobné kontury, ale není přesným da capem. Uvedený motiv je diminuován a směřuje tak směleji k allegru.



Po mírně rozšířeném allegru už z posledního adagia zaznívá pouze ona harmonická kadence spějící do B dur.

Publicisté se pozastavují nad tím, že Martinů od čtvrté symfonie nepokročil dále. Že jen využívá vydobytých prostředků. Nic nesejde na tom, že úvodní věty mají odlišný charakter. Hledají podobnost motivů, které beztak často spočívají na třech nebo čtyřech tónech. Hledají podobnost formy, která, jak od autora víme, nevypovídá nic o vnitřních vztazích. A hledají též ty vnitřní vztahy, jež skladateli probíhají v podvědomí a on sám si jich nemusí být ani vědom.

Další z často probíraných témat byl „cizácký“ vliv impresionismu v Martinů díle. Bylo to velké téma asi jen v Čechách. Jako by se jednalo o smrtelný hřích.



„Jestliže se v mé kompozici objeví lehkost, aha! to je ten vliv, jestliže barva zvuku, tak tedy jsme u toho, jak může být český skladatel „ovlivněn“. Uznáte, že to je vlastně dětinské. Ale není už dětinské, když se v každé skladbě hledá, jak dalece jsem se „zachránil“ od tohoto vlivu, jak jsem ztratil nebo našel svůj výraz tím, že jsem opustil nebo opouštím tyto vlivy.“<sup>42</sup>

Naštěstí se v tom snad dnes už tolik nepatláme a impresionismus už nám nepříjde jako povrchní zábava. Alespoň to ve společnosti nesleduji. Některé problémy přetrvávají, co jsou Češi Čechy. Tím myslím třeba obecně předsudky a neschopnost samostatného uvažování. Ale nechci sklouzávat k obecné polemice.

Druhá věta (Larghetto) má symetrickou formu A – B – A – C – A – B – A.

Díl A nám představuje melodii, kterou vnímáme jako jednu, ačkoliv je rozdělena do několika hlasů využívající komplementárního rytmu.

Zpěvná myšlenka ve flétnách a hobojích je předznamenána úvodním taktem.

42 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 150

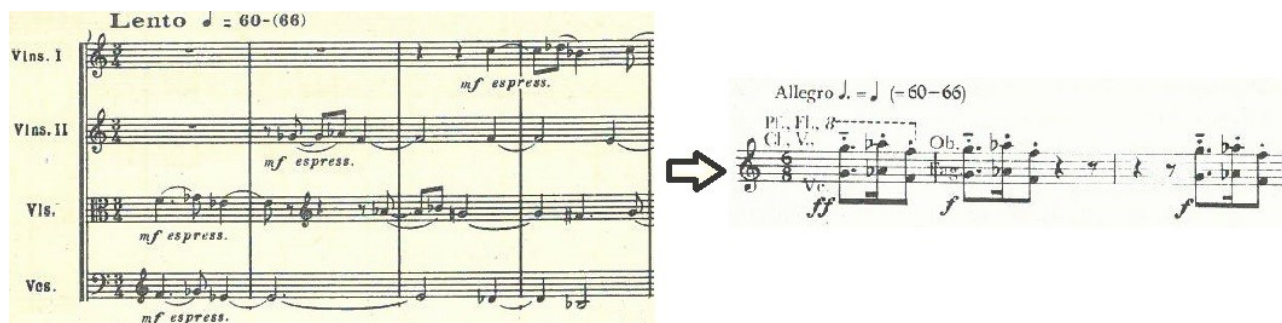
Díl B na chvíli zastavuje neoklasické šestnáctkové hemžení a smyčce ustrnou ve statickém, ostinátním doprovodu, dávajíc prostor sólové flétně. Toto nádherné sólo je silně impresionistické. Atmosféru tvoří barevné pozadí, volba sólového nástroje a hybný moment v melodii, připomínající flétnovou techniku přefouknutí.



Tato věta má obdivuhodně velký záběr. Můžeme v ní slyšet neoklasické tendence, kouzlo lidové písně a opravdu výrazně impresionistické flétnové a následně, v další variantě, houslové sólo a přesto není pochyb, že je to osobitý Martinů. Ten tomu dává ucelenou formu, ze které nic netrčí, jak tomu občas bývá v polystylových skladbách.

Třetí věta (Lento – Allegro) má opět dvoudílnou formu a tíhne k monotematismu.

Lkavý, imitovaný motiv ve smyčcích v Lentu je ze stejného těsta jako motiv tečkovaný v Allegru.



Allegrovou hlavní melodií se rozeznívá radostné finále symfonie, podržené tím, že se téma dvakrát transponuje z As dur do F dur a D dur.



Když pomineme taktové čáry, do nichž se už typicky Martinů rytmiizované melodie nevejdou, je toto slavnostní téma nekomplikované.

Návrat úvodní části a následné allegro nám prozrazuje onu dvoudílnost formy. S těmito návraty však Martinů pracuje velice volně.

Téměř doslovně je opakována až transponovaná melodie uvedená výše. Je reprízou za větou.

Bylo by škoda tuto symfonii opomíjet kvůli názoru, že se autor opakuje. Neumím si dost dobře představit, že divák odchází znuděně z koncertu s názorem, že podobnou skladbu už od Martinů slyšel a tato ho již ničím neoslovila. A jak by poté ve stejném světle dopadli jiní hudební velikáni?

## 7. Šestá symfonie „Symfonické fantazie“ (1953)

Orchestr: pikola, 3 flétny, 3 hoboje, 3 klarinety, 3 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tamtam, tamburína, smyčcové nástroje.

Trvá cca 27 minut.

### 7. 1. Období mezi pátou a šestou symfonií

Po sepsání páté symfonie v řadě nastala šestiletá pauza. Martinů se věnoval učení mladých skladatelů, psaní pro komorní orchestry, komorní hudbě a psaní sólových nástrojových koncertů. Rozhodně toho nebylo málo. Hned po dokončení symfonie Martinů rozepisuje Toccata e due canzoni pro Paula Sachera a Basilejský komorní orchestr. Práce je na čas přerušena zmíněným zraněním hlavy. „*Jedna nepříjemná věc je, že nemohu příliš sklonit hlavu. Působí mi to závrať, ani tento dopis nepíši bez obtíží,*“ píše 19. listopadu 1946 Šafránkovi.<sup>43</sup> Tyto problémy se s Martinů od té doby vlečou a značně ho zpomalují.

V Evropě, ve Francii a Švýcarsku, tráví léto 1948. Letí sem kvůli zdravotním důvodům. Dostává kontakt na švýcarského specialistu přes typ zranění, jaké absolvoval. „*Mám ještě úlohu před sebou, jež nezáleží v tom vrátit se domů, nýbrž v tom, že budu dále pracovat a k tomu musí dojít ku svému zdraví jako dřív.*“ (21. 6. 1948)<sup>44</sup>

S rodinou udržuje písemný styk, ale za svého života už se doma neobjeví, ač to neustále plánuje a zmiňuje v dopisech a cesty do Evropy podniká. Až 20 let po smrti, roku 1979, je jeho tělo exhumováno a převezeno ze švýcarského Liestalu do rodné Poličky, kde je uložen vedle své ženy, která skonala roku 1978.

Čím déle je totiž odkládán návrat domů, tím víc se dostává, již jako americký občan, v Praze do nemilosti. Netřeba snad ani připomínat, že se v Čechách v únoru 1948 dostala k moci Komunistická strana. V atmosféře následujících 50. let se nad nepřátelskou recenzí v Hudebních rozhledech Bohumila Karáska jen těžko mávne rukou.

---

<sup>43</sup> Miloš Šafránek: Bohuslav Martinů – Život a dílo; s. 276

<sup>44</sup> Jaroslav Mihule: Bohuslav Martinů – profil života a díla; s. 143



*„V Symfonii č. 4 se Bohuslav Martinů zřejmě cítí v dnešní Americe, v zemi nejtemnější reakce a zpátečnictví, jako doma... Tato symfonie vznikala r. 1945 a byla dokončena v jeho letních měsících, [avšak] nic ze skutečných rozporů amerického života, nic, co by obrazilo veliký boj, který v tu dobu bojoval náš lid tu nenajdete... Je to hudba dokonale nezúčastněná na tom, co se ve světě děje, hudba, která souhlasně s celým uměním západních kapitalistických států obrazí jen úpadek a marasmus měšťácké společnosti, bezideová a samoučelná. Ve skladbě samé se to projevuje především nedostatkem širokých melodických myšlenek, Martinů intelektuálně konstruuje svá témata z mozaiky převážně rytmických a zvukově barevných nápadů, obsahově naprosto prázdných. Zvláště I. a IV. věta jsou v tomto smyslu typické. Také jeho volná věta je abstraktní meditací, nezúčastněnou a proto také nám málo říkající, hudba prázdná, ochotná spíše příjemně dráždit smysly buržoazního prázdného a jakýchkoli opravdu velkých lidských citů neschopného buržoazního obecnstva, jemuž B. Martinů svou hudbu prezentuje.“<sup>45</sup>*

Paradoxem je, že ač je doma, podobně jako Prokofjev a Šostakovič, označen za formalistu, lidu vzdálenému, současně 28. května 1951 v New Yorku slaví úspěch s operou českého, lidového ražení na Klicperův námět „Veselohra na mostě“, kterou napsal roku 1935.

## **7. 2. Okolnosti vzniku**

Martinů do programu Bostonského symfonického orchestru píše: „*Přál jsem si napsat něco pro Charlese Muncha. Silně na mne působí a mám rád jeho spontánní přístup k hudbě, v němž hudba volně nabývá svůj tvar a plyne svobodně, sledujíc svůj pohyb. Téměř nevnímatelné zvlnění nebo zrychlení dává melodii náhlý život. Tak ve mně vznikla myšlenka složit pro něho symfonii, kterou jsem chtěl nazvat „fantastickou“; začal jsem uskutečňovat svou myšlenku velkými prostředky tím, že jsem zařadil tři klavíry do velmi velkého orchestru. To již bylo dosti fantastické a během práce jsem se dostal dolů na zem. Shledal jsem, že to není symfonie, ale něco, o čem jsem mluvil dříve v souvislosti s Munchovou koncepcí a dirigováním. Opustil jsem titul a nakonec i své tři klavíry, jsa náhle jat strachem z těch tří velkých nástrojů na pódiu. Nazval jsem tři věty „fantaziemi“, jimiž ve skutečnosti jsou.“<sup>46</sup>*

---

45 Bohumil Karásek, „Gramofonové desky“, Hudební rozhledy, sv. 6, březen 1950, s. 167-168

46 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 297

Martinů se nikdy nedržel formy jako šablony. Sám dodatečně přichází na to, čím ho vábily opery a jiné jevištní inscenace. Taková díla totiž vyžadují notnou dávku fantazijnosti, podléhají dramatu a tudíž jiným zákonitostem než koncertní kusy.

Symfonické fantazie jsou dovršením uvolňování formy a jsou právem považovány za jedno z nejpozoruhodnějších autorových děl.

Druhá a třetí věta byla dokončena v New Yorku 23. dubna 1953, první ještě předělával po příletu do Paříže (5. května 1953) a škrtl ony „děsivé“ tři klavíry.

Dílo bylo premiérováno 6. ledna 1955 Bostonskou filharmonií a Charlesem Munchem, jemuž bylo dedikováno (orchestru k 75. výročí vzniku). Martinů na premiéře nebyl, protože zůstal v Evropě. Tentokrát 2 roky a 4 měsíce.

### **7. 3. Rozbor**

Je štěstí, že toto dílo nelze opravdu rozebrat, protože by ho potom těžko někdo dal dohromady. Podobně jako v pražské pověsti Hanušův orloj. Fantasie Bohuslava Martinů jsou opravdu bohaté. Na jednu stranu zde nacházíme to nejlepší z předchozích symfonií, na stranu druhou je svou intenzitou dílo stále nově překvapující a přelomové.

V první větě fantasiijní formě posloužily variace, podtrhující monotematismus ke kterému Martinů šel. Povědomé čtyřtónové téma se nám ale zprvu schovává.

První tři takty hučí jako v úlu, reálně zní na sobě vrstvené mihotající se sekundy. Sólovým dvěma houslím, violou a flétnám v hluboké poloze vévodí tlumené trubky. Všechny nástroje hrají v jedné poloze v rozmezí  $dis^1$  a  $g^1$ , tedy enharmonicky vzato v rámci velké tercie.

V části Andante moderato se nám v podání sólového violoncella a následně tří fléten odhalí téma stojící na tušeném motivu, který už známe ze závěru 3. symfonie. Zvláště flétny mají v této poloze neobvykle temnou barvu.

Mezi chromaticky vypjatými místy je výraz mnohokrát změkčen úlevnými Juliettiny spoji.

Nové a nové variace nám ukazují nevyčerpatelnost tohoto materiálu v rukou mistra. Zde vidíme inverzi motivu ve violoncellech a kontrabasech.

Poco Meno  
♩ = 144

Navzdory lákavému všeobecnému generalizování, že tato věta stojí na čtyřtónovém motivu, musím napsat, že tomu tak zcela není. Nápadů je tu spousta, tato ideé fix je pouze nejnápadnější a prolíná se všemi větami.

Za povšimnutí stojí třeba tento skladatelův oblíbený terciový prvek napříč symfoniemi. V prvním případě je vpádem do probíhající melodie, v druhém je začátkem samotné melodie houslového sóla.

*Singlere unisono*

*Vln. sólo*

Druhá věta (Poco Allegro) má ještě zhuštěnější, divočejší úvod. Tóny mezi  $g^1$  a  $h^1$  v čirém ruchu zní snad všechny najednou.

Poco allegro ♩ = 84

Fl. I, 2

Fl. 3 *p*

*p con sord.*  
V. I.

*p* V. II. *con sord.*

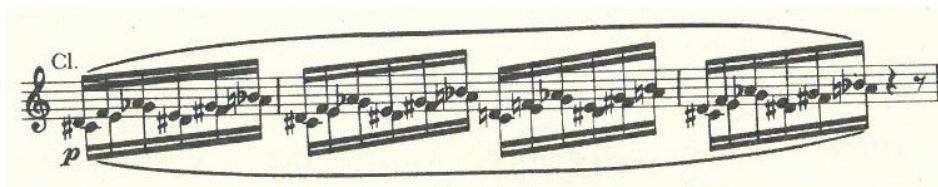
Ve. *con sord.*

Vc. *p con sord.*

*p*



Podobně jako v první větě třetí symfonie dostanou prostor ostinátní figurace, tentokrát v klarinetech, v malých sekundách.



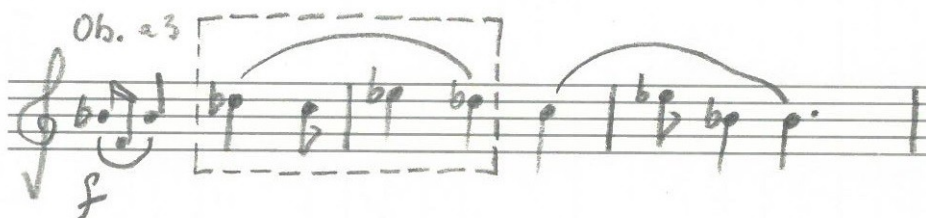
Z těchto harmonicky zamlžených nálad se z čista jasně vyloupne violová melodie, kterou doprovází střípky z předchozích ostinat, čistě tonálně.



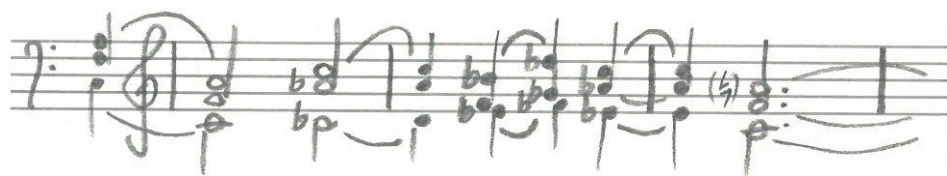
Netřeba už zde uvádět následující Juliettiny spoje, jež se zvroucněním výrazu přichází.

Jelikož je tato melodie na konci věty opakována, můžeme díky této repríze pozorovat jistý oblouk a prvky provedení, jehož náplní je podobně jako v první větě čtyřtónový motiv. Tentokrát je však ve své inverzi.

Asi poprvé je zmíněn v tématu hoboju. Je pojat volněji, nevzniká nezpěvná zmenšená tercie, ale malá.



Abych uvedl příklad, vybírám melodii natřikrát dělených violoncell.



O rozložení třetí věty nám toho hodně poví tempa jednotlivých úseků. Jsou to: Lento – Poco vivo-adagio – Più mosso – Andante – Allegro – Allegro vivace – Lento.

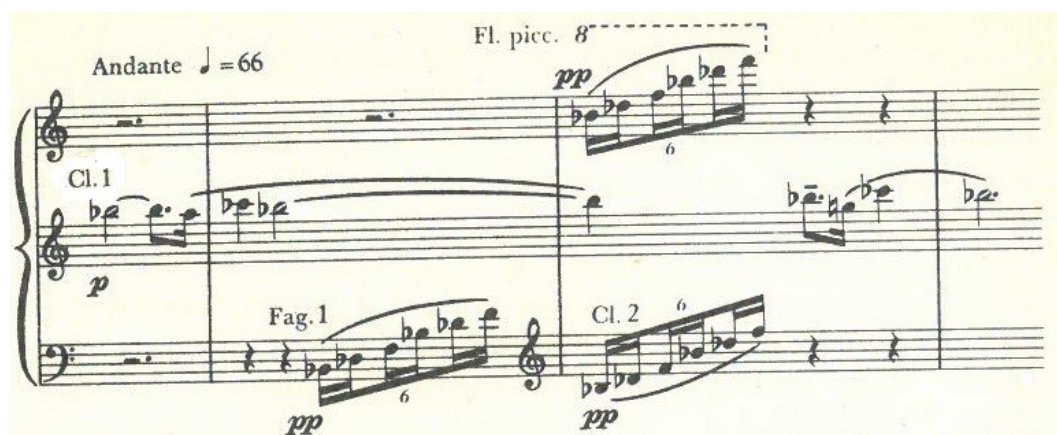
Věta začíná v Lentu, tesknou úvodní melodií v h moll. Její niternost a křehkost mimo jiné spočívá v postavení na kvartsextakordu, nejslabšího obratu kvintakordu k utvrzení tóniny.



Přes terciovou příbuznost Martinů moduluje z vyplynulé H dur do es moll, kde je v partu violoncella slyšet, že nás neopouští čtyřtónový motiv z druhé věty, invertovaný tentokrát přesně (slyšíme zmenšenou tercii).

Poco vivo – adagio je jen takovým hrozivým sedmitaktovým závanem motorického založení, na něž navazuje opět o něco svižnější Piú mosso. Zde Martinů těží z živého pohybu nastartovaného violami a violoncelly, obdobného jako u partu fagotů v poslední ukázce. Kouzelné je, že tato část, ač neztrácí tempo, spěje do celkového pianissima, které dává prostor barevným dřevěným dechovým nástrojům.

Plocha vplyne do usazenějšího Andante, kdy orchestr utichne. Nastupuje klarinetové sólo s další variantou čtyřtónového motivu. Barva doprovodného unisona klarinetu a pikoly, vzdálených od sebe dvě oktávy, je jedinečná!



Allegro a Allegro vivace nejsou reprízou symfonie, ale působí na mne jako ohlédnutí za celou dosavadní bohatou tvorbou Martinů.

Sled rychlých triol, které si hráči navzájem předávají, můžeme sledovat u skladby věnované Washingtonu s názvem podle americké stíhačky Thunderbolt P-47 (1945), ale i o hodně dříve, v La bagarre (1926), skladbě na počest Lindberghova přeletu Atlantiku.





Nalezneme zde oblíbené chromatické postupy a melodie jako vystřižené z první symfonie. Ale převládá originální atmosféra fantasií.

Symfonii uzavírá Lento. I zde mám určité podezření, které už asi nelze ověřit.



Mám asociaci na Památník Lidicím (1943), kde Martinů v závěru volně používá citace ze začátku Beethovenovy „Osudové“. To vážné zatěžkání tady! Ale chybí první nota, d. Není, jako naschvál, ani v předcházejícím akordu.

Stoprocentně zde ale je augmentovaná inverze hlavního motivu. Jen s tou osudovou malou tercií místo zmenšené. Té se však dočkáme vzápětí.

Závěr fantasií patří hluboké katarzi. Vypovídá to cosi o skladateli, že sebe i nás, posluchače, v těch divokých invencích nenechá plavat, ale zvolí smírný konec. Jako když Komenský popisuje rozmanitý, všelijak pokřivený labyrint světa, ale nakonec najde ráj v srdci.





## Závěr

Nahlédl jsem do partitur, přečetl pár knih, napsal tuto práci... Nemůžu však říci, že by tím byl můj pohled na dílo Bohuslava Martinů nějak významně pozměněn. To důležité už se stalo dávno před prací, kdy jsem symfonie dychtivě poznával poslechem. Pokud hudba potřebuje mimo své vyznění ještě vysvětlení, je něco v nepořádku.

Bylo pro mě nepříjemným překvapením, když jsem se dočetl, samozřejmě po zadání práce, o skladatelově nechuti k rozboru skladeb. Uklidňuje mě to, že symfonie už jsou jednou napsané, a kdybych něco špatně vystihl nebo něco důležitého opomenul, na díle to nic nemění.

*„Je velmi snadné zaujmout stanovisko, ale těžší je věcně obhájit; ne pouze frázemi, jež nakonec nic neznamenají. Dílo je zde přes všechny kritiky a posudky a je zde se všemi chybami a přednostmi, je zachyceno jednou provždy a žádné hledisko nebo stanovisko na něm nic nezmění. (...) V první řadě stojí dílo a jeho přímá komunikace a pak jeho výklad, to jest komunikace o komunikaci. První je jasná, prostá, přímá, má smysl, vnímáte pocity, zkušenosti. Druhá znamená konec, nevíme dobře o čem mluvíme.“<sup>47</sup>*

Na závěr mám jednu otázku, která koresponduje s poslední uvedenou citací. Je opravdu nezbytné, aby absolventi hráčských oborů psali odborné čtyřicetistránkové texty? Oni šli na školu, aby se zdokonalili ve hře a tvořili. Výstupem je zcela správně absolventský koncert. U budoucích absolventů bych uvítal možnost vyměnit psaní práce za jiný druh zkoušky. Jejich vyjadřovací prostředky se liší od jiných oborů, Spíš než vyťukávat písmena a počítat znaky by možná měli zkusit něco zkomponovat nebo mít v repertoáru povinně soudobou skladbu. Hledět dopředu a ne omílat staré, již dobře popsané cesty. Pokud někdo skutečně má tu ambici napsat objevnou práci, mělo by mu to být samozřejmě umožněno.

---

47 Bohuslav Martinů: Domov, hudba a svět; s. 221

## **Zdroje:**

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

ŠAFRÁNEK, Miloš. Bohuslav Martinů: Život a dílo. 1. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, 398 s.

MIHULE, Jaroslav. Bohuslav Martinů: Profil života a díla. 1. vyd. Praha: Editio Supraphon, 1974, 261 s.

MIHULE, Jaroslav. Symfonie Bohuslava Martinů. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1959, 94 s.

KARÁSEK, Bohumil. „Gramofonové desky“, Hudební rozhledy, sv. 6, březen 1950, s. 167-168

MARTINŮ, Bohuslav: Symfonie č. 1. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990, 191 s.

MARTINŮ, Bohuslav: Symphony No. 2. Londýn: Boosey & Hawkes, c1966, HPS 783, 109 s.

MARTINŮ, Bohuslav: Symphony No. 3. Londýn: Boosey & Hawkes, c1967, HPS 821, 116 s.

MARTINŮ, Bohuslav: Symphony No. 4. Londýn: Hawkes & Son, c1950, B. & H. 16616, 166 s.

MARTINŮ, Bohuslav: Symphony No. 5. Londýn: Boosey & Hawkes, c1950, B. & H. 16864, 136 s.

MARTINŮ, Bohuslav: Fantaisies symphoniques. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1990, 112 s.

MARTINŮ, Bohuslav: Three Madrigals for violin and viola. Londýn: Boosey & Hawkes, c1949, B. & H. 16506, 22 s.

SMETANA, Bedřich: České tance pro piano na dvě ruce: „Furiant“. 5. vyd. Praha: Fr. A. Urbánek, 1880 – 81

Web:

Dostupné z: <http://www.casopisharmonie.cz/studie/patrick-lambert-martinu-in-his-time-the-recorded-legacy.html> (13. 4. 2015)