

**Akademie múzických umění v Praze
Hudební a taneční fakulta**

Hudební umění
Housle

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Béla Bartók – Sonáta pro sólové housle

Daniel Matejča

Vedoucí práce: prof. Ivan Štraus

Oponent: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Přidělovaný akademický titul: Bc.

Praha, květen 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Music and Dance Faculty**

Art of Music
Violin

BACHELOR'S THESIS

Béla Bartók - Sonata for Solo Violin

Daniel Matejča

Thesis supervisor: prof. Ivan Štraus

Opponent: doc. MgA. Bohuslav Matoušek

Awarded academic title: Bc.

Prague, May 2024

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem

Béla Bartók – Sonáta pro sólové housle

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Daniel Matejča

Poděkování

Vřelé poděkování náleží panu profesorovi Ivanu Štrausovi, který mne se skladbou seznámil a později nastudoval. Procházel se mnou trpělivě nezvykle obtížné překážky, kterým musí interpret v této sonátě čelit. Strávili jsme společně mnoho času při studování a rozebírání tohoto (i nespočet dalších) díla a jsem plně přesvědčen, že jsem schopný sonátě porozumět především díky panu profesorovi.

Abstrakt

Bakalářská práce s názvem *Béla Bartók – Sonáta pro sólové housle* je zaměřena především na analytickou práci s formou a motivy. Po stručném popisu Bartókova životopisu a historického pozadí sonáty je v jednotlivých podkapitolách kapitoly třetí postupně a velmi podrobně rozebrána každá věta především z formálního hlediska, což čtenáři pomůže v orientaci a k pochopení samotné skladby, případné interpretaci. Veškeré formální a interpretační poznámky jsou založené na vlastních zkušenostech a praxi. Pro lepší porozumění práci doporučuji průběžně nahlížet do notových materiálů sonáty.

Abstract

Bachelor's thesis named *Béla Bartók – Sonata for Solo Violin* is especially focused on form analysis. After short portrayal of Bartók's biography and historic background of the sonata, one can find a detailed analysis which the whole third chapter is devoted to. This will help the reader with orientation and better understanding of the piece, eventually later with the interpretation. All comments concerning form or interpretation are based on my own practice. For a better experience, the usage of the score of this sonata is highly recommended.

Obsah

Úvod	1
1 Béla Bartók	2
1.1 Životopis	2
2 Historický kontext Bartókovy Sonáty pro sólové housle	5
3 Analýza Bartókovy Sonáty pro sólové housle	6
3.1 I. Tempo di ciaccona	6
3.2 II. Fuga	12
3.3 III. Melodia	15
3.4 IV. Presto	17
Závěr	23
Seznam použitých zdrojů	24

Seznam příloh

- Veškerý notový materiál *Sonáty pro sólové housle* je čerpán z vydání: BARTÓK, Béla. *Sonata for Violin Solo*. Boosey & Hawkes, 1947.
- V textu jsou sekundárně použity ústřížky z notových vydání: BARTÓK, Béla. *Sonata for Violin Solo*. Urtext edition. Boosey & Hawkes, 1994.; BACH, Johann Sebastian, DÖRFFEL, Alfred (ed.). *3 Sonaten und 3 Partien*. Band 27. Breitkopf und Härtel, 1879.

Seznam použitého označování a zkratk

- | | |
|---|--|
| • Př. – příklad | • <i>augmentace</i> – rozšiřování |
| • <i>p</i> – piano | • <i>diminuce</i> – zužování |
| • <i>mp</i> – mezzopiano | • <i>arpeggio</i> – akord hrán rozloženě |
| • <i>mf</i> – mezzoforte | • <i>pizzicato</i> – brnkání |
| • <i>f</i> – forte | • <i>sul pont.</i> – hra u kobyly |
| • <i>ff</i> – fortissimo | • <i>tornando</i> – navrátit se |
| • <i>diminuendo</i> – postupný dynamický sestup | • <i>konsonantní</i> – libě znějící |
| • <i>decrescendo</i> – dynamický sestup | • <i>disonantní</i> – nelibě znějící |
| • <i>crescendo</i> – dynamický vzestup | • <i>augmentace</i> – rozšiřování |
| • <i>accelerando</i> – zrychlení | • <i>ruvido</i> – drsně |
| • <i>ritardando</i> – zpomalení | • <i>ad libitum</i> – dle libosti |
| | • <i>Tempo I.</i> – v původním tempu |

Úvod

Béla Bartók je nejvýraznějším zástupcem maďarského odvětví klasické hudby, známý jako sběratel východních folklorních melodií, podobně jako Zoltán Kodály nebo Leoš Janáček. *Sonáta pro sólové housle* je jednou z jeho posledních skladeb, hrajících velmi důležitou roli v jeho životě.

Když jsem s ní byl poprvé před několika lety seznámen, byl jsem jí naprosto uchvácen a zároveň zaskočen faktem, že je tato sonáta velmi zřídka hrána a málo známá. Okouzila mě paleta interpretačních možností, rozmanitost a pestrost. Považuji jí za pomyslný vrchol houslové literatury.

V této práci se čtenář blíže seznámí s touto skladbou, bude detailně zanalyzována každá věta, odhaleny skryté prvky folklorních i jiných elementů a další důležité aspekty, které pomohou posluchači sonátě porozumět. Popsán bude také historický kontext a okolnosti, za kterých Bartók skladbu komponoval. Podstatné je vystihnout technické překážky, se kterými se umělec při studiu skladby setkává.

Věřím, že má práce napomůže k propagaci sonáty, stejně jako k jejímu pochopení.

1 Béla Bartók

1.1 Životopis

Béla Bartók, významný skladatel, klavírista a hudební vědec, se narodil dne 25. března 1881 v maďarském Nagyszentmiklósu. Celé dětství strávil ve východní Evropě, jak sám ve skizze své autobiografie popisuje: „*První hodiny klavíru mi dávala matka, když mi bylo šest let. Otec, ředitel hospodářské školy, měl poměrně značné hudební nadání, hrál na klavír, organizoval amatérský orchestr, naučil se hrát na cello, aby v něm mohl spoluúčinkovat, a pokoušel se dokonce komponovat taneční kousky. Ztratil jsem ho, když mi bylo osm roků. Po jeho smrti se musela o obživu starat matka jako učitelka v obecné škole, odstěhovali jsme se do Nagyszöllösu (nyní přivtělenému k Československu), a konečně pak do Bistrice (v Sedmihradsku) a zase do Bratislavy v roce 1933, opět československé.*“¹

Béla Bartók měl dětství náročné. Trpěl plicními chorobami, kvůli kterým bylo jeho tělo často oslabeno. Nastoupil tedy do školy až v sedmi letech.

V jedenácti letech, několik let po přestěhování rodiny bez otce do hudbou nepolíbeného Nagyszöllösu, napsal skladbu *Tok Dunaje*.

Po letech neúspěšných pokusů o studium na gymnáziích, očním a jiným chorobám a častém stěhování začal Béla Bartók ve svých třinácti letech studovat hru na klavír u Laszló Erkelu v Pressburgu (nynější Bratislavě). Tímto okamžikem počínaje se začaly Bartókovy klavírní úspěchy stupňovat, napsal množství komorních i klavírních skladeb, které však nikdy nebyly zveřejněny.

Postupně se zdokonaloval studiem Brahmových a Beethovenových skladeb a v roce 1898 odjel studovat na konzervatoř ve Vídni. Zde nabídnuté císařské stipendium však odmítl, a na popud svého kamaráda, Ernő Dohnanyiho, se v roce 1899 přihlásil na Hudební akademii v Budapešti. Zde se seznámil blíže s hudbou Wagnera a Liszta, jímž byl později značně ovlivněn.

Kvůli zdravotním problémům začal plně komponovat až v roce 1902. Po koncertě hudby R. Strausse, která jej plně zaujala, dokončil svou první větší skladbu *Kossúth-Sinfonie* v roce 1903.

Od tohoto momentu a několika provedeních jeho *Kossúth-Sinfonie* (nejen v Maďarsku) se Bartók stal koncertním klavíristou na plný úvazek. Napsal v tomto období kromě celé řady drobných vokálních a klavírních kusů také *Rapsodii pro klavír* (označenou jako opus 1).

Od 1905 se začal postupně seznamovat s maďarským folklorem na venkově, dokonce za účelem rozšíření jeho sbírky lidových melodií zažádal o stipendium. Spolu s Kodályem v roce 1906 vytvořil sbírku *Maďarské lidové písně*.

¹ NAVRÁTIL, Miloš. Béla Bartók – Život a dílo. In: *Béla Bartók – Život a dílo*. Montanex, 2004, s. 15. ISBN 80-7225-137-6.

Po procestování Evropy, Afriky a intenzivní koncertní činnosti byl v roce 1907 jmenován profesorem klavírní hry, jako nástupce Istvána Thomána, Lisztova žáka a bývalého Bartókova učitele.

Během roku učil a intenzivně komponoval, o prázdninách se pravidelně věnoval sběru maďarských lidových písní, kterým chtěl maximálně porozumět.

Bartók v této době procházel poměrně značnou tvůrčí krizí. Chvilí trvalo, než ve svých kompozicích našel sama sebe. Nepomohl ani nevydařený milostný vztah k houslistce Steffi Geyer, které věnoval *1. houslový koncert*. S pocitem osamělosti a ostatními problémy se vyrovnal až později kombinací intenzivní kompoziční činnosti (*1. smyčcový kvartet*) a sňatku s Mártou Ziegler v roce 1909. O rok později se Bartókovi narodil první syn, Béla.

Bartók se po následujících 13 let soustředil především na své skladby a sběr lidových melodií. Z mnoha děl je nutné vyzdvihnout *Allegro Barbaro*, *Hrad Modrovousův* (věnováno jeho ženě), či *Dva Obrazy*. Navzdory účasti Maďarska v 1. světové válce nemusel Béla Bartók narukovat: „*Při prohlídce mě uznali neschopným, pravda, má tělesná váha je asi 45 kg, s tím bych v plné výzbroji těžko mohl pochodovat a běžet vpřed (nebo vzad?)*.“²

S Kodályem společně připravili sbírku 5000 maďarských a 3000 slovenských písní. Slavil úspěchy díky skladbám *Dva portréty*, *Dřevěný princ* (balet), později i navzdory návratu zdravotních problémů úspěšně dokončil *2. smyčcový kvartet*, *Suitu pro klavír* či *Podivuhodného mandarína* (pantomima, dokončeno až v roce 1924).

Po oslavě 40. narozenin mimo domov napsal *1. a 2. sonátu pro housle a klavír*, později také *Taneční suitu*.

V roce 1923 Bartók opustil ženu a třináctiletého syna a oženil se se svojí o 20 let mladší žákyní, ve které kromě životní partnerky našel partnerku uměleckou pro následujících 22 let.

Z důvodu údajné nehratelnosti svých skladeb (podle většiny klavíristů) hrál Bartók během dalších let mimo děl Liszta či Debussyho i díla svá. Mohl si to však dovolit, jeho kompozice nabyly popularity a lidé o ně měli zájem. Vrcholné skladby však začíná komponovat až od roku 1926.

Dle Bartókova výroku z rozhovoru v roce 1924 bylo jasné, že: „*Mezi dnešními zahraničními skladateli jsou jen dva géniové, Stravinskij a Schoenberg. Bližší je mi Stravinskij, myslete na Svěcení jara, které je podle mého mínění nejkolosalnější Opus posledních 30. let*.“³ Bartók sdílel lásku k folkloru se Stravinským, proto jeho tvorbu obdivoval. Zbožňoval také hudbu Debussyho, jehož díla často hrál. Nikdy se však neztotožnil se skladateli soudobé hudby, jako například Hindemithem.

Na základě pochopení a přijetí Stravinského tvrzení – „*hudba je pouze linie, harmonie a rytmus*“⁴ – zkomponoval skladby *1. klavírní koncert* nebo *3. a 4. smyčcový kvartet*.

² NAVRÁTIL, Miloš. Béla Bartók – Život a dílo. In: *Béla Bartók – Život a dílo*. Montanex, 2004, s. 18. ISBN 80-7225-137-6.

³ NAVRÁTIL, Miloš. Béla Bartók – Život a dílo. In: *Béla Bartók – Život a dílo*. Montanex, 2004, s. 20. ISBN 80-7225-137-6.

⁴ NAVRÁTIL, Miloš. Béla Bartók – Život a dílo. In: *Béla Bartók – Život a dílo*. Montanex, 2004, s. 20. ISBN 80-7225-137-6.

Chvillemi se setkával s nepochopením kritiky, kteří jeho barbarský styl kompozice odsuzovali. Na americkém turné v letech 1927–1928 uskutečnil přednášky o maďarské lidové hudbě.

Od 30. let bylo v jeho hudbě možné najít znaky inspirace Stravinským či Schoenbergem. Vždy byl však slyšet Bartókův osobitý styl, který byl ostatními skladateli nenapodobitelný. V tomto období zkomponoval skladby *2. klavírní koncert* (1931), *5. smyčcový kvartet* (1934) či *Hudbu pro strunné nástroje, celestu a bicí* (1936). Věnoval se i nadále výzkumům a studiím lidové hudby a psal klavírní instruktivní skladby pro děti (*Mikrokosmos*).

Poslední Bartókovy skladby před válkou (*2. houslový koncert*, *Divertimento*, *6. smyčcový kvartet*) jsou nejen ukázkou jeho dokonalých kompozičních schopností, ale i odrazem složité doby a osobních problémů.

Po smrti své matky (1939) emigroval v roce 1940 do USA.

Tam se naneštěstí netěšil velkému úspěchu. Zdravotní a existenční problémy ho výrazně brzdily v kompozičním či pedagogickém pokroku. Z jedné z jeho přednášek na Harvardské univerzitě byl kvůli vysokým teplotám a následnému kolapsu převezen do nemocnice. József Szigeti, Bartókův blízký přítel, zařídil, aby mohl Béla zkomponovat pro Nadaci Koussewitzki novou skladbu. Navzdory leukémii, která ho při skládání výrazně omezovala, dokončil v roce 1943 *Koncert pro orchestr*, který vyjadřuje Bartókův smutek a stesk po domově.

Stejně znaky lze nalézt i v *Sonátě pro sólové housle*, kterou o rok později zkomponoval na objednávku Yehudi Menuhina.

Poslední plně dokončenou Bartókovou skladbou je *3. klavírní koncert* (1945), věnovaný Dittě Pásztory. *Violový koncert* dokončil až jeho žák Tibor Serly.

Béla Bartók zemřel na následky leukémie 26. září 1945.

2 Historický kontext Bartókovy Sonáty pro sólové housle

Bartókova poslední léta v USA (1940–1945) byla velmi složitá a komplikovaná. Zdravotní problémy, finanční potíže, stesk po domově a vzpomínky na zážitky z Maďarska za 1. světové války hrály v konečném období jeho života významnou roli.

S Yehudi Menuhinem se poprvé potkali v roce 1943. Ten tehdy zařadil do programu svého koncertu v Carnegie Hall Bartókovu *1. Sonátu pro housle a klavír*. Ve snaze o co nejlepší interpretaci oslovil Bartóka s prosbou o konzultaci. Menuhin si s úctou vyslechl skladatelovy připomínky. Po první větě sonáty Bartók vstal a pravil: „*Nikdy bych si nemyslel, že lze hrát hudbu tímto způsobem ještě před smrtí skladatele.*“⁵ Tento výrok 27letého Menuhina výrazně motivoval k interpretaci, kterou následně upřímně ocenil i sám Béla Bartók sedící v publiku.

Mezi oběma umělci tak vznikl vztah a vzájemný obdiv. Menuhin později uvedl: „*Zde ve 20. století, žil skladatel hodný srovnání s velikány minulosti.*“⁶

Nadále tak zahrnoval Bartókova díla do svých recitálů. Do jeho koncertní sezóny v roce 1943 zařadil i *2. houslový koncert* (1938), čímž dílo výrazně v USA i Evropě zpropagoval.

Menuhin si byl velmi dobře vědom Bartókovy finanční situace, a tak již na první schůzce navrhl neurčitou formu spolupráce s úmyslem skladatele podpořit. Nedoufal ve skladbu rozměrů houslového koncertu, požádal pouze o prostší dílo pro sólové housle. Bartók s návrhem souhlasil, a za dílo okamžitě obdržel 500 dolarů.

Skladatel sonátu dokončil za 6 týdnů, kdy dílo poslal na kontrolu Menuhinovi s obavami týkajícími se hrátelnosti. Vyměnili si několik dopisů obsahujících návrhy a korektury. Sonáta však nenaplnila Menuhinova očekávání. Po opětovném zasílání finální verze Menuhinovi se Bartókovi nedostávalo odpovědi. Obrátil se tedy na svého dobrého přítele Rudolfa Kolische (studenta Otokara Ševčíka). Kolisch skladbu nastudoval a pravil: „*Nic není nehratelné.*“⁷ Menuhin poté došel sám k podobnému závěru.

První vydání vyšlo tedy pouze v revizi Kolischově.

Po Bartókově smrti si Menuhin sonátu zjednodušil ještě více, nejvýraznější změny jsou znatelné ve 4. větě, kdy čtvrtónový zápis změnil na půltónový. Nevzal však v úvahu Kolischův názor, ačkoli ten byl prvním houslistou, který veřejně provedl původní verzi sonáty.

⁵ YATSUGAFU, Oliver. *PERFORMANCE-PRACTICE ISSUES IN BARTÓK'S SONATA FOR SOLO VIOLIN (1944): Chapter 2 - The creation of Sonata for solo violin*. Doctoral dissertation. Athens, Georgia: The University of Georgia, 2011. - str. 12, přeložil D. Matejča

⁶ YATSUGAFU, Oliver. *PERFORMANCE-PRACTICE ISSUES IN BARTÓK'S SONATA FOR SOLO VIOLIN (1944): Chapter 2 - The creation of Sonata for solo violin*. Doctoral dissertation. Athens, Georgia: The University of Georgia, 2011. - str. 13, přeložil D. Matejča

⁷ YATSUGAFU, Oliver. *PERFORMANCE-PRACTICE ISSUES IN BARTÓK'S SONATA FOR SOLO VIOLIN (1944): Chapter 2 - The creation of Sonata for solo violin*. Doctoral dissertation. Athens, Georgia: The University of Georgia, 2011. - str. 16, přeložil D. Matejča

3 Analýza Bartókovy Sonáty pro sólové housle

3.1 I. Tempo di ciaccona

Název věty *Tempo di ciaccona* může být zavádějící. Nejedná se totiž o údaj charakterizující formu, nýbrž tempo. Pro lepší porozumění lze první 4 takty Bartókovy 1. věty *Tempo di ciaccona* (Př. 1) porovnat s prvními 4 takty *Ciaccony* J. S. Bacha (Př. 2):

Př. 1

Př. 2

Mezi oběma skladbami lze nalézt určité podobnosti. Sdílí společně podobné tempo či monumentální úvodní akordy. Je možné, že se Bartók v úvodu sonáty inspiroval přímo touto poslední částí Bachovy 2. *partity pro sólové housle*.

V duchu ambiciózního úvodu skladatel pokračuje v kompozici od taktu 1 až do taktu 8 za použití rytmického motivu (viz **a**) charakteristického pro celou 1. větu – bez tonálního centra. Tuto plochu lze nazvat hlavním tématem.

Po jednodušší pasáži v 8. taktu přichází v taktu 9. zdánlivá forma dialogu mezi I. a IV. strunou, kdy na vzestupný motiv na IV. struně reaguje motiv sestupný na struně I (Př. 3). Tuto konverzaci, prokládanou dalším rytmickým motivem nabitým maďarským charismatem (viz **b**) a disonantními harmonickými vložkami, Bartók uzavírá v taktu 15 následným uvolněním vybudovaného napětí za pomoci rytmu **b** introdukci sonáty.

Př. 3

ve vyšším registru. Podruhé přichází pasáž totožného druhu, ústící do dynamiky *f* a zcela nového, dosud nepoužitého způsobu kompozice.

Počínaje decimou Bartók v taktu 57 započne plochu připomínající kánon (Př. 7). Dva hlasy bojují o prvenství na struně I a II za použití motivu **b**, později poté pouze jeho části. V taktu 60 se pomalou sextovou pasáží dostáváme zpět ke hlavnímu tématu v taktu 70.

Pokyny k interpretaci akordu jsou zde však odlišné. Skladatel používá šipku ukazující směrem dolů, což odkazuje na opačné hraní akordů, tedy od struny I ke struně IV (Př. 8). Docílí tím určité diverzity, pravděpodobně pouze za účelem odlišit toto znění od předchozích. Následuje velmi táhlá a technicky náročná sestupná pasáž, skládající se opět především z kvart a kvint. Slouží jako maximální kontrast k útočnému hlavnímu tématu. Ten přivádí na určitou dobu k poslednímu znění hlavního motivu (opět směrem dolů), a po následné opakující se povlovné pasáži přichází v taktu 67 *Mosso*.



Př. 7



Př. 8

*Mosso*⁸ lze brát celkově jako gradační plochu. Dvojhlásé střídání části motivu **a** vyústí v sextové pasáži, která nás přivádí do dynamiky *f* v taktu 74.

Do tohoto momentu se v první větě lze hovořit především o formálních a analytických záležitostech, v následujících řádcích je však ve skladbě poprvé výrazně cítit kus samotného Bartóka.

Začíná zde pomyslný dramatický vrchol celé první věty. Zní zdánlivá folklorní melodie v sextách (později v taktu 79 v kvartách), díky čemuž působí bitonálním dojmem, a dokonale vystihuje Bartókovo rozpolcené srdce a stesk po domově. Zároveň je melodie střídána s kontramelodií s označením *ruvido*, hrající především kontrastní roli (Př. 9), kterou si lze vyložit jako nečekané, náhlé narušení Bartókova života zdravotními, či jinými problémy.

⁸ hybně



Př. 9

Symbióza těchto dvou melodií přetrvává až do taktu 82, kdy konverzace po dva takty diminuje a důrazně zvyšuje napětí, které po nějakou dobu přetrvává.

Takty 84–86 přinášejí, narozdíl od předchozí části, rytmicky naprosto korektní a přesnou, bitonální, technicky vyzývavou mezivětu, kdy opět dochází k určité formě konverzace mezi vzestupnou melodií v terciích na strunách II. a III., a sestupnou protimelodií na struně IV (Př. 10). Tyto 3 takty žádným způsobem nenarušují tok gradace, oddělují však obě části.

Následující úsek již slouží pouze jako „poslední kapka“ v budování napětí, a za pomoci *arpeggia*, *crescenda* a kulminujících dvojhmatů přivádí posluchače tentokrát k vrcholu dynamickému ve *ff* (takt 91) s nadpisem *tornando al Tempo I* (Př. 11).

Tento vrchol, trvající po pět taktů, cituje již známé hlavní téma, skládající se opět z motivů **a** a **b**. Tentokrát je zde pro dramatický efekt prostor pro interpretovu kreativitu v oblasti zvrásnění rytmů a *rubat*. V taktu 95 je znatelný předěl, dovolující posluchači vydechnout a předjímací hudbu nového charakteru v částech následujících.



Př. 10



Př. 11

Po změní nejrůznějších pasáží, motivických konverzací a vzpomínek na Bartókovu rodnou zem přichází v taktu 96 dosud neznámá kombinace. Hlavní *ciacconový* motiv *a* je zde psán poprvé v dynamice *p*, tentokrát již však v této větě, i celé sonátě, naposledy. Tato náhlá změna je pro posluchače velmi efektní, přináší již známý úsek v dosud neznámé podobě.

Nízká dynamika však nepřetrvává po dlouhou dobu, vzápětí totiž po třech taktech graduje prudkým *crescendem* do modifikovaného hlavního motivu, který se v akordech a kvintových pasážích posunuje do výšek strun II. a III., což z tohoto místa činí jedno z technicky nejnáročnějších míst celé sonáty a klade vysoké nároky na interpretovy schopnosti.

Již známá forma připomínající kánon následuje po zaznění hlavního tématu i tentokrát v taktu 101 (Př. 7), nyní však sestupná i vzestupná melodie směřuje k primě. Tento dvoutaktový úsek se opakuje celkem třikrát – poprvé na strunách I. a II., podruhé na strunách II. a III. a naposledy na strunách III. a IV. K dynamické změně však nebylo skladatelem svoleno, kánon končí v mezivěť v taktu 108 podepsané opět pokynem *ruvido*, později *tornando al Tempo I*. Ta hraje roli především oddělovací, uvolňuje napětí postupnou augmentací, kdy z rychlých sextol přechází přes volnější trioly až k zastavujícím šestnáctinám (Př. 12).

The image shows a musical score excerpt for measures 110 and 112. Measure 110 is a 2/4 time signature and contains a complex rhythmic pattern of sextols and triols. The dynamics are marked *ruvido* and *dim.*. The tempo is marked *tornando*. Measure 112 is marked *al Tempo I* and contains a simple melody in 3/4 time, starting with a dynamic of *p*.

Př. 12

Následuje střídání dříve nepropojených motivů. Jednoduchá folklorní melodie (známá z Př. 4 (počínaje v sextách, později v terciích)) je prokládána rytmickým protikladem z nedávné mezivěty (Př. 12). Komunikace těchto dvou prvků připomíná formou dříve zmiňovaný dramatický vrchol (Př. 9), zní však tentokrát v dynamice *p*, a postupně v rozmezí taktů 112–120 připravuje posluchače na pochmurný závěr.

V taktu 121 přichází lyricky podruhé a naposledy kompletní změna charakteru hudby. Pohybuje se v dynamickém rozmezí *p* – *mf*, a pokračuje v narušování dříve vybudovaného napětí, které zde však přichází v naprosto odlišné podobě. Táhlé, pochmurné, rytmicky komplikované folklorní melodie tvoří atmosféru zdržující dech, a přecházejíc z vyššího registru do nejnižšího přivádějí na samotné dno věty v taktu 137.

Tím je naposledy konsonantně znějící forma motivu **b** v *pianu*. Jako by Bartókovi docházely síly, motiv překypuje steskem a zármutkem. Dvakrát po něm překvapí *trylek* přinášející neurčitou naději, tu však zničí opětovné zaznění motivu **b** (Př. 13). V taktu 141 znenadání motiv postupně graduje a dimинуuje, dávajíc posluchači poslední záblesk šance na velkolepý konec části. Po zaznění sexty jako vrcholu diminuece ve *forte* však následuje chromatická sestupná pasáž opět klesající na samotné dno v *pianu*.

Motiv **b** v taktu 145 za doprovodu *pizzicata* v levé ruce zazní naposledy, a s augmentací a postupným vyústěním v již samotných *pizzicatech* vyhasíná konsonantním akordem G dur první část sonáty (Př. 14). V *pianissimu*, bez náznaku uplynulých dramát, skromně a nostalgicky.



Př. 13



Př. 14

3.2 II. Fuga

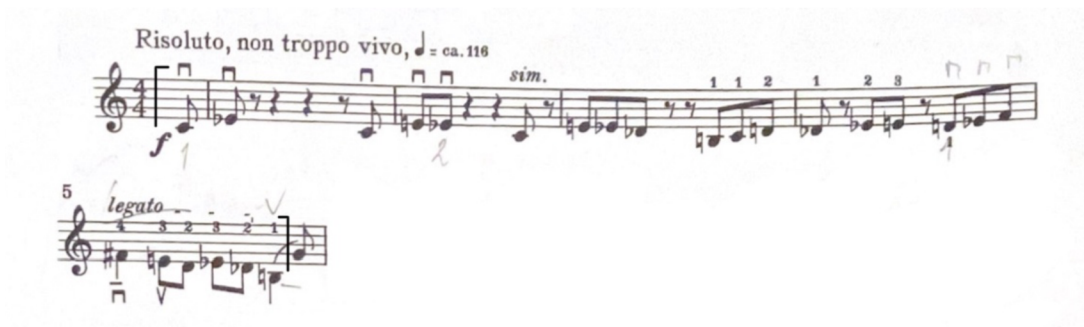
Druhou část Bartókovy *Sonáty pro sólové housle* lze považovat za technicky nejnáročnější větu. Jedná se o precizní, až chirurgickou kompoziční práci a posouvání hranic technických možností houslové hry. Interpret zde čelí nejrůznějším překážkám, jako nezávislému vedení jednotlivých hlasů, náročným pasážím či skokům. Je zde také velmi výrazně znát Bartókovo pověstné *stilo barbaro*⁹.

Fuga je formálně zřetelná, avšak z důvodu absence tonálního centra je zbytečné nazývat jednotlivé úseky pojmy *commes* či *dux*. V celkové formě je však možné rozeznat klasickou fugu.

Jako *expozici* lze pojmut rozmezí taktů 1–20. Hlavní téma (Př. 15) se zde postupně představí od struny IV. až po strunu II. V taktu 16 se nápadně přidá linka na struně I., nejedná se však o hlavní téma. Považujme tedy větu za fugu trojhlasou.

Tento úvod je paradoxně jedním z technicky nejnáročnějších úseků celé sonáty. Jednotlivé rozlišení a samostatné vedení jednotlivých hlasů je nutno interpretem provést zřetelně. Jinak je pro posluchače tato fuga nepochopitelná. Hlasy musí být interpretovány nezávisle na ostatních, s odlišnou dynamikou a charakterem.

Po soustavné gradaci vedoucí všemi hlasy k taktu 20 přichází takt 21, který lze nazývat počátkem pomyslného *provedení*.



Př. 15

Provedení počíná novým vzestupným motivem, který díky menším hodnotám posouvá zdánlivě skladbu kupředu. S tím poté v průběhu skladby autor operuje nadále. Motiv přivádí do *forte*, kde zní ve vyšším registru část hlavního tématu v sextách. Tímto způsobem Bartók postupuje v rozmezí taktů 21–35. Kombinuje jednotlivé, proměňované úseky tématu se zběsilými vložkami, čímž docílí rozmanitosti a náhlých barevných změn.

Nutno vyzdvihnout takty 32–35, které překypují technickými obtížemi (Př. 16). Jedná se o nenápadnou, avšak náročnou gradaci, kdy je chromaticky stoupající melodie ve skocích

⁹ drsný styl hudby

prokládána vždy třemi dvojjzvuky doplňujícími budování napětí. Tyto takty vyžadují interpretovu maximální technickou zdatnost.



Př. 16

Následuje krátká mezivěta o necelých dvou taktech, po které přichází dosud nepoužitý druh práce s tématem. Za příkazu *marcato il tema*¹⁰ panuje hlavní téma jako jediná část pasáží na struně I. Zbylé vedlejší části pasáží tedy téma pouze doprovázejí v dosud příliš nepoužívaných *legatich*. Téma je zapsáno s nožičkami mířícími směrem vzhůru, za účelem zdůraznění jeho důležitosti (Př. 17).

Takto je komponováno až do taktu 42, kdy přichází mezivěta sloužící jako oddělovací dynamická vlna, po níž vzápětí pokračuje úsek podobného principu, pouze ve směru opačném. Tentokrát znějí na strunách nižších tedy pouze motivy hlavního tématu (Př. 18). Delší odmlka uvolňující veškeré napětí poté přichází v taktu 50. Jedná se o vyústění melodie z předchozího taktu v notu es, která je prokládána vlnitými pasážemi v *piano*, podobně jako předešlý úsek.



Př. 17



Př. 18

¹⁰ pokyn k důslednému zvýraznění tématu

Takt 53 přináší po této odmlce počátek postupné gradace. Jedná se opět o kombinaci motivů z hlavního tématu a vedlejších, již známých motivů menších hodnot, docilujících členitost. Souboj dvou motivů zdánlivě vyústí v taktu 56, který se díky sextám vítězného charakteru zdá jako jedno z mála tonálních míst celé věty. Gradace zde však nekončí, po falešném vrcholu složeném opět z variací hlavního tématu následuje takt 60, kde pomocí akordů v *crescendu* a *allargandu* skladatel dovádí ke konverzaci jednotlivé motivy hlavního tématu. Tento způsob kompozice lze zpozorovat již v první větě. Úsek obsahuje motivy v primách (Př. 19), velmi náročných na intonační přesnost, či *pizzicato* oktáv na vnějších strunách zároveň (Př. 20), což je v houslové literatuře používáno jen výjimečně.



Př. 19



Př. 20

Intervaly jednotlivých motivů se postupně rozšiřují (od prim až po nóny). Konverzace je také proložena dvěma kvintovými pasážemi, které opět slouží pro oddělení, srozumitelnost a kontrast. V taktu 74 poté následuje dynamická propast, která prudce vyústí v samý vrchol celé části postupně se rozšiřujícími dvojjvkami. Od konce taktu 76 začíná po dlouhé době znít opět hlavní téma v celku, nikoli pouze jeho útržky. Pro zvýšení dramatickosti je opět střídáno s rychlejšími běhy. Úsek je zakončen strmou vzestupnou pasáží v *crescendu* v taktu 84, po němž následuje dvojhlasá pasáž sestupná. Ta zvolní vybudované napětí, a přivede posluchače do taktu 88, kde zní po následujících 5 taktů prostá folklorní melodie za pomoci not A a D a náhlých dynamických změn.

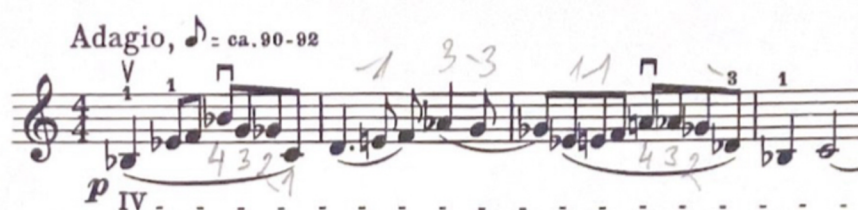
Poslední náznak konverzace opět ve *fortissimu*, zazní v rozmezí dvou taktů, po nichž následuje krátká mezivěta budující opětovně z *piana* do *fortissima* napětí. Ve finále věty znějí rytmicky komplikované, byť srozumitelné akordické figury, které *crescendem* dovedou ke konci podobnému první větě. V taktu 104 jsou vrchní prázdné struny doprovázeny *pizzicatem* na prázdných strunách spodních. Následující *glissando* v *decrescendu* radikálně sníží dynamiku na *ppp* a okamžitě sníží závažnost. Poslední dvě noty jsou pro každého probuzením. Naposledy, ve *fortissimu*, brutálním způsobem udeří úplný začátek hlavního tématu.

3.3 III. Melodia

Melodia s tempovým označením *adagio*¹¹ je protipólem všech ostatních vět. Táhlá, vnitřně rozžhavená melodie exponuje hudbu charakterem podobnou posledním taktům první části. V obklopení *fugy* a závěrečného *presta* však posluchači poskytne možnosti maximálně vydechnout a vstřebat novou, klidnější atmosféru. Ta jedinečným způsobem buduje napětí, které následně exploduje až ve čtvrté větě.

Třetí část Bartókovy *Sonáty pro sólové housle* se skládá z maďarských folklorních melodií a motivů, které vytvářejí dlouhé nekonečné fráze. Celá věta může být zjednodušeně rozdělena pouze na tři poměrně rovnocenné díly – tedy jednoduchá forma **A B A**¹. Za účelem lepšího porozumění a orientace lze na díly hledět jako na jistý druh konverzace.

První díl **A** (1–29) stojí na dvou stěžejních pilířích. Jedním z nich je hlavní téma, folklorní melodie procházející celou větou (Př. 21). Ta je střídána s pilířem druhým, tentokrát pouze folklorním motivem (Př. 22). Oba pilíře následně různými způsoby zpracovává a ozvláštňuje. Průběžným proplétáním těchto dvou úseků vzniká nepřetržitý oblouk plný napětí a nezodpovězených otázek. Na ty vzápětí reaguje díl **B**.



Př. 21



Př. 22

V taktu 30 přichází díl **B** (30–48), skládající se především z *decim* (i dalších intervalů) obohacených o *trylek* a *pizzicato*, což z této části vytváří úsek velmi technicky a výrazově vysoce náročný (Př. 23). Z důvodu kontrastu je zde doporučeno dodržet údaj *con sord*.¹², kterým je poté docíleno rozostřené a poněkud temnější barvy. K tempové změně zde nedochází a charakter věty není narušen. Celý díl působí táhle a chaoticky, neobeznámenému posluchači

¹¹ volně

¹² hra s dusítkem

je k orientaci poskytnuta mezivěta v taktech 43-44, která díl bohatě barevným způsobem oddělí od následující gradace v taktu 45. Ta opět *trylky* a akordy přivádí k radikálnímu uvolnění napětí, kdy Bartók v taktu 48 povolí interpretovi pokynem *ad libitum* opakovat a zpomalovat určitý motiv v množství dle jeho uvážení (Př. 24.).



Př. 23



Př. 24

Odpovědí na absenci napětí je díl **A¹** (49–67), který sdílí mnoho podobností s prvním dílem věty. Bartók zde opět poskytuje určitou volnost interpretovi, který si může dle svého názoru sejmout či ponechat dusítko. Jedná se o téměř totožný způsob kompozice, propojení variací hlavní melodie a motivu (Př. 21 a 22) se zpočátku koná pouze ve vyšším registru, a postupně klesá přes všechny struny až do registru nejnižšího. Po vzestupné pasáži v taktech 61-62 a kolísání napětí zazní zopakovaná figura ze dříve zmiňovaného taktu 48 (Př. 24), po níž vcelku a původní podobě zazní ve vysokém registru naposledy hlavní melodie. Ta je již pouze následována dvojitými flažolety (Př. 25), při níž publikum na závěr celé věty zatají dech.



Př. 25

3.4 IV. Presto

Poslední část Bartókovy *Sonáty pro sólové housle* si svou pozici v sonátě vynutila právem. Skladatel zde opět přichází s novými prvky a *Presto* není pouze zpracováním a variováním vět předešlých. Kombinace vlnitých, kontrastních, heroických a kreativních pasáží zajišťují celé skladbě důstojný konec.

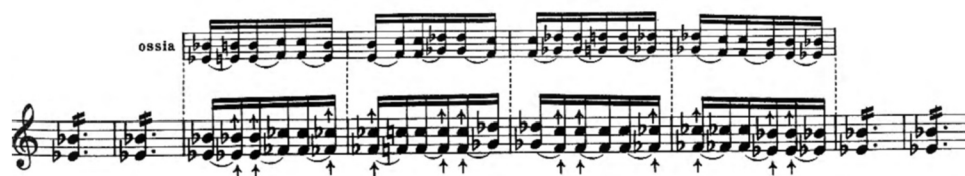
Protiklady folklorních nápěvků a fanfárových úseků volajících po šťastném konci společně s technicky náročnými pasážemi tvoří paletu pestrých dojmů, kterých se posluchači dostane v málokterých skladbách. Zachytí i jeho plnou soustředěnost.

Variabilita, diverzita a tvorba kontrastů hraje tedy v této větě skutečně klíčovou roli, vzniká však téměř automaticky, kompozice věty interpretovi značně napomáhá k pochopení celkového výrazu.

Jak již bylo zmíněno v části práce s názvem 3.1 *Historický kontext*, *Sonáta pro sólové housle* byla zveřejněna ve dvojím vydání. O správném však není rozhodnuto dodnes. Obě jsou houslistickou veřejností akceptována, výběr tedy záleží na samotném interpretovi.

První vydání, pod redakcí Rudolfa Kolische obsahuje oproti pozdější Menuhinově úpravě jednu velmi výraznou odlišnost. Určité úseky z prvního vydání jsou zapsány ve čtvrttónech (Př. 26), čímž Bartók původním zápisem docílí větší jednodlosti a celkově zajímavějšího dojmu než v pozdější Menuhinově zjednodušující modifikaci, neobsahující čtvrttónovou techniku (Př. 27).

Pro dodržení celistvosti však pokračujeme v rozboru i nadále za použití úryvků z Menuhinem upraveného vydání.



Př. 26



Př. 27

Celou větu je možné opět zjednodušeně rozdělit na 4 rovnocenné, kontrastní díly. Chtěli-li bychom nazývat díly písmeny, primitivní schéma by znělo **A m B m¹ A¹ m² B¹ coda**.

Jednotlivé části jsou velmi výrazně odděleny, avšak návaznost nechybí, naopak je díky předělům docíleno ztelných kontrastů a protikladů. Všechny díly překypují vlastními příběhy,

pestrostí a charakterem. Přehlídka všech těchto i dalších vyvážených složek přitáhne plně posluchačovu pozornost.

Díl **A** slouží jako introdukce celé věty. S dusítkem, v *pianissimu* a velmi rychlém tempu se ihned začne změť drobných not výrazně vlnit (Př. 28). Díky malým prostorům mezi jednotlivými tóny vznikají oblouky, které prudkými dynamickými výkyvy tvoří barevné scénérie plné kontrastů. Návaly a náhlé změny dynamiky je možné také okrajově vnímat jako přírodní názvuk, velmi snadno si posluchač může představit let čmeláka, či jiného hmyzu.

V podobném duchu se díky vzrůstu a opadávání napětí táhne téměř prvních 100 taktů (konkrétněji takty 1-97). Vlny putují od nejnižšího po vyšší registr na struně II, a je možné zaznamenat stálý nárůst dramatu, od kterého však na konci dílu skladatel upouští. V celé části není použita vyšší dynamika než *mezzopiano*, toho je však automaticky docíleno působením dusítka, tudíž v tomto ohledu není nezbytná interpretova dynamická spolupráce.

Jedinou znatelnou změnou konceptu jsou takty 80-86, kdy náhle Bartók přechází z jednohlasu do dvojhlasu (Př. 29), což je z důvodu zvýšené hustoty not také dynamickým vrcholem. Během následujících taktů se vše změní zpět k původnímu stavu.



Př. 28



Př. 29

Následná mezivěta **m** (Př. 30) může být brána víceúčelově. Je geniálním způsobem přizpůsobena komfortu umělce i hudbě samotné. V první řadě slouží k výraznému členění jednotlivých částí, kdy vyhasne veškeré napětí.

Další využití mezivěty je ryze praktické. Díky pokynu *più volte ad libitum* známému již ze třetí věty je interpretovi povoleno libovolným počtem zopakovat čtvrt'ové noty *pizzicatem* levou rukou, sejmut s klidem dusítko a připravit vše potřebné pro následující úsek.



Př. 30

Díl **B** přináší hlavní melodii. Ta je složena z kombinace dvou, pro celou větu charakteristických, rytmických motivů (Př. 31). Melodie v sobě nese odkaz maďarského ducha, což je na závěr sonáty velmi vhodným výběrem. Melodii se ve *forte* v rozmezí taktů 101-118 dostává mnoho prostoru, a *crescendem* v posledních třech taktech úseku dovede k vítěznému vrcholu s *ritenutem*.



Př. 31

Poté následuje *pizzicato* G dur akord předjímající další zpracování hlavního tématu za použití rytmického motivu **x**, tentokrát však v sextách a v mnohem menším taktovém rozpětí, což napomůže nárůstu dramatičnosti.

Vzápětí přichází v taktu 128 již známý druh kompozice. Bartók zde načrtává jakousi formu interakce vnějších strun, přičemž hlas spodní, byť v rozmezí dvou oktáv, chromaticky stoupá, a hlas horní, za stejných podmínek, chromaticky klesá (Př. 32).



Př. 32

Do pomyslného dramatického vrcholu v taktu 147 přivede změť rychlých, vzestupných pasáží, které v *crescendu* z *piana* do *fortissimo* překvapivě změni barvu a charakter.

Po vrcholu následuje prudké *accelerando* složené z postupně diminovaného rytmického motivu **y**. Ten z původní zdánlivě triolové formy postupně přechází do formy duolové, kdy si v *allargandu* v rozmezí tří oktáv přehazuje tercii dis – fis. Tato výplňová plocha

zastupuje především funkci gradační, kdy po ní přichází opět hlavní téma v celku a v původním tempu.

V taktu 173 pokračuje melodie znovu v menším taktovém rozpětí, tentokrát je však obohacena o další, spodní hlas chromaticky sestupné série trojhlasých akordů, které téma zahustí a navýší tím jeho důležitost (Př. 33).

Po čtyřech taktech komunikace zmíněných akordů a tématu Bartók využívá krátké úseky hlavní melodie poskládané blízko k sobě. Ty v prudkém *crescendu* dovádí k jednomu z nejdůležitějších vrcholů celé části v taktu 185 ve *fortissimo*.

Agresivní akordy donutí posluchače zapomenout na předešlá dění a poskytnou zdánlivý pocit konce skladby. Publikum je však poté znovu zaujato z důvodu nečekaně nadcházející mezivěty **m**¹. Ta zastupuje stejnou funkci jako mezivěta první, je nutné uvolnit vybudované napětí a nasadit si dusítko.



Podobnost mezi dílem **A** a následujícím dílem **A**¹ je záměrná, jedná se o téměř totožné úseky. Jediným rozdílem je poloha. Díl **A**¹ (takty 201-255) je totiž ve dvojhlasé sazbě. Počíná stejnými kontrasty statických úseků a dynamických vln, tentokrát však v kvintách (viz Př. 27), což v rámci těchto dílů může značit druhý stupeň a pokus o celkové navýšení závažnosti a gradace.

Ze společného proudu hlasů Bartók postupně přechází k proudu hlasů nezávislému, který byl naznačen již v prvním díle, tentokrát však v mnohem větším měřítku (viz Př. 29). Celý díl je technicky velmi náročný, neboť je třeba jednotlivé hlasy odlišit, byť jen náznakem. Postupné klesání v registru však přivede interpreta k jedné z největších technických překážek, tou je kvintový výjezd ve velmi rychlém tempu a v rozsahu celého hmatníku (Př. 34).

Zbytek taktů celého dílu pouze rapidně sníží vybudovaný tlak. Opuštění dramatu postupně dovede k poslední mezivětě **m**², kde si během libovolného počtu not prázdné struny **A** interpret naposledy sundá dusítko.

244

249

Př. 34

Teskná melodie drásající maďarské srdce atakuje posluchače hned v úvodu posledního dílu **B¹** (Př. 35). Nové, na chvíli hlavní téma, nese odlišný charakter k hudbě předchozí a stává se společně s hlavním tématem a motivy jedním z hlavních pilířů závěru celé sonáty.

V rozmezí taktů 270-311 tak tato melodie bloudí všemi směry a registry, střídá náhlé protikladné dynamiky a zajišťuje protipól všemu, v této části dosud slyšenému.

270

senza sord. arco

Tranquillo, ♩ = ca. 88

f, ma non troppo

Př. 35

Tempo I v taktu 312 přináší již známé hlavní téma téměř v plné podobě a obohacené o akordy. Postupná zpracování tohoto tématu přivádí vzestupnou pasáží v *allargando* k jakémusi poslednímu záblesku dílů **A** v rozmezí taktů 334-356, které je nadepsáno pokynem *sul pont.* Celý úsek je hrán v pianissimu, avšak diminucí dochází v taktu 349 k odkazu na utápějící se hlavní téma, které vzápětí přeruší agresivní *glissando* ve zvětšených kvartách (Př. 36). Celkově se jedná o místo velmi chaotické, avšak posluchačsky velmi zajímavé.

345

ordinario

352

IV. punta d'arco

pp sul pont.

Př. 36

Rozmezí následujících taktů 357-398 je pouhou lehce matoucí kompilací dříve použitých melodií, motivů, témat a nápadů. Jako by Bartók toužil shrnout celou čtvrtou větu jeho sonáty.

Hlavní téma je výrazně střídáno a variováno za použití obou rytmických motivů *x* a *y*, a je možno také zaznamenat dříve použitou kontrapozici (Př. 32). Celý úsek je zakončen vířením pasáží složených z dílčích motivů kvintového vzmachu (Př. 34). Změť pasáží však paradoxně ústí v *diminuendo*, které jde proti muzikantským chlupům. Zato však perfektním způsobem připraví všechny zúčastněné na velkolepý závěr celé sonáty. Ta končí způsobem odpovídajícím monumentálnímu charakteru celé skladby.

Coda počíná ve *forte* chromatickými sestupy kříčících širokých intervalů. Ty tvoří drama podobné vrcholům z II. části sonáty. Překvapivě však vzápětí následuje nostalgická melodie z dílu **B**¹, která zabrání jakýmkoliv možnostem dalšího vývoje a zastaví čas. Publiku se může zdát, že skladba pokračuje. Bartók však naposledy vyjádří svůj stesk po domově a své rozpolcené srdce, kterému již v tomto okamžiku není pomoci.

Po dynamice *ppp*, do které dovedl tesknou melodii, přichází překvapení. Stupnicí, počínající v *pianissimu*, prudkým a útočným *crescendem* přivede do G dur akordu v nejvyšší možné dynamice (Př. 37).

Tímto akordem odevzdá optimisticky celou *Sonátu pro sólové housle* do rukou vzpomínek posluchačů.

Tempo I

pp

cresc. molto

ff

(Duration 4' 35")

Total duration ca. 23' 35"

Př. 37

Závěr

Bartókova *Sonáta pro sólové housle* je jedinečným dílem, které si zaslouží větší pozornosti, než se mu dosud dostává. Analýza této sonáty je před studováním nezbytná, a jsem přesvědčen, že tato práce může mnohým usnadnit cestu poznávání jak této sonáty, tak i mnoha dalších Bartókových děl. Pro milovníky Bartóka a maďarské hudby celkově (pod tuto hrstku lidí se sám hrdě podepisuji) je sonáta jedním z nejvybroušenějších drahokamů houslové literatury, a opominutí náhledu do hlubin příběhů a technických výzev zde se vyskytujících lze nazvat velkou škodou. Doufám, že má práce padne na úrodnou půdu a bude k užtku lidem se zájmem o bližší poznání sonáty.

Bylo mi ctí zařadit toto dílo do programu svého bakalářského koncertu.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- NAVRÁTIL, Miloš. *Béla Bartók: život a dílo. Osobnosti* (Montanex). Ostrava: Montanex, 2004. ISBN 80-7225-137-6.

Akademické práce

- YATSUGAFU, Oliver. *PERFORMANCE-PRACTICE ISSUES IN BARTÓK'S SONATA FOR SOLO VIOLIN (1944): Chapter 2 - The creation of Sonata for solo violin*. Doctoral dissertation. Athens, Georgia: The University of Georgia, 2011.

Notové materiály

- BARTÓK, Béla. *Sonata for Violin Solo*. Boosey & Hawkes, 1947.
- BARTÓK, Béla. *Sonata for Violin Solo*. Urtext edition. Boosey & Hawkes, 1994. (Př. 26)
- BACH, Johann Sebastian, DÖRFFEL, Alfred (ed.). *3 Sonaten und 3 Partien*. Band 27. Breitkopf und Härtel, 1879. (Př. 2)

Internetové zdroje

- VEBER, Petr. *Klasika v souvislostech (21) Béla Bartók mezi Bratislavou a New Yorkem*. Online. *Klasikaplus*. 2021. Dostupné z: <https://www.klasikaplus.cz/klasika-v-souvislostech-21-br-bela-bartok-mezi-bratislavou-a-new-yorkem/>. [cit. 2024-04-26].