

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV HUDEBNÍ VĚDY

***SONÁTY Č. I-III PRO VIOLONCELLO
A KLAVÍR
BOHUSLAVA MARTINŮ***

DIPLOMOVÁ PRÁCE

MARIE JENOVÉFA KUČEROVÁ

VEDOUCÍ PRÁCE: PROF. PHDR. MGA. MILAN SLAVICKÝ

PRAHA 2006

Předkládanou práci jsem vypracovala samostatně na základě pramenů a literatury, jež jsou uvedeny v seznamu použitých pramenů a literatury. Souhlasím, aby byla práce půjčována ke studijním účelům.

Praha, 11. dubna 2006

Marie Yemová Kucčerová

Tato diplomová práce by nevznikla bez pomoci lidí, kterým chci velmi poděkovat: především vedoucímu práce prof. Milanu Slavickému za celkové nasměrování práce a za četné korektury, Zoje Seyčkové z Institutu Bohuslava Martinů za ochotu při poskytování martinůvských materiálů, mému otci Pavlovi a strýci Viktorovi za technickou spolupráci, Matyášovi za pomoc s grafikou, a celé mé rodině za trpělivost, jakou museli vynaložit při vzniku této práce.

OBSAH

Úvod

1./ Stav bádání - Sonáty pro violoncello a klavír B. Martinů	
1.1/ literatura všeobecně hudebně-historická	6
1.2/ literatura monografická	7
1.3/ studie, sborníky	12
1.4/ literatura pramenné povahy	12
1.5/ notové prameny	14
1.6/ nahrávky	15

2./ Sonáta pro violoncello a klavír č. 1 H. 277 (1939)

2.1/ komorní hudba B. Martinů	20
2.2/ okolnosti vzniku sonáty	21
2.3/ dvojkoncert	22
2.4/ analýza I. věty - Poco allegro	23
2.5/ analýza II. věty - Lento	28
2.6/ analýza III. věty - Allegro con brio	33
2.7/ první violoncellová sonáta	39

3./ Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 H. 286 (1941)

3.1/ historie vzniku sonáty	40
3.2/ analýza I. věty - Allegro	40
3.3/ analýza II. věty - Largo	46
3.4/ analýza III. věty - Allegro comodo	49
3.5/ Srovnání se sonátou č. 1 (H. 277)	54
3.6/ Srovnání se sonátou pro housle a klavír č. 3 (H. 303)	55

4./ Sonáta pro violoncello a klavír č. 3 H. 340 (1952)

4.1/ historie vzniku sonáty	58
4.2/ analýza I. věty - Poco andante-Moderato	58
4.3/ analýza II. věty - Andante	63
4.4/ analýza III. věty - Allegro (ma non presto)	66
4.5/ poslední violoncellová sonáta	70

5./ Sonáta pro violoncello a klavír ve 20. století

5.1/ úvod	71
5.2/ tradice sonáty pro violoncello a klavír	72
5.3/ stylové tendence v sonátách pro violoncello a klavír ve 20. století ..	73
5.4/ závěr	80

6./ Závěr

7./ Seznam pramenů a literatury

7.1/ prameny	83
7.2/ literatura	84

ÚVOD

Předkládaná diplomová práce je dílčím pojednáním o komorní tvorbě Bohuslava Martinů (1890-1959), o třech sonátách pro violoncello a klavír. Na počátku práce stojí stav bádání zaměřený na vybrané téma, podle jehož výsledku je zjištění absence jakéhokoliv dílčího pojednání o violoncellové sonátové problematice. Odtud pak pramení popud k průzkumu sonát a ke napsání této práce. Centrálním bodem je analýza sonát, které probírám po jednotlivých složkách hudební struktury (forma, melodie, harmonie, rytmus) a pro lepší orientaci v textu slouží tabulky a notové příklady. V závěrečné kapitole charakterizují vývoj hudebního druhu sonáty pro violoncello a klavír se snahou utřídit sonátovou produkci v první polovině 20. století.

Kromě již zmíněného důvodu vzniku práce mě ovlivnila okolnost ryze subjektivní, totiž že hudba Bohuslava Martinů mi je velmi blízká z hlediska posluchačského i interpretačního.

1. Stav bádání / *Sonáty pro violoncello a klavír B. Martinů*

1.1/ literatura všeobecně hudebně-historická

V literatuře komorní tvorba B. Martinů stojí často v pozadí jeho symfonické a operní tvorby. Tak tomu je i v knize **The New Oxford History of Music- vol. 9 The Modern Age 1890-1960**¹, kde je pojednáno o Martinů jazzových skladbách 30. let.

Epocha první poloviny dvacátého století v Čechách je zpracována ve dvoudílné knize **Dějiny české hudební kultury**², I 1890-1918, II 1918-1945. Zde se nacházejí určité analytické sondy, rozsáhlý materiál vymezeného období je utříděn do žánrových kapitol, nicméně výběr skladatelů i jejich hodnocení podle určitých ideových spíše než estetických měřítek je dán komunistickým režimem. V §5. *Komorní tvorba/Nový estetický ideál* Jiří Bajer³ zmiňuje I. a II. violoncellovou sonátu při porovnávání dvou stylových rovin v kompozičním myšlení Martinů pro komorní útvary: rovina stylových podnětů předklasické hudby (zde zařazuje Madrigalovou sonátu pro flétnu, housle a klavír, Madrigalové stance pro housle a klavír, Trio pro flétnu, violoncello a klavír aj.) a rovina stylové syntézy „starého s novým, vnějšího s vnitřním, univerzálního s nacionálním a individuálním...“ Obě sonáty zařazuje do druhé roviny, i když z „ideového“ hlediska mezi nimi nachází zřetelný rozdíl: u první violoncellové sonáty si „závažnější ideový záměr vynutil renesanci konfliktního protipostavení expresivních hudebních témat, tedy svého druhu dramatickou subjektivitu, i když oproštěnou od nánosu romantického patosu a zveličování.“ U druhé věty pak popisuje způsob kompozice „ rozsáhlý recitativ koncertujícího nástroje se už svým tónem, připomínajícím citově zabarvený lidský hlas, dále metrickým a rytmickým členěním a frázováním odkláněl od objektivního výrazového stereotypu starého koncertantního stylu.“ Druhé violoncellové sonátě připisuje „hudbu technicky syntetizující“ a „muzikantskou spontaneitu“ na rozdíl od první, která „odráží tragické události doby.“ Z uvedených výroků se však nedozvíme více o strukturálním utváření sonát, spíše jde o snahu vysvětlit rozdělení dvou rovin, které jsou však samy dány v některých případech skladatelem (u titulů skladeb se nachází slovo „madrigal“).

Jiří Vysloužil v knize **Hudobníci 20. století**⁴ se při výkladu osobnosti B. Martinů zaměřuje především na symfonickou a operní tvorbu. Všechny sonáty pro violoncello pouze zmiňuje v souvislém seznamu děl daného období. V tvorbě posledních dvacet let života Martinů zdůrazňuje lidský a duchovní vývin; komorní skladby „poukazují na koncertní styl z třicátých let, jejichž hudba je čistá, muzikantsky svěží, melodikou a

¹ London, 1974

² Kolektiv autorů, Praha I. díl 1972, II. díl 1981

³ díl II, s. 320

⁴ Bratislava 1981, s. 366-379

rytmikou česká.“ Zde je vidět určité zjednodušení výkladu, neboť početné komorní skladby se mezi sebou mnohdy stylově odlišovaly.

1.2/ literatura monografická

Základní literatura o Bohuslavu Martinů obsahuje několik monografií typu život a dílo. Všechny monografie se potýkají s problémem rozsáhlého skladatelského odkazu, přičemž není v možnostech jednotlivce, aby vytvořil zevrubnou analýzu veškerého díla. Předně pojednávanými skladbami zůstávají rozsáhlé skladby – především opery a orchestrální či koncertantní díla. Komorní hudba se jeví spíše jako příležitostná záležitost.

První velkou monografií je kniha *Miloše Šafránka: Bohuslav Martinů Život a dílo*.⁵ Obsahuje množství fotografií, rukopis skladatele, ukázek notových již méně, několik seznamů díla. Kniha je přímým svědectvím přítele skladatele, proto některé vyslovené soudy jsou poněkud subjektivní. Styl autora je spíše esejistický a chvílemi se jedná o napínavé čtení. V závěru předmluvy knihy (s. 6) autor píše : „ Jsem si vědom všech jejích nedostatků [knihy], ale rád přináším obět' její zdánlivé suchosti, otvíraje cestu badatelům a konaje službu lepšímu poznání díla a života velkého českého skladatele.“ Nedostatek knihy bych neviděla v její suchosti, ale v tom, že si neklade žádné otázky, jež by se hlouběji zabývaly dílem a jeho zasazením do kontextu dějin dvacátého století, ale přináší pouze fakta. Dále - pokud pracuje s prameny, neurčuje jejich přesnou dataci (některé dopisy) nebo uložení (rukopisů). Toto ale nemůžeme autorovi knihy vyčítat, protože nebyl hudebně vzdělán a přesto vytvořil veliký kus práce.

První sonátu pro violoncello a klavír Šafránek⁶ označuje jako dílo odlišné od „neosobních“ skladeb typu Klavírní trio (1930) nebo Tre Ricercari. Tím jej tedy považuje za dílo osobní, nebo do jisté míry subjektivní („dílo plné spontánní a vášnivě zpěvnosti“; „dramatická první věta“). Uvádí dataci 12. 5. 1939, která je vepsána do rukopisu a která je rovněž v jednom dopise Kaprálové rodičům (ta jim mylně – podle Šafránka – píše, že „Martinů ji složil za den“). Sonátu vysvětluje po obsahové stránce: vliv válečných událostí zpochybňuje, přiklání se k zážitkům osobním – „které mu přinesly posilu a štěstí, ale také mnoho strastí“).⁷ Z hlediska struktury se první věta „blíží sonátové formě,...,ale ne v romantické formě, nýbrž v původním smyslu této formy před Beethovenem.“ Z toho však není jasné, jakou formu má autor na mysli: zda sonátový typ J. Haydna či D. Scarlattioho (tzv. starosonáta). Druhou větu (dokončenou 4. 5. 1939) označuje jako recitativ violoncella, třetí jako dynamické a rytmické finále.

U druhé sonáty pro violoncello a klavír připomíná její obtížné vznikání.⁸ Ale při premiéře ve Washingtonu v březnu 1942 byla úspěšně provedena vedle Brahmsovy první sonáty

⁵ SHV, Praha 1961

⁶ Tamtéž, s. 214

⁷ Tamtéž. Tímto naznačuje milostný vztah k žačce Vítězslavě Kaprálové (1915-1940)

⁸ Tamtéž, s. 232

e moll.⁹ Její sloh Šafránek charakterizuje jako "americký" (podobně jako předchozí Komorní koncert pro housle). Překvapivým prvkem je „spontánnost, melodická a rytmická invence sjednoceny v dokonalý celek.“

O třetí violoncellové sonátě, která vzniká v Paříži v září roku 1952, se Šafránek zmiňuje jen krátce. Byla napsána na paměť Hanse Kindlera a upoutá svým českým charakterem.

Z výše uvedených zmínek o sonátách jsou cenné především datace kompozic – poprvé uvedené a informace o provedení. Ostatní charakteristiky vět jsou spíše asociativní než strukturální; v případě první sonáty jde o nejasné a konkrétním příkladem nepodložené zařazení.

Podle chronologického pořadí byla jako druhá napsána kniha *Harryho Halbreicha : Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie*.¹⁰ Více než biografii, která je v knize nastíněna, je tato kniha katalogem děl. Všechny skladby jsou číslovány v chronologickém pořadí a označeny písmenem H – podle autora. V knize jsou pak skladby rozřazeny tematicky a zároveň chronologicky. U většiny skladeb jsou údaje: místo a datum vzniku, dedikace (pokud je), premiéra a další provedení, trvání skladby, její části, místo uložení, vydání, nahrávka a u závažnějších děl charakteristika skladby či jiné komentáře. Některé informace jsou již dnes zastaralé (hlavně místo uložení a nahrávka). V charakteristice k první sonátě (H. 277, s. 142) připomíná vnější okolnosti jejího vzniku (politické, osobní), náladovou stránku vět (jako celek "vášnivě dílo plné vnitřního napětí", první věta "dramatická", druhá věta "výrazově bohatá", třetí "vzněcující"). Po formové stránce první větu označuje za obvyklou sonátovou formu, třetí je "toccata". Údaj o uložení rukopisu chybí.

Druhou sonátu (H. 286, s. 142-143) označuje jako více objektivní oproti předchozí sonátě. Oceňuje překypující melodiku hlavy hlavního tématu a pomalou větu označuje jako "srdce" sonáty. Sólovou kadenci violoncella spojuje s celkovým koncertantním charakterem. V závěru si cení nahrávky sonáty s Chuchrem a kriticky konstatuje, že se ale kompozice nevyrovná "sesterskému dílu" pro housle (H. 303).

Třetí sonáta (H. 340, s. 143-144) vytváří podle Halbreicha přechodnou fázi mezi klasickým stylem amerického období a novou volností pozdějších let. Zdůrazňuje českost sonáty a volnost formovou a rytmickou, náladovou jasnost a prostotu tónové řeči.

Jaroslav Mihule vytvořil druhou českou monografii **Bohuslav Martinů. Profil života a díla**.¹¹ Autor se obsírněji než Šafránek zabývá dílem, avšak tyto rozborů se týkají spíše vnějších stránek děl a jsou představeny izolovaně od vnějšího hudebního světa – postrádají zhodnocení významu jednotlivých děl v rámci celého díla, ale i ve svém

⁹ Přesnější datum ani interpretu neuvádí

¹⁰ Zürich, 1968

¹¹ Praha, 1974

hudebním okolí. Život se z velké části promítá na bázi dopisů a zápisků Martinů. Knihu doplňují fotografie a seznam díla, který Mihule člení po svém: podle žánru a v rámci této skupiny částečně chronologicky (s četnými přesuny). Nebere tedy v úvahu již vyšlý katalog děl H. Halbreicha a jeho systém.

K první violoncellové sonátě Mihule připomíná, že se v ní odehrál stylový přerod, který měl svůj počátek již v Dvojkoncertu (1938). V tomto přerodu („přechod k typu klasického hudebního vyjadřování“¹²; „Tendence neobarokní i impresionistické jsou nahrazeny původním slohovým směřováním.“¹³) označuje jako nové „převahu mužného diatonického projevu, ovšem pochopeném zde daleko více v hlubších souvislostech hudebních a myšlenkových.“¹⁴ Violoncellová sonáta navozuje nová řešení – na rozdíl od obou houslových sonát, „neboť dosud žádná z jeho komorních skladeb nenavázala na dramatickou sdělnost a beethovenovský patos, spojovaný tradičně s cyklickou sonátovou výstavbou skladby.“¹⁵ Zmiňovány jsou tedy pouze obecné rysy se zdůrazněním dramatickosti, k podrobnější analýze nedochází..

Druhou violoncellovou sonátu autor popisuje spolu s klavírním kvartetem z téže doby.¹⁶ Více než samotné hudbě sonáty se autor věnuje vnějším okolnostem vzniku – dílo bylo komponováno s tvůrčími obtížemi, především pak popisuje přátelství mezi Martinů a Frankem Rybkou,¹⁷ pro kterého tuto sonátu psal za jejich společného pobytu v Jamaice. U sonáty zdůrazňuje zvětšení plynulého proudu allegrových vět. Mihule cituje dobovou charakteristiku nálady sonáty: „Její volná věta je rozvinuta k účinnému vyvrcholení a je prosycena cudným a přece intenzívním romantismem, který se uvolňuje v širokou kantilénu pravdivého, mužného citu.“¹⁸

Nejméně ze všech třech violoncellových sonát se Mihule vyjadřuje ke třetí, obsahující „myšlenkovou náročnost“. K utvoření dojmu o sonátě pokračuje citací Lva Ginzburga¹⁹: „tvoří ji třídílný cyklus vět, hlubokého obsahu a mistrovské faktury. Hudba Sonáty je velice výrazná a prodchnuta českými lidovými intonacemi a rytmy. Zvláště upoutává její lyrismus, bohatá melodika a rytmická pestrost. Skladateli se skvěle podařilo dosáhnout dynamické rovnováhy a jednoty obou partů.“

V zahraničí vznikly tyto monografie : *Наталья А. Гаврилова: Богуслав Мартину*,²⁰

¹² Tamtéž, s. 107

¹³ Tamtéž, s. 117

¹⁴ Tamtéž, s. 107

¹⁵ Tamtéž, s. 107

¹⁶ Tamtéž, s. 116

¹⁷ Frank Rybka (1895-1970), varhaník a violoncellista moravského původu

¹⁸ Tamtéž, s. 117 – in Jan Löwenbach: Martinů pozdravuje domov, Praha HMUB 1947

¹⁹ z předmluvy k vydání /Moskva 1968

²⁰ Москва, Изд. Музыка 1974

Brian Large: **Martinů**,²¹ Karel Van Eycken: **Bohuslav Martinů**²², Guy Erismann: **Martinů, un musicien a l'éveil des sources**.²³ Erismannova monografie podává charakteristiky děl částečně v Šafránkově stylu. Navíc se zmiňuje o pařížských koncertech, kde se hrál Martinů a popisuje širší francouzský kontext. U první sonáty²⁴ se shoduje se Šafránkovou myšlenkou obsahového zaměření („Vitka“), synkopy třetí věty mu připomínají jazz dvacátých let. U druhé sonáty popisuje opět asociativně náladu („tmavou, téměř uhrančivou“)²⁵. Druhá věta je podle něj jedním z nejkrásnějších larg v hudbě pro violoncello. Třetí sonátu²⁶ charakterizuje jako neoklasickou s prvky lidového tance v poslední větě.

Erismannova monografie psaná spíše esejisticky nepřináší (až na některé údaje o koncertním životě ve Francii) nové souvislosti, dává ale možnost francouzsky mluvícím lidem poznat B. Martinů.

Poslední monografií již zmíněného autora *Jaroslava Mihule* je **Martinů. Osud skladatele**.²⁷ Jak sám titul napovídá, kniha se zaměřuje především na život skladatele. Častá citace z dopisů zůstává hlavním principem užitý i v předešlé knize, výpovědi skladatelových současníků a historické události dokreslují životní vyprávění, ve kterém se nezapře autorův subjektivní postoj. Dílo je pojednáváno v souvislosti s během života, některé pasáže jsou doslovně převzaty z předchozí knihy. K rozšíření došlo především zvětšením obzoru informacemi o koncertním provozu v Čechách i zahraničí. Přínosem však zůstává především odhalování okolností neuskutečněného návratu Martinů do Československa a skladatelovy názory na tehdejší politické dění.

V odstavci o první violoncellové sonátě²⁸ se některé informace opakují z dřívější monografie (ale např. výše citovaná věta „... klasického hudebního vyjádření“ je zde změněna na „neoklasického“). K novým údajům patří připomenutí obsahové inspirace („citové vzrušení“), které dříve Mihule zamlčel (na rozdíl od Šafránka) a především pokus o další stylové zařazení. Konec třicátých let tvorby Martinů autor chápe jako skvělý vrchol, označený jako „návrat k preromantickému řádu spojený s osobitým idiomem, novým myšlenkovým dynamismem a působivou emocionální přesvědčivostí.“ Vlastně jde stále o opakování téhož (emocionalita, hloubka, dramatismus) – celkem třikrát v průběhu tohoto odstavce (!). K harmonické stránce poznamenává časté tendence k durovému či mollovému tonálnímu zakotvení; v melodické pak častý výskyt útvarů odvozených

²¹ London, 1975

²² 1984

²³ Arles, 1990

²⁴ Tamtéž, s. 181

²⁵ Tamtéž, s. 215

²⁶ Tamtéž, s. 276

²⁷ Praha, 2002

²⁸ Tamtéž, s. 293

z pentatoniky. V závěru zdůrazňuje živoucí originalitu sonáty, která chybí „suchým konstrukcím některých jiných osobností této vlny.“

Údaje ke druhé violoncellové sonátě²⁹ jsou téměř převzaty z předchozí monografie. Doplnujícím pohledem je podobnost pomalých vět první i druhé sonáty s atmosférou Dvojkonzertu. U druhé sonáty zdůrazňuje romantickou lyriku, která je charakteristická pro komorní a drobné vokální skladby amerického období Martinů.

Třetí violoncellovou sonátou³⁰ se Mihule zabývá mnohem více: opakuje se zde již zmiňovaná citace Ginzburga (předmluva z moskevského vydání sonáty). Připomíná věnování – památce Hanse Kindlera (zmiňuje již Šafránek). Popisuje interpretační souvislosti – především důležitou roli violoncellisty Františka Smetany³¹: ten dílo revidoval pro vydání,³² zasadil se o jeho provozování i přes určitý vnější odpor,³³ a také obdržel od skladatele poznámky k interpretaci.³⁴ Na úvod formového rozboru Mihule konstatuje svérázné pojetí a přesvědčivou soudržnost stavby sonáty, z následujícího výkladu však není úplně jasné, v čem tato svéráznost spočívá: První věta je sonátovou formou, důležitými prvky jsou synkopovaný rytmus, diatonika, variační rozvíjení. Střední větu považuje za „intermezzo klasického ražení“ obsahující i kantabilní část. Finální věta navozuje rozběh tarantely (A), který je přerušen epizodou (B) s novým materiálem a po té následuje návrat A.

Ačkoliv jsou uvedené informace o sonátách z analytického hlediska omezené a pouze naznačující, zůstávají jedinou literaturou k tomuto tématu.

Nejaktuálnější literaturou bude revidované vydání Halbreichova katalogu, který v současné době (2005) připravuje Institut Bohuslava Martinů v Praze.³⁵ Jeho částečná podoba je dostupná na internetu.³⁶

V případě violoncellových sonát došlo ke změně uložení rukopisů (viz dále 5/notové prameny) a k upřesnění premiér u některých sonát. U druhé sonáty došlo k novému určení interpreta premiéry i data: interpreti Lucien Laporte a Constance Russell; „nové“

²⁹ Tamtéž, s. 330

³⁰ Tamtéž, s. 444 – 445

³¹ prof. F. Smetana (1914-2004) - český violoncellista, žák K. P. Sádla, za "protistátní aktivity" vězněn v roce 1948, emigrace do USA, propagátor tvorby Martinů

³² Praha SNKLHU 1957 - "nekritické" vydání s vlastním frázováním- viz dále /5) -notové prameny/

³³ „Dal jsem si ji na program svého recitálu v Rudolfinu 20. října 1955 jako českou premiéru. Ale tehdejší Svaz čsl. skladatelů mi poslal vzkaz, proč hraju toho kosmopolitu (Martinů), a ne nějakého mladého progresivního pokrokového skladatele. ... odpověděl jsem, když mi že pošlou lepší sonátu než Martinů, že ji budu hrát – a do dneška mi ji neposlali!“ dopis Františka Smetany 7. 1. 1999 J. Mihulemu in Mihule 2002 (cit. v pozn. 27), s. 445. Další negativní zmínka k provádění třetí sonáty – viz níže /ed. I. Popelka, Dopisy domů (cit. v pozn. 48)/

³⁴ dopis B. Martinů 13. 6. 1955 F. Smetanovi in Mihule 2002 (cit. v pozn. 27), s. 445

³⁵ Kniha má vyjít do konce roku 2005 v nakladatelství Schott Musik International. Více o knize viz L. Berná: V institutu B. M. ... , Opus musicum 4/2004, s. 49

³⁶ Existují již dvě verze elektronického katalogu. První verze z roku 2002 je: www.martinu.cz/cz/dilobm.htm ; druhá probíhá od července 2004 <http://nadacemartinu.jet2web.cz/cat/> ; více o katalozích in P. Mužík: *On-line katalog díla Bohuslava Martinů, Opus musicum 4, 2004, s. 28*

datum premiéry je 18. 3. 1942 (New York).³⁷ Třetí sonáta měla premiéru 8. 1. 1953 (Washington, D. C.)³⁸ s interprety doposud neznámými.

1.3/ studie, sborníky

Žádná analytická studie o sonátách pro violoncello a klavír Martinů doposud nevyšla, ani diplomová práce na toto téma nevznikla.

Sonátovou problematikou koncertantní tvorby Martinů se zabývala *Jitka Ludvová* ve studii *Sonátová forma v klavírních koncertech Bohuslava Martinů*,³⁹ v níž zkoumá u vybraných koncertů (2. koncert – 1934; Sinfonietta giocosa – 1940; 3. Koncert – 1948; Inkantace – 1955-1956) formu, harmonii a další kompoziční prostředky, přičemž poukazuje na posun významu užívaných pojmů téma, provedení aj. Na vybraných skladbách pro klavír a orchestr Ludvová demonstruje určitý typ sonátové formy a charakteristické prvky platné pro sonátové myšlení Martinů v kompozicích pro klavír a orchestr. Ačkoliv se jedná o hudbu orchestrální a ne komorní, která je předmětem mého zájmu, přesto jsou zde cenné informace týkající se obecně sonátové formy nebo jiných složek charakteristického kompozičního projevu Martinů.

Stejná autorka se věnovala analytické problematice Dvojkonzertu pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány (1938).⁴⁰ Protože Dvojkonzert je zde chápán jako první dílo určité stylové přeměny v tvorbě Martinů, za nímž následovala první violoncellová sonáta, nalezneme v článku obecné kompoziční znaky. V samotné analýze Dvojkonzertu se autorka zabývá formou (zároveň vyvrací některé názory Halbreicha na formový typ), melodikou, harmonií a zvukovým charakterem.

1.4/ literatura pramenné povahy

K dalšímu poznání skladatelova díla slouží jeho písemný projev. *Miloš Šafránek* připravil k vydání: **Bohuslav Martinů: Domov, hudba, svět. Deníky, zápisky, úvahy a články**.⁴¹ Nalezneme zde články různého druhu a různých témat: komentáře koncertního života v Paříži, o současných kompozičních problémech, o skladatelích 20. století; dále velkou část tvoří Martinů úvahy a deníky o tvůrčím procesu, o formě aj.; několik vlastních autobiografií, rozborů svých skladeb.

³⁷ V knihách Šafránka (1961), Halbreicha (1968), Mihuleho (1974, 2002), v článku B. Rybky (Colloquium – cit. v pozn.) – je uvedeno jméno *Ella Bontempo* místo *Constance Russell*; jako datum premiéry je uváděno 27. 3. 1942: zřejmě šlo o další reprízu s jinou klavíristkou a o správném datu premiéry se dlouho nevědělo

³⁸ Šafránek (1961) ani Mihule (1974, 2002) premiéru nezmiňují; Halbreich (1968) a Erismann (1990) jí datují na konec roku 1952

³⁹ in *Hudební věda* 8, 1971, č. 3, s. 298-317

⁴⁰ J. Ludvová: Analytické poznámky ke Dvojkonzertu Bohuslava Martinů in *ed. Jiří Bajer: Česká hudba světu, Praha Panton 1974, s. 217-236*

⁴¹ Praha, 1966 ; připravil též knihu *Divadlo Bohuslava Martinů, Praha, 1979*

Kniha **Charlotty Martinů: Můj život s Bohuslavem Martinů**⁴² obsahuje jen jedinou vzpomínku na třetí sonátu: „...objednal z Compiègne klavír a dal se do práce na 3. *Sonátě pro violoncello a klavír* pro paní Kindlerovou, věnované památce dirigenta a violoncellisty Hanse Kindlera, přítele našich pařížských let.“⁴³

Mezi pramennou literaturu patří i články vzpomínkového charakteru Borise I a F. Jamese Rybkových (synové violoncellisty Franka Rybky) ve sborníku **Colloquium. Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries Brno 1990**.⁴⁴ Boris I Rybka⁴⁵ popisuje společenský život Martinů od příjezdu do Ameriky do roku 1946, způsob Martinů výuky kompozice (B. Rybka měl u Martinů konzultace), a především přátelství Martinů a Franka Rybky, cituje vzájemné dopisy. Dovídáme se, jak se Martinů potkal Franka Rybku (pro kterého psal 2. violoncellovou sonátu) na jednom z večírků na počátku dubna 1941, kde obnovili přátelství započaté již v Paříži roku 1925. O druhé violoncellové sonátě⁴⁶ zmiňuje její pomalé vznikání, ale že i tak získala všeobecné uznání a stala se součástí repertoáru amerických recitálů. Frank Rybka se synem ji doma často hrávali, ale na veřejnosti nikdy. Článek F. Jamese Rybky⁴⁷ se snaží doplnit některé události z života Martinů v letech 1946 – 1959, kde opět doplňuje informace o vztahu mezi Martinů a F. Rybkou, Martinů psychických stavech (citace dopisů) aj. Třetí sonáta (z roku 1952) se však do vymezeného obsahu článku nedostala.

O Bohuslavu Martinů jako člověku nám přiblíží kniha **Dopisy domů. Z korespondence do Poličky**.⁴⁸ Korespondence z let 1910-1959 je určena především příbuzným a přátelům v Čechách. Odtud vyplývají i obsahy dopisů: píše o osobních pocitech – zdraví, náladě, počasí; o politických událostech o provozování jeho díla, kdo měl kde jaký úspěch a co se bude hrát, o kritikách a na čem zrovna pracuje. V popisu vlastních děl však Martinů nezachází do větších detailů, jak by tomu bylo v případě odlišných adresátů (skladatelům, interpretům, nakladatelům...). Korespondence je zpracována s kritickým přístupem (poznámkový aparát, ediční a bibliografická poznámka). V dopise rodině z New Yorku (15. 12. 1955) se dovídáme: „O koncertě v Poličce nemám dosud žádné zprávy,“⁴⁹

⁴² Praha 1978 - Charlotte své vzpomínky diktovala paní Anně Marii Wurmové, po té vytvořila korektury a dodatky. České vydání však bylo cenzurované (vynechány byly pasáže, kde zmiňuje osobnosti jako R. Kubelík, J. Novák, V. Talich aj.). Nové – kritické vydání editovaly (poznámky, nový překlad) L. Sadílková a A. Březina, Editio Bärenreiter Praha 2004

⁴³ Tamtéž, s. 142

⁴⁴ ed. P. Macek, Brno 1993 (Sborník obsahuje převážně muzikologické studie)

⁴⁵ Tamtéž. *Boris I Rybka (St. Paul): Bohuslav Martinů in America 1941 – 1946. The Impression of a Young Musician*, s. 50 - 56

⁴⁶ Tamtéž, s. 52

⁴⁷ Tamtéž. *F. James Rybka (Sacramento, California) Bohuslav Martinů and Frank Rybka 1946 – 1959*, s. 57 – 65. Tento článek vzpomínek napovídá, jak bude vypadat připravovaná kniha autora o B. Martinů viz *James Rybka: Czech Notes. Martinů in America*, Opus musicum 4/2004, s.26

⁴⁸ed. *Iša Popelka*, Praha, 1996

⁴⁹ Tamtéž, s. 149

V poznámce se pak dovídáme, že šlo o koncert k jeho 65. narozeninám /8. 12. 1955, Sdružení rodičů a přátel hudební školy B. Martinů/, na kterém zazněly 2. a 3. violoncellová sonáta v podání Františka Smetany a Ladislava Simona. Situaci té doby nám také dokresluje fakt, že koncert nesměl být plakátován.

1.5/ notové prameny

U všech třech sonát existují rukopisy a díla byla vydána.

Rukopis první sonáty pro violoncello a klavír (Paříž, 1939) je uložen v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni. Na titulním listě a na konci skladby je uvedena datace: „Paříž, 12. 5. 1939“. Na konci 2. věty je datum: „4. 5. 1939.“ Sonáta čítá 35 stran a titulní list, kde je napsána i minutáž od skladatele: „durata 16:30 (5:15 – 5:30, 5:30, 5:30).“⁵⁰ Dedikace : „À Pierre Fournier“. Faksimile autografu je uloženo v Poličce (PBM FAa 57).⁵¹ Skica k sonátě je uložena na stejném místě, faksimile skici se rovněž nachází v Poličce (PBM FAa 58). Na první straně datace: „květen 1939“, skica obsahuje celkem 7 stran. Dedikace je vypsána: „En Mai 1939 pour mon cher ami Pierre Fournier avec meilleurs souvenirs le plus amicals et le plus sincères.“ Na konci skici se nachází dedikační text: „Cher Pierre, voulez vous accepter cette sonate, composée dans cette année tragique 1939 et écrit pour vous et pour notre amitié et aussi comme un témoignage de mon admiration le plus sincère de votre jeu et de vos convictions artistiques. B. Martinů.“ Sonáta byla vydána roku 1949 v Paříži u vydavatel Heugela (copyright Alphonse Leduc).⁵²

Rukopis druhé sonáty pro violoncello a klavír (Jamaica, 1941) je uložen v New Yorku u dědiců Franka Rybky.⁵³ Žádná kopie není tudíž k dispozici. Skladba vyšla v roce 1944 v New Yorku u Associated Music Publishers.

Rukopis třetí sonáty pro violoncello a klavír (Vieux-Moulin, 1952) je uložen v Památníku Bohuslava Martinů v Poličce.⁵⁴ V téže instituci se nacházejí dvojí faksimile autografu: PBM FAa 52 má na titulním listě: „New York, říjen 1952.“ Na konci skladby: „Vieux Moulin, září 1952), celkem 42 stran + titulní list (strany 16 – 19 nevypsány).⁵⁵

PBM Ag 232 je ze vnějšího popisu totožný s PBM Fa 52. Na titulním listě se dále nachází podpis Františka Smetany, v notovém textu jeho revize pro tiskové vydání;

⁵⁰ Je zajímavé srovnat tuto minutáž Martinů s časovým rozvrhem jednotlivých nahrávek (viz bod 6), kde jsou značné tendence k pomalejšímu tempu

⁵¹ in *Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů*, Městské muzeum, Polička, 1997, s. 96

⁵² on-line katalog B. M. (cit. v pozn. 36)

⁵³ Tamtéž

⁵⁴ Tamtéž

⁵⁵ in *Soupis autografů* (cit. v pozn. 51), s. 94

drobné skladatelovy autografní vstupy (s. 20 a 26), na titulním listě jeho přípisek „A la mémoire d' Hans Kindler“.⁵⁶

PBM Af 253 – obsahuje rukopis (psaný perem kopistou) violoncellového partu. Bez datace, celkem 13 stran. Rukopis sloužil k přípravě provozovacího materiálu.⁵⁷ Sonáta poprvé vyšla v roce 1957 v Praze (SNKLHU, copyright Editio Bärenreiter) s revizí violoncellového partu od Františka Smetany.⁵⁸ Další vydání následovalo v Moskvě roku 1968, které vycházelo z českého revidovaného vydání, což však v předmluvě zmíněno není. Roku 2002 vytvořil Aleš Březina urtextové vydání sonáty,⁵⁹ violoncellový part revidoval Martin Sedlák. V úvodu je popsán kvůli zdůvodnění nutnosti nového vydání obecný přístup F. Smetany, který se podílel na prvním vydání této sonáty a bez jakékoliv konzultace se skladatelem provedl ve violoncellovém partu (v notách k sólovému violoncellu) změny dynamiky, frázování, a dokonce v závěru 1. věty změnu notového textu. Uvedené změny samozřejmě nijak neoznačil. Naproti tomu partitura (rozuměj klavírní part i s violoncellovým řádkem) tohoto prvního vydání se drží více autografu Martinů, došlo tedy k současnému vydání dvou různých celových partů. Urtextové vydání z roku 2002 se důsledně vrací ke skladatelově autografu.

1.6/ nahrávky

Nahrávek violoncellových sonát je mnoho. Nejčastěji dochází k vydání všech třech sonát na jedné nahrávce, v některých případech také pouze některé z nich (spolu s dalšími skladbami především z 20. století).

První nahrávky se uskutečnily především v Československu v šedesátých a osmdesátých letech, nejvíce jich přibýlo v letech devadesátých.

Od konce osmdesátých let až do dnes se objevují stále další zahraniční nahrávky.

V následujícím přehledu uvádím nahrávky podle jednotlivých sonát.⁶⁰

⁵⁶ Tamtéž, s. 69

⁵⁷ Tamtéž, s. 74

⁵⁸ Následovalo 2. vydání 1977, 3. vydání 1985

⁵⁹ Editio Bärenreiter Praha 2002

⁶⁰ Soupis jsem vytvořila především podle zvukových nahrávek, nacházejících se v Institutu Bohuslava Martinů v Praze a podle literatury (Mihule 1974, cit. v pozn. 11). Některá data (datum či minutáž nahrávky) se mi nepodařilo dohledat

H. 277 / SONÁTA pro violoncello a klavír č. 1

<i>Rok nahrávky</i>	<i>Firma/Rok vydání</i>	<i>Interpreti: violoncello/klavír</i>	<i>Celková minutáž</i>	<i>Poznámka</i>
1963 (?)	Supraphon Praha 1963	Chuchro Josef/ Holeček Alfréd		
1968	Supraphon Praha 1969, 1985, 2003?	Večtomov Saša/ Páleníček Josef	20' 38''	
1968 (?)	CBS (72613) USA 1968	Fournier Pierre/ Fonda Jean		
?	Melodija Moskva 19??	Fejgin Valentin/ Poltorackij Viktor	18'22''	
1982	Supraphon Praha 1984, 1990	Chuchro Josef/ Hála Josef	19'00''	
1985	Jerusalem 2004	Sommer Raphael/ Adni Daniel	19'41''	
1988	Hyperion London 1989	Isserlis Steven/ Evans Peter	16'55''	
1989	Koch 1990	Brady Mary/ Hedinger Christine	17'13''	
1989-1990	Beert: Accent 1990	Dieltiens Roel/ Groslot Robert	17'30''	
199?	Kontrapunkt 1991 Klampenborg/Dánsko	Fukačová Michaela/ Klánský Ivan	17'43''	
1991	Bonton Praha 1992	Kaňka Michal/ Klepáč Jaromír	19'35''	
1994	Musica Pragensis 1994	Veis Daniel/ Veisová Helena	17'32''	
1996-1997	HNH International 1999	Benda Sebastian/ Benda Christian	18'10''	
1998	Warehouse Records London 1999	Georgian Karine/ Munro Ian	17'12''	
1995-1999	Pro musica 2000	Birkeland Øystein/ Gimse Håvard	16'50''	
2001	Daphénéo Riga 2003	Chrétien Raphael/ Michel Franz		
2003	Radioservis Praha 2004	Jamník Tomáš/ Langerová Věra		Live Festival BM
2004	Arion Paříž 2005	Déjardin Renaud/ Gögény Márta	17'30''	

H. 286 / SONÁTA pro violoncello a klavír č. 2

<i>Rok nahrávky</i>	<i>Firma/Rok vydání</i>	<i>Interpreti: violoncello/klavír</i>	<i>Celková minutáž</i>	<i>Poznámka</i>
1956 ?	Chant du Monde (8150) Paříž 1956	Sádlo Miloš/ Boschi Hélène		
1961 (?)	Supraphon (10191) Praha 1961	Chuchro Josef/ Hála Josef	19'	
1964 ?	Pacific (52078) Paříž 1964	Reclard Jean/ Reclard Mireille		
1968 (?)	Supraphon Praha 1969, 1985, 2003?	Večtomov Saša/ Páleníček Josef	21'31''	
1979 (?)	Supraphon (V-2002- 04) Praha 1979	Heran Bohuš/ Holeček Alfréd		
1982	Supraphon Praha 1984, 1990	Chuchro Josef/ Hála Josef	20'40''	
1984 (?)	Dabringhaus und Grimm Detmold 1984	Schmid Ulrich/ Herzfeld Günter		
1985	Jerusalem 2004	Sommer Raphael/ Adni Daniel	19'42''	
1988	Hyperion London 1989	Isserlis Steven/ Evans Peter	20'07''	
1989-1990	Beert: Accent 1990	Dieltiens Roel/ Groslot Robert	17'20''	
1992	Centaur 1994	Hanousek Jiří/ Kašpar Paul	18' 09''	
199?	Kontrapunkt 1991 Klampenborg/Dánsko	Fukačová Michaela/ Klánský Ivan	19'11''	
1991	Bonton Praha 1992	Kaňka Michal/ Klepáč Jaromír	21'21''	
1992	Centaur 1994	Hanousek Jiří/ Kašpar Paul	21' 58''	
1994	M&M Praha 199?	Škampa Martin/ Rezek Michal	20'19''	
1994	Musica Pragensis 1994	Veis Daniel/ Veisová Helena	18'52''	
1996-1997	HNH International 1999	Benda Sebastian/ Benda Christian	20'51''	
1998	Warehouse Records London 1999	Georgian Karine/ Munro Ian	19'00''	
2000	Radioservis Praha 2002	Perényi Miklós/ Várjon Démes	18'37''	live
2001	Daphénéo Riga 2003	Chrétien Raphael/ Michel Franz		
2003	CUBE 2004	Páleníček Jan/ Čechová Jitka	20'14''	
2004	Arion Paříž 2005	Déjardin Renaud/ Gögény Márta	19'61''	

H. 340 / SONÁTA pro violoncello a klavír č. 3				
<i>Rok nahrávky</i>	<i>Firma/Rok vydání</i>	<i>Interpreti: violoncello/klavír</i>	<i>Celková minutáž</i>	<i>Poznámka</i>
1958 (?)	Supraphon (10287) Praha 1958	Smetana František/ Hubička J.		
1968	Supraphon Praha 1969, 1985, 2003	Večtomov Saša/ Páleníček Josef	20'20''	
1982	Supraphon Praha 1984, 1990	Chuchro Josef/ Hála Josef	21'12''	
1985	Panton Praha 1987	Hixová Marie/ Holeček Alfréd	19'44''	
1985	Jerusalem 2004	Sommer Raphael/ Adni Daniel	20'57''	
1988	Hyperion London 1989	Isserlis Steven/ Evans Peter	18'27''	
1989-1990	Beert: Accent 1990	Dieltiens Roel/ Groslot Robert	19'11''	
1990	Multisonic 1990	Pavlas Bohuslav/ Dvořáková Hana	21'37''	
199?	Kontrapunkt 1991 Klampenborg/Dánsko	Fukačová Michaela/ Klánský Ivan	19'17''	
1991	Bonton Praha 1992	Kaňka Michal/ Klepáč Jaromír	21'12''	
1992	Centaur 1994	Hanousek Jiří/ Kašpar Paul	20'33''	
1994	Musica Pragensis 1994	Veis Daniel/ Veisová Helena	18'52''	
1996-1997	HNH International 1999	Benda Sebastian/ Benda Christian	19'59''	
1997	M&M 1997	Škampa Martin/ Rezek Michal	20'44''	
1998	Warehouse Records London 1999	Georgian Karine/ Munro Ian	19'06''	
2001	Daphénéo Riga 2003	Chrétien Raphael/ Michel Franz		
2003	Internationale Musikfesttage B. Martinů 2003	Meneses Antonio/ Kolinsky Robert		live
2003	CUBE 2004	Páleníček Jan/ Čechová Jitka	19'37''	
2004	Arion Paříž 2005	Déjardin Renaud/ Gögény Márta	18'21''	

Stav bádání o díle B. Martinů obsahuje širokou oblast.

Od devadesátých let dochází k zesílení činnosti při zviditelňování osoby B. Martinů v Čechách i jinde v Evropě: založení Institutu B. Martinů, který sbírá veškeré prameny (notové, dopisy, zvukové, vizuální) a vytváří jejich digitalizaci, připravuje souborné kritické vydání díla, pořádá muzikologické konference, poskytuje informace zájemcům. Dále Nadace B. Martinů (pod níž spadá i Institut) udílí finanční granty na projekty týkající se B. Martinů.⁶¹

V Ústavu hudební vědy FF UK v Praze došlo též ke vzrůstu zájmu o tvorbu B. Martinů (především raná tvorba, houslový koncert, jazzové a pařížské období).

Sonátami pro sólové nástroje se však nikdo ještě nezabýval (stejně jako neexistuje žádná studie o nich),⁶² a tak bude práce o violoncellových sonátách prvním příspěvkem na tomto poli. Podle četnosti nahrávek je zřejmé, že sonáty jsou kompozice intepretačně vděčné.

⁶¹ Např. při vznikání nových nahrávek, reedice starších. Popsat veškerou činnost Nadace není možné v tomto odstavci ani to není cílem. Veškeré aktivity týkající se osoby B. Martinů zachycuje od roku 2000 "Bohuslav Martinů Newsletter"

⁶² V roce 2003 jsem se v seminární práci zabývala Martinů Klavírní sonátou

2/ Sonáta pro violoncello a klavír č. 1 (1939)

2.1/ Komorní hudba B. Martinů

Žánr komorní hudby byl Martinů od počátku komponování dosti blízký a věnoval se mu po celý život. Svědčí o tom již několik raných smyčcových kvartetů /1903, 1912, 1917/, klavírní kvintet /1911/. Pak přibýly skladby s různorodým obsazením – nonety /1924, 1959/, dua / housle a violoncello, 1927, 1958/, sextet /pro dechy a klavír, 1929/, septet Ronda /1930/, klavírní tria /1930, "Bergerettes" 1939, 1950, 1951/, klavírní kvintety /1933, 1944/, 7 smyčcových kvartetů, serenády /různé obsazení dechů a smyčců/ a další komorní sestavy. S tvorbou sonát začíná Martinů v roce 1919 /pro housle a klavír/ a končí až sonátou pro cembalo v roce 1958. Při tvorbě sonát měl skladatel často v mysli představu budoucího interpreta, neboť většina sonát /deset ze třinácti/ je komponována na objednávku nebo s věnováním interpretovi /příp. na památku umělce/. Martinů napsal /kromě rané houslové/ tyto sonáty:

- pro housle a klavír d moll /1926/
- pro housle a klavír č. 1 /1929/
- pro housle a klavír č. 2 /1931/
- pro 2 housle a klavír /1933/
- pro flétnu, housle a klavír /1937/
- pro violoncello a klavír č. 1 /1939/
- pro violoncello a klavír č. 2 /1941/
- pro housle a klavír č. 3 /1944/
- pro flétnu a klavír /1945/
- pro violoncello a klavír č. 3 /1952/
- pro klavír /1954/
- pro violu a klavír /1955/
- pro cembalo /1958/

Z uvedeného přehledu je vidět, že nejčastěji se skladatel věnoval kompozici houslové sonáty – což je samozřejmé, neboť to byl nástroj, který sám studoval na konzervatoři /1906-1910/ a na který hrál v České filharmonii. Další nástroj, který si Martinů zřejmě oblíbil - podle početného množství kompozic - je violoncello. Pro něj a klavír zkomponoval již v třicátých letech drobnější skladby – Nokturna, Pastorely, Miniaturní suita, Arieta - /1930/, Sedm arabesek /1931/. Po prvních dvou sonátách následovaly Variace na Rossiniho téma /1942/ a po třetí sonátě Variace na slovenskou lidovou píseň /1959/. Kromě těchto skladeb pro violoncello s klavírem Martinů napsal dva violoncellové koncerty /1930, rev.1955; 1945/ a Sonatu da camera pro violoncello a komorní orchestr /1940/.

2.2/Okolnosti vzniku sonáty

První Sonáta pro violoncello a klavír vznikala v Paříži v květnu 1939. Její premiéra se uskutečnila až o rok později – 19. 5. 1940 v Passy, kde ji provedli Pierre Fournier a Rudolf Firkušný. Martinů ve článku „1938-1945“⁶³ vzpomíná na premiéru v atmosféře doby: „Situace na frontě se však změnila a nebylo možno nevidět, že ke konfliktu dojde. V této atmosféře byla v rámci Société provedena poprvé moje Cellová sonáta s Pierrem Fournierem a Rudolfem Firkušným. Sonáta vyvolala tehdy hluboký dojem, snad svou dramatickou náplní, snad provedením a všeobecnou válečnou náladou. Byl to jakoby poslední pozdrav, paprsek světla z lepšího světa /což je úsudek přítomných, nikoli můj vlastní/. Na několik minut jsme chápali, co hudba může dát a zapomněli na skutečnost.“

V roce 1939 dále vznikly skladby *Koncertantní suita pro housle a orchestr* (2. verze 1945), *Bergerettes pro klavírní trio*, *Promenády pro flétnu, housle a cembalo*, *České madrigaly* a *Polní mše*.

Komorní skladby *Bergerettes* a *Promenády* svým zvukovým charakterem /optimistický charakter, periodicitu témat/ navazují na neoklasicistní tvorbu třicátých let / *Ronda*, *serenády*, *Druhá sonáta pro housle a klavír*, *Sonáta pro flétnu, housle a klavír* / a v podobném duchu budou pokračovat některé následující komorní skladby /*Madrigalová sonáta pro flétnu, housle a klavír* –1942; *5 madrigalových stancí pro housle a klavír* – 1943; *Trio pro flétnu, violoncello a klavír* – 1944, *Sonáta pro flétnu a klavír* – 1945/. První violoncellová sonáta se jako první komorní dílo oproštuje od neoklasicistní linie. Sám Martinů jí přiřazuje k *Dvojkonzertu* z roku 1938,⁶⁴ který byl určitým mezníkem v celé jeho tvorbě: „*V posledních pracích /Julietta, Ricercari, Double-concerto, Concerto grosso, Cellová sonáta, Sinfonia/ dochází k vyjádření nového lyrismu, věc v moderní produkci dosti zvláštní. Double-concerto, jenž bylo napsáno v době mnichovského paktu, přináší velkou lyriku, až zoufalství, které působí direktně a mocně na posluchače. Je to jedna z velkých nových forem moderní hudby, silně cítěné konstrukce a prudkosti, spontánně vržená na papír. Rovněž tak i Cellová sonáta.*“ (New York 1941, *Autobiografie*).⁶⁵

Skladba *Dvojkonzert* pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány je často označována za neobarokní pro svůj titul „*dvojkonzert*“, který je chápán ve smyslu *concerta grossa*.⁶⁶ Do tohoto směru se řadí i cellová sonáta (viz Stav bádání), i když s poukázáním na její dramatismus. V následujícím odstavci shrnu některé důležité

⁶³ in *Domov, hudba a svět* (ed. M. Šafránek, cit. v pozn. 41), s. 332 ; nejprve vyšlo v časopise *Tempo* XVIII 1945, č. 2 a 3, s. 52-60, po té jako brožura *Tempa* /sv. 2, 1947/

⁶⁴ „...cellová sonáta, jež nese ještě ráz *Double-concertu* a velké *Polní mše*.“ *Tamtéž*, s. 332.

⁶⁵ *Tamtéž*, s. 324

⁶⁶ *Mihule* 2002 (cit. v pozn. 27), s. 281

momenty Dvojkonzertu (některé platné i pro sonátu), jak je analyzuje J. Ludvová ve své studii.⁶⁷

2.3/ Dvojkonzert

Kvalita Dvojkonzertu spočívá především ve vyvážených proporcích, myšlenkové soustředěnosti, úspornosti kompoziční práce. Stylový převrat, který je v něm patrný, se odehrává v pronikání dynamických robustních prvků (ty mají své kořeny ve dvacátých letech) do poloh lyrické povahy (které jsou charakteristické pro pozdní dílo Martinů). Všechny tři věty obsahují sonátovou formu s určitými individuálními rysy. Nejtypičtější je monotematismus všech vět – a má barokní prvky: „melodické útvary, odvozené z témat, se pohybují v nekontrastních výrazových polohách.“⁶⁸ Protože druhá expoziční oblast (I. věta) nastupuje opět hlavním tématem, autorka řadí tento monotematismus k monotematickým sonátám J. Haydna, na který Martinů navazuje, ale zároveň nahrazuje tóninový kontrast (již nefunkční) kontrastem faktury. Od klasické sonátové formy se liší též zkrácením reprízy na polovinu. Repríza má ještě své další specifické znaky, a to snahu o stavebné sjednocení celého dílu a hlavní vrcholová plocha je umístěna na konci (běžné sonátové formy mají tuto plochu v provedení). Jednotlivé díly sonátové věty jsou často odděleny harmonickým závěrem, majícím v myšlení Martinů syntaktickou funkci: jde o spoj několika po sobě jdoucích komplikovaných akordů rozvedených čistým trojzvukem (např. I. v./ t.36-37 aj.).⁶⁹ Druhá věta se jeví nejednoznačně, k pochopení hierarchie jednotlivých dílů lze dojít až po poslechu věty: úvodní téma (A) složené z půltónových kroků (4 takty) tvoří veškerý materiál pro budoucí průběh – dlouhé řetězce půltónových kroků (B – kadence – C). Repríza je zrcadlová (B1 – A – K). Volnější řešení této sonátové věty již směřuje k pozdní tvorbě Martinů.

Třetí věta obsahuje jak znaky třídílné formy, tak sonátové. (A/expozice – B/provedení – A1/repríza k1 k2). Sonátové prvky jsou uplatněny v charakteru kompoziční práce v provedení, která se objevuje v jiných sonátových větách Martinů (omezení orchestru, zúžení složitější horizontální faktury do jednoho pásma, drobení hudebního proudu na kratší fráze aj.). Třídílnost je naopak markantní ve značné strukturní homogenosti dlouhého úvodního úseku, která v sonátových větách Martinů není běžná. Problém – zda zařadit větu k sonátové formě či k třídílné se u Martinů vyskytuje často. „Jednoznačné přiřazení věty k sonátovému nebo třídílnému schématu lze vždy snadno oponovat, a proto považujeme tuto otázku za analyticky neperspektivní. Nesporným zjištěním

⁶⁷ J. Ludvová: Analytické poznámky ke Dvojkonzertu Bohuslava Martinů (cit. v pozn. 40), s. 217-236

⁶⁸ Tamtéž, s. 219

⁶⁹ Tamtéž, s. 220, 233

zůstává, že se zde uplatňuje obecný třídílný model, jehož kompoziční zpracování nese některé rysy, obvyklé u sonát B. Martinů.⁷⁰

V dalších kapitolkách se Ludvová zabývá charakterem melodiky, kde zdůrazňuje důležitost a funkci půltónového intervalu ve skladbě Dvojkonzert a podrobně rozebírá individuální prvky skladby po lineární stránce; další výklad se zabývá harmonickou složkou a charakterem zvuku, rolí klavíru a tympánu.

Dovolila jsem si zde věnovat větší prostor výkladu Jitky Ludvové o formě Dvojkonzertu, který má – i podle samotného skladatele – blízko k první cellové sonátě, neboť právě předmět formy a slohového zařazení je u martinůvských životopisců diskutabilní. Tento článek se stal jakýmsi odrazovým můstkem pro mé další analytické pokračování.

2.4/ Analýza I. věty - Poco allegro

Formový typ

Tato první rychlá věta třídílného obsahuje sonátovou formu, což je standardní pro sonátový cyklus. Věta se skládá z několika zřetelně oddělených bloků, podle kterých dojdeme k určení jednotlivých částí sonátové formy. Klavír zde nezastává pouhou funkci doprovodnou, ale jelikož obsahuje tematický materiál, s violoncellem tak vytváří nedělitelný celek.

Materiál hlavního tématu je již v introdukci sólového klavíru (b moll t. 1-22, př. 1).

Př. 1

Skládá se z několika rytmicko-melodických motivů *a* (rozklad akordu b moll), *b* (zmenšený rozklad s náhlou změnou směru – č.5) a *c* (duola paralelních akordů), které jsou v průběhu věty transformovány, případně ihned rozpředeny, po sobě sekvencovitě opakovány v různých rejstřících. Tyto výrazné motivy vytvářejí již v HT intervalový kontrast – především mezi *a* a *b*, *b* a *c*. První uvedení těchto motivů je navíc zdůrazněno unisonem pravé a levé ruky klavíru. Unisono nebo celková jednoduitost klavíru trvá v celé introdukci. HT (t. 23-39) sólového violoncella zpočátku kopíruje introdukci, pak ale rozvíjí samostatnou melodickou linku, přičemž klavírní doprovod obsahuje rytmické modely *a* a také inverzi *b* (t. 25). Na konci HT se pohyb zastaví, a obnoví se v následujícím spojovacím oddíle (t. 41-52). Je to plocha rozvíjející dále variování tématu – na začátku

⁷⁰ Tamtéž, s. 225

stojí vedle sebe motivy *a*, *b*. V klavíru jako nový prvek zaznívají dvojhmaty, nová artikulace – staccato a neustále stejným rytmickým modelem podporuje hybnost. Tato hybnost je i charakteristická pro následující VT (t. 53-68, Allegro, př. 2),

Př. 2

které je napojeno z předešlého SO H dur – směřující do e moll. E moll (zazněla krátce již v SO) je vzdálená od b moll v tritónové vzdálenosti, což patří k nejvzdálenějším tóninám. Kontrast VT je

zde vytvořen změnou faktury – violoncella i klavíru (sestupná sekvence dvojhmatů), artikulace, jednoduše celku (nejsou zde výrazné motivy jako v HT), rytmickou pulsací (především ostináta levé ruky klavíru, př. 2), diatonikou. Na VT navazuje mezivěta (t. 69-83), mající shrnující charakter (citace motivů *a*, *b* z HT) expozice. Řetěz paralelních chromatických akordů (t. 72-74/ viz př. 4, 84-87 před začátkem provedení) mají naproti tomu závěrovou funkci. Po nich klavír hraje v unisonu vzestupný ornamentální rozklad akordu, vycházející podle směru intervalů z motivu *b*, dvojhmatové figurace (z VT) a již zmiňovaný řetěz paralelních akordů dokončují expozici. Violoncello neobsahuje výrazné prvky z expozice, často určuje těžkou dobu (komplementární rytmus s klavírem), uplatnění akordické hry přetrvává, rychlá změna rejstříků – přenosy jednoho tónu v různých oktávách.

Provedení je zřetelně odděleno od expozice vyznačeným zpomalením („Cédez“), harmonickým uzavřením (in B) a dynamickým ztišením. Jednotlivé prvky expozice jsou prováděny v oddělených blocích (oddělenost je zřejmá změnou faktury, závěrovou kadencí), mající vlastní celistvost: v t. 89-100 je to X^{HT} , v t. 101-108 X^{VT} , atd. (viz tabulka I). K prováděcím způsobům patří - u violoncella: sekvence, opakování základních motivů a jejich transformace - intervalová, artikulační (např. motivy *b* v t. 90-92, 94-95, 110-112), jejich rytmická struktura zůstane, ale přeměna nastane v celkové úloze (m1, m2 - figurace na "barokní" způsob); u klavíru: doprovodná funkce "quasi pizzicata" (X^{HT} , $X^{HT'}$), sekvencovitě posouvání motivu *a* (levá ruka), "barokní" figurace (pravá ruka, -m1), ornamentální akordický rozklad z expozice (m2). Prvek dvojhmatů VT je uplatněn při provádění vedlejšího tématu (violoncello t. 101-106, klavír t. 117-124). Jeho melodicko-rytmický průběh je pozměněn (motiv *y* je možno ho chápat i jako odtržení posledních třech not motivu *b* z HT a zároveň zdvojnásobení hodnoty noty poslední). V doprovodu k velké změně nedošlo (klavír - dvojhmatové figurace, ostináta; violoncello - melodické

rozklady akordů). V prováděcím průběhu pocítujeme neustálé napětí díky častým modulacím (f moll, h moll, d moll, H dur) - o malé terciové příbuznosti k hlavní tónině je vzdálena d moll, která se vyskytuje poměrně často.

Episoda (uplatnění dvojhmatů navozuje příbuznost s VT) svým setrvačným a sekvencovitým postupem přináší dynamický kontrast i chvilkové zastavení předchozího napětí, neboť má funkci přípravy vyvrcholení provedení (t. 133). Tento vrchol (označený jako Z) je umístěn téměř v závěru provedení, byl postupně připravován a i jeho umístění ve vysokém rejstříku klavíru zdůrazňuje tuto funkci. Specifickým rysem jsou "martinůismy" - harmonicko-melodické postupy a tónina H dur.

Kóda svým plynulým pohybem (klesající figurace violoncella, prodlevy klavíru) uzavírá provedení (v závěru je i ritardando).

Klavírní introdukce je v repríze zkrácena - po uvedení základních motivů HT nastoupí již violoncello - celé hlavní téma je totožné s expozicí. Spojovací oddíl se v repríze již neobjevuje, vedlejší téma je transponováno do g moll. Klavírní part VT obsahuje odlišné figurace - svojí artikulací a intervalovým pohybem navazují na celové figurace kódy provedení. Závěr VT a část následující mezivěty (t. 188-196) jsou opět totožné s expozicí (t. 65-73). Po zkrácené mezivětě (řetězy chromatických paralelních akordů na sebe navazují v krátkém čase, rozhodně nemají ukončující vlastnost jako v expozici) však nenásleduje kóda nebo uzavření věty, nýbrž druhé provedení, které v sobě zahrnuje i částečnou reprízu provedení prvního. První blok F rámuje celé druhé provedení (t. 204-219 / viz př. 3, dále t. 292-304): jeho hudba je svým charakterem nová - synkopický rytmus, častý výskyt půltónu v melodice violoncella připomínají hlavní téma první věty Dvojkonzertu (1938).

Př. 3



Klavírní doprovod se svou fakturou (oktávy) blíží k začátku prvního provedení, ale zde se uplatňuje větší průbojnost, dynamika, metrická proměnlivost a jeho intervalová struktura začátku (b-des-f) vychází z motivu *a* (HT). Kvartové akordy klavíru ve vysokém rejstříku (t. 210-219, t. 298-304) obohacují zvukovou barvu. Blok X^F v klavírním partu zastavuje evolučnost opakováním dvou tónů, violoncello rozvíjí synkopický rytmus a rozšiřuje půltónový ambitus na větší. V tónině hlavní (b moll) začíná nové provádění hlavního tématu (t. 229-241), a to jako dialog violoncella (staccato stupnice) s klavírem (motiv *a*), který postupně moduluje (b moll, f moll, c moll). Úsek m3 přináší náhlé ztišení dynamiky, figurace ("barokní") violoncella svým neustálým rozšiřováním intervalů a klavírní akordy zvyšují napětí a vyvolávají očekávání následujícího. Tím se však stane repríza provedení - celého úseku X^{VT} (s přidaným zakončením), Episody, vrcholu Z i kódy (u klavíru došlo ke

změně faktury - místo prodlev akordické figurace, zvyšující motoričnost). Následující F', o kterém již byla zmínka, vplyne do kódy celé věty. Ta má netypický charakter. Svým trvalým zpomalováním jakoby uvolňovala napětí i pohyb celé věty. Počáteční takty kódy (t. 305 a dále) navazují harmonickou kadencí na postupy uplatněné v Z (provedení), t. 311 ozřejmuje jeho rytmicko-melodickou souvislost s motivem c z HT, který je vlastně jediným tematickým materiálem Kódy. Shrnující charakter, vlastní pro kódu, můžeme spatřovat v pohybu směrem vzhůru (violoncellové rozklady t. 313-314, 315-317, 323-331), který v průběhu věty měl funkci směřování k nějakému dočasnému cíli. Právě poslední - nejdelší rozklad míří k cíli úplnému - tónu b, nad arpeggiovým rozkladem b moll klavíru.

Tato první věta v sonátové formě má značně členitý charakter. Jednotlivé části zaujímají v počtu taktů prostor v poměru: expozice 27%, provedení 20%, repríza 15%, druhé provedení 30% (včetně reprízy provedení) a kóda 8%.

Řešení sonátové formy v této větě - rozsáhlost, uplatnění druhého provedení - je v sonátové tvorbě Martinů ojedinělé. Krácení reprízy je pro Martinů běžná věc.⁷¹ Ale druhé provedení se neobjevuje v žádné jiné sonátě, nežli v této.

M e l o d i k a

Melodika je neperiodická; složená z několika málo motivů, které jsou dále rozvíjeny. Délka frází se pohybuje od 4 do 18 taktů. Intervalový ambitus v jednotlivých frázích je různorodý: často dochází k vytvoření melodické skupinky, střídající větší a malé intervaly (m.2-v.2-č.5-v.7), která je okamžitě (příp. za krátký čas) přesunutá do jiné oktávy (přte I, vcl -t. 23/25; vcl t. 65-68 aj.).

Melodie důležitých témat (HT) je zvýrazněna unisonovým vedením hlasů (t. 1-11/ viz př. 1, 113-116, 204-219/ př. 3, 220-229). Samotné HT je složeno ze třech antitetických motivů - *a*, *b* a *c*. *a* je vzestupným rozkladem mollového kvintakordu (b-des1-f1) v rytmizované podobě - má vstupní charakter. *b* svým vzestupným rozkladem zmenšeného kvintakordu a náhlým sestupem na č. 5 a opět vzestupem na zv. 4 (c1-es1-ges1-h-f1) vyjadřuje v sobě napětí a neklid, který předznamenává celou atmosféru věty. Jeho stavba umožňuje rychlou modulaci do jiné tóniny. Po něm následuje opět motiv *a* jako znovu položená otázka, následuje však motiv *c* - sestupná půltónová duola (as1-g1), zakončená na dominantě (f1). Motiv *c* tak vyjadřuje jakési usmíření, přináší největší klid. V průběhu věty jsou jednotlivé motivy transformovány: zůstane jen rytmický vzorec s novou intervalovou strukturou (přte t. 19-21, 31-36), inverze *b* (přte t. 25), augmentace/diminuce některých intervalů v *b* se zachováním jeho charakteru (přte t. 6-

⁷¹Např. v dílech: Sonáta pro housle a klavír č. 1/II. věta, č. 2/I. věta, Sonáta pro flétnu a klavír/I. věta, Sonáta pro violu a klavír/ I. věta.

7, provedení...), melodický postup motivu c a jeho funkce "uklidnění" zůstane zachována s odlišným rytmem (přte t. 35-36, t. 136, 275 - vrchol provedení Z, kóda - 305-312 obsahuje těchto motivů c mnoho). Jeho půltónový postup je uplatňován při modulaci - což je vlastně jeho nová funkce (vytvoření řetězů chromatických sledů - přte t. 20-22, 72-74, 84-87).

Melodika klavíru některých částí vychází z harmonie nebo je na ní těsně vázána - tak je to u motivů c v introdukci, v epilogu provedení.

Figurace violoncella nebo klavíru v doprovodné funkci nebo v mezivěti jsou buď čistě diatonickými rozklady akordů (vcl t. 117-123, přte l. r. t. 125-132) nebo mají - jak už bylo řečeno - "barokní" charakter: ve skupince se střídají tóny od intervalu sekundy a postupně se interval rozšiřuje, skupinka může být postupně sekvencována (vcl t. 95, vcl+přte t. 97-100, vcl t. 113-116).

H a r m o n i e

Akordická výstavba je převážně terciová. Z funkčního hlediska se vyskytuje mnohoznačnost, nepřekračující oblast rozšířené tonality. Jednotlivé tematické bloky probíhají v jedné tónině s častou oscilací mezi mollovým a durovým tónorodem. Ve vertikále dochází zde ke kontrastu užitím diatoniky a unisonového vedení hlasů na jedné straně a spojením dvou terciově složených akordů (nebo jen jeho některé části) vzdálených od sebe o sekundu, čímž vytvoří biakordickou strukturu (s tím souvisí i uplatnění zahuštěných akordů - např. s přidanou sekundou, které jsou nečekaně rozvedeny). Tento tvar je téměř ihned vystřídán jiným tvarem, vytvářející harmonické vyrovnání (t. 72-75, př. 4 - postupy mezi violoncellem a klavírem: a1+D dur,

Př. 4

- a1+As dur, d2+G dur, d2+Ges dur atd., podobě t. 84-87, 195-197, 199-203; dále t. 166 - f1+Es dur, t. 168 - d1+H dur).

Protože ve větě převládá chromatika nad diatonikou, mnoho ploch obsahuje akordy v půltónové vzdálenosti mezi sebou, čímž dochází k častému zamířování tonálního centra a modulace tak probíhají skokem (např. t. 35-38, t. 64-68). Z některých půltónových postupů - poměrně často užívaných - vznikly specifické kadence (příp. závěry) pro Martinů skladby, a staly se tak součástí poznávacích prostředků hudby Martinů. Tyto postupy se týkají klavírní introdukce (t. 17-22), spojky ve vedlejším tématu (t. 57-58, 180), spojky provedení (t. 107-108). Jiným typem uplatnění

půltónů jsou sekvencovitě opakované řetězce paralelních akordů mající funkci závěru bloku a modulace (t. 72-74, 84-87, 195-197, 199-203). Ojediněle se vyskytují akordy s kvartovými intervaly (F, F' - druhé provedení).

Metrorhythmická stránka

Třiosminové metrum probíhá po celou dobu věty, nedochází k žádnému vychýlení. Jednotlivé motivy (a b c) mají specifický rytmický vzorec, který se v průběhu skladby vyskytuje i nezávisle na stanoveném intervalovém členění.

K dalším netematickým vzorcům patří rytmus "čtvrtka-osmina", který se objevuje také v HT, ale jde spíše o odvozeninu z duoly (motiv c). Při obrácení této hodnoty se vyváří synkopa, která se poprvé objevuje při provádění VT, ve vrcholu Z (l.r. pfté); v druhém provedení hraje důležitou roli v díle F (F') a v závěrečné kódě.

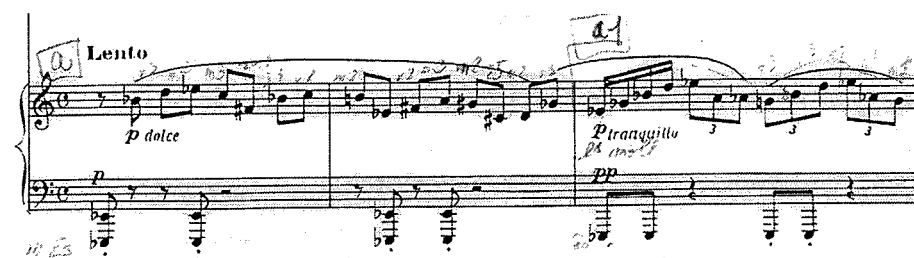
Rytmickou složku podtrhuje různorodá artikulace violoncella i klavíru: členění na obloučky, staccata a jejich kombinace, akcenty. Pohybové pulsace je dosaženo komplementárním rozdělením rytmických hodnot mezi violoncello a klavír.

2.5/ Analýza II. věty - Lento

Formový typ

Druhá pomalá věta svých charakterem odpovídá tradiční představě o druhé větě sonátového cyklu. I když obsahuje částečně prvky reprízové (návrat části b, a3, a1), základním formotvorným principem je variační zpracovávání převážně sekundo-terciových kroků ve kyvadlovém pohybu, který se pravidelně navrácí v jednotlivých přistavovaných částech (a1, a2..., a5).

Př. 5



Protože věta plyne v pomalém tempu, tyto části jsou značně krátkého rozsahu (2-8 taktů). Kontrastem

tomuto pohybu je b, které má různorodější rytmus a zdůrazňuje zpěvnost. Mezi některé úseky jsou vloženy mezivěty (m) spojovacího charakteru, přerušující dosavadní pohyb pohybem vzestupným.

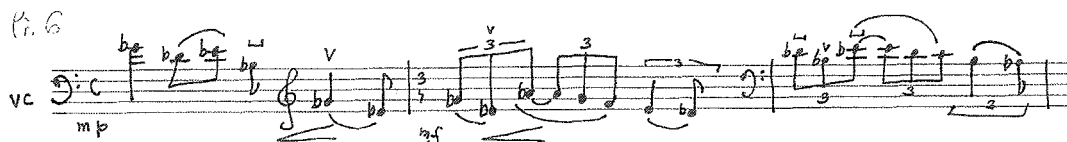
Počáteční a jsou svěřena sólovému klavíru. První uvedení a obsahuje základní kyvadlový pohyb sekund, tercií i kvart (zvětšené, čisté) v osminových hodnotách (př. 5). a1 díky tónu ges1 odhalí základní tónorod celé věty es moll (vlastně mollová dominanta k větě předchozí), dojde k vykomponovanému zrychlení - šestnáctky a převažující trioly (př. 5).

Tabulka 1/ I. věta H. 277

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. motiv	Dynamika
PROVEDENÍ				
<i>Poco allegro</i>				
I ^{Ht} pftē	1-22	b	a, b, c	mf-f-mf
HT /vcl+	23-40	b-Es-B-Es-es	a, b, c,	poco f, mf, p
<i>Animando poco a poco</i>				
SO +	41-52	Es-c-e-H-Es-H	a, b	pp-mf-f-mp-f
<i>Allegro</i>				
VT +	53-68	e-H-G-g-Es	dvojhmaty	p-poco f-f-mf
M +	69-88	f-F-...A-in C	(a,b) paralelní akordy	p-f-mf-f
PROVEDENÍ				
<i>Tempo I°</i>				
X ^{Ht} /vcl +	89-96	f-D-h-C-a	a, b	p-mf
m1 +	97-100	d	a/ figurace	mf
X ^{Vt} /vcl +	101-106	d-A-d-B	dvojhmaty	p-piu forte
spojka +	107-108	Ges-H	paralelná ak.	f
X ^{Ht} /vcl+	109-112	G-c-f	a, b	pp-p
m2 +	113-116	...	figurace	mf-f
X ^{Vt} /pftē+	117-124	d-g-B	dvojhmaty, figurace	mp/mf-f
E ^{Vt} +	125-132	F+d-E-F-G...	dvojhmaty/ sekvence	fp-mf---
Z ^c /pftē+	133-139	H-h	/figurace/	f--mf
k +	140-155	a-As-h-G-B-F	figur./prodlevy	p/mp-pp
PROVEDENÍ				
<i>Tempo I°</i>				
I ^{Ht} /pftē+	156-159	b-Es	a, b, c	p-mf
HT /vcl+	160-176	b-es-B-es+H-es-B	a, b, c	p-mf
<i>Allegro</i>				
VT' +	177-191	g-D-g-Es	dvojhmaty	p-f-mf-p-f/p
M' +	192-203	f-F-G-C...	a, b, paralelní akordy	f-mf-f
PROVEDENÍ				
F ^{Ht} +	204-219	b-f-e+des-g	(a), synkopa	f
X ^F +	219-229	fis...		f
X ^{Ht} +	230-241	b-f-c	a, stupnice	f-mf-mp-f-mp
m3 +	242-255	g-es-C-f-Des-Ges-es-b	figurace	pp/mp-mp/mf
<i>repríza provedení</i>				
X ^{Vt} /vcl+	256-263	d-A-d-B-g	dvojhmaty	f-ff
E ^{Vt} +	264-271	F+d-E-F-G...	dvojhm./sekv.	mp-poco f
Z ^c /pftē+	272-278	H-h	/fig./	f
k' +	279-291	a-As-...G-B-b	figur.	f-cresc.
F ^{'Ht+c} +	292-310	b-f-e+des-g-Ges	(a, c), synkopa	f-ff
<i>Allargando-Meno</i> - Moderato				
K	311-332	c-g-...-a-es-b	c	f-mf

Následující *m1* přeruší sekvencovitě opakování vzestupnou řadou, částečně chromatickou a modulující na dominantu. *a2* obsahuje nové prvky ve faktuře: levá ruka pokračuje v pohybu (střídajíc šestnáctky a trioly), kdežto pravá "doprovází" ve střídajících prodlevách oktáv B, s přidanou tercií nebo kvartou (čistou, zvětšenou). Tím dostává *a* zajímavé zabarvení. Celý klavírní úsek (*a*, *a1*, *m1*, *a2*) uzavírá kadence dominant (C-F-B). *a3* zaznívá ve violoncellu (nad klavírní prodlevou *es moll*) a směřuje více k následujícímu dílu, než aby dále rozpracovávalo pohyb *a*. Část *b* kontrastuje svým charakterem ("širokodečnost"),

(př. 6)



menším obsahem chromatiky a durovou toninou. Violoncello hraje sólisticky s harmonickým doprovodem klavíru. Náhlá změna tóniny Des dur-F dur vytvoří vstup do *a4*, kdy violoncello poprvé více rozpřede pohyb *a*. Pokračování *b1* přeruší tento náhlý rozvoj, v němž ještě více než předtím vynikne kontrast v uplatnění větších intervalů oproti *a*. Téměř sólová mezivěta violoncella vplyne do první reprízované části - *a2'*, která původně zazněla v sólovém klavíru. Violoncello téměř doslovně kopíruje tehdejší levou ruku, barevné akordové pásmo klavíru je zvukově rozšířeno o protipohyb levé ruky. Jeho jasné uzavření mu dodává tutéž funkci jako při prvním uvedení: *a2* uzavíralo klavírní introdukci a připravovalo nástup nového prvku - violoncella. *a2'* uzavírá již několikeré uvedení *a* a *b* a svou závěrovou kadencí, mající tak syntaktický význam, naznačuje příchod něčeho nového. Tím je epizoda živějšího tempa a provádějícího charakteru. Violoncello a klavír hrají každý jakoby něco jiného. Velké intervalové skoky (sextadecima), časté půlové hodnoty, sestupný směr pohybu patří violoncellu. Klavír částečně pokračuje ve faktuře z předchozí části (přenos stejného akordu do různých oktávo- rejstříků), obsahuje akordy se sekundovými střety, mající disonantní charakter. Levá ruka triolovým repetovaným ostinátem dodává celé epizodě pravidelný rytmus. T. 32-36 provádějí v unisonovém zesílení kyvadlový pohyb se zachováním menších intervalů, violoncello zdůrazňuje první dobu triol, případně se do trioly zapojí. Nahrazením některých triolových not pomlčkou dochází k postupnému odumírání plynulého pohybu, ale stále v silnější dynamice. Následuje repríza *a3* a *b'*, kde klavírní doprovod má větší funkci (plnější zvuk, charakteristické martinůvské postupy). Vzestupná *m3* upoutá novou artikulací violoncella (*pizzicato*), paralelními sextami a imitací mezi klavírem a violoncellem. Její funkce je napojení "reprízy" na další pokračování rozvíjení *a*, kterého se ujme klavír. V celé větě jde o jeho nejdelší rozvinutí. Po něm již další rozvíjení následovat nemůže.

Větu tak dokončuje opětné uvedení *a* a *a1* violoncellem (původně zaznělo v klavíru) a poslední dva takty vyplňují akordy *es moll* (kóda).

V této větě můžeme spatřovat náznak třídlínosti, kdy středním dílem je *E* a po něm následuje částečně zrcadlová repríza.

M e l o d i k a

Pro melodiku je charakteristický úzký ambitus v částech *a* (pracuje s intervaly *m2*, *v2*, *m3*, *v3*, *č4*, *zv4*) a častá změna směru, která se pravidelně mění nahoru-dolů. Jednotlivé fráze jsou opět neperiodické a značně krátké. Jejich ohraničení odhalí především začátek fráze, který je jasně ukotven v základní tónině (popř. v tónině výchozí). Typické je uvedení jednoho melodického modelu a ten je pak několikrát sekvencovitě opakován (tak např. probíhá řetěz v *a1* . 3-4-1-5-1 dvakrát po sobě.) Chromatika je užívána hlavně v *a*, pro *b* je charakteristická diatonika.

Tabulka 2/ II. věta H. 277

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. motiv	Dynamika
<i>Lento</i>				
I	pfte			
a	1-2	in Es	osminy	p
a1	3-5	es-...	šestnáct., trioly	pp
m1	6-7	c-...B	trioly	pp-mf
a2	8-10	B - ... B	šestnáct., trioly, osminy	p-mf
a3	vcl + 11-12	es	trioly	mp-cresc.
b	+ 13-16	Ges-es-Des-Es		mp-mf-poco f
a4	+ 17-18	F-...	trioly, šestn.	p-mf-cresc.
b1	+ 19-22	es-Ges-F-...		f-mf
m2	vcl (+) 23-24	f-c-d-	osminy	p-cresc.
a2'	+ 25-27	g-Es-...-B	šestnáct., trioly, osminy	mp (pp)-mf-f
<i>Meno</i>				
E	+ 28-38	in B-...-g-...	X	f-mf-mp
a3'	+ 39-40	es	trioly	pp-cresc.
b'	+ 41-47	Ges-Des-Es-C-D		mp-mf-p (pp)
m3	+ 48-50	D-... - F	imitace, pizz.	p-cresc.
<i>dolce-tranquillo</i>				
a5	+ 51-58	d-...		mp-p-mf-f-p
a'	vcl 59-60	f- ...		pp
a1'	+ 61-65	es-...	šestnáct., trioly	mp(pp)-p
k	+ 66-67	es		p-pp

Mezi jednotlivými hlasy (dva hlasy – pravá a levá ruka klavíru, violoncello) v některých případech dochází k vzdálení rejstříků a tak je navozen pocit velikého prostoru (*a*, *E*), jindy je tento prostor uzavřen přesunutím partu levé ruky do houslového klíče (*m3*, *a5*) nebo naopak (pravé ruky do basového klíče – *a3*, *b*). V části *E* dochází k nivelizaci melodické stránky: klavír opakuje určitý ostinátní vzorec, violoncello hraje jakoby nesouvislé zlomky rozkladů. Hlavní melodický materiál, jak je popsán výše (*a*, *b* i *m*) je rozdělen mezi violoncello a klavír (- mezi pravou a levou ruku). Tak *a*, *a1*, *a5*, *m*, *m3* patří pravé ruce klavíru, *a2*, *a5* levé ruce a violoncellu *a3*, *b*, *a4*, *b1*, *m2*, *m* *a2'*, *a3'*, *b'*, *a'*, *a1'*, které je v této větě dominantní.

H a r m o n i e

Věta je po stránce harmonicky stavebně zasazena do stejného rámce jako věta předchozí. Převažuje zde však lineární myšlení nad harmonickým – některé harmonické souzvuky vycházejí z melodického vedení hlasů a nevychází tak harmonický souzvuk mající určitý kontext pro danou plochu (např. dvojhlasé mezivěty, zamlžující chromatikou tónové centrum).

Hlavní tóninou je *es moll* (případně *in Es* – prvé uvedení *a* neobsahuje v sobě žádnou tercii *ges* či *g*). Toto tonální centrum přes jeho melodické opouštění je často připomínáno prodlevou (basové tóny či oktávy *es* klavíru- *a*, *a1*, *a3*; dominanta *b* klavíru – *a2*, *E*). Tónina *Ges dur* části *b* tak navazuje na *mollovou* tercii *ges*. Terciová stavba je opět obohacena o kvartové akordy (části *a2*, *a2'*), jejichž první zaznění (t. 8) je totožné se stejnými akordy první věty. V souzvučích je však dále užito i kvarty zvětšené.

Paralelismy akordů (kvint-, kvartsext-, sext-) patří k harmonické složce klavírního doprovodu, které jsou obsaženy především v *b*. Sekundového přístřežení je použito pouze v části *E* (durový nebo mollový kvintakord s přidanou sekundou k tónice), což přidává na dramatičnosti. Ve stejném místě zaznívají dvě harmonická pásma violoncella a klavíru: rámcově jde o tóniny *in g* (*B*) pro violoncello a *in C* klavír, ve své tónině však nejsou plně zakotveny.

Klavír v mnoha částech zastává funkci harmonicky doprovodnou, což je v některých případech vyjádřeno i artikulací (staccato, navozující tak dojem *pizzicata* – *a4*, *a1'*).

M e t r o r y t m i c k á s t r á n k a

Stejně rytmické hodnoty jsou často uváděny v blocích nebo po skupinkách, nedochází k takové různorodé proměnlivosti rytmických hodnot v rámci jednoho bloku jako v první větě. Tento fakt je důležitý pro vytvoření hybného kontrastu mezi jednotlivými *a* (*a1*, *a2* ...), kde střídání skupinek s rytmickými hodnotami osmin, šestnáctek nebo triol patří mezi formotvorné prvky. V této větě dochází ke střídání metra. Pravidelný *C* takt je

změněn na $\frac{3}{4}$ při prvním nástupu violoncella (*a3*). Ten je vzápětí navrácen do C na začátku *b* (př. 6).

Metrická změna probíhá nepravidelně dále:

t. 18 - $\frac{4}{4}$, t. 20-24 - $\frac{3}{4}$, t. 25-27 - C, t. 28-38 (*E*) $\frac{3}{4}$, t. 39-40 (*a3*) $\frac{3}{4}$, t. 41 C, t. 42-58 (*b'*, *m3*, *a5*) - $\frac{3}{4}$, t. 59-67 (*Tranquillo*)- C.

Ke změně metra nedochází pouze na hranicích jednotlivých částí (např. *a3-b*, *a2'-E*), ale také uvnitř (např. $\frac{3}{4}$ takt začíná v *b* a pokračuje ještě na začátku *a4* a tím dojde k většímu pohybovému vplynutí jedné části do druhé).

2.6/ Analýza III. věty - Allegro con brio

Formový typ

Poslední věta sonátového cyklu představuje také sonátová forma. Avšak na rozdíl od první věty obsahuje odlišné prvky v její výstavbě, ve vztahu jednotlivých dílů vůči sobě navzájem. V této větě nacházíme větší homogenitu jednotlivých tematických bloků, rozvržení tematického materiálu má větší dialogický charakter (violoncello-klavír). Hlavní téma neobsahuje několik konkrétních motivů, které by byly dále rozvíjeny a obměňovány, spíše jsou zde určité prvky, které patří proměnlivému hudebnímu materiálu (tóninově, intervalově) a tyto prvky se vracejí - opakují. K těmto prvkům lze zařadit:

Př. 7

jednohlasý motiv *a* (pomlka-d-g-es), který je 3krát opakován (poprvé violoncellem, př. 7). Po dalším jeho uvedení v klavíru je tento základní tvar uveden jen 1krát (navíc v posunutě fázi - začíná na těžké době od začátku: d-g-es-d), místo jeho opakování nastoupí nové intervalové uspořádání (i změny směru) a vytvoření celého řetězce původních motivů *a* (př. 7). Tento řetězec se střídavě opakuje ve violoncellu a klavíru. K němu se paralelně připojí prvek *b*:

Př. 8

vertikální akordy (částečně i "biakordika"), přicházející na těžkou dobu a později i záměrně

mimo ní (t. 5 a dále, př. 8). Tyto akordy tvoří proměnlivé harmonické pásmo: buď harmonicky doprovázejí violoncello nebo vytvářejí harmonicky samostatné pásmo (mimo violoncello). Po dostatečném vyčerpání řetězců *a* se na akordy klavíru *b* napojí prvek *c* violoncella (př. 9), charakteristický především proměnlivou synkopou, diatonikou a zachováním směrově pohybového obrysu *a*.

Př. 9



Ve větě dochází k různé transformaci *a*: změna tóniny, změna směru, změna rejstříku, zachování rytmu při jiném charakteru, různá hierarchická důležitost ve formě.

Poslední takt z hlavního tématu uzavírá celý jeho blok jednohlasou plochou řetězců *a*, mající spojovací funkci a připravuje budoucí tóninu (H dur= dominanta z e moll).

Spojovací oddíl rozdělují na několik částí rozdělených podle faktury a charakteru. SO-*a* vychází z motivu *a*, který již netvoří řetězce, ale fragmentárním způsobem se střídá v obou nástrojích a sekvencovitými posuny moduluje (e moll, c moll, as moll). SO-*b* opouští prvky HT. Violoncello hraje vzestupné chromatické rozklady - nejprve v jednohlase, později i v oktávách - v pravidelně se střídajícím rytmu dvou šestnáctek a osminy. Funkci má především modulační. V klavíru slyšíme ostinátní doprovod s toccatovými prvky, fakturu tvoří oktávy s uvnitř zahuštěnými akordy (např. shluk d-es-fis, d-es-ges), jejichž tóny se postupně proměňují. Pro celý blok je charakteristická jednoduitost. Třetí část SO-*m* naopak tuto jednoduitost mění na dialogičnost mezi oběma nástroji. Violoncello dohrává jednu vzestupnou stupnici, kterou klavír chromaticky pokračuje a pak následují poslední figurace violoncella na "barokní" způsob (t. 33-36). Jednotlivé figurace jsou podbarveny občasnými akordy (biakordika, prvek *b*). Tyto akordy vytvoří navíc rytmizovanou plochu s nečekanými harmonickými vybočeními (t. 37-41, Es dur-A dur, př. 10),

Př. 10

kteřou označují jako prvek *d* vzhledem k tomu, že bude použit dále v provedení (viz př. 11). Úsek t.

42-45 začínající pod tempovou změnou *Poco meno* je přípravnou spojkou k vedlejšímu tématu: nad violoncellovou prodlevou a zaznívá klavírní synkopický model. Vedlejší téma v F dur se poprvé objeví v klavíru. Zpočátku je diatonicky utvářeno, melodie je vedena v

Tabulka 3/ III. věta H. 277

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Clar. motiv	Dynamika	
EXPOZICE					
<i>Allegro bon brio</i>					
HT	+	1-13	d-c-Es-g-F-a-H	<i>a, b, c</i> - synkopa	f-meno f
SO-a	+	14-18	e-c-as-Es-c	<i>a</i>	p-mp-mf-p
SO-b	+	19-30	a-...B...	oktávy, chromatika	p-mf-p-poco f- p-f
SO-m	+	31-41	In C-... A-	fig., <i>d</i>	f-...-mf-
<i>Poco meno</i>					
spojka	+	42-45	fis	prodleva	p
VT	pfte	46-57	F - A	tercie	p-poco f-p
VT 1	+	58-65	F-Es-F		p-mp-mf
<i>Tempo I^o</i>					
M ?	+	66-80	d-g-A-...Des...		p-piu f-f-p-pp
PROVEDENÍ					
X ^{Ht}	+	81-86	cis-inG-D-Fis		pp-p
x ¹	+	87-93	g-B-f-as-...-H	fig., vt	p-mf-f
x ²	+	94-97	in C-...	fig., <i>d'</i>	p-cresc.
x ³	+	98-101	in Es	oktávy, fig.	mf/p-cresc.
x ^{2'}	+	102-106	in C-...	tremola, <i>d''</i>	f-mf-decresc.
x ⁴	+	107-112	...	trem., stupnice	p-poco f
X ^{Vt}	+	113-125	cis-in C-...		mf-mp-mf-p
REPRÍZA					
HT	+	126-138	d-c-Es-g-F-a-H	<i>a, b, c</i> - synkopa	p-mf-f
SO-a	+	139-143	e-c-as-Es-c	<i>a</i>	fp-mp-mf
SO-b'	+	144-155	a-...B...	oktávy, chromatika	fp-cresc.-mf-f- p-f-p
SO-m'	+	156-166	In C-... A-	fig., <i>d</i>	f-ff-mf
K	+	167-221	es-g-in D-e-in C-in G-...-in C	fig., tremola, rozklady...	fp/pp-p-mp- cresc.-poco f- ff-mf-p-f-ff

paralelních terciích. Tyto paralelní tercie posléze (od t. 50) přiberou vrchní oktávu (ke spodnímu tónu z tercie). Při zopakování tématu violoncellem hraje klavír doprovod v rytmickém vzorci obsažené v přípravné spojce. Ve violoncellu je terciová melodie pokračuje i v sextách (kvartách). Následující úsek (M, *Tempo I^o*) propojuje expozici s provedením. Violoncello začíná se synkopovanou melodií – prvek *c* (volně navazující na VT), mající i jazzový charakter (zejména t. 71- 73); poté přednese opakovaně motiv *a* ve třech různých pozicích a sestupnou stupnicí vstoupí do provedení (expozice není nijak ohraničena nebo oddělena). Klavírní složka je rozvinutým materiálem VT (tercie se svrchní oktávou) a při motivech *a* hraje synkopové akordy vycházející z přípravné spojky (t. 42).

Provedení lze rozdělit na několik úseků podle užití tematického materiálu expozice, podle typu faktury, kde hraje svou roli především častý výskyt figurací, které zaplňují určitý prostor, a pak jsou vystřídány jiným typem figurace. První úsek X^{Ht} začíná stejně jako expozice, ale plynulý hudební proud vytvořený z motivů *a* je zde droben na menší úseky, dialogičnost mezi violoncellem a klavírem je ještě zesílena, dynamika na rozdíl od expozice je zeslabena. Začátky hlavní myšlenky (*a*) se objevují na různých tónech, dochází k většímu opakování, ke statickosti než k vývoji. Z motivů *a* zůstanou jen šestnáctinkové hodnoty (x^1 -t. 87-93) a přemění se na modulující figurace podobné akordickým rozkladům neustále střídající směr dolů-nahoru. Klavír doplňuje na různé doby akordy (nebo jen částečnými akordy-výskyt paralelní tercie se svrchní oktávou tak provádí prvek VT). x^2 kombinuje sekvenčně posouváný prvek *d* v klavíru nad violoncellovými figuracemi na způsob "albertiovských basů" se zdůrazněným horním tónem (klasicizující prvek), (př. 11).

Př. 11

Tyto figurace se opakují po jeden takt, pak je model tónově pozměněn a opět opakován. x^3 přeměňuje figurace ve směru *a* ve

zdůraznění spodní noty skupinky. Paralelně s figuracemi, mající statické vyznění, hraje klavír v oktávách zbarvenou sekundami melodii. x^2 opakuje prvek *d* na jiných tónech doprovázený "tremolem" violoncella (střídání tercií c-a, e-c, b-ges...). Obnovení vývoje nastane v x^4 vzestupným směrem ve stupnicích violoncella, jež v sobě obsahuje kontrast v artikulaci střídáním staccata a legata. Klavír souběžně se stupnicemi hraje barevnou plochu- tremola kvintakordů a sekundy (např. C dur+des-es, D dur+des-es atd.). Po neustálém střídání různých typů figurací následuje opět plocha z provedením tématu - tentokrát vedlejšího. Ve violoncellu zaznívá melodie VT ve změněné faktuře (jednohlas místo dvojhmatů), mollové tónině (cis moll místo F dur), metricky je začátek tématu posunut na lehkou dobu o osminu. Dostaví se i synkopický prvek ze závěru expozice (t. 116 a dále), mající v sobě melodické prvky jak VT tak M. Doprovodná funkce klavíru je dána opakovanými figuracemi. Celé provedení končí do ztracena vykomponovaným zpomalením. T. 125 vytvoří spojkou do reprízy uvedením hlavy HT - *a*.

Počáteční části reprízy jsou totožné s expozicí (HT, SO-a, SO-b). První nepatrná změna je v klavírním partu na přelomu SO-b a SO-m (t. 155-156) ve složení a v rejstříkovém umístění doprovázejících akordů. Další změna se týká violoncellového partu při repríze prvku *d* (SO-m, t. 163-166), který místo držené prodlevy tónu a opakuje tento tón s

přenosem do různých oktáv. Repríza VT se již neuskutečňuje - zřejmě i kvůli dostatečnému uplatnění v provedení. Velká kóda (54 taktů) směřuje do jediného vrcholu celé věty, který je umístěn na samotný závěr. V kóde se střídají různé typy figurací, které jsou obsaženy ve violoncellu i v klavíru (všechny typy z celé věty: "albertiovské basy" violoncella se různým rozsahem basové noty a skupinky, tremola klavíru, rozklady a další nové: trioly střídavě violoncello a klavír se současnou změnou směru pohybu - t. 183-186), tónina je převážně es moll. Jednotným prvkem celé kódy je motorický pohyb šestnáctek - střídání typů figurací téměř nepostřehněme, všechny jsou nakupeny jakoby jedním tahem. I když je chromatický prvek stále přítomen, tón C se pravidelně vrací v basech klavíru (jako prodleva). *Più meno* začíná zastavovat rychlý vývoj: violoncello postupuje ve dvojhmatech (kvinty-sexta) směrem vzhůru, klavír ostinatně opakuje v oktávách od nejspodnějšího rejstříku tóny c-h za stálého zpomalování a zesilování v c moll. Závěrečný akord, ke kterému směřuje celá sonáta, je však C dur.

Věta má tyto proporce (z počtu taktů): expozice 36%, provedení 20%, repríza 44% (z toho skutečná repríza 19% a kóda 25%).

Tato sonátová věta se svým vrcholem v závěru přibližuje formovým typem ke Dvojkoncertu (viz výše).

M e l o d i k a

Tato věta obsahuje méně vyloženě melodický element, neboť často jsou setřeny rozdíly mezi materiálem tematickým a vedlejším (figuračním-podřadným, figuračním-hlavním). Sám tematický materiál obsahuje figurace a prvky mezivět. Jednotlivé fráze jsou neuzavřené se vzájemnou návazností, jejich délka se pohybuje okolo 5-13 taktů, neperiodické. Často je exponován motiv, který je pak sekvencovitě přemísťován a ornamentálně rozvíjen, opakován, prodlužován. Melodie se vyskytuje v unisonu nebo dvě lineární linky jsou vedeny v terciích. Důležitou roli hraje směr pohybu, který určuje stupeň vývoje a napětí dané části - např. na začátku začíná ve velmi hlubokém rejstříku, který je charakteristický po celé HT, v průběhu SO se postupně dostane do vyšší polohy; směr zůstává stále zachován plynulým pohybem seshora-nahoru, návrat dolů se uskutečňuje skokem několika akordů. Dále je nápadný kontrast faktury: unisono-lineární složka x složené a kombinované akordy ve vertikále. Melodika VT je velmi spjata s harmonií (tercie v oktávě), složená jinak z půltónových - celotónových kroků. Artikulační prvek (akcenty, staccata, obloučky) slouží také k posílení kontrastu v melodice.

Téměř se všemi řečenými věcmi jsme setkali již ve větách předcházejících.

H a r m o n i e

Jednotlivé bloky mají proměnlivý tonální plán, dochází k rychlým změnám - časté jsou vybočující skoky do vzdálené tóniny jak v lineárním, tak ve vertikálním pásmu (např. t. 27-Es dur-C dur, 28, 30, 38-39/ viz př. 10/, 45/46 fis moll-F dur, t. 94, 103). Hlavní tónina pro konkrétní blok je spíše in D, in F, in C atd., protože centrem je spíše daný tón než faktická tónina, která osciluje mezi dur a moll a ve své harmonii používá hojně chromatické tóny.

Co do užití typů akordů je tato věta disonantně „nejvýbojnější“ ze všech tří vět. Dochází k častým sekundovým střetům při zaznění biakordů: což jsou spojené akordy (i neúplné akordy) z různých tónů, často spolu sousedí o sekundu (např. t. 5 - Ges+F, t. 30 - A+es, t. 75 - B+D, As+D, t. 76 - B+C, As+D, t. 77 - D+Fis, C+Fis). Mimoto se uplatňují akordicky zahuštěné akordy či shluky, které nevykazují jednoznačnost tóniny (t. 1 - d-cis, t. 19 - d-es-fis, t. 21 - d-es-ges, t. 42 - eis-fis-a, t. 98 - es-f, f-g, g-a, t. 209-210 - c-es-fis-g-a). Sledy septakordů (řetězce) nalezneme v t. 6, 9-10 (Es-Des-Ces, F-Es7, Des7, D). Harmonická pásma mající barevnou funkci jsou v expozici SO-b, v provedení x^4 , také některé úseky v kódě.

M e t r o r y t m i c k á s t r á n k a

Rytmické hodnoty užití v této větě byly částečně popsány již výše. Nedochází zde k takové proměnlivosti v jejich střídání. Nejvíce se objevují šestnáctiny a osminy, výjimečně čtvrtky a delší hodnoty. Důležitou roli hrají pomlky rozloženy střídavě v obou nástrojích, které vždy komplementárně doplňují znějící materiál: nikdy tak nedochází k absolutní pauze hudby.

4/4 metrum, uvedené na začátku věty je v průběhu věty velmi často střídáno s lichým 3/4 taktem. Tím dochází k většímu zdůraznění střídání těchto dvou typů metra. Ke změně dochází také v synkopických částech věty (např. mezi t. 8-9=4/4 - 3/4, ve VT - t. 58- 3/4, t. 59-t. 2/4, t. 60- 3/4 a dále, v M - t. 71-73: 3/4 - 2/4- 3/4). VT je v expozici uvedeno ve 3/4 taktu, v jeho provedení ve 4/4, což mu dodá na větší širokocodechosti (s příchodem častých synkop se změni na 3/4.

Ke změně dochází ještě na dalších místech, které jsou nepravidelně umístěny (většinou za účelem posunutí těžké doby nebo dojde k jejímu nečekanému příchodu).

Univerzita Karlova v Praze
Knihovna ústavu hudební vědy
Filozofické fakulty
nám. J. Palacha 2, Praha 1, 116 38

2.7/ První violoncellová sonáta

První sonáta pro violoncello a klavír vznikla v rámci autorovy tvorby v období vzniku nového hudebního výrazu, směřujícího k větší lyrice i dramatismu. Při pohledu na předchozí sonátovou tvorbu v průběhu třicátých let (1. a 2. sonáta pro housle a klavír, Sonáta pro 2 housle, Sonáta pro flétnu, housle a klavír), se ve violoncellové sonátě č. 1 Martinů vzdaluje neoklasickým tendencím, které se projevily např. v lineárním myšlení, jazzové stylizaci (1. houslová sonáta), periodicitě hudebních myšlenek, harmonické průzračnosti. Ve violoncellové sonátě č. 1 dochází k rozšíření formových vět (sonátová forma uplatněna v obou krajních větách), neperiodická melodika vyrůstá z krátkých motivů jejich neustálým rozpřádáním, vertikální složka je zostřena nerozvedenými disonancemi a zahuštěnými akordy. Oba nástroje mají rovnocennou úlohu při utváření tematického materiálu.

3. Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 /1941/

3. 1/ Historie vzniku sonáty

Druhá sonáta pro již použité obsazení v nás zpočátku vyvolává očekávání, co nového přinese: kam bude směřovat skladatelův vývoj v různých rovinách - formotvorných, melodických nebo výrazových.

Martinů kvůli válečným událostem v polovině roku 1940 opouští Paříž a přes pobyt v Aix-en-Provence a v Lisabonu se doplaví do Ameriky. Zde ho nejprve čekají obtíže s adaptací v novém prostředí, což se odráží na kvantitě kompozic z roku 1941, která je menší na rozdíl od dřívějších let a jejich velikosti. V tomto roce zkomponoval kromě krátkých skladeb pro klavír (Mazurka, Dumka) Concerto da camera pro housle a orchestr a Violoncellovou sonátu. Následující rok 1942 vznikly Nový špalíček (pro zpěv a klavír), Klavírní kvartet, První symfonie, Variace na Rossiniho téma a Madrigalová sonáta. V Americe našel několik krajanů, se kterými se znal již z let předchozích. Mezi ně patří i Frank Rybka⁷², violoncellista a varhaník. Martinů se s ním velmi spřátelil a jemu věnoval druhou sonátu. Martinů jí komponoval v průběhu listopadu a prosince a podle jeho vlastních slov vznikala s tvůrčími obtížemi.⁷³ K premiéře došlo krátce po vzniku díla - 18. března 1942, New York, v podání Lucien Laporte a Constance Russell.⁷⁴ Již ve stavu bádání jsem zmiňovala, že k této sonátě se muzikologové nejméně vyjadřovali co do formy, zdůrazňovali především její lyriku a ucelenost (plynulost) vět. Snad díky známému přiznání Martinů ke kompozičním obtížím se muzikologové snaží zhodnotit její kvality: většina se shoduje, že tvůrčí obtíže nejsou patrné, že naopak v popředí stojí spontánnost. Jediný Halbreich staví sonátu svou kvalitou níže než třetí houslovou (1944), avšak bez udání jakýchkoliv důvodů.

V následující analýze se pokusím odhalit, v čem mohly spočívat tvůrčí obtíže a jaké prvky vytvářejí tak často zmiňovanou plynulost.

3.2. / Analýza I. věty- Allegro

Formový typ

V první větě, která je sonátovou formou, se jako celek dostává do popředí větší důraz na třídílnost jejích jednotlivých částí. Tento fakt je zdůrazněn jednak utříděním tematického materiálu v jednotlivých částech (homogenost), ale také zřetelným oddělením provedení od expozice taktovou pomlčkou (s korunou). Téměř doslovná repríza je naopak plynule napojena na provedení. Proporce jednotlivých částí (podle počtu taktů) jsou ve

⁷² Frank Rybka (1895-1970) - žák L. Janáčka, přistěhovalec v USA

⁷³ Mihule (2002, cit. v pozn. 27), s. 330

⁷⁴ in www.martinu.cz

vyvážených poměrech: expozice 36%, provedení 30%, repríza 34 % (podle doslovného dělení taktů-viz dále: expozice 38%, provedení 32%, repríza 30%).

Expozici otevírá klavírní introdukce, složené z několika prvků, které mají v dalším vývoji věty svůj význam - opakují se v novém kontextu nebo samostatně.

Př. 12

Unisonové vedení hlasů pravé i levé ruky hraje opět důležitou roli (stejně jako v první sonátě) pro zdůraznění lineární myšlenky při eliminaci harmonické (př. 12).

Introdukce je vystavěna ze tří prvků α , β , χ . α (t.1) obsahuje charakteristický interval vzestupně m3 a

sestupně zv4 (f-as-e). β (t. 2) rozvíjí intervaly α v další konstelace řetězovým a unisonovým způsobem, obsahuje v sobě napětí díky neustálému pohybu a proměnlivým směrem. χ (t. 5) homofonního charakteru zapojuje vertikální složku přidání sekundami i terciemi, je pro ní typický rytmus (synkopa) i artikulace. V následujícím vývoji je rozprádána především β , ke které se přidají i kvarty a kvartsextakordy (t. 13-15). Introdukce je uzavřena v základní tónině in F. Violoncello nastoupí HT po úvodním zdvihu (t. 18, "β"). Samotné HT je členěno na tři části: a, m, a' - vytváří tak třídílnou formu. Charakterem se téma vymyká typickému allegrovému tématu tradiční sonátové formy (př. 13). Jeho nosnými prvky jsou širokodechá melodie a lyrika, což je zobrazeno ve vybraných intervalech (úzké intervaly), v legatové artikulaci, v převažující diatonice i v oscilaci mezi f moll - F dur.

Př. 13

Klavíru je svěřena

převážně

doprovodná

funkce:

komplementárně doplňuje melodii violoncella v kontrastní artikulaci (staccato), krátce se zapojuje i β (t. 27). Jednotlivé úseky jsou zakončovány "martinůvskou" kadencí D-S-T (viz odstavec Harmonie). m (mezivěta) má funkci tóninového vybočení a částečného

přerušení melodického proudu. a' začíná stejně jako a , po t. 46 se rozvíjí svým způsobem. Nové zpracování doprovodu klavíru obsahuje v pravé ruce figurace v drobných hodnotách při zdůrazňování tónů f - e (F dur), levá hraje synchronně s violoncellem (melodii) v terciovém vztahu (f moll). SO pomocí rozkladů akordů, figurací cello moduluje přes subdominantu (B dur) na dominantu in C. Kromě figurací se zde objevuje klavírní sólo (případně nad prodlevou cello), které rozšiřuje "martinůvské" kadence do většího celku (t. 61-69) v typizované faktuře (oktávy se spodní tercií - viz první sonáta). Vedlejší téma je transpozicí téma hlavního (př. 14).

Př. 14



Expozice by se tak dala označit za monotematickou, jak jí užíval J. Haydn. Tím, že nepřichází žádné nové téma se celá expozice stmeluje a lze zde hledat příčinu plynulosti a jednoty. Jako další prvek homogenosti spatřuji v tom, že nedochází k umísťování vedle sebe bloků s velmi odlišnou fakturou, což by vyvolalo jistý kontrast nebo náhlou změnu, rovněž tak v tóninové oblasti nedochází k prudkým vybočením. a_1 zaznívá v c moll, klavír doprovází novými figuracemi. a_2 inovuje a_1 sekvenčními postupy při uplatnění závěrů. Pravá ruka klavíru hraje paralelně melodii cello v oktávo-terciové faktuře, přičemž toto místo lze označit jako melodický vrchol expozice (t. 86-90). Mezivěta s rozklady a figuracemi je nivelizací předchozí melodiky. ZO (závěrečný oddíl) zastavuje pohyb obsažená v mezivětě při uplatnění motivu α v nové podobě - místo sestupné zv_4 je zde vzestupná m_6 (nejprve klavír - t. 104-105, 106-107 pak i violoncello). Dochází zde i k přerušení plynulého proudu obou nástrojů rozdělením hudby mezi klavír a violoncello na způsob dialogu, i když klavír má především harmonickou funkci. V závěrečném taktu expozice naposled zaznívá α , což navozuje dojem otázky či otevřenosti. Po jednotaktové pauze následuje provedení. Pro něj je příznačná malá křivka napětí a absence materiálu HT (což je dáno jeho monotematicností expozice).

První oddíl X^β je unisonové (cello i klavíru) rozprádání prvku β z introdukce přes různé tóniny. X^χ ve dvou fázích (t. 135-138, 139-142- změna rejstříku a chromatické sestupné tercie) s převahou klavíru nad violoncellovou prodlevou vychází z χ ve svém rytmu (synkopa), homofonii, sekundách. Následující X je rozsáhlejší plochou, obsahující v sobě určitý model průběhu: zpočátku se rozvíjí prvek χ v cello a v levé ruce klavíru, zatímco pravá ruka hraje prvky β (t. 143-149). Pak se zde objeví nový prvek z (t. 150-151, t. 151-159 viz př. 15)) v klavíru nad prodlevou violoncella: jde o sestupnou akordickou sekvenci, kde se střídá momentální tónika s jinými, funkčně různé vzdálenými (tento

druhý akord vždy přímo zaznívá do zadržené "tóniky") - např. lydický, alterovaný II., dominanta.

Tabulka 4/ I. věta H. 286

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. prvek	Dynamika
Allegro				
I pfte	1-17	in F-e-A-f	α, β, χ	f-meno f-f
HT-a vcl +	18-29	f-Des	lyrika, β'	p-mf-poco f
HT-m +	29-39	Des-...b-Des	β	f-mf-p-poco f-f
HT-a' +	40-51	in F-A-...	lyrika	mp/f-mf-cresc.
SO +	52-70	B-b-c-B-Es-g	figurace	f-cresc.-f-meno f
"VT"-a1 +	71-82	in C - Es	lyrika, figurace	mp/p
"VT"-a2 +	83-91	Es-B-C	lyrika, figurace	mf-f
M +	92-103	Es-g	figurace	f-
ZO +	104-122	in Es-...	α	f/ff-mf-f
A tempo				
X ^{β} +	123-134	in Es-...es	β , unisono	p-cresc.-p
X ^{χ} +	135-142	in B-...	χ , vcl prodleva	pp-p
X +	143-170	...-b-g-B-F-...	$\beta, \chi, z-z3, plagál.$	pp/p-cresc.-p-mp-mf-poco f-mf
E +	171-184	Des-...	figurace	pp-p-mf-poco f
x1 +	184-190	g-G	z4, z5, plagál.	mf-mp-mf
E1 +	191-205	g-d-es-...	figur., stupnice	p-mp-mf-f-mf
x2 +	206-215	...-F-f-...	χ , homofon.	mp-p
spojka pfte	215-225	es-b-Des-es	homofon., χ	mp-poco f-f
I'				
I' pfte	225-237	in F-e-A-f	χ, β	f-ff-f
HT-a vcl +	238-246	f-Des	lyrika, β'	f/pp-mf-poco f
HT-m +	246-255	Des-...b-Des	β	f-mf-p-poco f-f
HT-a' +	256-267	in F-A-...	lyrika	mp/f-mf-cresc.
SO +	268-286	B-b-c-B-Es-g	figurace	f-cresc.-ff-f
"VT"-a1 +	287-293	in C - Es	lyrika, figurace	mp/p-cresc.
"VT"-a2 +	293-297	Es-B-C	lyrika, figurace	mf-f
M +	298-303	Es-g	figurace	f
ZO +	304-305	es	α	f
K +	306-319	es-f-in F	α, β, a	mf-cresc.-f

Př. 15

Po zpravidla zazní melodický útržek cello (β), z něhož vyplyne plagální kadence (př. 15), tak často Martinů používaná (viz dále odstavec Harmonie). Tento model je dále

opakován s dalším rozšířením jako z1 + rozšíření a kadence, z2 a z3. Episoda proměňuje dosavadní průběh provedení charakterem a náhlým pravidelným pohybem. Rytmus figurací navazuje na mezivětu expozice (M), chromatické stupnice zvyšují napětí. Violoncellové rozklady a repetované tóny v hlubokém rejstříku dodávají epizodě specifickou barvu (př. 16).

Př. 16

K přerušení epizody dojde v t. 184, x1 pokračuje v předchozím modelu při změně tóniny: z4, violoncellové vzestupy (β), plagální kadence,

při zaznění z5 violoncello již pokračuje v epizodě (E1), klavír se pak přidá (t. 191). Při růstu dynamiky během E1 a melodickému pohybu směrem vzhůru očekáváme, zda dojde k nějakému centrálnímu vyvrcholení. Dynamická křivka je zde sice patrná (p-mp-mf-f-mf...), ale hudební uspořádání očekávaného vrcholu tomu neodpovídá. Po rychlém ztlumení dynamiky naváže x2, kde klavír volně parafrázuje χ (rytmus, homofonie). Celkově přináší vykomponované zpomalení, uplatňuje sekvence kadencí; "dohasínání" zdůrazní klavír občasnými pomlkami. Střídavé tóny f-ges-f sólového violoncella imituje sólový klavír (t. 214-215), který z těchto dvou tónů a aplikace principu střídání dvou tónů či akordických spojení vytvoří přechodnou plochu (spojku) mezi provedením a reprízou. T. 223-224 jsou ještě "nepravou" reprízou, skutečná repríza začne pátým taktem expozice (v introdukci) od nástupu motivů χ . Repríza kopíruje expozici (kromě taktového uspořádání-viz dále), k žádným změnám tónin v rámci témat nedojde. Po zaznění prvních dvou taktů ZO pokračuje koda, syntetizující prvky věty (α, β), i HT (311-314). Citace α v předposledním taktu se svým vnitřním napětím (půltón) dodává závěru věty neukončenost, vyžadující pokračování (tedy II. větu), a tím i větší cykličnost.

M e l o d i k a

Melodická linie je neperiodicky utvářená a uzavřená ve frázi o délce 3-11 taktů. Jednotlivé myšlenky mohou být po sobě opakovány v novém rejstříku nebo harmonii. Charakteristické intervaly introdukce již byly přiblíženy, ještě nutno dodat intervalový kontrast, kde β uplatňuje především střídání rozkladů běžných kvintakordů (a obrátů) s intervaly širšími či naopak úzkými, jde o stálé střídání úzkých a širokých intervalů. V χ je toto střídání zastaveno a melodický pohyb se odehrává jen střídáním půltónů a celých tónů (př. 12). V melodice hlavního tématu (a) zůstane tento úzkointervalový výběr (př. 13), nejde o nějaké omezení, ale Martinů pomocí rytmizace a tóninového zbarvení

(začíná v F dur, která se po 2 taktech přemění do moll) s minimem prostředků za stálého obměňování vytvoří melodickou linku působivého účinku. K jejímu ozvláštňení dojde při druhém uvedení, kdy je zvukově posílena klavírem (tercie), jako se tomu děje v orchestrální partituře. Členění *a* je podpořeno frázováním a artikulací. Mezivětové části (*i* SO) jsou vybudovány z figurací, které jsou převážně částečnými rozklady akordů právě probíhající harmonie, vypsaná tremola či trylky, stupnice. Nepochází zde ke uplatnění historických stylizací doprovodu (barokní figurace, "albertiovské" basy) jako v předchozí sonátě. Spíše si tyto dříve použité prvky Martinů upravil podle svého kompozičního myšlení. V druhé části SO (t. 61-70) nalezneme ve dvojím uvedení výrazný melodický úsek, navazující na *a* (c-d-c-h-c-d-c-b-g), který je velmi specifickým pro skladatele (včetně oktávové faktury se spodními terciemi, stejná faktura také v t. 86-91). Pro celou větu je důležitý v intervalové rovině kontrast ve změně tohoto směru a kontrast funkční (melodika *a* X "melodika" mezivět X melodika I).

Harmonie

V harmonické oblasti Martinů zůstává v rozšířeně tonálním terénu při uplatnění terciové stavby akordů. Narozdíl od předchozí sonáty nepochází k tak výrazným harmonickým kontrastům mezi jednotlivými bloky či v rámci taktů (vybočení). Diatonický prvek téměř převládá nad chromatickým, pro něj je patrná oscilace mezi dur a moll. V některých částech se dá hovořit o funkční harmonii, především v provedení při užívání plagálních kadencí (závěrů): spoj subdominanty a II. stupně a tónikou (t. 154, 166, 168, 188), který se s oblibou začal uplatňovat v epoše romantismu.⁷⁵ Tyto kadence mají také souvislost se závěry Janáčka, u něhož jsou označovány jako "kadence typicky janáčkovská".⁷⁶ Martinů si je však také oblíbil - především od roku 1936, kdy zaznívají v opeře Julietta aneb Snář (při prvním vstupu Julietty na scénu) a proto je označován jako tzv. "Juliettin spoj".⁷⁷ Martinů jej v této druhé sonátě užil ve stejném zvukovém tvaru (cílová Des dur) jako v opeře Julietta (t. 168, př. 17);

Př. 17

později (1954) se objeví opět totožně v Klavírní sonátě č. 1 (II. věta). Tento spoj se vyskytuje v různých tóninách a slouží jako

⁷⁵ Kohoutek Ctirad: Hudební kompozice, Praha 1989, s. 229

⁷⁶ Ve finální části Tarase Bulby (1918) - viz Jiránek J., Doubravová J., Risinger K.: kap. Formování stylů in Dějiny české hudební kultury, ed. R. Smetana, Praha 1981, sv. 2, s. 380

⁷⁷ Mihule 2002 (cit. v pozn. 27), s. 246

modulační prvek.

M e t r o r y t m i c k á s t r á n k a

Nejprve se zmíním o prvku metrického rozdělení taktů, jak jsem již naznačovala v předchozích odstavcích. Jde o to, že Martinů v repríze, která je totožná s expozicí (se změnami začátku a konce) vypisuje takty v jiném členění než v expozici, v repríze spojuje takty o menším zlomku ve větší celek, zřejmě aby jednotlivé články melodie nepůsobily příliš rozkouskovaně, a metrické zlomky reprízy se více přibližují předepsanému 6/8 taktu na začátku celé věty. Jedná se o tyto takty:

- 7/8 (expo- 3/8 a 4/8t) t. 240-242 (ve druhém opakování tématu *a'* ke změně nedochází), t. 288-289
- 6/8 (expo-2x3/8) t. 246, t. 290-297, t. 298-305

Podobnou změnu v rozpisu taktů reprízy nalezneme i v klavírní sonátě č. 1 (1954) u první věty.⁷⁸

Ke střídání sudých a lichých taktů dochází ponejvíc v oblasti HT, což oživuje melodickou linku. Provedení a introdukce probíhají naopak v pravidelném 6/8 taktu. V uplatnění rytmických hodnot dochází k jisté vyváženosti především v expozici (a v repríze). Stálost jedné rytmické hodnoty (pravidelné střídání osmin-čtvrtek, plocha šestnáctek) se projevuje v provedení.

3.3 / Analýza II. věty – Largo

F o r m o v ý t y p

Prostřední věta je pomalého tempa, meditativního charakteru, což odpovídá pojetí třídílného sonátového cyklu Martinů i tradici této formy. Klavírní složka se více podřizuje violoncellové především v rytmické oblasti, kdy postupuje nota proti notě. V základním formovém obrysu lze nalézt třídílný půdorys, kde střední část (E) vytváří vykomponované zrychlení, změnu v charakteru narušením klidu, evoluční rozpřádání a ve své podstatě to jsou dva sólové výstupy (nejprve klavíru, pak violoncella). Celkový ráz utváření melodie a její opakování, rytmu i harmonie by se dal označit jako improvizaci. Větu otevírá klavírní introdukce, složená z několika akordů, jež jsou převážně v sekundové vzdálenosti. Vytvářejí napětí a pocit očekávání, dominuje tónina *cis moll*. Nástup violoncella (a) přináší melodické téma, které klavír harmonicky doplňuje (př. 18).

⁷⁸ V repríze jsou naopak dva 3/8 takty místo jednoho 6/8 expozice (metrický předpis začátku věty je 3/8)

Př. 18

Toto téma je složeno z několika málo melodických složek a je postupně rozvíjeno v další pokračování (a1), kde klavír pozvolna opouští syrrytmiku a více

doplňuje melodii violoncella. Závěr (a1) moduluje do následující tóniny Ges dur (t. 18-21). (b) vytváří novou podobu tématu v intervalové rovině (především půltónové kroky vytvářejí nejednoznačný tóninový prostor, neustále modulující), charakterově zůstává podobné (a), klavírní doprovod nabude především barevné funkce (chromatické dvojhmaty kvart, vysoký rejstřík akordů) a opět funkce harmonické (homofonní akordy t. 26), v (b1) se téma opakuje ve změněném rejstříku (o oktávu níže) a s dalšími změnami, které jsou však mnohem menší, než byl vztah (a) - (a1). Takovéto okamžité opakování již zaznělého je pro Martinů netypické. (b1) je ukončováno postupnou melodickou nivelizací violoncella (prodlevy t. 38-43), klavírní závěr (m¹) svým akordy poukazují na introdukci. Střední episodická část (E) začíná sólovým klavírem. Nápadným prvkem je změna kompozičního myšlení z vertikálního na horizontální (lineární); použitím drobnějších rytmických hodnot dochází k vykomponovanému zrychlení. Nenajdeme zde nějakou základní melodickou buňku, která je rozvíjena, spíše je (E) utvářeno nepřetržitou linkou, opisující sekundo-terciové intervaly (srovnatelné s částmi a, a1, ... II. věty Sonáty č. 1). Představuje evoluční typ hudby, oproti (a), (b). K prvnímu dynamickému vrcholu dojde v t. 53-54, po němž následuje nástup violoncella (t. 56) pokračujícího v episodě (E1) - sestupně vedený melodický proud, užití rytmické hodnoty, dramatický charakter. Některé úseky zaznějí i bez klavíru. Přísná linearita je přerušena klavírem (akordy t. 59), posléze i violoncellem (akordy, t. 61). Od tohoto bodu pokračuje lineární linka dále, směřující však ke svému zakončení chromatickým vzestupem violoncella a k následující prodlevě, nad kterou zaznívá klavírní mezivěta (m1) akordovými řetězci (→I) a posledním upamatováním začátku epizody (t. 69). Závěrečnou část tvoří reprízované (a'), se změnou rejstříkového umístění (o oktávu níže), klavírního doprovodu (detailní změny). Po jednom zaznění (a) už (a1) nenásleduje, ale plynule naváže počáteční část klavírní introdukce (totožné znění - cis moll) s dokomponovaným violoncellem. Těsně před závěrem, kdy není jisté, kde skončí stále utvrzovaná i opouštěná cis moll se obrátí do E dur. Třídílný model pomalé věty, kdy prostřední vytváří evoluční epizodu a opouští dosavadní klid se vyskytoval v již poznané Sonátě č. 1, kde však docházelo k větší racionalitě ve stavbě hudebního materiálu než-li v této Sonátě č. 2.

Tabulka 5/ II. věta H. 286

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. motiv	Dynamika
<i>Largo</i>				
I	pfte	1-7	cis-B-cis-...	řetězce akordů
	+	8-14	cis-E	mp-poco f -p
	+	15-21	Cis-Fis-H-...	mp-poco-mf
b	+	22-30	Ges-Es-...	poco f-p-mf-f
b1	+	31-38	es-B-Ges	f-mf-f
m ^I	+	39-43	e-F-G	f-meno f-mp-p
E	pfte	44-55	c-B-F	mp-p
E1	+	56-65	c-...Ges-...	p-mf-f-ff
m ^I ^E	+	66-69	cis-...	f-molto f
	+	70-81	cis	f-mf-p
				p-mp-poco-pp

M e l o d i k a

Lineárně-melodické myšlení dominuje v *a* i *b*. Melodickou buňku *a* tvoří sestupné cis-h-gis a vzestupné gis-a-cis. Dochází k totožnému opakování, po něm se rozvíjí jiným směrem (cis-h-e, d-cis-h-d- ...). Intervalový ambitus je spíše úzký, jednotlivé melodické kroky se pohybují nejvíce v sekundo-terciových intervalech, méně již v kvartách až sextách. V *b* je melodická buňka malé sekundy des-c-des (b-a-b) ještě více opakována a okamžitě přiřazována. Klavírní melodická složka pochází z akordů, vedených souběžně se směrem violoncellové melodie nebo jako protipohyb. Ve střední části má melodika ("nekonečná" lineární linka) charakter deklamačně-recitativní za častého střídání směru. Modální prvek (frygičnost) je přítomen v melodii *a* (cis moll se sníženým druhým stupněm - d).

H a r m o n i e

V harmonické složce nenajdeme funkční formotvornou funkci, za její cíl bych spíše považovala barevnost (klavír) jako podpora melodiky (violoncello). Vertikální funkci klavíru se věta otevírá použitím akordů cis moll a sekundovou oscilací kolem tohoto akordu (H dur, zmenšený h, B dur...). V klavírní stylizaci akordů jsou časté paralelismy úplných kvintakordů i sextakordů (t. 15-16, 22-25, 31-34). Zmíněná zvuková barevnost je patrná především v chromatických dvojhmatech kvart a v současném znění akordů v tříčárkované oktávě (t. 22-23, 31-32). Výskyt biakordických kombinací je přítomen, i když v menší míře než v předchozí sonátě (např. v t. 28 a+b, t. 37, 59 Ges+C, t. 57 Ges+G, t. 60 Des+C, t. 61 fis+F), proto si jich okamžitě povšimneme, neboť zaznívají v sousedství nekomplikovaných souzvuků. Občasné sekundové střety jsou výsledkem vedení hlasů v E. Tato evoluční část obsahuje také více chromatiky a harmonických vybočení oproti více diatonickým okolním částem.

Metrorhythmická stránka

Metrické střídání druhů taktu podporuje "improvizační" ráz této věty. V úvodu je nejprve 7/8 takt, který je hned v následujícím taktu vystřídán 3/4 (7/8 je tedy kvůli prodloužení 3/4 o jednu osminovou hodnotu). Střídání těchto dvou hodnot - téměř v každém taktu - je obsaženo v hudbě introdukce a z ní odvozené (II m^I). V nástupu violoncella (a, rovněž v a' - repríze) pokračuje střídání, ale lichého - 3/4 a sudého - 4/4 (2/4) taktu, rovněž téměř v každém taktu. 3/4 takt se však ustálí od tóninového přechodu (t. 18) v úseku b, b1. Střední díl (E) se vyznačuje pravidelností (4/4), až na náhlou změnu na 3/4 (t. 61), která probíhá zároveň se změnou linearitu na vertikálu. Sólový violoncellový i klavírní závěr (E) v t. 65 a 69 vybočí z jakéhokoliv předepsaného metrického řádu, neboť je psán bez taktových čar ve stylu kadence.

3.4/ Analýza III. věty- Allegro commodo

Formový typ

Třetí věta je opět ve formě sonátové, avšak s podstatnými rozdíly formálními, než tomu bylo ve větě první. Jako cyklické pokračování po střední větě je náhlým kontrastem v tempu a zpočátku také ve faktuře klavíru; věta jako celek má cílové postavení. Jednotlivé oddíly

Př. 19

The image shows a musical score for Example 19, consisting of piano and cello parts. The piano part is written on a grand staff with treble and bass clefs. The cello part is written on a single staff with a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mp' (mezzo-piano). There are also some handwritten annotations in red ink, including 'du' and '2'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

sonátové formy jsou členěny na homogenní bloky. HT v c moll otevírá klavír - s občasnými pizzicaty violoncella - unisonovými figuracemi rozkladů akordů (a, př. 19).⁷⁹ Violoncello se více rozehraje od prvního uvedení motivů a, b, c, které jsou v dalším průběhu variovány či opakovány (př. 19). Chromatické akordy klavíru (vertikála, t. 11-12) nakrátko přerušují trvalou pulsaci HT a spojují je s SO. Ten zpočátku vychází z hlavy HT (a), ale posléze se z ní odvozují opakované figurace, typické pro mezivětu. VT vyniká diatonikou (na rozdíl od chromatiky HT, př.

20),

⁷⁹ Tato klavírní faktura je charakteristická pro americké období Martinů - viz např. Etudy a polky z r. 1945

Př. 20

The image shows a musical score for Exercise 20. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line for a violin, marked with *mf* and *espress.*. The bottom two staves are for piano accompaniment, marked with *p*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, described in the text as a tremolo or a repeated figurative pattern.

prostou melodikou (půltónové intervaly), přenášením melodického oblouku (e-a-g-fis, e-g-fis-e, d-

g-f-e-d). Klavír doprovází vypsáním tremolem nebo opakovaným figurativním vzorcem, mající tak barevný účinek, který tvoří stálé zvukové pozadí k violoncellové melodii.

Po skončení této melodie violoncello spočine na jednom drženém tónu (prodleva), zatímco klavír už vstoupí do provedení (t. 35) hlavou HT (figurace a) v emoll. První blok provedení X^{HT} dodržuje motivické uspořádání HT, violoncellový part je transponován, v klavíru - levá ruka namísto unisonových figurací hraje převážně jednosměrné rozklady akordů (osminy, staccato). K větším změnám dojde ve druhé části tohoto bloku (t. 46), kde třikrát zaznívají charakteristické závěry Martinů (S-T, t. 46-49), které zároveň připomínají jejich použití v první větě (t. 28 ad.). Zde mají funkci uzavírající první blok provedení. Následující průběh od označení "Poco meno" označuji jako epizodu v provedení (př. 21),

Př. 21

The image shows a musical score for Exercise 21, titled "Poco meno (J. 104) SE". It consists of three staves. The top staff is a single melodic line, marked with *56*. The bottom two staves are for piano accompaniment, marked with *omoll*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Handwritten annotations include "Ex. + G. E1", "transponovace HT", and "56".

neboť i když jeden motiv (z: h-d-c) může mít souvislost s HT, tento episodický blok má zpočátku expoziční ráz, který je posléze

evolučně zpracován či nově opakován. Po něm následuje ještě další - kratší epizoda (E2) a závěr provedení.

První uvedení E1 se uskuteční v klavíru (př. 21). Je nápadné svou metrorhythmikou, hlavní tóninou c moll, stále oscilující mezi tónikou a jiným stupněm (VII., D) za tvrdošíjného návratu k T. Výrazný je již zmíněný motiv z (možno jej směrově odvodit z b), který se opakuje a variuje. Violoncello (E1') opakuje v intervalově pozměněné podobě klavírní E1 (v němž jej klavír rytmicky komplementárně doplňuje). V krátkém pozastavení violoncellového průběhu na prodlevě (t. 65) se ozvou klavírní figurace hlavy HT (a).

V následujícím taktu violoncello pokračuje motivem z, který je dále evolučně zpracováván (opakován), klavír jej doprovází občasnými akordy ve vertikále nebo rozklady akordů a. Nové zpracování E1 představuje blok X-E1, kde předchází klavírní E1 a violoncellové E1' probíhá zároveň, v jednom čase. Začíná opět v hlavní tónině c moll (která byla v předchozím X^E opouštěna).

Tabulka 6/ III. věta H. 286

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. motiv	Dynamika
Allegro commodo				
HT +	1-11	c-...	a, a, b, c	f-mf-cresc.-f
SO +	12-19	in C-...	a	mf-poco f-f
VT +	20-34(36)	a/e-g/d	melodie, tremolo	mf/p-mf-decresc.
PROVEDENÍ				
X ^{HT} +	35-49	e-c-g-Es-F-c	a, a, b, c	mp-p-mf-f
m +	50-52	c-...	a, sekvence	f/mf
Poco meno				
E1 pft	53-61	c-F-D	z	f
E1' +	62-67	- in C-...	z	p-cresc.-mp-mf
X ^E +	68-71	B-...		p-mf-cresc.
X-E1 +	72-81	c-B	z	f/mf-poco f-mf
X-E1' +	82-88	g-D-g-...	z	f-mf-cresc.-f
m1 +	89-94	in C-...		f-decresc.
E2 +	95-106	in Cis-in B	prodleva/barva	pp/mp-p/mf
X +	107-117	b-...		f-pp-p-mf-poco f
Tempo I^{mo}				
HT +	118-128	c-...	a, a, b, c	f-mp-mf
SO +	129-134	in C-...	a	mf-poco f-f
M +	135-143	es-c-F-...-in C		mf-cresc.-ff-f
kadence vcl	(od t.143)	...-in C-...	figurace	mp-cresc.-...
Allegro				
K +	144-172	c--f-B-...-Es-G	figurace, chromatika	mf-f-mf-poco f-f-mf-f-

Motiv z se postupně ozývá v cellu, pak v klavíru, a tak střídavě stále. Violoncello hraje tóniku c moll ve vertikálním akordu (g-es-c), další jeho průběh se zde více přibližuje (a v některých případech je totožné) s klavírním partem E1. Klavír zde téměř ostinálně opakuje tóny z c moll. X-E1' představuje další podobu zpracování: z je transponováno (g moll), k akordům violoncella přibudou terciové dvojhmaty - v této podobě (faktura violoncella, stoupající postup od dominanty k tónice) připomínají zpracování vedlejšího tématu v první violoncellové sonátě (I. věta, t. 101 ad. - X^{VT}). Kratší mezivěta ukončí stálé zpracovávání E1 (t. 89-94). Druhá epizoda (E2) nemá výrazné motivy nebo následné motivické zpracování, ale slouží jako barevná plocha dodávající provedení klidný charakter: violoncello hraje po celou dobu v pianissimu ostinátní vzorec (cis-his, b-a), klavír - pravá ruka v oktávách ve vyšším rejstříku hraje melodický obrys ve stálých

rytmických hodnotách (čtvrtky), levá ruka vždy opakuje po pravé ("echo"): celek tak navozuje jakoby hraní zvonů. Závěrečná část netematického obsahu probíhá v různých figuracích (rozklady, repetované akordy) tvoří dovětek provedení.

Repríza je v první části totožná s expozicí (chybějí zde jen 3 violoncellová pizzicata a místo motivu *a* je zde nový zdvih. Od poloviny SO (t. 133) se průběh reprízy proměňuje: místo VT naváže na SO mezivěta (modulace, rozklady), v jejíž závěrečné části (od t. 140) zaznívají violoncellové trylky pod vzestupnou chromatikou klavíru. Směřování mezivěty vyústí do sólové kadence violoncella. Ta je naplněna především technickými prvky, figuracemi, rozklady. Po jejím ukončení následuje závěrečná virtuózní kóda, směřující k vyvrcholení celé věty i sonáty. Její počátek vyrůstá z rozkladů *a*, které klavír dále obměňuje, violoncellový part představuje stupnice *a* některé figurace navazují na předchozí kadenci. Najdeme zde i další tematické prvky - např. motiv *z* z provedení (violoncello v t. 153-154, klavír 155-156).

Jednotlivé části sonátové formy se nacházejí v poměru (procenta podle počtu taktů): expozice 20%, provedení 48%, repríza 32% (15% repríza, 17% kóda).

M e l o d i k a

Melodický element nemá v této větě funkci vedoucí, jako např. ve větě druhé i v první, je spíše odlišné povahy. Důležitou roli hrají výrazné motivy, které jsou vkomponovány do plynulého průběhu a posléze opakovány, obměňovány a variovány. Kromě intervalové charakteristiky motivů *a* (9-3-5/G-e-g-c1), *b* (3-7/des1-b-f1), *c* (1-3/ e1-f1-d1) je pro ně rozlišujícím prvkem způsob artikulace (oblouček, staccato), (př. 19). Neustálá pulsace šestnáctinových hodnot má stmelující význam; je obsažena především v klavírním partu, začínající rozklady akordů *a*: nejprve jde o rozklady tónického kvintakordu, posléze opisuje i alterované tóny (převážně sousedící s hlavní c moll). Díky unisonovému vedení dvojhlasu těchto akordů je vertikální složka na čas v pozadí. Od t. 5 se unisonové hlasy rozejdou a kromě konsonantních souzvuků (tercie, prima) se objevují i disonantní - sekundové střety. Rozklady *a* mají variačně-figurační povahu, jejich vývoj je někdy zastaven několikerým opakováním - např. v SO (t. 14 - opakování téhož intervalového vzorce). Vedlejší téma je nositelem výraznější-expressivní melodie, jde o přenášení jednoho melodického vzorce do různých poloh (viz předchozí odstavec o formě, př. 20). Kromě výrazného melodického oblouku jsou dlouhé vydržované noty violoncella (vždy na konci uvedeného vzorce - t. 23, 26, 31) kontrastujícím činitelem proti předchozímu (HT) hudebnímu dění. V závěru VT je náznak periodičnosti: v t. 30 sestupná řada se opět ozve v t. 32.

H a r m o n i e

Hlavní tónina třetí věty c moll - případně oscilující mezi c moll-C dur (dominanta k hlavní tónině věty první) je velmi zakotvena v celé větě, včetně provedení. Vedlejší téma probíhá ve dvou tóninových rovinách: violoncello se pohybuje v e moll a v d moll, klavírní doprovod v a moll a pak v g moll. Jeho průběh je diatonický, proto míšení dvou tónin není nijak nápadné. Celkový přehled tóninového plánu obsahuje Tabulka č. 6. Předchozí oblast HT vyniká větší chromatikou, i když zpočátku pouze v lineární podobě, později ve dvojhlasu či v postupech vertikálních akordů (t. 11-12). Zmiňovaná c moll se od nástupu violoncella (t. 4) se přeměňuje na částečně C dur cikánskou v prvním tetrachordu (c-des-e-f) a frygickou (aiolskou) v tetrachordu svrchním (g-as-b-c). K podobnému obohacení dojde v provedení při transponování HT - lydický tón cis (g moll). K biakordickým kombinacím v této větě nedochází (přítomny pouze "náhodné" sekundové střety dvojhlasu při vedení figurativní melodie).

M e t r o r y t m i c k á s t r á n k a

Počáteční 3/4 takt je zachovávan po celou dobu HT. Metrická nepravidelnost se objeví po nástupu VT - v t. 21- 31 se střídají sudé a liché takty: 4/4, 3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 2/4, 3x 3/4, 4/4, 3/4 (změny taktu jsou zřejmě podmíněny hlediskem melodické struktury: tónika violoncella - e moll (d moll) - přichází na první dobu taktu (v d moll už i na jiné doby). K dalšímu metrickému střídání dojde v epizodě (E1) provedení. V t. 53-62 se střídají takty: 2/4, 2x3/8, 5/8, 2x3/8, 5/8, 2x3/8, 3/4. Poté se výchozí 3/4 takt na čas ustálí, změny nastanou opět od X-E1 (t. 72-85): 3x3/8, 4/8, 3x3/8, 2x4/8, 4x3/8, 4/8. V pokračujícím 4/8 taktu proběhne i druhá epizoda (E2), od závěru provedení (X, t. 107) začne 3/4 takt, v následujícím taktu změněn na 4/4, ale pak opět navrácen (t. 109) do původního 3/4. K poslední změně dojde těsně před začátkem reprízy (t. 117): 2/4 takt. Téměř v celé repríze i kódě setrvá 3/4 takt (jedinkrát v kódě zazní 4/4 - t. 155), mezivěta před kadencí se v průběhu změni na 4/4 takt (t. 136-143). kadence je taktově neohraničena.

Metrická změna v průběhu věty se odehraje v rámci konkrétního bloku za účelem kontrastního prvku, neboť strukturálním základem poslední věty je metrická pravidelnost.

3.5/ Srovnání se Sonátou pro violoncello a klavír č. 1 (H. 277)

V následujícím odstavci zmíním některé kompoziční prvky, ve kterých došlo k posunu od předchozí sonáty pro stejné obsazení. Již zmiňovaná skutečnost, že Martinů druhou violoncellovou sonátu komponoval s obtížemi, ukazuje skladatelovo hledání nového způsobu vyjadřování. V pojetí sonátového cyklu klade Martinů ve druhé sonátě (dále jen H. 286) větší důraz na cyklické sepětí (volba tónin: in F, cis moll, c moll, charakteristické intonace, závěry), mající gradující posloupnost s těžištěm (vrcholem) v závěrečné větě. H. 286 obsahuje dva typy sonátové formy, lišící se v poměrech částí a ve způsobu tematické práce od H. 277.⁸⁰ První věta (H. 286) je monotematická, v provedení je malá křivka napětí; třetí věta se navrácí k obvyklému HT-VT, ale délka provedení přesahuje délku expozice i reprízy díky uplatnění episod a jejich evoluci; skutečná repríza je naopak zkrácena o VT, navíc je zde kadence violoncella a závěrečná kóda.

Nastala změna v instrumentačním rozložení tematického materiálu: v H. 277 se na něm rovnoměrně podílelo violoncello a klavír, v H. 286 klavír má samostatný (vlastní) hudební materiál odlišný od violoncella, častější jsou klavírní sólové výstupy, ale při violoncellovém přednesu má více doprovodnou funkci a podřizuje se mu (rytmicky, harmonicky). Violoncellový part obsahuje základ tematického materiálu (HT, VT); díky odlišnému klavírnímu materiálu (v introdukci) má zase provedení širší možnosti ve výběru prvků k evoluci.

V pomalé střední větě se vytvořil ustálený typ formy, neboť formový půdorys "ABA'" je patrný v obou sonátách. A obsahující expresivní melodii je členěno na více podobných frází, A' reprizuje některou z nich. B (evoluční typ hudby) představuje kontrastní oddíl k A narušením klidu, vzrůstu napětí, k tempovému zrychlení.

Z poznání obou sonát můžeme nalézt podobné prvky ve violoncellové faktuře: virtuózní smyky (rozkladové figurace), dvojhmaty, akordická hra. Nástrojová virtuozita se projeví nejvíce ve finálních větách, v kódách, i v epizodě I. věty H. 286. Zřejmý je i posun v užívání neoklasických figurací (albertiovské basy, quasi barokní figurace) H. 277 k více individuálnímu pojetí v H. 286.

Obě sonáty obsahují "martinůismy", které samozřejmě nalezneme i v jiných skladbách.⁸¹ Jsou to individuální prostředky skladatele, podle kterých poznáme jeho svébytný sloh. V různých etapách kompozičního vývoje Martinů dané "martinůismy" převažují, jiné stojí v pozadí - tak např. "Juliettin spoj" se ozývá až po vzniku opery Juliette především v 40. - 50. letech. S tímto spojením souvisí i časté užívání plagálních kadencí (závěrů) v lyrických polohách (H. 277: I. v./t. 17-18, 57-58, 311-312; H. 286: I. v./ 28-29, 38-39, III. v./ 46-49). Chromatické paralelní kvintakordy, synkopy, modalita, polymetrika (střídání taktů), opakující se způsoby artikulace jsou dalšími, obecnějšími znaky Martinů tvorby.

⁸⁰ K H. 277 připomínám u Martinů ojedinělé dvojí provedení I. věty

⁸¹ Zmiňuji ještě H. 350 - klavírní sonátu; H. 308 Etudy a polky

Jako poslední bych zmínila - možná diskutabilní - prvek citu pro volbu tóniny, vyjadřující určitý charakter či situaci. Již v průběhu analýzy zmiňovaný "Juliettin spoj" se objevil ve třech různých skladbách v konkrétní tónině Des dur. Tónina F dur se objevuje (pokud nemá roli tematickou - např. H. 277/ III.v. - VT od t. 46) při uvolnění napětí (H. 277/I. v. t. 153, H. 350/II. v. - t. 21-26 mezivěta pouze v F dur, nivelizace melodiky; H. 308 II./1, t. 23 aj.), je bodem směřování, ohraničující určitý blok (syntaktický význam "tečky" - např. H. 350/ I. v. t. 94 - uzavření bloku v provedení před příchodem epizody; H. 308 II./4, závěr polky in E), vyjadřuje klid (H. 286/ III. v. t. 49; H. 308 II./3, t. 49, 110). Es moll má specifický barevný charakter tajemna, vzbuzující očekávání (H. 277/II.v. t - myšlenka a; H. 286/II. v. - b^1 - t. 31, i předtím; H. 350/I.v. HT, III.v. I, HT).

3. 6./ Srovnání se Sonátou pro housle a klavír č. 3 (H. 303)

K srovnání druhé violoncellové sonáty (1941) s třetí houslovou (1944) mě přivedl již zmiňovaný výrok Halbreicha o nezdůvodněném porovnávání kvality obou kompozic a časová blízkost obou kompozic. Po violoncellové sonátě napsal Martinů další významné komorní dílo - Klavírní kvartet (1942), který pokračuje v jejím charakteru (lyrika, diatonika, "Juliettin" spoj aj.)⁸² a v širších souvislostech díla Martinů se styl tohoto období nazývá "americký". Následovaly především symfonie - první (1942), druhá (1943) a třetí (1944). Další kompozice byly např. Koncerty (pro 2 klavíry, houslový č. 2 - 1943, violoncellový 1945), Památník Lidicím (1943), Klavírní kvintet č. 2, Trio pro flétnu, violoncello a klavír (1944). Sonáta pro housle a klavír č. 3 vznikala na konci roku 1944 (listopad-prosinec, na rozdíl od jiných kompozic neobsahuje dedikaci). Třetí houslová sonáta je považována za jeden z vrcholů komorní tvorby Martinů.⁸³ Cyklus obsahuje čtyři věty, což je pro skladatele neobvyklé (na rozdíl od třívětých předchozích violoncellových i houslových sonát) a lze očekávat, že Martinů šel k inovaci svého pojetí sonátového cyklu. Kompoziční proces však nemusí mít pouze racionální odůvodnění, který především v případě Martinů nestojí v popředí - podle jeho četných úvah o kompozici. V nich nalezneme i zmínku, týkající se právě této sonáty: "*Je zde tedy něco, co se nedá definovat, organismus sám vyžaduje určité věci, jimž se, jak se zdá, musíme podrobit, ale nemáme nad nimi jiné moci, než se jim intuitivně podrobit. Je to výchova, tradice, zvyk nebo určitý zákon, který dobře vědomě neznáme? To se mi stalo velmi často při kompozici. Zapsal jsem někde příklad o houslové sonátě a scherzu, které jsem chtěl přeskočit, ale nemohl. Nemohl jsem nic najít pro poslední větu, dokud jsem nenapsal scherzo.*"⁸⁴ Uvedení scherza do skladby (rychlého tempa, důraz na metroritmiku, symetrická forma ABA) ovlivní i následující větu finální (*Lento*), která v sonátách Martinů pravidelně vytváří pohybový kontrast s předchozí větou: zde

⁸² Mihule (2002, cit. v pozn. 27), s. 335

⁸³ Tamtéž, s. 357

⁸⁴ Z roku 1947 - in Domov, hudba a svět (1966, cit. v pozn. 41), s. 243

tudíž musí následovat klidné tempo a proto celý první blok poslední věty je lyrického charakteru.

Sonáta jako celek vykazuje oproti druhé violoncellové sonátě větší sklon k monumentalitě, s níž zřejmě souvisí vliv symfonického myšlení (ve stejném roce dokončil třetí symfonii). Jednotlivé bloky ve větě probíhají na delších plochách, již zmiňované občasné sólové výstupy klavíru ve violoncellové sonátě č. 2 jsou zde ještě hojněji uplatněny: kromě obvyklé klavírní introdukce I. věty (*Poco allegro*) nalezneme delší sólovou klavírní spojku mezi expozicí a provedením, v provedení jsou dialogické úseky - střídání obou nástrojů, ve scherzu i finální větě jsou klavírní introdukce taktéž přítomny (ve finální i mezivěty). Mezi prvky, které jsou společné oběma sonátám patří: lyričnost hlavních témat; podobnost poměru klavíru a violoncella - klavír, mající svůj hudební materiál, v některých místech opět doprovodná funkce, ale také se Martinů navrácí (jako v 1. violoncellové sonátě) k rozložení hudebního materiálu mezi oba nástroje na způsob imitace - např. v provedení I. věta t. 117-124, v kódě t. 224-225; II. věta t. 41, III. věta - t. 123, 127, 132); důraz na barvu (doprovodné rozklady akordů klavíru ve II. větě, častá figurativní "tremola, trylky"), unisonové vedení hlasů klavíru i cella (IV. v. od *Moderata*) "Juliettin spoj" (II. věta t. 26, Es dur), harmonická struktura (akordy, vztahy); pojetí sonátové formy I. věty (lyrické HT - es moll, VT= transpozice HT - e moll s pozměněním hlavně v klavíru) jako monotematické; výskyt epizodických úseků v provedení a repríza téměř totožná (I. věta) - podle počtu taktů má I. věta poměr: expozice 30%, provedení 34%, repríza 36% (repríza 27%, kóda 9%). Nové prvky nalzáme v těchto parametrech: II. věta opouští třídílný půdorys (v opakování myšlenky, v tóninovém rozvrhu: a moll, B dur, d moll, in C, in A, D dur...) - věta se skládá z přiřazování melodických frází - základní myšlenka *a* (rozklad akordů a moll,... v osminových hodnotách) je harmonicky (podpora klavíru) rozvíjena, později i rytmicky (trioly klavíru/ osminy houslí) a její pokračování se vzdaluje výchozímu tvaru; následuje "mezivěta" - přerušení pohybu osmin melodií (šestnáctky, martinůvské závěry, "Juliettin" spoj), pak pokračuje *a* jako *a1* (zachování plynulého pohybu v opakování šestnáctek, směru), *a2* (akordy, rozklady akordu), evoluce (sextoly); další fráze - nová melodie *b* (sestupný pohyb), v *Poco meno* se navrátí osminový pohyb, ale v odlišném intervalovém uspořádání i charakteru. Vzestupná melodie závěrečného bloku *Tempo I^{mo} Adagio* se svým pohybem blíží k HT I. věty, podle uzavírajícího charakteru ji lze označit za pomalou kódu, jedinou připomínku myšlenky *a* nalezneme klavírním doprovodu osminek (rozklady akordů).

Již zmiňovaný důraz na zvukově barevnou stránku (započatou ve druhé violoncellové sonátě) je prohlouben především ve střední části scherza, kde pasáže figuračního druhu - "tremola" či "trylky" neustále oscilují mezi tóninou stejnojmenné dur/moll nebo je tónina zaměřena úplně a jsou základním formotvorným prvkem této střední části. Podobné

tvarování hudebního materiálu nalézáme např. v Třetí symfonii, v Toccate e due canzoni (1946), v Klavírním koncertu č. 3 (1948) aj.

Finální věta se odlišuje svým volnějším formovým uchopením od pojednávané violoncellové sonáty, v níž nacházíme obvyklou formu sonátovou. V případě čtyřvěté houslové sonáty se třídílný půdorys objevil v první a třetí větě, ve druhé i čtvrté dochází k přiřazování různých bloků bez reprízového zarámování. Z globálního pohledu lze větu rozdělit na dvě části s neustálým tempovým vzrůstem: první třídílné *Lento* vytváří introdukci (12%) k následujícímu dílu (klavírní sólo - rozklady akordů es moll, improvizační ráz, houslová melodie, klavírní sólo - obdobné předchozímu - B dur, housle - uzavírající melodie při dialogu nástrojů). Druhá část (88%) *Moderato*. (*Poco allegro. Più allegro. Allegro. Allegro vivo*) obsahuje hlavní motivickou buňku poprvé exponovanou unisono - d moll (d1-f1-gis1-a1-f1), ne nepodobnou "motivem osudu" z Dvojkonzertu, použitým i v dalších kompozicích.⁸⁵ Z ní je pak vyňat jeden tečkovaný rytmus (osmina s tečkou a šestnáctka), který je stmelujícím prvkem celého bloku. Motivická buňka ("osud") je postupně rozvíjena spolu s opakovaným tímto tečkovaným rytmem klavíru. Po určité době je tento průběh téměř stříhově přerušen "episodou" (*Più allegro*, dvojhmatová tremola houslí, klavír udržuje tečkovaný rytmus; v další části epizody - toccatové prvky). Pak opět pokračuje evoluce (vlastně až do samého závěru), tentokrát více zaměřená na rozklady akordů v tečkovaném rytmu při dialogu houslí a klavíru. Jiným prvkem, který je rozprádán jsou řetězce akordů (kadence) - nejprve sólové (klavíru, t. 124-131), pak s přidanými houslemi, které parafrázuje motiv "osudu". Další průběh střídají různé bloky s variováním již zmíněných hudebních prvků. K podrobnějšímu pochopení celé věty by byla potřeba podrobné analýzy, k níž však zde není prostor. Zmíněné odlišnosti u obou sonát jsou dokladem neustálého tvůrčího vývoje Martinů i v rozmezí několika málo let. Otázka porovnávání kvality se mi zdá být v tomto případě poněkud diskutabilní.

⁸⁵ Mihule (2002, cit. v pozn. 27), s. 283-284 - téma osudu ve Dvojkonzertu, dále v Concerto da camera (1941), s. 327, První symfonie (1942), s. 337

4. Sonáta pro violoncello a klavír č. 3 (1952)

4.1/ Historie vzniku sonáty

Po více než desetileté pomlce (předchozí sonáty spojovala blízká doba vzniku) se Martinů dává do kompozice třetí sonáty v září a říjnu 1952: nejprve ve Vieux Moulin (Francie), dokončena byla v New Yorku. Dedikace je určena "Památce Hanse Kindlera", což byl violoncellista a dirigent.⁸⁶ Premiéra se uskutečnila velmi brzy po vzniku - 8.1. 1953 ve Washingtonu D. C. s interprety dosud neznámými (viz Stav bádání). Kromě Rhapsody-concerto pro violu a orchestr pocházejí z téhož roku samé vokální kompozice - opery Čím lidé žijí a Ženitba, Tři zpěvy, Tři legendy. Stěžejní místo v tvorbě Martinů tohoto období, označované jako pozdní, mají Fantaisies symphoniques, které vznikaly v letech 1951-1953. Mezi charakteristické prvky patří odklon od sonátové formy (respektive její individuální pojetí) a důraz na zvukovost - tzv. neoimpresionismus.⁸⁷ K formovému tvaru pojednávané sonáty se částečně vyjadřovali autoři martinůvských monografií: formová volnost (1968 Halbreich); první věta sonátová, finální třídílná ABA (2002 Mihule).⁸⁸ Následující analýzu budu pojednávat na základě poznatků z předchozích sonát, čímž dojde ke zdůrazňování odlišností a nových prvků.

4.2/ Analýza I. věty - Poco andante-Moderato

Formový typ

První věta vykazuje zjednodušení či "pročištění" v oblasti harmonické (diatonika, delší setrvávání v jedné tónině) i melodické, sonátová forma se přibližuje třídílné ABA s rozšířeným B. Repríza se nejvíce ze všech probíraných sonát podobá expozici (expoziční mezivěta má v repríze při tomtéž znění funkci kódy). Jednotlivé části mají proporce v počtu taktů: expozice 26%, provedení 46% a repríza 28%. K podobným proporcím - s rozšířeným provedení - docházelo již od 2. violoncellové sonáty (finální věta), Martinů tedy pokračoval v ještě větším rozšíření. Sólové klavírní výstupy (spojka do provedení, případně do reprízy), které se začínají objevovat v druhé violoncellové sonátě a ještě více ve třetí houslové sonátě jsou zde uplatněny nejhojněji.

Expozici otevírá obvyklá introdukce klavíru, navozující atmosféru následujícího a zdůrazňující hlavní tóninu B dur (př. 22).

⁸⁶ Martinů se s ním znal s Paříže. Jako dirigent ho Kindler požádal (v roce 1945) o orchestrální desetiminutovou větu, tou se stal *Thunderbolt P-47* - viz Mihule (2002, cit. v pozn. 27), s. 363. Třetí violoncellovou sonátu psal ve skutečnosti pro paní Kindlerovou na památku jejího manžela - viz Charlotte Martinů (Praha 2004, cit. v pozn. 42), s. 142

⁸⁷ Mihule (2002, cit. v pozn. 27), s. 450

⁸⁸ Další - obecnější charakteristiky - viz 1. Stav bádání

Př. 22

Oblast HT je značně rozlehlá, neboť téma je třikrát exponováno (potřetí pak dojde k tempovému zrychlení a většímu rozvoji a modulaci, označují jej proto jako SO). Dominující prvek hraje violoncello: základní motivy *a* (b-f-d). *b* (b-a-

b), *c* (d1-c1-b) zaznívají sólově (HT, HT') – př. 22; s klavírním doprovodem až v SO. Motivy jsou rozprádaný v celistvou frázi (jejich obměna směrová, rytmická – synkopy), klavír vytváří harmonický doplněk, směrově navazuje na HT. HT' je transponováno (H dur) a oživeno novým doprovodem klavíru, které opakováním jedné figury dodává lyrickému tématu pohybový prvek. Sledy plagálních spojů (včetně „Juliettina“) v klavíru a s opakovaným motivem *c* (sestupná linka do tóniky) uzavírají HT'. V SO se dotřetice ozývá hlava HT v transpozici (Es dur), motiv *b* je rytmicky obměněn a jeho směrový oblouk (spodní střídavý tón) je v průběhu SO opakován. Klavírní doprovod vychází z předchozí fráze svým pohybem, zde je variačně obměněn a obsahuje artikulaci (oblouček-staccato), kterou předjímá následující VT (př. 23).

Př. 23

Synkopovaná rytmika a legatová melodika se náhle promění ve VT (Allegro), které je velkým kontrastem proti předchozímu (staccatová artikulace, rychlejší tempo, dále i dvojhmaty, tónina c moll není tak pevně ukotvena, jako v HT; „přerývanost“ melodie – občasné pomlky

violoncella oproti plynulému proudu HT). Klavír podporuje všechny tematické prvky violoncella (artikulace, syrrytika), jen v t. 76-83 se ozývá připomínka HT (c3-b2-g2, f2-es2-c2, ...) v akordické melodii. Expozici uzavírá a spojuje s provedením mezivěta začínající akordickým ornamentálním rozkladem (podobné rozklady již v I. violoncellové sonátě) a po skončení violoncellových prodlev dokončuje sólový klavír v homofonní faktuře (podobnost s introdukcí). Takováto spojka sólového klavíru před provedením se objevila též v houslové sonátě č. 3.

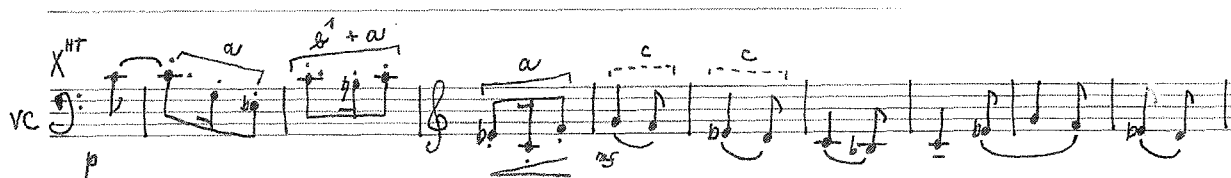
Tabulka 7/ I. věta H. 340

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. Motiv	Dynamika
EXPOZICE				
Poco andante				
I pfte	1-7	B-F-B		f-mf-p
Moderato				
HT +	8-26	B-G-C-H	<i>a, b, c</i>	p-mf-poco f-f
HT' +	26-55	H-B-As-Fis-E-B	<i>a, b, c</i>	mf-f
Poco vivo				
SO +	56-68	Es-es-...	<i>a, b'</i>	f-cresc.
Allegro				
VT +	69-91	in C-...	stacc., dvojhmaty	f-molto f
M +	92-108	...	rozklady, (I)	f-
PROVEDENÍ				
X ^{Ht} pfte	109-148	F-...-B-Es-F-Es-	<i>a, b, c</i>	p-cresc.-f-mf-f-mf-p
E +	149-183	H-As-Es-c		p-cresc-poco mf-poco f-f-decresc.
X ^{Ht'} +	183-196	c-	<i>a, b', c'</i>	p-mf-f
X +	197-222	c-...Es-d-...	<i>a, /VT/</i>	f-mf-p-mf-f
E' +	223-245	Ges-es-H		f-mf-poco f-f
X ^{Ht''} +	245-256	H-	<i>a', b'</i>	mf-f
X' +	257-274	E-...-C	<i>a', /VT/</i>	f-molto f-mf-p
Allegro vivo				
„kóda“ +	275-297	Es-...as-...	<i>/VT/</i>	pp-p-cresc.-p
REKAPITULACE				
Moderato-Tempo I				
M („I'“) pfte	298-307	H-...	<i>/I/</i>	f-mf-p
HT +	308-326	B-G-C-H		
HT' +	326-355	H-B-As-Fis-E-B	<i>a, b, c</i>	mf-f
Poco vivo				
SO +	356-368	Es-es-...	<i>a, b'</i>	f-cresc.
Allegro				
VT +	369-391	in C-...	stacc., dvojhmaty	f-molto f
Poco meno				
K (= M') +	392-411	...	rozklady, (I)	G-F-C

První velký blok provedení X^{Ht} hraje pouze klavír, rozvíjí zde všechny motivy HT: *a* se objevuje v imitaci i v levé ruce (t. 110), po uvedení *b* a *c* začnou figurace, vycházející z motivu *a* v trvalém rytmu šestnáctek. Pravá i levá ruka vytvářejí lineární dvojhlas

(s občasným obohacením tercií-kvart). Převažující diatoniku občas zpestří sekundový shluk či melodické alterované tóny. Výchozí tvary motivů se opět objeví v totožném znění jako na začátku provedení (F dur, intervalové sledy) v t. 136-138 – včetně imitace v levé ruce, tečkovaný rytmus *a* je propojen s intervalovým uspořádání *b* v t. 138, *c* zaznívá v oktávové faktuře se spodními terciemi (časté u Martinů – viz předchozí sonáty. Změna nastala především v dynamice a faktuře, což dodává úseku částečný vrchol. Tento první blok provedení je uzavřen náhlým vykomponovaným ztišením (změnou faktury) a zmizením tematického materiálu, přechod k nástupu violoncella vytvářejí vypsaná jednohlasá tremola, která pokračují i v nástupu cello a druhé části provedení – epizody. Ta přináší nový melodický materiál a jako celek kontrastuje (oproti předchozímu a následujícímu) klidnou náladou, podpořenou i zvukomalebným doprovodem klavíru (tremola šestnáctek). Po uzavření tohoto bloku začíná X^{HT} – violoncello provádí motivy HT (*a*, *b*, *c*), kde *a*, *b* jsou rytmicky upraveny na tečkovaný rytmus (osminka s tečkou-šestnáctka-osminka), (př. 24, t. 183-192).

Př. 24



Tento rytmus převezme klavírní doprovod a nepřestane jej opakovat po několik taktů do uzavření motivem *c* (sestupné – f1-es1-d1). Další část provedení (*X*) necituje motivy přímo, ale pracuje z již exponovanými prvky: předchozí tečkovaný rytmus především v klavíru, staccatové repetované tóny violoncella (VT); posléze se přidá dialogičnost (sólové střídání obou nástrojů – toto se často objevuje v provedení Martinů probíraných sonát). Zbytek provedení má zajímavý průběh, neboť se jedná o transponovanou „reprízu provedení v rámci provedení“ (ve zkrácené a nepatrně upravené podobě). S podobným jevem jsme se u Martinů již setkali v první violoncellové sonátě v první větě, kde byly vybrané části provedení reprízovány (bez transpozice) v druhém provedení, umístěném za reprízou (viz 3. kapitola). Po opakované epizodě, X^{HT} a X' (i když ve zkrácené podobě, ale při zachování typických prvků jednotlivých částí) uzavírá celé provedení vnitřní kóda (*Allegro vivo*) toccatového charakteru (nepřetržitý pohyb šestnáctek), mající svůj charakter ve VT.

Klavírní spojka (introdukce v expozici – zde jde o její přepracování) uvádí reprízu, která je doslovná. K doslovné repríze u sonátových vět dochází u Martinů často, doslovnost je opouštěna zpravidla po VT, kde následuje mezivěta a virtuózní kóda. Ve třetí violoncellové sonátě žádná virtuózní kóda nenásleduje, spojka v expozici, mající funkci

přepojení do provedení zde (se závěrečným rozšířením o 6 taktů – závěr S-T/ F dur-C dur) má funkci pomalé kódy.

C h a r a k t e r m e l o d i k y

Diatonický prvek proniká do stavby melodické linie, obsažené ve violoncellu. HT je lyrické povahy – což je dáno tempem, artikulací (legato); jednotlivé motivy *a*, *b*, *c* již byly zmiňovány. Zakotvenost v tónice B dur a melodické kroužení kolem dominanty dodávají melodii specifickou jednoduchost a prostotu. Klavírní doprovod nevytváří samostatnou melodii, melodický pohyb se přizpůsobuje violoncellu (např. t. 11 – imitace pohybu směrem dolů motivu *a*, př. 22), melodie je až druhořadým prvkem po harmonii (vychází z homofonní faktury – I, HT). Sestupný sekundový interval motivu *b* je několikrát opakován v SO hlavně při zdůrazňování tóniky Es dur (Es-d-Es). Melodika HT má sklon k periodicitě – k opakování, vytváří určitou celistvou frází. Naproti tomu VT má melodiku „útržkovitou“ (př. 23), předchozí důležitost v.2 je zde změněna na častěji použitou m.2; hudební materiál VT je více rozložen mezi oba instrumenty – např. v t. 70 imitace klavíru (c-h-c-d-es). V dalším rozvoji VT se uplatňují více figurační prvky (rozklady, repetované tóny). Melodika epizody v provedení se pohybuje stále v jednom směru: jde o vzestupnou část stupnice: tato jednosměrnost melodie se nápadně projevuje oproti předchozímu střídání melodického směru u HT/VT.

H a r m o n i e

Vertikální složka v této větě představuje harmonické „pročištění“ v uplatnění převážně diatonické terciové stavby akordů (v dřívějších sonátových větách se vyskytovaly naopak disonantní střety – zahuštěné akordy, biakordické kombinace), ve zdůrazňování hlavních harmonických funkcí (T, S, D). V časovém rozvržení harmonického prostoru dochází k udržování jednoho – pro daný blok – tonálního centra, které je velmi často zdůrazňováno. K jeho oslabení dojde v modulačních či spojovacích částech (před SO – modulace pomocí plagálních kadencí; začátek mezivěty). I když diatonická složka převažuje v celé větě, chromatické prvky (alterované tóny) se objevují pouze v evolučních partiích a jsou výsledkem vedení dvou melodických linek (provedení X^{HT}). V předcházejících sonátových větách docházelo k frekventovanějším umístění vedle sebe ploch s odlišnými či vzdálenými tonálními centry, k rychlé změně tonálního centra, příp. k jeho nestálosti.

Metrorhythmická stránka

Časté metrické změny v této větě patří již k prvkům u Martinů obvyklým. Ke změnám taktu dochází v průběhu expozice a reprízy. V provedení je metrická proměnlivost minimální. Introdukce plyne v 6/8 taktu, od nástupu violoncella s HT, které obsahuje metrickou proměnlivost jednotlivých motivů a s tím dalšího vývoje: 5/8, 2/4, 3/4, 3x2/4, 3/8, 3x2/4, 4/4, 2/4, 3/8, 2x2/4, 2x3/4, 2/4; HT' - 3/8, 5/8, 2/4, 3/4, 3/8, který dále pokračuje pravidelně. V SO nastanou opět změny taktů: 2x 5/8, 3/4, 3x5/8, 3/8, 5/8, 2x3/8, 2/4, 3/8 pokračuje do začátku VT, který setrvá na čas v pravidelnosti. Ke změnám však dojde v t. 75 (2/8), t. 84+85 (5/8), t. 86 a dále 2/4 (i v Mezivěťě). V 3/8 takt pokračuje spojka do provedení, stejně tak téměř celé provedení, kromě určitých výjimek (t. 118 - 2/4, t. 123-126 - 3/4, t. 135 - 2/8, kóda provedení probíhá celá v 2/4 taktu). Repríza obsahuje stejné uspořádání jako expozice. Metrická stálost provedení mu dodává rytmickou homogennost, která je kontrastujícím prvkem k okolním dílům ("ABA"). Význam metrické proměnlivosti vychází přirozeně z rozčlenění a dělení jednotlivých motivů-buněk na menší fráze, které jsou ohraničeny taktem. Pokud je tato buňka po několikerém opakování zkrácena, dojde přirozeně ke změně taktu: např. probíhá určitá figurace po nějakou dobu na větší ploše, její zakončení obsahuje metrickou změnu (syntaktická funkce) - např. t. 135 - 2/8; t. 75 - z 3/8 na 2/8; změna bloku (oddílu) - SO začíná přeměnou 3/8 na 5/8. Metrická proměnlivost má důležitou roli pro ohraničení motivů, dodává jim zřetelnost tematického tvarování (a, b, c) - souvisí i z konkrétní artikulací.

4.3./ Analýza II. věty - Andante

Formový typ

Pomalá střední věta se odklání od dřívějších typů pomalých středních vět violoncellových sonát, které měly více lyrický charakter. Improvizací charakter druhé věty, který byl již patrný ve violoncellové sonátě předchozí je zde ještě více prohlouben. Opuštění třídílného typu (s návratem konkrétní myšlenky) a přiřazování jednotlivých dílů na sebe (jakoby jeden navazuje na další) dodává větě fantazijní ráz (bez reprízy byla již druhá věta třetí houslové sonáty), jediným náznakem reprízy je návrat tóniny es moll. Mihule příznačně označuje tuto větu jako „intermezzo“.⁸⁹ Variační způsob práce a rozprádání určitého motivu je charakteristický pro celou větu.

Část A začíná exponováním motivu a v pizzicatu violoncella (es moll, rozklad, obloukovitý průběh melodie), (př. 25).

⁸⁹ Mihule (2002, cit. v pozn. 27), s. 445

Př. 25

Motiv je opakován (t. 4), po té pozměněn. Klavírní rozklady na mollové dominantě (motiv *b*) navazují na obloukovitý pohyb *a* (př. 25).

Rozklady violoncellového motivu jsou rozloženy ve stupnici při

zachování rytmu *a*. V průběhu A se pravidelně střídají "sólové" výstupy cella (*a*) a klavíru (*b*), když je v popředí jeden nástroj, druhý doprovází prodlevou nebo má pomlku (klavír - t. 14). Následuje část B (F dur), kontrastující svou fakturou - dvojhmaty violoncella staccato, metrickou pulsací, rejstříkovou stálostí.

Tabulka 8/ II. věta H. 340

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. Motiv	Dynamika
Andante				
A	+ 1-18	Es—h-As-F	<i>a, b</i>	mf-p-mf-f-mf
B	+ 2-35	F-A	Dvojhmaty	p-mf-p-poco f-f
M	+ 36-49	B-...-in C-...	Figurace	f-cresc.-p-mf-f
spojka	+ 50-54	...-E-Fis-E		f/ff-mf
C	+ 55-67	a-as-h-e-G-E	Lyrika	p-mf-poco f-mf-f
C1	+ 68-86	G-h-H-...-d	<i>b1</i>	p-mf-f-molto f
C2	+ 87-96	Fis-fis-Fes-Es	Lyrika	f-p
D	+ 97-103	Es-es	Rozklady-prodleva	p tranquillo
D1	+ 103-110	Es	Rozkl.-prodl.	P tranquillo
K ^M	+ 111-118	Es-...-Es	Figurace	p-mf-p

Mezivěta zrychluje pohyb užitím šestnáctkových triol ve figuracích. Spojka tento pohyb náhle zastaví několika akordy, modulací na E dur připraví následující C (a moll). C obsahuje lyrickou a zpěvnou melodii, převažující v předchozích druhých větách violoncellových sonát. Violoncello má sólistickou funkci, klavír se mu podřizuje - harmonicky i metricky. Charakteristické sestupné závěry Martinů nalezneme v t. 64-65. V C1 se v opačném melodickém směru (sestupném) objeví motiv *b* klavíru, melodie C se postupně rozprádá: častý sekundový interval je zde uspořádán jako střídavý melodický tón (h-c1-c) a je sekvencovitě posouván (v klavíru); ve violoncellu je jeho ambitu

postupně rozšiřován: h-d1-c1, c1-f1-e1, ... a postupně se přemísťuje v různých tóninách (motiv *b* je zrychlen – t. 84-85). C2 zastavuje vývoj v pokračování charakteru C a postupně moduluje do výchozí es moll – nejprve před Es dur. V D se navrátí základní tónina es moll: rozklady v es moll (avšak odlišné od A) v tečkovaném rytmu za stálého udržování tóniky nejprve zazní v klavíru při violoncellové prodlevě, pak se úloha obrátí. Závěrečná kóda navazuje fakturou na předchozí mezivětu (figurace), mollový tónorod přemění na durový.

Charakter melodiky

K obecným rysům melodiky A patří neperiodicita, krátkost frází (až záměrná útržkovost), úzký ambitus, převažují sekundo-terciové kroky (též kvarty), diatonika. Nivelizaci melodiky představují opakované dvojhmaty violoncella v B, kde je větší váha v rytmické pravidelnosti a specifické artikulaci. Melodiku můžeme nacházet v klavírním partu – ve stupnicích a rozkladech akordů. Figurativní mezivěta (stejně tak závěrečná kóda) přináší chromatický prvek, časté jsou střídavé melodické tóny sekvencovitě posouvány, střídavě házené smyky sem tam (t. 40 a dále) – jde již o stylizovanou mezivětovou práci s důrazem na barvu, která se vyskytovala v již analyzovaných sonátách. C se pohybuje po sekundo-terciových krocích při pomalé změně směru. Melodický rozvoj C byl již naznačen v předchozím odstavci, ještě lze doplnit rychlé skoky violoncella a s tím související proměnlivost rejstříkových poloh, přerývanost průběhu pomlčkami za komplementárního doplňování obou nástrojů.

Harmonie

Obecné harmonické rysy jsou podobné jako ve větě první. V časovém harmonickém průběhu jsou vedle sebe tóniny v sekundovém vztahu (např. t. 9-10 – B dur/moll a t. 11 – H dur/moll). Harmonickou stránku ztělesňuje klavír (vertikálně – syrrytmie s violoncellem, horizontálně – rozklady nad prodlevou violoncella), tato úloha platí pro díly A, C. V B naopak violoncello harmonicky „doprovází“ klavír. Diatonika převažuje, tonální centrum je stále zřetelné, k jeho oslabení dochází v mezivětě a rozvoji C1 (především t. 78-81), kde se přidává chromatický prvek nebo disonance, vzešlé z lineárního vedení hlasů (sekundové střety –v M, C1). K dalším harmonickým prvkům patří oscilace mezi durovým a mollovým tónorodem (t. 88-89, 94-98), prodlevy (violoncella – D, klavíru – D1), unisóna klavíru („nivelizace harmonie“ - t. 8, 11, 15).

Metrorytmiická stránka

K největší metrické proměnlivosti dochází hned na začátku: v A se střídá takt : 2/4, C, 2/4, 3xC, 3x 3/4, 2/4, 3x3/4, C, 3x 3/4, 2/4. V B se ustálí 2/4, který pokračuje i do mezivěta (zde je jen jedenkrát vyměněn za 3/8 – před změnou typu figurace: o změně

metra platí stejná pravidla jako v předchozí větě). Spojka pokračuje ve stejném taktu, i když má předepsanou „změnu“ 2/4 takt. Oddíl C je značně pravidelný takt C (celý), počátek rozprádání motivu střídavé sekundy se promění na lichý 3/4 takt, ke konci se navrátí do celého (t. 84-85, t. 86 – 3/4). C2 střídá zpočátku sudé a liché metrum (C, 3/4, C), avšak C takt setrvává i po oddíl D, D1 (t. 108- 3/4) a před kódu až do konce.

4.4. Analýza III. věty – Allegro (Ma non presto)

Formový typ

Finální věta obou violoncellových sonát probíhala v sonátové formě, ale v třetí houslové sonátě Martinů použil již odlišný princip, směřující k typu kombinovaných forem. Tato věta uplatňuje formu **ABA**.⁹⁰ Mezi základní formotvorné prvky patří práce s rytmem: užitím osminových a čtvrtkových hodnot (not i pomlk) vznikají různé kombinace při uplatnění rytmických modelů *x* (čtvrťka-osminka), *y* (osminky), *z* (osminka-čtvrťka), které se poprvé objeví v klavírní introdukci (př. 26). Synkopický prvek je vsouván do různých částí taktu, čímž dochází k metrické proměnlivosti, ale ke změně „univerzálního“ metrického označení (12/8) nedochází. Jeden rytmický model je vždy aplikován na kratší frázi (3-5 taktů),

Př. 26

jednotlivé fráze jsou mozaikovitě napojovány na sebe na principu kontrastu rytmického i harmonického. Tento rytmický model není trvalým tvarem, stále se vyvíjí. Oddíl **A** obsahuje několik frází (*a*, *a*₁-*a*₇). Samotný tvar *a* od prvního uvedení ve violoncellu má charakter, navozující další rozvinutí – díky modulujícímu postupu (h moll-H dur). Hlavní tónina B dur (z introdukce) není

zachována, i když se navrácí značně často, ale dochází k velké proměnlivosti a pohyblivosti v průběhu určitých frází. Klavír má důležitější roli oproti předchozím větám,

⁹⁰ Podobně bude tato forma obsažena v závěrečné větě následující klavírní sonáty z roku 1954

neboť se podílí na tematickém materiálu, komplementárně se doplňuje s violoncellem, což vytváří stálou pulsaci, vedoucí kupředu. Ve svém toccatovém charakteru je věta blízká předchozím finálním větám violoncellových sonát. Rytmickou důležitost podporuje i vypracovaná artikulace staccat, akcentů a obloučků.

Tabulka 9/ III. věta H. 340

Forma/nástroj	Takt	Tónina	Char. Motiv	Dynamika	
A					
i	pfte	1-12	B-F-B	x, y, z	F
a	+	13-15	In H-G-D	X	f/p-mf
a1	+	16-18	In A-F-...	Z	F
a2	+	19-23	In C-g-in H	x, z	p-cresc-f-mf
a3	+	24-28	D-...h-B	y, x	mf-cresc.-mf
a4	+	29-31	F-B	x	F
a5	+	32-36	C-D	y	cresc.
a6	+	36-38	E-D	y	meno f
a7	+	39-41	In G	dvojhmaty	F
m	+	42-46	F-Es-g-...	dvojhmaty	f-ff
“k”	+	47-50	...-B	z	Mf
B					
b	pfte	51-54	F		p-cresc
b1	pfte	55-59	F		mf-poco f
b2	pfte	59-62	B		p-cresc.-mf
b3	pfte	62-64	In C-...		F
m1	pfte	64-71	B-F-...	figurace	F
b'	+	72-75	F		p-cresc.
b4	+	75-78	F		p/mf-cresc.
b5	+	79-88	F-f-b-As-F-B-...		poco f-f-mf
b''	+	89-91	G		cresc.-f/mf
b6	+	92-94	G		Mf
spojka	+	95	Es	rozklad	F
E-e1	+	96-101	c-...-f-	figurace	f-mf-poco f
E-e2	+	102-111	Es-D-...	figurace, z	p-mf-f-ff
A					
spojka	pfte	112-121	In C-...-B	akordy, z	ff-decresc.
a	+	122-124	In H-G-D	y	p-cresc.
a1	+	125-128	In A-F-...	z	F
a2	+	128-132	In C-g-in H	x, z	p-cresc-f-mf
a3	+	133-137	D-...h-B	y, x	mf-cresc.-ff
a4	+	138-141	F-B	x	F
a5	+	141-145	C-D	y	cresc.
a6	+	145-147	E-D	y	meno f
m'	+	148-153	Fis-C	dvojhmaty	F
k	+	154-168	F	figur., rozklady	f-cresc.-ff

Poslední fráze a7 se vzdaluje podobě předchozích článků užitím dvojhmatové faktury, která se uplatní v následující mezivětě. Violoncellové trylky zakončují díl **A** (př. 27). Díl B zahajuje sólový klavír: na dominantě B dur- z introdukce) na tomto místě bychom mohli očekávat vedlejší téma- které v I. violoncellové sonátě klavír zahajoval, nebo sólovou klavírní spojku do provedení – vzhledem k dalšímu vývoji jde o střední díl; celek se

skládá z proporcí (dle taktů): **A**- 30%, **B**- 36%, **A'**-57%. Střední díl přináší mnoho kontrastních prvků:

Př. 27

první uvedení pouze jedním nástrojem, artikulace převážně legato, přidání šestnáctinové tempové hodnoty, klasicistní charakter tématu (**b**) - náznak periodicity, historické typy figurací (albertiovské basy, quasi barokní návrat těchto útvarů z I. violoncellové

sonáty), (př. 27). Violoncello opakuje téma (**b**) a dále jej rozvíjí svým způsobem a do větší melodické plochy (**b4**, **b5**). Hlavní tvar se navrátí v G dur (**b'**). Jednotaktová klavírní spojka (t. 95) ukončí další rozprávání myšlenky **b** a díl B pokračuje epizodou (**e1**, **e2**). Její faktura a figurační prvky (rozklady) jsou velmi blízké virtuózním epizodám v provedeních předchozích sonát.

Př. 28

Jediným prvkem, navozující tematicky předchozí motivy, je synkopický z (t. 110), který zaznívá těsně před koncem tohoto dílu ve svém dynamickém vyvrcholení. Klavírní akordy vytvářejí spojku modulací a postupným sestupem z vyšší polohy. Repríza je

téměř totožná s expozicí (**a**, **a1-a6**). Po **a6** pokračuje mezivěta v podobné stylizaci, ale vedoucí do jiné tóniny a do závěrečné kódy. Kóda (závěr kódy viz př. 28) vyniká

diatonikou F dur a typickými pro Martinů „kódovitými“ útvary (vykomponované zrychlení, cílový charakter).

Charakter melodiky

Melodika prvního dílu je evolučního charakteru s uvedením krátkého, ale výrazného motivu a jeho opakováním, rozprádáním a variováním v přerušovaném průběhu četnými pauzami. Ambitus je zpočátku úzký, dochází však k jeho postupnému rozšiřování, konkrétní interval trvá určitou dobu, než převládne jiný (např. t. 6 – č. 4, t. 13 tercie, t. 16 oktávy, t. 19-20 – sekundy aj.). V jednotlivých frázích existuje určité centrum v podobě jednoho tónu, ke kterému se stále fráze navrácí nebo je tón často opakován (t. 19 – a, t. 22-23 – fis, t. 27-28 – b, t. 34-35 – e aj.). Naproti tomu díl B představuje expoziční typ melodiky, který je podoben klasické prosté a zřetelné dikci s náznakem periodicity. Ambitus je širší, představuje uzavřený oblouk. Některé klasicistní prvky melodické stavby již byly vzpomenuty, k nim náleží dále stupnicově sekvenční úseky v tématu (např. t. 52d2-c2-b1-a1-g1), rozklady (t. 56, 57). Episoda neobsahuje nějakou výraznou melodickou hlavu, spíše jde o figurace evolučního typu.

Harmonie

K harmonické složce nelze říci mnoho nového: diatonický prvek a tóninová přehlednost přetrvává přes celou sonátu i v této větě. Harmonický funkční vztah tónika – dominanta se projeví mezi částmi A a B. Oba díly kontrastují v rychlosti harmonického průběhu: v A je velká proměnlivost tónin (viz tabulka 9), v B naopak stálost v F dur. Terciová stavba akordů se občas zpestří sekundovou disonancí (t. 5, 9, 13, 43, 119, 121).

Metrorhythmická stránka

Na rozdíl od předchozích vět k vypsání změně taktu (číslový údaj) dochází méně – v klavírní introdukci, spojce před reprízou, v kódě: 12/8 rozdělen na půl nebo na drobnější hodnoty (t. 3, 5, 112, 117 – 6/8; t. 12, 116, 119, 159-162 – 9/8, 114, 115 – 5/8). Část B je zaměřena na jiné hodnoty než osminové, proto je pro ní základní takt C (celý), sudé metrum (jednou rozšířeno na 3x 2/4 takt- t. 70-72) se přemění na liché 3/4 (t. 65-69, 77-87, epizoda- 91-111), které postupně převáží před epizodou. Metrická proměnlivost synkopické povahy první části je vytvořena kombinací osminek a pomlk.

4.5. Poslední violoncellová sonáta

Tato třetí sonáta pro violoncello a klavír spojuje v sobě některé prvky (harmonické, melodické, formotvorné) z obou předešlých sonát – např. rozšíření provedení v první větě (II. sonáta), uplatněn Juliettin spoj v I. větě, plagální závěry (II. sonáta); stylizace určitých částí typické pro Martinů (mezivěty, kódy), klavírní part má zčásti doprovodnou funkci (II. sonáta), ale na závěr tvoří jednotu s violoncellem (I. sonáta), první věta zůstává sonátovou formou (všechny projednané sonáty); návrat k některým historizujícím stylizacím v melodické oblasti (finální věta - viz I. sonáta), repríza části provedení v provedení (I. věta - viz I. sonáta). K inovujícím tendencím, které vyšly najevo po analýze II. violoncellové i III. houslové sonáty, jsou zde dále prohloubeny: opuštění třídílného principu v pomalé větě, třídílné pojetí finální věty (odklonění od sonátového typu poprvé u III. houslové sonáty), rozšíření sólových úseků klavíru, zlyričtění hlavních témat sonátových vět, harmonické pročištění celé sonáty (oproti předchozím – biakordické kombinace, více disonancí, plochy bez jednoznačného tonálního centra).

5. Sonáta pro violoncello a klavír ve 20. století

5.1. Úvod

V této závěrečné kapitole se pokusím shrnout tvorbu sonáty pro violoncello a klavír první polovině 20. století (do roku 1952, kdy vznikla III. cellová sonáta Martinů) a ukázat, v jakém kontextu se nacházejí analyzované sonáty Martinů. Tento kontext je zajímavé poznat a posoudit, zda Martinů v nějakém aspektu navázal na své současníky při tvorbě sonát. Ve dvacátých a třicátých letech za pobytu v Paříži Martinů vstřebával mnoho nových hudebních podnětů při návštěvě početných soudobých koncertů.⁹¹ Mnohé novátorské prvky (lineární myšlení, jazz, harmonická stavba aj.) se projevily ve skladbách 20.-30 let, ale Martinů vše vstřebával s kritickým a přemýšlivým způsobem, jak můžeme vyčíst z jeho článků⁹². Své názory neustále prodiskutoval se svými „východními krajany“, kteří byly označeny jako „l'École de Paris“ : A. Tansman, M. Mihalovici, A. Čerepnin, T. Harsányi (později též C. Beck, A. von Spiz Müller, V. Rieti). Spojovalo je především přátelství a v kompozici neoklasické směřování jako protějšek atonalitě.⁹³ Martinů byl vůdčím členem seskupení a při častém provádění skladeb těchto autorů během jednoho večera byl nejvíce oceňován.⁹⁴

V letech 1938-1940 však nastává v jeho tvorbě (Dvojkonzert, I. cellová sonáta) určitý předěl v hudebním výrazu, související také s politickými událostmi Evropy i se změnou prostředí. Ve čtyřicátých letech se Martinů více uzavírá vůči společenskému a koncertnímu životu (při porovnání pařížských let) a dochází k určité syntéze prvků jeho dosavadní tvorby. Obrací se k žánrům symfonie, zamýšlí se nad procesem tvorby vlastní i veškeré hudby v četných zápiskách. K tématu sonátové formy a sonáty kriticky konstatuje: *"Sonátová forma je dnes už všechno, co je přibližně třídílné s opakováním tématu. Schéma: myšlenka, provedení a závěr - je trochu jednoduché a neříká nic o vnitřních poměrech. Nicméně všechny rozbory jsou plné informací, kde výjimek je víc než pravidel. Sonátová forma, jež je vlastně trojúhelník, zůstala (a často i nezůstala) jenom primární situace A-B-A a vlastně jen titul. To, co dnes často označujeme sonátovou formou, už jí dávno není."*⁹⁵ Z výroku se zdá, že Martinů nepovažuje sonátovou formu za historicky proměnlivý hudební druh, ale svými kompozicemi sonát, které obsahují zřetelný třídílný půdorys, dokazuje použitelnost hudebního druhu sonáty (obsahující sonátovou formu) i ve 20. století.

⁹¹ O spolcích, věnujících se provozu soudobé hudby (Triton aj) a o provedení skladeb Martinů v Paříži do roku 1939 viz diplomová práce *Urbanová Jany: Pařížská recepce Bohuslava Martinů v letech 1923-1940*, FF UK, ÚHV 2005

⁹² In Domov, hudba, svět (cit. v pozn. 41), s. 13-94, 329, 344

⁹³ *Kelkel Manfred: L'École de Paris: une fiction ?* in ed. P. Guillot: A. Tansman, Université de Paris-Sorbonne 2000, s. 85

⁹⁴ Urbanová J. (cit. v pozn. 91), s. 130

⁹⁵ sešit z Darien, s. 1943-44 in Domov, hudba, svět (cit. v pozn.41), s. 138

5.2. Tradice sonáty pro violoncello a klavír

Tvorba daného hudebního druhu je závislá na tradici dané formy, zmíním se proto o sonátách předchozího století.⁹⁶

Violoncello mělo v baroku i částečně v klasicismu při ansámblové hře roli basso continua. K jeho většímu sólistickému osamostatnění došlo v sonátách pro violoncello a basso continuo (nyní klavír) Luigi Boccheriniho (1743-1805) a Jean Pierra Duporta (1741-1818), kteří propojovali svou hráčskou virtuozitu s kompozicí. Klavírní doprovod byl více propracován a rozvinut v pěti sonátách Ludwiga van Beethovena (1770-1827), které jsou označeny jako sonáty pro klavír a violoncello. Ve dvouvětvých sonátách (I. věta - pomalá introdukce s následnou sonátovou formou, II. věta - rondo) op. 5 č. 1 a č. 2 (1796) je violoncello často podřízeno klavíru (častá unisona), k většímu sólistickému uplatnění violoncella dojde v třídílné sonátě op. 69 (1808): kantabilní části mají větší ambitus, v provedení sonátových forem krajních vět jsou virtuózní pasáže (lomené akordy, házené smyky, dvojhmaty aj.). I v sonátové formě došlo k větší celistvosti tematických bloků, rozdělení tematického materiálu mezi oba nástroje, důraz na originalitu jednotlivých myšlenek. Můžeme říci, že tato sonáta⁹⁷ se stala normou pro tvorbu tohoto druhu v 19. i 20. století. Poslední dvě sonáty Beethovena op. 102 č. 1 a č. 2 (1815) se navrací k dvouvětosti raných sonát a obsahují prvky pozdního období skladatelova (polyfonie – uplatnění fugy, recitativy). Sonátovou tvorbu pro violoncello a klavír rozšířilo v 19. i 20. století množství skladatelů-virtuózů, ale protože kvantita není rovná kvalitě, nepatří violoncellová sonáta mezi úplně nejvyhledávanější hudební druhy mezi vůdčími skladateli dané epochy.⁹⁸ Vznik violoncellové sonáty je často podmíněn skutečností, že skladatel přišel do blízkosti s významným instrumentalistou (pokud sám nehraje na onen nástroj) a rozhodnutí napsat sonátu pro violoncello a klavír bylo ovlivněno uměleckými dispozicemi hudebníka, skladatel často konzultuje s interpretem možnosti nástrojové techniky.⁹⁹ Tento fakt není příznačný jen pro 19. století, ale také pro 20. století.¹⁰⁰

⁹⁶ V následujícím textu používám informace z vlastních analýz sonát a z literatury: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001: sv. 23 / J. Irving, J. Rink, P. Griffiths – Sonata, s. 677-683; sv. 26 / S. Wijsman, M. Campbell – Violoncello, s. 752-763 / *Měrka Ivan: Violoncello*, Montanex Ostrava 1995

⁹⁷ Tato sonáta op. 69 v sobě obsahuje třídílný, ale i čtyřdílný cyklus: I. věta v sonátové formě, II. věta Scherzo – rondové, III. v Adagio cantabile vytváří pomalý úvod k finále, s nímž je propojena. Z této cyklické podoby vznikaly v 19. století převažující třídílné sonáty, čtyřdílné pak rozšířením pomalé introdukce Beethovena na samostatnou část (F. Chopin)

⁹⁸ V 19. století z veškeré sonátové produkce vzniklo pouze 5% pro klavír a violoncello, nejvíce se psaly sonáty pro sólový klavír (41%), poté pro klavír a housle (21%), klavírní duo (11%), klavír a flétnu (6%) – podle Newmanovy analýzy sonát, viz heslo Sonata (*The New Grove Dictionary...*, cit. v pozn. 96)

⁹⁹ Komponisté a violoncellisté, kteří ovlivnili vznik violoncellové sonáty: F. Mendelssohn-Bartholdy – M.J. Vielgorski, F. Chopin – A. Francomme, J. Brahms – R. Hausmann, E. Grieg- J. Klengel, R. Strauss- H. Wihan, C. Saint-Saens – J. Lasser

¹⁰⁰ Příklady violoncellistů 20. století, spjatých s kompozicí violoncellové sonáty: P. Casals (Casella, Enescu), M. Rostropovič (Mjaskovskij), P. Fournier (Martinů, Poulenc), K. P. Sádlo (Řídký)

Mezi významné sonáty romantismu patří sonáty F. Mendelssohna-Bartholdyho (op. 45/1838, op. 58/1842), F. Chopina (op. 65/1846), J. Brahmsa (op. 38/1865 – zde užívá fugu ve finální větě, op. 99/1886), C. Saint-Saënsa (op. 32/1872), E. H. Griega (op. 36/1883 – sólová kadence violoncella v I. větě přibližuje cyklus koncertu), R. Strausse (op. 6, 1883) a M. Regera (op. 5/1892, op. 28/1898).

5.3. Stylové tendence v sonátách pro violoncello a klavír 20. století

Pro základní orientaci ve vzniklých sonátách pro violoncello a klavír mi posloužily repertoárové seznamy v knihách I. Měrky¹⁰¹ a R. Lojdy.¹⁰² V těchto publikacích nalezneme také velmi mnoho sonát skladatelů-virtuózů, majících často eklektický charakter. Proto se nelze podle těchto knih orientovat ve vymezení stylovosti sonát. M. Campbell se věnuje violoncellové literatuře 20. století v hesle Violoncello a jmenuje zde významné skladatele 20. století.¹⁰³ Tento soupis skladatelů mě nasměřoval při dalším utřídování sonát. Dalším hlediskem, určujícím podobu této kapitoly, byla dostupnost notových pramenů v pražských hudebních institucích.¹⁰⁴ Velkou část sonát skladatelů (viz pozn. 103) se mi podařilo dohledat (viz tabulka 10), navíc ještě skladatele Campbellem nejmenované (Čerepnin, Lajtha, Ingenhoven aj.), ale pro dokreslení pohledu na téma jsem se je rozhodla též zařadit. K nedostupným pramenům patřily sonáty převážně anglofonního původu (Bax, Ireland, Barber).

Ve 20. století došlo ještě k technickému zdokonalení violoncella (ustálení bodce na spodní straně korpusu a užívání kovových strun kvůli většímu zvuku), nástroj začal být chápán ještě více jako sólistický díky nárůstu vynikajících interpretů a pedagogů (např. G. Piatigorsky, P. Casals, M. Rostropovič, P. Tortelier ad.). Kromě sonát pro violoncello a klavír vznikaly skladby pro sólové violoncello a koncertantní díla.

Jednotlivé sonáty není snadné utřídít, nejedná se o jednoznačně homogenní skupinu. V celku lze spatřit dvě vrstvy: skladatele starší generace, kteří se narodili v 60.- 70. letech 19. století (či ještě dříve) a jejichž styl se již tolik nevyvíjel v průběhu 20. století (C. M. Reger, V. d'Indy, G. Fauré, G. Pierné, C. Debussy, S. Rachmaninov, A. Grečaninov, J. B. Foerster, V. Novák). Ostatní skladatelé se narodili převážně v 80. – 90. letech 19. století, někteří jsou ještě mladší (Kabeláč, Hanuš, Diamond, Finney).

¹⁰¹ cit. v pozn. 96: kniha je určena především pro instrumentalisty a jejich orientaci ve violoncellových školách, dále je zde abecední seznam skladatelů s jejich kompoziční charakteristikou a violoncellovým repertoárem - charakteristiku, stejně jako některá data je nutné brát s rezervou

¹⁰² Violoncellová literatura, HAMU 1988

¹⁰³ cit. v pozn. 96, s. 759-762: Z vyjmenovaných skladatelů napsali sonátu pro violoncello a klavír (do roku 1952): Debussy, Fauré, Rachmaninov, Bax, Bridge, Delius, Ireland, Rubbra, d'Indy, Honegger, Poulenc, Tortelier, Grečaninov, Mjaskovskij, Prokofjev, Šostakovič, Barber, Carter, Hindemith, Martinů, Pijper, Kodály, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Enescu, Villa-Lobos, Cassadó

¹⁰⁴ Hudební oddělení Městské a Národní knihovny, Archív konzervatoře, Knihovna ÚHV, Knihovna HAMU

Tab. 10/ Sonáta pro violoncello a klavír v letech 1900-1952¹⁰⁵

Rok	Skladatel	Opus, tónina	Počet vět
1901	<i>S. Rachmaninov</i>	Op. 19, g	4
1904	<i>M. Reger</i>	Č. 3, op. 78, F	4
1905	<i>C. Saint-Saens</i>	Č. 2, op. 123, F	4
1907	<i>A. Casella</i>	Č. 1, op. 6, c	3
1908	<i>G. F. Malipiero</i>	D	jednovětá 106
1910	<i>Z. Kodály</i>	Op. 4	2
	<i>M. Reger</i>	Č. 4, op. 116, a	4
1911	<i>N. Mjaskovskij</i>	Č.1, op. 12, D	jednovětá
1915	<i>C. Debussy</i>	D	3
	<i>H. Villa-Lobos</i>	Č. 1	
1916	<i>F. Delius</i>	D	1
	<i>H. Villa-Lobos</i>	Č. 2	4
1917	<i>F. Bridge</i>		
	<i>G. Fauré</i>	Č. 1, op. 109, d	3
	<i>Ch. Koechlin</i>	Op. 66	3
1919	<i>P. Hindemith</i>	Op. 11/III.	2
	<i>W. Pijper</i>	Č. 1	3
	<i>J. Ingenhoven</i>	Č. 1	jednovětá
1920	<i>A. Honegger</i>		3
1921	<i>G. Fauré</i>	Č. 2, op. 117, g	3
1922	<i>G. Pierné</i>	Op. 46, fis	jednovětá
	<i>J. Ingenhoven</i>	Č. 2	jednovětá
1923	<i>A. Bax</i>		
	<i>J. Řídký</i>	Op. 2, e	jednovětá
	<i>J. Ireland</i>		3
1924	<i>W. Pijper</i>	Č. 2	
1925	<i>G. Cassadó</i>	E	4
	<i>A. Čerepnin¹⁰⁷</i>	č. 1, D	3
	<i>A. Čerepnin</i>	č. 2, Op. 30/I. g	3

¹⁰⁵ Kurzívou jsou označeni skladatelé, jejichž sonáty v notovém zápisu jsem měla k dispozici

¹⁰⁶ Termín „jednovětá“ zde neznamená jednu větu rozsahu jedné věty ze sonátového 3-4 větého cyklu, ale jde o vícevětost v jednovětosti

¹⁰⁷ U tohoto autora označuje datace datum vydání, rok kompozice se mi nepodařilo dohledat

Rok	Skladatel	Opus, tónina	Počet vět
1926	<i>J. B. Foerster</i>	Č. 2, op. 130, c	3
	<i>V. d'Indy</i>	Op. 84, D	
1927	<i>A. Casella</i>	Č. 2	
1928	<i>M. Castelnuovo-Tedesco</i>	Op. 50	
	<i>A. Čerepnin</i>	Č. 3, op. 30/II., fis	3
	<i>T. Harsányi</i>		
1930	<i>A.T. Grečaninov</i>	Op. 113, E	3
1932	<i>S. Barber</i>	Op. 6, c	3
	<i>L. Lajtha</i>	Op. 17	3
1934	<i>D. Šostakovič</i>	Op. 40, d	4
1935	<i>G. Enescu</i>	Č. 2, Op. 26	4
1938	<i>D. Diamond</i>		
1939	<i>B. Martinů</i>	Č. 1	3
1941	<i>B. Martinů</i>	Č. 2	3
	<i>R. L. Finney</i>		
	<i>V. Novák</i>	Op. 68, g	jednovětá
	<i>J. Hanuš</i>	Op. 9 „S.-rapsodie“	4
1942	<i>M. Kabeláč</i>	Op. 9	4
1943	<i>A. Bax</i>	„Legend-Sonata“	
1946	<i>E. Rubbra</i>	Op. 60, g	
1947	<i>P. Tortelier</i>	d	
1948	<i>P. Hindemith</i>		3
	<i>F. Poulenc</i>		4
	<i>E. A. Kapp</i>	c	3
	<i>E. Carter</i>		
	<i>J. Řídký</i>	Č. 2, op. 43	3
1949	<i>S. Prokofjev</i>	Op. 119, C	3
	<i>N. Mjaskovskij</i>	Č. 2, op. 81	3
	<i>A. Rawsthorne</i>		
	<i>M. Mihalovici</i>		
1950	<i>R. L. Finney</i>	Č. 2	
1952	<i>B. Martinů</i>	Č. 3	3

Univerzita Karlova v Praze
 Knihovna ústavu hudební vědy
 Filozofické fakulty
 nám. J. Palacha 2, Praha 1, 116 38

Sonátová forma uvádí první větu téměř ve všech sonátových cyklech. L. Lajtha, skladatel nepříliš velkého významu¹⁰⁸ používá formy fantazijního rázu pro všechny části, které chápe spíše jako volné kusy. Kabeláčova sonáta také není zamýšlena jako cyklická sonáta: byla původně komponována jako 3 kusy (II.-III.-I. věta) a posléze vznikla IV. věta.¹⁰⁹ Proporce tří částí jsou závislé na individuálním pojetí, celkově dochází k průniku prováděcích prvků do expozice a tím ke zkrácení provedení. Způsob provedení závisí na podobě expozice: v případě vzdálení se tematicko-motivické práci v expozici je provedení více episodou. Repríza je v málokterých případech opakována jako návrat začátku (jako je to v případě Martinů), ale velmi často je její podobě dále rozvíjena a schována (Debussy, Honegger, Hindemith), zřetelněji se objeví některé prvky expozice až v závěrečné kóde, která v mnohých případech narůstá do velkých rozměrů, výjimečně se vyskytuje i druhé provedení (Honegger). Sonáta jako cyklus, kde nechybí pomalá věta (kvůli dosažení kontrastu -u dvouvětých sonát), je propojena užíváním motivů z předchozích vět (Kodály, Pijper, Prokofjev). Snahou o maximální sepětí je pak kompozice jednověté sonáty, která se v minulosti pro violoncello a klavír nevyskytovala a má svůj původ v Lisztově „vícevětosti v jednovětosti.“ Určitý náznak propojování vět „attacca“ je již u Beethovena, podobně tak je u Mjaskovského (č. 1), Debussyho (2. v – attacca 3.v), Hanuše (2.v – attacca 3. v). F. Delius píše jednu sonátovou větu, Malipierova jednovětá sonáta obsahuje rozsáhlé tematické oblasti a tím dosáhne sonátová věta většího rozměru. Ingenhoven používá kombinovaných forem, první jednovětá sonáta obsahuje tři části: „I. v.“ variace, „II. i III. v.“ ABA´, druhá sonáta (z podtitulem „Quasi una fantasia“, označení „fantasia“ také u sonát I. v. Kodályho, II. v. Kabeláče) je více improvizacího charakteru, v ní lze nalézt ABA´C^A. Podobně je tomu u Pierného, kde se střídá hlavní myšlenka s její další variací s častým uplatněním sólových výstupů violoncella. Další 2 jednověté sonáty vznikly v Československu: v první sonátě Řídkého je „I. v.“ expozice dvou témat, „II. v“ charakteru scherza jejich provedením, pomalá epizoda jako „III. v.“ a repríza „IV. v.“ Podobné řešení nalezneme u V. Nováka v rozsáhlejší podobě, kde také uplatňuje fugu. U cyklických sonát je druhá věta pomalá (u čtyřvětých jí předchází scherzo ABA´), v níž se uplatňují variační principy na třídílném půdorysu aba´. Finální větu představuje rondo či sonátová věta. Kromě těchto ustálených vět sonátového cyklu nalezneme kontrapunktické formy, mající své předchůdce v Beethovenovi a Brahmovi (fuga). Hindemithovo kontrapunktické myšlení se projevuje již v sonátě z roku 1919, ale až další sonátě používá v sonátě z roku 1948, kde provedení začíná fugou a třetí věta je

¹⁰⁸ Maďar, v Paříži se hrály jeho skladby na koncertech spolu s díly Martinů, kritiky jej hodnotily spíše negativně – viz diplomová práce J. Urbanové (cit. v pozn. 91), s. 83-84, 98

¹⁰⁹Z. Nouza: Seznam skladeb M. Kabeláče in Hudební věda XXXVI/ 2-3, 1999, s. 418

passacaglia. Passacaglia je také první větou Kabeláčovy sonáty, finální věta sonáty Rubbry je fuga.¹¹⁰

Poměr ve vyváženém uplatnění obou nástrojů je různorodý, je určen celkovým hudebním myšlením skladatele. U sonát romantické a pozdně romantické tradice s expresivní melodikou a s harmonií neustále modulující je klavírní part zpracován až orchestrálně (Rachmaninov, Reger, Casella – I. sonáta, Mjaskovskij č. 1, Řídký, Malipiero, Koechlin). Menším extrémem co do počtu sonát je použití klavíru více jako barevné složky ke zpěvné lince violoncella (Fauré, Delius, některé partie Kapp, Mjaskovskij č. 2, Prokofjev). Pozdně-romantická harmonie i melodika je patrná nejen u sonát prvního desetiletí, ale pokračuje dále v sonátách Faurého, Baxe,¹¹¹ Řídkého, Foerstera, d'Indyho, Grečaninova a Nováka.

K prolomení romantické tradice¹¹² došlo sonátou Debussyho (a také Kodályho o něco dříve). V celkovém hudebním materiálu se zde objevují harmonie a melodické postupy příznačné pro impresionismus (celotónová stupnice, nonónové akordy aj.). První věta ("Prologue") má značný třídílný půdorys, který je možno chápat i jako sonátovou formu; charakteristická je ekonomie hudebních prostředků, přiřazování jednotlivých částí bez kontinuity, detailně vypracovaná dynamika a artikulace, nepravidelní stavba fráze po rytmické stránce, lineárnost myšlení; formové směřování gradace v obměněné repríze. V dalších dvou větách ("Sérénade"- "Finale") je hojněji užito časté střídání pizzicata a hry smyčcem. Je pravděpodobné, že sonáta mohla mít určitou odezvu v následujících violoncellových sonátách, které se v některých aspektech (především harmonie, linearita, barva, klavírní stylizace – např. quasi harfové rozklady akordů) blíží sonátě Debussyho. Jsou to díla Delia, Koechlina, Ingenhovens, Irelanda,¹¹³ Čerepnina (č.2) a také Pijpera (č. 1). Podoba Pijperovy¹¹⁴ sonáty č. 1 je kompozičně zajímavá, proto jí více přiblížím v této práci.

V jeho sonátě se objevují určité prvky debussyovské v harmonii (ale i vlastní akordy), rytmu (velká diferencovanost rytmických hodnot), částečně i v melodice (zde skladatel uplatňuje i vlastní tónové řady), ekonomie prostředků. Výskyt těchto prvků v novém kontextu jim dává odlišný tvar: sonátový půdorys i tematicko-motivická práce jsou nahrazeny kolážovitou stavbou motivů a jejich kratších variací. Základními buňkami jsou výrazné a krátké motivy (4.5 hlavních, v obou nástrojích) a ty jsou pak opakovány či transformovány v průběhu dalších vet (I. Maestoso, II.Nocturne, III. Final. Maestoso) v novém prostředí (kontextu); přitom jde o stálý rozvoj, neustálé směřování kupředu, když se objeví již známý motiv nově, je to nečekané. V druhé větě přibudou další nové

¹¹⁰ In Music in Britain-The Twentieth century, ed. S. Banfield (The Blackwell History of Music in Britain), London 1995, s. 255

¹¹¹ W. W. Austin: Music in the Twentieth Century, London 1966, s. 428

¹¹² Wijsman (heslo Violoncello – The New Grove, cit. v pozn. 96), s. 761

¹¹³ Music in Britain (cit. v pozn. 110), s. 245

¹¹⁴ holandský skladatel, patřící mezi výrazné skladatele své země in Austin (cit. v pozn. 111), s. 444

motivy, které jsou dále stylizovány v tancích (habanera, walz, marcia); motivy z předchozí věty jsou přítomny (např. ve funkci doprovodné digurace). Finální věta obsahuje motivy z předchozích vět, (vůdčími motivy jsou 1. a 2. motiv I. věty, kde zaznívají v novém protipostavení), vedoucí k vrcholu v závěrečné virtuózní kódě. Stavba vět je jakoby fantazijní, ale v pevném řádu. Ve zvukové rovině Pijper užívá inovace hry na violoncello – hra hůlkou u kobyly, časté flažolety a glissanda.

V několika dalších sonátách se uplatňuje zvýšená racionalita hudebního myšlení a sklon k linearismu při zachování tematicko-motivické práce. Sonátu Hindemitha (op. 11/III) otevírá toccatová introdukce v polyrytmických pásmech. Nosným prvkem následné sonátové věty je rytmus, harmonie často vzniká výsledkem vedení hlasů; bloky hudby diatonické a chromatické jsou užity jako způsob kontrastu (podobně i u Martinů), hudební výraz je velmi objektivní až strohý.

V sonátě Honeggera je množství disonancí a zahuštěných akordů, v provedení až atonální, violoncello a klavír vytvářejí 2 harmonická pásma; jednotlivé bloky sonátové věty jsou napojovány bez přípravy.¹¹⁵ Sonátu op. 30/I, A. Čerepnina představuje také lineární myšlení, úspornost tónového materiálu, nejednoznačná stavba tématu, ale důležitost role intervalu malé a velké sekundy, který je neustále rozvíjen; velká racionalita v rytmické oblasti a kontrapunktu. Sonáta op. 30/II je oproti předchozí skladbě méně konstruktivní a více spontánní, i když některé harmonické kombinace také působí nepřírozně.

Ozvlášťující prvkem v melodii a rytmu některých sonát jsou „folklorismy“¹¹⁶ a „historismy“. Do první skupiny, kde se uplatňují citace lidových písní nebo určitých idiomů konkrétního regionu (rytmus, melodické a harmonické obraty), patří sonáta Kodályho (maďarské intonace především ve finále), Debussyho (francouzské motivy)¹¹⁷, Villy-Lobose (stylizace kytary III. v. /sonáta č. 2), Lajthy (rytmus), Enesca (rumunský folklór -II., IV. věta, poslední věta nazvána „Final a la roumaine“)¹¹⁸, Kappa (II. v – „na estonskou národní píseň“) a Martinů (č. 3). Jako „historismy“ označují aplikaci rytmicko-melodických prvků hudby období baroka-klasicismu, např. barokní sekvencování, figurace albertiovských basů, trylky aj v sonátách Villy-Lobose (č. 2), Hindemitha, Šostakoviče, Martinů.

¹¹⁵ analýza sonáty, ukazující i mnohoznačnost výkladu finální věty viz H. Halbreich: *L'oeuvre d'Arthur Honegger. Chronologie-Catalogue raisonné-Analyses-Discographie*, Paris 1994, s. 157-161

¹¹⁶ „Neofolklorismus“ se považuje za prvek neoklasického směru 20. století (in J. Bek: *Hudební neoklasicismus*, ČSAV Praha 1982), do něhož jmenovaní skladatelé patří, ale záměrně nepoužívám příliš tohoto termínu, který může mít zavádějící význam

¹¹⁷ viz Austin (cit. v pozn. 111) s. 27

¹¹⁸ in N. Malcolm: *G. Enescu: His Life and Music*, 1990, s. 203

Válečná situace čtyřicátých let měla svůj význam při vytváření charakteru hudby některých skladeb (viz I. sonáta Martinů a Dvojkonzert), k volbě nadčasových témat a humanismu. Paralelu k Martinůvým výrokům o genezi Dvojkonzertu (viz kapitola III.) můžeme nalézt u V. Nováka, který reagoval na obsazení Československa violoncellovou sonátou a symfonickou básní *De profundis*.¹¹⁹

Poválečné sonáty zobrazují stylovou proměnu I tradičnějšímu výrazu oproti tvorbě dvacátých let. Zvláště pomalé věty mají až neoromantický charakter ve zvýšeném lyrickém projevu violoncella. Sonátový cyklus je více chápan jako monumentální útvar, podobně jako symfonie (X ekonomicky pojaté sonáty 20. let). Sonátová forma I. věty obsahuje mnoho stylistických prvků beethovenovské sonáty: tematicko-motivickou práci, unisonové vedení hlasů obou nástrojů při expozici důležitých témat, opakování tematického materiálu v obou nástrojích a komplementární doplňování, klavírní introdukce; v provedení důraz na dialog nástrojů (jejich střídání a drobení hudebního plynulého proudu), nástrojová virtuosita v provedení, zřetelné oddělení tří částí sonátové formy. Vlastní zůstává skladatelova harmonická stavba rozšířeně tonálního systému, ale i zde dochází k preferenci diatoniky oproti dřívějším zahuštěným akordům a nerozvedeným disonancím. Výskyt episodních úseků v provedení proměňují napětí mezi částmi sonátové věty (expozice, provedení,...). Tyto tendence jsou patrné pro sonáty Hindemitha (1948), Kappa, Poulenca,¹²⁰ Řídkého č. 2, Mjaskovského č. 2, Prokofjeva, Martinů č. 3 a také i starší sonáta Šostakoviče.

Paralelně s touto „klasicizující“ tendencí vznikají sonáty mladší skladatelské generace (Diamond, Finney, Carter), hledající nové výrazové prostředky (např. „metrická modulace“ a polyrytmika v Carterově sonátě¹²¹).

¹¹⁹ „Bylo-li toto dílo [*De Profundis*] inspirováno hlubokým soucitem s utrpením českého národa, je sonáta pro cello a klavír projevem nálady přímo zběsilé. Výbuchy mé šílené nenávisti k německým barbarům, kteří se mezitím zmocnili téměř celého evropského kontinentu...Je to nesporně nejnáročnější a nejsložitější cellová sonáta. Jednovětá je tato skladba třídílná. Sestává z allegrové expozice dvou sólových témat, ..., z volné části střední, mystické meditace na prvé téma s dohrou druhého a z démonicky groteskního scherza formy fugové, pravého tance smrti, karikujícího a štvoucího obě témata k neusmířenému konci...*De profundis* a cellová sonáta vychrleny v horečné tvůrčí činnosti letních prázdnin [1941]...” in V. Novák: *O sobě a jiných*, 1970, s. 338-339

¹²⁰ Sonátu věnoval violoncellistovi P. Fournierovi, který se podílel na kompozici: v tištěném partu (Heugel 1949) violoncella stojí i napsáno: “Part violoncella napsán autorem za spolupráce P. Fourniera.” Pro stejného interpreta komponoval Martinů svou I. sonátu (viz 2. kap.)

¹²¹ Wijsman (heslo *Violoncello* in *The New Grove*, cit. v pozn. 96), s. 762

5.4. Závěr

Kompozici sonáty pro violoncello a klavír se ve 20. století věnovali skladatelé, jejichž tvorba vykazuje sepětí s tradicí v různých aspektech a se schopností tuto tradici přeformulovat do vlastního soudobého jazyka. Objevuje se u nich také zvýšený zájem o celou oblast komorní a symfonické hudby. Výběr daného nástroje (violoncello) pro kompozici sonáty je dán jednak sociálními podmínkami (vzdělání – např. skladatel violoncellista, prostředí – přátelé violoncellisté), a také subjektivním vnímáním skladatele, mající určité instrumentální preference.

6. Závěr

Vývoj hudebních druhů ve 20. století pokračoval paralelně ovlivněn několika názory: ideje a hodnoty převzaté z minulosti (idea umělecké autonomie, idea absolutní hudby) a myšlenka hudebního pokroku, která si klade za cíl neustálé inovace v hudbě.

Začátek 20. století (1900-1920) byl charakteristický pro experiment v komorní (kvartetní, písňové) a klavírní hudbě především opuštěním tonality a tím změnou ve vztazích ve formě (Schönberg: II. smyčcový kvartet op. 10, 1907-08) a s větším důrazem na úspornost hudebního jazyka (Webern: 3 malé kusy pro violoncello a klavír, 1914). Do sonátové tvorby pro violoncello a klavír tyto tendence nepronikly. V mnoha sonátách¹²² ještě doznívá pozdní romantismus (Saint-Saëns, Fauré, Mjaskovskij č. 1, Casella č. 1, Foerster) téměř do 30. let. Kompozičním přínosem byla sonáta Debussyho (1915) v „v uvolňování“ funkční tonality a tematicko-motivické práce s důrazem na zvukovou stránku (styl impresionismu), a ve stručnosti vět oproti romantické monumentalitě. Tato sonáta se stala východiskem pro vznik dalších violoncellových sonát (Ingenhoven, Koechlin, Delius, Pijper). V Pijperově Sonátě č. 1 (1919) je inovujícím sónickým prvkem „col legno“ u violoncella a množství glisand a flažoletů.

Vznik několika jednovětých violoncellových sonát (Malipiero, Mjaskovskij č. 1, Ingenhoven, Pierné, Řídký č. 1, V. Novák) byt obsahujících prvky neinovující (pozdně-romantický základ), také poukazuje na směřování ke stručnosti v rámci sonátového cyklu.

Ve 20. – 30. letech se ještě prohloubil rozdíl mezi liniemi experimentální a tradiční, kde došlo k nárůstu zájmu o minulost a její individuální transformaci. Tento směr, který je do značné míry široký a mnohvrstevnatý, bývá označován jako neoklasicismus. Při uplatnění tradičních forem se skladatelé inspirovali např. jazzem, folklórem, technikou, sportem. Z této doby pochází i Honeggerův známý Pacific 231 (1921) a jeho sonáta pro violoncello a klavír (1920). Obě kompozice staví do popředí rytmickou stránku a disonanci akordů. Hindemithova sonáta (1919) představuje směr nazvaný „Nová věčnost“ svou asentimentalitou, řemeslnou strohostí a barokizujícími prvky.

Ve 30. a 50. letech vzniká mnoho kompozic, navracejících se k ústředním druhům 19. století: k opeře a symfonii. Ke tvůrcům symfonií patří především D. Šostakovič, S. Prokofjev, B. Martinů, A. Honegger, R. Vaughan-Williams. Zmíněné hudební žánry kladou požadavek na monumentalitu a určitou závažnost kompozice a tyto prvky pronikly i do sonát z té doby. Violoncellové sonáty Šostakoviče, Martinů, Prokofjeva, Poulenca i

¹²² sonátách - vždy se jedná o sonáty pro violoncello a klavír

Hindemitha (druhá sonáta) mají tradičnější podobu oproti předchozím sonátám a pomalé věty obsahují až romantický charakter.

Od počátku 40. let vznikaly sonáty mladých skladatelů, jejichž stěžejní tvorba patří již do 2. poloviny 20. století (Kabeláč, Hanuš, Carter, Diamond, Finney).

Tři sonáty pro violoncello a klavír B. Martinů pocházejí ze středního až pozdního období. V té době Martinů došel k syntéze vlastního kompozičního myšlení. To představuje především koncentraci hudebních myšlenek, vyvážení racionality a spontaneity. Na třech sonátách, vytvořených v časovém rozmezí třinácti let (1939-1952), můžeme tento poměr výrazněji sledovat.

Jeho hudební řeč obsahuje ustálené idiomy, přítomné i v dalších skladbách z té doby: plagální závěry („Juliettin“), synkopovaná melodika, typické figurace a tremola, akordické paralelismy aj. Skladatel vytvořil první sonátou určitý vlastní typ sonátového cyklu, který svou monumentalitou, nástrojovou stylizací a cyklickým pojetím navazuje na beethovenovsko-brahmsovskou tradici: I. a III. věta je v sonátové formě (kromě III. věty poslední sonáty, kde je ABA´); II. věta pomalá ABA´ - ve všech sonátách se její podoba téměř opakuje (jen v poslední sonátě je třídílnost věty opuštěna); III. věta má finální ráz s vrcholem ve velké kóde. Zmíněný typ sonátového cyklu Martinů v dalších dvou sonátách v podstatě neopouští, nehledá inovaci ve formové rovině, ale jde o množení stejného pod jiným úhlem pohledu. Tento odlišný úhel pohledu má svůj individuální hudební materiál (melodie, harmonie, poměr částí). Harmonický posun se odehrál od disonantních (sekundy) a zahuštěných akordů I. sonáty po diatonickou průzračnost III. sonáty; ve druhé sonátě se prohloubil důraz na barevnou stránku. Sonátová forma směřuje k rozšíření provedení a k uplatnění episodických úseků v rámci tematicko-motivické práce; téměř doslovné opakování reprízy přivádí sonátovou formu k podobě ABA´ ve finální větě III. sonáty. Neopakujícími se momenty v sonátových formách jsou: druhé provedení v I. větě první sonáty, monotematismus I. věty druhé sonáty, violoncellová kadence III. věty druhé sonáty.

Tři sonáty pro violoncello a klavír Martinů v rámci jeho početné komorní tvorby ukazují na různorodou melodicko-harmonickou invenci s důrazem na ucelenost hudebních vět i celého sonátového cyklu bez nutnosti neustále vytvářet novou formovou koncepci.

7. Seznam pramenů a literatury

7.1. Prameny notové

- Casella A.: Sonate pour piano et violoncelle, Z. Mathot, 1907
- Čerepnin : II ieme sonate pour cello et piano, Universal Edition, Wien 1925
- Čerepnin : III ieme sonate pour cello et piano, Universal Edition, Wien 1928
- Debussy C.: Sonate pour violoncelle et piano, Muzgiz, Moskva 1959
- Hindemith: Sonata dlja violončeli i fortepiano (1948), Muzyka, Moskva 1979
- Ingenhoven J.: Sonate pour violoncelle et piano no. 1, M. Senarte 1920
- Kapp E.: Sonata dlja violončeli i fortepiano, Moskva 1950
- Kodály Z.: Sonata soč. 4 dlja violončeli i fortepiano, Muzyka Moskva 1971
- Malipiero G. F.: Sonata per violoncello e pianoforte, Trieste 1909
- Martinů B.: Iiere Sonate pour violoncelle et piano, Heugel, Paris, 1949
- Martinů B.: Sonata No. 2 for cello and piano, Associated Music Publishers, New York, 1944
- Martinů B.: Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír, Editio Bärenreiter, Praha 2002
- Martinů B.: Sonata No. 3 for violin and piano, Associated Music Publishers, New York, 1950
- Mjaskovskij N.: Sonata dlja violoncelo a fortepijano, Muzykalnoe izdatelstvo, Moskva 1921
- Mjaskovskij N.: 2. sonata dlja violoncelo a fortepijano, Muzgiz, Moskva 1960
- Pijper W.: Twee sonate, P. M. Broekmans et Van Poppel 1921
- Poulenc F.: Sonate pour violoncelle et piano, Heugel, Paris 1949
- Prokofjev S.: Sonate für Violoncello und Klavier, Edition Peters Nr.4710, s.a.
- Šostakovič D.: Sonate für Violoncello und Klavier, Edition Peters, Leipzig, s.a.
- Villa-Lobos H.: Sonate pour violoncelle et piano op. 66, Eschig, Paris, 1930

7.2. Literatura

- Austin W. W.: Music in the Twentieth Century, London 1966
- Dějiny české hudební kultury II 1918-1945 (kol., ed. R. Smetana), Praha 1981
- Halbreich H. : Bohuslav Martinů, Werkverzeichnis, Dokumentation und Biographie, Zürich 1968
- Ludvová J. : Analytické poznámky ke Dvojkonzertu Bohuslava Martinů in ed. Jiří Bajer: Česká hudba světa, Panton, Praha 1974, s. 217-236
- Macek P. (ed.): Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries. Colloquium Brno 1990, Brno 1993
- Martinů B. : Domov, hudba a svět. Deníky, zápisky, úvahy a články, ed. M. Šafránek, Praha 1966
- Měrka Ivan: Violoncello, Montanex, Ostrava 1995
- Mihule J. : Bohuslav Martinů. Profil života a díla, Praha 1974
- Mihule J. : Martinů. Osud skladatele, Praha 2002
- ed. Popelka I.: Dopisy domů. Z korespondence do Poličky, Praha 1996
- „Sonata“ – Irving J., Rink J., Griffiths P. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001, sv. 23, s. 677-683
- Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb Bohuslava Martinů ve fondech Památníku Bohuslava Martinů, Městské muzeum, Polička, 1997
- Šafránek M. : Bohuslav Martinů. Život a dílo, Praha 1961
- Urbanová J.: Pařížská recepce Bohuslava Martinů v letech 1923-1940, diplomová práce, FFUK, ÚHV, 2005
- „Violoncello“ - Wijsman S., Campbell M. in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, London 2001, sv. 26, s. 752-763
- Vysloužil J.: Hudobníci 20. storočia, Bratislava 1981
- www.martinu.cz