

**Univerzita Karlova v Praze**

**Pedagogická fakulta**

**Katedra hudební výchovy**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Šest pastorel Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír**

**H. 190: Interpretační a metodická analýza**

**Bohuslav Martinů: Pastorales, Six pieces for Cello and Piano**

**H. 190: Interpretative and methodical analysis**

**BcA. Magdaléna Frantová**

**Vedoucí práce:** PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

**Studijní program:** Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy

**Studijní obor:** Učitelství hry na nástroj

**Rok odevzdání:** 2023

## **Prohlášení**

Odevzdáním této diplomové práce na téma *Šest pastorel Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír H. 190: Interpretální a metodická analýza* potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně, za použití uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

**V Praze dne 10. dubna 2023.**

## **Poděkování**

Děkuji vedoucí mé práce PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D. za nasměrování k zajímavému tématu, odborné vedení a připomínky k mé práci. Dále děkuji mé skvělé kamarádce Petře Čtveráčkové a všem svým přátelům a rodině.

## **Abstrakt**

Diplomová práce *Šest pastorel Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír H. 190: Interpretální a metodická analýza* se zabývá skladbou primárně z pohledu interpreta a pedagoga. Obsahuje životopis skladatele, kapitolu o historických okolnostech vzniku díla a zařazení do kontextu violoncellové literatury. V další části nalezneme rozbor skladby. Za těžiště práce můžeme považovat kapitoly o interpretaci a vlastní metodiku k nácvičku tohoto díla s žáky na ZUŠ. Závěrečný úsek je věnován nahrávkám pastorel a srovnávání tří rozdílných interpretů.

## **Klíčová slova**

Violoncello, Bohuslav Martinů, pastorely, metodika, ZUŠ, intepretace, instruktivní literatura, analýza

## **Abstract**

The thesis *Six Pastorelas by Bohuslav Martinů for Cello and Piano H. 190: Interpretative and Methodological Analysis* deals primarily with the composition of pastorelas from the perspective of the performer and the teacher. It includes a biography of the composer, a chapter on the historical circumstances of the work's composition, and its placement in the context of cello literature. The next section provides an analysis of the work. The focus of the work can be considered to be the chapters on performance and the actual methodology for practicing this work with students at the elementary school of music. The final section is devoted to recordings of the composition and comparisons between three different performers.

## **Keywords**

Cello, Bohuslav Martinů, pastorelas, methodology, elementary school of music, interpretation, instructive literature, analysis

## Obsah

Úvod .....	10
1. Životopis Bohuslava Martinů (1890–1959) .....	12
2. Tvorba Bohuslava Martinů pro violoncello .....	16
3. Pastorely pro violoncello a klavír (1930) .....	18
3.1 Historické pozadí a okolnosti vzniku díla .....	18
3.2 Zasazení do kontextu violoncellové literatury .....	19
3.3 Obecná charakteristika díla .....	20
4. Rozbor skladby .....	22
4.1 První pastorela Andante .....	22
4.2 Druhá pastorela Allegretto moderato .....	25
4.3 Třetí pastorela Adagio .....	27
4.4 Čtvrtá pastorela Moderato .....	29
4.5 Pátá pastorela Largo .....	33
4.6 Šestá pastorela Allegretto .....	35
5. Interpretace díla .....	39
5.1 První pastorela Andante .....	39
5.2 Allegretto moderato .....	41
5.3 Třetí pastorela Adagio .....	43
5.4 Čtvrtá pastorela Moderato .....	44
5.5 Pátá pastorela Largo .....	46
5.6 Šestá pastorela Allegretto .....	47
6. Metodika díla pro potřeby ZUŠ .....	50
6.1 První pastorela Andante .....	51
6.2 Druhá pastorela Allegretto moderato .....	54
6.3 Třetí pastorela Adagio .....	56
6.4 Čtvrtá pastorela Moderato .....	58
6.5 Pátá pastorela Largo .....	59
6.6 Šestá pastorela Allegretto .....	62



7. Ostatní skladby Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír s využitím na ZUŠ.....	65
8. Nahrávky a interpretace .....	71
Závěr.....	75
Seznam použitých zdrojů.....	77

## Úvod

Tématem této diplomové práce je *Šest pastorel Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír*. Budeme se jimi zabývat z pohledu interpretačního a pedagogického. Název práce tedy odkazuje k interpretační analýze a metodice nácvičku, které jsou hlavní náplní práce.

*Pastorely* Bohuslava Martinů jsou krásným, hudebníkům a posluchačům nepříliš známým dílem, které lze efektivně využít při výuce mladých violoncellistů na základní umělecké škole, či jako zpestření repertoáru již zkušených interpretů. Často bývají hrány jednotlivě, a nikoliv jako celý cyklus. V této práci budou zkoumány z hlediska celého cyklu i jako jednotlivé kusy.

Studijní obor *Učitelství hry na nástroj* je propojením světa interpretace a světa pedagogiky, spojení teorie a praxe. S tímto na zřeteli bylo vybíráno téma diplomové práce, hledání možnosti vyjádření interpreta a začínajícího pedagoga, jelikož tato skladba neklade tak velké technické nároky na hráče, a i přesto je umělecky velmi cenná.

Snad se může čtenáři po zběžném prohlédnutí obsahu zdát toto téma málo specifikované a příliš široce zaměřené. Je to však záměrem. Nebudeme se dílem zabývat jako hudební vědci, a ne ani primárně jako výkonní umělci. Široké pole zaměření je naším cílem.

Zamýšleným účelem práce bylo vytvořit „pomyslnou příručku“ pro začínajícího pedagoga na základní umělecké škole. Co by se všechno o díle mohl dozvědět, než sám usedne na pódium nebo zadá novou skladbu svému žáku. *Pastorely* také symbolicky zastupují celé skladatelovo dílo pro violoncello a klavír, které lze využít k pedagogickým účelům na základní umělecké škole. Ačkoliv se v práci dotýkáme i skladeb jiných, na *pastorelách* jsou demonstrovány možné způsoby práce a výzkumu, které mohou být využity i v jiných dílech.

Diplomová práce je koncipována následujícím způsobem. Samozřejmostí je krátký životopis Bohuslava Martinů a historické pozadí vzniku skladby, dále pak představení tvorby Bohuslava Martinů a zařazení cyklu do kontextu violoncellové literatury. Poté bude následovat část, která je již vlastním přínosem autorky, a to nastínění rozboru tohoto díla. Bude zde vyzdvihnuta základní problematika, kterou se interpret skutečně zabývá a může mu být prospěšná. Vedle harmonických funkcí a poznatků z hudebních forem lehce nahlédneme i do interpretace, která však bude detailněji rozvedena v další kapitole.

Představíme zde autorčiny vlastní postřehy, nápady a zkušenosti. Upozorníme také na nejrůznější možná úskalí interpretační problematiky. Dílo Bohuslava Martinů pro toto nástrojové obsazení je opravdu bohaté, nabízí se tedy také srovnání s dalšími skladbami autora, využitelné pro pedagogické účely. Konkrétně se jedná o *Miniaturní suitu*, *Nokturna*, *Ariettu* a *Sedm Arabesek*.

Klíčovou kapitolou práce je *Metodika díla pro potřeby ZUŠ*. Zde bude představen vlastní pedagogický názor a vhled. K tomuto účelu byla vytvořena vlastní přípravná cvičení, metodický postup nácvičku, seznam doporučené literatury ke studiu a doplňkové úkoly. Tato kapitola byla napsána na základě studia významných violoncellových metodik, škol a v neposlední řadě se opírá o vlastní pedagogickou praxi.

Pedagog se také často zabývá poslechem hudby, proto se v posledním úseku práce budeme zabývat srovnáním nahrávek tří rozdílných interpretů – Daniela Veise, Petra Nouzovského a Christiana Bandy. Každý interpret zastupuje jinou generaci umělců a interpretaci pastorel pojímá z jiného interpretačního úhlu.

V první části této práce se budeme zabývat životopisnými a historickými údaji. Zde čerpáme především z knihy M. Šafránka a J. Mihule, nebo např. z pamětí Charlotte Martinů. Jako vodítko při práci na analýze díla byla použita Zenklova hudebně-teoretická příručka *ABC hudebních forem*.

Metodickou část můžeme považovat za vyústění autorčina studia na konzervatoři v Brně (violoncellová třída Mgr. Václava Horáka), v Kroměříži (violoncellová třída MgA. Kamila Žvaka), zde na pedagogické fakultě (třída MgA. Tomáše Strašila, Ph.D. a MgA. Milady Gajdové), na hudební fakultě Akademie múzických umění (třída prof. Miroslava Petráše) a v neposlední řadě (jak již bylo zmíněno) z vlastní pedagogické praxe na ZUŠ, kde si uvedené poznatky a závěry měla možnost ověřit. S MgA. Miladou Gajdovou a prof. Miroslavem Petrášem byly uvedené metodické záležitosti této práce osobně konzultovány a vznikaly ve spolupráci se studiem v jejich třídě.

## 1. Životopis Bohuslava Martinů (1890–1959)

Bohuslav Martinů se narodil 8. prosince 1890 v Poličce ve východní části Čech. Je všeobecně známo, že to bylo na věži místního kostela, jelikož jeho otec Ferdinand Martinů byl pověžným a celá rodina zde žila. Zřejmě právě malebné prostředí města a pohled z 35 metrů vysoké věže sv. Jakuba zažehly ve vnímavém chlapci umělecké sklony.<sup>1</sup>

Maminka Karolina si doma ráda zpívala, ale první výuku hudby Martinů zajistil až poličský učitel-krejčí Josef Černovský. Nebyl to sice školený pedagog, skladatel na něho však vzpomínal do konce života.<sup>2</sup> Velký talent postupně tušili nejen jeho učitel, který ho učil hře na housle a vybízel k prvním kompozičním pokusům a jeho rodina, ale celé obyvatelstvo Poličky a okolních vesnic. Hrával s dospělým amatérským smyčcovým kvartetem jako houslista a roku 1905 zažil i svůj první umělecký úspěch na vlastním koncertě v hostinci v Borové.<sup>3</sup> Místní dokonce uveřejnili finanční sbírku, kde vybízeli k podpoře nadaného chlapce, aby se mohl vypravit studovat konzervatoř do Prahy.<sup>4</sup>

A to se uskutečnilo. Na podzim roku 1906 složil zkoušku do houslové třídy Pražské konzervatoře. Jak se však zdálo, mladý Martinů nebyl stvořen k soustavnému a pilnému studiu. Ač bezesporu nad spolužáky nadprůměrně nadaný, byl nakonec, i po přestupu na varhanní a kompoziční oddělení, roku 1910 „pro nenapravitelnou nedbalost“ ze školy vyloučen.<sup>5</sup>

Od té doby se Martinů protloukal životem „bez posvěcení školských institucí“ jako soukromý učitel, druhý houslista České filharmonie, ale především se intenzivně věnoval samostudiu skladby. Jeho velkými vzory byli Antonín Dvořák (1840–1904), Richard Strauss (1864–1949) a především Claude Debussy (1862–1918).

---

<sup>1</sup> ME RKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995. ISBN 8085780054, s. 268.

<sup>2</sup> MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Jaroslav Mihule*. Praha: Orbis, 1972, s. 9.

<sup>3</sup> MIHULE, Jaroslav. *Malý průvodce životem a dílem Bohuslava Martinů*. Polička: Městské muzeum a galerie, 2008. ISBN 978-80-86533-09-4, s. 6.

<sup>4</sup> ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů: život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 30. <sup>5</sup> *ibid.*, s. 9.

Po obdržení ministerského stipendia roku 1923 přesídlil do Paříže, kde byl žákem Alberta Roussela (1869–1937).<sup>6</sup> V Paříži nakonec zůstal téměř dvacet let. Tato velká umělecká a hudební metropole ho výrazně ovlivnila pro stránce lidské, pěstoval zde četná přátelství např. s Františkem Muzikou (1900–1974), Milošem Šafránkem (1894–1982), který později napsal jeho životopis, nebo třeba Vítězslavem Nezvalem (1900–1958) a Janem Zrzavým (1890–1977) a také jistě po stránce skladatelské (Paříž postupně opouštěla impresionismus a nacházela zalíbení v avantgardě, Pařížské šestce a Igoru Stravinském (1882–1971).<sup>7</sup> V roce 1931 se oženil s Charlottou Quennehenovou (1894–1978). Jeho manželka mu byla věrnou družkou a přítelkyní po celý zbytek jeho života.

Roku 1940 byli manželé Martinů nuceni opustit milovanou Paříž a vydat se přes jižní Francii a Lisabon daleko za oceán do USA. Zde zůstali až do roku 1953, poté střídali pobyty ve Francii, Itálii a Švýcarsku. Politické a životní okolnosti způsobily, že se manželé Martinů nikdy nevrátili natrvalo do vlasti.

Bohuslav Martinů zemřel ve švýcarském Liestal u Basileje v roce 1959. Pochován byl v přírodě, poblíž malebného domku přátel Sacherových, u kterých s manželkou Charlottou ve Švýcarsku pobýval. V roce 1979 byly však jeho ostatky uloženy na poličském hřbitově, po boku zesnulé manželky a jeho rodiny a předků.<sup>8</sup>

Z jeho rozsáhlé tvorby připomeňme to nejdůležitější. Z velkých forem pro orchestr je to především jeho šest symfonií, které byly napsány ve válečném a poválečném období mezi lety 1942–1946 a dále například *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány* H. 271 (1938). Pro sólový nástroj a orchestr napsal celou řadu koncertů. Pro klavír a orchestr je to pět koncertů, dále houslový koncert, *Koncertantní duo pro dvoje housle a orchestr* H. 329, *Rapsódie-konzert pro violu* H. 337, dva violoncellové koncerty atd.

---

<sup>6</sup> ME RKA, 1995, s. 268.

<sup>7</sup> MARTINŮ, Bohuslav a Miloš ŠAFRÁNEK. *Bohuslav Martinů: domov, hudba a svět: deníky, zápisníky, úvahy a články*. Praha: SHV, 1966. Hudba v zrcadle doby (Státní hudební vydavatelství), s. 24.

<sup>8</sup> MIHULE, 2008, s. 78.

Z jevištního díla uvedeme opery *Julietta aneb Snář* H. 253 (1937) nebo *Ariadna* H. 370 (1958), obě na libreto Georgese Neveuxe<sup>9</sup> (1900–1982). Velice půvabným je cyklus kantát *Hry o Marii* H. 236. Za zmínku stojí balet *Špalíček* H. 214, který je určen pro dětské publikum. Na vlastní libreto napsal rozhlasovou operu *Ženitba* H. 341 (1952).

Mezi pozoruhodnými díly vokálními, kde se často uchýloval k tématice duchovní, září kantáta *Kytice pro sóla, smíšený a dětský sbor* H. 260 (1937). *Polní mši* H. 279 (1939) věnoval vojákům na frontě.<sup>10</sup> *Kuchyňská revue* H. 161 (1927) je krásným propojením hudby komické a baletu.

K bohaté hudbě komorní se řadí *Dua pro housle a violoncello* H. 157 (1927), *Madrigaly pro housle a violu* H. 313 (1947), tři klavírní tria a *Bergeretty pro klavírní trio* H. 275 a samozřejmě sedm smyčcových kvartetů.<sup>11</sup> Třemi sonátami pro housle a klavír tento výčet ukončíme. Tvorbu pro violoncello a klavír záměrně neuvádíme, budeme se jim věnovat podrobněji v následující kapitole.

Co se týká kompozičního jazyka Martinů, přes konstruktivismus a neoklasicismus dospěl ke svému zcela originálnímu hudebnímu jazyku, který je postaven na vlivech 20. století, je v nich však stále živelně cítit česká a moravská lidová intonace.<sup>12</sup>

Nemůžeme opomenout zmínit, že přestože Martinů nezískal v mládí způsobilost být učitelem houslí,<sup>13</sup> později se stal vyhlášeným pedagogem na takových institucích jako je Tangelwood Music Center nebo na univerzitě v Princetonu.<sup>14</sup> Po letech výuky soukromých žáků v Poličce můžeme vyzdvihnout jeho soukromou žačku v Paříži, nadějnou českou skladatelku a dirigentku Vítězslavu Kaprálovou (1915–1940).

Na závěr životopisu Bohuslava Martinů připomeňme několik názorů a postřehů světoznámého dirigenta Jakuba Hruší (\*1981) o tvorbě Martinů. Ve své knize *Hruša o Martinů* vyzdvihuje jeho schopnost vyjádření toho nejčistšího a nejhlubšího citu

---

<sup>9</sup> Georges Neveux, francouzský dramatik.

<sup>10</sup> ŠAFRÁNEK, 1961, s. 215.

<sup>11</sup> MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Jaroslav Mihule*. Praha: Orbis, 1972, s. 66.

<sup>12</sup> ME RKA, 1995, s. 268.

<sup>13</sup> MIHULE, 2008, s. 10.

<sup>14</sup> *ibid.*, s. 27.

bez použití zbytečné sentimentality.<sup>15</sup> Dále pak zmiňme úžasný kosmopolitní hudební jazyk, kterým se jeho tvorba vyznačuje a samozřejmě také to, že nepřestal být především ryzím českým muzikantem z Poličky.<sup>16</sup>

Jako člověk byl Bohuslav Martinů, tak jak ho ve svých pamětech popisuje jeho manželka, člověk velmi pracovitý, radostné mysli, měl rád všední obyčejnosti, dlouhé procházky, přírodu, modrou barvu a černou kávu. Byl spíše plachým a po celý život velice skromným člověkem.<sup>17</sup>

Kapitolu zakončíme básní Vítězslava Nezvala, kterou napsal pod dojmem návštěvy manželů Martinů, při jejich pobytu na jihu Francie roku 1934.

*Domek u Plaisance*<sup>18</sup>

*Miluji věci, které k sobě nepatří.*

*Je to půvabné.*

*V Plaisance jsem spatřil domek.*

*Měl zahradu a okno ve stínu.*

*Bydlí tam už rok pan Martinů.*

*A ta paní, co nám jde vstříc,*

*Je něžná, jak nemůže být už nikdo víc.*

*Také jsou poblíž dveře s nápisem*

*„Vyučuji řecky surrealistický zpěv“.*

*Vítězslav Nezval*

---

<sup>15</sup> HRŮŠA, Jakub. *Hrůša o – on Martinů*. Přeložil Hilda HEARNE, přeložil Adam PRENTIS. Prague: International Martinů Circle, 2020. ISBN 978-80-270-8880-5, s. 16.

<sup>16</sup> *ibid.*, s. 92.

<sup>17</sup> MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1978, s. 13.

<sup>18</sup> *ibid.*, s. 26.

## 2. Tvorba Bohuslava Martinů pro violoncello

Skladby, které Martinů napsal pro violoncello, lze rozdělit na tři pilíře: tvorbu koncertantní, skladby pro violoncello a klavír a hudbu komorní, přičemž skladby pro violoncello a klavír můžeme často zařadit i mezi hudbu komorní. Dále se nabízí také výběr skladeb, které lze použít k pedagogickým účelům na základní umělecké škole nebo nižší ročníky konzervatoře.

### Skladby koncertantní

*Koncert pro violoncello a orchestr* H. 196 (1930)

*Koncert pro violoncello a orchestr* H. 304 (1945)

*Concertino pro violoncello s doprovodem klavíru, dechových a bicích nástrojů* H. 143 (1924)

*Sonata da camera pro violoncello a komorní orchestr* H. 283 (1940)

### Skladby pro violoncello a klavír

*První sonáta pro violoncello a klavír* H. 277 (1939)<sup>19</sup>

*Druhá sonáta pro violoncello a klavír* H. 286 (1941)

*Třetí sonáta pro violoncello a klavír* H. 340 (1952)

*Nokturna* H. 189 (1931)

*Pastorely* H. 190 (1931)

*Arabesky* H. 201 (1932)

*Miniaturní suita* H. 192 (1931)

*Ariette* H. 188 (1931)

*Skladba pro 2 violoncella* H. 377 (1960)

*Variace na Rossiniho téma* H. 290 (1949)

*Variace na slovenskou lidovou píseň* H. 378 (1960)

### Hudba komorní

*Duo č. 1 pro housle a violoncello* H. 157 (1927)

*Duo č. 2 pro housle a violoncello* H. 371 (1958)

---

<sup>19</sup> V závorce je uveden rok vydání.



*První smyčcové trio* H. 136 (1923)  
*Druhé smyčcové trio* H. 238 (1934)  
*Klavírní trio „Cinq pièces brèves“* H. 193 (1930)  
*Klavírní trio d moll* H. 327 (1950)  
*Grand trio pro housle, violoncello a klavír* H. 332 (1951)  
*Bergerettes pro housle, violoncello a klavír* H. 275 (1930)  
*Trio pro flétnu, violoncello a klavír* H. 300 (1937)  
*První smyčcový kvartet* H. 117 (1918)  
*Druhý smyčcový kvartet* H. 150 (1925)  
*Třetí smyčcový kvartet* H. 183 (1929)  
*Čtvrtý smyčcový kvartet* H. 256 (1937)  
*Pátý smyčcový kvartet* H. 268 (1938)  
*Šestý smyčcový kvartet* H. 312 (1946)  
*Sedmý smyčcový kvartet „Concerto da camera“* H. 314 (1947)  
*Kvartet pro klavír, housle, violu, violoncello a bubínek* H. 139 (1924)  
*Kvartet pro klavír, housle, violu a violoncello* H. 287 (1942)  
*Kvartet pro hoboj, housle, violoncello a klavír* H. 315 (1947)  
*Mazurka pro hoboj, dvoje housle a violoncello* H. 315 (1949)  
*První klavírní kvintet* H. 229 (1933)  
*Druhý klavírní kvintet* H. 298 (1944)  
*Sextet pro dvoje housle, dvě violy a dvě violoncella* H. 224 (1932)  
*Nonet pro klavír, housle, violu, violoncello, flétnu, hoboj, klarinet, fagot a lesní roh* H. 200 (1927)  
*Nonet pro flétnu, hoboj, klarinet, lesní roh, fagot, housle, violu, violoncello a kontrabas* H. 374 (1959)  
*Fantazie pro theremin, hoboj, klavír a smyčcový kvartet* (1945)  
*Ronda pro hoboj, klarinet, fagot, trubku, dvoje housle, violoncello a klavír* H. 353 (1930)  
*Serenáda pro housle, violu, violoncello a dva klarinety* H. 216 (1951)  
*Les fêtes nocturnes pro housle, violu, violoncello, klarinet, harfu a klavír* H. 376 (1959)

Ze seznamu výše je zřejmé, že co se týče tvorby pro violoncello, byl Bohuslav Martinů velmi plodným autorem. Jeho violoncellové skladby se mnohdy nesou ve jménu důležitých přátelství, které Martinů během svého života uzavřel, ať už s violoncellisty amatéry,

či hráči světově proslulými. Skladby pro ně mnohdy psal a jim také věnoval. Vzpomeňme např. Franka Rybku, českého rodáka tehdy žijícího v Americe, Mauritse Franka (1892–1959), holandského přítele ze studií na konzervatoři, ze známějších např. Gregora Piatigorského<sup>20</sup> (1903–1970) či Pierra Fourniera (1906–1986).<sup>21</sup> Jeho skladby často v České republice premiéroval Miloš Sádlo (1912–2003). Nesmíme zapomenout ani na zastoupení tohoto nástroje v jeho skladbách pro komorní a symfonický orchestr nebo hudbu jevištní či doprovodnou ve vokálních skladbách.

V díle komorním přebírá violoncello častokrát sólový part, a i v orchestrálních nezůstává pozadu. Party pro violoncello se vyznačují jakousi „dobrou uchopitelností“ a maximální efektivitou poměru mezi stránkou zvukovou a technickou. Nenalezneme zde „prázdnou virtuozitu“ a výborně se ve skladbách tvoří prstoklad.

Co bychom mohli vyzdvihnout z violoncellové tvorby Martinů je fakt, že díla, která jsou psána za účelem pedagogickým, často s nesrovnatelně méně náročným partem (bez nároku palcové polohy nebo pouze v první základní poloze apod.), nezůstávají pozadu v kvalitě umělecké. Jsou to díla velkých hudebních kvalit a hloubky, s propracovaným klavírem, ideální prostředek „k získání“ malého violoncellisty do světa hudby, první zkušenost s komorní hudbou. „Hrát Martinů“ je zkrátka vždycky zážitkem.

### 3. Pastorely pro violoncello a klavír (1930)

#### 3.1 Historické pozadí a okolnosti vzniku díla

Třicátá léta dvacátého století dala ve tvorbě vzniknout mnoha dílům pedagogického charakteru.<sup>22</sup> Vedle *Pastorel* zkomponoval Martinů také *Miniaturní suitu*, která je psána pouze v první základní poloze a je určena úplným začátečníkům, což byl pro skladatele jeho formátu jistě krásný počín. Dále známe *Ariettu*, která byla původně určena pro zpěv a klavír. Dvě skladby jsou dokonce s autorovým podtitulem, kde Martinů svůj pedagogický záměr zdůrazňuje. Jedná se o dílo *Arabesky (Sedm rytmických etud)* a *Nokturna (Čtyři etudy)*. Za zmínku určitě stojí *Duetto pro dvě violoncella*, psáno též v základní poloze.

---

<sup>20</sup> Gregor Piatigorsky, světoznámý violoncellista ukrajinského původu, žil v USA.

<sup>21</sup> MIHULE, 2008, s. 51.

<sup>22</sup> ME RKA, 1995, s. 271.

Počátek třicátých let, tedy v čase, kdy vznikaly *Pastorely*, byl dobou velkých životních změn skladatele. Bohuslav Martinů se oženil a snad právě proto vzniklo nejvíce děl pedagogického charakteru. Ty totiž poskytovaly dobré finanční ohodnocení.<sup>23</sup>

Dále se tato doba nesla ve znamení hudebně-kulturního prostředí Paříže, silného vlivu Igora Stravinského a Pařížské šestky a jejich odklonem od impresionismu a novým hudebním stylem jazzem, se kterým se Martinů setkal již v Praze. Důležité byly pro jeho tvorbu také letní návštěvy Poličky, ale také zhoršující se politická situace v Evropě. Co je důležité zmínit, je fakt, že se skladatel postupně stával uznávaným komponistou v zahraničí i doma v Československu.<sup>24</sup>

Skladby, na kterých autor pracoval v tomto období, jsou například jazzem prodchnuté *Le jazz* a *Jazzová suita* (obě z roku 1928), balet *Špalíček* (1932), *Serenáda pro komorní orchestr* (1930), houslové sonáty, *Lehké etudy pro dvoje housle* (1931), *Pět skladeb pro klavírní trio* (1930), pro klavír pak z roku 1929 cykly *Borová*, *Prehudia* a *La Danse*.

Z výše zmiňovaných děl pro violoncello a klavír *Arabesky* a *Arietta* můžeme připomenout, že je možné hrát je také ve verzi pro housle a klavír. Pro mladé houslisty napsal také *Sonatinu* (1937) nebo *Rytmičné etudy* (1931). Klavírní pedagogové často vybírají skladbičky ze tří sešitů *Loutek*. Známé jsou též *Bajky* (1924), *Jaro v zahradě* (1920) nebo *Skladba pro malé Evy* (1935) atd.

Na závěr kapitoly ještě podotkněme, že zmiňované vydání pastorel (hudebního vydavatelství *Alphonse Leduc* z roku 1931), je stále zatím vydáním jediným.

### 3.2 Zasazení do kontextu violoncellové literatury

Je pochopitelné, že pastorely jsou v díle Bohuslava Martinů pro violoncello, vedle koncertů, sonát a variací, skladbou pouze okrajovou. I v celkovém kontextu literatury pro tento nástroj stojí spíše v pozadí. Jak už jsme zmínili, záměr skladatelův byl na prvním místě čistě pedagogický, to však nebrání interpretům zvolit si jednotlivé pastorely jako např. přídavek na svůj recitál či zvolit celý cyklus jako plnohodnotnou součást programu. Pastorely jsou dílem skvostným především pro svoji krásnou intimní náladu a velkou

<sup>23</sup> MARTINŮ, Charlotte. 1978, s. 24.

<sup>24</sup> MIHULE, 1964, s. 15–22.

uměleckou hodnotu. Jejich negativum tkví v tom, že uvést celý cyklus na koncertě zabere přes třicet minut času, a to příliš nenaláká např. studenta akademie zvolit si je pro svůj absolventský recitál, jelikož přece jenom nekladou příliš vysoké nároky technické, ač jsou jistě interpretačně zajímavé. Také některá témata se mohou zdát v jednotlivých kusech mnohdy až příliš podobná. Podrobněji se však budeme interpretací zabývat v dalších kapitolách.

Podobný záměr, vytvořit kvalitní instruktivní dílo, měl v roce 1938 Paul Hindemith (1895–1963). *Tři lehké skladby pro violoncello v první poloze* můžeme vnímat jako pendant k *Miniaturní suitě* Bohuslava Martinů.<sup>25</sup> Sbírka *Pro děti* od Bély Bartóka (1881–1945), přestože v transkripci, také obohacuje literaturu tohoto druhu.

Naším cílem zde není vypisovat všechna instruktivní díla pro violoncella a jejich autory. Pouze upozorníme na ta z nich, kterým svoji záštitu propůjčily velké skladatelské osobnosti, jako tomu bylo v případě Martinů pastorel a dalších kusů „s podobným příběhem.“

V kontextu instruktivních skladeb jiných autorů a skladeb Bohuslava Martinů se jeví jako výjimečný počín napsání tohoto druhu literatury pro violoncello. Za nejvýznamnějšími přednesy a přednesovými sbírkami pro mladé violoncellisty stojí většinou autoři–violoncellisté–pedagogové. V tomto ohledu můžeme tvrdit, že je postavení pastorel v literatuře pro violoncello svým způsobem vlastně mimořádné.

### 3.3 Obecná charakteristika díla

Název *pastorela* pochází ze starofrancouzského slova „*pastourelle*“, v překladu to znamená pastýřka, pastýřská píseň. Obecně se uvádí, že jde o drobnou vokální či instrumentální skladbu s pastýřskými motivy, hranou zpravidla o Vánocích v kostele nebo také píseň, která oslavuje příchod jara, život na venkově a krásu přírody.<sup>26</sup> Forma pastorely zůstává živá v díle českých klasicistních skladatelů Jakuba Jana Ryby (1765–1815) či Františka Xavera Brixiho (1732–1771).

---

<sup>25</sup> ME RKA, 1995, s. 222.

<sup>26</sup> ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006. ISBN 80-86385-33-7, s. 205.

Těmto drobným hudebním útvarům říkáme drobné charakteristické skladby, mívají nejčastěji malou formu třídílnou, občas dvoudílnou, také velkou třídílnou, nebo mohou být rondem.<sup>27</sup>

Dílo, kterým se zabýváme, nese na obálce název *Pastorely, šest kusů, pro violoncello a klavír*.<sup>28</sup> Název je ve francouzštině. Bylo vydáno předním francouzským hudebním vydavatelstvím specializujícím se na klasickou hudbu, Édition Alphonse Leduc.

Jako první nahráli pastorely violoncellista Bohuš Heran s pianistou Alfredem Holečkem v hudebním vydavatelství Supraphone.<sup>29</sup>

*Šest pastorel pro violoncello a klavír* nese názvy *Andante, Allegretto moderato, Adagio, Moderato, Largo* a *Allegretto*. Již názvy jednotlivých pastorel dávají tušit, že se jedná o střídání pomalých a svižnějších částí.

---

<sup>27</sup> ZENKL, 2006, s. 187.

<sup>28</sup> MARTINŮ, Bohuslav. *Pastorales: six pièces pour violoncelle et piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

<sup>29</sup> MIHULE, 1972, s. 68.

## 4. Rozbor skladby

V následující kapitole se budeme zabývat rozбором jednotlivých pastorel. Jak již bylo vysvětleno v úvodu, budeme se dotýkat hudebních forem, harmonie a všech náležitostí, které souvisí s interpretací např. výstavbou frází, vystihnutí nálady a charakteru atd.

### 4.1 První pastorela Andante

První pastorela *Andante* je psána v malé třídlílné formě *aba*. Co se týče formálního rozboru, není jednoduché ve skladbách 20. století přesně určit formální strukturu, obzvlášť u těchto drobných charakteristických skladeb, kde se často určená forma překrývá s volným motivickým vývojem hudby. Pro rozbor je ale potřeba se rozhodnout pro určité teze, abychom se skladbou mohli dále pracovat.

Pastorela je psána v celém taktu a začíná čtyřtaktovou klavírní introdukcí. Nalezneme zde tklivý úvod, pouze pro levou ruku, kdy postupně stoupá melodie po sekundách a terciích. V pátém taktu již začíná díl *a*, mezitím stále klavír hraje sólo, tentokrát již čtvrté noty v akordech, violoncello se přidává až v následujícím taktu ve stejné náladě dynamiky *piano*. Posлуhač by mohl mít dojem, jako kdyby navazoval na introdukci. Bohuslav Martinů ve svých instrumentálních skladbách nepíše tóninu do předznamenání, není tedy vždycky úplně jednoduché se harmonií řídit a určovat podle ní, kde je například závěr úplný nebo poloviční, kde je konec předvětí apod. Díl *a* však začíná v tónině *Es dur* a vstup violoncella ji zachová. Nálada začátku pastorely je umocněna označením *dolce* v partu violoncellisty.

The image shows a musical score for the first Pastorella Andante. It consists of two systems of staves. The first system includes a Violoncello part (bass clef) and a Piano part (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Andante'. The piano part begins with a *p* dynamic and features a melody of quarter notes in the right hand and chords in the left hand. The second system continues the piano part and introduces the Violoncello part, which starts with a *p dolce* dynamic. The score is marked with '1' at the beginning of the first system.

Obr. č. 1: Introdukce klavíru a začátek dílu *a*

Díl *a* je, po již zmíněné introdukci, tvořen dvojperiodou, každou o dvou větách. Periodu označíme jako nepravidelnou,<sup>30</sup> jelikož není zachován stejný počet taktů v jednotlivých dvou větách. První perioda obsahuje patnáct taktů, tři doby v klavíru v následujícím taktu do ní patří také, violoncello už započiná nový úsek. Prvních šest taktů v periodě bychom mohli označit jako předvětí (končí třetí dobou šestého taktu). Následujících devět taktů představuje závětí.

Harmonicky se klavír příliš nevychyluje ze své linky čtvrt'ových dob, dominuje *Es dur*, *es moll* a příbuzné tóniny. Violoncello ve své melodii postupně dynamicky stoupá. Již zde se setkáváme s charakteristickým prvkem skladatelovy hudby, který se často objevuje v jeho volných větách, hudba, jako by nebyla členěna do taktů, ale její melodická linka „invenčně plyne“ v melodii skladby.<sup>31</sup>

Dynamicky melodie stoupá pomocí *crescend* z *piana* až do *forte*, ke konci se napětí uvolňuje v plynulém *decrescendu*. Dynamika tedy závisí spíše na violoncellistovi.

Druhá část dvojperiody začíná vstupem violoncella po dvou čtvrt'ových pomlkách. Úvodní takty přináší nové „motivické uvedení“ do další periody. Postupně se mění rytmický pohyb klavíru z ligaturových půlových not do úsečného rytmického metra a violoncello se zapojuje ve svázaných skupinách osminek. Stále silnější dynamika vyústí ve dva a půl taktu sólové hry violoncella (střídání osminových not a triol). Klavír potvrzuje čtvrt'ovými notami v akordech. Díl ukončují dvě trioly ve violoncellu.

Díl *b* se vyznačuje volným motivickým vývojem. Melodie sólového nástroje se opět uklidňuje v delší rytmické hodnoty, přidávají se synkopy (opět prvek pro Martinů více než příznačný). Klavír pojímá zpět rytmický doprovod čtvrt'ových not, ovšem v zahuštěnější harmonické lince. Po dvanácti taktech následuje opět pětitaktová část se sólovým violoncellem, v průběhu pouze s jedním akordickým úderem klavíru. Tato část svým charakterem připomíná kadenci a vybízí interpreta ke zvolnění metra a průběhu skladby.

---

<sup>30</sup> ZENKL, 2006, s. 53.

<sup>31</sup> ME RKA, 1995, s. 269.



Obr. č. 2: „Kadence“ violoncella

„Kadence“ končí návratem klavíru, violoncello drží dlouhý tón *C* jako prodlevu přes několik taktů. To, co bylo ke konci dílu *a* pouze naznačeno skupinou dvou triol, nyní mnohem vypjatěji postupně ukončuje díl *b*. Skupiny triol a postupný pasážový charakter čtvrt'ových not vyústí v návrat *Es dur* a návrat dílu *a*.

Klavír zahraje třídobý úvodní motiv, ale melodii opět přebírá violoncello. Následující návrat dílu *a* probíhá téměř shodně, avšak s hudebními motivy dílu *b*, např. melodií violoncella ve stylu kadence nebo volným vývojem hudby.

Posledních devět taktů lze označit za *codu*. Po dvoutaktové pasáži violoncella v půltónech a malých sekundách, melodie opět volně plyne a na malou chvíli může mít posluchač dojem, že skladatel přináší nové téma. Melodie však vyústí zpět do *As dur*, violoncello prodlévá na tónu *es*, klavír rytmicky zakončuje.



Obr. č. 3: Poslední úsek skladby, coda

Charakter pastorely je určen táhlou zpěvnou melodií violoncella a harmonicky i zvukově barevným doprovodem klavíru. Co se harmonie týče, pohybuje se téměř vždycky okolo příbuzných tónin *Es dur* a *es moll*. Celá část působí velmi křehce, a ač je zde vypsána



dynamika od *piana* do *forte*, není příliš kontrastní. Za typický prvek bychom mohli označit sólové střídání klavíru a violoncella napříč celou pastorelou.

#### 4.2 Druhá pastorela *Allegretto moderato*

V případě druhé pastorely *Allegretto moderato* se jedná o případ prostého ronda. Jde o veselou živou skladbu, která je úplným protikladem první pastorely a svým charakterem rysy ronda potvrzuje. Jedná se zde o 2/4 metrum.

U prostého ronda mluvíme o nejjednodušším druhu velkého ronda, jehož díly na sebe navazují přímo nebo s kratšími mezivěťmi.<sup>32</sup>

Před prvním uvedením dílu *A* slyšíme krátkou pětiktovou předehru klavíru, kterou můžeme označit za introdukci. Díl *A* má malou třídílnou formu *aba*. Čtyřtaktový díl *a* přednese hlavní myšlenku celé pastorely, staccatový úvod tvořený osminami a šestnáctinami. Tento prvek se pak prolíná napříč celou skladbou. Jde o velmi rytmický, téměř až motoricky-pohybový part violoncella. Hezký moment nastává v podobě opakování motivů violoncella klavírem. V dílu *b* violoncello zahraje rytmický motiv, klavír akordicky opakuje posunut o tercii. Díl *c* spojuje prvky a motivy obou předešlých dílů.



Obr. č. 4: Hlavní myšlenka celé pastorely, díl *a*

Poté můžeme hovořit o kratší mezivěť, která má devět taktů. Opakují se zde rytmické motivy violoncella ve skupinách šestnáctin. Tyto motivy jsou repetovány. Další díl *B* nastupuje po jejím konci, tentokrát je ale téma v klavíru, vyvíjí se trochu obměněným způsobem než hlavní téma dílu *A*. Violoncello se přidává až po dalších sedmi taktech a

<sup>32</sup> ZENKL, 2006, s. 131.

téma rozvíjí. Díl *B* je perioda, složená z předvěti a závěti. V závěti se objevuje novinka v podobě lomených trojzvuků a čtyřzvuků violoncellového partu.

A.L. 17 995

Obr. č. 5: Mezivěta dílu *b* a lomené akordy violoncella ústící do dvojzvuků v sextách

Následuje opět díl *A*, který se zde neobjevuje úplně v celém svém znění. Je kombinací hlavního tématu a violoncellových akordů dílu *B*. Jedná se tedy o periodu, a nikoliv o formu *aba* jako v případě prvním. Na konci akordy plynule vyústí do dvojtaktí dvojzvuků v sextách. Poté následuje opět rytmická mezivěta a díl *C* v poněkud kratším znění, téma je uvedeno v klavíru.

Díl *A* je shodný s dílem *A* ze začátku skladby, i zde je po jeho znění rytmická mezivěta, která však v tomto případě vyústí do *cody*. Poslední takty klavíru tohoto dílu jsou velmi bohatě harmonicky zahuštěné.

*Coda* je tematicky příbuzná s tématem dílu *A* a tvoří ji posledních dvanáct taktů skladby.

Ač Martinů uvádí pestrou škálu dynamického označení (od *piana* až po *forte*), působí skladba dojmem, že zde nejsou výraznější změny nálad nebo kontrastní části. *Forte* jsou

zde náhlá a mají funkci spíše akcentů, a to jak ve violoncellu, tak i v klavíru. Jednotlivé díly rouda se vpíjí do sebe a vzájemně se překrývají, Posluhač se však může orientovat na základě častého opakování úvodního motivu a návratů dílu *A*.

Určit tonální a harmonické těžiště je obtížné, nejčastěji se však pastorela pohybuje okolo tónin *G dur*, *D dur* a *F dur*.

Jak už jsme zmínili, charakteristickým prvkem pastorely je rytmus, motorický pohyb a střídání a prolínání rytmických pohybů ve violoncellu a klavíru. Celá část je veselá a durově laděná, mollových akordů je zde výrazně méně než v první pastorele. Pokud jsme u první pastorely měli pocit, že je zde melodie táhlá a neukotvená do jednotlivých taktů, zde je toto tvrzení v přesném protikladu. Interpret i posluchač mohou mít dojem pevně daného rytmického metra.

Synkopy se zde objevují v poněkud jiném charakteru, než tomu bylo u pastorely předešlé. Tam se jednalo o propojování tónů pod obloučky a do ligatur, zde jde o motivy, které začínají mnohdy na lehké době nebo jsou s akcenty.

### **4.3 Třetí pastorela Adagio**

Při rozboru třetí pastorely nás musí napadnout, jak nesnadný úkol nám skladatel připravil. Je to velmi těžko uchopitelný kus. Jak jsme již psali výše, v hudbě 20. století se již nelze úplně spoléhat a opírat o zákonitosti určitých hudebních forem. Autoři si často formy upravují a pracují s nimi dle svých představ. Ani Bohuslav Martinů nebyl výjimkou. Tónina není stanovena a metrum je 4/8. Violoncello zde začíná poprvé bez přede hry společně s klavírem. Stejně jako u první pastorely budeme mluvit o malé třídílné formě *aba*.

Malý díl *a* je dvojperioda. Tvoří ji první perioda o třinácti taktech a druhá o devatenácti taktech. Každá z nich je tvořena dvěma větami, předvětím a závětím. Jedná se o celou první stranu klavírní partitury. Předvětí první periody je tématem celého dílu *a*.

B. MARTINŮ

III

pour VIOLONCELLE et PIANO

The image shows a musical score for Violoncelle and Piano. The top staff is for the Violoncelle (bass clef) and the bottom staff is for the Piano (treble clef). The tempo is marked 'Adagio'. The Violoncelle part starts with a melody in the bass clef, marked 'p' (piano). The Piano part consists of a rhythmic accompaniment of chords in the right hand and bass notes in the left hand, marked 'p' and 'mf'. The word 'simile' is written above the Piano part. The score is for the third movement, indicated by the Roman numeral 'III'.

Obr. č. 6: Předvěti dílu *a* (úvodní melodie třetí pastorely)

Dynamika se nese ve znamení *crescend* a *decrescend*, ale spíše v rámci *piana* nebo *mezzoforte*.

Co se týká klavírního partu, jedná se zde pouze o doprovodnou linku. Violoncello klene melodii a klavír doprovází výhradně pomocí akordů v osminových hodnotách. Ve dvou případech (dvou taktech) klavír vynechá úplně. Poslední tři takty dílu hraje violoncello též sólově.

V dílu *b* už Martinů nerozvíjí úvodní téma. Přichází postupný sled několika hudebních myšlenek. Můžeme říct, že se jedná o evoluční vývoj hudby.<sup>33</sup>

V první části je jedenáct taktů šestnáctinových not violoncella vázaných vždy po osmi, tedy po taktech. Klavírní doprovod pravidelných osmin postupně řídne v noty čtvrté a noty půlové. Vše je ve slabé dynamice *piano pianissimo*.

Následující dva takty, kdy opět dominuje violoncello, (jelikož klavír má vždy jen na začátku akord s fermatou), připomíná krátkou kadenci. Způsob, jakým je tento úsek napsaný, vybízí k poněkud volnějšímu nakládání s rytmem. Objevují se zde trioly, které pokračují pasážovým stoupáním šestnáctin do tónu *f*<sup>1</sup>.

Následuje osmitaktová krátká část ve třičtvrtěčném taktu. Klavír a violoncello jsou zde v jakémsi protikladu, později po sobě vzájemně opakují motivy. Tento krátký úsek na posluchače může působit jako vrchol celé pastorely. Je psaná ve *forte*, ale na poslední chvíli se uklidní do *piana*. Poté se zde nachází sekundový postup violoncella do dílu *a*. Skladatel z neznámého důvodu použil 2/4 metrum místo 4/8, což je poněkud překvapivé.

<sup>33</sup> ZENKL, 2006, s. 77.

Již vícekrát jsme se mohli setkat s touto hříčkou v notových zápisech Martinů, těchto drobných změn violoncellového partu při reprízách.

Díl *a* nastoupí úplně ve shodě se začátkem, a i tak dále pokračuje. Ke konci je však pozměněný, může připomínat díl *b* (například vázanými šestnáctinami violoncella, opakovanými motivy, „kadencí“ violoncella, prolínáním triol a šestnáctin). Klavír ke konci již nemá téměř žádnou úlohu, dlí na dvou akordech. Violoncello se postupně zklidňuje do prodlevy na tónu *d*.



Obr. č. 7: „Kadence“ violoncella, prolínání šestnáctin a triol

Čím to je, že je třetí pastorela tak těžce uchopitelná a nepostihnutelná? Jako na posluchače na nás nemusí působit ani smutným, ale ani radostným dojmem. Akordy dur i moll jsou zde v symbióze. Působí velmi klidně, ba téměř ospale. Mohli bychom ji označit jako „nejméně výraznou“ a pro běžného posluchače tedy hůře stravitelnou. Nelze se zde opřít o žádné výraznější téma a interpret by mohl mít problém najít smysl v této poněkud zvláště vystavěné melodice. Také klavír má z celého cyklu nejméně výrazný part, jen opravdu doprovodný. Tato pastorela je také nejkratší. Může působit téměř jako *intermezzo* k dalšímu kusu. Ač je nejméně výrazná, nemůžeme jí upírat její „křehký a podmanivý“ charakter.

#### 4.4 Čtvrtá pastorela Moderato

Ve čtvrté pastorele musí jistě posluchače či hráče napadnout, že se jedná opět o rondo. V tomto případě by však byla na místě jistá opatrnost s určením konkrétního typu ronda, jelikož se tam odehrává příliš mnoho výjimek, témata se nikdy neobjevují v plném znění,

často jsou také výrazněji pozměněná atd. Proto můžeme spíše říct, že se jedná o skladbu rondového charakteru.

Tato čtvrtá část jistými výrazovými rysy připomíná druhou pastorelu *Allegretto moderato*. Společný je jistě 2/4 takt, svižnější tempo, motorický pohyb osmin a šestnáctin a samozřejmě charakter ronda. Čím se naopak odlišuje je její tonální průběh. Zatímco druhá pastorela byla laděná v dur, veselá a radostná, u čtvrté pastorely slyšíme spíše mollové ladění. Charakterem je bojovná, úderná a prudká.

I přesto, že se nejedná o klasické rondo v pravém slova smyslu, budeme užívat jeho terminologii s označením větných dílů.

Díl *a* začíná již na začátku pětiktovou předehrou klavíru (podobně jako je tomu u druhé pastorely). Těchto pět taktů bychom mohli označit tématem celé skladby. Melodie je pouze v levé ruce klavíru. Je zapsána úsečně, staccatově. Po pěti taktech se přidává violoncello, zopakuje téma o oktávu výš. Následuje takt klavíru, o kterém můžeme říct, že je spojku, která se prolíná napříč celou skladbou. Po ní následuje opakování tématu violoncella.

*pour VIOLONCELLE et PIANO* IV B. MARTINU

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The title is "pour VIOLONCELLE et PIANO" followed by the Roman numeral "IV" and the composer's name "B. MARTINU". The tempo is marked "Moderato" and the time signature is 2/4. The score is written for two staves: Violoncelle (Cello) and Piano. The piano part starts with a bass clef and a dynamic marking of "p". The cello part starts with a bass clef and a dynamic marking of "poco". The piano part has a melodic line in the left hand, and the cello part has a melodic line in the right hand. The piano part has a dynamic marking of "p" and the cello part has a dynamic marking of "poco".

Obr. č. 8: Začátek dílu *a*, předehra klavíru

Po klavírní spojce o tercii výš nastupuje díl *b*. Oproti dílu *a* je psán již v dynamice *mezzoforte*. U tohoto dílu můžeme mluvit o periodě, která je rozdělená na dvě věty o velikosti osm a jedenáct taktů. Melodie je tematicky příbuzná s dílem *a*. Skladatel s ní pracuje a rozvíjí její za pomoci především rytmických obměn

Následuje mezivěta, která začíná čtyřtaktovým úvodem pouze v klavíru, tematicky velmi podobným dílu *a*. Violoncello se přidává v pátém taktu. Tato mezivěta je motivicky a tematicky jakýmsi spojením obou předešlých dílů. Trvá dvanáct taktů.

Ve čtvrté pastorele jsou klavír a violoncello opět rovnocennými partnery, kteří si vzájemně odpovídají a navazují na sebe. V mezivěť, o které jsme hovořili v předchozím odstavci, je tomu například v synkopickém nástupu po době, kdy po sobě nástroje vzájemně opakují motiv.

Po této mezivěť shledáváme opět návrat dílu *a*. Objevuje se v mírně pozměněné podobě. Jedná se o to, že druhá a třetí osmina v taktu jsou u violoncella i klavíru vždy pod obloučkem. To způsobuje důrazy na lehkých dobách, tedy synkopy, které jsou pro hudbu Martinů tak typické. Mohlo by se zdát, že jde o drobný detail, který se do vyznění dílu až tolik nepromítne. Legato je ale u smyčcových nástrojů vždy mnohem výraznější změnou než například u klavíru, takže v tomto případě je změna opravdu výraznějšího charakteru. Tyto synkopy se objevují napříč celým dílem.

Před nástupem dílu *c* je zase krátká (tematicky příbuzná s dílem *a*) introdukce klavír. Díl *c* přináší nové motivické téma. V této části dominuje violoncello v silnější dynamice *forte*, klavír je zde spíše doprovodným. V tomto větěm díle stejně jako v celé pastorele se velmi často opakují jednotlivé rytmické motivy. Následuje dvojtaktí, které působí jako „otázky a odpovědi“ mezi klavírem a violoncellem. Má lehce odlehčenější a vtipnější charakter oproti průběhu zbytku skladby.

Rytmická změna nastává v držených ligaturových půlových notách ve violoncellu. Tento motiv se ale již jednou objevil v první mezivěť první části skladby. Návratu dílu *a* předchází čtyři takty pasáží sólového violoncella v šestnáctinových hodnotách

Návrat dílu *a* se nese ve znamení ještě výraznějších synkop, ligatur a legat než při předchozím návratu. Klavírní part a harmonie však zůstávají beze změn.

Závěrečnou část *d*, kterou pastorela končí, tvoří opět perioda. První věta periody (tedy prvních osm taktů) je zcela shodná s větěm dílem *b*. Druhá věta je již opravdu závěrečným úsekem skladby. Celá je psána ve *forte* a s *crescendy*. Je jakýmsi shrnutím všech rytmických a výrazových prvků (motivů), které zde Martinů užil.

Posledních sedm taktů bychom mohli váhat, jestli se nejedná o opětovný návrat dílu *a*. Tento úsek je však řazen mezi díl *b*, protože se jedná o téma v závěru a pouze ve zkrácené verzi na několik taktů. Ty jsou však velmi dramatické díky tomu, že téma je zapsáno za pomoci lomených akordů a s nástupem po době.

Několik posledních taktů dohrává violoncello sólo, klavír se přidá až v závěrečném akordu. Konec skladby je zapsán v nejsilnější dynamice *fortissimo*.

Čtvrtá pastorela je v tomto cyklu zatím jediná část, která končí v silné dynamice a obecně můžeme říct, že silná dynamika je jejím krédem. Podobně jako druhá pastorela *Allegretto moderato* zaujme stále se opakujícím rytmickým, téměř až motorickým pohybem a stálým opakováním jednotlivých motivů.



Obr. č. 9: Opakování jednotlivých motivů mezi violoncellem a klavírem

Hlavní téma dílu *a* se vždycky objevuje v tónině *c moll*. Výjimkou je třetí návrat, kdy na první době zazní akord *C dur*. Zajímavé je také upozornit, že se zde na několika místech objevuje chromatika. Překvapením je náhlý durový konec v posledním akordu. Po vypjaté mollové melodii náhle zazní opět jásavá *C dur*.



Obr. č. 10: Návrat hlavního tématu v tónině *C dur*

Dalším poznávacím znamením by mohl být největší výskyt not ve staccatu anebo třeba ten fakt, že tato pastorela je nejhluběji posazená z celého cyklu. Posлуhač by mohl právem pochybovat, jestli stále ještě hraje violoncello.

Krásně zde také vynikne kontrast „klidného intermezza“ předešlé části a nástup pastorely čtvrté, nejvíce dramatické a výbojné.



#### 4.5 Pátá pastorela Largo

U páté pastorely *Largo* bychom asi opět neměli trvat na určení přesného typu formy. Malá třídlínná forma *aba* se zde ukazuje spíše v náznaku. Mnohem vhodnější by bylo hovořit o volném motivicko-tematickém vývoji hudby. Označení *Largo* dává tušit, že půjde o nejpomalejší část z celého cyklu. Úvod, ale i vlastně téměř celý její průběh, se nese ve znamení mollové tóniny. Martinů ji zasadil opět do celého taktu.

Violoncello začíná sólovým vstupem rozloženého akordu c moll s instrukcí *dolce espressivo*. Tato část bude pro účely rozboru nazvána díl *a*.

The image shows a musical score for Violoncello and Piano. The title is "pour VIOLONCELLE et PIANO" and the composer is "B. MARTINŮ". The piece is marked "Largo". The Violoncello part begins with a solo entrance of a broken C major chord, marked "p dolce espress." and "mf". The Piano part enters in the fourth measure with a forte chord, marked "poco f espress.". The score is in C major, 3/4 time, and consists of two systems of staves.

Obr. č. 11: Sólový vstup violoncella, ukázka rytmického obohacení v podobě triol

Klavír se sice přidává ve čtvrtém taktu, po jeho dokončení však opět umlkne. Jeho úloha je v tomto větném dílu spíše doprovodná. Na rozdíl od violoncella je ale jeho rytmus pravidelný a udává tak tep celé skladbě, což je pro interpreta důležité ke správnému rytmickému citění skladby. Za díl *a* tedy považujeme prvních třináct taktů. V předposledním taktu před začátkem dílu *b* má klavír ve svém partu náhle *forte* a označení *poco espressivo*. Jedná se zde o jeho první výraznější vstup.

Díl *b* zpočátku rozvíjí téma (opět violoncello sólo), poté však následuje řada různých hudebních myšlenek, proto budeme hovořit, jak již bylo zmíněno výše, o motivicko-tematickém vývoji hudby. Po šesti taktech se náhle z dynamiky *piano* dostáváme až do

*forte*, které je navíc umocněno vyšší polohou violoncella. Můžeme to tedy považovat jako první vrchol skladby

Následuje další hudební myšlenka, a to skupiny osminových not violoncella vázaných po čtyřech. Po dvou taktech vždy přejdou do celé noty a figura se opakuje o kvintu výš. Klavír hraje pouze každý druhý takt. Později violoncello dohrává sólo a rytmus se obohatí o trioly.

Hlavní linku převezme klavír, violoncello zahraje novou myšlenku a zase střídá téma klavír. Tento způsob se opakuje ještě dvakrát. Dynamika stoupá a expresivita místa je umocněna lomeným akordem violoncella a *fortissimem* klavíru. Tato část působí tak sounáležitě, jako kdyby byly oba nástroje jedním. To je ještě více podpořeno tím, že Martinů zapsal oba nástroje do stejné linky, znějí tedy zvukově a barevně velmi podobně.



Obr. č. 12: Návrat dílu *a*

Po této části zazní opět díl *a*. Uslyšíme však pouze úvodní vstup violoncella, poté zazní melodie podobná předposlednímu tématu dílu *b*, je však obohacena o další figury a výrazové prvky. Doprovod klavíru je velmi podobný. Dynamika se z postupného *piana* dostává přes *crescendo* opět do *forte*, po čtyřech taktech začne ale opět klesat. Následují dva takty postupu malých tercií sólového violoncella.

Závěrečná melodie violoncella působí skoro alegoricky ve vztahu k hlavnímu tématu. Jednotlivým tónům melodie předchází vždycky malá sekunda. Rytmus je také na některých tónech prodloužen. Vnímavý interpret však dokáže tento úsek zahrát tak, že posluchač hlavní téma identifikuje. Dynamika se uklidní do *piana* a pátá pastorela skončí v tónině *As dur*. Můžeme si povšimnout, že toto je již druhý případ, že i přes celkově mollový průběh pastorely, je zakončena durově.

Hlavním znakem páté pastorely je její temné, téměř až tragické zabarvení. Jejím tonálním těžištěm můžeme označit c moll. Díky značné expresivitě klade tento kus vysoké požadavky na interpretovu tvůrčí invenci.

Táto část působí nejvíce monotematicky, protože je v ní, ve své podstatě, stále rozvíjeno téma v úvodu. Nejsou zde také žádné výraznější kontrasty. I tempové označení *largo* klade jistý závazek, aby se nestal průběh skladby unylým a nezáživným. Pátá pastorela má také díky velkému počtu křížků, béček a odrážek, nejproblematičtější intonaci.

Tato skladba je půvabná svou hloubkou, tematicko-motivickou výstavbou, rytmickou figurací a expresivitou.

#### 4.6 Šestá pastorela Allegretto

Šestá pastorela *Allegretto* je napsána v 6/8 metru. Ze všech pastorel je její tempo nejrychlejší. Vyniká nejmoderněji pojatou kompozicí a zřetelnými neoklasicistními prvky. Její formu bychom mohli označit jako skladbu rondového charakteru, stejně jako tomu bylo v případě páté pastorely.

Téma dílu *a* začíná violoncello. Je to rytmická úsečná melodie, která se nese ve znamení staccat. Přestože je tato skladba psaná v 6/8 metru, posluchač může mít pocit, že se jedná o metrum 2/4.

The image shows a musical score for the sixth pastorela by B. Martinů. It is titled 'VI B. MARTINŮ' and is for Violoncello and Piano. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics are 'p' (piano). The score shows the beginning of the piece, with the cello playing a rhythmic melody and the piano providing accompaniment. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 6/8.

Obr. č. 13: Téma dílu *a*

Díl *a* můžeme označit jako periodu. Po skončení hlavní melodie violoncella, téma ve krácené verzi opakuje klavír o oktávu výš. Dynamika této části je spíše pianová, místy

s *crescendem* do *mezzoforte*. Nárůst zvuku způsobuje postupně stále více rytmicky zahuštěnější klavírní part.

Následuje část, kterou bychom mohli označit jako oblast dílu *b*. Tento úsek přináší několik nových témat. V následujících řádcích se je postupně budeme snažit popsat a rozklíčovat.

Violoncello hraje pizzicato ve stylu levé ruky klavíru předešlého řádku. Klavír sekunduje pasážemi šestnáctinových hodnot. Mohli bychom dodat, že v tomto případě se jedná o místo, které připomíná staré klasicistní a barokní doprovody bassa continua, v tomto případě však ve zcela novém kabátě neoklasicismu. Je to vůbec první případ souvislého pizzicata v pastorelách.

Další téma už není tvořeno jen rytmizujícími motivy a figuracemi, ale přináší první melodičtější téma a také první silnější dynamiku ve *forte*. To, co předtím hrálo violoncello pizzicatem, je nyní hráno smyčcem. Pro tento úsek je charakteristické to, že ve violoncellu se střídá buď melodie nebo doprovod osminových not pizzicatem nebo smyčcem. Charakteristické jsou také náhlé dynamické změny.

Další úsek je tvořen opakováním rytmických figur violoncella za doprovodu osminových hodnot klavíru. Tyto čtyři takty vyústí do zpěvného tématu violoncella tvořeného periodou. Toto místo velmi výrazné a v silné dynamice. Lze ho považovat za vrchol celé pastorely. Klavír opět doprovází rytmickou linií osminových not.

Před návratem dílu *a* následuje harmonicky bohatší melodie za pomoci akordů. Též osminy v klavíru jsou zahuštěny akordicky.

Díl *a* je lehce pozměněn legatem mezi šestnáctinami a osminou na těžké době. Na první pohled to v notách snad ani není patrné. Rozdíl pro posluchače je však zřejmý, jelikož u smyčcových nástrojů je legato stěžejním výrazovým prostředkem. I následující skupiny šestnáctin, jsou na rozdíl od prvního znění dílu *a*, nyní pod obloučkem. Změna je také v dynamice. Nyní probíhá téma v *mezzoforte*, nikoli v *pianu*.

Oblast, která následuje si můžeme pojmenovat díl *c*. S dílem *b* má společné pizzicato ve violoncellu. Zde se však nejedná o pizzicato doprovodné, jako je tomu ve zmiňovaném díle *b*, ale o společně hranou melodii violoncella a klavíru. Nástroje buď hrají společně nebo se vzájemně doplňují (odpovídají si).

Po skončení části pizzicato následuje interpretačně obtížné místo. Jedná se o běhy violoncella, kdy musí hráč nastoupit po čtvrté osmině klavíru. Violoncello opět vystřídá zpěvnou melodii ve *forte*, která působí jako kombinace předchozích témat.

Následuje sedmitaktová mezihra klavíru. Je to vlastně spojka, která je tvořena chromatickými pasážemi a běhy v pravé ruce.

Díl *a* se zde vrací již naposledy. Tentokrát spojuje Martinů legatem vždy poloviny taktů. Téma se tak stává ještě výraznější a více zatěžkané. Pro tento poslední díl skladby je charakteristické opakování jednotlivých motivů. Klavír je v doprovodu stále úspornější, až několik taktů před koncem utichne úplně. Violoncello stále repetuje jednotlivé rytmické motivy. Klavír se opět připojí k violoncellu. Společně opakují rozložený akord *g moll* v čím dál slabší dynamice. Poslední tón *G* zazní v *pianissimu*.

Šestá pastorela celý cyklus pastorel ukončuje. Nejspíše proto ji autor napsal jako interpretačně i posluchačsky nejobtížnější. Je také rytmicky i harmonicky velmi bohatá. Avšak její forma je hůře uchopitelná.

Co se týče harmonického průběhu, těžištěm bychom mohli označit tóninu *g moll*. Často se zde stává, že po mollovém tématu ve violoncellu, následuje durová mezihra klavíru.

Hlavním pilířem, o který se může hráč i posluchač opřít, je opakující se a stále se proměňující díl *a*. Dalším stěžejním prvkem Martinů tvorby jsou několikrát za sebou repetované figury. V šesté pastorele je to znak více než častý. Tento kus je rozhodně díky osminovému metru nejsvižnější částí, snad je to i díky hutnější rytimizaci jednotlivých taktů. Jak již bylo naznačeno výše, tato pastorela vyžaduje již větší interpretační nároky než kusy předchozí.

Šestou pastorelou zakončíme kapitolu, která se věnuje analýze tohoto díla. Na závěr snad ještě můžeme vyzdvihnout, jak geniálně Martinů pracuje s kontrastem. Pastorely spolu pouze zdánlivě tematicky nesouvisí. V kontextu celého cyklu, jedna navazuje na druhou. Střídá se vždy pastorela zpěvná a melodická s rytmickou a hravou. Charakterem tklivá zádumčivá část stojí vedle veselé energické. Jediné úskalí však může nastat v tom případě, kdy tato struktura, může být pro posluchače i hráče po několika kusech již snadno předvídatelná. Každopádně můžeme říct, že *Šest pastorel Bohuslava Martinů pro*

*violoncello a klavír* mají své nenahraditelné místo v literatuře pro tento nástroj. Svým způsobem však stojí stále trochu v pozadí.

Jako zpestření diplomové práce je zde předložen Martinův vlastní výrok o analýze. Přesto, že je vlastně v přímém rozporu s prací v této kapitole, nezbyvá nám než doufat, že veselá povaha Bohuslava Martinů tento výrok myslela spíše ironicky a jistě by měla pochopení pro potřebu analyzování a hlubšího zkoumání díla.

*„Upustil jsem od podrobné analýzy svých děl. Skladba je jeden celek a veřejnost by ji jako jeden celek měla poslouchat. Rozebírat takové detaily jako jsou motiv, téma, stavba atd., moc nepomáhá a nic neobjasňuje. Taková analýza je jako hádanka: není přece žádnou hádankou, že jsem složil symfonii a nechci, aby ji lidé jako hádanku poslouchali.“<sup>34</sup>*

*Bohuslav Martinů*

---

<sup>34</sup> [Grundy, Michael, Bohuslav Martinů a Sergej Kusevickij, muzikus.cz, 2009-10-30, 2011-03-14, <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Bohuslav-Martinu-a-Sergej-Kusevickij~04~rijen~2009/>].

## 5. Interpretace díla

V této kapitole diplomové práce se budeme zabývat samotnou interpretací. Popíšeme technická a interpretační úskalí. Dále bude kapitola obsahovat návrhy a postřehy k nácviку skladby i jejího provedení na pódiu.<sup>35</sup> Je třeba podotknout, že návrhy počítají již s technicky vyspělým hráčem, který již více než elementárně obsáhl techniku svého nástroje a svoji pozornost může tedy zaměřit „k vyšším cílům“. Nácviк a metodiku skladby pro žáky na ZUŠ si nastíníme v další kapitole.

### 5.1 První pastorela Andante

Těžištěm práce violoncellisty při interpretaci první pastorely bude jistě docílení kvalitního tahu smyčce pravé ruky, který postihne všechny nuance barvy, dynamiky a autorův způsob zápisu melodie, který vypadá, jako kdyby tóny nebyly řazeny do taktů, ale do dlouhých melodických frází. Violoncellista musí dokázat „smyčcem vyprávět“ a naprosto veškerá technika musí být podřízena tomuto způsobu hry.

Tempové označení *Andante* není pomalým tempem. Se svými předepsanými šedesáti údery za minutu a předpisem krokem, volně, ale nikoliv zdlouhavě, se řadí téměř až na okraj temp středních. Je velmi obtížné hrát skladbu v tomto tempu, aniž by hráč začal zpomalovat. Proto je vhodné soustředit se neustále na průběh melodie. Vzhledem k tomu, že zde má klavír introdukci, je zde na místě domluva mezi interprety. Stejně tak jako hráči nesmějí zpomalovat, neměl by se v pastorele objevit jakýkoliv neklid nebo spěch. Vyjádřit náladu první pastorely je tedy velmi obtížné.

Vzhledem k větším notovým hodnotám a průběhu melodie je vhodné hrát celým smyčcem a kontrolovat rychlost tahu, aby skladba působila oním dojmem „nekonečné melodie“. Při tahu smyčce směrem od žabky je třeba zjemnit tah pohybem zápěstí dolů a směrem od špičky zase nakloněním zápěstí na druhou stranu ještě před změnou smyku. Jedině tímto způsobem je možné docílit neslyšných výměn tahu smyčce. Důležitým faktorem je také

---

<sup>35</sup> Pozn. Tato kapitola vznikla ve spolupráci s odborníkem na violoncellovou interpretaci, pedagogem a umělcem prof. Miroslavem Petrášem a také s MgA. Miladou Gajdovou, pedagožkou na ZUŠ.

pohlídání rychlosti tahu při vázaných osminových hodnotách nebo úspornější vedení smyčce při hodnotách delších (půlové, celé noty atd.).<sup>36</sup>

Při hraní delších melodických frází je pro violoncellistu velmi důležité přirozené volné dýchání. Za ideální lze považovat volné hrdlo a bránici, také však uvolněné mimické svaly obličeje. Jakékoli napětí, které by tělo vytvářelo, je v přímém rozporu s volnou uvolněnou hrou.

Dále můžeme poukázat na problematiku části, kde hraje violoncello sólo, a kterou jsme si při rozboru označili jako „kadenci“. Aby tato část vynikla, musí být její rytmus pojat poněkud volněji. Nejprve je vhodné ho zpomalit, poté postupně zrychlovat, nakonec společně s klavírem vplynout do tempa původního. Jelikož je v tomto místě violoncellový part psán především na strunách *G* a *C*, je potřeba většího tlaku v pravé ruce na rozeznění spodních strun k vytvoření jadrného „zvukově ohraničeného“ tónu.

Jelikož se v této části objevují v hojné míře také trioly, je třeba si předem určit místo na smyčci (délku tahu), kde je bude violoncellista provádět. Nejlépe vyzní v oblasti okolo těžiště, tedy středu smyčce či v jeho dolní polovině.

Velmi důležitým prvkem je pro interpreta na smyčcový nástroj samozřejmě vibrato. Zde je vhodné zvolit vibrato pomalejší, tedy s menším rozkmitem. Je také na vkusu interpreta, zda zde umístí i tóny či místa zcela bez vibrata.

První pastorela je napsána ve formě malé třídílné formy, je vhodné návrat dílu *a* nějakým způsobem odlišit např. dynamicky, charakterově, vyzněním frází, rychlostí vibrata apod.

Již několikrát jsme zde zmiňovali dynamiku. Podotkněme, že změna dynamiky je, zvláště v pomalejších skladbách, v přímé úměře s délkou tahu smyčce či jeho posazení na strunách (hraní u kobyly, ve středu, na hmatníku atd.). Při interpretaci je velmi vhodné mít promyšlený „plán tahu smyčce“.

Samozřejmostí úspěšné interpretace by měla být správná intonace. Nebudeme ji zde nijak více rozvádět a specifikovat, pouze upozorníme na důležitý fakt, který ji může do jisté míry podpořit. Tím je tvorba prstokladu. Musíme zdůraznit, že neexistuje žádné dogma

---

<sup>36</sup> PETRÁŠ, Miroslav. *Violoncello: pojednání o tónu*. V Praze: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-7331-038-4, s. 79.



o tvorbě správných prstokladů. Závisí to vždy a jen pouze na interpretovi. Je však obecně považováno za vhodné, co nejdéle setrvat v určené poloze, výměny levé ruky dělat na těžkou dobu nebo na začátku fráze. Je také třeba si uvědomit, že prstoklad má vliv na charakter skladby, barvu, a že také umocňuje dynamiku. Na základě toho hráč bude volit, zda to či ono místo bude hráno např. na struně *d* nebo *a*.



Obr. č. 14: Návrh prstokladu

## 5.2 Allegretto moderato

V pastorele *Allegretto moderato* se musí interpret zaměřit především na správný způsob rozeznění šestnáctinových not. Ideálním způsobem je hrát tyto rychlé skákavé hodnoty v oblasti okolo těžiště (tedy středu) smyčce. Nemělo by se stát, že budeme hrát celým loktem pravé ruky, a že přechody přes struny budeme řešit hrou s jeho pomocí. V této chvíli je nejlepším způsobem tahat zvláště zápěstím pravé ruky, které pohybem nahoru a dolů zajistí spiccatový, ale přesto položený a uvolněný smyk. Tak, jako se ve skladbě vyvíjí dynamika, taková by měla být přímá úměra využití délky smyčce. Je přirozené, že v *piano* budeme hrát malým kouskem a tlak pravé ruky bude pouze nepatrný, naopak ve *forte* musíme více přitlačit a smyk rozšířit (obzvláště na strunách *C* a *G*). Rameno a loket pravé ruky by měly zůstat uvolněné. Jakákoliv bolest by svědčila o přílišné námaze, která je zde nežádoucí.



Obr. č. 15: Návrh smyku

Je velmi vhodné, aby těžké doby zde byly hrány od žabky. Níže jsou uvedeny návrhy smyků, které tento způsob zajistí. Tyto záležitosti však vždy závisí na libovůli konkrétního violoncellisty, jelikož každý má naprosto odlišné tělesné dispozice.

Další důležitá poznámka, která je klíčová, je upozornění na nástup šestnáctinových hodnot po pomlce uprostřed taktu (tedy na lehkou dobu). Je nezbytné, aby se tón rozezněl z na smyčci přiložené pravé ruky na struně, v opačném případě hrozí, že tato místa budou nerytmická.

Jelikož se napříč celou pastorelou objevují pasáže šestnáctinových not řazených po taktech (někdy i dva řádky), hrozí zde nebezpečí, že violoncellista je bude přirozeně zrychlovat. Aby k tomu nedocházelo, je vhodné určit si nepatrné důrazy na počáteční tóny skupinky (např. vždy na začátku nového taktu).

Důležitým momentem jsou v této části akordy. Jsou zde většinou trojzvuky a jeden čtyřzvuk. Akordy se objevují buď v podobě not osminových nebo jako čtvrt'ové s tečkou. Důležité je hrát rytmicky přesně, aby vynikl rozdíl mezi nimi. Některé z nich můžeme hrát současně, občas by bylo zajímavé hrát například lomeným způsobem.

Akordy vyústí do čtyř dvojjzvuků v sextových dvojhmatech. Pro dobrou a přesnou intonaci je na místě, hrát je celou délkou smyčce se zdůrazněným vrchním (tedy hlavním) tónem.

Co se týká dalších náležitostí správné intonace, je to především velký výskyt křížků a béček i v rámci jednoho taktu. Z toho plyne, že by si interpret měl pohlídat, aby druhý prst levé ruky dával více k prvnímu a třetí naopak ke čtvrtému. Toto elementární pravidlo správné intonaci velmi napomůže.

Při posledním návratu dílu *a* je dobré začít šestnáctinové hodnoty od žabky. Tento způsob opět zajistí těžké doby od žabky.



Obr. č. 15: Návrh smyku

Vzhledem k tomu, že nálada druhé pastorely je veselá a radostná, interpretačním zpestřením by mohla být např. vyražená poslední doba.

### 5.3 Třetí pastorela Adagio

Protože se jedná o pomalou pastorelu, přirozeně bude její interpretační problematika v lecčem podobná jako v první pastorele *Andante*. I zde violoncellista nejlépe uplatní dlouhý tah celým smyčcem s uvolněnou pravou rukou a jemně se pohybujícím zápěstím, které bude smyk korigovat. Opět si musíme dát pozor, aby nedocházelo k slyšitelným výměnám smyčce.



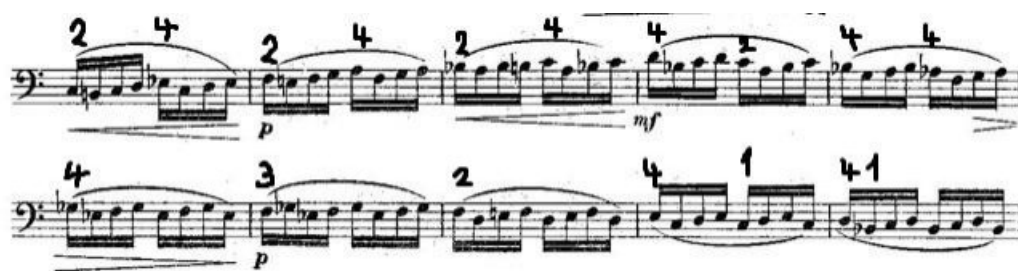
Obr. č. 16: Ukázka frázování

Jak již bylo zmíněno při rozboru této pastorely, jedná se o skladbu těžce uchopitelnou, a to i po stránce interpretační. Za největší úskalí druhé pastorely lze tedy právem považovat vytvoření „nálady“ a zvolit všechny vhodné prostředky k jejímu provedení. Zkrátka dát tomuto „tklivému intermezzu“ smysl, aby zaujalo především posluchače. Je to obtížný úkol i z toho ohledu, že to společně s tahem celé skladby, zcela leží na bedrech violoncellisty, jelikož klavírní part zde má úlohu pouze doprovodnou. Obtížné je také přecházení „z tématu do tématu“ (druhá pastorela je založena na několika hudebních myšlenkách, které se vzájemně prolínají a často přicházejí bez přípravy) a to jak pro orientaci interpretů, tak posluchačů.

V předchozích kapitolách jsme zmiňovali ony Martinů „nekonečné fráze“ v pomalých větách, které jako kdyby nebyly řazeny do taktů, vyskytují se i zde. Tady se s nimi ale pojí zvláštní problematika a to, že některé fráze začínají na lehké době v taktu (musí tedy plynule navázat) a některé jsou s předešlou frází odděleny pomlčkou. Toto je třeba rozlišovat, i když by mohl být hráč v pokušení rozdíl vůbec nezaznamenat.

Dynamika této části není příliš výrazná, pohybuje se nejčastěji okolo *piana* a *mezzoforte*, je tedy vhodné dodržovat všechna předepsaná *crescenda* a *decrescenda*, abychom dosáhli alespoň zdánlivého kontrastu.

Co se týká pasáží šestnáctinových not na první straně violoncellového partu, je to místo poměrně výrazné a je přípravou na „kadenci“ violoncella, kterou v rozboru uvádíme jako vrchol skladby. V této části by se mohl interpret potýkat především s tvorbou vhodného prstokladu, který podpoří správnou intonaci, neslyšné výměny poloh, které nebudou dělat boule na lehkých dobách a celkově bude pro levou ruku pohodlný. Níže je uveden návrh prstokladu, který je založen na posunu čtvrtého prstu a využívá také barvy prázdných strun.<sup>37</sup>



Obr. č. 16: Návrh prstokladu s využitím postupu druhých a čtvrtých prstů

Jistý kontrast může skladbě zajistit ona zmiňovaná „kadence“. Zde by měl interpret počítat s poněkud „volnějším nakládáním“ s rytmem a následným zrychlením a crescendem do *forte*. Následné opakování motivů by mohlo vést k „hledání barev“ a střídání prstokladů na struně *a a d*.

Je na zvážení každého hráče, jestli uposlechne předepsaný smyk, který svazuje vždy dva motivy nebo jestli pro větší svobodu pravé ruky smyk rozdělí.

Jako na poslední možné úskalí poukažme na občasný výskyt triol. Je nutné zvýraznit jejich rozdíl v návaznosti na hodnoty osminové.

#### 5.4 Čtvrtá pastorela Moderato

Čtvrtá pastorela je opět technicky velmi podobná pastorele druhé. Interpret musí řešit podobné obtíže v souvislosti s drobnějšími notovými hodnotami a svižnějším tempem. Velmi důležité je při pasážích šestnáctinových not dávat lehké důrazy na začátky taktů.

Přestože je tempo svižnější, přece jenom se jedná o *Moderato*, které řadíme spíše k tempům středním. Je tedy vhodné to skutečně dodržet, v opačném případě hrozí ztráta

<sup>37</sup> PETRÁŠ 2005, s. 100.

kontroly nad pasážemi šestnáctin. V případě 2/4 taktu by příliš rychlá hra interpretaci neprospěla.

V případech taktů, kde se vyskytuje na jedné době osmina a dvě šestnáctiny, je vhodné začít hrát šestnáctiny od žabky, aby byly následující těžké doby také od žabky.



Obr. č. 17: Návrh smyku

Hlavním znakem čtvrté pastorely je monotematicnost, neustále opakující se úvodní motiv, který se stále rozvíjí a obměňuje napříč celou skladbou. Proto je důležité, abychom v tomto případě dodržovali důrazy na těžkých dobách, aby vynikly pokaždé jiné tóny, rytmy nebo obloučky, které se na nich budou vyskytovat.

Co se týká dynamiky, největší příležitostí je vždy návrat dílu *a*. I přesto, že to není uvedeno autorem, je na zvážení interpreta, zda nevyužije tuto příležitost k vytvoření kontrastu a nezahraje téma pokaždé v jiné síle.

Tato skladba je napsána v poměrně nízké poloze, tzn., že se zde vyskytuje hodně motivů na struně *C*. To vyžaduje velmi důslednou a přesnou artikulaci pravé ruky. Tyto úseky potřebují do hry větší zapojení lokte a ramene (na rozdíl od vyšších strun *a* a *d*).

Pokud se v průběhu skladby vyskytnou místa, kde nejsou staccata a tečky, je na místě zdůraznit jejich větší zpěvnost, jelikož tato skladba je na výskyt staccat opravdu bohatá. Takových úseků je zde ale spíše méně, protože staccata umocňují „bojovný dramatický“ charakter tohoto kusu.

Ve čtvrté pastorele se opět vykytuje několik míst obtížných na tvorbu vhodného prstokladu. Na obrázku níže je uvedeno pár návrhů, které zamezí problematice přechodů přes struny.



Obr. č. 18: Návrh prstokladu s využitím posunu čtvrtého prstu

Při návratech dílu *a* se zde vždycky objeví tón, který naruší přesné vyznění tématu. Většinou tím, že je laděný do tóniny dur (jsou to nejčastěji tóny s odrážkou). Je vhodné tento nepatrný rozdíl zdůraznit (např. akcentem).

Ke konci skladby se hlavní téma objevuje obohacené o akordy, ty je vhodné hrát lomeně (tento způsob umocní dramaticky vypjatý závěr).

### 5.5 Pátá pastorela Largo

Pátá pastorela má nejpomalejší tempo z celého cyklu. Její interpretační doménou je její výraz. Interpret by měl hledat cestu jakým způsobem vytvoří onu tklivou posmutnělou náladu tóniny *c moll*, která je harmonickým těžištěm skladby. Dlouhé fráze violoncella a nekonečná melodie za doprovodu klavíru, tak by se tato skladba dala charakterizovat.

V samotném úvodu můžeme slyšet rozložený akord *c moll*, který se snad, podobně jako spousta jiných skladeb psaných pro violoncello, odvolává na Preludium sólové *suity c moll* *J. S. Bacha*.



Obr. č. 19: Návrh smyku

Přestože je v notovém zápise na prvním tónu napsaný znak pro hraní od špičky, violoncellista může zvážit, jestli není vhodnější začít od žabky. Pravá ruka bude vyrovnanější a smyk bude svobodnější. Znamenalo by to však, že na konci třetího taktu by musel náhle změnit smyk pro vyklenutí začátku fráze.

*Dolce espressivo* dává interpretům jasně najevo o jaký typ skladby se bude jednat. Tahy smyčce by měly být prosté jakýkoliv prudkých výměn. Vláčny pohyb zápěstí pravé ruky při výměnách smyčce zajistí, že tahy budou jemné a skutečně *dolce*. I přesto, že je v úvodu psané *piano* měl by hráč uposlechnout spíše výzvu *espressivo*. *Piano* by mělo zůstat spíše v charakteru než ve zvuku.

V průběhu pastorely se zde objevují místa s triolami, které jsou zároveň ukončením fráze. Je dobré hrát je vždy na jedné struně, i za cenu slyšitelné výměny na druhém tónu trioly. Pokud to hráč provede přesvědčivě, bude to naopak velmi hezký interpretační moment. Důležité je také dbát na rytmický průběh těchto úseků, jelikož jim předchází většinou skupiny tří osminových hodnot, které triolami nejsou. Je tedy opravdu třeba tyto motivy rozlišit.



Obr. č. 20: Návrh prstokladu a ukázka glissanda

Klíčovým faktorem je zde barva a zvuková kvalita. Při pomalejších tazích smyčce a zvláště tehdy, pokud je pod obloučkem více tónů, hrozí kolísání zvuku, nejrůznější tónové kazy atd. Bývá to způsobeno špatným hospodařením s rychlostí tahu smyčce, křivým směrem tahu nebo nedostatečně zabořeným smyčcem na strunách (obzvláště na struně *C* a *G*). Co se týká barvy, vzhledem k tomu, že je pastorela napsána opět do spíše nízké polohy, objevuje se zde možnost, že místa, která jsou psána na struně *d* mohou být hrána na struně *G* atd. Tyto změny barvy mohou též podtrhovat dynamiku a celkově skladbě propůjčí úplně jiný interpretační rozměr.

Skladba je sice psána v tempovém označení *Largo*, hráč by ale měl také upozornit na místa, kde stoupá dynamika, a kde se vyskytují stoupající pasáže osminových not. Tato místa by naopak měla tempově stoupat, alespoň náznakem. V opačném případě hrozí ztráta přirozeného napětí.

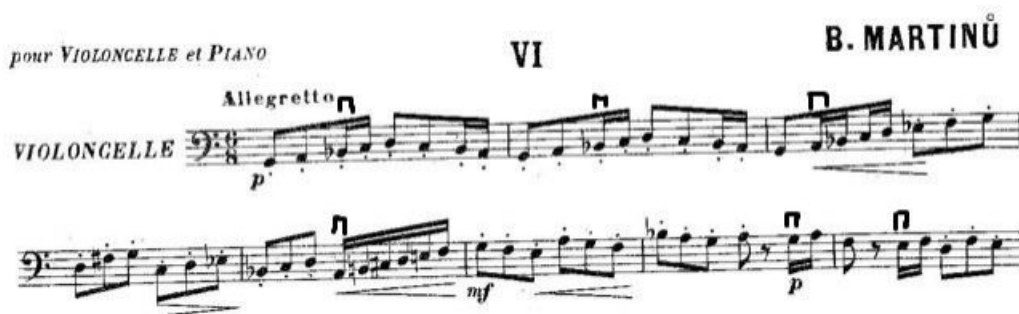
Na konci pastorely se objevuje triola se čtvrt'ovými notami, to ve violoncellových partech není úplně obvyklé, violoncellista by si tedy měl dát pozor na správné rytmické provedení.

## 5.6 Šestá pastorela Allegretto

Jak již bylo zmíněno při rozboru, poslední pastorela je nejobtížnější skladbou cyklu. Je komplikovaná, co se týká rytmu, ale především, co se týká kombinace nejrůznějších způsobů smyku. Violoncellista zde hraje většinou sólo za doprovodu klavíru, jsou tu však

také místa, kdy violoncello tvoří pouze doprovod. Tato část svou instrumentací ze všeho nejvíce připomíná kompozici Martinů sonát pro violoncello a klavír.

Jak již naznačují tečky u not ve violoncellovém partu, smyk nebude položený, ale spíše lehký skákavý, způsobem spiccato. Vždy, když se objeví skupiny více not stejné rytmické hodnoty, je dobré začínat od žabky.



Obr. č. 21: Návrh smyku

Místa, kde violoncello hraje pizzicato, jsou zároveň sólová místa klavíru. Melodii zde tedy klavírista vede a violoncellista by se měl jeho partu přizpůsobit. Důrazy by měly zůstat na těžkých dobách, i přesto, že jsou na některých tónech akordy.

Violoncellový part se vyznačuje velkou koncentrací melodických témat, rytmických motivů atd. Violoncellista by měl rychle reagovat a nedopustit, aby se vlivem jeho nepozornosti podsadilo tempo nebo se vytratil moment překvapení. Díky tomuto způsobu bude závěrečná pastorela kontrastní a dramatická, což se velmi hodí na závěr celého cyklu.

Jak tomu již bylo podobně v částech předešlých, intonační stabilitu pasáží šestnáctinových not zajistí druhý prst levé ruky přiložený blíže k prvnímu a třetí prst ke čtvrtému. Je také třeba dbát na zadržování prstů a výměny poloh na těžkých dobách.



Obr. č. 22: Návrh prstokladu a smyku



Jak již bylo zmíněno výše, pokud se objeví zpěvná melodie ve violoncellovém partu, měla by opravdu vyniknout vedle rytmizujících úseků ve spiccatu. Jelikož jsou tyto místa ve *forte*, je vhodné doplnit je o široké vibrato.

Objevují se zde také dvě delší klavírní mezihry a několik krátkých. Violoncellista by měl zůstat opravdu ve střehu a navázat ve stejném tempu jako klavírista, aby nebyl narušen rytmus a tep skladby.

V závěru první poloviny skladby náhle přijdou akordy (trojzvuky) violoncella, pro dobrou zvukovou kvalitu je vhodné hrát je vždy od žabky.

Pro osobitou interpretaci jistě každý hráč zvolí technické i výrazové prvky jemu vlastní. Můžou to být například úmyslná glissanda, která budou uskutečněna výměnami levé ruky stejným prstem (např. čtvrtým).

Návraty dílu *a* jsou vždy nějakým způsobem obměněny (např. motivy pod obloučkem atd.), to způsobí, že těžké doby se budou vyskytovat na jiných tónech. Je třeba si uvědomit, že to byl zřejmě skladatelův záměr a nesnažit se o stejné znění jako v úvodu.

Poslední interpretační úskalí, které zde bude uvedeno, a které by mohlo ohrozit profesionalitu provedení, jsou vyražené doby na konci frází (vyskytují se mnohdy i na těžkých dobách).

*„Jestliže mám rád západ slunce, znamená to, že mu rozumím.“<sup>38</sup>*

*Bohuslav Martinů*

---

<sup>38</sup> Grundy, Michael, Bohuslav Martinů a Sergej Kusevickij, muzikus.cz, 2009-10-30, 2011-03-14, <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Bohuslav-Martinu-a-Sergej-Kusevickij~04~rijen~2009/>.

## 6. Metodika díla pro potřeby ZUŠ

V této kapitole se budeme věnovat metodice nácviu pastorel pro potřeby ZUŠ. Vedle popisu samotného nácviu díla si vytyčíme technickou problematiku jednotlivých pastorel, didaktické cíle a způsoby jejich naplňování, v neposlední řadě zde bude uvedena také doporučená hudební literatura, která by mohla nácviu předcházet nebo ho paralelně doplnit. Ke každé pastorele zde bude uvedeno přípravné cvičení, které by mohlo plán nácviu doplnit. V neposlední řadě si ukážeme několik možných tvůrčích úkolů pro žáky a nápadů pro učitele, které mají vést k motivaci a prohloubení zájmu o nácvik skladby a zájmu o hudbu (respektive hru na violoncello) jako takovou.

Pastorely jsou skladbou, pro jejíž nácvik a pozdější interpretaci, se potřebuje žák dobře orientovat v základní poloze (a to i v základní poloze snížené a zvýšené), musí být zvyklý na výměny poloh (7 poloh před nástupem polohy palcové), dále by měl zvládat staccato, martelé a měl by mít schopnost dokázat smyčec „rozeskákat“ (alespoň náznak spiccata). Důležitá je také hlubší práce s legatem (schopnost vázat více tónů na jeden smyk, a to i nepravidelně). Pastorely a celkově hudba Bohuslava Martinů klade na žáka požadavky poměrně složité rytmiky (orientace v osminových taktech, ligatury, časté střídání taktů atd.) Učitel ať posoudí, kdy je skladba úměrná jeho rozvoji a nepovede spíše k prohloubení nedostatků a ztráty motivace. Jak již bylo zmíněno, v pastorelách se nevyskytuje palcová poloha a violoncellový part je pouze v basovém klíči. Pokud bychom měli určit ročník ZUŠ, ve kterém je možné skladbu zadat žákovi, dle RVP by to bylo okolo 4.–7. ročníku, tato informace je však mírně zavádějící, jelikož schopnosti a dispozice žáka jsou záležitosti velmi individuální.

V této metodice se budeme věnovat především stránce technické, ale dobrý učitel by si měl být vědom, že kvalitní výuka (a výuka hudby a hry na nástroj obzvláště) má těžiště ve faktoru lidském, tedy v probouzení motivace, radosti, touhy po poznání a potěšení z tvůrčích úspěchů, vlastní invence a společného tvoření.<sup>39</sup> Je samozřejmé, že každá metodika je záležitostí obecnou a záleží poté na pedagogovi, aby ji přizpůsobil individuálním potřebám konkrétního žáka.

---

<sup>39</sup> VACÍNOVÁ, Marie a Marta LANGOVÁ. *Vybrané kapitoly z psychologie*. Praha: Československý spisovatel, 2011. ISBN 978-80-7459-014-6, s. 115.

## 6.1 První pastorela Andante

### Didaktické cíle

Jako konkrétní didaktické cíle k nácvičku této skladby bychom mohli navrhnout:

1. Upevňování tahu celým smyčcem a práce na kvalitě tónu
2. Práce s dynamikou v souvislosti se změnou tahu smyčce
3. Uvolněný úchop smyčce pravou rukou
4. Kvalita zvuku na struně C
5. Vštípení rozdílu mezi hrou hodnot osminových a triol
6. Propojení teorie a praxe (enharmonická záměna)
7. Procvičení správného dýchání a uvolnění při hře

### Metodika nácvičku

Práce na první pastorele by mohla spočívat v kvalitním tahu pravé ruky. Učitel by měl dbát o to, aby žák tahal skutečně celým smyčcem. Je velmi důležité probudit povědomí o tom, jakou délku smyčce zabere, která notová hodnota. Vytvoření „plánu tahu smyčcem“ může být vodítkem ke zdárnému naplnění tohoto cíle. Tzn. Učitel žákovi vysvětlí, co hrát celým smyčcem, co dolní polovinou, horní polovinou, středem atd. Samozřejmostí kvality tónu je moment, kdy hlídáme správný náklon smyčce, úhel položení žíní i „padání smyčce na kobylku“, zkrátka všechny zákonitosti k vyluzování kvalitního tónu.<sup>40</sup>

Při dlouhých tazích smyčce máme možnost kontrolovat neslyšné výměny tahu smyčce pravé ruky za pomoci práce se zápěstím. Dbáme o správné posazení u nástroje, správně vytažený bodec nástroje (violoncello se má opírat o hrudník) atd. Ke kvalitnímu tahání patří jistě také uvolněná pravá ruka. Na ztuhlost často upozorňuje zvednuté pravé rameno.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> PETRÁŠ, 2005, s. 68.

<sup>41</sup> Pozn. Elementární zákonitosti správné hry na violoncello jsou uvedeny pouze v případě první pastorely.

Při nácvičku dáváme pozor na vzpřímené posazení u nástroje a uvolněné mimické svaly v obličejí. Žáka též podporujeme ve svobodném, uvolněném dýchání (nikoliv stažené hrdlo, zadržování dechu atd.).

Práce s dynamikou v této pastorele může vypadat následujícím způsobem. Ve slabší dynamice *piano* smyk zkracujeme a smyčec přirozeně táhneme směrem nahoru k hmatníku, v případě silné dynamiky *forte* naopak smyk rozšiřujeme atd. Snažíme se žáka motivovat v hledání kvality zvuku v konkrétní dynamice a „ovládnutí“ tahu smyčce, kdy si je hráč vědom toho, co dělá a nějakým způsobem ovládá svoje pohyby, tělo atd.

Zvednuté pravé rameno a zatuhlé pohyby pravé ruky dávají učitelí tušit dalšímu skrytému problému, a to křečovitému držení smyčce pravou rukou (s tím souvisí i mnohdy prohnutý palec pravé ruky). Práce na uvolněném držení smyčce je mnohdy velmi dlouhá a často se první úspěchy objevují až po velmi dlouhé době. Můžeme doporučit elementární cvičení z přípravného ročníku.<sup>42</sup>

Je pochopitelné, že na struně *C* mívají žáci často potíže s rozeznáním struny. Struna *C* vyžaduje největší tlak pravé ruky (přesto ale musí zůstat uvolněná). Pravá ruka by měla táhnout trochu do strany. Tady je vhodné cvičně pobídnout žáka k většímu pohybu celého trupu, aby nebyl při hře úplně statický.

Jaký je rozdíl mezi osminou a triolou by měl žák chápat na prvním místě teoreticky (můžeme navrhnout, aby konkrétní takty vytleskal, zazpíval atd.) Poté je možné nacvičit tento konkrétní rytmický motiv např. na jednoduché jednooktávové stupnici.

Ve skladbě se objevují tóny *des* a *his*. Je tedy na místě poučit ho, jak funguje enharmonická záměna na violoncellu.

Práce s dechem a celkové uvolnění u nástroje je pro interpreta prací celoživotní. Jako učitelé můžeme žáky podněcovat k uvolňujícím cvičením a vlastní sebevýchově po čas celého studia. Při nácvičku této skladby můžeme žáka vybídnout např. k nádechu či

---

<sup>42</sup> ŠKAMPA, Mirko. *Škola hry na violoncello pro děti*, Praha: Supraphon, 1990, s. 16.

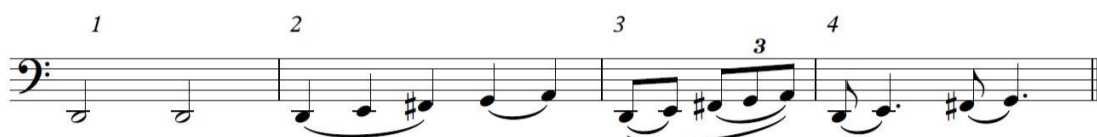
výdechu při každé výměně smyčce nebo třeba k pohybu trupu a celého těla dle výzvy *Podívej se za tónem!*<sup>43</sup>

### Doplňující literatura

Jako paralelní literaturu při nácvičku této skladby bychom mohli doporučit např. *K. P. Sádlo, Škola etud 1*<sup>44</sup> (etudy č. 5, 9, 16), *J. F. Dotzauer, 113 etud*<sup>45</sup> (etudy č. 19, 31) nebo třeba *D. Popper, 10 etud op. 76*<sup>46</sup> (etuda č. 1).

### Přípravné cvičení

## Pastorela 1



### 1. Aktivizující otázky

*Je skladba veselá nebo smutná? Je melancholická? Vybízí k tanci? Myslíš, že vypráví nějaký příběh? Co podle Tebe symbolizují skupiny triol za sebou? Atd.*

### 2. Domácí úkol

*Když budeš doma skladbu hrát, přemýšlej, jakou barvu (nebo barvy) by skladba měla, kdybys je měl určit.*<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> Pozn. Ke každé pastorele bude uvedeno několik návrhů k uvolňujícím cvičení. Lze je vzájemně kombinovat a využívat i v jiných skladbách dle potřeby.

<sup>44</sup> SÁDLO, Karel Pravoslav. *Škola etud 1*. Praha: Supraphon, 1990.

<sup>45</sup> DOTZAUER, Friedrich. *113 Etudes for Cello*. Frankfurt: Henry Litolf's Verlag, 1957.

<sup>46</sup> POPPER, David. *10 Mittelschwere Grosse Etuden Opus 76*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1906.

<sup>47</sup> Úkoly a otázky volíme dle věku a dispozic žáka.

## 6.2 Druhá pastorela Allegretto moderato

### Didaktické cíle

1. Nácvik staccata a spiccata
2. Nácvik staccata na jeden smyk
3. Nácvik akordů
4. Nácvik dvojzvuků v sextových dvojhmatech
5. Nástup šestnáctinových not po pomlce na lehkou dobu
6. Uvolnění a rozhoupání zápěstí
8. Procvičení správného dýchání a uvolnění při hře
9. Propojení teorie a praxe (rondo)

### Metodika nácviku

Tato skladba je primárně zaměřená na skákavé smyky a uvolněné pravé zápěstí. Nácvik staccata může zpočátku probíhat na prázdných strunách. Skákavé smyky a spiccato učíme žáky provádět především na těžišti ve středu smyčce, kde nejlépe pruží. Snažíme se je vést k tomu, aby tyto drobné smyky byly ovládnuty zápěstím pravé ruky a nikoli loktem nebo dokonce celou paží. Největší problém nastává při pasážích šestnáctinových not, které jsou napsány přes tři struny. Nejlepší a nejefektivnější způsob je samozřejmě takový, že pravá ruka leží a pouze zápěstí se natahuje a zase vrací do původní polohy. Tento způsob hry, využívající jemnou motoriku, je však velmi náročný a mnohdy je zcela ovládnut až při získání větší technické obratnosti.

Dalším momentem, který souvisí s nácvikem staccata jsou dvě noty staccato na jeden smyk. V praxi to vypadá jako „posouvání dvou tónů“ za sebou (nejedná se o legato ani portamento). Je to předstupeň nácviku k řadovému staccatu. Opět můžeme prvně zkusit na prázdných strunách.

Nácvik akordů by měl probíhat rozloženě, poté formou dvojzvuků a až nakonec lomeným způsobem. Dbáme na formování prstů levé ruky do výsledných hmatů akordu, a nikoliv postupného hledání tónů.

Dvojhmaty (v tomto případě sexty) se hrají s vědomím vrchního tónu jako hlavního. Nácvik probíhá nejprve zvlášť a až poté k prvnímu tónu dohráváme dvojzvuk. Dbáme na to, aby žák netlačil na palec levé ruky a měl celkově uvolněné zápěstí.

Problematickým může být nástup šestnáctinových not po pomlce na lehkou dobu. Smyčec by měl být připravený a smyk započne z přiloženého smyče.

Co se týká cvičení na uvolnění a dýchání, v této rychlejší části můžeme žáka nabádat, aby se nedíval strnule před sebe, ale aby se naklonil doleva, doprava, ke klavíru atd. K uvolnění mimických svalů přispěje naše pobídka k úsměvu, k otevření úst atd.

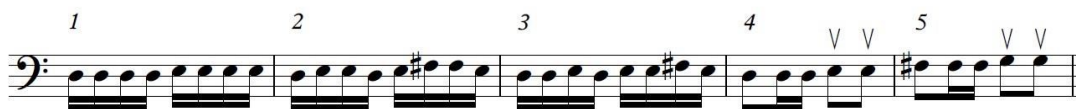
Jelikož je druhá pastorela napsána ve formě ronda, nabízí se možnost názorně představit tuto formu.

### Doplňující literatura

Při nácviu by mohla prospět tato cvičení a etudy: *B. Heran Základní etudy pro violoncello* 3<sup>48</sup>, (cvičení č. 65, 66), *O. Ševčík Škola violoncellové techniky op. 2*<sup>49</sup> (č. 3 s variacemi), *J. F. Dotzauer 113 etud (etudy 19, 23, 28)*.

### Přípravné cvičení

## Pastorela 2



---

### Aktivizující otázka

Proč myslíš, že skladatel chtěl, abychom používali skákavé smyky a staccato? Myslíš, že by se charakter skladby změnil, kdyby zůstalo vše détaché? Jak?

### Domácí úkol

*Vezmi si míč a zkus se driblovat, pozoruj pohyb ruky a zápěstí. Pokoušej se tento pohyb napodobit při hře spiccato.*

---

<sup>48</sup> HERAN, Bohuš. *Základní etudy pro violoncello. Sešit 3*. Praha: Státní hudební vydavatelství, vydání první, 1962.

<sup>49</sup> ŠEVČÍK, Otakar. *Opus 3: 40 Variations for Cello*. Bosworth Edition, 2001.

### 6.3 Třetí pastorela Adagio

#### Didaktické cíle

1. Plynulé přechody přes struny
2. Legato
3. Procvičení rytmu (rozdíl mezi triolami, osminovými a šestnáctinovými hodnotami)
4. Práce s barvou tónu
5. Schopnost udržet tempo
6. Propojení teorie a praxe (osminové takty)
7. Procvičení správného dýchání a uvolnění při hře

#### Metodika nácviku

Tato skladba je koncipována takovým způsobem, že zasahuje jak do polohy nízké (struna *G*, *C*), střední (struna *d*, *a*), až k tónu *f*<sup>2</sup> v sedmé poloze. Pro violoncellistu to znamená časté přechody přes struny. Učitel si musí klást otázku, jak docílit, aby přechody přes struny zůstaly hladké a neslyšné. Je dobré, když loket pravé ruky nestoupá nebo neklesá náhle (potom jsou přechody prudké a slyšitelné). Pokud budeme loktem pravé ruky předjímat hru na konkrétní struně, docílíme toho, že přechody budou skutečně téměř neslyšné. Tomu je třeba vychovávat již při nácviku stupnice.<sup>50</sup>

Problematika vázání více tónů na jeden smyk, tedy legata, je náročnější, jedná-li se o pomalou skladbu. Ve třetí pastorele nastávají obtíže i díky vázání pasáží šestnáctinových not po osmi. Ty je možné, z cvičných důvodů, hrát např. pouze po čtyřech. Je třeba vést žáka k chápání skladby po frázích, nikoli po taktech nebo po jednotlivých obloučcích. Tato metoda pak povede ke správnému vyznění legat, rytmických motivů a také zajistí, že žák nebude zpomalovat a snadněji udrží zvolené tempo.

Protože je skladba napsána ve 4/8 taktu, máme příležitost vysvětlit rozdíl mezi takty čtvrtovými (ty se v elementární violoncellové literatuře vyskytují téměř bezvýhradně) a osminovými.

Jako cvičení na uvolnění můžeme navrhnout následující. Zvolíme si úsek skladby, který má žák již technicky zvládnutý a navrhneme, aby při hraní úryvku zkusil zazpívat

---

<sup>50</sup> MANTEL, Gerhard. *Cello Üben. Eine Methodik des Übens für Streicher*. Mainz: Schott, 1987, s. 47.



libovolný tón (např. na slabiku *ná*) a tento model vždy opakuje např. na začátku taktu. Později lze zpívat stejnou melodii jakou sám chce, či říkat nejrůznější slova nebo věty. Tato uvolňovací technika vede k svobodnému způsobu hry a žáky zároveň velmi baví.<sup>51</sup>

Jak již bylo zmíněno v předešlé kapitole o interpretaci, tato skladba je ze všeho nejméně kontrastní a posluchačsky i interpretačně nejobtížněji uchopitelná.

### Doplňující literatura

*K. P. Sádlo, Škola etud 1 (etudy č. 5, 9, 16), J. F. Dotzauer, 113 etud (etudy č. 19, 31) nebo třeba D. Popper, 10 etud op. 76 (etuda č. 1).*

### Přípravné cvičení

## Pastorela 3



### Aktivizující otázka

*Kdybys měl této skladbě vymyslet jméno, jaké by to bylo?*

### Domácí úkol

*Zkus vytvořit nějaké umělecké dílo na základě toho, co v Tobě tato skladba vyvolává. Může to být třeba báseň, povídka, obraz atd.*

---

<sup>51</sup> ŠKAMPA, Mirko. *Škola hry na violoncello pro děti*, Praha: Supraphon, 1990, s. 18.

## 6.4 Čtvrtá pastorela Moderato

### Didaktické cíle

1. Procvičení staccata
2. Zadržování prstů levé ruky
3. Akordy s legatem
4. Hra z paměti
5. Propojení teorie a praxe (synkopa)
6. Procvičení správného dýchání a uvolnění při hře

### Metodika nácviku

Čtvrtá pastorela je, podobně jako pastorela druhá, rychlého tempa a po violoncellistovi vyžaduje jistou zběhlost ve skákavých smycích a staccatu. Nacházejí se zde úseky, kdy jsou tóny ve staccatu psány skutečně po celou dobu hry (např. první tři řádky violoncellového partu). Je dobré vést žáka k tomu, aby na každý tón ve staccatu dával důraz pravou rukou.<sup>52</sup> Opět můžeme procvičit prvně ve stupnici.

Zadržování prstů levé ruky je téma, které se řeší především v rychlých pasážích not menší rytmické hodnoty (např. šestnáctinových). Levá ruka by měla prsty formovat do jednotlivých hmatů, a nikoliv chystat tóny na poslední chvíli. Jedině tento způsob umožňuje rychlou a intonačně přesnou hru.

Tóny, které jsou pod obloučkem spojeny s lomenými akordy, je třeba hrát z přiloženého smyčce a v silné dynamice, jinak by zcela zanikly.

Hra z paměti bývá na ZUŠ velkým tématem a často je spojena s velkým strachem a stresem. Žák by měl být již od nejranějšího období veden k tomu, že hrát z paměti je zcela normální a přirozené. Měla by to být zkrátka pozitivní zkušenost (mohu se více soustředit na hudbu atd.). Jako typ k naučení skladby z paměti může být např. barevné označení dílů ronda (obrazová paměť) nebo můžeme žáka pobídnout k uvědomování a fixování jednotlivých hmatů, smyků atd. (asociace).<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> PETRÁŠ, 2005, s. 84.

<sup>53</sup> VACÍNOVÁ, LANGOVÁ 2011, s. 42.

Ve čtvrté pastorele můžeme žákovi názorně ukázat, co je to synkopa a jaký má význam těžká a lehká doba.

Jako uvolňovací cvičení, jednoduše navrhneme cvičení pasáží šestnáctin na nejrůznější rytmy.

### Doplňující literatura

*B. Heran Základní etudy pro violoncello 3, (cvičení č. 65, 66), O. Ševčík Škola violoncellové techniky op. 2 (č. 3 s variacemi), J. F. Dotzauer 113 etud (etudy 19, 23, 28).*

### Přípravné cvičení

## Pastorela 4



### Aktivizující otázka

*Zkus vysvětlit, co to znamená fráze v hudbě. V jakém oboru najdeme fráze především? Zkus si promyslet, kde by se nacházely fráze v této skladbě? K čemu myslíš, že fráze slouží, co ti připomínají?*

### Domácí úkol

*Rozděl si skladbu na několik logických úseků. Každý úsek nějak graficky označ (např. barvou, číslem, písmenem atd.)*

## 6.5 Pátá pastorela Largo

### Didaktické cíle

1. Intonace
2. Nácvič trioly
3. Práce s výrazem

4. Plán dynamiky

5. Propojení teorie a praxe (arpeggio, akcent)

6. Cvičení na dýchání a uvolnění

### Metodika nácviku

Práce s intonací je pro hráče na smyčcový nástroj, úkolem celoživotním. Pedagog by neměl mít za cíl, že žák bude tu či onu skladbu dokonale intonovat. Cílem by mělo být probuzení zájmu o vlastní intonaci, třibení sluchového vjemu, možné postupy k jejímu zkvalitnění a získání dojmu, že intonace je věcí vlastní sebevýchovy a nikdy nemůže být konečná (zkrátka, že, v tomto případě, může být i cesta cílem). Vhodné metodické prostředky jsou samozřejmě prospěšné např. kontrola pomocí prázdných strun, využívání flažoletů (a následné doladování se k nim), správné postavení levé ruky a třibení vlastního sluchu (hrou bez vibrata, pomalu atd.). Metody a nástroje uskutečňování jsou věcí silně individuální.

Co se týká dynamiky, je pátá pastorela velmi kontrastní a bohatá na nejrůznější změny. Je třeba vést žáka k tomu, aby se nějakým způsobem dynamika vyvíjela a dávala smysl v kontextu celku. Můžeme společně vytvořit tzv. „plán dynamiky“ a vytyčit si, jakými prostředky dosáhneme jeho realizace (crescenda, decrescenda, hra v určitém místě smyčce atd.).

Na konci páté pastorely se objevuje rytmický prvek, který violoncellovému partu není úplně vlastní, a to triola na dvě doby (např. v klavírních partech prvek zcela běžný). Můžeme procvičovat společně s triolou na jednu dobu, která se zde vyskytuje také.

Nejobtížnější pedagogický moment výuky hry na hudební nástroj je výzva k vlastní invenci nebo spíše podpora vlastního prožitku ze hry. V této skladbě se objevují označení *dolce* a *espressivo*. Jakými způsoby docílit, aby byla hudba *dolce* nebo *espressivo*? Je samozřejmé, že doporučíme všechny náležitosti technické (zjemnění začátek tónu lehkým impulsem pravé ruky, použijeme uvolněné vibrato atd.). „Zkušenost s hudbou“ je však nesdílitelná. Naši úkolem je vytvořit bezpečné podporující prostředí, kde se bude moci žák svobodně projevit lidsky i hudebně.

V páté pastorele si můžeme vyzkoušet, jakými všemi způsoby můžeme hrát akordy (všechny tóny najednou, lomeným způsobem nebo arpeggiem) nebo jak je tón zdůrazněný, když je u něho tečka, akcent atd.

Jako nástroj k uvolnění můžeme vyzkoušet větší zapojení celého těla do hry. Níže je uvedený popis cvičení.

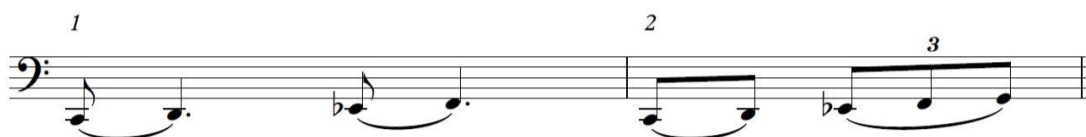
*Posadím se k nástroji. Chodidla se dotýkají podlahy, můžu kdykoliv vstát ze židle a moje stabilita nebude ohrožena. Dýchám hluboce. S výdechem zahraji první tón, po skončení smyku ještě pokračuji ve vzduchu na imaginární struně, trupem se obrátím za smyčcem. Pohyb opakuji na druhou stranu s opačným smykem. Vnímám, že tón netvořím pouze pravou rukou, ale celým tělem, od chodidel až po hlavu. Můžu mít zavřené oči. Vnímám pouze dech, vlastní tělo a naslouchám tónu nástroje.<sup>54</sup>*

#### Doplňující literatura

*J. S. Bach Suita G dur: Preludium, Sarabande,<sup>55</sup> J. F. Dotzauer: 113 etud (etuda 33, 37), K. P. Sádlo: Škola etud 1 (etuda 28, 48).*

#### Přípravné cvičení

### Pastorela 5



#### Aktivizující otázka

*Jakou náladu podle Tebe vyjadřuje dolce espressivo?*

<sup>54</sup> Pozn. Cvičení bylo vytvořeno pro vlastní potřeby a pro potřeby svých žáků na ZUŠ.

<sup>55</sup> BACH, Johann Sebastian. *6 cello suites*. Leipzig: C. F. Peters, 1911.

## Domácí úkol

*Zkus se zamyslet, co Ti pomáhá k většímu uvolnění a klidnému dýchání při hře? Pokud budeš chtít, můžeš vymyslet vlastní uvolňovací cvičení.*

## **6.6 Šestá pastorela Allegretto**

### Didaktické cíle

1. Pizzicato
2. Nástupy po pomlkách, počítání
3. Staccato spojené s détaché
4. Vázané skupiny šestnáctinových not
5. Těžká a lehká doba
6. Akordy
7. Cvičení na správné dýchání a uvolnění

### Metodika nácviku

Jelikož se jedná již o šestou pastorelu, většina technických obtíží a metodických postupů se objevila již v předchozích částech.

Za novinku můžeme považovat pizzicato, které se v předchozích skladbách cyklu neobjevilo. Při *pizzicatu* bychom měli žáky vést k opřené pravé ruce o struník a brnkání pouze jedním prstem (ukazováčkem nebo prostředníčkem). Jedině těmito úspornými pohyby můžeme pohotově a rychle (jak je to v notovém zápisu) měnit mezi hrou *arco* a *pizzicato*. V těchto místech nabádáme, aby violoncellista dobře poslouchal a přizpůsobil se klavíru, jelikož místa s *pizzicaty* jsou pouze doprovodem. Co se týká poslechu, je dobré žáku vysvětlit orientaci v klavírním partu. Je zde totiž hodně pomlky a meziher. Usnadníme mu tím nástupy na lehké doby po pomlkách a počítání dob celkově.

V šesté části se vyskytují tóny *détaché* spojené pod obloučkem s tóny *staccato*. Pro správnou artikulaci je vhodné zápis důsledně dodržovat. V praxi to znamená tón *détaché* lehce prodloužit, a naopak *staccato* zkrátit (prudkým odtržením smyčce).

Pasáže šestnáctin pod obloučkem nejlépe zahrajeme, pokud budou jednotlivé tóny správně artikulovány levou rukou. Snažíme se příliš nezvedat prsty a při postupu na vedlejší strunu je zadržet. Žákovi zde doporučíme kratší tah smyčce (např. pouze dolní polovinu).<sup>56</sup>

Ve všech pastorelách jsou poměrně hojně užity synkopy, ne jinak je tomu i v této části. Na místě je tedy vysvětlení, kdy máme dobu vyzdvihnout, a kdy naopak důraz neudělat.

I zde se vyskytuje několik akordů, jelikož téměř všechny metody nácvičku byly již vyčerpány v pastorelách předešlých, můžeme ještě uvést nácvik po hlasech. Tzn. Určíme si hlas vedoucí a tomu se podřídí ostatní tóny akordu. Při hraní ho hrajeme lehce výrazněji. Je to nejlepší cvičení pro správnou intonaci akordů a uvolněnou levou ruku.

Jako cvičení na uvolnění tentokrát zvolíme nácvik skákavých smyků.

*Uchopíme smyčec do pravé ruky, zvedneme ho cca dvacet cm nad struny a volným pádem necháme klesnout zpět. Pohyb opakujeme. Pozorujeme přitom pohyb pravé ruky a především pravého zápěstí. Postupně kultivujeme do výsledného smyku spiccato.*

#### Doplňující literatura

*J. F. Dotzauer 113 etud (etuda 52, 54), D. Popper 10 etud op. 76 (etuda č. 6), O. Ševčík Škola violoncellové techniky op. 2 (č. 5 s variacemi)*

#### Přípravné cvičení

### Pastorela 6



---

<sup>56</sup> BORISJAK, Andrej. *Škola hry na violoncello*. Moskva: Muzgiz, 1960, s. 61.

### Aktivizující otázka

*Proč si myslíš, že je tato část komplikovanější než ty předchozí? V jakých motivech bychom mohli mluvit o neoklasicismu?*

### Domácí úkol

*Poslechni si libovolnou skladbu B. Martinů. Dokázal bys jmenovat nějaké prvky (hudební, výrazové atd.), které se objevují i v pastorelách?*



## 7. Ostatní skladby Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír s využitím na ZUŠ

V této kapitole stručně popíšeme další skladby Bohuslava Martinů pro violoncello a klavír, které je možno využít k výuce na základní umělecké škole. Jedná se o *Miniaturní suitu* H. 192, *Arabesky* H. 201, *Nokturna* H. 189 a *Ariettu* H. 188 (všechny vydané v roce 1930). Cílem je především představit pedagogický záměr a poznámky k metodice. Vzhledem k tématu diplomové práce budeme přirozeně také jednotlivé skladby porovnávat s pastorelami. Snad by mohl čtenář namítnout, že i jiné skladby by mohly patřit do této kapitoly (např. *Variace na slovenskou lidovou píseň* H. 378 apod.). Ostatní skladby, kterými se zde nezabýváme, jsou však technicky, a především charakterově podstatně závažnější než skladby uvedené. Je tedy na vlastním uvážení každého pedagoga, které skladby B. Martinů pro svoji výuku využije.

### Miniaturní suita

*Miniaturní suitu*<sup>57</sup> vydalo stejné francouzské hudební vydavatelství jako pastorely, tedy Alphonse Leduc. V podtitulu je uvedeno Sedm jednoduchých kusů pro violoncello a klavír. Již tedy z názvu je zřejmé, že se bude jednat o skladbičky pro úplné začátečníky. Obzvláště po zběžném nahlédnutí do not je každému violoncellistovi zřejmý diametrální rozdíl mezi *Miniaturní suitou* a *Pastorelami*. Zatímco *Miniaturní suitou* by žák svoje studium započínal, pastorely by se snad hodily k absolventskému koncertu. Dílo tvoří sedm (pro violoncello několikařádkových) skladeb. Jedná se o *Moderato*, *Poco andante*, *Poco moderato*, *Andante*, *Poco allegro*, *Allegretto* a *Moderato*. Martinů ve suitě použil zařazení do tóniny pomocí předznamení v úvodu, což není úplně typické pro jeho tvorbu. Zde však, vzhledem k tomu, že je to určeno úplným začátečníkům, je to pochopitelné. Jednotlivé části suity jsou řazeny od nejjednodušší až po nejobtížnější. Klavírní part je však zde poněkud komplikovaný.

---

<sup>57</sup> MARTINŮ, Bohuslav. *Suite miniature: sept pièces faciles pour violoncelle et piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

### ***Moderato***

Jedná se o skladbu opravdu elementární, kterou lze zařadit na úplný počátek studia. Je napsána pouze pro prázdné struny. Veškerou melodiku a vývoj skladby zajistí klavír. Úskalí spočívá v nástupech po době a na lehkou dobu. Žák si může upevňovat správný tah smyčcem na strunách, střídání dolní a horní poloviny smyčce, škálu rytmických hodnot od not půlových až po noty šestnáctinové nebo třeba *pizzicato*. Je to výborný moment, kdy si může žák vyzkoušet posadit se před klavír a být sólista.

### ***Poco andante***

Druhá část se již netýká jen prázdných strun, využívá také prstokladu první polohy, především na struně *a*. Nejsou zde nástupy na lehké doby po pomlčkách, zato se zde objevuje *staccato* na struně *C*, to vyžaduje zvládnuté správné držení pravé ruky. Možné je taky vyzkoušet si hrát středem smyčce na těžišti.

### ***Poco moderato***

*Poco moderato* se vyznačuje komplikovanějším rytmem, častým střídáním čtvrt'ových a osminových hodnot. V první polovině skladby je sedmitaktová mezihra klavíru. Objevují se dvojzvuky na prázdných strunách.

### ***Andante***

Tato část Miniaturní suity je ze všech částí nejznámější. Bývá často povinnou nebo hojně obsazovanou skladbou na violoncellových soutěžích. Je to velice působivá skladbička, dětmi velmi oblíbená. Zní „pohádkově a vypravěčsky“. Na violoncellistu klade nárok zvýšeného čtvrtého prstu a sníženého prvního prstu základní polohy.

### ***Poco allegro***

V páté části si již můžeme všimnout „typického jazyku“ Bohuslava Martinů (opakování motivů, důrazy na lehkých dobách, nástupy na lehkých dobách atd.). Objevuje se zde několik klavírních meziher. Charakteristickým rysem této skladby je střídání rytmických motivů. Je také napsána ve svižném tempu. Pro malého violoncellistu by mohlo být obtížné naučit se hrát skladbu z paměti.

### *Allegretto*

U předposlední části suity nám tento rychlý motorický pohyb ve violoncellu může připomínat svižnější pastorely. Jedná se o skladbu v mollové tónině. Tato část klade zatím největší nároky na intonaci a rytmický průběh skladby. Jsou zde velké a náhlé dynamické rozdíly.

### *Moderato*

Poslední část *Moderato* propojuje technickou problematiku všeho výše zmíněného. Není již v tak svižném tempu jako část předešlá. Její rytmický průběh je hladší a provedení skladby je pro dítě snáze uchopitelné. I klavírní doprovod je lépe čitelný.

## **Sedm arabesek**

Dílo *Sedm arabesek pro violoncello a klavír*<sup>58</sup> má autorův podtitul *Sedm rytmických etud*. Tato skladba je ve variantě buď pro violoncello nebo housle. Obě verze napsal Martinů. Jak již z výše uvedeného vyplývá, skladba je zaměřená na problematiku rytmickou. Není již elementárního zaměření jako *Miniaturní suita*, přesto ve svém přednesu nejde tak daleko jako pastorely. Jednotlivé arabesky jsou také výrazně kratší. Při poslechu a především při interpretaci díla nás může napadnout, že ač není skladba náročná co se týká levé ruky (absence palcové polohy atd.), je velmi náročná na rytmus, mnohdy až téměř neproveditelně (pro potřeby základní umělecké školy). Pro nás učitele to ale může být výzva, zabývat se s žáky rytmem složitějším a připravit tak hladkou průpravu pro komplikovanější skladby 20. století. *Sedm arabesek* nese názvy *Poco allegro*, *Moderato*, *Andante moderato*, *Allegro*, *Adagio*, *Allegretto*, *Allegro moderato*. Slovo arabeska je přavzato z orientální architektury a znamená zdobný květinový ornament.

---

<sup>58</sup> MARTINŮ, Bohuslav. *Sept arabesques pour violoncelle et piano*. Paris: Editions Salabert, 1946.

### ***Poco allegro***

První arabeska ve 2/4 taktu je zaměřena na vztah mezi osminovými a šestnáctinovými hodnotami. Důležité jsou také lomené akordy s ligaturami a místa s označením *Ad libitum*.

### ***Moderato***

Ve druhé části je výrazný synkopický rytmus. Žák zde musí pochopit rozdíl mezi triolami a osminovými notami vázaných po třech. Třetí část je založena na rytmickém motivu čtvrt'ových not a osminek.

### ***Andante moderato***

*Andante moderato* je výrazné svou chromatickou zpěvností a rytmickým průběhem, který je poněkud zvláštní. V 3/8 taktu se zde postupně střídají trioly, kvintoly, sextoly a septoly. To není úplně obvyklá tematika školních skladeb.

### ***Allegro***

V této arabesce se často objevují důrazy a úmyslné akcenty na lehkých dobách. Napříč celou skladbou se objevuje rytmický motiv, kdy osminová nota je ohraničena dvěma šestnáctinami.

### ***Adagio***

Pátá arabeska je krásné zpěvné téma v 6/4 taktu. Vyniká svými melodiemi.

### ***Allegretto***

U předposlední arabesky se musíme zabývat 5/8 taktem. Takty vyplněné osminovými notami střídají nejrůznější ligatury a obloučky. Žák si musí zafixovat rozdíl mezi čtvrt'ovou notou a čtvrt'ovou notou s tečkou.

### ***Allegro moderato***

Poslední arabeska je komplikovaná svým náhlým střídáním taktů. V rychlém sledu se zde objevují takty osminové (3/8, 4/8, 5/8, 7/8) a takty čtvrt'ové (2/4, 3/4, 4/4).

## Arietta

*Arietta*<sup>59</sup> je skladba, která byla původně napsána pro zpěv a klavír, Martinů ji však zkomponoval i ve verzi pro violoncello a klavír. Slovo arietta znamená v překladu „malá árie“. Violoncello zde opravdu skvěle zastupuje zpěvní hlas. Je to kus, který vyniká krásnou melodikou, ale má protikladná rytmická témata ve stylu jazzu. Střídá se zde několik tempových označení, mladý violoncellista má tedy příležitost určovat a měnit tempa v rámci jednoho kusu. Opět se zde střídá několik druhů osminových taktů. Oproti pastorelám je violoncellový part posunut až k tónu *d* 2, tedy s využitím palcové polohy. Arietta je výborným instruktivním počinem, při jehož nácviu student hodně získá a zároveň nebude ochuzen o umělecký prožitek ze hry.

## Nokturna

Celým názvem se tato skladba jmenuje *Nokturna*, s podtitulem *Čtyři etudy pro violoncello a klavír*.<sup>60</sup> Na první straně stojí věnování „panu Karlu Košťálovi“. Nokturna jsou podobné technické náročnosti jako *Arietta*. Vyžadují tedy již palcovou polohu. Na rozdíl od arabesek nejsou tolik náročné po rytmické stránce. Každé nokturno (autorem značené jako etuda) je zaměřeno na rozdílný technický problém. Nokturno má většinou rozsah cca jedné až dvou stran. Pokud tuto skladbu zařadíme do repertoáru ZUŠ, žáci budou jistě překvapení, že mohou hrát etudu za doprovodu klavíru, což bývá obvyklé spíše u koncertních etud. Nokturna však, i přes svůj podtitul etud, můžeme právem považovat za skladby přednesové. Stejně jako ostatní výše uvedené skladby B. Martinů je můžeme využít nejen ke cvičení a zdokonalování technických dovedností žáků, ale i jako rozšíření koncertního repertoáru pro potřebu koncertů, třídních besídek, soutěží atd.

Slovo nokturno pochází z francouzštiny a znamená noční. Je to hudební forma z 19. století, inspirovaná nocí. Charakter nokturna bývá většinou lyrický.

---

<sup>59</sup> MARTINŮ, Bohuslav. *Ariette pour violoncelle et piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931. <sup>60</sup> MARTINŮ, Bohuslav. *Nocturnes: quatre études pour violoncelle avec accompagnement de piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

Oproti pastorelám jsou technicky náročnější, jejich hudební znění je podstatně modernější a klavírní part je rovnocenným partnerem, nikoliv pouze doprovodem, jako tomu je povětšinou v pastorelách. Jsou také mnohem lyričtějšího a jemnějšího charakteru. Kompozičním stylem (bohatou harmonií a barevností) by v pozorném posluchači mohly vyvolat dojem, že se jedná o skladby Clauda Debussyho.

### ***Andantino moderato***

Tato část je zaměřená na chromatické postupy v levé ruce a trylky, Obtížný je také výstup v palcové poloze. Charakteristický je osminový takt a střídání a prolínání motivů a témat mezi violoncellem a klavírem.

### ***Lento***

Nejvíce obtížným je zde úvod a závěr violoncella. Jedná se o sólovou melodii ve dvojhmatech. Opět je zde poměrně obtížný výstup v palcové poloze (až po tón  $h^2$ ). Druhé nokturno vyniká okouzující romantickou zpěvností. Sólová melodie violoncella působí jako „kadence“.

### ***Moderato***

*Moderato* je veselá průzračná skladba. Ze všech nokturn je nejvíce rytmizující. Objevují se zde pasáže triol, osminových a šestnáctinových hodnot. Okrajově jsou zde také dvojhmaty a trylky. Napříč celým cyklem se často střídá basový a houslový klíč.

### ***Allegretto moderato***

Tato část je veselá a hravá, charakterem připomíná folklórní melodie. Poměrně velká část skladby je celá psaná ve způsobu pizzicato. Ze všech čtyř nokturn nejvíce připomíná pastorely, svou živností a opakovanými rytmickými motivy.

## 8. Nahrávky a interpretace

Jelikož být dobrým pedagogem a interpretem znamená být také dobrým posluchačem, v poslední kapitole této práce se budeme věnovat třem nahrávkám pastorel vynikajících violoncellistů, kteří toto dílo nahráli. Budou do nahrávky v podání Daniela Veise, Petra Nouzovského a Christiana Bendy. U jednotlivých interpretů shrneme základní charakteristiku a popíšeme jejich osobní interpretační přínos. Každý z těchto interpretů zastupuje jinou interpretační generaci a pochází z jiného uměleckého prostředí, bude tedy zajímavé poslouchat jednotlivá interpretační podání.

### *Daniel Veis (\*1954)*

Daniel Veis studoval v Praze u Josefa Chuchra a později také na Moskevské konzervatoři. Je laureátem soutěže Pražského jara v roce 1976. Je předními světovými orchestry vyhledávaným sólistou, komorním hráčem i pedagogem (přes dvacet let působil na pražské HAMU). V současné době žije v USA. Hraje na nástroj *Joseph Cavaleri, Janov, 1740*. Na nahrávce ho uslyšíme ve spolupráci s klavírním doprovodem Heleny Veisové.<sup>61</sup>

Nahrávka Daniela a Heleny Veisových z roku 1994 se vyznačuje velmi zajímavým kontrastem mezi violoncellem a klavírem. Klavír je zde mnohdy mnohem znělejší než violoncello, a to i přesto, že mnohá místa nejsou pod pedálem. Daniel Veis také používá velmi jemné nenápadné vibrato. Často by mohl mít posluchač dojem, že violoncello vystupuje ze zvuku klavíru.

V rychlejších částech však Helena Veisová využívá pedálu na delší úseky, v kombinaci se zvukem violoncella působí tato místa zastřeně a dodávají pastorelám typickou francouzskou barevnost.

Osobitost páté pastorely vyniká „nekonečnými frázemi“ violoncella a velkými dynamickými zvraty, které jsou typické pro celou nahrávku.

---

<sup>61</sup> Vycházíme z poslechu nahrávky na CD *Bohuslav Martinů: Sonata No. 1 – Sonata No. 2 – Pastorales*, vydaného Musicou Pragensis roku 1994. Nahrávka byla pořízena ve studiu Opus v Bratislavě, účinkovali Helena a Daniel Veisovi. Hudební režie: Emil Nižňanský.

Tempa pomalých pastorel jsou mírně pod předepsaným metrem skladatele. Přesto však v žádném případě nepůsobí nezáživným dojmem.

Poslední šestá pastorela hýří vtípem a téměř až virtuózní brilancí. Velmi zdařilým vtipným momentem jsou úmyslně vyražené těžké doby. Tento interpretační prvek je však užit velmi střízlivě.

Nahrávka Daniela a Heleny Veisových je velmi osobitá, přesto však nenadřazuje vlastní pojetí interpretace nad zamýšlený charakter skladby a osobnost skladatele.

### ***Petr Nouzovský (\*1982)***

Petr Nouzovský je představitel mladé generace violoncellistů. Studoval Pražskou konzervatoř, HAMU v Praze, Vysokou hudební školu v Drážďanech a Královskou konzervatoř v Madridu. V současné době je vyhledávaným sólistou a vystoupil v mnoha významných světových koncertních sálech. Hraje na violoncello *Georg Rauer 1921*.

Na posuzované nahrávce z roku 2020 ho uslyšíme ve spolupráci klavíristy Miroslava Sekery.<sup>62</sup>

Velkým kladem interpretace Petra Nouzovského je jistě překrásný tón, okouzující barva a vroucí vibrato. I přesto, že se jedná o nahrávku, má posluchač pocit, jako kdyby poslouchal živé vystoupení. Je to velmi osobitá interpretace. Miroslav Sekera se svou hrou dokonale přizpůsobuje, takže violoncello a klavír jsou zde skutečně rovnocennými partnery.

Klavír zde hraje poměrně značné části pod pedálem, místy má tedy velmi harmonicky bohatou a zastřenou barvu. Violoncellista však nikdy nestojí v pozadí. Zvukově violoncello vždy vyniká nad klavírem (i ve slabší dynamice).

V rychlejších hybných pastorelách používá Nouzovský velmi zvučné, mohli bychom říct téměř až agresivní *staccato*. Je na vkusu posluchače, zda je tento styl hry v křehkých

---

<sup>62</sup> Vycházíme z poslechu nahrávky na CD *Bohuslav Martinů: Works for Cello and Piano*, vydavatelství ArcoDiva, 2020. Nahrávka byla pořízena v Praze v září 2020, účinkovali Petr Nouzovský a Miroslav Sekera. Hudební režie: Ondřej Urban.



pastorelách Bohuslava Martinů zajímavým interpretačním přínosem nebo zbytečnou manýrou.

Co je však možné označit za nadbytečné je Nouzovského potřeba používání neustále nových výrazových prostředků (nejrůznější glissanda, boule, vyražené lehké doby, přílišná artikulace na úkor frází atd.). Zde se skutečně musíme ptát, zdali tato přílišná artikulace (v tomto případě povýšení detailů a motivů nad hudební průběh skladby) nenarušuje vlastní vývoj hudby a jednotlivé hudební fráze. Bohužel místy Nouzovského způsob interpretace působí poněkud těžkopádným dojmem.

Tato nahrávka má své nesporné kvality a rozhodně ji lze označit za nejvíce osobitou.

### ***Christian Benda (\*1959)***

Pochází ze známé hudebnické rodiny Bendů. Kromě toho, že je světově proslulým violoncellistou, je především známým dirigentem. Narodil se v Brazílii, ale po celý život působil nejvíce v Evropě a v USA. Jako violoncellista byl žákem Pierra Fourniera. Je dirigentem a uměleckým vedoucím hudebního uskupení *Prague Simfonia*. Na námi posuzované nahrávce ho uslyšíme ve spolupráci s klavíristou Sebastianem Bendou.<sup>63</sup>

Nahrávka Christiana Benda z roku 2000 se ze všech posuzovaných nahrávek této kapitoly nejvíce drží notového zápisu skladatele. Klavír a violoncello působí zvukově zcela kompatibilně. Doprovod Sebastiana Benda působí více jako doprovod než rovnocenné partnerství nástrojů.

Christian Benda hraje lehce a brilantně. Není zde skutečně žádná manýra navíc. Zachovává všechny předepsané fráze a jednotlivé hudební prvky a motivy nikdy nestojí na úkor formy.

---

<sup>63</sup> Vycházíme z poslechu nahrávky na CD Martinů: Works for Cello and Piano Volume 2: Pastorales – Nocturnes, vydavatelství Naxos, rok 2000. Účinkovali Christian a Sebastian Benda. Hudební režie: Eric Magnin.

Snad jediným negativem by mohl být fakt, že pomalé části jsou vždy charakterově, tempově i dynamicky téměř totožné. Stejně je i to v případě částí rychlých. Posluchač tedy snadno může nabýt dojmu snadné předvídatelnosti průběhu skladby.

Tato nahrávka je rozhodně nejméně osobitá, osobnost umělce stojí nejvíce v pozadí, o to víc však vyniká hudební forma a skladatelská osobitost hudby Bohuslava Martinů.

Charakterizovali jsme nahrávky tří vynikajících interpretů a umělců. Jak jsme nutně museli zaznamenat, byly to nahrávky zcela odlišné. Záleží již na vkusu a posouzení každého posluchače, které verzi by dal přednost a jakým způsobem na něho nahrávky působily.

## **Závěr**

Na závěr této diplomové práce budou shrnuty jednotlivé poznatky a teze, ke kterým autorka na základě své práce dospěla.

V prvním úseku jsme se zabývali životopisem, který přednesl všeobecně známá, ale i méně známá životopisná data a údaje o Bohuslavu Martinů, čím bylo ovlivněno jeho dílo a jeho umělecká osobnost. Je zde nastíněn historicko-kulturní kontext doby, ve které Martinů žil. Tato kapitola obsahuje výčet díla skladatele pro violoncello a klavír a je zde poukázáno také na jiná instruktivně pedagogická díla a jejich problematiku.

Rozbor skladby je jedna z hlavních částí práce a v rámci jeho zpracování přináší poznatky z oblasti hudebních forem a harmonie. Kapitola čistě o intepretaci, kde autorka shrnuje problematiku nácviiku, přináší celou řadu poznatků, které hráči mohou usnadnit nácvik této skladby. Tyto dvě kapitoly doplňují obrázky jednotlivých popisovaných situací, buď v rámci rozboru nebo zajímavých interpretačních momentů. Tento úsek předkládá náležitosti, které by pedagogovi mohly pomoci, než se pustí do nácviiku díla samotného.

Kapitolu s vlastní metodikou můžeme považovat za těžiště práce. Vedle vlastního popisu metodiky, který je výsledkem víceletého zkoumání, zde autorka předkládá postřehy a nápady z oblastí didaktiky, pedagogické psychologie, a především také vlastní zkušenosti z výuky na ZUŠ. Tato kapitola vznikla ve spolupráci s předním českým odborníkem na interpretaci a metodiku hry na violoncello prof. Miroslavem Petrášem. Práce přináší také poznatky z uznávaných violoncellových metodik a škol. Metodika je doplněna o přípravná cvičení, aktivizující otázky a domácí úkoly, které mohou být využity přímo ve výuce nebo mohou sloužit jako inspirace k nácviku jiných skladeb.

Největší důraz byl v metodické kapitole kladen na volné dýchání a uvolnění u nástroje, rozvoj techniky pravé ruky (postup při nácviku spiccata, staccata atd.), kvalitní tón a také upozornění na kooperaci mezi levou a pravou rukou.

Byly zde představeny možnosti smyků, které dle autorky nejvíce odpovídají naznačenému frázování skladeb, dobrému vyznění rytmických motivů a tónové kvalitě obecně. S tímto na zřeteli byla navržena alternativní řešení smyků než ta, které uvádí vydání.

Doporučená přípravná cvičení nabízí efektivní řešení problematiky pravé ruky a mohou vést k usnadnění nácvičku skladby. Navrhované prstoklady kladou důraz na využití barevnosti jednotlivých strun, zapojení prázdných strun, práci s intonací a opět kvalitu tónu.

Ve zkratce jsou zde představeny i jiné skladby pro violoncello a klavír Bohuslava Martinů, které mohou sloužit k potřebám ZUŠ. Čtenář si tak může dohledat informace o obtížnosti a možnosti pedagogického využití jednotlivých skladeb.

V poslední části jsme se zabývali interpretací díla na nahrávkách významných violoncellistů současnosti. Byly to nahrávky interpretů Daniela Veise, Petra Nouzovského a Christiana Bandy. Podání Petra Nouzovského bylo nejvíce zaměřeno na jednotlivé motivy kusů a hledání nejrůznějších interpretačních zvláštností. Daniela Veis upoutá výbornou souhrou s klavírem a nádhernou barevností hry. U Christiana Bandy můžeme obdivovat, že jako umělec a hráč sám stojí v pozadí a nejvíce nechává promlouvat hudbu Martinů.

Jako přínos práce bychom mohli považovat také seznam instruktivně pedagogické literatury a průřez významných violoncellových metodik a škol.

Vyvodili jsme, že Bohuslav Martinů byl autorem, který zásadním způsobem přispěl k rozvoji violoncellové literatury 20. století a zasadil se také o rozvoj literatury metodické.

Výuka hudebního nástroje klade na pedagoga velké požadavky vědomostní, hráčské, ale především osobnostní. Tato práce poukazuje především na přípravu didaktického plánu (cílů), schopnost dítě motivovat a zaujmout a také propojovat hudbu i s jinými oblastmi umění. Co se týká zmíněných kvalit osobnostních, jako pedagogové bychom si měli klást za cíl být především laskavými a dobrými průvodci.

Psaní práce mě velmi inspirovalo k dalšímu studiu a ráda bych se v budoucnu nadále zabývala skladbami Bohuslava Martinů pro violoncello. Věřím, že práce by mohla být k užitku také ostatním interpretům, pedagogům, amatérským hráčům nebo třeba zájemcům o dílo autora. Díky psaní a zabývání se touto problematikou se u mě ještě více zažehla touha učit a věnovat se pedagogické činnosti. Dozvěděla jsem se mnoho zajímavostí a pomohlo mi to utříbit si vlastní pedagogický názor, který bych chtěla v budoucnu rozvíjet a kultivovat.

## Seznam použitých zdrojů

### Literatura

HRŮŠA, Jakub. *Hrůša o – on Martinů*. Přeložil Hilda HEARNE, přeložil Adam PRENTIS. Prague: International Martinů Circle, 2020. ISBN 978-80-270-8880-5.

MARTINŮ, Bohuslav a Miloš ŠAFRÁNEK. *Bohuslav Martinů: domov, hudba a svět: deníky, zápisníky, úvahy a články*. Praha: SHV, 1966. Hudba v zrcadle doby (Státní hudební vydavatelství).

MARTINŮ, Charlotte. *Můj život s Bohuslavem Martinů*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1978.

ME RKA, Ivan. *Violoncello: dějiny, literatura, osobnosti*. Ostrava: Montanex, 1995. ISBN 8085780054.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Jaroslav Mihule*. Prague: Orbis, 1972. a galerie, 2008. ISBN 978-80-86533-09-4, s. 6.

MIHULE, Jaroslav. *Malý průvodce životem a dílem Bohuslava Martinů*. Polička: Městské muzeum a galerie, 2008. ISBN 978-80-86533-09-4.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů v obrazech: pom. kniha pro zákl. devítileté školy, stř. všeobec. vzdělávací školy, pedagog. instituty a lid. školy umění*. Praha: SPN, 1964.

PETRÁŠ, Miroslav. *Violoncello: pojednání o tónu*. Praha: Akademie múzických umění, 2005. ISBN 80-7331-038-4.

ŠAFRÁNEK, Miloš. *Bohuslav Martinů: život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

VACÍNOVÁ, Marie a Marta LANGOVÁ. *Vybrané kapitoly z psychologie*. V Praze: Československý spisovatel, 2011. ISBN 978-80-7459-014-6.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 4. vyd., (V Editio Bärenreiter Praha vyd. 1.). Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2006. ISBN 80-86385-33-7.

### **Hudební vydání**

BACH, Johann Sebastian. *6 cello suites*. Leipzig: C. F. Peters, 1911.

DOTZAUER, Friedrich. *113 Etudes for Cello*. Frankfurt: Henry Litolff's Verlag, 1957.

HERAN, Bohuš. *Základní etudy pro violoncello. Sešit 3*. Praha: Státní hudební vydavatelství, vydání první, 1962.

MARTINŮ, Bohuslav. *Pastorales: six pièces pour violoncelle et piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

MARTINŮ, Bohuslav. *Nocturnes: quatre études pour violoncelle avec accompagnement de piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

MARTINŮ, Bohuslav. *Sept arabesques pour violoncelle et piano*. Paris: Editions Salabert, 1946.

MARTINŮ, Bohuslav. *Suite miniature: sept pièces faciles pour violoncelle et piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

MARTINŮ, Bohuslav. *Ariette pour violoncelle et piano*. Paris: Alphonse Leduc: Éditions Musicales, 1931.

POPPER, David. *10 Mittelschwere Grosse Etuden Opus 76*. Leipzig: Friedrich Hofmeister, 1906.

SÁDLO, Karel Pravoslav. *Škola etud 1*. Praha: Supraphon, 1990.

ŠEVČÍK, Otakar. *Opus 3: 40 Variations for Cello*. Bosworth Edition, 2001.

## **Metodická literatura**

BORISJAK, Andrej. *Škola hry na violoncello*. Moskva: Muzgiz, 1960.

MANTEL, Gerhard. *Cello Üben. Eine Methodik des Übens für Streicher*. Mainz: Schott, 1987.

ŠKAMPA, Mirko. *Škola hry na violoncello pro děti*. Praha: Supraphon, 1990.

## **Internetové odkazy**

[Grundy, Michael, Bohuslav Martinů a Sergej Kusevickij, muzikus.cz, 2009-10-30, 2011-03-14, <http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-clanky/Bohuslav-Martinu-a-Sergej-Kusevickij~04~rijen~2009/>].

## **Nahrávky**

CD *Bohuslav Martinů: Sonata No. 1 – Sonata No. 2 – Pastorales*, Musica Pragensis 1994.

CD *Bohuslav Martinů: Works for Cello and Piano*, ArcoDiva, Praha 2020.

CD *Martinů: Works for Cello and Piano Volume 2: Pastorales – Nocturnes*, Naxos 2000.

## **Osobní sdělení**

GAJDOVÁ, Milada. Osobní sdělení (rozhovor), říjen 2022.

PETRÁŠ, Miroslav. Osobní sdělení (rozhovor), říjen 2022 – březen 2023.