

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA MUZIKOLOGIE**

Miloslav Bubeníček

Špalíček Bohuslava Martinů

Se zaměřením na analýzu využití klavíru v I. dějství baletu

Špalíček by Bohuslav Martinů

Aimed at the analysis of the piano usage in the first act of the ballet

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsal samostatně a s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 27. 6. 2012

.....

Poděkování

Děkuji tímto Prof. PhDr. Aleně Burešové, CSc. za podnětné připomínky a morální podporu při psaní této práce a Bc. Lucii Jirglové, muzikoložce Památníku Bohuslava Martinů v Poličce, za odbornou pomoc při studiu materiálů poličského archivu.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Stav bádání.....	8
2.1 Pojem <i>špalíček</i> a jeho historie	11
2.2 Dvě kompoziční linie Bohuslava Martinů.....	16
3. Využití klavíru v I. dějství baletu „ <i>Špalíček</i> “ Bohuslava Martinů.....	18
3.1 Klavír jako nositel tématu s jinými nástroji.....	18
3.2 Klavír jako druhý hlas nebo imitace k hlavnímu tématu v jiném nástroji.....	19
3.3 Klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sóla	20
3.4 Klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sóla s dalším nástrojem	21
3.5 Klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sboru s dalším nástrojem.....	22
3.6 Klavír jako složka harmonie.....	23
3.7 Klavír jako složka rytmu	36
3.8 Využití rozsahu klavíru a jeho krajních poloh ve vztahu k instrumentaci	42
3.9 Typické nástrojové kombinace s klavírem	46
3.10 Klavír a smyčcové nástroje.....	52

3.11 Všechny smyčcové nástroje a klavír.....	53
3.12 Klavír a zpěv.....	54
3.13 Klavír a různé hudební nástroje.....	55
3.14 Zajímavé stylizace a způsoby hry na klavír.....	64
3.15 Paralelismy	67
4. Závěr.....	68
5. Shrnutí.....	71
6. Summary.....	72
7. Zusammenfassung	73
8. Seznam pramenů a literatury	74
9. Anotace	78
10. Přílohy.....	81
11. Seznam příloh	82

1. Úvod

Mnoho českých hudebních skladatelů se věnuje tvorbě pro děti. Mají pro to dobrý důvod. Snaží se vést k estetickému vnímání, které život obohacuje, ale také vychovávají nové návštěvníky koncertů, novou generaci amatérských hudebníků a ovšem také budoucí profesionály v oboru hudba. A možná také další komponisty, kteří po nich převezmou štafetu. Vytvořit kompletní soupis jmen autorů a jejich děl, určených pro žáky hudebních škol nebo jen pro domácí muzicírování (to slovíčko *jen* by nejspíš mělo být v uvozovkách), to by asi byl úkol nad síly jednoho člověka i v dnešní době technických vymožeností. Podle tohoto tvrzení by to mohlo vypadat tak, že stačí natáhnout ruku do příslušného regálu s nápisem „ skladby pro děti“, vybrat opus té správné obtížnosti a může se hrát. Jenže tak jednoduché to není. Jsou skladatelé mezi dětmi a studenty oblíbení, jsou ale také takové skladby, které se neujaly, pro malý zájem zapadnou a možná se k nim už nikdy nikdo nevrátí.

Jaké jsou tedy znaky dobrého a vyhledávaného hudebního díla, určeného pro děti a mládež? Jaká kritéria mají splňovat, aby je mladí posluchači a interpreti přijali? Otázku je možno také pojmout jinak: kde je hranice především posluchačské, ale i technické náročnosti u skladeb pro děti?

Na základě pedagogických zkušeností v hudebním oboru lze jistě určit dva hlavní znaky úspěšného díla pro mladá: je to obsahová náročnost a přiměřená náročnost technická. Skladba, ať technicky snadná nebo náročná, ale bez opravdového sdělení autora, nemá šanci udržet se na repertoáru. Přiměřená obtížnost zase dává dítěti možnost snahou a úsilím se dopracovat k vyjádření skladatelova sdělení. Tato kritéria dostatečně přesně vymezují mantinely pro výběr skladeb vhodných k nastudování buď dětmi a mládeží, nebo k nastudování pro děti a mládež. Z tohoto úhlu pohledu již soupis autorů a jejich kompozic nemusí být beznadějný.

Právě tyto znaky – náročnost technická i obsahová – jsou typické pro českého hudebního skladatele první poloviny 20. století *Bohuslava Martinů* (8. 12. 1890 – 28. 8. 1959). Jeho skladby pro mládež nikdy nejsou plytké v obsahu, dávají interpretovi prostor k vlastnímu vyjádření a současně nejsou příliš snadné. To platí i pro posluchače. Právě obsahová stránka způsobuje, že dílo B. Martinů patří k hraným a poslouchaným.

Je zde ovšem další pól hodnocení, tím je autor sám, jeho osobnost, ale také osobitost a upřímná hudební řeč bez záludností. Zvláště dětský interpret nebo posluchač opravdovost hudby Bohuslava Martinů vycítí rychle. Na doplnění ještě jedna nutnost, tou je profesionální práce autora, která nemusí na první poslech nebo pohled (do not) odhalovat jednotlivé kroky tvůrčího procesu, ale současně by měla být dostatečně srozumitelná ve výsledku.

Tato bakalářská práce se zabývá teoretickou analýzou jednoho z nejznámějších a nejpoblárnějších děl Bohuslava Martinů. Tím je zpívaný balet „*Špalíček*“. Je to dílo, které beze zbytku splňuje vše, co bylo napsáno v předchozím odstavci. Vedle profesionálů zde účinkují ve svých rolích děti, zpívají ve sboru, tančí. To je velká inspirace. Hudba není snadná k interpretaci, ale je zvládnutelná. Obsah vychází z opravdovosti a upřímnosti lidového projevu, folklóru. Čerpá z minulosti, ale autor hovoří současným jazykem, a co hlavně, ten jazyk není podbízivý, ale náročný, přesto však srozumitelný. Jako celek se balet příliš neuvádí, ale jednotlivá čísla taneční i pěvecká jsou interpretována velmi často. Snad každý lepší dětský nebo dívčí pěvecký sbor u nás zpíval některou sborovou část ze „*Špalíčku*“.

2. Stav bádání

O hudebním skladateli Bohuslavu Martinů vyšlo množství knih i časopiseckých článků, a to jak v odborném tisku, tak v běžných periodikách. Základními publikacemi pro orientaci v životě a díle Bohuslava Martinů jsou především díla Jaroslava Mihuleho¹, Miloše Šafránka². Z knižní tvorby Miloše Schnierera je třeba zmínit *Svět orchestru 20. století*³, a to druhý díl a v něm obsažené analýzy vybraných skladeb B. Martinů, ale také knihu *Proměny hudebního neoklasicismu*⁴ stejného autora. Zde čtenář nalezne zajímavé hodnotící postřehy ve vztahu k létům 1930 – 1940 a tvorbě B. Martinů z té doby. Výše uvedení autoři a jejich knihy jsou všeobecně známí, proto se jimi, s výjimkou poznámkového aparátu, v tomto textu nebudu podrobněji zabývat.

Podnětná je kniha *Sborové dílo Bohuslava Martinů* Zdeňka Zouhara.⁵ Autor podrobně zmapoval daný okruh, ale mimořádně cenné jsou především informace, které oponují dnes již tradičně přebíraným souvislostem, nebo s nimi alespoň polemizují. Upozornil také na několik příkladů shody či blízkosti melodiky a textů představovaných sborů s úseky ve *Špalíčku*, jako jsou například *Vynášení smrti*⁶, nebo *Česká říkadla*⁷. Zajímavé analytické sondy teoretické se týkají především sborových částí.

Zahraniční literaturu o B. Martinů reprezentuje kniha Harryho Halbreicha⁸. Je to výtečná publikace, důležité hlavní informace o *Špalíčku* B. Martinů přináší na stranách 212 – 223. Lze zde získat základní přehled o době vzniku díla, členění jednotlivých dějství, ale i o premiérách. Analýzy teoretické se ale nedotýká.

¹ Viz: Mihule, Jaroslav: Martinů – osud skladatele, Karolinum, Praha 2002

² Viz: Šafránek, Miloš: Setkání po padesáti letech, Torst, Praha 2006

³ Viz: Schnierer, Miloš: Svět orchestru 20. století, Díl 2., Academia, Praha 1998

⁴ Viz: Schnierer, Miloš: Proměny hudebního neoklasicismu, Academia, Praha 2005

⁵ Viz: Zouhar, Zdeněk: Sborové dílo Bohuslava Martinů, Academia, Praha 2001

⁶ Tamtéž, str. 39

⁷ Tamtéž, str. 45

⁸ Viz: Halbreich, Harry: Bohuslav Martinů Werkverzeichnis und Biografie, Schott, Mainz 2007

Články o Bohuslavu Martinů a jeho díle, publikované v odborných periodikách, jsou na velmi dobré úrovni a představují přinejmenším inspiraci k hledání dalších souvislostí, i když se *Špalíčku* přímo netýkají nebo mají jen některé styčné plochy. Tak například ze studií na téma B. Martinů, uvedených ve čtvrtletníku *Hudební věda*, je zde nutno zmínit stať Rudolfa Pečmana s názvem *K inovačnímu úsilí u Stravinského, Martinů a Hindemitha*⁹. Srovnání torby B. Martinů s dalšími klasiky hudby 20. století je v současnosti frekventované téma, je možno se s ním setkat nejen ve specializovaných článcích, ale i v některých heslech významných hudebních encyklopedií.

Tak se kupříkladu k otázce vzájemného ovlivňování nebo odlišností tvorby významných skladatelů vyjadřuje autor hesla *Martinů, Bohuslav* v sloupci č. 1220 slovníku *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*¹⁰, když ve vztahu k tvorbě B. Martinů naznačuje linii Russel – Honegger – Stravinskij.

Také závěr slovníkového hesla *Martinů, Bohuslav* v hudební encyklopedii Marca Vignala¹¹ přináší krátké zamyšlení, tentokrát nad vlivy Giuseppe Verdiho, Leoše Janáčka, ale také Wagnerova *Tristana* na kompoziční styl B. Martinů.

Na úpravách rozsahu hesel různých vydání významných encyklopedií lze sledovat růst nebo pokles zájmu o jednotlivé osobnosti světové hudby. Stejně je tomu u zde sledovaného B. Martinů. U jeho jména s každou novou verzí slovníků většinou narůstá rozsah hesla i množství titulů doporučené literatury. Výjimkou je slovník, vydaný v roce 1992 v Cambridge, kde o Martinů není žádná zmínka¹².

Otázka konfrontace děl světových komponistů, napsaných ve stejném časovém období se stává stále aktuálnější. Jestliže se v této práci zabýváme časovým úsekem vymezeným roky 1930 – 1940, pak již lze skladby v těch letech vzniklé hodnotit s odstupem a na základě historické zkušenosti. Také v moderní hudební teorii i metodice

⁹ Viz: *Hudební věda*, 4 / 1992, str. 287, obsahuje srovnání tří významných skladatelů a jejich přístupů k otázce novoklasicismu – u B. Martinů se jedná zvláště o vztah k otázce sonátové formy, chápe se velmi uvolněně, v podstatě jako forma A – B – A

¹⁰ Viz: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Osobní část, svazek 11, 2. vydání, 2004, sloupec č. 1220

¹¹ Viz: Vignal, Marc: *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris 1987, str. 491

¹² Viz: *International Who's Who in Music*, Cambridge 1992

analýzy udělala muzikologie za posledních padesát let obrovský skok kupředu, nastává tedy čas na pokus o definici základních vztahů a zákonitostí, pokud je to v analýze umění vůbec možné.¹³

Samostatnou skupinu teoretických prací představují diplomové práce. Zatímco závěrečné písemné absolventské práce studentů konzervatoří většinou nebývají, až na výjimky, odborně na výši, jsou prvním významným dotykem studenta s prací teoretickou a mohou posloužit někdy spíše jako inspirace, diplomové práce na vysokých školách jsou často na úrovni vědecké a jsou významným zdrojem informací ve svém oboru. Z vysokoškolských prací je nutno na tomto místě vzhledem k představeným analytickým pohledům uvést magisterskou práci Jiřího Kadavého *Specifika a rozmanitost sborové tvorby Bohuslava Martinů*¹⁴. Vedle historických souvislostí, spojených s okolnostmi vzniku jednotlivých sborových děl, je výborně prezentována problematika vztahu text – rytmus, forma - motivická práce, harmonie atd. V popisu cyklu *Zbojnické písně* se J. Kadavý zmiňuje o tónině a píše: „...*tónina je problémem, neboť tonálního centra se nedohledáme téměř vůbec v průběhu celé skladby. Neustálá ambivalence a poloviční závěry znejasňují pocit tóniky.*“¹⁵ V kapitole *Písničky pro dětský sbor* píše autor textu Jiří Kadavý: „*Kováříček je miniaturní skladbou, která je v originále psaná jen na tři dvouřádky. Harmonicky je však velmi pestrá a neustále osciluje mezi dur a moll.*“¹⁶ J. Kadavý si všímá podrobněji také polyrytmiky jako typického rysu kompozic B. Martinů: „*Chápejme polyrytmiku jako několik rytmických celků nad sebou. Nikoliv jako náhodnou souhru několika hudebních pásem, jakou můžeme vidět například u pokusů Stravinského nebo Stockhausena.*“¹⁷

¹³ Autor této diplomové práce se na základě vlastních sond do vybraných skladeb domnívá, že zvláštní pozornost zasluhuje srovnání Martinů – Stravinskij z pozice rytmu a Martinů – Honegger ve vztahu k harmonii.

¹⁴ Viz: Kadavý, Jiří: *Specifika a rozmanitost sborové tvorby Bohuslav Martinů*, diplomová práce, Vysoká škola múzických umění Bratislava, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra skladby a dirigovania, Bratislava 2012

¹⁵ Tamtéž, str. 39

¹⁶ Tamtéž, str. 41

¹⁷ Tamtéž, str. 47

Také bakalářská práce Jiřího Kadavého z roku 2008, jejíž název je *Osm preludií Bohuslava Martinů a jejich rozmanitost z pohledu interpreta*¹⁸, zaslouží zmínku a je vůči tématu v naší práci analyzovanému ve shodě. *Osm preludií pro klavír* totiž B. Martinů napsal v roce 1929, tedy jen velmi krátkou dobu před vznikem baletu *Špalíček*. Jiří Kadavý nezpracovává pouze problematiku interpretace – mimochodem, jedná se o zajímavý, originální a poučený přístup – ale poměrně podrobně hovoří i k otázce teoreticko - analytické, například o metrorytmičkových strukturách, parametrech melodie, harmonických zvláštnostech, také ovšem s entuziasmem a přitom objektivně vysvětluje osobitosti zápisu klavírního partu. Tato vysokoškolská práce je vedle níže zmíněné diplomové práce Petra Webera velmi blízko zde zpracovávané analýze *Špalíčku* B. Martinů, jelikož časově, tedy dobou vzniku popisované skladby, i problematikou – pojednává o klavírním díle – právě s baletem souvisí.

Zatím nejpodrobnější rozbor díla lze nalézt v diplomové práci Petra Webera s názvem „*Špalíček Bohuslava Martinů*“.¹⁹ Autor velmi pečlivě a přesvědčivě formuloval své závěry a představil toto dílo Bohuslava Martinů v celé šíři. Diplomová práce Petra Webera se stala startovací čarou pro podrobnou analýzu.

2.1 Pojem *špalíček* a jeho historie

Je nutno uvést na tomto místě několik základních informací o pojmu *špalíček*. I toto totiž souvisí s návratem do historie, podobně jako stejnojmenný balet. V hudební oblasti se lze se *špalíčkem* setkat například v terminologii houslařství, u smyčcových nástrojů se jedná o kousek dřeva uvnitř korpusu. Ten spojuje luby s vrchní a spodní deskou.

Pojem *špalíčková kniha*, nebo jen *špalíček*, sahá hluboko do minulosti. Původ lze posunout až do antiky. Tehdy to byly svázané dřevěné desky, na jejichž povrchu byla vrstva vosku. Do ní se kovovým rydlem vryly znaky. Vazba měla důležitý význam.

¹⁸ Viz: Kadavý, Jiří: *Osm preludií Bohuslava Martinů a jejich rozmanitost z pohledu interpreta*, bakalářská práce, Vysoká škola múzických umění v Bratislavě, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra klávesových nástrojov, Bratislava 2008

¹⁹ Viz: Weber, Petr: *Špalíček Bohuslava Martinů*, diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra hudební, divadelní a filmové vědy, Praha 1984

Chránila jednotlivé zápisy před poškozením. Tento princip přetrval přibližně do prvního století před naším letopočtem, ale existovaly i jiné možnosti uchovávání záznamu, to když se dřevěná tabulka pokryla křídou nebo sádrou a psalo se do tohoto podkladu. Později se záznam do desky vyryl a zalil se voskem. Takto uchovaný zápis se označoval jako *tabelae*. Dřevěná destička byla postupně nahrazována pergamenem a následně papírem. Stejně jako se svazovaly voskem potažené dřevěné destičky, tak i pergamenové nebo papírové listy se k sobě vázaly. Tak vznikaly kodexy. Před vynálezem knihtisku existovaly další způsoby uchování zápisu. Například z konce 14. století pochází technika s názvem *jednolist*, přímým předchůdcem knihtisku byl *deskotisk* 1. poloviny 15. století. Se slovem *špalíček* souvisí také pojem *codex*, jehož historie spadá také až do dob Starého Říma, tam označoval soupis právních úkonů nebo norem, v podstatě to byl zákoník.

Do vývoje špalíčkové literatury je nutno zařadit *kancionál* jako sbírku kostelních písní. Počátky nalezneme ve středověku. Kancionál obsahoval nejen texty, ale i notový záznam. Velmi významné jsou kancionály husitské, ale hlavně Jednoty bratrské. Zpěv byl právě pro Jednotu bratrskou významnou součástí bohoslužby, a to hned za čtením bible. Hlavními představiteli jsou Jan Blahoslav²⁰ a Jan Amos Komenský. Především jejich zásluhou je jazyková úroveň a také písmo, ozdobené iniciálami a miniaturami, na vysoké úrovni, zřejmě nejvyšší ve srovnání s kancionály té doby. Kvalita práce byla vzorem pro kancionály literátské.

Ne vždy ale byly kancionály jen sbírkami písní duchovních. Záleželo na tom, pro jaké prostředí byl kancionál určen. Pokud to bylo pro prostředí domácí, mohly být jeho obsahem vedle básní a písní duchovních i písně světské. To pak vedlo k tomu, že právě v českém prostředí je vedle latiny užívána čeština. Podíl textů s duchovní tematikou však stále převažoval. S nástupem reformace na začátku 15. století a s přechodem k české bohoslužbě se podíl českých textů výrazně zvyšoval. Po husitských válkách přešla liturgie opět do latinského jazyka, ale již v 16. století vlivem dalších reformačních snah a činností literátů čeština a český zpěv opět našel svoje místo. Počínaje českým *Jistebnickým kancionálem*, pocházejícím z počátku 15. století, známe množství

²⁰ Například: Blahoslav, Jan: Písně evangelické, Ivančice na Moravě 1564

kancionálů jak tištěných, tak rukopisných. Jejich výčet není cílem této práce, přesto je třeba zmínit se ještě jednou o *kancionálech Jednoty bratrské*. Jak již bylo napsáno, jejich úroveň byla zřejmě nejvyšší, a to jak v obsahu, tak ve zpracování. Bylo to tím, že si Jednota bratrská dala omezení, které neumožňovalo vydávání kancionálů komukoliv, jak bylo zvykem. Vydání museli schválit starší Jednoty bratrské a ti mohli mít i připomínky k úrovni kvality. Bratrské kancionály se vydávaly jen v tištěné podobě a pod odborným dohledem. Nejstarší bratrský kancionál pochází z roku 1501 a existuje v jediném exempláři. Význam edice kancionálů byl mimořádný, ale pobělohorská doba měla katastrofální vliv na vydavatelskou činnost. Další významný kancionál Jednoty bratrské vydal *J. A. Komenský* až v roce 1659 v Amsterdamu.

Pro domácí kancionálovou tvorbu znamenal velkou ránu rok 1784, kdy císař Josef II. zrušil literátská bratrstva. Všechny kancionály, až na několik výjimek, musely být odevzdány. Důvodem bylo sjednocení bohoslužebného zpěvu. Za tím účelem byl vydán oficiální zpěvník, v českém překladu s názvem *Normální zpěvy*. Z roku 1808 pochází také *Kancyonálek pro českou školní mládež* Jakuba Jana Ryby.²¹ Od 19. století se produkce nových kancionálů zastavila úplně. V současné době jsou pod názvem *kancionál* vydávány formou zpěvníku písně k bohoslužbě, ale také takové, které jsou obsahem textu a zpracováním určeny například pro činnost pěveckých sborů mladých lidí při farních kostelích.

Opominout nelze ani alespoň zmínku o termínu *konvolut*, označujícím sborník kramářských písní, zhotovených podomácku: „*Spolu s rukopisnými zpěvníky a rodinnými kronikami znamenají špalíčky kramářských písní doklad estetických zájmů a zálib svých majitelů či výrobců.*“²² Tato citace ze *Slovníku české hudební kultury* směřuje do doby největší obliby špalíčků, tedy do let 1750 – 1850.

Druhá polovina 19. století, s přesahem až do konce první čtvrtiny století dvacátého, je charakterizována prosazením tezí ceciliánské reformy v celém spektru hudby. Z množství kancionálů té doby lze jmenovat olomoucký *Kancionál* Ludvíka Holaina a

²¹ Viz: Ryba, Jakub Jan: *Kancyonálek pro českou školní mládež*, obsahuje nábožná, mravná, rozličná dobrá i užitečná naučení mládeži podávající zpěvy, 1808

²² Viz: *Slovník české hudební kultury*, Editio Supraphon, Praha 1997, str. 910

zvláště *Český kancionál* Dobroslava Orla z roku 1921.

Také ve 20. století si pojem *špalíček* našel své místo, i když někdy se jeho použití vzdaluje původnímu významu. Významným inspiračním zdrojem se ve všech druzích umění stává folklór, zájem o něj přetrvává ze století devatenáctého. První skupinu tak tvoří knihy s tematikou folklórní a dětskou. Asi neoblíbenější je dodnes dílo Mikoláše Alše, obsahující 280 jeho ilustrací k písním a říkadlům. Grafickou úpravu provedl František Muzika. Spojení textu – národní písně, říkadla, poezie, pohádky – a výtvarného umění, tedy například kresby, je velmi časté, níže uvedené tituly zde slouží jako příklad, netvoří úplný přehled tvorby.

Aleš, Mikoláš: Špalíček národních písní a říkadel, Orbis, Praha 1950

Erben, Karel Jaromír: Špalíček, Praha 2005

Hrubín, František: Špalíček veršů a pohádek s kresbami Jiřího Trnky, Albatros, Praha 2006

Hrubín, František: Malý špalíček pohádek, Československý spisovatel, Praha 1975

Špalíček našich nejkrásnějších pověstí, Toužimský a Moravec, Praha 1941

Trnka, Jiří: Trnkův špalíček, Studio Trnak, Praha 2010

Kopecká, Zuzana: Špalíček pohádek Zuzany Kopecké, BB ART 2005

Špalíček pohádek a říkadel, Librex, Ostrava 2001

Další užití označení *špalíček* můžeme najít u zpěvníků a hudebních titulů. Mohou to být díla samostatná, jako *Špalíček Trojanův*, ale také třeba jen sbírka písní. Zajímavé je spojení písně a pohybu, *Hurvínkův špalíček* H. Štáchové byl vydán na CD. Tesařův *Špalíček* obsahuje čtyři skladby pro kytaru a dvě dua. *Špalíček zhudebněných říkadel* využívá hudbu Jitky Snížkové.

Trojan, Václav: Špalíček, Suita pro dětský sbor a klavír na motivy stejnojmenného loutkového filmu Jiřího Trnky, Editio Supraphon, Praha – Bratislava 1968

Štáchová, Helena: Hurvínkův Špalíček říkadel a písniček, CD, Supraphon Music, a.s. 2008

Tesař, Milan: Špalíček pro dvě kytary, Editio Bärenreiter, Praha

Špalíček písniček jarmarečních, ELK, 1940

Špalíček zhudebněných říkadel a cvičení pro malé děti, Olympia, Praha 1992

Martinů, Bohuslav: Nový špalíček, Melantrich 1946

Špalíček nemusí vždy souviset s folklórem, i když je určen pro děti. Může například shromážďovat náměty k zábavě.

Zapletal, Miloš: Špalíček her, 1988

Špalíček hádanek, Albatros, Praha 2002

Některé nápady jsou překvapující, to když se sestaví kniha receptů třeba na vaření, nebo na koktejly a podobně a označí se jako špalíček.

Špalíček receptů – série knížek, zaměřených na koktejly, vaření a podobně, Euromedia Group – Ikar, Praha 2009, 2010

Do špalíčku může být řazena také populárně naučná literatura.

Druhý špalíček českých exlibris

Špalíček výletů pro každý den, 365 výletů na hrady a zámky, Soukup a David, Praha 2010

Špalíček turistických zajímavostí Česka, Kartografie, Praha 2006

Nechybí ani zaměření na kulturu menšin. Nečasova kniha mapuje historii Romů, doplněna je o miniatury, na nich popisuje konkrétní příběhy.

Nečas, Ctibor: Špalíček romských miniatur, Centrum pro studium demokracie a kultury, Brno 2008

Na *Špalíček* můžeme narazit i v Brně, je to jméno multifunkčního obchodního centra, zrovna tak v Ostravě. V obou případech se jedná o paralelu ve smyslu sdružení různých služeb pod jednu střechu. *Špalíček* je ale také název folklórního souboru ZUŠ v Lomnici nad Popelkou, který čerpá z klasiků sběratelů folklóru a specializuje se na lidové umění Podkrkonoší. Festivalem „na křižovatce žánrů“ je pak *Valašský špalíček*, hudební festival ve Valašském Meziříčí. V Plzni existuje *Divadelní spolek loutkové divadlo Špalíček*. Takových příkladů lze najít bezpočet. Mají ale jedno společné. Sdružují příbuzná témata nebo příbuzné aktivity do jednoho více či méně soudržného celku.

2.2 Dvě kompoziční linie Bohuslava Martinů

Tvorba Bohuslava Martinů je obsáhlá a zasahuje do mnoha hudebních žánrů. O každé žánrové kategorii by bylo možno dlouze polemizovat. Zajímavý je však jiný úhel pohledu. V díle B. Martinů lze vyzorovat dvě zásadní tvůrčí linie. Jednou je hudba, kterou lze označit jako „oficiální“. V té se skladatel prezentuje jako profesionální hudebník, jenž píše skladby seriózní, takové, kterými se řadí vedle velkých skladatelů minulosti i současnosti. Tak psal Bohuslav Martinů koncerty, symfonie, opery... a do plejády skvělých autorů byl skutečně přijat, zařadil se mezi klasiky a jeho hudba je na repertoáru ansámbľů a sólistů celého světa.

Jenže vedle této hudby zní u Martinů neméně intenzivně i hudba jiná. Tu je možno vymezit jako *hudbu pro děti*. Vychází se v ní velmi často z folklórních tradic, ale není to podmínkou. Toto tvrzení je podpořeno a potvrzeno v příspěvku *Aleny Burešové*, předneseném na muzikologické konferenci *Bohuslav Martinů český a světový* v Ostravě v roce 1999: „*Je, myslím, zajímavé, že Martinů téměř po celý život komponoval jakoby ve dvou liniích. Na jedné straně neodolal, aby nevyzkoušel nové podněty zejména v instrumentálních a scénických dílech, na druhé straně jakmile se do nich ponořil příliš, rychle se odpoutal a zřejmě pro vnitřní rovnováhu to srovnal nějakou folklórní látkou, která s postupujícím časem stále víc zastupovala přímý dotek s domovem.*“²³ Upřednostnit nelze ani jednu z těchto linií. Nelze přesvědčivě dokázat, že například symfonická tvorba B. Martinů je nadřazená instrumentálnímu dílu, určenému pro dětského nebo mládežnického interpreta, nelze ani rozhodnout ve prospěch obráceného pořadí. Bohuslav Martinů totiž přistupoval ke každé kompozici stejně zodpovědně. Je lhostejné, zda budeme hovořit o kompozičních technikách v souvislosti s baletem *Špalíček* (1931), nebo o *Koncertu pro smyčcové kvarteto a orchestr* (1931). Obě kompozice jsou psány s nasazením, zodpovědně, obě ukazují na hledačské snahy autora. Martinů se hledání nových cest nevyhýbá. Usilovně pracuje, a to i když píše zmíněný *Koncert*, a zrovna tak zodpovědně přistupuje ke *Špalíčku*. Hudba pro děti u něj

²³ Burešová, Alena: Bohuslav Martinů ve sborové tvorbě pro děti, in Bohuslav Martinů český a světový, Sborník 23. ročníku muzikologické konference Janáčkiana, Ostrava 2000, str. 42

neznamená odpočinek nebo menší pracovní nasazení, ale je stejně důležitá jako jakýkoliv jiný proces jeho tvorby.

Tématem této práce je balet *Špalíček* Bohuslava Martinů. S jeho kompozicí začal skladatel v roce 1931. První verze byla dokončena v roce 1932. Premiéra byla realizována dne 19. září 1933 v Praze, 25. listopadu téhož roku v Brně. Bez zvláštních časových průtahů se B. Martinů pustil do úprav, dokončení definitivní verze je datováno 26. května 1940. Nabízí se tedy otázka, jaké kompozice bezprostředně předcházely, co psal skladatel v průběhu oněch deseti let a jaká díla po závěrečných úpravách na *Špalíček* navazovala. Neklademe si za cíl podrobnou analýzu jednotlivých děl, či jejich srovnávání a hodnocení. Jde nyní o informaci.

Nejprve je představena linie folklórní. Rok 1930 přináší *Česká říkadla*. Je zde prezentována tvorba pro ženský sbor. Námět je vhodný jako příprava pro práci na *Špalíčku*. Navíc sborové části baletu jsou určené pro soprán a alt, jedná se tedy o dobrý pracovní terén pro otestování možností právě ve vztahu k připravovanému baletu.

Rok 1937 je rokem vzniku další skladby – kantáty *Kytice*, psané na texty lidové poezie. Podobně jako ze *Špalíčku*, i z této kantáty bývají zpívány některé části dětskými sbory.

Do třetice je vybráno dílo, jež je pokračováním této řady skladeb. Je jím *Nový špalíček* z roku 1942. Tento cyklus písní na lidovou poezii pak připravuje *Písničky na jednu stránku* (1943) a *Písničky na dvě stránky* (1944) a hlavně *České madrigaly* (1948), psané na texty moravské lidové poezie.

Protipól uvedených skladeb pak tvoří například *Violoncellový koncert č. 1* (1930), také zde lze nalézt paralelu se *Špalíčkem*, jedná se o využití sólového violoncella, a ovšem také *Koncert pro smyčcové kvarteto* (1931), v této souvislosti je třeba upozornit na výborně napsané komorní úseky pro smyčce v baletu, jimiž se ale vzhledem k zpracovávanému tématu analýza nezabývá.

Ke *Špalíčku* v opozici stojí *Concerto grosso* (1937) se dvěma klavíry, zde lze hovořit o níže analyzovaném vztahu klavír – další hudební nástroje. Stejný rok vzniku sem řadí i významnou operu B. Martinů, tou je *Julietta*.

Protikladem *Nového špalíčku* je pak závažná orchestrální kompozice *Památník Lidicím* (1942).

Tato stručná sonda do zmíněných dvou vrstev tvorby B. Martinů, sledující právě roky 1930 – 1942, a uvedené skutečnosti dostatečně potvrzují hypotézu, že linie folklórní, související s tvorbou pro děti, plyne souběžně v jedné rovině s kompozicemi „oficiálními“. Dochází zde ke vzájemnému ovlivňování v oblasti využití nástrojů, kompozičních technik, hlasových možností zpěváků. Obě pásma jsou pracovními plochami pro experimenty a hledání a potvrzování tvůrčích nápadů a podnětů.

3. Využití klavíru v I. dějství baletu „Špalíček“ Bohuslava Martinů

Spojení orchestru se zvukem klavíru je pro hudbu Bohuslava Martinů jedním z poznávacích znamení. Proto je na místě otázka jak skladatel s tímto všestranným nástrojem nakládá, jak využívá jeho možnosti, jak jej zapojuje do průběhu kompozice. Jednotlivé kombinace jsou prezentovány na příkladech z I. dějství baletu. Zcela jsou z analýzy vyloučena dějství II. a III. a také části I. dějství, kde se klavír neuplatňuje. Notovým podkladem byla partitura, kterou vydala jako rukopis DILIA v Praze roku 1956.

Vlastní analýza si sice klade za úkol ukázat způsoby práce Bohuslava Martinů s tak flexibilním hudebním nástrojem, jakým právě klavír je, všímá si ale také dalších zákonitostí, které s průběhem hudby úzce souvisí a vysvětluje je na vybraných příkladech. Technický rozbor vychází z metody Karla Janečka, ale autor využívá i znalosti z teoretické literatury novější a zkušeností ze studia hudební teorie a skladby u Jiřího Kollerta na Konzervatoři P. J. Vejvanovského v Kroměříži, u Karla Risingera na HAMU v Praze a u Františka Emmerta na JAMU v Brně.

3.1 Klavír jako nositel tématu s jinými nástroji

Klavírní part bývá u Bohuslava Martinů nejen nositelem tématu s doprovodem jiných nástrojů. V této kapitole bude představen v situaci, kdy další nástroje tvoří buď doprovodnou plochu, nad, nebo pod níž klavír hraje téma, nebo druhý nástroj doplňuje klavírní sólo kontrpunkticky nebo harmonicky zpracovaným doprovodem.

Takový vzorový případ lze nalézt například v *obrazu 9. „V paláci černokněžníka*

(*Tanec stínů*)“ na straně 94 v taktech č. 31 a 32. V tomto příkladu je kromě klavíru a smyčců výrazně exponována pikola. První a druhé housle s violou vytváří v osminových hodnotách pulzující cluster *cis – d – es* v pianissimu, nad ním ve forte vede pravá ruka klavíru, když po hlavě tématu, tvořené po osminové pauze třemi osminovými notami ve stylu barokní fugy, následuje běh šestnáctin. Pikola – také ve forte – rytmicky respektuje klavírní hlavu tématu, ale v pak v sekvencových postupech hraje protipohyb vždy ke čtveřici vzestupných šestnáctin klavírního partu. Disonantnost heterofonních souzvuků, např. tón *g* v klavíru a *fis* pikoly, zmírňuje rozdíl použité oktávy. (Příloha č. 9)

Zajímavý příklad zaznívá v taktech č. 36 a 37. Smyčce pokračují ve výše popsaném ostinatu a ve slabé dynamice. Klavír i pikola uvedou ve forte opět hlavu tématu, ale nyní s pokračováním osminových hodnot a jen v délce jednoho taktu. Klavír tentokrát hraje oběma rukama – levá kopíruje v oktávě pohyb vrchního tónu paralelních sext ruky pravé, zapsané s označením *8sopra*, ale pikola, kopírující intervalové vztahy klavírního partu, hraje o sekundu níž. Je třeba upozornit, že tento dvoutaktový úsek je kromě zmíněné hlavy tématu v dalším průběhu zcela odlišný od taktů č. 31 a 32 právě pohybem v osminových hodnotách. (Příloha č. 9)

V obou uvedených příkladech je první z dvojice taktů zapsán v taktu celém, druhý pak jen ve 3/4. Posluchač to zvláště v taktech č. 36 a 37 vnímá jako zrychlení průběhu hudby, protože kratší druhý takt nemá zdvihovou osminovou notu. Děj tak dostává spád.

Otázka tóniny je v tomto analyzovaném úseku jasná. Klavír a pikola se v prvním dvojtaktí pohybují v *G dur*, přitom vrchní smyčce preferují ve svém doprovodu tón *d*. Vzniká tedy dojem kvartsextakordu. Druhé zmiňované dvojtaktí pak svým průběhem potvrzuje dominantní septakord, jenž je na první době taktu č. 38 rozveden do tóniky, tedy tónu *g*. (Příloha č. 9)

3.2 Klavír jako druhý hlas nebo imitace k hlavnímu tématu v jiném nástroji

V díle Bohuslava Martinů je klavír často využíván v pozici druhého hlasu, nebo jako imitace hlasu vedoucího. V I. dějství se taková situace vyskytuje již v *Předehře* na 12. straně partitury. V taktech č. 107 – 112 zazní vzestupný terciový pohyb nejprve v dřevěných hudebních nástrojích a první a druhé housle jej imitují. Nástup klavíru je

vložen mezi motiv dechů a jeho smyčcovou imitaci a je prezentován čtyřmi terciemi sestupnými. Nachází se zde ještě jedna vrstva, a to doprovod, reprezentovaný lesními rohy, druhým trombonem, violami a violoncelly s kontrabasy. Dřevěné dechové nástroje, housle, klavír a doprovodné nástroje tak tvoří čtyři vrstvy, jež sice spolupracují jako celek, ale jsou též značně autonomní. Každá z nich vytváří model a jeho tři sekvence vzestupné a modulující. Jednotlivé takty jsou na půdorysu D – T. Takt č. 107 je tedy v tónině *G dur*, č. 108 v *A dur*, č. 109 v *H dur* a č. 110 v *D dur*. Závěrečná sekvence postoupila o malou tercii vzhůru, není tedy v *Cis dur*, jak by vycházelo při použití pravidelného posunu o velkou sekundu, ale dostala se tak do tóniny *D dur*, jejíž tónika byla přehodnocena podle pravidel diatonické modulace na dominantu a pak rozvedena do tóniky cílové tóniny v taktu č. 111, tedy do *G dur*. (Příloha č. 2)

3.3 Klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sóla

Doprovod samotného klavíru k sólovému zpěvnímu partu, to je významná část „*Špalíčku*“ Bohuslava Martinů. Netvoří sice významný úsek z hlediska času, ale z mnoha důvodů jiných: klavír dokáže vytvořit sólistovi komfort intonační a rytmický, lze hrát současně hlavní melodii, resp. druhý hlas, i doprovod atd. Velmi významnou výhodou je zásadní změna v instrumentaci. Užití klavíru rozšiřuje možnosti kontrastu mezi zvukem celého orchestru nebo jeho výsečí, komorním obsazením a právě zvukem jednoho nástroje. Bez významu není ani velký tónový a barevný rozsah klavíru.

Jako příklad lze použít část 4. obrazu „*Hra o kohoutkovi a slepičce*“, a to úsek na straně 40 partitury od taktu č. 85 do taktu č. 98. Zpěv – sólový soprán, se pohybuje v tempu *Allegro* nejprve v celém taktu, dále se takt mění podle rytmického spádu textu včetně kvintoly v taktu č. 92. Až na tento případ jsou naprosto v převaze čtvrté hodnoty not. Tónový rozsah sopránu je od g^1 po fis^2 . Pravá ruka klavíru nejprve kopíruje zdvojenou oktávou průběh melodie sóla. Harmonii podporuje přidanou spodní tercií od vrchního tónu oktávy. Tento přidaný interval tak současně tvoří v paralelních terciích postupující druhý hlas k sólu. Zpočátku je podpurným tónem pro sólo vrchní tón tercie, avšak nejedná se o stereotypní paralelní postupy. Již v taktu č. 86 se na třetí době vrchní hlas klavíru stává horní tercií melodické linie sóla, tu podporuje tercie spodní i v

následujícím taktu. Od taktu č. 88 se klavír osamostatňuje. Autor nechává sólistu zpívat svou melodickou linku a pravá ruka klavíru postupuje protipohybem k ní. Vzniká tak druhá melodická plocha, jež vychází z principu heterofonie, kdy se oba hlasy vždy na harmonické funkci nebo směru melodie na krátkou chvíli shodnou, aby se opět ubíraly svou cestou i bez ohledu na vznikající sekundové disonance nebo současné zaznění dvou různých harmonických funkcí. Od taktu č. 94 se klavírní part odliší i po stránce rytmické. Opakované tóny zde autor odlišuje od sóla půlovou hodnotou a zvýrazňuje je akcentem. V souvislosti s rytmem je třeba upozornit na další zde použité akcenty v pravé ruce na první době taktu č. 88 (3/4), č. 89 (2/4) a č. 90 (3/4), které mají význam právě pro podtržení stavby melodie v souvislosti s artikulací slov textu.

(Příloha č. 3)

Levá ruka klavíru má v tomto úseku zcela doprovodnou roli. Rytmus plyne stále v hodnotách čtvrt'ová + 2 osminové, bez ohledu na střídání taktů. Výjimkou je přelom taktů č. 95 a 96, kde dvakrát po sobě následuje čtvrt'ová hodnota. V tomto místě se rytmus levé ruky klavíru srovná s frázováním textu sólového sopránu a odstartuje novou sérii. Doprovod z pozice harmonie a tóniny osciluje mezi *G dur* a *e moll* až po takt č. 98, kde se pomocí enharmonické záměny tónu *gis* za *as* a *dis* za *es* autor dostane do „běčkové“ tóniny *As dur*, která se barvou výborně hodí vzhledem k nástupu hoboje.

(Příloha č. 3)

3.4 Klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sóla s dalším nástrojem

Jestliže kombinace sólový zpěv a klavír přináší zajímavý kontrast vzhledem k částem tutti celého orchestru nebo úsekům bez užití klavíru, pak kombinace sólový zpěv, klavír a další nástroj je skvělou ukázkou způsobu kompoziční práce skladatele a prokazuje cit Bohuslava Martinů pro nuance komorní hudby. Martinů totiž dovede využít charakteru nástrojů a jejich specifčnosti při hře v různých polohách, světlosti jejich rejstříků a i s malým počtem nástrojů umí vynikajícím způsobem pracovat a využít svou fantasií.

Přesně takovým úsekem je 4. obraz „*O kohoutkovi a slepičce*“. Na straně 41 partitury se v taktu č. 99 ke kombinaci sólového sopránu a klavíru přidá nejprve první hoboj. Přebírá doprovodný rytmus klavíru. V taktu č. 105 se k němu v tomtéž duchu přidává druhý

hoboj a spolu pokračují v dvojjzvucích v intervalu sekundy, tercie nebo kvarty. Pro levou ruku klavíristy se tak otevírá nový prostor: arpeggiovány rozloženými akordy podporuje dvoudobý režim hoboje, jenž dál plyne bez ohledu na změny taktů. V gradaci po taktu č. 105 předjímá klavír nejvyšší tón zpěvního partu v této části, tedy *fis*², o celé tři takty dříve. Právě tón *fis*² se tak stává důležitým tónem citlivým stoupajícím, který dále směřuje k vrcholu, k tónu *g*². Ten je v následujících třech taktech výrazně exponován jak v partu sóla, tak ve složce instrumentální. Je to přesně v okamžiku, kdy má narůstat napětí k textu „*Bojím se, bojím, že umře!*“. Klavír i zpěv se pohybují v dynamice *poco f*, od taktu č. 105 dokonce *piú f*, ale hoboje zůstávají stále v dynamice velmi slabé a dotvářejí jen barevnou plochu ve spodním rejstříku nástroje. Až v taktu č. 110, tedy jen pět taktů před forte celého orchestru, následuje dvoutaktové crescendo do *forte* a přechod do střední polohy rozsahu nástroje. Předpis *f molto* od taktu č. 112, určený sólovému hlasu, je doplněn v instrumentaci kromě již zúčastněných jen pizzicatem violoncell a kontrabasů. Poslední takt vzestupu dynamiky je podpořen ještě dvěma klarinetu a ústí do *forte* celého orchestru.. Přes toto malé nástrojové obsazení se skladateli přesvědčivě podařilo dosáhnout takové gradace, že následující nástup tutti orchestru ve forte zní plynule a přesvědčivě. (Příloha č. 3)

3.5 Klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sboru s dalším nástrojem

Obraz 7., „*Pečení zajíce*“, přináší na straně 73 partitury zajímavou kombinaci: doprovod sboru je od 15. taktu svěřen klavíru a dvěma hoboju, od taktu č. 19 se přidávají klarinet a kontrabas, od taktu č. 21 pak ještě dvoje housle. Zpěvní hlasy respektují ve frázování předpis celého taktu, ale doprovod běží v pravidelném tříosminovém pulsu. Akcentovaná levá ruka klavíru hraje první z trojice, pravá ruka a hoboje doplňují staccatem druhou a třetí osminu, a to klavír a první hoboje intervalem sestupným, třetí osmina tvoří dvojjzvuk, druhý hoboje protipohybem, tedy nahoru, doplňuje harmonii. Hobojové party jsou ozdobeny přírazem – první hoboje na první osmině z dvojice, druhý hoboje na druhé. Levá ruka klavíru utvrzuje tóninu *B dur*, doprovodná složka dechů osciluje mezi *B dur* a *g moll*. Po dvou taktech, tedy v taktu č. 17, se doprovod přesune na dominantu *B dur*. Ke změně dochází v 19. taktu. První hoboje

pokračuje ve 3/8 taktu s podporou klarinetu vždy na třetí notě, ale klavír, podporován druhým hobojem a pizzicatem kontrabasu, přechází do taktu celého v průběžných osminách, je tedy ve shodě se zpěvem. Od taktu č. 21 se ke kontrabasu přiznávávkovým způsobem přidávají první a druhé housle. Všechny doprovodné složky vykazují jasné ostinátní rysy, změny v rytmu jsou konkrétní, ovšem každá i drobná změna v intervalové struktuře představuje významnou změnu v harmonii a tónině. Jak je pro autora typické, i zde se setkáváme s *biakordikou*, když zní současně dvě harmonické funkce.

(Příloha č. 6)

3.6 Klavír jako složka harmonie

Harmonická složka hudby Bohuslava Martinů je pro posluchače barvitá, někdy překvapivá, ale nikdy nezní příkře, nebo snad „příliš“ příkře, i když vedle sebe zaznívají disonantní intervaly jako sekundy, septimy nebo tritónové vztahy. Je to dáno způsobem úpravy těchto kombinací tónů a jejich významem ve vztazích tóninových a harmonických, ve vytváření citlivých tónů a jejich rozvádění. Posluchač se nikdy nedostává do pocitu dezorientace v tónině, ta je vždy dostatečně konkrétní, i když do příslušné harmonické funkce zasahuje funkce jiná z téže tóniny. To platí i v situacích, kdy se dostáváme do sféry biakordiky, rozšířené tonality nebo bitonality. Je otázkou, proč zmíněná seskupení tónů tak dobře zní, proč zní tak typicky právě u Bohuslava Martinů, tedy – jaké jsou pro B. Martinů typické harmonické postupy, vztahy akordů mezi sebou apod. Co způsobuje, že i méně zkušený posluchač při hudbě B. Martinů neztrácí zájem a orientaci, jako se to někdy stává u kompozic jeho současníků B. Martinů? Analyzované příklady právě ze „*Špalíčku*“ Bohuslava Martinů mohou potvrdit některé hypotézy – ty jsou vymezeny těmito okruhy:

1. vždy je jasná vedoucí melodická linie
2. basová linka vytváří zřetelnou protimelodii a základ pro jasné určení harmonické funkce
3. v akordu mají dominantní úlohu tóny *primární harmonie*, tedy takové, která má rozhodující význam pro logický tok harmonických funkcí v okruhu aktuální

tóniny

4. tóny jiného současně znějícího akordu, ať už tonálního nebo mimotonálního, mají význam především jako tóny citlivé, tedy se snahou po rozvodu, nebo primární akord zahušťující
5. výše uvedené platí i v případě kombinace tónin, které pro které mám označení „konfliktní“, tedy které jsou použity v podstatě na bázi *bitonality* nebo *polytonality*, ale nevytvářejí dvě nebo více kontrastních pásem, nýbrž vzájemně se přes jejich autonomní průběh ovlivňují.

Následující příklady výše uvedené závěry potvrdí.

Tři tóny, $g^1 - a^1 - g^1$, to je vstupní motiv zpívaného baletu „*Špalíček*“ Bohuslava Martinů. Úvodní stránka partitury nemá žádné předznamenání ani označení taktu, jen zazní tři tóny melodie v tempu *Moderato*. Zahrají je flétna, trubka, klavír a první housle v dynamice *mf* s *crescendem* a *decrecendem*, třetí nota je prodloužena korunou. Ovšem na této malé ploše se toho děje mnohem víc. Basové tóny $G - Fis - E$ v partu třetího trombonu, tuby, druhého violoncella, kontrabasů a klavíru představují protimelodii. Druhé housle a klarinety sledují pohyb melodie atd.

Po stránce harmonické se v první řadě jedná o sled akordů *kvintakord G dur*, *dominantní kvintsextakord d - fis - a - c* a klamný závěr, tedy *kvintakord VI. stupně - e moll*. To potvrzuje tóninu $G\ dur$. Ovšem úvodní akord je rozšířen o tóny *fis* a *e*. Vzato terminologií harmonie – tón *fis* zastupuje dominantu a současně předjímá její tercii, tón *e* je součástí subdominanty, ale také základním tónem VI. stupně.

Dominantní kvintsextakord ve druhém akordu je doplněn o tóny *e*, to hrají violoncella, druhé housle, klavír, trubka, lesní roh, fagot a klarinet, a *g* v partu viol, klavíru a trombónu. Ty spolu se septimou septakordu – tónem *c* představují subdominantní funkci, tedy akord $C\ dur$. Ve výsledku zní tedy současně harmonické funkce $D7$ a S .

Třetí akord je reprezentován *kvintakordem e moll*. Ale i zde nalezneme tóny neakordické: *c* ve viole, *d* v partu klavíru a lesního rohu. Ve spojení s kvintakordem *e moll* je tón *d* septimou měkce malého septakordu, naproti tomu tón *c* tvoří spolu se základním tónem *e* akord $a\ moll$, tedy subdominantu právě k akordu *e moll*, nebo také II. stupeň v tónině $G\ dur$.

Lze tedy konstatovat, že průběh těchto tří souzvuků probíhá ve dvou liniích. První linie je sestavena z akordů *primární* harmonické řady:

$$g - h - d - fis / d - fis - a - c / e - g - h - d.$$

Sekundární harmonickou řadu reprezentuje následující sled akordů:

$$e - g - h / c - e - g / c - e - g.$$

Primární řada představuje známý princip pohybu. Kinetika je dána funkčností jednotlivých akordů v rámci tóniny G dur tak, jak ji známe z klasické harmonie v podobě přípravování a rozvodů citlivých tónů. Rozdíl je zde ovšem v tom, že realizace přípravy a rozvodu vázaných tónů nemusí být a ani není provedena zásadně podle přísných pravidel, ale realizována je. Například tercie dominantního septakordu má pokračování v jiné oktávě a jiném nástroji, naproti tomu septima skutečně klesá sekundou ke kvintě VI. stupně jak ve druhém klarinetu, tak v lesním rohu, v klavíru nebo v partu druhých houslí.

Sekundární řada je na první pohled založena na principu terciové příbuznosti, ale především je opakem řady primární: kinetická energie je minimální, převažuje statika. Potvrzením je linie tónu *e*, který je společný pro všechny tři akordy a v partituře zazní ve stejné oktávě v první dvojici akordů v levé ruce klavíru, mezi druhým párem v partech klarinetu a violy. Pro všechny tři akordy je pak ještě společný tón *g*.

Třetí takt je určen jen klavíru a smyčcům. Princip je podobný jako v úvodu: melodie je opět jen třítónová, tedy velká sekunda stoupající a zase klesající $g^1 - a^1 - g^1$, bas postupuje opět v protipohybu, ale tentokrát se jedná o mollový kvintakord sestupný. Došlo ke změně tóniny, nacházíme se v *g moll*. Melodie ve vrchním hlasu klavíru je opět podpořena prvními houslemi, bas reprezentuje levá ruka klavíru, druhé violoncello a kontrabas. Analýza ukazuje opět na dvě harmonické linie. *Primární* linie opět vykazuje snahu po pohybu:

$$g - hes - d - f / d - fis - a - c / c - e - g - hes - d$$

Sekundární linie tentokrát nabízí k vysvětlení zbývající tóny $as - e$ z prvního akordu a z druhého kvintakord $es - ges - hes$. Statičnost vykazuje tón hes , jenž je obsažen ve všech třech souzvucích. V prvním jej hraje klavír a druhé housle, ve druhém klavír a violoncello a ve třetím pak opět klavír a druhé housle. Tón as je součástí sestupné melodie ve velkých sekundách – po enharmonické záměně pohyb $gis - fis - e$. Tento postup prezentuje ve stejné oktávě klavír a viola, na ni navazuje třetím tónem violoncello, které pohyb dokončuje. Tón e zaprvé reprezentuje statičnost mezi prvním (klavír a viola) a třetím akordem (klavír a violoncello), také ale je součástí druhého hlasu k výše zmíněnému třítónovému motivu, když v levé ruce klavíru nechal autor zahrát postup $e - ges - e$, tedy v enharmonické záměně $e - fis - e$. Kvintakord $es - ges - hes$ je v pozici frygické funkce k akordu $d - fis - a$. Vzniká tak kinetičnost ne horizontální, ale vertikální.

Takt č. 5 je už jen ve znamení klavíru. Melodie ve vrchním hlase, tedy tóny $g - a - h - cis - dis$, je tvořena celotónovou stupnicí, bas opět postupuje protipohybem.

První akord je tvořen tóny $e - g - hes - d$ - vynecháno $f(fis) - a$.

Druhý akord: $f - a - c - e s - g$ s přidaným tónem fis .

Třetí akord: $cis - e - g - h$ - (vynecháno je d) - f

Čtvrtý akord: $fis - ais - cis / c - e - g$

Pátý akord: $h - dis - fis$.

Také zde bychom mohli hovořit o dvou liniích. *Primární, kinetická* by mohla vypadat takto: $g - hes - d / f - a - c / e - g - h / c - e - g / h - dis - fis$. Základní tón akordu sleduje postup basu. Pohyb, tedy harmonické napětí mezi jednotlivými akordy, je zřejmý a lze jej vysvětlit podle klasické harmonie takto: jedná se o modulaci z tóniny výchozí *C dur* do tóniny cílové *H dur*.

Sled funkcí pak vypadá takto:

C dur: D - S - III.

H dur: S - F - T.

Řada tedy začíná mollovou dominantou ve výchozí tónině *C dur*, po subdominantě následuje přehodnocení III. stupně na mollovou subdominantu tóniny cílové *H dur*, pak přijde kvintakord frygický na sníženém II. stupni a po něm tónika *H dur*. Jedná se o diatonickou modulaci.

O v pořadí čtvrtém akordu je nutno zmínit se v této souvislosti ještě jednou. V pravé ruce klavíru totiž současně s tóny sníženého II. stupně zní durový akord *fis – ais – cis*, tedy dominanta z tóniny *H dur*. Dochází zde tedy ke kumulaci napětí, kdy frygický akord v levé ruce tíhne ke klesání k tónice, zatímco dominanta v ruce pravé posiluje tendenci stoupat a tedy rozšiřovat protipohybem k levé ruce zvuk a posílit gradaci do tónického kvintakordu. Kadence v tónině *H dur* má tedy podobu *S – D/F – T*.

Za povšimnutí stojí také to, že tóniny *D dur* a *H dur* jsou v terciové příbuznosti. S touto informací se v analýze ještě budeme setkávat.

Sekundární, neboli statická linie je v tomto případě zjevná opakováním tónu *fis*, který je buď přímo, nebo latentně zastoupen ve čtyřech akordech s výjimkou v pořadí třetího, kde je nahrazen tónem *f*.

Další nezařazené tóny vytvářejí sestupnou linii *e – es – cis – cis – h* uvnitř akordů. Druhá taková řada, také ve vnitřních hlasech, je tvořena tóny *a – g – f – e – h*.

Za zmínku stojí také uspořádání souzvuků pravé a levé ruky klavíru odděleně. Obě osnovy totiž přinášejí způsob pro B. Martinů typický a často používaný, tedy paralelní postupy v určitých intervalových seskupeních. Vrchní notová osnova představuje takové akordy jen dva, první a druhý jsou terckvartakordy. Osnova spodní používá kombinaci intervalovou poněkud složitější. Mezi krajními tóny je vzdálenost nóny, pak následuje oktáva a kvinta od basového tónu. Tento paralelní pohyb tří akordů za sebou lze také určit jako kvintový akord, jež Bohuslav Martinů také rád používal. (Příloha č. 1)

Na straně 6 partitury se od taktu č. 74 pohybuje celý orchestr v tónině *D dur*, její tóniku potvrzuje na první době celého taktu v hluboké poloze spolu s klavírem také první a druhý trombon a violoncello s kontrabasem. V opakování tónu *d* od taktu č. 78 pokračuje violoncello a kontrabas. Na čtvrté době tohoto taktu hraje klavír akord *Fis dur* a proti stále probíhající tónině *D dur*, podporován jen klarinety a fagoty vybočuje na dva takty do tóniny *Fis dur* a vytváří tak bitonální terén. V taktu č. 80 pak proti akordu *A dur*, tedy dominantě zazní v klavírním, klarinetovém, fagotovém a tentokrát i

hobojovém partu kvartsextakord *Gis dur*, mimotonální dominanta k předchozímu souzvuku *Cis dur*. V tuto chvíli má však jinou funkci. Její tóny se stávají citlivými k dominantnímu septakordu *a – cis – e – g*. Jsou tak vůči němu v pozici lydického akordu a tímto způsobem se hudba opět vrací do tóniny *D dur* v taktu č. 81. (Příloha č. 2)

Důkaz skladatelova citu pro klasickou harmonii lze nalézt na straně 9 v úseku taktů č. 93 – 96. Po volné první době taktu č. 93 je v klavíru přesvědčivá každá první osmina doby – sextakord *G dur*. Je podporována dřevěnými hudebními nástroji, prvními houslemi a lesním rohem. Proti ní stojí v kontrapozici osmina druhá, jež je tvořená kvintovým akordem *g – d – a – e – h*. Spodní smyčce hrají téma bez ohledu na harmonický průběh tohoto taktu.

V taktu č. 94 se všechny zúčastněné nástroje shodnou na první době na tónině *G dur*, ale hned druhá doba je tvořena souzvukem *gis – h – d – f*, rozvedeným do akordu *a moll*. Všechny citlivé tóny dechových nástrojů jsou rozvedeny podle pravidel kombinovaného rozvodu, stylizace klavíru je v rozvodech volnější, typickým postupem je pokračování tónu *gis*² v nejvyšším hlase do tercie, ne do primy rozvodného akordu. Tento úsek končí v tónině *a moll*. (Příloha č. 2)

Akordy, použité na straně 79 od taktu č. 25, jsou v této podobě velmi používané právě v díle Bohuslava Martinů. Jedná se o intervalové struktury, které mají uvnitř souzvuku sekundu, ale nedají se analyzovat jako například terckvartakord septakordu, i když na první pohled tento případ připomínají. V této vnitřní stavbě se navíc Martinů pohybuje vzestupně i sestupně, aniž by uspořádání měnil – vytváří tak například několikataktové ostinatní plochy, ale ozdobuje tak i melodickou linii, která bývá obvykle umístěna do nejvyššího hlasu.

Zde, v tomto analyzovaném úseku, se jedná o pravidelné opakování dvou intervalových struktur na ploše 5 taktů se zdvihem. Akordy pravé ruky klavíru jsou vytvořeny z kvartových akordů *hes – e – a – d / as – d – g – c*. Úprava, kdy mezi krajními tóny zní velká septima a uprostřed septimy ještě velká sekunda, je zvukově velmi dobře přijatelná, ovšem B. Martinů se s touto disonantností ještě nespokojuje a přidává v levé ruce tóny *es* a ve druhém akordu *des* – zesílené v oktávě. Vzniká zde trojí vztah: čistá kvinta mezi basovým tónem a spodním tónem čtyřzvuku a disonantní poměry - zvětšená oktáva mezi basovým tónem a vrchním tónem sekundy a interval

zvětšené kvarty mezi basovým tónem a vrchním tónem partu pravé ruky. Uvedená stavba akordu ale – i když smysl je zde evidentně v rytmické složce – stále zůstává v oblasti pěkného a zajímavého zvuku, zvláště když ke klavíru skladatel přidává smyčce s tónovými postupy kopírujícími souzvuky klavíru a přesto, že zde připisuje další disonanci – spodní tón druhých houslí, jenž tvoří v pravidelném střídání akordů s vrchním tónem klavíru nejprve interval velké nóny g/a , a pak velké septimy as / g . (Příloha č. 7)

Od označení tempa *Poco vivo* v taktu č. 70 na straně 88 následuje úsek sedmi taktů v tónině *D dur*. Přes jednoznačnost určení tóniny stojí za zmínku analýza jak z pozice sledované harmonické struktury klavíru, tak ve vztahu k dalším melodicko - harmonickým vrstvám. Klavírní part přináší v prvním taktu čistý kvintakord *D dur* v úzké sazbě, z tohoto akordu nevybočuje ani průběh dalších nástrojů aktuální partitury. Další průběh je již živější: klavír v pravidelném rytmickém pulsu nechává zaznít současně dominantu i subdominantu – tedy akordy *A dur* a *G dur*, seřazením do tercií dostaneme známý undecimový akord $a - cis - e - g - h - d$. K tomuto bipolárnímu souzvuku přiřazuje Martinů vrstvu doprovodnou, reprezentovanou kontrabasem, violoncellem a druhými houslemi, která v ostinátním rytmu zůstává na tónice, tedy akordu *D dur*. Fagot a viola setrvávají na rozloženém dominantním septakordu $a - cis - e - g$, přičemž fagot imituje violu o dobu později. Zajímavou ambivalenci lze nalézt v partu klarinetů – druhý podporuje violu shodnými tóny rozkladu, ale první klarinet podtrhuje klavírní strukturu, když hraje rozloženě tóny $g - h - cis - e$. Pikola, hoboje a lesní rohy – což je velmi zajímavý instrumentační nápad – hrají vytercovanou melodii v *D dur* bez tonálních odchylek. Tato *bipolarita harmonických funkcí* patří k typickým rysům hudby B. Martinů. (Příloha č. 8)

Ve druhém taktu po začátku části s názvem „*Proměna a tanec lva. (Černokněžník se promění ve lva)*“ na straně 106 kombinuje B. Martinů zvuk violoncell a kontrabasů – obě nástrojové skupiny zde zní ve stejné oktávě – s hlubokou polohou klavíru. Proti tónům tremolovaného clusteru $c - des - d - es$ s rozvodným tónem hes v prvním případě a f v opakování napsal autor do klavírních not rozložený akord ve dvaatřicetinových hodnotách. Seřadíme-li jeho tóny do tercií, vznikne terdecimový akord $as - c - es - g - hes - des - fis$, vyznačující se originálním zvukem a barvou. Ovšem v tomto případě je

třeba respektovat zápis: Martinů dělí frázi pomocí trámců na čtyři tóny vzestupné, tj. *g – hes – des – g*, pak oblouk tvoří sedm not *fis – as – c – es* nahoru a zpět *c – as – fis*, načež po třech notách *g – des – hes* ukončí frázi na první době dalšího taktu výchozím tónem *g*. Proto lze dát přednost rozdělení průběhu na dvě funkce: zmenšený kvintakord a k němu příslušný alterovaný septakord *fis – as – c – es*, obsahující citlivé tóny *fis*, *as* směřující do tónu *g*. (Příloha č. 11)

V taktu č. 95 na straně 106 zůstává cluster smyčců beze změny, s výjimkou rozvodného tónu, ale rozdílné noty lze nalézt v klavírním partu: alterovaný akord je tentokrát připraven postupem *ges – hes – des – g* v úvodní sérii čtyř tónů. Zde doporučuji nečíst přísně frázování, ostatně ani počet not nevychází do počtu dob v taktu – přebývá jedna dvaatřicetina, ale notu *g* už chápat jako klesající malou sekundu k alterovanému akordu od *fis*. Dynamičnost tohoto malého dvoudobého úseku je mimořádná. Po návratu k tónu *fis* je nutno tón *g* nyní chápat jako finální, je možno říci i jako tóniku, a následující tři noty *des – hes – ges* jako snížený druhý stupeň k poslednímu tónu fráze – k tónu *f*. Tento závěr tedy harmonicky směřuje do kvartsextakordu *b moll*.

Následující úsek exponuje dechové nástroje a průběh hudby směřuje k tónu *c*. Jedná se o modulační moment, kdy v taktu č. 98 dostává vsuvka klavíru další dimenzi. Kombinace prvního rozloženého akordu od *g* z taktu č. 92 a rozvodného tónu *f* z taktu č. 95 využil B. Martinů k modulaci do tóniny *f moll*. Alterovaný akord od *fis* se může chápat jako mimotonální k tónu *g*, potom akord sestupný *g – des – hes – g* jako druhý stupeň *f moll*. Také zmiňovaný cluster podporuje změnu tóniny. Je rozšířen na celou skupinu smyčců. Part prvních houslí obsahuje tóny *c – des – e – f*, tóny *c* a *f* jsou součástí tóniky *f moll*, *des* a *e* jsou citlivé tóny. Part druhých houslí má cluster *g – as – a – hes*, k tónické tercii *as* směřuje především tón *g*, zřetelný je i chromatický postup *hes – a – as*, směřující do taktu č. 99. Viola hraje *c – des – e – f*, situace je tedy obdobná jako u prvních houslí, jen tremolo není shora dolů, ale vzestupné, stejně jako u violoncella a kontrabasů. Druhé violoncello a kontrabas hrají v unisonu tóny *c – des*, první violoncello přidává primu a tercii *f moll*, tedy tóny *f – as*. Rozvodným tónem je základní tón tóniny *f moll*, doplněný v partu sekundu tercií, tedy tónem *as*.

Takty č. 100 – 103 potvrzují tóninu *f moll*: cluster violy, violoncella a kontrabasů

v tremolu začínají ve všech třech hlasech tóny $f - c$ a střídají se f s tónem e , c s tónem des . Rozložený akord klavíru přináší opět novinku: po kvintakordu f *moll* se intonace zvýší o půltón na sekundakord tvrdě malého septakordu $e - fis - ais - cis$ a zpět.

Takty č. 103 – 105 jsou exponovány jen v dechových nástrojích. Hudba zde moduluje do tóniny c *moll*. Všechny nástroje hrají unisono a ke změně dojde geniálně jednoduchým způsobem: po tónech $f - as - c - es$ zařadil autor tón d a celý postup ještě potvrdil opakováním taktu 104. Tak se z tóniky f *moll* stala subdominantní funkce cílové tóniny c *moll*. Rozložený akord klavíru $c - es - g - c$ je tentokrát v pokračování intonačního oblouku střídán akordem Ges *dur*, tedy v tritonovém vztahu. Tento model se beze změny opakuje až do taktu č. 112.

Celý úsek je uzavřen sextolami v taktech č. 113 – 118. To je velmi zajímavá situace. Pravá ruka klavíru hraje melodický oblouk, charakteristický lydickým postupem $c - d - e - fis - e - d - c$ a v orchestru je podporována violou, proti tomu levá má postup $c - des - es - f - es - des - c$ s podporou druhého violoncella, představuje tedy tóny spodního tetrachordu stupnice frygické od tónu c . Podobně je konstruován part prvních houslí, kde druhý hlas reprezentuje postup od g opět jako lydický tetrachord: $g - a - h - cis^1 - h - a - g$, zatímco pohyb v tetrachordu frygickém, tedy $g - as - hes - c^1 - hes - as - g$ je svěřen druhému hlasu druhých houslí a částečně jen třítónovým postupům kontrabasů. Výsledkem jsou dva postupy v paralelních kvintách v bloku smyčcových nástrojů, s výjimkou kontrabasu, a klavíru, jeden v charakteristice lydické, druhý frygické. Nástroje ve skupině dřev – klarinety a fagoty jsou psány v tónině $g - moll$ *aiolské* a hrají v paralelních terciích, flétny mají stupnici c *moll* *melodickou*, připočteme-li k ní i osminovou notu c^1 . Z tohoto pohledu se tato plocha jeví jako *polytonální* a *vícevrstevná*. Snaha po zjednodušení ovšem vede k další úvaze: téměř všechny zúčastněné nástroje se v uvedeném úseku sice skutečně pohybují v sextolových skupinách ve svých melodicky a tonálně vysvětlitelných vztazích, ale protože jako celek využívají celou chromatickou stupnici, vzniká zde dvanáctitónový transparent, tvořící podklad pro chorál žesťových nástrojů a hoboju. (Příloha č. 11)

Část „*Tanec krahujce*“, v partituru se nachází na straně 112, originálně představuje možnosti různých rozvodů téhož akordu, v tomto případě hraného klavírem, na základě použití postupu citlivých tónů. Klavírní part je založen na střídání dvou vzájemně

sousedících akordů, na hodnocení jejich vztahu a na řešení rozvodu druhého z nich. V taktu č. 127 se tedy nejprve v osminových hodnotách třikrát vystřídají kvintakordy *cis moll* a *d moll*. Kvinta $cis^2 - gis^2$ je zde v pozici citlivých tónů k rozvodným tónům $d^2 - a^2$. Samotný vztah těchto dvou akordů má lydický charakter. Vezmeme-li ovšem v úvahu také tři čtvrtě noty fagotu $a - d^1 - d$ právě v taktu č. 127, lze hovořit o spoji tvrdě velkého septakordu na dominantě s tónickým kvintakordem *D dur*. V rozvodu na přelomu taktů č. 128/129 tón a^2 postoupil půltónovým krokem k tónu hes^2 , ale k ukončení napětí nedošlo, právě naopak. Rozvodný akord je složen z tónů zmenšeného kvintakordu $e^2 - g^2 - hes^2$, jenž je vzhledem k přítomnosti intervalu zmenšené kvinty, neboli tritonu, ne završitelem, nýbrž pokračovatelem započatého pohybu. Jako kvintakord na sedmém stupni durové stupnice směřuje do akordu *F dur*. Řešení se odehrává bez účasti klavíru až po jednotaktovém odkladu v taktu č. 130.

Obdobná situace se vyskytuje v taktech č. 131 a 132. Klavír hraje tytéž kvintakordy *cis moll* a *d moll*, fagot má ve svém partu opět pohyb $a - d^1 - a$, jen rozvod nabízí jiný postup: tóny f^2 a a^2 stoupají ke ges^2 a hes^2 , nota d^2 klesá k des^2 . Tímto chromatickým pohybem se autor dostává do tóniny *Ges dur*, ale ani zde není situace definitivně vyřešena, neboť zatímco dechové nástroje výslednou tóninu respektují, nástroje smyčcové jsou jakoby nerozhodnuty. První housle sice spolupracují s houslemi druhými i s violou, když setrvávají na akordu *A dur*, ale jejich tón cis^2 je enharmonickou záměnou kvinty akordu *Ges dur*. Viola svým postupem připomíná zmíněné tři tóny fagotu, když hraje $e^1 - a^1$, ale třetím tónem by mělo být malé a , jenže místo něj je v notách malé hes , tedy tercie akordu *Ges dur*. To znamená, že od taktu č. 132 se prolínají dvě tóniny – *A dur* a *Ges dur*. Jedná se tedy o bitonální úsek, přičemž se ale průběh hudby neodehrává ve dvou separovaných plochách, nýbrž tyto se vzájemně ovlivňují. Proto hovořím o tzv. „*konfliktních tóninách*“, tedy takových, které tvoří konflikt čili napětí nejen horizontálně v rámci svých harmonických vztahů, ale také vertikálně.

Takty č. 135 a 136 jsou v klavíru i dechových nástrojích opakováním předchozího průběhu. Rozdíl je jen v houslích a viole, jež v taktu č. 135 sestupnými terciemi vytváří protipohyb k dechovým nástrojům dřevěným.

Posluchače jistě zaujme řešení taktů č. 139 – 154. Nejprve dochází ke změně zápisu,

místo průběžných osmin je zde použito od taktu č. 139 osminové tremolo, výsledný zvuk však zůstává stejný, rozdíl oproti předchozímu zápisu je v opačném směru pohybu. Zvukově vznikne půltónový sestup v kvartsextakordech ve sledu akordů *g moll – fis moll – f moll*. Další dvoutaktí je opět v kvartsextakordech a navazuje na poslední akord předchozí série: *f moll – e moll – f moll*.

Jinou funkci má kvartsextakord v taktu č. 143: z tónu h^1 se stává citlivý tón stoupající, jenž směřuje k tónu c^2 , e^2 klesá na es^2 , g^2 je zadrženo. Výsledkem je kvintakord *c moll*.

Čtyřtaktí taktů č. 145 – 148 je v klavíru zapsáno v kvintakordech. V prvním dvojtaktí zní sled akordů *c moll – h moll – c moll*. Akord $h^1 – d^2 – fis^2$ je lydickou funkcí k výslednému souzvuku *c moll*. Druhé dvojtaktí harmonicky navazuje na první, když uvádí sled akordů *c moll – h moll – hes moll*.

Dva stupnicové běhy taktů č. 148 a 149 v klavíru jsou tvořeny melodickými tóny, jež vyplňují vzdálenosti akordických tónů nejprve kvartsextakordu *hes moll* a následně *es moll*.

V taktech č. 151 – 154 se opět už známým způsobem střídají kvintakordy *Ges dur – F dur – Ges dur*. Akord *F dur* je lydickou funkcí k tónice *Ges dur*. Běžkový charakter tóniny zápisem podporují party dechů a spodních smyčců, housle a violy se na akordických tónech podílí jako tóny enharmonicky zaměněné. Zajímavé je, že po vzestupném triolovém běhu dřevěných dechových nástrojů a glissandu klavíru se situace obrací – dechy jsou zapsány v *A dur*, proti nim hrají smyčce v tónině *Hes dur*, podpořené jsou ještě tympánem. Jelikož výslednou tóninou je *A dur* před dvojtaktí v taktu č. 163, lze u smyčcových nástrojů hovořit o frygickém charakteru jejich tóniny. Klavír pak v závěrečných taktech této části tóninu *A dur* opakováním tercie *a – cis* a glissandem $e^1 – e^2$ potvrzuje. (Příloha č. 11)

Podrobnější analýza harmonické struktury a jejího vztahu k probíhajícím tóninám ukazuje na bohatost a variabilitu hudby B. Martinů.

Například v části „*Tanec malé myšky*“ se na straně 120 partitury od taktu č. 187 vyskytují dvě dynamické vrstvy. Primárně oddělují a zvýrazňují nositele hlavního, tentokrát rytmického toku dřevěných dechových nástrojů v mezzoforte od struktury doprovodné v pianu žesťových nástrojů, klavíru a smyčců, hrajících pizzicato. Při

podrobnější analýze ale doprovod také upřesňuje tóninu. Vedoucí nástroje – pikola, flétny a hoboje s „kráčejším“ klarinetem neurčují tonální vztahy dostatečně. Teprve po přidání pianových not dalších nástrojů a zvláště s přihlédnutím k rozloženému akordu *h moll* v klavíru, lze výchozí stupnici sestavit nejlépe takto:

$$h - c - d - (es/dis) - e - fis - g - a - h.$$

Jedná se tedy o frygický modus. Je třeba ještě zmínit tón *es*, prezentovaný v trombonovém partu. Lze jej chápat jako uměle zavedený citlivý tón, protože má snahu klesat k tónu *d*, nebo jako rozšíření tonality, ale také jako tón, připravující následující změnu tóniny v taktu č. 191.

V dalších dvou taktech, č. 189 a 190, které jsou doménou fagotů, se v závěru opět objevuje tón *dis*, tedy enharmonická záměna tónu *es*, a v taktu č. 191 se prosadila tónina *Es dur*. Klavír hraje rozložený akord *C dur*. Lze tedy hovořit o *bitonalitě*, ale je zde ještě jedna možnost. Jelikož tón *c* nehraje jen klavír, ale také flétny, hoboje a lesní rohy, je také možno sestavit stupnici z těchto tónů: $c - d - (es) - e - f - g - as - hes - c$. Jedná se tentokrát o *C dur harmonickou*, v níž je, podobně jako v předchozí frygické od *h*, přidán o půltón upravený třetí stupeň. Tón *es*, respektive *dis* v tomto úseku od taktu č. 187 tedy působí jako spojující prvek obě tóninové plochy, v nichž zásadně ovlivňuje jejich třetí stupně, i když základní tóny jsou od sebe vzdáleny o malou sekundu.

Takt č. 193 tvoří *tripolarita*. Komunikují zde spolu tři kontrastní harmonické póly v jednom taktu: prezentuje se tónika *g moll*, tedy klidový akord, v němž opět osciluje tercie mezi *hes* a *h*, jak to známe z průběhu předchozích několika taktů, současně zní tóny jejího dominantního septakordu, tedy akordu pohybu. Třetím souzvukem je sextakord zvětšeného kvintakordu $d - fis - hes$, tedy kombinace obou předchozích. Navíc – do způsobu komponování interpret nebo posluchač někdy příliš nevidí – tento takt působí dojmem, jako by autor úmyslně posunul part levé ruky o jednu osminovou hodnotu dopředu. Vyřešilo by to přinejmenším zmíněný konflikt velké a malé tercie akordu *g moll*. Právě s takovým posunem se u Bohuslava Martinů lze setkat poměrně často.

Velmi zajímavá situace nastává v taktu 196. Konflikt akordů *Fis dur* a *G dur* v klavíru není ovšem konfliktem v pravém slova smyslu. Tóny obrátů kvintakordu *Fis dur* v levé ruce jsou uměle zavedené citlivé tóny k tónům rozloženého kvintakordu *G*

dur, jak vyplývá ze srovnání s partem fléten.

Jelikož se tato kapitola zabývá vztahem klavír – harmonie, je třeba připomenout takty č. 217 – 238 na straně 124. Klavírista zde má doprovodnou funkci, spočívající na obráceném postupu příznávkového rytmu: nejprve akord, pak bas. Ve 3/8 taktu je ale frázován po dvou, tedy ve 2/4 taktu. I v tomto místě si B. Martinů neodpustí jemnou oscilaci mezi nónovým akordem s velkou nebo malou tercií $e - gis - h - d - fis$ a $e - g - h - d - fis$. Tyto akordy se v doprovodu střídají až po dvojčáru v taktu č. 223, kde je díl přesvědčivě rytmicky uzavřen na dominantním septakordu od tónu e . Septimu akordu, tedy tón d , lze objevit v partu trubky, ale hlavně v rytmizovaném tympanu. Tak se právě d stává důležitým spojovacím a modulačním prvkem, neboť se s ním setkáme už v taktu č. 203, zde byl základním tónem $D dur$, v taktu č. 216 spojil jako společný tón úsek v $D dur$ s právě analyzovanou částí a nyní, v taktu č. 224, opět jako společný tón zprostředkovává modulaci do tóniny $Hes dur$. Další harmonický průběh je založen na střídání tóniky a dominanty, klavírní part jen tyto harmonické funkce potvrzuje. Za zmínku stojí závěrečné čtyři takty klavíru, tedy úsek od taktu č. 236: zazní akordy $C dur$, $as moll$, terckvartakord zmenšeného septakordu od fis a v závěrečném *sforzatu* pravá ruka hraje sextakord $F dur$ (podporuje ji tremolo prvních houslí), levá ruka má v zápise $des^2 - es^2 - ges^2$ (viola hraje enharmonickou záměnu, tedy tóny $cis^2 - dis^2 - fis^2$) a druhé housle střídají v tremolu kvintakordy $F dur$ a $E dur$. Jak vysvětlit tento shluk tónů? Jestliže bereme $F dur$ jako tóniku, pak zbývající tóny jsou vůči němu jako tóny citlivé: akord $E dur$ představuje lydickou funkci, tóny ges a des mají tendenci klesat k primě a kvintě tóniky. Pokud si položíme otázku proč zde nastává taková komplikace, pohled do partitury v podstatě vše vyřeší. Celý souzvuk zůstane ve forte na koruně a po *decrescendu* je převeden do následujícího *Obrazu 10, Finale (Proměna v nádherný palác)*. Všechny příkrostiti jsou vyřešeny až po šesti taktech introdukce, tedy v taktu č. 39 na straně 129, kde dojde z rozvodu do tóniny $Hes dur$. Analyzované seskupení tónů tuto modulaci připravilo. (Příloha č. 11)

3.7. Klavír jako složka rytmu

Rytmus je pro dílo Bohuslava Martinů typický svým synkopováním, vychylováním z pravidelného metra, respektováním akcentace řeči a podobně. Vzácností nejsou ani plochy složené ze dvou nebo tří rytmických pásem.

Rytmická složka klavíru je pro B. Martinů nejen základem souhry, kdy klavír zastupuje nebo podporuje bicí nástroje, ale také slouží jako nástroj gradace. Takovým případem je úsek, začínající v *Předehře* taktům č. 74 na straně 6 partitury. Nejprve následuje stručný popis: v úvodních čtyřech taktech je klavírem podtržena jen první doba, pak následuje třikrát úder na čtvrté, dvojí opakování osminové melodické formulky v unisonu, dále dva takty oktáv na každé době. Po dvou taktech volných následuje osminový pohyb s využitím trojzvuků, v 90. taktu akcent na třetí době s odtahem, takt č. 91 jen první doba v oktávě, jeden takt volný, pak v taktu č. 93 opět osminový pohyb se střídáním pětizvuku a dvojzvuku, v dalším taktu akcenty na lehké době. Oktávy v osminových notách v taktu č. 95 gradaci klavíru ukončí. (Příloha č. 2)

Už na tomto prvním pro klavír rytmicky závažnějším úseku *Špalíčku* B. Martinů můžeme rozpoznat kompoziční zákonitosti. V taktu č. 74 má orchestr za sebou čtyřtaktový vstup bicích nástrojů, jenž měl za cíl rychlým *crescendem* z *piana* do *forte* připravit nástup *tutti*. Další dynamická gradace využívá zhušťování rytmické struktury celého orchestru a přináší větší dramatičnost a závažnost samozřejmě také klavírnímu partu. Synkopování spolu s orchestrem podtrhuje rytmický průběh skladby, ale také úmyslně přirovnávám klavír ke skupině bicích nástrojů: rozšiřováním tónového spektra působí jako přidávání dalších instrumentů ve skupině bicích. Zvuk má pak větší razanci a vzhledem ke své schopnosti precizně artikulovat ve všech svých zvukových polohách je klavír schopen podpořit nebo imitovat každou nástrojovou skupinu. Ukázkou podpory gradace *tutti* orchestru právě stylizací klavíru je tato část *Předehry*. Hudebník samozřejmě vidí a slyší průběh hudby už podle zápisu, statistika pak slouží jako důkaz.

Sledovaný počet taktů je 23. Lze je rozdělit na části podle způsobu využití klavíru a je možno označit je pro přehlednost písmeny. Číslice označují pořadí taktů v partitūře.

A/74 – 78 B/78 – 80 C/ 81 – 84 D/85 – 87 E/88 F/89 – 91 G/ 92 H/93 – 96.

První statistický údaj hovoří o počtu použitých not. V prvním řádku je uveden počet not v jednotlivých zkoumaných úsecích. Druhý údaj je průměr not na takt.

	A/	B/	C/	D/	E/	F/	G/	H/
Počet not v úseku:	20	18	36	39	0	45	0	81
Průměr na takt:	4	6	9	13	0	15	0	20

Úseky nejsou shodné v počtu taktů, přesto je statistika odpovídající předpokladu.

Pod písmenem A/ je pět taktů, počet not je dvacet. Díl B/ má jen tři takty, přesto počet not je jen o dvě menší. Pak už je zřetelně vidět, jak se počet not i přes malý počet taktů zvyšuje, tak jak roste zvuk. Pod písmeny E/ a G/ jsou takty, v nichž klavír nehraje.

Další údaj hovoří o počtu různých not. Nezapočítávají se opakované tóny, ani oktávové transpozice. Proto jsou uvedené hodnoty tak nízké a odchylky velmi malé.

	A/	B/	C/	D/	E/	F/	G/	H/
Počet různých not bez oktáv	2	6	6	3	0	7	0	8

V úvodu hraje klavír jen na první dobu a jen tóny *d* a *g*, které potvrzují harmonii. Obdobný pokles nastal v oddíle D/, ten je také založen na střídání harmonických tónů. Ale jinak čísla vykazují opět rostoucí počet použitých not až do části H/.

Mimořádný význam má pro průběh skladby také složka rytmická. První údaj říká, kolik osminových hodnot je v daném úsek obsazeno. Nesleduje tedy rychlost průběhu, ale dobu zvuku. Pomlky nejsou do statistiky započítány.

	A/	B/	C/	D/	E/	F/	G/	H/
Počet obsazených osmin	5	4	18	10	0	11	0	19
Průměr na takt	1	1,3	4,5	2,5	0	3,6	0	4,75

Z uvedeného přehledu vyplývá, že do blízkosti dílu H/ se v délce zvuku blíží úsek C/. Je to dáno tím, že právě třetí úsek je vyplněn pohybem osminových not v oktávách a i když v jiných sledovaných údajích zapadá do celkem pravidelného růstu, tak i motorický rytmický pohyb jednoho výrazného nástroje může mít ve správnou chvíli mimořádný význam.

O rytmickém průběhu vypovídá také následující přehled. Klavír se v analyzovaném úseku, tedy mezi takty č. 74 a 96, pohybuje především v osminových hodnotách, výjimečně ve čtvrtových. Svědčí to o rychlém pohybu hudby. Počet odehraných osminových not svědčí o rytmické aktivitě nástroje, tedy o jeho významu pro rytmický spád průběhu hudby. Čtvrtové noty zase ukazují na členitost a tím na výrazovou bohatost sledované části skladby.

	A/	B/	C/	D/	E/	F/	G/	H/
Počet not	0 / 5	1 / 2	0 / 18	0 / 10	0	1 / 9	0	2 / 15
čtvrtové/osminové								
Průměr na takt	0 / 1	0,3 / 0,7	0 / 4,5	0 / 2,5	0	0,3 / 3	0	0,5 / 3,75
čtvrtové/osminové								

Tato statistika potvrzuje to, co bylo zmíněno ve statistice předchozí: z hlediska rytmické závažnosti je vedoucí úsek C/, hned za ním následuje H/. V úseku A/ zahraje klavírista jen jednu notu v každém aktu, jak ukazuje průměr. Bylo řečeno, že čtvrtové noty jsou v tomto případě důkazem závažnosti. Ovšem v případě čtvrtové noty v díle B/ se jedná skutečně o nuanci, neboť je zde předepsáno staccato a tato nota by mohla být připsána mezi osminové. Ale je také pravda, že právě nuance tvoří skutečnou hudbu. Tato staccatovaná čtvrtová nota tedy opravdu svoji závažnost má, jelikož na čtvrté době podporuje změnu motivu a je prvním akordem v nové tonální vrstvě. Díl C/ v předložených ukazatelích opravdu předstihl díl H/. Ale právě dvě čtvrtové noty v taktu č. 94, navíc akcentované, jsou reprezentanty vrcholu této gradace. Tyto čtvrtové s důrazem jsou ovšem již připraveny podobně zvýrazněnou hodnotou v oddíle F/ v taktu

č. 90.

Takováto statistika je důležitá k ujasnění významu skladatelem použitých hudebních prostředků nejen těch základních, jako jsou noty a pomlky, nebo instrumentace. Pomáhá interpretovi lépe pochopit zákonitosti interpretace, obsahu, výrazu, agogiky atd., tedy toho, co z obyčejného přehrávání skladby vytvoří umění. Není to tedy práce samoučelná, naopak. Je to velmi účelně využitý čas, umožňuje totiž pochopit vnitřní souvislosti kompozice. Ty bývají často i pro interprety - profesionály nepoznaným tajemstvím.

Obraz 2. s názvem „*Hra na hastrmana*“ začíná na 23. straně partitury dvoutaktovým sólem klavíru. V označení celého taktu a ve forte probíhá ostinato ve staccatovaných osminách. Po dvou taktech se ve stejném duchu přidávají housle, v sedmém taktu flétny. Úvodní dvojtaktí vytváří nejen rytmický základ, ale definuje pro posluchače také tóninu a melodickou stavbou předjímá zpěv sólového sopránu, jehož nástup je v taktu č. 5. Sedmý takt nepřináší jen nový nástroj – flétny, ale také změnu sólisty, když soprán je vystřídán sólovým tenorem. Od 10. taktu zůstávají osminové hodnoty v opakovaných souzvucích pravé ruky, levá imituje rytmus tenoru z taktu č. 7, ale zaměňuje pořadí rytmických hodnot. V taktu č. 14 vystřídá tenorové sólo sbor *a capella*. V taktu č. 21 se opět přidávají nástroje. Klavír hraje levou rukou rytmicky ve shodě s houslemi, pravá ruka napodobuje rytmus flétny v šestnáctinových a osminových hodnotách. Závěr této části přechází v klavíru do průběžných osmin. Skladatel v této části využil klavír jako nositele motorického rytmu, ale využil také možnosti podporovat současně dvě rytmická pásma. (Příloha č. 3)

Část 7. obrazu, nositele označení „*Pečení zajíce*“, o které bude nyní řeč, začíná na straně 73 partitury v taktu č. 15. Má označení *Poco vivo* a je zapsána v celém taktu. Zápis označující hodnotu taktu ale respektuje jen pěvecký sbor. Doprovod, tvořený klavírem a dvěma hoboji, se pohybuje ve svém vlastním rytmickém pásmu, byť zapsaném ve stejném taktu. Jeho akcentace vytváří 3/8 takt. Levá ruka klavíru hraje s akcentem první osminu, příznávku na 2. a 3. době obstarají hoboje a pravá ruka klavíristy. Posunováním akcentů doprovodné složky dochází ke konfliktům s přízvucnými dobami sóla. Ke shodě dojde až v taktu č. 19. Probíhají tak spolu dvě rytmická pásma, jejich souběh můžeme označit jako birytmiku. (Příloha č. 6)

Obraz 8. na straně 79, *Poco allegro*, takt č. 25, to je případ, kdy ostinátní a pregnantní

rytmus jednoho až dvou akordů, které se pravidelně střídají, bývá podpořen velmi často sadou smyčcových nástrojů. B. Martinů nejčastěji rozepíše klavírní part mezi jednotlivé hlasy a ty tak kopírují průběh klavíru. Vzniká plocha, která není tak statická jako ostinato na jednom tónu nebo akordu, ale je velmi vhodná pro rytmicky bohatý průběh sóla, například dechových nástrojů, jak dokazuje ukázka. (Příloha č. 7)

Na důležitosti nabývá také ostinato na straně 81, takt č. 36, které tvoří velmi jednoduchá rytmická struktura, ale je přitom opakována nepravidelně.

Například od č. 26 *Poco allegretto* se ve 4/8 taktu klavír odrazí od první osminy smyčců a třemi osminami v intervalu malé sexty takt dokončí. Dřevěné dechové nástroje mají vedoucí plochu v rytmicky nepravidelných imitacích – sextola, dvě kvartoly a triola, je to v podstatě *vypsane zvolnění*. Druhý takt je opakování prvního, pak je jeden takt vložený, kdy hrají jen fagoty a smyčce. Další dvojtaktí je opakováním úvodu a vložený takt fagotů a smyčcových nástrojů je rozšířen na dvojtaktí. Následuje dvojtaktí, které je variací vstupu, klavír zde podporují smyčce, a celá fráze je dokončena v rytmické shodě zúčastněných nástrojů v pravidelných postupech osminových a šestnáctinových not taktem č. 46. Na ploše jedenácti taktů autor pracuje s množstvím možných dělení jednotlivých dob 4/8 taktu. Právě proto je pohyb přesných osminových hodnot tak důležitý pro souhru všech nástrojů. (Příloha č. 7)

Další příklad je na straně 118 v části „*Tanec malé myšky*“. V úvodu této části baletu má klavír opět funkci motoricky přesného pulsu, tentokrát ve vyšší poloze a kooperuje jen s dechovými nástroji. Těžkou dobu hrají fagoty, příznávky lesní rohy, od třetího taktu se přidává trubka s ostinátní melodií, o tři takty dále má pikola nepravidelná staccata s přírazy. Hlavní děj se odehrává ve flétnách a klarinetech. (Příloha č. 11)

Klavír se podílí významně na změnách rytmu i v rámci tutti, nejen jednotlivých sekcí, na straně 123 v taktech č. 207 – 209. Od označení tempa *Poco vivo* v taktu č. 203 se pohybuje ve vysoké nástrojové poloze a je vedoucím nástrojem – hraje vrchní tercii *fis*³ k melodii dřev a houslí, pouze pikola hraje o sextu výš. Nejprve předepsal skladatel dva takty 3/8, pak tři takty 2/4, z nichž právě třetí poslouží jako příklad. Úvodní fráze totiž končí na první osmině, ale na druhé již začíná další úsek členěný po třech a také zapsaný ve 3/8 taktu. Tuto změnu provede klavír akcentem na druhé době spolu s celým orchestrem. Pokud by mělo být frázování zachyceno jinak, musel by být místo třetího

2/4 taktu vložen 1/8 a pak pokračovat v taktu 3/8, nebo poslední 2/4 změnit na 5/8, to by závěr fráze vystihlo nejlépe. Ovšem z praktického hlediska je verze v partituře nejméně komplikovaná.

Od taktu č. 211 hrají dřevěné nástroje a první housle téma ve 3/8 taktu, ale klavír střídá akordickou příznávku a bas po dvou osminách. Toto frázování je podporováno nejprve seco akordy žesťů a smyčců, od taktu č. 217 jen žesťových nástrojů. Od taktu č. 224 nalezneme rytmické členění v označení 3/8 taktu velmi připomínající furiant. Známa změna akcentace ve furiantu v poměru 3/8 2 2 2 3 3 je zde v opačném pořadí: 3/8 3 3 2 2 2. Změna akcentování po taktu č. 231 znamená při stejné melodické lince přechod do frázování po třech a celý orchestr třídobost až do závěrečného taktu neopustí. (Příloha č. 11)

V části „*Tanec kocoura*“, obraz 10., str. 134, část „*Příchod krále a jeho družiny*“ se dění u sledovaného klavírního partu přesouvá do hluboké polohy. Spolu s fagoty, velkým bubnem, violoncelly a kontrabasy ve forte a s třítónovými skupinovými přírazy evokuje v posluchači slavnostní pochod – příchod krále. Vedoucím hlasem jsou housle a viola, hrající v unisonu. Po čtyřech taktech se do doprovodné složky zapojují všechny smyčce, těžiště tématické práce se přesunuje do žesťů a po dalších třech taktech se přidávají dřevěné nástroje. Klavír a smyčce zde mají přesným rytmem a posunem celého akordu o sekundu nahoru a dolů znázornit kroky slavnostní pochodu a střídání nohou levá – pravá. Protože bicí nástroje od pátého taktu nehrají, opět se přidají až po pěti taktech, splňuje zde klavír roli rytmického nástroje a stává se zástupcem skupiny bicích nástrojů. (Příloha č. 11)

Na „*Příchod krále*“ navazuje na straně 137 v taktu č. 16 „*Tanec primabaleriny před králem*“. Pozice klavíru se radikálně změnila. Po první době fagotu a vrchních smyčců hraje ve vyšší poloze jasně a zvonivě znějící valčíkové příznávky. B. Martinů na druhou a třetí dobu geniálně přidává triangel, tím efekt ještě umocňuje. Hlavní akce se ovšem odehrává ve vrchních dřevěných nástrojích. Proti předchozímu zvuku celého tónového spektra orchestru tak vniká i důležitý kontrast barevný a výškový.

(Příloha č. 11)

3.8 Využití rozsahu klavíru a jeho krajních poloh ve vztahu k instrumentaci

Již byla řeč o klavíru jako hudebním nástroji s velkou škálou využitelnosti, vezmeme-li v úvahu rozsah, dynamické možnosti, schopnost hrát téma a současně doprovod, širokou škálu úhozovou a s tím spojené výrazové a rytmické odlišnosti. Nelze opomenout ani to, že se velmi dobře zvukově pojí s nástroji různých seskupení, ať už dechů, smyčců, bicích, nebo také s jejich kombinacemi. Přes toto všechno je třeba ocenit způsob, jakým Bohuslav Martinů právě s možnostmi klavíru pracuje. Některé z nich, které ve zde analyzovaném „*Špalíčku*“ najdeme a které bychom mohli označit za typické pro instrumentaci B. Martinů, budou nyní představeny. Text se zaměřuje na používané polohy klavíru ve vztahu k dalším nástrojům orchestru.

Jak je tedy užíváno klavíru? Prvním typickým rysem je, že může podporovat sopránové nebo basové nástroje v pro ně typické poloze, buď jako spolunositel tématu, nebo jako doprovodná složka, dále pak může být v opozici, tedy na opačné straně tónového spektra. Může ovšem hrát i v té výškové hladině, která není obsazena. To je právě případ úvodu čtvrtého obrazu „*Hra o kohoutkovi a slepičce*“ na str. 30 partitury. Téma zní ve druhé až třetí oktávě v hobojích, rytmicky je v téže výšce doplňováno houslemi. Doprovod fagotů, violoncell a kontrabasů obsazuje malou až kontraoktávu. Pro klavír zůstává oktáva jednočárkovaná, tu také využívá sextolovými vyhrávkami part pravé ruky, zaplňuje tak prázdné místo v rozsahu souboru a přispívá k vyváženosti zvuku. (Příloha č. 3)

Příklad ze strany 57, Obraz 6 „*Tanec se zajícem*“, je od taktu č. 36 typickým případem možností klavíru při hře jednohlasu. Téma zní v dechových nástrojích dřevěných (hoboje, klarinety, fagoty) v unisonu od malé oktávy až po dvoučárkovanou, v níž se pohybuje i levá ruka klavíru. Pravá ruka využívá rozsahu nástroje a hraje v oktávě tříčárkované. S nástupem pikoly v taktu č. 43 se výšková hladina souboru s klavírem vyrovná, a tak autor zvuk klavíru obohatí o vytercování taktů č. 44 a 45. V závěru této části zůstává klavír ve své výškové hladině a podobně jako dřeva doplňuje téma o paralelní sexty.

Horní polovinu rozsahu klavíru, konkrétně tóny $cis^1 - e^4$, představil autor ve stupnicových bězích v taktech č. 59 – 65 na straně 60. Vrchní oktávu zde podporuje

v crescendo pikola.

Nová barevná plocha vynikne od taktu č. 82. Už sama kombinace dřevěných dechových nástrojů, lesních rohů a trubek, pohybujících se v paralelních postupech ve směru melodie, zní výborně. Klavír hraje paralelní kvintakordy, pravá ruka ve tříčárkované oktávě, tedy ve stejné výšce jako flétny, levá ruka o oktávu níž. Je to další kombinace klavíru s dechovými nástroji, která má v Martinův instrumentaci originální zvuk. (Příloha č. 5)

Cít pro barevnost a zvukové proporce u B. Martinů vyniká v částech s komorním obsazením. Kladem je plastičnost a zvukomalba. V úvodu 8. obrazu s názvem „*Příchod krále a průvod*“ na straně 75 jsou předepsány smyčce, klavír, vojenský bubínek a fagot. Nejprve zazní téma ve smyčcích a fagotu, pak naváže se svým rytmem sólový bubínek a po něm v unisonu pokračuje fagot a klavír v hluboké poloze – levá ruka klavíru v kontraoktávě v dynamice *pp*, průvod je ještě v dálce. Tento postup se pak opakuje až do taktu č. 17, každé opakování znamená zvyšování dynamiky - *pp – p – mf – poco f – f*. V 16. taktu vystřídá bubínek velký buben a k fagotům a klavíru se přidávají violoncella a kontrabasy. Ke gradaci a zvukomalbě přispěje také to, že kontrabasy, levá ruka klavíristy a druhý fagot klesnou na výchozí tón E_1 , hrají tedy o sekundu níž, než byl původní zvuk, ale na úrovni prvního uvedení motivu. Spolu s opakováním basového motivu zazněla dvakrát fanfára trubky, smyčcové nástroje zahustily rytmický průběh a s crescendem v 19. taktu připravily nástup tutti. Klavír zde sehrál významnou roli po stránce barevné – vzhledem k využití hluboké poloze, ale také se významně podílel na gradaci těchto 19 taktů. (Příloha č. 7)

Obraz 9. na straně 95, „*V paláci černokněžníka (Tanec stínů)*“, je pro B. Martinů typický. Používání unisona ve vysokých polohách dřevěných dechových nástrojů a klavíru, postupy v paralelních sextách či jiných intervalech nebo akordech, alespoň náznak heterofonie, to patří k markantám díla B. Martinů. Následující příklad ze „*Špalíčku*“ je sice krátký, má jen dva takty, ale je přesvědčivý. Jedná se o takty č. 36 a 37 na straně 95 partitury. První z nich je zapsán v celém taktu, druhý ve 3/4. Ve smyčcích probíhá ostinátní doprovod, hoboje hrají dvojzvuky jako příznávky. Melodická linie se nachází v partu pikoly, rozsah se pohybuje od g^2 po d^3 . Klavír v zásadě sleduje melodický i rytmický pohyb pikoly, ale celý úsek hraje levá ruka o sekundu výš, vrchní

hlas pravé ruky, doplněný o paralelní sexty, dokonce o nónu výš, než pikola. Oba nástroje se intonačně shodnou až na závěrečném tónu *d*. Klavírní part tedy spolupracuje s pikolou v oblasti melodie, rytmu i použité oktávy.

Za zmínku stojí onen již připomenutý příznávkový doprovod hobojů v taktu č. 36. První dvojjzvuk, tercie $d^2 - fis^2$, kopíruje sextu klavíru, druhá je sekunda $c^2 - d^2$, to je druhá a třetí nota pikoly. Následuje tercie $a^1 - c^2$, která koresponduje s pátou sextou klavíru. Dvojjzvuk $fis^1 - a^1$ je převzat z partu pikoly a poslední sexty klavíru.

(Příloha č. 9)

O části „*Proměna a tanec lva*“ na straně 106 byla již řeč na jiném místě. Zde je ovšem citována z jiného důvodu. Klavírní part spolupracuje se zvukomalbou violoncell a kontrabasů. Ve *fortissimu* hrají smyčce tremolo ve velké oktávě, klavír přidává ke svému rozloženému akordu, hranému v rozsahu od kontraoktávy do malé oktávy a zpět ještě dynamický oblouk pomocí *crescenda* a *decrescenda*. V úvodu nejprve tento jednotaktový motiv střídá *staccata* dechů, od taktu č. 98 se přidávají zbývající smyčce a velký buben a bubínek. V taktu č. 100 klesá spodní rozsah o sekundu a s klavírem hrají jen violy, violoncella, kontrabasy a zmíněné bicí.

Od taktu č. 106 následuje plocha sedmi taktů, tedy sedmera opakování výše popsaného principu. Rozsah používaných tónů se od taktu č. 106 opět změnil: klavír se dostal až na C_1 , na opačném pólu partitury se k nástrojům smyčcovým, bicím a klavíru přidává tremolem v jednočárkované oktávě flétna, hrající v unisonu s prvními houslemi. Od taktu č. 113 odstupují bicí nástroje. Klavír omezuje rozsah původního rozloženého akordu na sekundový pohyb v rozsahu kvarty, ale stále od C_1 a v silné dynamice. Pohyb se z dvaatřicetinových hodnot omezil na sextoly, stejně jako ve smyčcích a zde i ve flétnách, klarinetech a fagotech. Tyto ostinátní figury vytváří podklad pro chorál žesťových nástrojů po dobu následujících šesti taktů. Od taktu č. 117, tedy v posledních dvou taktech tohoto úseku, se prolínají dva sousední díly: violoncella a kontrabasy přechází na trylky, v nichž pokračují všechny smyčce od taktu č. 119 v následující mezivěti, připravující „*Tanec krahujce*“. V této mezivěti již klavír autor neexponuje.

(Příloha č. 11)

Poměr střídání taktů v úvodu „*Proměn lva*“, strana 106 dechy / klavír:

dechy 1 1 3 1 3
klavír 1 1 1 3

Poměrně častým je způsob využití hry *glissando*, na příklad v taktu č. 155 na straně 116 v části „*Tanec krahujce*“. Proti rychlým vzestupným chromatickým běhům v triolách u dřevěných dechových nástrojů, které se na čtyřech dobách rozehrají do necelé oktávy, klavír právě *glissandem* obsáhne ve stejném úseku vzdálenost od C po g^4 . V této souvislosti lze zde použít příměr z výtvarného umění. Popsaný příklad připomíná malířskou zkratku, jež zblízka vypadá neuměle, ale ze správné vzdálenosti teprve dává smysl.

Zde je na místě upozornit na ještě jednu zajímavost, jež patří k originalitám B. Martinů. Po tomto analyzovaném úseku imitují v taktech 156 – 162 violy pokračující klavírní *glissando*, jež má nyní rozsah jen dvě oktávy ($e^1 - e^3$), *glissem* od a^1 po a^2 . Tento efekt viol začíná o dobu později než klavír a o dobu dříve končí. Je tedy psán v *diminuci* a obsáhne také dvojnásobnou frekvenci opakování než klavír. (Příloha č. 11)

O „*Tanci malé myšky*“ již bylo psáno na jiném místě. Vzhledem k probírané tématice je však třeba zmínit takt č. 196 na straně 121. Jedná se zde sice „jen“ o rozložený akord $G\ dur$ v partu pikoly, houslí a klavíru (akord $Fis\ dur$ levé ruky byl zmíněn na jiném místě), ale právě velký nástrojový rozsah umožnil skladateli podpořit vysokou polohu pikoly pravou rukou klavíru až k tónu g^4 . Protože akord $G\ dur$ v klavíru nastupuje se *zpožděním*, zní ve výsledku průběžné šestnáctiny. Právě na takových malých úsecích lze mimořádně ocenit mistrovskou instrumentaci Bohuslava Martinů. (Příloha č. 1)

Ještě jednu extrémní polohu v klavírním partu je třeba zmínit. V závěru 9. obrazu, na straně 126 partitury v taktech č. 231 – 233 se spojuje klavír s trombony a hrají společně tón Hes . Klavír přitom využívá svých možností a dostává se na okraj spodního rozsahu, když hraje tón Hes_2 . (Příloha č. 11)

Z představených příkladů lze odvodit, že klavír je v díle B. Martinů využit ve všech výškových polohách a spolupracuje nejčastěji s nástroji právě té příslušné oktávy. Představeny byly i úseky, kdy klavír hrál osamoceně v jinými hudebními nástroji neobsazené zvukové výseči a doplňoval tak celkový zvuk souboru.

3.9 Typické nástrojové kombinace s klavírem

Tato kapitola má za cíl prokázat, že v instrumentaci Bohuslava Martinů jsou používány kombinace nástrojů, které jsou pro tohoto skladatele typické a jejich používáním se stává hudba pro posluchače poznatelná, čili je schopen přiřadit ji k danému autorovi, aniž by konkrétní skladbu znal. Pravdou je, že běžný posluchač koncertů vnímá více rytmickou složku, jež je u Martinů založena na synkopování, vychylování pravidelných rytmických struktur zkracováním nebo prodlužováním frází nebo změnou akcentace. Také melodika je ve skladbách B. Martinů typická a rozpoznatelná. Bývá obohacena o vytercování a vysextování, paralelní postupy v přehledných intervalech, ale i ve složitých akordech. Vědomé vnímání rozdílů používaných tónin, jejich modulací, rozšiřování tonálního spektra nebo bitonality je už spíše doménou hudebně vzdělaných lidí, i když má, byť podvědomě, vliv na všechny zúčastněné. Podobně je to s instrumentací. Účastník koncertu – receptor – dobře rozpozná vedoucí melodii například hoboje, výrazný rytmus bicích nástrojů, ale k odhalení typických nuancí doprovodu nebo vedlejšího melodického toku je třeba dobré poslechové zkušenosti.

Pro následující řádky bude důležité studium kombinace klavíru s jinými nástroji. Ve zpívaném baletu „*Špalíček*“ připadají v úvahu nástroje smyčcového kvinteta, dechových nástrojů dřevěných (pikola, flétna, hoboje, klarinet a fagot), žesťových (lesní roh, trubka, trombon, tuba) a bicích (tompán, velký buben, vojenský bubínek, činely, triangl), tedy nástroje běžně v symfonickém orchestru používané. Klavír je hudební nástroj, který je často užíván jako doprovod ke každému z nich, je tedy z hlediska zvukové zkušenosti dobře znám. Ovšem u B. Martinů má přece jen specifickou funkci a zvláště zařazen do orchestru střídá často právě způsob využití svých předností. Například když nástroje podporuje snadno v jejich výškové poloze, i když je to poloha extrémní. V možnostech klavíru to je. Následující příklady jsou vybrány jako reprezentanti příslušné nástrojové kombinace tak, jak jsou prezentovány v analyzované části *Špalíčku*.

Prvním vzorovým úsekem jsou takty č. 98 – 100 na straně 10 a 11 „*Předehry*“. Pravá ruka klavíru hraje ve tříčárkované oktávě melodii ve stejné výšce s pikolou a flétnou, levá ruka pak totéž o oktávu níž. Pikola sama zní dobře přes celý orchestr, podpořena ve

stejně oktávě flétnou a klavírem nabývá nejen větší zřetelnosti, ale také nové barevnosti. Tomuto průběhu vytvářejí protimelodie hoboje a klarinety. Housle, violy a fagoty mají opakované osminové legatované dvojice akordických tónů, žesťové nástroje drží v taktu č. 99 dlouhý akord, harmonický základ tvoří tremolo violoncell, kontrabasů a tympánu. Použitý rozsah celého orchestru v tomto úseku je od nejhlubšího tónu Hes_1 až po a^3 , kde se právě uvedená melodie nachází. (Příloha č. 2)

Dalším příkladem kombinace klavír / pikola je na straně 49 a 50 v 5. obraze s názvem „*Pohádka o kocourovi v botách*“. V taktu č. 37 nejprve hrají společně v šestnáctinových hodnotách rozložený akord $Hes\ dur$, každý tón zní současně ve třech oktávách, například klavír začíná levou rukou od d^1 , pravou od d^2 , pikola od znějícího d^3 apod., o dva takty dále zazní rozklad akordu $D\ dur$, v klavíru opět v oktávě jednočárkované a dvojčárkované a v partu pikoly ještě o oktávu výš, ale zatímco klavír má v obou rukách stejné tóny, pikola se osamostatňuje a hraje sice také akord $D\ dur$, ale svůj part. Vzniká tak dvojhlas. V obou případech je přidán velmi střídmý doprovod, když ve shodném rytmu a v osminovém pohybu hrají tóny příslušného akordu trubka (con sordino) a viola.

Celý orchestr vytvořil o deset taktů dál rytmický podklad pro sólo flétny a klavíru, a to v taktech č. 50 – 55. Oba nástroje nejprve v unisonu zahrají vzestupnou triolu a dále pokračují v paralelních terciích spolu s pikolou a houslemi. Triolu imitují hoboje ve dvojzvucích. Celý průběh je opět ve vysoké poloze, tedy ve tříčárkované oktávě.

Od taktu č. 56 pracuje skladatel s triolovým pohybem. Začíná dvojice hoboju, tentokrát ve vzestupných paralelních terciích a sekundových postupech, na ně navazují flétny a klarinety. Právě klarinety podporuje klavírní part.

Počet uvedení triolového motivu v jednotlivých taktech dechové sekce lze vyjádřit číselně:

3 3 2 2 3 3 2 2.

V taktech se dvěma motivy je skladatelem vynechána flétna, na její místo se posunul klarinet, třetí triolu hraje klavír sám, je tedy v jiné pozici než předchozích případech. Pravá ruka sice hraje v nejvyšší poloze, tříčárkovanou oktávu hrají jen flétny a klavír, ale levá ruka je zapsána ve stejné výšce jako klarinet. Skladatel tak dosáhl nové barvy –

kombinace klavíru s klarinetem. Druhá vrstva, tentokrát hlavní, se odehrává ve smyčcích a fagotu. Žestě určují pouze první dobu taktu.

(Příloha č. 4)

V taktech č. 35 až 51 obrazu 6. „*Tanec se zajícem*“ na straně 58 hraje klavír průběžné osminové hodnoty v oktávách, pravá ruka ve tříčárkované, levá ve dvoučárkované oktávě. K němu tentokrát B. Martinů přidává další dřevěný dechový nástroj – fagot. Obsazení je tedy klavír, hoboje, klarinety a fagoty. Všechny tyto nástroje se podílejí na interpretaci tématu, přičemž druzí hráči hrají druhý hlas v různých intervalech. Oba fagoty se pohybují až do taktu č. 43 v paralelních oktávách, stejně jako klavír. Tato kombinace je ve zvuku kulatější a sametovější než instrumentace klavír – flétna, resp. pikola, a je také v nižší dynamice – v mezzoforte. Síla tónu se na forte změní a ve zvuku rozjasní v taktu č. 44 se zdvihem, kdy se k dřevěným dechovým nástrojům přidává pikola. Rejstřík této nástrojové kombinace se posune do vyšší polohy v taktech č. 44 až 47, kdy se odmlčí fagot, naopak klesne v taktech č. 48 a 49. Zde nehraje pikola a opět je zařazen fagot. Spolu s nástupem pikoly přidá klavírní part vytercování melodie v obou rukách. S návratem fagotu je použito vysextování tónů melodické linky. I to má vliv na barvu a intenzitu výsledného zvuku. Je nutno zmínit se o doprovodné vrstvě: tvoří ji velmi střídavě užívané vrchní smyčce a lesní roh, jenž se v závěru v taktech č. 48 až 51 přidá k posledním tónům melodické linky dřev a klavíru – a také synkopicky hraný triangel, v posledním úderu v taktu č. 46 je nahrazen malým bubínkem. (Příloha č. 5)

Zajímavý úsek se nachází na straně 65 mezi takty č. 100 – 114. Po předcházející čtyřtaktové ploše dřevěných nástrojů, která motoričností a intervalovým půdorysem navazuje na předchozí úsek, se přidává klavír. Z hudby, jež byla v uších posluchače primární, se stává doprovodná hladina pro sólo lesních rohů. Klavír i dřeva, reprezentovaná flétnami, hoboji a klarinetami, pokračují v ostinátním pohybu, ale právě od taktu č. 100 autor průběžné osminy ve 3/8 taktu roztrhl tak, že do frázování po dvou taktech vložil vždy do prvního taktu dřev osminové pomlky. I když klavírní part běží motoricky dál, do kompaktního zvuku vnesly pauzy světlo: hoboje hrají jen první dobu a flétny a klarinety se doplňují na bázi *komplementárního* rytmu. Zajímavostí také je, že přestože tato plocha, tedy jakýsi transparent, osciluje mezi *D dur* a *d moll* a zmíněné

sólo lesních rohů je jasně v tónině *D dur* a tuto tóninu podporují i vrchní smyčce, tak part violoncell a kontrabasů hraje ve spodní poloze kvintový akord *C – G – d*. Hudba se tedy odehrává v *bitonálním prostoru*. Tentýž princip je použit od taktu č. 115 v kombinaci klavír – smyčce, jak bude zmíněno níže.

Z dřevěných dechových nástrojů, použitých v sestavě s klavírem, zbývá ještě fagot. Zatímco při spolupráci s pikolou, flétnou, hobojem a klarinetem se klavírní part pohybuje ve vyšší až vysoké poloze, tedy až po čtyřčárkovanou oktávu, takže v popisovaných příkladech se ve zvuku často dostal nad tónový rozsah kooperujících nástrojů, nyní, počínaje taktem č. 4, máme před sebou opačný extrém: obraz 8, „*Příchod krále a průvod*“ na straně 75 posunuje klavírní zvuk o oktávu níž, než se nachází druhý fagot. S použitím dynamiky *pp* tak vynikne temný rejstřík klavíru spolu se sametovým, ale ve spodní poloze přece jen ostřeji konturovaným tónem fagotu. Terasovitě rostoucí dynamika přináší s každým novým nástupem změnu barvy a světlosti tónu. Závěrečný úsek, dvojtaktí od taktu č. 16, přidá ještě na dramatickosti tím, že se připojí violoncella a kontrabasy a vždy dvojice příbuzných hlasů hraje motiv v sekundách, to jsou fagoty, nebo nónách, tedy violoncella kontrabasy, či nónách přes oktávu v klavírním partu. (Příloha č. 7)

Další zvláštní způsob kombinace zvuku dřevěných dechových nástrojů a klavíru lze objevit v šestitaktové modulační mezivěť - introdukci k obrazu 10, „*Finale. Proměna v nádherný palác*“, na straně 127. Po úvodních sextolách fléten se od druhé doby druhého taktu střídají sextolové pasáže dalších hudebních nástrojů. Tvoří je imitace propojených tónových řad v rozsahu oktávy v různých výškových polohách podle toho, který nástroj je právě na řadě.

Ideálem je první verze, kdy na sebe motivy oktávově navazují:

- 5) klavír od f^2 s vrchní oktávou od f^3
- 4) pikola od f^2
- 3) flétny od f^1
- 2) první fagot od f
- 7) první fagot od f
- 1) druhý fagot od F
- 6) druhý fagot od F

Celkem 17 nástupů pasáží je rozděleno podle počtu takto:

7x od *f*

5x od *es*

3x od *fis*

1x od *g*

2x od *f*.

S každou změnou se počet nástupů zmenšuje, závěrečný nástup klavíru je spojovacím momentem s následující částí „*Tanec kocoura*“, když poslední tón pasáže klavíru je současně tercií v nové tónině. Nástupy začínají i končí tónem *f*. První série začíná druhým fagotem, první rotace flétnami, druhou rotaci zahajuje pikola, následuje samostatný nástup fléten a poslední začíná opět pikola. Zajímavé je, že B. Martinů vypustil z této akce hoboje a klarinety a nahradil je klavírem.

Pro shrnutí ještě jeden přehled:

řada tónů od f - 2. fagot, 1. fagot, flétny unisono, pikola, klavír (v oktávách), 2. fagot, 1. fagot,

řada tónů od es - flétny, pikola, (zde je vynechán nástup klavíru) 2. fagot, 1. fagot, flétny,

řada tónů od fis – pikola, klavír, 2. fagot (zde je vynechán nástup 1. fagotu)

řada tónů od g – flétny

řada tónů od f – pikola, klavír.

Na první pohled je vidět, že úvodní díl, to je motiv od *f*, je nejrozsáhlejší a počet nástupů se stále snižuje. To je geniální, i když známá idea. Sled modulací se urychluje, hudba má spád. Navíc je skvělý nápad začít modulaci nejnižším nástrojem a končit ji na opačném pólu tónové škály – ve tří- až čtyřčárkované oktávě. Tato mezivěta s tempovým označením *Lento* nejen svým témbrovým pojetím spojuje dvě rytmická a přehledná *Allegretta*, ale má také zajímavý harmonický průběh. Začíná v *F dur* a na ploše šesti taktů se dostane do *Hes dur*. Nejedná se o obyčejný, banální přechod do tóniny s jedním béčkem navíc. Těchto šest taktů je vypracováno s mimořádnou pečlivostí. Při analýze lze určit následující pořadí akordů: *F dur* po rozkladu doplněný

do dur melodické vzestupné, *Es dur*, také po rozkladu doplněn do dur melodické vzestupné, sextseptimový dominantní akord velký *fis – a – c – d – e*, sekundtercový dominantní malý *g – a – hes – cis – e* a dominantní nónový akord velký *f – a – c – es – g*, jenž je již rozveden do akordu *Hes dur*, kterým následující *Allegretto* začíná. Závěrečný nástup klavíru od *f* už tedy tvoří spoj s tímto *Allegrettem*. Je neuvěřitelné, kolik detailů řešil skladatel při tvorbě tak malého úseku jakým tato mezivěta je, a to se zde hovoří pouze o vztazích dřevěných dechových nástrojů a klavíru. (Příloha č. 11)

Po informacích o spolupráci klavíru a dechových nástrojů dřevěných by měla následovat část o podobných instrumentačních zvláštnostech ve vztahu k nástrojům žesťovým. Ovšem v I. dějství baletu „*Špalíček*“ Bohuslava Martinů se výraznější spojení těchto nástrojů nevyskytuje. Významnější je až kombinace s tutti orchestrem. O tom ale bude řeč v dalších kapitolách.

3.10 Klavír a smyčcové nástroje

Jiná je situace ve vztahu k barevnosti kombinace klavír – smyčcové nástroje, i když některé základní kompoziční principy zůstávají stejné jako u kombinace s dechy.

Bylo už napsáno, že se klavír velmi dobře hodí také ke spolupráci se smyčci. Ukázkou jedné z možností obraz 2. „*Hra na hastrmana*“ na straně 23 partitury. Po dvoutaktovém úvodu klavíru, jenž hraje průběžné osminové noty v unisonu ve vzdálenosti dvou oktáv, se v *pizzicatu* přidají druhým hlasem první housle a vytvoří tak devítitaktovou doprovodnou plochu pro oba sólisty. Právě způsob hry *pizzicato* se výborně hodí ke *staccatovanému* průběhu klavíru. Houslista začíná proti pravé ruce klavíristy o tercii výš a tento princip zůstává po celý úsek stejný, i když, přesto, že houslový part dodržuje shodu ve směru intonace, je v otázce velikosti nebo jakosti intervalů autonomní. Stejně tak postupují od 7. taktu flétny, doplňující dvojjzvuky o vrchní tón takto vzniklých akordů. Od taktu č. 21 imitují stejný princip druhé housle, klavír ponechává ke spolupráci jen levou ruku, oba nástroje jsou tak od sebe vzdáleny o 4 oktávy. Je to rozdílná informace proti spolupráci klavíru s dechovými nástroji dřevěnými. Tam se klavírní part velmi často držel pohromadě ve stejné výšce například s flétnami nebo pikolou. (Příloha č. 3)

Podobná oktávová disproporce se vyskytuje také v obrazu 3. „*Hra na vlčka*“ na straně 27 v taktech č. 20 až 23. Je to dáno tím, že klavír přebírá part tympánu – výborně jej dovede napodobit – a housle volně zpracovávají rytmus a melodii, zpívanou v úvodu tohoto obrazu sborem. I zde dosahuje výškový rozdíl čtyř oktáv. Ještě jednou se v této části spojí housle s klavírem, a to v závěru počínaje taktem 47. Levá ruka opět hraje „tympánový part“, housle opět variují zmíněné téma, ale tentokrát pravá ruka klavíru hraje přesně, s jedinou výjimkou v taktu 49, houslové party. V závěrečných třech taktech se ještě přidá činel, aby podpořil třídobé frázování melodie v rámci celého taktu. Je třeba upozornit na to, že několikaoktávové vzdálenosti klavíru a houslí nepůsobí rušivě a vytváří svou vzdušností zajímavý kontrast k úsekům s plným zvukem. (Příloha č. 3)

O taktech č. 96 – 110 na straně 65 partitury v 6. obrazu bylo pojednáno v souvislosti s kombinací klavíru a dřevěných dechových nástrojů. Tam se po taktech č. 96 – 100, kdy dechy hrály rytmicky společně, flétny, hoboje a klarinety rozdělily a přešly do komplementárního rytmu. Klavírní part se odvíjel ve výšce zvuku fléten. Také v dalších příkladech, kdy se jednalo o vysoké dřevěné dechové nástroje, se klavírní part dostával do stejné výšky, nebo dokonce o oktávu výš. Od taktu č. 115, kdy roli dechových nástrojů přebírají smyčce, je situace jiná. Až po takt č. 124 se housle pohybují ve tříčárkované oktávě, zatímco klavír ve dvoučárkované, tedy o oktávu níž. To je přesně naopak, než u většiny případů v kombinaci s dechy.

Obraz 9., str. 106 „*Proměna a tanec lva*“ už byl zmíněn v kapitole 12., kde se hovořilo o krajních polohách klavíru. Je však nutno vzít v úvahu tento úsek znovu, jelikož je to jediný příklad v I. dějství baletu „*Špalíček*“, kde se v čisté podobě, bez spoluúčasti dalších nástrojů, vyskytne kombinace klavír a spodní smyčce. V jiných podobných situacích je vždy přítomen další hudební nástroj. (Příloha č. 11)

3.11 Všechny smyčcové nástroje a klavír

Společná akce klavíru a smyčcové sekce je častější, než souhra s jedním nebo dvěma smyčcovými nástroji. Rytmizovaná unisona, postupy v paralelních souzvucích, které jsou ve smyčcích instrumentací klavírního partu apod., to jsou u B. Martinů časté prostředky pro stylizaci doprovodů k hlavní melodické lince. Tak je tomu také v 8.

obraze „*Příchod krále a průvod*“ na straně 79. Klavír a smyčcová sekce vytváří ostinátní plochu pravidelným střídáním dvou o sekundu vzdálených akordů, nad nimiž probíhá rytmicko-melodická aktivita nejprve dechových žesťových nástrojů, k nimž se po třech taktech přidají dřeva. Po pěti taktech klavír smyčce opustí, přidá se k melodické linii, přitom smyčce ještě dva takty v započatém způsobu pokračují. (Příloha č. 7)

13.12 Klavír a zpěv

Jelikož se jedná o zpívání balet, nelze opominout ani kombinaci klavír se zpěvem. Skvělým příkladem pro všechny způsoby, jichž B. Martinů používá, je 4. obraz „*Hra o kohoutkovi a slepičce*“ na straně 40 a dál, od taktu č. 84. Skladatel krásně frázuje melodii sólového sopránu podle textu. Zdůrazňuje to změnou taktu, ale také akcenty v pravé ruce klavíru. Melodie zpěvu je citována spodním tónem trojzvuku pravé ruky klavíristovy, zvýrazněna o oktávu výš a až po takt č. 96 je k této oktávě připojena spodní tercie. To je opět typický postup pro Bohuslava Martinů. Ve dvojtaktí č. 96 a 97 zazní v pravé ruce sextakord *H dur* v široké sazbě a potom se autor opět vrací k vytercování. A jak je u právě u tohoto skladatele zvykem, melodie zpěvu není pro klavír závazná. Používání sekundových odchylek, protipohybu, ale také setrvání intonace na jednom tónu – *nivelizace*, tedy *vypsaná heterofonie*, to jsou právě rysy tvorby Bohuslava Martinů. Při pohledu do zápisu zmiňovaného úseku už na první pohled vyniká odlišnost rytmizace levé ruky klavíru. Frázování po dvou dobách je přesně ostinátní bez ohledu na změny označení taktu na lichý a zpět na sudý. Pouze v taktech č. 96 a 97, už zmiňovaných v tomto odstavci, které tvoří dynamický a výrazový mezník v gradaci, se rytmus srovná tím, že se za sebou objeví dvě čtvrté hodnoty. (Příloha č. 3)

Obraz 3. na straně 26, „*Hra na vlčka*“, představuje ještě jednu možnou variantu kombinace klavíru a zpěvu, a to doprovod sboru. Jedná se o čtyřtaktí 12 – 15. Nejprve hraje v taktu č. 11 klavír jeden takt samostatně, když převzal úlohu tympánu. Pohybuje se v hluboké poloze, až po kontraoktávu, a hraje jen kvartu dolů a zpět. Není to samoučelné, kvartou začíná také zpěv sboru. Ostinátní pohyb klavíru ve velké oktávě nebrání sboru pohybovat se ve svých tóninových a intervalových vztazích, i když vytvářejí k tónům klavíru ostré disonance. Klavír zastupuje tympán a ten také nemůže

příliš často měnit tóninu. (Příloha č. 3)

Poslední možnost je využita ještě v taktech č. 45 a 46 na straně 29. Klavír hraje příznávkový doprovod, střídá akordy *F dur* s *G dur*, ve druhém taktu *G dur* s *A dur*. Sólový soprán zpívá shodně s prvním hlasem sboru, sborový alt postupuje stupňovitě v paralelních terciích. Toto je příklad na situaci, kdy klavír slouží zpěvu jako doprovod. Přesný osminový pohyb a přitom pro zpěváky intonační podpora, to jsou výhody takové spolupráce. (Příloha č. 3)

3.13 Klavír a různé hudební nástroje

Domnívám se, že v baletu „*Špalíček*“ nejmalebněji vyznívají ty části, kde je komornější instrumentace. „*Špalíček*“ obsahuje úseky jak sólové, tak komorní a používá i plný zvuk orchestru tutti. Komorně laděná čísla však představují vnímavému posluchači nejrůznější kombinace nástrojů a jejich barevné zvláštnosti v pozicích, které nejsou obvyklé. Bohuslav Martinů má ovšem pro tyto originality nápad, cit a vkus. Také v této části práce zůstáváme u kombinace s klavírem, nyní už ovšem půjde o nástroje z různých skupin. Současně se mohou lépe představit vybrané obrazy nebo jejich čísla i z hlediska celkové instrumentace a jejího vlivu na vnitřní stavbu, nebo souvislosti, jako je například gradace nebo kontrast.

Obraz 2., „*Hra na hastrmana*“, strana 23, je psán v tempu *Poco allegro* a v celém taktu. Autor zde představuje zajímavé kombinace nástrojů a zpěvu. Obsazení je následující: flétny, klavír, soprán sólo, tenor sólo, sbor a housle první a druhé. Basovou polohu má tedy k dispozici jen klavír, tenor zastupuje malou oktávu a část oktávy první, zbývající nástroje, sbor a soprán se pohybují ve střední a vysoké poloze. První úsek, takty č. 1 – 14, představuje gradaci zvukovou. Po čtyřtaktovém úvodu ve forte, kdy se ke klavíru ve třetím taktu přidají pizzicatem první housle, přijde ke slovu sopránové dvoutaktové sólo. V 7. taktu dynamika klesne k mezzoforte, přidají se flétny a hlavní roli má sólo tenoru. V taktech č. 8 a 9 se dynamika mírně zvedne a navrátí se zpět do mezzoforte. Takty č. 10 – 14 jsou instrumentačním vrcholem tohoto dílu. Velmi tomu pomáhá klavír, jelikož opouští pravidelné osminy ostinata, ty přenechává houslím, a dosahuje plného zvuku opakovanými akordy pravé ruky. Bas tvoří rytmizované osminy,

flétnový part má v zápise šestnáctinové běhy na rozmezí druhé a třetí oktávy. Můžeme tedy říci, že takty č. 10 – 14 dosahují i v tomto malém obsazení plného zvuku tím, že se jednotlivé nástroje usadily na pro ně optimálních postech a vytvořily celkem čtyři zvukové vrstvy: nejhloběji je rytmizovaná levá ruka klavíru, nad ní jako sólo zní tenor se svojí nivelizovanou melodií, střed vyplňují ostinátní housle a opakované akordy klavíru, běhy fléten jsou samostatnou vrstvou nejvyšší. Vývoj je dovršen crescendem do dynamiky *forte* ve 14. taktu. Je logické, že po této gradaci by měl přijít zlom. Tím je nástup čtyřhlasého dětského sboru, jenž zpívá bez doprovodu úsek od 14. do 20. taktu. Zpěv bez nástrojového doprovodu zde vytváří kontrastní střední část. Obměněný návrat začíná taktem č. 21. Průběh hudby se opět odehrává ve čtyřech výškových vrstvách: spodní tvoří opět levá ruka klavíru v kontra až velké oktávě, ale je podpořena pizzicatem druhých houslí. Ty kopírují klavírní part v sekundě přes dvě oktávy. Přenášejí tak doprovodnou ostinátní plochu z polohy hluboké do střední a vyšší, tedy do intonační úrovně sboru, který, obdobně jako v prvním díle tenor, rytmizuje text na jednom tónu. Do třetí výškové úrovně spadají horními tóny osminových pizzicat houslí a šestnáctinové pasáže fléten. Je to oblast především druhé oktávy. Nejvyš se pohybuje pravá ruka klavíru. Její opakování motivu se odehrává ponejvíce ve třetí oktávě. Malou codu tvoří pět posledních taktů. Sbor zazpívá říkadlo, klavír a druhé housle mají pravidelný pohyb v osminách, první housle hrají arco a tremolo. Flétna dohrává v šestnáctinách v jednočárkované oktávě. Tento závěrečný úsek také postupně stahuje rozsah do tří a v posledním taktu do dvou intonačních pásem. v posledním taktu zůstává v hluboké poloze jen levá ruka klavíru, vyšší pásmo je jen v jednočárkované oktávě. Forma je přehledná: *a b a coda*. (Příloha č. 3)

Velmi zajímavou a originální sestavu hudebních nástrojů přináší obraz 3. „*Hra na vlčka*“ na straně 26. Je v tempu *Allegro*, v taktu *alla breve* a kromě zpěvu obsahuje také mluvenou část. Vedle sboru a tenorového a sopránového sóla jsou v partituře ještě tympán, klavír a první a druhé housle. Vstupní část začíná sólovým tympánem, který hraje ve čtvrtových hodnotách čistou kvartu sestupnou *Hes – F*. To jsou tóny ostinátního doprovodu sboru, jenž nastupuje ve třetím taktu právě touto čistou kvartou. V 7. taktu se příznávkovým rytmem přidává k doprovodu klavír. Ten pak v taktu č. 11 přebírá funkci tympánu. Hraje tentokrát v *D dur*, modulace proběhla v partu sboru a

klavíru, ne v partu tympánu. Od 12. taktu zpívá sbor s klavírem a po čtyřech taktech se přidává tympán. Hraje opět v *Hes dur*, zatímco klavír a sbor zůstávají v *D dur*. Od taktu č. 20 opět funkci tympánu přebírá klavír a v *H dur* doprovází čtyřtaktový úsek houslí. Takt č. 24 je ve znamení mluveného slova. Po celou dobu konverzace reprezentanta sopránového a tenorového sóla repetuje tympán a klavír naznačenou rytmickou formuli. Od taktu č. 26 zazní ještě jednou původní kvartový nápěv sboru s tympánem a arpeggio klavíru a označením tempa *Allegro* ve 30. taktu začíná nové říkadlo. V doprovodu je použito stejného principu jak v tympánu, tak v klavíru, ale melodická i rytmická složka zpěvních hlasů je jiná. Je ale třeba upozornit na diminuci sboru proti průběhu sopránového sóla, začínající taktem 31 a trvajícím až do 41. taktu. Pak přichází návrat druhého říkadla, předchází mu ale jeden takt tympánu v diminuci, když proti vstupním čtvrt'ovým notám nyní hraje v osminových hodnotách. Tato diminuce se po nástupu sboru změnila na opakování každého tónu. Po čtyřech taktech následuje instrumentální coda, podobná mezihře v taktu č. 20. Začíná klavír s houslemi v *A dur*, tři takty před koncem činel zdůrazňuje změnu těžké doby, frázování melodie je přes zápis v celém taktu po třech dobách. Tato „*Hra na vlčka*“ vykazuje ve formě dvojdiálost, to jsou dvě textově a v pěveckých partech melodicky i rytmicky odlišné plochy. Zajímavostí je přerušení hudebního průběhu mluveným slovem v závěru dílu A, dále použití stejného způsobu doprovázení dílu B. Tím se udržela jednota formy, kterou podpořila také ona instrumentální mezivěta z 20. taktu, jež se pak v principu stala codou. (Příloha č. 3)

Úvodní díl „*Hry o kohoutkovi a slepičce*“, obraz 4. na straně 30, probíhá ve dvou kontrastních vrstvách. První tvoří klavír, smyčcové nástroje, fagoty a triangel. Hrají krátké tóny u různých nástrojů různě zdobené: housle hrají v sekundách, fagoty mají jednoduchý příraz, klavír sextolový obal. Zajímavý je průběh hobojevského partu. V prvním taktu je motiv sedmi různých osminových not: $h^1 - dis^2 - fis^2 - h^2 - gis^2 - e^2 - cis^2$. Vytváří představu tóniny *H dur*. V každém taktu tato řada začíná jiným tónem. Vznikají tak *rotace řady*, jejichž poslední dvě noty ve 4. taktu jsou $cis^2 - h^1$, ty přebírají o oktávu níž fagoty, o další oktávu níž druhý fagot a klavír, ten je pak ještě zopakuje ve velké a kontraoktávě. Následuje recitace úvodní věty pohádky a na ni navazuje opět úsek s rotací, již přebírá po hoboji klarinet. Došlo i ke změně tóniny. Doprovod hraje v *Cis dur*, prepis partu klarinetu je v *Des dur*. To je technická záležitost, aby B klarinet

zněl v *Cis dur*, musel by mít zápis v *Dis dur*, což je přinejmenším nepraktické. Řada pro rotaci klarinetu je tedy v *Des dur*: $des^2 - f^2 - as^2 - des^3 - hes^2 - ges^2 - es^2$. Po další recitaci zazní hudba v *D dur*. Rotace se odehrává v pizzicatu houslí a je intervalově shodná s předchozími uvedenými. Rozšiřuje se instrumentace a také se zahušťuje rytmický průběh, když například fagoty a hoboje mají společně triolový pohyb. Sekundové dvojjzvuky, jež v předcházejícím průběhu hrály housle, nyní přebírají flétny. Následuje opět recitace a v 19. taktu hrají rotaci kontrabasy, violoncella, lesní rohy a fagoty, tentokrát v *G dur*. Instrumentace je rozšířena na téměř celý orchestr a i průběh rytmický v jednotlivých sekcích se ještě více zrychlil. Klavír například střídá svůj sextolový pohyb – původně obal, nyní stupnici – s vypsáním sextolovým obalem houslí, původně triolový průběh hoboju a fagotů je nyní v šestnáctinových notách a v klarinetech a hobojech. Narůstání instrumentace vytváří zvukovou gradaci, současně každý nástup je vlastně novou variací původního nápadu.

Je zajímavé analyzovat způsob, jakým dosáhl B. Martinů růstu napětí jednotlivých návratů.

Takty číslo	1 – 5	7 – 11	13 – 17	19 – 22
Pořadí tónin jednotlivých rotací	<i>H dur</i>	<i>Des/Cis dur</i>	<i>D dur</i>	<i>G dur</i> .
Nástup od tónu	h^1	des^2/cis^2	d^2	$G_1/G/g$
Pořadí sólových nástrojů	hoboj	klarinet	housle	cbs, vcl, cor, fg
Dynamika sóla	<i>poco f</i>	<i>poco f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
Dynamika doprovodu	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>
Počet nástrojů sóla	2	2	2	5
Počet nástrojů doprovodu	7	7	10	10

První řádek vedle sebe staví pořadí použitých tónin. Tóninu *Des dur* a *Cis dur* je třeba brát jako rovnocenné, i když je známá pravda, že každá tónina má svůj charakter. Sled tónin už sám o sobě napovídá o skladatelem dobře promyšleném tonálním plánu. Vztah úvodních tónin tvoří napětí, *D dur* a *G dur* mají vztah jako dominantu a tóniku.

Podobnou nápodobou je i pořadí prvních tónů rotací. Vytváří imaginární melodii právě konkrétní výškou tónu.

S výškou tónu souvisí pořadí použitých sólových nástrojů, které téma prezentují. Také jejich zařazení k tónině odpovídá charakteru barvy nástroje. Například tónina *D dur* je pro housle velmi vhodná, dobře se hraje a výborně zní. Tónina *G dur* je v hudební literatuře velmi často předepisována právě spodním nástrojům smyčcovým a fagotu. Zapojení lesního rohu do této sestavy nástrojů je oživení tradiční barvy a zní velmi dobře.

S gradací souvisí i růst dynamiky. Zatímco sólisté musí být v dynamice nad orchestrem a proto jejich změna síly tónu představuje v zápise jen posun o půl dynamiky, růst dynamiky doprovodu představuje všechny tři základní stupně síly od nejslabší po nejsilnější. Je to dáno také tím, že doprovodná složka by měla být, jak praví zákony praxe, alespoň o dynamický stupeň níž, než sólo, aby dala právě sólistovi dostatečný prostor v interpretaci.

Bohuslav Martinů do partů předepisuje u dřevěných dechových nástrojů velmi často poznámku „*a 2*“. Tak i zde hrají dva hráči stejnou melodii. Tím je nejen zvuk intenzivnější, ale mění se také jeho barevnost a také světlost, protože každý nástroj má zvuk specifický a kombinací dvou lze dosáhnout zajímavých výsledků v práci s nuancemi. Takové možnosti mají například hráči na příčnou flétnu, kdy mohou kombinovat sestavu korpusu nástroje s hlavicí podle požadavků na zvuk flétny v konkrétním díle. V analyzovaném úseku je v tónině *G dur* předepsáno pět nástrojů. Smyčcové jsou zde brány jako jeden, pokud se nejedná o *divisi*, lesní rohy hrají sice dva, ale střídají se a fagoty jsou předepsány dva. Proto je součet pět.

Doprovodná složka mění své obsazení podle toho, které nástroje v daném úseku hrají sólo. Přitom i v instrumentaci lze sledovat růst napětí. Souvisí to například s rozšiřováním zvuku do vysokých poloh nebo hlubokých nástrojových poloh. Například v posledním úseku jsou spodní oktávy spolehlivě obsazeny basovými nástroji, hrajícími rotace motivu. Na opačném pólu hraje první flétna ve tříčárkové oktávě. (Příloha č. 3)

Po úvodní části 4. obrazu následuje na 33. straně v taktu č. 23 změna tempa označením *Meno* a také taktu na 2/4. Sbor zpívá v *D dur* jen za doprovodu viol. Barva viol se v jednočárkové oktávě velmi dobře pojí se zvukem dětského sboru. Takty se střídají podle spádu řeči, jak je tomu u B. Martinů zvykem. V taktu č. 30 se k violám přidává violoncello a kontrabas. Sólový soprán je exponován v taktu č. 33. Doprovod je

svěřen vrchním smyčcům a klavíru, jenž využívá další ze svých možností zvukomalebných, *arpeggio*. Hráno je pravou rukou, doplňuje ho rozložený akord ruky levé, tedy *arpeggio regulované*. Tento způsob střídání instrumentace je použit i v dalším pokračování až do taktu 69, kde zůstává sbor s opakování slova „*umře*“ sám a sekvencovým postupem se současným diminuendem část ukončí v pianu.

Od taktu č. 72 se opět navrácí princip rotace, tentokrát v *H dur*. Hoboj hraje unisono s fagotem v oktávové transpozici. Smyčce střídají v oktávách tóny *h – a* s použitím hry *pizzicato*, přičemž druhé housle a violy hrají se zpožděním jedné osminy oproti violoncellům a kontrabasům. Klavír se zde na dobu 8 taktů odmlčel, jeho funkci přebraly první housle, hrající arco kvintolový obal namísto něj. Zajímavostí je způsob, jakým dojde k překrytí dvou pásem. Sólo tenoru, tedy vedoucího hlasu tohoto úseku, končí po třech taktech a střídá jej sbor. Ten zůstává v *H dur* po dalších pět taktů. Plocha rotace ve fagotu a hoboji končí ale o takt později a orchestr po čtyřech taktech hraní skokem pokračuje v tónině *Des dur* v další rotaci, když ještě k fagotům a hobojům přistupují flétny. Protože zpěv udržuje tóninu *H dur*, jedná se o *bitonální úsek*. Další posun je v taktu 80, zde se všichni zúčastnění sešli v tónině *D dur*. Princip rotace se odvíjí v hobojích a flétnách a nově ve druhých houslích a klavíru ve tříčárkované oktávě. Fagot střídá svůj šestnáctinový pohyb s kvintolami houslí a viol. Závěrečný stupnicový běh k taktu č. 84 je už dominantou k tónině *G dur* dalšího pokračování.

Úsek mezi takty č. 72 až 84 může posloužit především k osvětlení některých typických vztahů k instrumentaci. Způsob řešení souvislosti *instrumentace – dynamika* je u B. Martinů osobitý, i když výchozím bodem jsou praxí osvědčené postupy. Jedná se zde o tři čtyřtaktové úseky. Společné pro všechny jsou tři současně probíhající akce. Hlavní je akce sólového tenoru a sboru, druhou je rotace zmíněných sedmi not a třetí plochu tvoří doprovod, sestavený z ostinat opakovaných kvintol a staccatovaných osmin smyčců v *pizzicato*. První vrstva – zpěv – se pohybuje stále v dynamice forte, další dvě začínají v pianissimu, po čtyřech taktech pokračují v pianu, třetí čtyřtaktí hraje crescendo od střední dynamiky mezzoforte k závěrečnému forte. Se zvyšováním dynamiky souvisí i rozšiřování instrumentace a změna tóniny. Nyní tedy k otázce jak B. Martinů s hudebními nástroji ve vztahu pracuje. První úsek, takty č. 72 až 74, je v dynamice *pp*. Vynechává klavír, vrstvu s rotací hrají jen dvojplátkové nástroje, a to

fagot, jenž začíná od tónu *H*, a hoboj, ten od *h*¹. Hrají tedy instrumenty se sametovým tónem. Doprovod mají smyčce ve staccatu a pizzicatu v nízké poloze svých rozsahů. Po čtyřech taktech, to je od taktu č. 76, se k fagotům a hobojům připojí flétny – nástroje s jasným tónem. Pohybují se spolu s hoboji ve dvoučárkované zpěvné oktávě. Se změnou dynamiky na *mezzoforte* v taktu č. 80 odstupují z rotace fagoty, ale přidávají se druhé housle. S hoboji a flétnami využívají dvoučárkovanou oktávu, ale hraje s nimi též klavír, a to ještě o oktávu výš. Vývoj dynamiky tedy souvisí také s posunem průběhu hudby do vyšších oktáv a s využitím těch hudebních nástrojů, kterým jsou tyto polohy vlastní, typické. Zvyšuje se tak průraznost tónu a dynamika roste samozřejmě a plynule. Vyšší hladinu intenzity zvuku zde podporují i nástroje, které se podílejí na doprovodu: spodní smyčce přešly z *pizzicata* na *arco*, ke kvintolovému obalu prvních houslí se připojily violy a volnou první a třetí dobu vyplnily fagoty šestnáctinovým střídavým tónem. Tím došlo k zahuštění plochy a ke zvýšení intenzity zvuku.

Následující úsek, tedy díl C byl podrobněji až do taktu č. 99 zmíněn výše v části *Klavír a zpěv*. Změna nastává právě taktem č. 99. Skladatel má poměrně málo prostoru pro přípravu orchestrálního tutti v taktu č. 115, přitom v akci je jen sólový soprán a klavír, i když ve forte. Právě takt č. 99 je startem ke gradaci. Použito je několik prvků. Nejprve se rozšířil používaný rozsah klavíru. *Arpeggiované akordy* levé ruky s nejnižším tónem *As* a k tomu protipól ruky pravé s nejvyššími tóny ve tříčárkované oktávě jsou toho důkazem. Současně přidává autor další nástroj – první hoboj. Úvodní takty jsou sice v *piano*, ale už tím, že skladatel vytváří protihlas ke zpěvu, zvyšuje napětí. Po malém decrescendu je od dvojčáry v taktu č. 105 předepsáno *piú forte*. Klavír ještě rozšiřuje používaný spodní rozsah o další tón, přidává se druhý hoboj, tentokrát v dynamice *mp*. Prudký vzestup dynamiky předepisují takty č. 110 a 111. Tady je možno vidět osvědčený způsob gradace – před závěrečným úsekem lze intenzitu mírně povolit a následující zesílení bude přesvědčivější. Zde se to děje v partu klavíru, který po tři takty rezignuje na velkou oktávu a zhušťuje akordickými postupy levé ruky oktávu jednočárkovanou. K jednotlivým souzvukům jsou ovšem navíc připsány *akcenty* a *tenuta*. Od následující dvojčáry, takt č. 112, začíná závěrečná fáze přípravy tutti. Opět se rozroste počet nástrojů: přidávají se pizzicatem violoncella a kontrabasy, tyto nástroje zastoupily ve spodní oktávě klavír, jenž se posunul v levé ruce do malé až

jednočárkované oktávy. Hoboje se v intonaci posunují do vyšší plochy, sbor má v tomto úseku jako gradaci nejvyšší tón g^2 , postup dvojího $g^2 - e^2$ se závěrečným „osudovým“ $g^2 - es^2$ s textem „umře!“ Nástrojové obsazení v posledním taktu doplní klarinety a fagoty. Takové zvyšování napětí bezpečně směřuje k tutti celého orchestru v taktu č. 115. Po třech taktech se opět navrácí díl A, tedy rotace, tentokrát od tónu g , a zdvih k taktu č. 121 je začátkem tematické cody.

Je nutno ještě poznamenat, že určování tónin u dílů A je složitější. Domnívám se, že osciluje mezi tóninou dur a mixolydickou od stejného tónu. Například v taktu č. 72 je téma složeno z tónů $H dur$, ale druhá doba smyčců hraje tón a . Podobně je to ve všech případech, kde se tzv. rotace objevuje. Přesto se kloním spíše k určení tónin, které jsem v textu uvedl. (Příloha č. 3)

Další možnou kombinaci představuje spojení obou sekcí dechových nástrojů a klavíru do jedné akce. Vhodný příklad lze nalézt v 6. obraze s názvem „*Tanec se zajícem*“ na straně 63 partitury, počínaje taktem č. 82. Vzorem a základem pro rozbor této plochy může být part klavíru, v němž, jak je pro B. Martinů typické, je průběh melodie podložen paralelními postupy, tentokrát v kvintakordech. Vzniká tak přehledná struktura. Jak bylo u analýz dříve uvedených předvedeno, část spoluznějících hlasů průběh klavíru kopírovala, část postupovala volněji na bázi jiného tónového základu nebo heterofonie. V tomto případě je však situace jiná.

Melodická linka je prezentována první flétnou, prvním hobojem, prvním lesním rohem a vrchním tónem kvintakordů klavíru. Spodní tercii lze nalézt kromě klavíru u druhé flétny, druhého hoboje, třetího lesního rohu a druhé trubky. Základní tón kvintakordu, tedy v klavíru tón d , hraje jen první trubka. Zbývající nástroje hrají tóny c a es . Znějící souzvuk je tedy obratem dominantního tónového akordu malého od základního tónu d . Lze tedy odvodit, že v taktech č. 82 – 87 se klavír, dechové nástroje žesťové a dechové nástroje dřevěné pohybují syrytmicky a v paralelních sekundtercových akordech. Úsek je členěn na dvě části po třech taktech, druhé trojtaktí je modulující sekvencí prvních tří taktů. Základním tónem prvního akordu v taktu č. 85 je tón c . V zásadě můžeme říci, že flétny a hoboje vyšly z instrumentace partu klavíru, další dechové nástroje tvoří paralelní postupy dvou tercií, přidaných k durovému kvintakordu klavíru.

Typickým pro kombinaci klavíru s nástroji smyčcovými a dřevěnými dechovými je příklad vybraný z 9. obrazu na straně 102. Je to ukázka téměř komorního zvuku při použití poměrně velkého množství nástrojů orchestru a v silné dynamice. V taktu č. 70 hrají hoboje, klarinety, fagoty, první housle, druhé housle a violy opakované tóny, z toho všechny smyčcové *col legno*. Přesto, že mají předepsáno *forte*, nejsou pro tři sólové hlasy po stránce zvuku překážkou. Klavír, flétny a pikola se totiž pohybují v rozmezí druhé až čtvrté oktávy, tedy až o dvě oktávy výš, než tato velká skupina doprovázejících nástrojů. Celá šestitaktová melodie je vysextována v pravé ruce klavíru a sextu tvoří také vzdálenost fléten a pikoly. (Příloha č. 10)

Zajímavě po stránce instrumentace i tóniny je vypracována třítaktová sekvencová část 9. obrazu na straně 96. Od taktu č. 41 s tempovým označením *Poco allegro*, lze rozpoznat dvě hudební vrstvy: doprovodnou, která hraje průběžné osminové noty, tvoří kontrabasy a violoncella, hrající v paralelních oktávách, k nim se řadí levá ruka klavíru, ta hraje spodní čisté kvarty k uvedeným smyčcům, a fagoty, ty uvedenou kvartu kopírují. Melodickou vrstvu představují flétny, hoboje, klarinety, pravá ruka klavíru, hrající v paralelních sextakordech, a vrchní smyčce, tedy první a druhé housle a viola. Každá vrstva se pohybuje v jiném tónovém systému. Dobře je to patrné na klavíru: první akord pravé ruky preferuje tóninu *a moll*, v tom ji podporují flétny. Housle a viola představují sextakord paralelní *C dur*. Hoboje hrají čistou kvartu $g^1 - c^2$, inklinují spíše ke smyčcům a klarinet má tón e^1 , ten může být zařazen do obou akordů. Tóninovým protipólem je doprovod, jenž inklinuje k „běčkovým“ tóninám. Nejprve na první osmině zní v base *des*, další nástroje mají pomlku, na druhé hrají tyto nástroje čistou kvartu *hes - es*. Přidáme-li do souzvuku na druhé osmině taktu č. 41 tón *g* z druhých houslí, pak získáme tři souzvuky: *C dur*, *a moll*, *Es dur*. Zjednodušení je nutné a přinese následující závěr: nositelé melodické linie se pohybují tónovém prostoru bez posuvek a v paralelních kvintsextakordech, doprovod inklinuje k základu s béčky a jeho pohyb se odehrává v paralelních kvartách. Stejně se postupuje ve druhém i třetím taktu, jedná se o sekvence vzestupné v kvintě u melodické vrstvy, a současně v kvartě u doprovodu, podruhé sestupné v septimě u melodické vrstvy a současně vzestupné v sekundě v doprovodu ve vztahu ne k modelu, ale k první sekvenci. Je třeba ještě upozornit na následující takt č. 44. Prolínají se zde dvě kontrastní plochy, když klavír a smyčce ještě

jeden takt pokračují v intencích uvedených sekvencí, ale současně dechové nástroje začínají nový díl. Právě analyzované tři takty č. 41 až 43 jsou osobité jak po stránce instrumentace, tak tónových systémů. Kombinace sekce dřevěných dechových nástrojů, smyčců a klavíru je Bohuslavem Martinů v této části, tedy v obraze 9., velmi dobře prokomponovaná, ale v průměru se u tohoto autora vyskytuje méně často, než kombinace klavír s dřevěnými dechovými nástroji. Zajímavostí je také to, že postupy v paralelních sextakordech nejsou v díle Bohuslava Martinů příliš časté. (Příloha č. 9)

Při této příležitosti je ovšem třeba připomenout další příklad kombinace klavír – smyčce, a to pět úvodních taktů *Předehry*. Nejprve hrají v *mezzoforte* téměř všechny nástroje orchestru a klavír. Po vstupu recitátora hraje vlastně totéž jen klavír a smyčce, také v *mezzoforte*. Ovšem proměna zvuková je zcela zjevná, i když je stejná dynamika, zvuk je jemnější, sametový a tato redukce nástrojů sama o sobě na posluchače působí jako mimořádný zvukový efekt. A když po dalším vstupu recitace hraje samotný klavír *crescendo* z *piana* do *poco forte* a poslední souzvuk nechá dvě doby doznít, může vyprávění začít. To je kouzlo instrumentace B. Martinů. (Příloha č. 1)

3.14 Zajímavé stylizace a způsoby hry na klavír

Jak již bylo řečeno, Bohuslav Martinů využívá klavíru v celé jeho škále možností od nositele melodie po nejjednodušší doprovod, od sólové hry až po hru v tutti orchestru, od nejhlubších poloh až k nejvyšším tónům. Tato kapitola má za cíl představit klavír ve vztahu k jeho interpretačním možnostem technickým. Má za úkol zmapovat způsoby hry a případně jejich využití zvláště v prvním dějství baletu *Špalíček* Bohuslava Martinů.

Už tři úvodní takty *Předehry* uvádí klavír jako zástupce harfy. Využívá hry *arpeggio*. Pravá ruka nejvyšším tónem kopíruje pohyb melodie, levá nejnižším sekundovým postupem klesá a podtrhuje tak postup basových nástrojů. Obdobou je druhý nástup, tady se levá ruka pravé vzdaluje, neboť spolu s kontrabasy a violoncelly hraje místo původních sekund sestupný mollový kvintakord. Třetí nástup v arpeggiích už hraje klavír sám. Melodie vrchního hlasu je rozšířená z původních tří not na pět a stoupá celými tóny od g^1 k dis^2 , spodní tóny akordů klesají až k H_1 .

Dynamika roste s každým arpeggiem z *piana* do *poco forte* a je podepřena *tenuty*, v

závěrečném kvintakordu *H dur* zazní všechny tóny *společně s akcentem*. Tento akord je vrcholem po arpeggiích předcházejících, skladatel jej nechává doznít, tedy vlastně zahrát neregulované decrescendo, a připraví tak půdu pro pianissimo doprovázejících smyčcových nástrojů. Hra arpeggio je běžným klavírním technickým prvkem, zde je ale dosaženo mimořádného efektu. (Příloha č. 1)

Protože klavír je u B. Martinů využitý v celém rozsahu, jsou běžně v zápise používány pojmy *8bassa*, nebo *8sopra*, tedy hra o oktávu níž proti zápisu, resp. o oktávu výš.

V obraze 4., „*Hra o kohoutkovi a slepičce*“, kombinuje skladatel na straně 34 v taktech č. 33 – 36 hru *arpeggio* v pravé ruce a *vzestupnou kvintolu* s finálním tónem na druhé době taktu v ruce levé. Arpeggio má v tomto případě zaznít v rychlém pohybu, je také označeno akcenty, a jeho čtvrt'ové noty by měly být ve zvuku delší, levá ruka naproti tomu hraje v první době rozklad pomaleji, než zní arpeggio a na druhou dobu je staccatovaná osmina. Jsou to drobnosti ve čtení, ale významný efekt ve zvuku.

(Příloha č. 3)

V I. dějství baletu se vyskytuje také *glissando*, a to jak vzestupné, tak sestupné. Je využito jako podpora rychlých běhů dechových nástrojů dřevěných v závěrech čísel. Například v obraze 8. „*Příchod krále a průvod*“ je na straně 81 v taktu č. 34 zapsán sestupný běh dřevěných dechových nástrojů, počínající flétnami a pikolou na tónu *fis*³, v němž po dosažení oktávy pokračují hoboje, klarinety a fagoty a končí tónem *fis*. Jejich pohyb je v septolách. Klavír své *glissando* začíná s pikolou na *fis*³, s nástupem septoly hoboju je na tónu *fis*¹ a končí s o oktávu níž než fagot, tedy tónem *Fis*. (Příloha č. 7)

Podobným způsobem postupoval B. Martinů v obraze 9. s názvem „*V paláci černokněžníka. (Tanec stínů)*“. Na straně 105 v taktu č. 89 začíná vzestupná chromatická stupnice v klarinetech a hobojích, o osminu později se přidává pikola a na druhé době trubka. Vezmeme-li v úvahu nejnižší tón fagotu, který chromatiku po první době opustí, pak je nejnižším tónem je *gis*, opačný pól představuje pikola, končící na tónu *d*⁴. Klavír se přidává *glissandem* až po první době tónem *D* a v průběhu 2. a 3. doby pikolu dostihne a *glissando* dokončí taktéž na *d*⁴.

Stejně *glissando* hraje klavír i v obraze 10. na straně 141 před korunou, ale zde není *glissando* podpořeno další podobnou akcí v jiných nástrojích.

Obraz 9. na straně 116 – 117 a v něm „*Tanec krahujce*“ přináší v takttech č. 155 – 162 dokonce *sérii vzestupných glissand*. První v rozsahu $C - g^3$ ještě podporuje vzestupné chromatické řady v osminových triolách dřevěných dechových nástrojů, ale od taktu č. 157 přichází série sedmi stejných taktů v celém orchestru. Klavírní part se zde rozdělí, levá ruka hraje na první době staccatovanou tercií $a - cis^1$, pravá třikrát zopakuje glissando $e^1 - e^3$. To vše s accelerandem směřuje k závěrečnému akordu. (Příloha č. 11)

K běžně používaným melodickým ozdobám patří *příraz*. Jeho nejčastější varianta je sekundový postup k tónu hlavnímu shora nebo zdola. B. Martinů ale řeší i tuto „banalitu“ originálně. Nejprve k jednoduchému přírazu zdola: skladatel jej použil v obraze 10. na straně 140 v části „*Tanec malé myšky a kocoura*“ v 10. a 11. taktu. Klavír hraje v oktávě unisono s pikolou a klarinetem, proto je tento příraz zdola umístěn do čtyřčárkované oktávy .

V obraze 8. „*Příchod krále a průvod*“ na straně 81 jsou od taktu č. 36 použity *antiparalelní přírazy terciové*, které postupují z intervalu decimy do tercie. V tomto konkrétním případě souhlasí trojí opakování přírazu v taktu s rytmem a výškou tónu toho nástroje, který má opakování tří osminových not na 2., 3. a 4. době 4/8 taktu. Týká se to tedy 4x klarinetu a 2x společně fléten a prvních a druhých houslí. (Příloha č. 7)

Další použitou variantou je příraz skupiny not. *Skupinový příraz* tří not lze nalézt v obraze 10 na straně 134 v *Poco allegro*. Spolu s fagoty, violoncelly a kontrabasy a podporovaný velkým bubnem vytváří v hluboké poloze zvukomalebný vstup k pochodu krále a jeho družiny. (Příloha č. 12)

Součástí klavírních zvláštností partu je také otázka zápisu hrané hudby. V obraze 9. a jeho části „*Tanec krahujce*“ na straně 112 jsou dva odlišné zápisy střídání sousedních akordů: první je v úvodu v taktu č. 127, další dva zazní vždy po dvou takttech pomlk. Jedná se o střídání kvintakordu s kvintakordem o sekundu vyšším v osminových hodnotách. Jiný zápis je v taktu č. 139. V tomto konkrétním případě se jedná se o střídání buď dvojice kvartsextakordů, nebo kvintakordů, a to vrchního se spodním, tedy o sekundu nižším. Interpretace bude stejná jako v taktu č. 127. Zápis by bylo možno označit jako *tremolo v osminových hodnotách*. (Příloha č. 11)

Příklad *tremola v šestnáctinových hodnotách* nalezneme na straně 148 obraze 10.

„Finále“, část „Jongleur“. Na straně 148, čtyři takty před koncem, se v šestnáctinovém tremolu střídá kvintakord s kvintakordem o malou sekundu nižším.

3.15 Paralelismy

Hudebnímu skladateli Bohuslavu Martinů je vlastní používání paralelních postupů. Není to samoučelné, po přiměřeně dlouhé době opakujících se paralelních postupů působí krátké narušení stereotypu jako překvapení, nehrozí pocit nudy a hudba dostává další impuls. Tato kapitolka si všimne nejčastějších paralelních postupů v klavírním partu I. dějství baletu „Špalíček“.

V obraze 4. s názvem „Hra o kohoutkovi a slepičce“ se vyskytuje způsob pro B. Martinů zřejmě nejtypičtější. Od str. 40 a taktu č. 84 hraje pravá ruka klavíristova melodii doprovázeného sopránového sóla v oktávách a do každé oktávy je vložena tercie od vrchního tónu. Tento princip je použit po dobu dvanácti taktů, a když je nebezpečí přílišné pravidelnosti, vloží skladatel v taktu č. 96 dvakrát akord v široké sazbě a může navázat opět pravidelnými postupy v oktávách s tercií. Další úsek je dlouhý již jen 8 taktů, než dojde ke změně. V taktu č. 105 se situace obrátí. Oktáva je nyní uvnitř doplněna o tercií od spodního tónu. Stačí jen čtyři takové souzvučky a autor se opět vrací k původní verzi. Tento úsek má již jen šest taktů, navíc je v taktu č. 109 doplněn o další paralelismus, jímž jsou postupy čtyřtónových kvintakordů durových nebo mollových v úzké sazbě. Na ploše 27 taktů se tedy v klavírním partu vyskytly tři způsoby využití paralelních postupů. (Příloha č. 3)

Případ, kdy se do oktávy vloží tercie od spodního tónu lze nalézt také v obraze 9. na straně 102. Od taktu č. 70 opisuje pravá ruka ve vysoké poloze melodii pikoly a přidává k ní spodní sextu. Do oktávy doplňuje trojzvuk levá ruka. (Příloha č. 10)

Po šesti taktech se situace změní. Od taktu č. 76 na straně 103 vkládá pravá ruka do oktávy tercií dolů od vrchního tónu, levá ruka hraje paralelní tercií, jež vrchní trojzvuk doplňují do pětihlasých paralelních kvintakordů.

Paralelní postupy v kvintakordech v obou osnovách klavírního partu se vyskytují v obraze 6. v části nazvané „Tanec se zajícem“. Od taktu č. 82 na straně 63 hrají ve

dvoučárkované a tříčárkované oktávě obě ruce klavíru paralelní kvintakordy. Vrchní tóny jsou současně hlavní melodickou linkou.

Ne vždy se paralely musí vyskytovat jako snadno čitelné kvintakordy. Obraz 8. s názvem „*Příchod krále*“, přináší na straně 79 od taktu č. 25 akordy stavebně komplikovanější. Jedná se o čtyřzvuky, kde krajní tóny jsou od sebe vzdáleny o interval nóny. Do intervalu nóny je vložena sekunda, jejíž spodní tón je o tercii výš, než spodní tón nóny. Intervalová sestava těchto čtyř tónů je tedy tercie – sekunda – kvarta. Tyto akordy se navíc opírají o bas, který se nachází o kvintu níž od spodního tónu pravé ruky. (Příloha č. 7)

Také příklad pro souběžné postupy v sextakordech lze v I. dějství nalézt. Obraz 9., „*V paláci černokněžníka*“, na straně 96 od taktu 41 ukazuje postup pravé ruky klavíru v sextakordech po dobu čtyř taktů, od taktu č. 45 přejde do kvartsextakordů. Opět nejvyšší tón prezentuje také melodickou linku. (Příloha č. 9)

Obraz 10., tedy „*Finale*“, poskytuje ještě jeden příklad, tentokrát paralelní kvartsextakordy. Na straně 147 jsou v prvním taktu šestizvuky ve tvaru kvartsextakordu v těsné sazbě. Postupují sestupně v pořadí *C dur*, *A dur*, *Fis dur*, *Es dur* a použijeme-li enharmonickou záměnu, pak sestupují v malých terciích a každý z hlasů tak hraje *melodický zmenšený septakord*. Ve druhém taktu se akordy zvukově vytrácejí – nejprve v pětihlase zní kvintakord *C dur*, pak čtyřhlasý sextakord *A dur* a na závěr tříhlasý kvartsextakord *Fis dur*. Po dvou taktech se situace opakuje, ale již s obměnou: šestihlasý kvartsextakord *As dur* a *F dur*, pak kvintakord *D dur* a *H dur*, v dalším taktu sextakord *As dur*, pětihlasý kvartsextakord *F dur* a čtyřhlasý kvintakord *D dur* postup ukončí. Zde již paralelní postup není tak stoprocentní, ale jedná se jistě o zajímavý úsek, který by stál za důkladnější rozbor i ve vztahu k ostatním nástrojům.

4. Závěr

V literatuře o Bohuslavu Martinů jsou velmi početně a kvalitně zastoupena pojednání o jeho životě a o jeho vztazích s významnými osobnostmi nejen z oboru hudby. S odstupem času roste kvalita hodnocení významu Bohuslava Martinů ve vztahu k české hudbě, ale i k hudbě světové. Totéž je možno konstatovat i o podrobnějších

charakteristikách vývojových období tvorby B. Martinů. Jsou všeobecně známy inspirační zdroje, ať už jsou směřovány k folklóru, k jazzu, nebo například k osobním prožitkům, životním situacím, ale také událostem celosvětového významu. Dnes je už dílo B. Martinů tak známé, že i méně zkušený posluchač je schopen na základě poslechu identifikovat tohoto autora. Jsou to synkopické rytmické postupy, originální melodika, typická instrumentace. Právě v instrumentaci je charakteristické využití klavíru jako rovnocenného nástroje orchestru.

Práce se zabývá dílem, které je známé, originální, ale v rozborech nepříliš často frekventované – zpívaným baletem *Špalíček* Bohuslava Martinů. Všimá si skladatelem použitých způsobů kombinace klavíru s dalšími hudebními nástroji a se zpěvem. Teoretická analýza pak zahrnuje rozbor harmonický, tonální, rytmický a melodiky.

Vzhledem k rozsahu díla a k zaměření analýzy je zájem zaměřen na I. dějství baletu a okruh byl ještě zúžen na ty úseky, kde je exponován klavír. Vymezeno bylo celkem patnáct zkoumaných souvislostí: 1. klavír jako nositel tématu s jinými nástroji, 2. klavír jako druhý hlas nebo imitace k hlavnímu tématu v jiném nástroji, 3. klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sóla, 4. klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sóla s dalším nástrojem, 5. klavír jako druhý hlas nebo doprovod zpěvu – sboru s dalším nástrojem, 6. klavír jako složka harmonie, 7. klavír jako složka rytmu, 8. využití rozsahu klavíru a jeho krajních poloh ve vztahu k instrumentaci, 9. typické nástrojové kombinace s klavírem, 10. klavír a smyčcové nástroje, 11. všechny smyčcové nástroje a klavír, 12. klavír a zpěv, 13. klavír a různé hudební nástroje, 14. zajímavé stylizace a způsoby hry na klavír, 15. paralelismy. V úvahu přicházely i další možnosti – jako například analýza sólových úseků klavíru, ale ty nespádají do prvního dějství. Podrobný rozbor by si zasloužily i části, ve kterých se uplatňuje jen komorní ansámbl bez klavíru a bez pěvecké složky. Tady je jistě velký prostor pro další analýzy, neboť komorní obsazení je u B. Martinů mimořádně kvalitně a působivě zpracované.

Cílem rozboru bylo zachycení originálních postupů v instrumentaci, definovat je a dát jim ráz pravidla, platného pro hudbu B. Martinů. Jedná se například o kombinace vysoké polohy klavíru a vysokých dřevěných nástrojů, to je rys velmi významný. S tím souvisí využívání krajních poloh klavíru a jeho charakteristických možností. V oblasti forem sledují kontrasty uvnitř celistvých ploch i mezi nimi. Právě použití vhodných

hudebních nástrojů velmi často výborně působí na růst nebo naopak ústup gradace.

Zajímavá je situace v rozboru harmonické složky. Snahou bylo zákonitosti a zjednodušovat, avšak nebylo to vždy možné. Přesto se často podařilo na první pohled složitý harmonický proces vysvětlit alespoň přibližně zákonitostmi klasické harmonie. V částech, v nichž se objevují plochy se současně znějícími akordy, bylo poukázáno na to, že jeden harmonický postup má v sobě tendenci pohybovat se podle pravidel funkční harmonie, zatímco druhá, současně znějící plocha vykazuje klidný průběh. První případ je označen jako *kinetický*, druhý jako *statický*. Statičnost se nemusí vždy projevovat v sestavě akordů, může se jednat i o jeden tón, procházející celým úsekem.

Také otázka určování tónin je někdy komplikovaná. B. Martinů střídá části s jasnou tóninou s úseky, kdy je někdy otázkou podrobného rozboru souvislostí, než se dá rozhodnout a jev pojmenovat. Časté je využívání církevních tónin nebo jejich charakteristik. Vzácná není ani rozšířená tonalita. V užívání *bitonality* je zavedeno odlišení takového průběhu, kdy dvě pásma probíhají autonomně od situace, kdy se vzájemně ovlivňují. Pro tuto variantu byl zaveden pojem *konfliktní tóniny*.

Tato analýza obsáhla nejdůležitější okamžiky použití klavíru v I. dějství zpívaného baletu *Špalíček* Bohuslava Martinů a pomohla objasnit pozici klavíru v díle tohoto významného českého hudebního skladatele.

5. Shrnutí

Předkládaná práce pojednává o zpívaném baletu „*Špalíček*“ významného českého skladatele 20. století Bohuslava Martinů. Téma práce je zaměřeno na postavení tohoto díla v tvorbě B. Martinů a na teoretickou analýzu I. dějství uvedeného baletu.

Úvodní část hovoří o pojmu „špalíček“ a stručně pojednává o proměnách jeho významu až do současnosti. V dalším textu následuje zamyšlení nad tvorbou Bohuslava Martinů pro děti nebo s dětskou tematikou a nad vlivem folklóru v daném okruhu. Sledovaný časový úsek je dán dobou vzniku baletu „*Špalíček*“.

Druhá část analyzuje I. dějství baletu. Především se zaměřuje na ty úseky partitury, v nichž je exponován klavír, všímá si jeho role, jeho využití v kombinaci s jinými hudebními nástroji nebo se zpěvem. V této souvislosti se snaží na vybraných příkladech odvodit zákonitosti a vymezit a vysvětlit některé typické jevy v oblasti instrumentace, harmonie, rytmiky, melodiky a formy, jež charakterizují skladatelovu tvorbu a díky kterým je dílo Bohuslava Martinů originální.

Závěr práce přináší shrnutí sledovaných souvislostí, jež z analýzy vyplynuly.

6. Summary

This presented thesis deals with the sung ballet „*Špalíček*“, composed by Bohuslav Martinů, a famous Czech composer of the 20 th century. The topic of this thesis is focused on a position of this opus among other Martinů's works and on a theoretical analysis of the first act of the mentioned ballet.

The introduction concentrates on the expression „*špalíček*“ and briefly describes the change in its meaning up to the present day. The first part incorporates a reflection of Martinů's works for children or with the child's themes and of the influence of folklore in this area. The studied period of time is given by the time of creation of „*Špalíček*“.

The second part of the thesis analyses the first act of the ballet. It is centred especially on those parts of the score where the piano is exposed. It studies its role, the way of combining it with other musical instruments or with vocals. In this connection the second part of the thesis wants to conclude rules using chosen examples and also define and explain some typical phenomenons in the area of instrumentation, harmony, rhythm, melody and form. They characterize Martinů's work and thanks to them his work is unique.

The end of this thesis gives the summary of the studied connections as they emerged from the presented analysis.

7. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem gesungenen Ballett „*Špalíček*“ des berühmten tschechischen Komponisten des 20. Jahrhunderts Bohuslav Martinů. Das Thema der Arbeit ist auf die Stellung dieses Werkes im Schaffen von Bohuslav Martinů und auf theoretische Analyse des ersten Aktes von angeführten Ballett gerichtet.

Der Einführungsteil befasst sich mit dem Begriff „*Špalíček*“ und behandelt kurz die Veränderungen seiner Bedeutung bis zur Gegenwart. Im folgenden Text geht es um Nachdenken über das Schaffen von Bohuslav Martinů für Kinder oder Schaffen mit Kinderthematik, bzw. über den Einfluss der Folklore im gegebenen Bereich. Der verfolgte Zeitabschnitt bezieht sich auf die Entstehungszeit des Balletts „*Špalíček*“.

Der zweite Teil analysiert den ersten Akt des Balletts. Dieser Teil orientiert sich vor allem auf die Passagen der Partitur, in denen Klavier bedeutende Rolle spielt, er beachtet seine Rolle, seine Nutzung in Kombination mit anderen Musikinstrumenten oder Gesang. In diesem Zusammenhang bemüht er sich an ausgewählten Beispielen Gesetzmässigkeit abzuleiten und einige typische Erscheinungen im Bereich der Instrumentation, Harmonie, Rhythmik, Melodik und Form abzugrenzen und zu erklären. Es handelt sich um solche Erscheinungen, die das Schaffen des Komponisten charakterisieren und dank denen das Werk von Bohuslav Martinů originell ist.

Der Abschluss der Arbeit bringt die Zusammenfassung der verfolgten Zusammenhänge, die aus den Analysen herorgegangen sind.

8. Seznam pramenů a literatury

1. Blume, Friedrich: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Osobní část č. 11, Bärenreiter 1979
2. Branberger, Jan: Dějiny světové hudby slovem, obrazem a hudbou, Sfinx, Bohumil Janda, Praha 1939
3. Brabcová, Jitka: Bohuslav Martinů anno 1981, in Papers from an International Musicological Conference Prague, 26 – 28 May 1981, Česká hudební společnost, Praha 1990
4. Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries, Coloquium Brno 1990, Masarykova univerzita v Brně, Brno 1993
5. Burešová, Alena: Bohuslav Martinů ve sborové tvorbě pro děti, in Bohuslav Martinů český a světový. Sborník 23. ročníku muzikologické konference Janáčkiana, Ostrava 2000
6. Červinková, Blanka a kol.: Bohuslav Martinů (8.12.1890 – 28.8.1959); bibliografický katalog , Panton, Praha 1990
7. Finscher, Ludwig: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 2. vydání, osobní část č. 11, Bärenreiter, Metzler, Kassel – Stuttgart 2004
8. Halbreich, Harry: Bohuslav Martinů, Werkverzeichnis und Biografie, Schott Music, Mainz 2007
9. Heerenová, Petra: Bohuslav Martinů, Státní vědecká knihovna, Brno 1989
10. Hejzlar, Tomáš: Bohuslav Martinů, Horizont, Praha 1989
11. Hřčková, Nad'a: Dějiny hudby VI., 20. století (1), Euromedia Group, k. s. - Ikar, Praha 2006
12. International Who's Who in music, Cambridge 1992
13. Janeček, Karel: Harmonie rozbořem, Editio Supraphon, Praha 1982
14. Janeček, Karel: Hudební formy, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1955

15. Janeček, Karel: Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie, Academia, Praha 1973
16. Janeček, Karel: Tektonika, Nauka o stavbě skladeb, Supraphon, Praha 1968
17. Janeček, Karel: Základy moderní harmonie, Nakladatelství Československé akademie věd, Praha 1965
18. Kadavý, Jiří: Osm preludií Bohuslav Martinů a jejich rozmanitost z pohledu interpreta, bakalářská práce, Vysoká škola múzických umění v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra klávesových nástrojov, Bratislava 2008
19. Kadavý, Jiří: Specifika a rozmanitost sborové tvorby Bohuslava Martinů, diplomová práce, Vysoká škola múzických umění v Bratislave, Hudobná a tanečná fakulta, Katedra skladby a dirigovania, Bratislava 1012
20. Kapr, Jan: Konstanty, PANTON, Praha – Bratislava 1967
21. Ludvová, Jitka: Analytické poznámky ke Dvojkoncertu Bohuslava martinů, in Česká hudba světa, svět české hudbě, Panton, Praha 1974
22. Martinů, Bohuslav: Špalíček, I. dějství, DILIA, Praha 1956
23. Martinů, Bohuslav: Špalíček, rukopis autora, verze z roku 1940, Památník Bohuslava Martinů, Městské muzeum v Poličce
24. Martinů, Bohuslav: Špalíček, I. orchestrální suita z baletu, Panton, Praha 1988
25. Martinů, Bohuslav: Špalíček, II. orchestrální suita z baletu, Panton, Praha 1989
26. Mihule, Jaroslav: Bohuslav Martinů, Státní hudební vydavatelství, Praha 1966
27. Mihule, Jaroslav: Martinů – osud skladatele, Karolinum, Praha 2002
28. Mihule, Jaroslav: Malý průvodce životem a dílem Bohuslava Martinů, Městské muzeum a galerie Polička, Polička 2008
29. Nedbal, Miloslav: Bohuslav Martinů, Panton, Praha 1965
30. Pečman, Rudolf: Eseje o Martinů, Koncertní oddělení PKO, Brno 1989
31. Pečman, Rudolf: K inovačnímu úsilí u Stravinského, Martinů a Hindemitha, in Hudební věda, 4/1992, str. 287

32. Popelka, Iša: Soupis autografů, manuskriptů, faksimile a přidružených tisků skladeb ve fondech Památníku Bohuslava Martinů, Městské muzeum v Poličce, Polička 1997
33. Riemann, Hugo: Musiklexikon, Schott´s Söhne, Mainz 1975
34. Risinger, Karel: Nauka o hudební tektonice, Akademie múzických umění v Praze, Praha 1998
35. Risinger, Karel: Hierarchie hudebních celků, Panton, Praha 1969
36. Sedláčková, Anna: Bohuslav Martinů, soupis dokumentů z fondu Studijní a vědecké knihovny Plzeňského kraje, Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje, Plzeň 2009
37. Schnierer, Miloš: Proměny hudebního neoklasicismu, Academia, Praha 2005
38. Schnierer, Miloš: Svět orchestru 20. století, Díl 2., Academia, Praha 1998
39. Slovník české hudební kultury, Editio Supraphon Praha, Praha 1997
40. Smolka, Jaroslav a kol.: Dějiny hudby, TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o. p. s., Praha 2001
41. Šafařík, Jiří: Dějiny Hudby, III. díl (20. století), Nakladatelství Jan Piszkiwicz, Věrovany 2006
42. Šafránek, Miloš: Setkání po padesáti letech, Torst, Praha 2006
43. Tadday, Ulrich: Bohuslav Martinů, Sonderband XI/2009, Edition Text + Kritik, München 2009
44. The New Grove dictionary of music and musicians, díl 15, 2. vydání, Grove´s Dictionaries; Macmillan Publishers 2001
45. The New Grove Dictionary of Opera, díl 3., Oxford University Press 1992
46. Vacina, Ladislav: Bohuslav Martinů a Vysočina, Městská knihovna Polička, Polička 1990
47. Vignal, Marc: Dictionnaire de la musique, Larousse, Paris 1987
48. Volek, Jaroslav: Struktura a osobnosti hudby, PANTON, Praha 1988
49. Vysloužil, Jiří: Hudobníci 20. storočia, Opus, Bratislava 1981
50. Weber, Petr: Špalíček Bohuslava Martinů, diplomová práce, Univerzita Karlova, Fakulta filozofická, katedra hudební, divadelní a filmové vědy, Praha 1984

51. Zouhar, Zdeněk: Sborové dílo Bohuslava Martinů, Academia, Praha 2001

Anotace diplomové práce

Jméno a příjmení autora: Miloslav Bubeníček

Název instituce: Filozofická fakulta Univerzity Palackého Olomouc, UP, Katedra
muzikologie

Název diplomové práce: Špalíček Bohuslava Martinů Se zaměřením na analýzu využití
klavíru v I. dějství baletu

Title of a work: Špalíček by Bohuslav Martinů Aimed at the analysis of the piano usage
in the first act of the ballet

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. Alena Burešová, CSc.

Rok obhajoby: 2012

Počet znaků: 135 000

Počet příloh: 91 s.

Počet titulů použité literatury: 51

Anotace diplomové práce:

Předkládaná práce pojednává o zpívaném baletu "Špalíček" významného českého skladatele 20. století Bohuslava Martinů. Téma práce je zaměřeno na postavení tohoto díla v tvorbě B. Martinů a na teoretickou analýzu prvního dějství uvedeného baletu.

Úvodní část hovoří o pojmu "špalíček" a stručně pojednává o proměnách jeho významu až do současnosti. V dalším textu následuje zamyšlení nad tvorbou Bohuslava Martinů pro děti nebo s dětskou tematikou a nad vlivem folklóru v daném okruhu.

Sledovaný časový úsek je dán dobou vzniku baletu "Špalíček". Druhá část analyzuje 1. dějství baletu. Především se zaměřuje na ty úseky partitury, v nichž je exponován klavír, všímá si jeho role, jeho využití v kombinaci s jinými hudebními nástroji nebo se zpěvem. V této souvislosti se snaží na vybraných příkladech odvodit zákonitosti a vymezit a vysvětlit některé typické jevy v oblasti instrumentace, harmonie, rytmiky, melodiky a formy, jež charakterizují skladatelovu tvorbu a díky kterým je dílo Bohuslava Martinů originální. Závěr práce přináší shrnutí sledovaných souvislostí, jež z analýz vyplynuly.

Klíčová slova: Bohuslav Martinů, Špalíček, klavír, instrumentace, harmonie, rytmus, melodie, forma

Annotation:

This presented thesis deals with the sung ballet 'Špalíček', composed by Bohuslav Martinů, a famous Czech composer of the 20 th century. The topic of this thesis is focused on a position of this opus among other Martinů's works and on a theoretical analysis of the first act of the mentioned ballet.

The introduction concentrates on the expression 'špalíček' and briefly describes the change in its meaning up to the present day. The first part incorporates a reflection of Martinů's works for children or with the child's themes and of the influence of folklore in this area. The studied period of time is given by the time of creation of 'Špalíček'. The second part of the thesis analyses the first act of the ballet. It is centred especially on those parts of the score where the piano is exposed. It studies its role, the way of combining it with other musical instruments or with vocals. In this connection the second part of the thesis wants to conclude rules using chosen examples and also define and explain some typical phenomenons in the area of instrumentation, harmony, rhythm, melody and form. They characterize Martinů's work and thanks to them his work is unique. The end of this thesis gives the summary of the studied connections as they emerged from the presented analysis.

Keywords: Bohuslav Martinů, Špalíček, piano, instrumentation, harmony, rhythm, melody, form.

Přílohy

Seznam příloh:

1. Partitura, strana č. 1 - 2
2. Partitura, strana 6 – 13
3. Partitura, strana 23 – 45
4. Partitura, strana 49 – 54
5. Partitura, strana 57 - 63
6. Partitura, strana 73 – 74
7. Partitura, strana 75 – 83
8. Partitura, strana 88
9. Partitura, strana 94 – 97
10. Partitura, strana 102
11. Partitura, strana 106 – 128
12. Partitura, strana 134 – 138