

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta pedagogická**

**Diplomová práce**

**ANALÝZA ORCHESTRÁLNÍCH A VOKÁLNĚ  
INSTRUMENTÁLNÍCH SKLADEB BOHUSLAVA  
MARTINŮ MEZI LETY 1939 - 1945**

**Bc. Anna Kuželková**

**Plzeň 2012**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů informací.

*V Plzni, 29. 3. 2012*

.....

Poděkování:

Děkuji vedoucímu mé diplomové práce Doc. Mgr. MgA. Jiřímu Bezděkovi, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi poskytoval v průběhu zpracování této práce.

# Obsah

Úvod .....	7
1 Životní osudy Bohuslava Martinů .....	9
1. 1 Počátky skladatelova hudebního působení.....	9
1. 2 Osud Martinů v době druhé světové války .....	10
1. 3 Poválečná situace .....	15
2 Válečná tvorba Bohuslava Martinů vyjma symfonií .....	16
2. 1 Díla Bohuslava Martinů vzniklá v letech 1939 – 1945.....	16
2. 2 Polní mše .....	18
2. 3 Památník Lidicím .....	22
3 Válečné symfonie Bohuslava Martinů .....	28
3. 1 I. symfonie .....	30
3. 1. 1 Moderato .....	31
3. 1. 2 Allegro .....	36
3. 1. 3 Largo .....	39
3. 1. 4 Allegro non troppo.....	42
3. 2 II. symfonie .....	45
3. 2. 1 Allegro moderato.....	46
3. 2. 2 Andante moderato .....	49
3. 2. 3 Poco allegro .....	52
3. 2. 4 Allegro .....	55
3. 3 III. symfonie .....	57
3. 3. 1 Allegro poco moderato.....	58
3. 3. 2 Largo .....	62
3. 3. 3 Allegro, Andante .....	65
3. 4 IV. symfonie .....	69
3. 4. 1 Poco moderato.....	71
3. 4. 2 Scherzo.....	73
3. 4. 3 Largo .....	77
3. 4. 4 Poco allegro .....	80
Závěr.....	84
Seznam použité literatury a zdrojů informací .....	85

Resumé .....	88
Seznam příloh.....	90

## Úvod

Nejkrutější událost v dějinách lidstva, druhá světová válka, není jistě pro nikoho šťastnou vzpomínkou. Jen těžko je možné vyslovit, že přinesla také pozitivní hodnoty. Podíváme-li se však na ni zpětně, pohledem umělce, nezbyvá nám, než si tuto hořkou pravdu přiznat. Kruté válečné události, statisíce mrtvých a bídný život ve válečných letech nemohl zůstat bez odezvy. Proto se tato krutá doba stala jednou z největších inspirací umělců dvacátého století. Tato práce je pohledem na díla Bohuslava Martinů, která byla komponovaná přímo ve válečných letech; konkrétně pojednává o symfonických dílech a vokálně instrumentální skladbě.

Následující pojednání navazuje na mou bakalářskou práci. V té jsem se zabývala symfonickými skladbami (rovněž z let 1939 – 1945) významných hudebních klasiků 20. století. Jak se však v průběhu zpracování mé bakalářské práce ukázalo, bylo téma voleno značně široce a nebylo tedy možné se jednotlivými skladbami zabývat podrobněji. Jelikož mě při tvorbě předchozí práce hudba Bohuslava Martinů zaujala, rozhodla jsem se, věnovat jí větší pozornost.

Druhým významným momentem pro zvolení tématu mé diplomové práce byl, ve srovnání se zahraničními autory, dostupný zdroj materiálů. Přesto sehnat ke všem rozebíraným skladbám zvukovou nahrávku a zároveň notový zápis nebylo úkolem zrovna snadným. Jsem ráda, že se mi nakonec za pomoci studentů jiných hudebních škol i profesionálních muzikantů povedlo získat a shromáždit veškeré potřebné materiály.

Ve své diplomové práci věnuji pozornost významným dílům Bohuslava Martinů, největší české hudební osobnosti doby druhé světové války. Mým cílem je podrobně jednotlivá díla poznat a popsat a zamyslet se nad tím, co jednotlivé skladby spojuje, nebo čím jsou naopak ve srovnání s dalšími skladbami téhož autora originální. Zároveň se snažím rozebíraná díla zasadit do kontextu doby. Samostatná kapitola je proto věnována životu Bohuslava Martinů. Přináší pouze zásadní fakta ze skladatelova života, aby čtenář

získal ucelenou představu o životě největší české osobnosti moderní hudby. Podrobně je však popsán životní příběh skladatele právě během šesti válečných let, tedy v době, v níž vznikaly kompozice, které tvoří jádro této práce. Zároveň uvádím k jednotlivým kompozicím i stručný vhled do doby jejich vzniku.

# 1 Životní osudy Bohuslava Martinů

## 1. 1 Počátky skladatelova hudebního působení

Jeden z nejproslulejších českých hudebních skladatelů, jeden ze zakladatelů české moderní hudby, se 8. 12. 1890 narodil ve výšce 35 metrů nad městem, v kostelní věži chrámu sv. Jakuba v Poličce jako páté dítě Ferdinanda a Karolíny Martinů. Snad právě pohled z ptačí perspektivy je tím, co dělá dílo komponisty tak originálním. Celé dětství prožil odříznut od okolního světa. Od roku 1897 studoval hru na housle u Josefa Černovského. Roku 1906 úspěšně složil přijímacím zkoušky na pražskou konzervatoř a byl přijat do houslové třídy Štěpána Suchého. Více než studiím se však Martinů oddával dalším studentským radovánkám a plnými doušky vychutnával kulturní možnosti Prahy. A tak byl ve druhém ročníku přeřazen do slabší třídy Jindřicha Bastaře. Poté přestoupil na varhanní oddělení, ale roku 1910 byl pro nedbalost vyloučen. Skladatel zůstal v Praze a denně komponoval. Až v době první světové války se vrátil do Poličky, kde soukromě vyučoval klavír a housle.

Klíčovým rokem byl rok 1919, kdy spolu s Orchestrem Národního divadla podnikl koncertní turné do Paříže, Londýna a Švýcarska. Po návratu domů začal usilovat o další cestu. Roku 1920 se stal stálým členem České filharmonie a v říjnu 1923 se splnil jeho sen: Ministerstvo školství mu udělilo stipendium na tříměsíční pobyt v Paříži. Francie se však stala domovem českému komponistovi na celých 18 let. V létě podnikal se Stanislavem Novákem cesty do Itálie a často se na prázdniny vracel domů. Francouzská léta byla pro Martinů velkou inspirací a na jeho hudební cestě mu nemálo pomohli velikáni Arthur Honegger či Igor Stravinskij. Autor se neubráníl tehdejšímu hudebnímu vlivům a v jeho rukopise je vidět vliv Šestky a jazzu. Roku 1932 Martinů vyhrál se svým *Smyčcovým sextetem* první cenu ve



skladatelské soutěži a mohl si konečně pořídit vlastní klavír. 1931 se oženil s Charlottou Quennehen, jež ho provázela až do konce života. Roku 1937 se seznámil s Vítězslavou Kaprálovou, která se později stala jeho žačkou. V létě 1938 byl naposledy v Čechách. Poté již Martinů svou rodnou vlast na vlastní oči nespatriil, přestože neustále sledoval dění v ní a hrůzné okamžiky následujících let ho velmi tížily.

## **1. 2 Osud Martinů v době druhé světové války**

Prvního září 1939 vypukla druhá světová válka. Skladatel v té době nebyl schopen komponovat, pouze instrumentoval *Špalíček*. Přihlásil se jako dobrovolník do války. 22. září bylo rozhodnuto, že Bohuslavu Martinů má být ustanoven opatrovník, čehož se ujala jeho setra. V polovině září zatýká francouzská policie skupinu levicově smýšlejících umělců a nechybělo mnoho, aby byl mezi nimi i Martinů. V záchranné akci se velmi zasloužil Jan Werich se svou ženou. Komponista přichází za Jiřím Muchou, aby mu připravil textovou předlohu *Polní mše*, má však pocit, že novinář jeho pracovnímu tempu nestačí. Martinů je připraven bojovat ve válce svou hudbou. Vánoce slavil kruh českých přátel žijících v Paříži společně. Tehdy k oslavě padesátých narozenin maminky Rudolfa Firkušného vzniklo *Přání mamince* v podobě takřka lidové písničky.

Hrát díla Bohuslava Martinů bylo v naší zemi od počátku roku 1940 zakázáno, o to větší zájem o jeho skladby však projevovalo Švýcarsko. V únoru se v Basileji konala premiéra *Dvojkonzertu*, která měla veliký úspěch. Skladatel využil toho, že se nacházel na neutrální půdě, a psal domů. Nálety nyní postihují i Paříž a Martinů se ženou se v rámci Paříže stěhuje do blízkosti Muchy s Kaprálovou. Skladatel pracuje na definitivní podobě *Špalíčku*, který je v zahraničí žádán, datace konce partitury je 26. května 1940. 10. června po varování přátel opouští komponista Paříž

a vydává se na jih. 14. toho měsíce vniklo německé gestapo bez boje do Paříže a byt Martinů byl jeden z prvních prohledaných. Na krátkou dobu se manželé Martinů usazují ve vesničce Rancon, kde se skladatel dozvěděl zprávu o smrti Vítězslavy Kaprálové. Brzy manželé pokračují do Cauterets, lázeňského města nedaleko Lurd. Desetitisíce uprchlíků se snaží dostat se přes Španělsko a Portugalsko do Spojených států. Martinů zůstávají v Aix poblíž Marseille, propustku do Marseille zatím dostává pouze Charlotte. Komponista se nyní pohybuje mezi Aix a Marseille a snaží se získat výjezdní povolení z Francie. Právě zde komponuje své doposud největší klavírní dílo *Fantazie a toccata*, jejíž druhá část se ještě při premiéře v září 1940 nazývala *Rondo*.

Martinů stále zdlouhavě shání výjezdní povolení a vízum a přiznává, že vznikající díla jsou v té době velmi mnoho vzdálena jeho skutečné mysli. Od přítele získává lístky na 25. prosince 1940 na loď mířící z Lisabonu do Spojených států, toto gesto se však ukázalo jako předčasné. Skladatel je v zoufalé finanční situaci a je v jeho prospěch pořádána veřejná sbírka. Teprve 8. ledna 1941 mohou Martinů s pomocí amerických (velmi se zasloužil Miloš Šafránek), francouzských i švýcarských přátel opustit Francii. Ve tři hodiny ráno se vydávají tichými ulicemi Marseille na cestu, veškerý svůj majetek sbalený v jediném zavazadle. Musí přečkat noc na španělských hranicích, poté vlakem pokračují do Madridu a konečně do Lisabonu. Po tříměsíčním čekání mohou konečně vycestovat do vysněných Spojených států.

Lod' S. S. Exeter měla přistát 31. března 1941 v Hobokenu. Cesta však nebyla nikterak příjemná. Přežili několik silných bouří, během cesty Charlotte onemocněla a zdraví skladatele bylo také velmi chatrné. V přístavu na ně čekala skupinka přátel v čele s Josefem Firkušným a manželi Šafránkovými. Martinů měli až do června předplacený hotel od jisté Kanadanky, skladatel však přesto nemá klid pro komponování, a tak první jeho skladba, jež vznikla na půdě Států, je až příležitostná *Mazurka* pro klavír.

Bohuslav Martinů byl na novém kontinentě přivítán jako velký skladatel a jeho úkolem teď bylo dokázat okolí, že je za něj považován právem. Červen trávil skladatel u Šafránkových v Pleasantville. Martinů měl i jazykový problém, ale večerní školu brzy přestal navštěvovat, neboť ho odradil stejný zájem z řad nacisticky smýšlejících Němců. Raději si našel soukromého učitele a také si procvičoval jazyk při filmových westernech. O prázdninách pobýval na ostrově Island Martha's Vineyard, na němž se nacházela umělecká kolonie, a začal komponovat jedno ze svých vrcholných děl – *Concerto da camera* pro sólové housle a smyčcový orchestr doplněný o klavír a tympány. Dílo dokončil 8. srpna a ještě téhož léta z něj vypracoval i klavírní výtah.

Martinů se obrátil na přítele Rybku s tím, že se nechce vracet do příliš rušného New Yorku, a ten mu našel domek v newyorském předměstí Jamaica Estates, kde autor bydlel až do poloviny června 1942. V listopadu a prosinci psal jako poděkování Rybkovi *Sonátu pro violoncello a klavír č. 2*, která se veřejné premiéry dočkala v březnu. Dne 14. listopadu 1941 se v Bostonu uskutečnil první velký koncert za účasti Martinů; Bostonská filharmonie, která mu hned přirostla k srdci, hrála jeho Dvojkonzert. Den na to musel být koncert opakován. Oslava jedenapadesátých narozenin komponisty byla nezapomenutelná. Přenos koncertu Newyorské filharmonie byl přerušen hlasatelem oznamujícím napadení Pearl Harboru. Spojené státy se ocitly ve válce.

Velkou ránou nejen pro Martinů byla smrt Jaroslava Ježka na Nový rok 1942; poslední rozloučení za spoustu jeho přátel provedl Egon Hostovský. 9. a 10. ledna 1942 se New York dočkal provedení *Concerta grossa*, které opět mělo veliký úspěch. Ze všech přátel mu jsou v této době nejbližší Frances Ježková, s níž se Ježek oženil krátce před svou smrtí, Rudolf Firkušný, Egon Hostovský a Frank Rybka. Na jaře 1942 provedl skladatel poslední úpravy *Nového špalíčku*, který věnoval Janu Masarykovi. Martinů započal realizaci „amerického“ *Klavírního kvartetu*, dokončeného 21. dubna 1942, v němž uplatnil nové kompoziční postupy. Skladatel začal

přemýšlet o symfonii, po obdržení objednávky od Kusevického byl rozhodnut a v květnu načrtl téma dvou akordů, h moll, H dur. Tato myšlenka jej provázela již od ledna. Nyní už jeho práce postupovala značně snadněji. 21. května dokončil první větu. Prázdniny manželé strávili ve státě Vermont, kde v krásné přírodě komponista dopsal 26. června druhou větu. Skladatel přijímá telegrafickou nabídku stát se od prvního července profesorem skladby na letních kurzech v Berkshire Music Centru. Dne 14. července dokončuje Largo. Datem 1. září 1942 je označen poslední takt čtvrté věty; v té době byli manželé v Manometu u manželů Oldříčkových. Válka však dolehla až sem, a tak byl Martinů na jedné ze svých procházek v důsledku své špatné angličtiny označen za nacistického diverzanta a celou situaci zachránil až přivolaný Oldříček.

Na podzim se manželé opět vrátili do New Yorku. Zbytek roku strávil skladatel prací na dvou drobnějších komorních skladbách. Říjen byl ve znamení *Variací na Rossiniho téma pro violoncello a klavír* a listopad zasvětil *Madrigalové sonátě pro flétnu, housle a klavír*. Nejdůležitější listopadovou událostí však byla očekávaná premiéra *První symfonie*. Ta se uskutečnila v Cambridgi 12. listopadu. Jestliže provedení skladby v Cambridgi u některých kritiků vzbudilo jakékoliv rozpaky, newyorská premiéra, o několik dní později, je zcela rozehnala. Následně se na komponistu obrátila dvojice klavíristů, Pierre Luboschutz a Genia Nemenoff, s žádostí o *Koncert pro dva klavíry a orchestr*, na němž Martinů 3. ledna 1943 započal práci. Partituru ukončil 23. února a ještě téhož dne načrtl první takty *Koncertu pro housle a orchestr č. 2.*, na kterém pracoval do 26. dubna a kterým navázal na novoromantickou tradici koncertu. Následně vznikl další sešit písniček na lidové texty, *Písničky na jednu stránku* pro zpěv a klavír, věnované Olze Hurbanové. Komponováním cyklu vzpomíná na domov.

Léto 1943 trávil Martinů v Darien ve státě Connecticut, kde započal práci na své *Druhé symfonii*. První větu dokončil 28. června, druhou 3. července, třetí 16. července a finální 24. července. Kouzlo Darien však skladateli narušil vývoj války. Autora v myšlenkách stále pronásledoval osud

Lidic. S ročním odstupem se dostal k tomu, aby památku Lidic uctil. Třetího srpna *Památník Lidicím (Memorial to Lidice)* dokončil. Poté se skladatel na krátký čas odmlčel a soustředil se na plánované premiéry. 28. října se konaly premiéry *Památníku*, který byl nadšeně přijat, a *Druhé Symfonie*, jejíž premiéra byla spojena s manifestací ve prospěch skladatelovy vlasti. V listopadu autor pracuje na *Pěti madrigalových stancích*<sup>1</sup> pro housle a klavír, psané pro fyzikálního génia Alberta Einsteina, který byl nadšeným amatérským muzikantem.

Teprve v polovině února začal skladatel znovu komponovat. *Klavírní kvintet č. 2* vznikl mezi 15. únorem a 14. dubnem 1944. 10. března toho roku umírá v Poličce jeho matka, Martinů však o této události ještě dlouhou dobu nebyl zpraven. Třetí americké léto manželé pobývali v Ridgefieldu ve státě Connecticut, kde skladatel znovu našel tolik potřebný klid pro svou práci, a 2. května 1944 začal psát *Třetí symfonii*. K té měl autor zvláštní osobní vztah, vložil do ní svůj stesk po domově a považuje ji za svou první skutečnou symfonii. Je jediná, která nevznikla na objednávku, ale jako dárek Bostonskému symfonickému orchestru. Při její tvorbě myslel na Beethovenovu Eroicu.

Jako odpověď na válečné zprávy předjímající konec války napsal komponista komorní dílo plné pohody, *Trio pro flétnu, violoncello a klavír*, jež vzniklo mezi 23. červnem a 13. červencem 1944. Na sklonku léta počíná skládat také *Fantazii pro teremin, hoboj, smyčcový kvartet a klavír*. V poslední době také velmi pečlivě zapisuje své prožitky a pocity do deníků. 8. října se manželé navrací zpět do New Yorku.

Skladatel pravidelně vyučoval na Mannes School a Charlotte působila ve své profesi švadleny. Ve volných chvílích Martinů komponuje písně na lidovou poezii a v říjnu 1944 tak vznikají *Písničky na dvě stránky*. Listopad a prosinec byl věnován práci na *Sonátě pro housle a klavír č. 3*, která patří

---

<sup>1</sup> stance – termín přenesený z poetiky; rozumí se jím specifická básnická forma krátkého rozměru (tzv. oktáva s rýmovaným schématem osmi veršů ab, ab, ab, cc)

k vrcholům americké tvorby Bohuslava Martinů. Před Vánoci začal také komponovat *Koncert pro violoncello a orchestr č. 2*.

Zpráva o konci války zastihla skladatele při práci na *Čtvrté symfonii*, která vzniká mezi 1. dubnem a 14. červnem 1945. Dopršuje autorovu válečnou tvorbu a ne nadarmo má přízvisko symfonie radosti. V červnu a červenci psal *Sonátu pro flétnu a klavír* a 19. července dokončil *Českou rapsodii*. 6. a 9. srpna 1945 byly svrženy atomové bomby na Hirošimu a Nagasaki. Ten den si Martinů do svého deníku znamenal: „*Válka skončena dnes.*“

### **1. 3 Poválečná situace**

Od roku 1948 manželé opět jezdili do Evropy, především do Paříže a Schönebergu. Definitivně se do Evropy navrátili roku 1953. Po roce 1948 se však skladatel z politických důvodů již nemohl vrátit do Čech, a tak se jeho velký sen vyučovat na pražské Hudební akademii nikdy nesplnil. Poslední léta života pobýval Martinů střídavě ve Francii, Švýcarsku, Itálii a USA. Roku 1958 českého skladatele zastihla nevléčitelná choroba a 28. srpna 1959 podlehl ve švýcarském Liestalalu rakovině žaludku.

## 2 Válečná tvorba Bohuslava Martinů vyjma symfonií

### 2. 1 Díla Bohuslava Martinů vzniklá v letech 1939 – 1945

Během let druhé světové války vzešlo z pera Bohuslava Martinů mnoho hodnotných hudebních děl. Pro úplnost zde uvážíme výčet všech autorových děl, jež vznikla právě v rozmezí let 1939 – 1945. Již z některých názvů lze odvodit, kterými z následujících děl se chtěl Bohuslav Martinů vyjádřit k válečné situaci, nebo která díla vznikla na základě stesku skladatele po jeho milované vlasti. Jak je vidět z následujícího seznamu, prakticky první skladatelovou reakcí k propuknutí války je vokálně instrumentální skladba *Polní mše*. Dalšími díly, které již svým názvem předjímají vlastní obsah, jsou *Památník Lidicím* a *Thunderbolt P-47*<sup>2</sup>.

Tučně vytištěným skladbám se budeme v práci dále věnovat.

Dvě sbírky madrigalů

**Polní mše** (4. listopadu 1939), prem. 11. října 1939<sup>3</sup>

Přání mamince pro zpěv a klavír (1939), prem. 24. prosince 1939

Dvojkoncert (1940), prem. 9. února 1940

Sonáta č. 1 pro violoncello a klavír, 19. května 1940

Concerto grosso, prem. 14. listopadu 1941

Čtyři písně (prosinec 1940)

Fantazie a toccata (srpen, září 1940), prem. 2. února 1943

---

<sup>2</sup> Vzhledem k době vzniku této skladby, tedy až po skončení 2. světové války, nespadá již tato skladba do naší zvolené období, proto ji již dále nevěnujeme pozornost.

<sup>3</sup> pozn. Pro dobrou časovou orientaci ohledně vzniku jednotlivých skladeb uvádíme:

datum v závorce = datum o dokončení skladby zaznamenaný v partituře, popř. rozmezí, v němž byla skladba komponována

prem. = premiéra skladby

Sinfonietta giocosa , prem. 16. března 1942  
Sonata da camera pro violoncello a orchestr (30. prosince 1940)  
prem. 22. listopadu 1943  
Mazurka pro klavír (duben 1941)  
Concerto da camera (8. srpna 1941)  
Sonáta pro violoncello a klavír č. 2 (listopad až prosinec 1941),  
prem. 27. března 1942  
Nový Špalíček (jaro 1942), prem. 11. ledna 1943  
Klavírní kvartet „Americký“ (21. dubna 1942)  
**I. Symfonie** (1. září 1942) prem. 12. listopadu 1942  
Variace na Rossiniho téma pro violoncello a klavír (říjen 1942)  
Madrigalová sonáta pro flétnu, housle a klavír (listopad 1942)  
Koncert pro dva klavíry (23. února 1943)  
Koncert pro housle a orchestr č. 2, prem. 6. ledna 1944  
Písničky na jednu stránku pro zpěv a klavír (1943)  
**II. Symfonie** (24. července 1943) prem. 28. října 1943  
**Památník Lidicím** (3. srpna 1943) prem. 28. října 1943  
Pět madrigalových stancí (listopad 1943)  
Klavírní kvintet č. 2 (14. dubna 1944), prem. 31. prosince 1944  
**III. Symfonie** (14. června 1944)  
Trio pro flétnu, violoncello a klavír (23. červen – 13. červenec 1944)  
Fantazie pro teremin, hoboj, smyčcový kvartet a klavír (1. října 1944)  
Písničky na dvě stránky (říjen 1944)  
Sonáta pro housle a klavír č. 3 (prosinec 1944)  
Koncert pro violoncello a orchestr č. 2 (26. února 1945),  
prem. 26. května 1965  
**IV. Symfonie** (1. dubna až 14. července 1945)  
Sonáta pro flétnu a klavír (15. června až 3. července 1945)  
Česká rapsodie (19. července 1945)  
Etudy a polky (27. červenec až 28. srpen)  
Thunderbolt P-47 (15. září 1945)



## **2. 2 Polní mše**

Polní mše je první reakcí Bohuslava Martinů na válku. Název je volen se vzpomínkou na válku první, kterou má martinůvská generace v živé paměti, kdy obřad polní mše byl přímo součástí válečných událostí. Skladatelovou myšlenkou bylo napsání a zaslání skladby československým dobrovolníkům ve Francii, aby si ji mohli vojáci sami provést, jako připomínku, že jejich vlast na ně myslí a je s nimi. Se svou potřebou reakce a podpory přichází skladatel za mladým novinářem a spisovatelem Jiřím Muchou, od kterého žádá textovou předlohu pro svou skladbu. V průběhu práce má však pocit, že spisovatel nestačí jeho pracovnímu tempu, a rychle si vynucuje další pokračování textu. Ta mu novinář doručuje na malých útržcích papíru, často je ani nestíhá poupravit a porovnat s předchozím textem, a již je Martinů vkládá do nově vznikající kompozice.

Text je syntézou starozákonních žalmů a Muchovým spíše civilizačním myšlením. Jedná se o myšlenkový dialog mezi křesťanským myšlením a obavami osamělého vojáka na stáži ve válce. Sám skladatel dodává, že mše není udání formotvorné, ale vystihuje jen základní myšlenku díla. Jedná se o modlitbu za vlast, za mír, za konec války, za šťastnou budoucnost. Modlitbu pro celý národ, který se nemůže sejít v žádném chrámě, v žádné katedrále, ale pouze na otevřeném prostranství, kde je člověk člověkem nejvíce. Skladba podněcuje k zamyšlení, ke snaze porozumět skladatelovu sdělení. Velmi důležitá je témbrová složka kompozice, kdy se střídá temný zvuk mužského sboru s barevností komorně voleného nástrojového obsazení.

O svůj podíl na vzniku Polní mše se hlásí též český dirigent Vilém Tauský, který byl v době vzniku skladby ve Francii v Agde (jihofrancouzské dobrovolnické základně), kde byl zaúkolován sestavením vojenské hudby, podle níž Martinů volí nástrojové obsazení mše. Prvně byla mše provedena až roku 1946 Českou filharmonií za řízení Rafaela Kubelíka.

OBSAZENÍ: 2 flétny, 2 klarinety, 3 trubky, 2 trombony, klavír, harmonium, bicí (tympány, velký buben, 2 malé bubny, vojenský malý buben, řehtačka, triangel, mešní zvonky, zvony), mužský sbor, barytonové sólo

Doba trvání: 25 minut

Text: viz textová příloha

Kantáta Polní mše je složená z pěti na sebe navazujících částí. Jednotlivé části jsou obtížně dělitelné, neboť jejich hudba je evoluční, jedná se spíše o tektonické celky.

#### Lento

	i	A1		A2		A3	
takt	1	8	25	37	54	71	77
část	i <sub>7</sub>	a1 <sub>17</sub>	a2 <sub>12</sub>	a3 <sub>17</sub>	a4 <sub>17</sub>	a5 <sub>6</sub>	a6 <sub>16</sub>

#### Moderato

	B1			B2			i	C1		C2	
takt	93	108	127	152	179	197	220	229	254	280	306
část	b1 <sub>15</sub>	b2 <sub>15</sub>	b3 <sub>26</sub>	b4 <sub>17</sub>	b5 <sub>18</sub>	b6 <sub>23</sub>	i <sub>9</sub>	c1 <sub>25</sub>	c2 <sub>26</sub>	c3 <sub>26</sub>	c4 <sub>26</sub>

#### Moderato poco Allegro

	D1		D2		m
takt	323	369	393	428	456
část	d1 <sub>37</sub>	d2 <sub>24</sub>	d3 <sub>36</sub>	d4 <sub>28</sub>	m <sub>4</sub>

#### Poco Allegro

	E1		E2		K
takt	460	480	504	515	525
část	e1 <sub>20</sub>	e2 <sub>23</sub>	e3 <sub>11</sub>	e4 <sub>11</sub>	K <sub>9</sub>

Přechod z dílu a1, z meditativní chorální hudby, do a3, kdy hudba opět, nejen díky slovům modlitby, dostává nadpozemský ráz, je uskutečněn přes díl a2. Pro ten je charakteristický výrazný pochodový rytmus, jenž přechází do trumpetových fanfár. Nástup mužského sboru je ještě ovlivněn předchozím vývojem událostí a hned po oslovení Boha, od druhého taktu, výrazově klesá. Do modlitby z dálky doznívají fanfáry. Díl a4 začíná obdobným motivem, jaký bude použit ke konci dílu B2, ve 205. taktu. V části a5 přechází mocné zvolání k Bohu v básnickou meditaci ne nepodobnou sboru basů v dílu c1. Předvětí z dílu b1 je použito jako doprovod v závěti první části dílu b2. Vstup do části b3 je řešen obdobně. V dílu B2 dochází k velkému gradačnímu oblouku nástupem žesťů, které dokreslují chorální melodie. Díl b4 je zvonivou figurací, jež je postupně harmonicky komplikována, podobný průběh má rovněž část b6, ovšem o výrazový stupeň výše. Vrchol skladby (v dílu c3) se opakuje v rychlejším tempu a menší výrazové účinnosti jako reminiscence v začátku závěrečné části E1. Díl c1 je opět výrazově dále, mocný mužský sbor se střídá s pochodovými rytmy a graduje až k vrcholu skladby, vzpomínce na domov. Opět je výrazový neklid, představující válečnou vřavu, umocněn bicími, aby byl myšlenkový proud času zastaven monologem vojáka na stráži, d3. Před závěrečnou částí zazní sborové Agnus Dei, opět dle posloupnosti mše. Závěrečný oddíl je vzpomínkou na vrchol, znovu se uplatní téma domova. Smuteční pochod za všechny válečné oběti vyústí ve tři části starozákonních žalmů a capella, které jsou zde umístěny, aby nebyla porušena koncepce, a jako souvislost s žalmem v části c1.

Skladba začíná motivem v trubkách svolávajícím vojáky ke mši. Melodie trubek je podbarvena truchlivou harmonií. Lento přechází do adagia, jež připomíná skladatelovy lidové kantáty z 30. let, a poté do poco moderata, kde nastupují pravidelné rytmické pulzace v arpeggiích klavíru. Trumpetové fanfáry nás přivedou ke sborovému úvodu tradiční křesťanské modlitby, jejíž část zazní v barytonovém sólu. Po skončení modlitby a následné mezihry přichází básnická meditace plná bolesti, hrůzy a strachu. Je prosbou o mír,

o návrat klidného života. Je ukončena první mešní citací, slovy „*Kyrie eleison*“ (Pane, smiluj se), což odpovídá poslušnosti klasické mše.

Patnáctitaktové interludio v harmoniu nás přivede k barytonovému sólu, doprovázenému harmonií v klavíru, harmoniu a klarinetech. V polovině sóla přebírá úlohu druhého hlasu první trubka. Barytonový part je rozmluvou s Bohem, prosba o odvalu, boží ochranu, prosba o život – „*Kdo z nás byl kdy před smrtí statečný?*“ Nastupuje další ryze instrumentální lyrická mezihra s dominantním doprovodem klavíru v osminových hodnotách, později se v šestnáctinových hodnotách přidává harmonium.

Religiózní charakter kantáty je přerušeno ostrým vpádem francouzských vojenských fanfár a následném čtyřtaktovém sólu bicí složky, představující vojenský pochodový bubínek. Sborově nastupuje Žalm 44. Ten je doprovázen vířením vojenských bubnů a trumpetovými fanfárami a přivede nás až k vrcholu skladby „*Domove vzdálený...*“. Základní myšlenkou je nyní oslava domova, vzpomínka na milovanou vlast, která je nyní v ohrožení.

Do předposlední části, která je monologem vojáka na stráž, nás přivede nejprve dramatický rozklad klavírních akordů, kdy je nepřetržitý tok osmin nepravidelně střídán triolami a kvartolami. Po klarinetovém sólu opět dominují pochodové rytmy přerušované sborovými zvoláními „*Kyrie eleison, Kriste eleison*“ (Pane, smiluj se. Kriste, smiluj se). Klarinety nadále doprovází barytonové sólo modlitby vojáka na stráž, monolog člověka, který nesmí usnout, ač se čas neskutečně vleče, až do vpádu sboru „*Dominus vobiscum*“ (Pán budiž s vámi). K doprovodu se již přidávají také trombony, trubky i klavír. V mezihře je opět dominantním nástrojem klarinet, odpovídá mu flétna. Decentní fanfáry v trubkách podbarvují sborový vstup „*Agnus Dei, miserere nobis*“ (Beránku boží, smiluj se nad námi). Vstup bicích znovu připomene motiv válečné vřavy a přivede nás k závěrečné části Mše, finální gradaci.

Opět zaznívají slova vzpomínky na domov, mocně podporované trubkami a bicími. Vojenský smuteční pochod vybízí k výdrži a slibuje ochranu a znovunastolení míru. Kontrastní je lyrická mezihra, připravující

nástup žalmů střídavě ve sboru a capella s barytonovým sólem. Konečná slova jsou shodná se slovy ze začátku Mše, tedy první slova základní modlitby „*Otče náš, jenž jsi na nebesích*“. V codě drží sbor poslední akord. Přidávají se trubky, po třech taktech podporované doznívajícími vojenskými rytmy, znějící až do a capella sborového *Amen!*

Za poslední takt Martinů dopisuje: „*Amen. Amen. Polní mše dokončena 4. Listopadu 1939. Durée 25 minutes.*“<sup>4</sup>

## **2. 3 Památník Lidicím**

Jednovětá symfonická tryzna, dokončená 3. srpna 1943, vzdává hold fašistickým obětem. Výzva od Ligy skladatelů, která v sobě obsahovala nebezpečí akademické odezvy, napsat dílo inspirované válečnými událostmi se týkala dalších šestnácti skladatelů a myšlenky Martinů se vrací právě k oné o rok starší bolestné události. Martinů se však vyjádřil velmi komunikativně, když poctu válečným obětem vzdal meditativní, smuteční hudbou. Událost vypálení Lidic na autora velmi silně zapůsobila a oťrásla jeho nitrem, a tak uprostřed léta 1943 v Darien, ve státě Connecticut, komponuje zároveň s druhou symfonií symfonickou tryznu, odpověď na krutost válečných událostí. Po návratu do New Yorku uvádí Martinů v článku New Yorkských listů ze dne 28. října 1943 toto: „*Je jedna věc, kterou nesmíme zapomenout: že za to, že my jsme zůstali svobodni a měli možnost práce, že za to platí ti, kteří zůstali; a že budou mít právo se zeptat a budou se ptát, co jsme udělali a jak jsme tuto svobodu i možnost využili a jakými jsme byli v době, kdy oni trpěli.*“<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Mihule, J., Martinů – osud skladatele, 2002, s.300

<sup>5</sup> Mihule, J., Martinů – osud skladatele, 2002, s.346

Pro premiéru Lidic navrhuje nový vedoucí Newyorské filharmonie, Arthur Rodziński, 28. říjen, datum, které připadá na jubilejní pětadvacáté výročí vzniku Československa. Vypálení Lidic je první válečnou událostí, kdy nacisté zaútočili na nevinnou a bezbrannou obec, a Amerika na to reaguje s mimořádnou vnímavostí. Premiéry obou skladeb, Památníku i druhé symfonie, se uskutečnily ve stejný den. Premiéra Památníku se konala v Carnegie Hall v New Yorku, zazněl jako úvodní skladba koncertu k 25. výročí vzniku ČSR. Premiéry symfonické tryzny se ujala newyorská filharmonie pod taktovkou Artura Rodzinského. Skladba byla přijata s nadšením, a to nejen proto, že se celý svobodný svět ztotožnil s lidickým osudem. První provedení Památníku Lidicím v Praze se datuje na 14. března 1946, tedy v předvečer sedmého výročí německé okupace Československa, v nastudování České filharmonie pod vedením Rafaela Kubelíka.

Dle deníku Martinů má tato meditativní chorální hudba hovořit k duši posluchače, ne drásat jeho nervy. Je to další dílo Martinů plné citu, národní sounáležitosti a vlastenectví, stejně jako dřívější skladba Polní mše (1939). V dopisu Sergeji Kusevickému píše Martinů toto: *„Je to skladba velmi stručná, která může posloužit jako vstup do koncertu a která zde udělala velký dojem v koncertě k 25. výročí Československa. Trvá asi sedm minut, ale myslím, že v těch několika minutách se mi podařilo vyjádřit cosi, co vzdává čest těm ubohým mučedníkům z malé utlačené české obce. Byl bych skutečně šťasten, kdybyste ji mohl uvést v Bostonu.“* (dopis 30. listopadu 1943)<sup>6</sup>. Kusevickij po týdnu odpovídá, že o partituru skladby má veliký zájem, pod jeho vedením však skladba nikdy provedena nebyla.

**OBSAZENÍ:** 3 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 3 klarinety in B, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 3 pozouny, tympány, gong, tam-tam, harfa, piano, housle, violy, violoncella, kontrabasy

**Doba trvání:** 7 minut

---

<sup>6</sup> Mihule, J., Martinů – osud skladatele, 2002, s.347

Celá skladba in C o rozsahu 135 taktů se odehrává v pomalém tempu. Je psána volnou formou s náznakem třídičnosti a je jakousi chorální meditací.

ADAGIO je chorálním zpěvem. Je plné smutku a tragiky popisované události.

ANDANTE MODERATO v sobě soustřeďuje vůli a odhodlání situaci čelit.

TEMPO I. chápeme jako soud zločinu s jeho původci.

Jedná se o symfonickou báseň, kterou rozdělujeme na tři hlavní části, tektonické celky. Ty samozřejmě jdou rozdělit dále na menší části, jedná se však o hudbu evoluční, jež je jen těžko členitelná do jednotlivých malých větých dílů. Uvedené oddíly jsou spíše vyposlouchatelné, než graficky oddělené.

	Adagio			Andante moderato		Tempo I.		
	i	A		Ba		e	k	
takt	1	7	41	67	84	96	117	130
část	i <sub>6</sub>	a1 <sub>34</sub>	a2 <sub>25</sub>	s17	ba1 <sub>12</sub>	ba2 <sub>21</sub>	e <sub>12</sub>	k <sub>6</sub>

### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

i – introdukce, s – spojka, e – epizoda, k - coda

A - první tektonický celek, rozdělený na a1 a a2

Ba - druhý tektonický celek (související s prvním), rozdělený na b1 a b2

Skladba je zahájena introdukcí v náladě chmurného adagia. Dílo začíná těžkým a smutným forte akordem c moll celého orchestru, vyjma houslí, anglického rohu, hobojů a fléten, který je s úderem čtvrté počítací doby rozveden ve flétnách, hornách, harfě, piánu, violách a violoncellu do zklidňujícího akordu cis moll. Ten je předzvěstí ponuré a plačtivé soli dvou klarinetů a obou dvou fagotů. Dva takty meditační chorální hudby jsou

opět vystřídány tutti akordem, tentokrát C dur v pianové dynamice, proto má oproti vstupnímu akordu mnohem menší účinnost a posluchačskou závažnost, a jeho rozvedení do cis moll je již méně výrazné. Pokračuje téma dvou klarinetů a hobojí, které nás přivede až k samotnému dílu A.

Díl A začíná v sedmém taktu dlouhými akordy, v nichž se uplatňují, s výjimkou trombonů a tympánů, veškeré obsazené nástroje. Harmonicky se jedná o C dur (po druhé době rozšířený o hornový Fis dur), E dur, D dur a znovu C dur. Martinů nyní opět využívá svůj oblíbený princip *concerta grossa*. Následná melodie v taktech 11 - 15 v tutti bez harfy, trombonů a anglického rohu nás přivede až ke čtvrté době taktu patnáctého, kde začíná soli anglického rohu, které je o dvě doby později posíleno fagotem a za další dobu volně imitováno sordinovanou trubkou. Tato část je obohacena v 18. taktu zvukem dřevěných nástrojů s klavírem a celé obsazení tvoří přiměřený doprovod a harmonický podklad k jemné melodii, začínající ve 28. resp. 30. taktu, interpretované sordinovanou trubkou. Od taktu 26 se tempo pomocí osminových a čtvrtových not ve smyčcových a klavírních akordech posouvá vpřed.

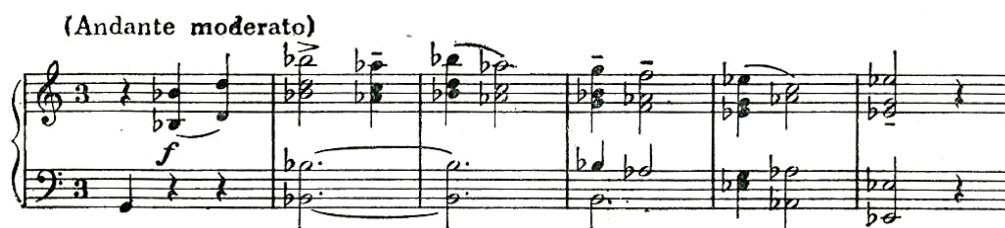
Nová hudba začíná v 36. taktu a přivádí nás k taktu 41, kde začíná nový tektonický celek. V tomto taktu, a v taktu 44, hraje stále sordinovaná trubka dva třítaktové motivy. V taktu 47 je vystřídána unisonem všech čtyř lesních rohů podbarveným smyčcovými nástroji. V 52. taktu je po dvou *secco* akordech dechů a bicích přenesena melodie do dřev a smyčců. Vrcholem této části je třítaktové tutti (vyjma *tam-tamu*, jenž si autor schovává až na epizodu) v 54. taktu, které je vystřídáno obrovským kontrastem, neboť následující tři takty jsou interpretovány jen třemi nástroji (anglický roh s fagoty). Hned po nich se však skladatel vrací zpět k tutti. Poslední čtyři takty tohoto bloku zní ale opět jen v oněch třech nástrojích. Veliký kontrast mezi tutti ve *fortissimu* a následného soli je ještě umocněn akcentací nad dvěma posledními akordy v tutti.

Spojka o délce sedmnácti taktů začíná v taktu 67 a je realizována pouze smyčcovými nástroji. Hned v 67. taktu přebírají smyčce melodii



anglického rohu a fagotů ze závěru tektonického celku A a dále ji rozvádí. V taktu 75 dochází k pozvolnému a nenásilnému accelerandu a cressendu. V 79. taktu zní ve vrchních smyčcích výrazné akordy, které nás dovedou do tektonického celku Ba.

Tento díl má v zásadě podobnou náladu a tok hudby jako díl A, proto jej označujeme indexem a. Tato část je realizována v nepatrně rychlejším tempu, tempové označení je *Andante moderato* (př. č. 1).



př. č. 1<sup>7</sup>

V prvních dvanácti taktech (takty 84-96), označených též jako b1 je svěřena naléhavá melodie smyčcům. Dechový orchestr představuje nápadný akordický doprovod plný průtahů. V 96. taktu začíná díl b2, v němž obohacuje smyčcovou melodii dřevěný orchestr a lesní rohy. Ostatní žestě, bicí a harfa s klavírem jim odpovídají. V taktu 111 se žestě připojují ke smyčcům a dřevům a čtyřikrát po sobě opakují naléhavý dvoutaktový motiv, který je v závěru nečekaně ukončen osminovou general pauzou.

Tempo se vrací do původního adagia. Epizoda začíná v 117. taktu v houslích, violách, trubkách, hornách a anglickém rohu ostrým a důrazným intervalem velké septimy, která je následně rozvedena do oktávy. Mohutný zvuk orchestru je podporován tam-tamem, který ještě více zdůrazňuje a podtrhuje následný citát z Beethovenovy V. symfonie (př. č. 2).



př. č. 2<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Mihule, J., Martinů – osud skladatele, 2002, s.348

<sup>8</sup> Mihule, J., Martinů – osud skladatele, 2002, s.348

Symbol tvrdé rány osudu, ale zároveň i symbol svobody (ve válečné době tímto motivem zahajovaly své vysílání programy BBC, které byly u nás zakázány pod trestem smrti) a proroctví vítězství (z morseovy abecedy, kde symbol tři tečky a čárka znamená písmeno "v" = Victory = Vítězství). V následujícím taktu zazní ještě jakási ozvěna osudu, ale ve sto dvacátém druhém taktu se hudba opět uklidňuje a vrací se k původnímu meditativnímu a chorálnímu charakteru, jako by krutou ránu osudu ani nezaznamenala. Hudba hlubokých smyčců je předána lesním rohům, jež dokončují skladatelovu smutnou myšlenku ponurým sólem.

Coda, úplný závěr skladby, od taktu 130, již jen uzavírá celou větu. K lesním rohům se postupně přidávají ostatní nástroje a truchlivě celou skladbu uzavírají tutti akordem in C. Pouze bicí nástroje mlčí. Výrazná jsou arpeggia harfy od 130. taktu dále. V taktu 132 taktu jako by nám autor prostřednictvím dřev dával určitou naději. Nebo se ptá, co bude dál?

### 3 Válečné symfonie Bohuslava Martinů

Své symfonie komponuje Martinů v americké emigraci mezi lety 1942– 1946, každý rok jednu. V jeho dílech nalezneme množství příbuzných melodicko-rytmických, tonálně-harmonicko-funkčních i instrumentačních postupů. V martinůvské literatuře jsou zvány „loci communes“<sup>9</sup>. Dle teorie Miloše Schnierera vedly ke vzniku autorova rukopisu především dva důvody. Jako první uvádí skladatelovu autodidakci, jež Martinů zasahovala již v dobách studia konzervatoře, neboť v dobách studia skladatel nevynikal ani v hudební teorii ani ve hře na housle. Druhým důvodem je velké množství objednávek, které ne vždy byly v souladu se skladatelovými vnitřními pocity a tvůrčími úmysly.

*„Loci communes v případě Martinů jsou ovšem samy o sobě originálními kompozičně technickými prostředky, které přesvědčivě sloužily mimohudebnímu výrazu a obsahu kompozic ve všech skladatelových odvětvích tohoto mnohostranného tvůrce.“*

*Základní typy loci communes:*

- 1. rozvoj neperiodických otevřených myšlenek, zpravidla ze základního motivu, jež Martinů nazývá „buňkou“, ze tří, čtyř i více tónů bezprostředně vázaných na rytmus*
- 2. drobení delších hodnot hudebního proudu do šestnáctin obohacených synkopami jdoucimi i přes taktovou čáru*
- 3. v tonálně-harmonickém pojetí dochází často ke kadenčnímu sledu T-D-S-T ve výrazově vrcholných lyrických místech, jinde k tonálním skokům, či rozšiřování tonality užitím zahuštěných akordů, doškálnými i nedoškálnými tóny; takto vzniklé disonance jsou uklidňovány*

---

<sup>9</sup> loci communes - doslova společná místa, tj. obecně známé poznatky, představy, postoje, názory, výklady, informace, základní pravdy, principy, zásady, kategorie a okřídlené myšlenky (např. klasiků)

*v následujících konsonancích, zpravidla na tónické funkci, a častým střídáním durového a mollového tónorodu*

4. *v instrumentaci je dominantní zvuk klavíru, jako bicího či harmonického nástroje, v komorních a komorně orchestrálních skladbách je použit jako koncertantní*<sup>10</sup>

Sazba děl Martinů jednoznačně inklinuje k homofonii, polyfonním postupům se autor spíše brání, avšak nezříká se jich zcela (např. Largo IV. symfonie). Tektonika skladeb bývá řešena individuálně. Tyto prostředky slouží ve finální fázi k navození mimohudebních představ, jimiž se autor nikdy netajil, a můžeme tedy mluvit o jakési syntéze absolutní a programní hudby. Jak sám Martinů prohlásil, je skladatel typu *concerta grossa*. Jeho přínos v této hudební oblasti je vsutku zásadní.

Vývoj symfonie nejvíce ovlivnil Ludwig van Beethoven, který jednou pro vždy určil vývojový směr této hudební formy. Od jeho doby se vyvíjely dva symfonické typy. Hloubku, intenzitu a závažnost hudebního obsahu, pramenícího z koncepce hudebních myšlenek, a práce s nimi mají však oba typy společné.

Je podivuhodné, že ač od mládí Martinů svými skladbami jen hýří, první symfonii komponuje až ve svých dvaapadesáti letech. Ve svých vzpomínkách autor světového formátu uvádí, že se necítil být pro komponování takto velikého hudebního díla připraven. Není však jediným své generace, kdo první symfonii píše až v dobách druhé světové války. Je to dáno pravděpodobně právě válečnými událostmi, kdy si nikdo není jistý životem svým ani životem toho druhého, v době, kdy se o osudech tisíců rozhoduje v jednom jediném kratičkém okamžiku. Komponisté uvažují o poslání umění, chtějí zachytit své myšlenky, pro které se právě hodí nejzávažnější a také kompozičně nejobtížnější hudební forma, jíž je právě symfonie.

---

<sup>10</sup> Schrierer, Bohuslav Martinů český a světový, 2000, s.35

Martinů intuitivně opouští vžitě klasické čtyřvěté schéma nejprve přehazováním temp 2. a 3. věty, později přechází k trojdílnosti. Sonátovou formu obohacuje, inovuje (např. absencí kontrastních myšlenek), postupně ji opouští ve prospěch nově koncipovaných tektonik. Před prací s periodicky stavěnými myšlenkami dává přednost neperiodickým volným liniím, které vyrůstají z „buňky“. Drží se tonálně harmonického pojetí s rozšířenou dur-moll tonalitou, velkou důležitost vidí také ve zvukově barevném pozadí. V symfoniích je patrný český základ, který se syntetizuje s nadnárodním humanismem.

### **3. 1 I. symfonie**

První ze skladatelových symfonií pochází z léta 1942 a je prvním velkým symfonickým dílem, které Martinů komponuje za oceánem, a to na objednávku Bostonského symfonického orchestru. Je věnována památce paní Natalie Kusevické, manželce Sergeje Kusevického, dirigenta Bostonské filharmonie.<sup>11</sup> Věnování však nemá zvláštní dopad na hudební obsah, je spíše projevem skladatelova vztahu k rodině Kusevických. Martinů dodržuje čtyřvětou stavbu, přehazuje však tempovou stavbu druhé a třetí věty (ve 20. stolení však již není toto neobvyklé). V krajních větách dodržuje sonátovou a rondovou formu, kterou však inovuje a obohacuje. Skladatel hledá individuální řešení sonátové formy a její nový výklad spojený s neklidným obdobím a zároveň symfonií kulminují jeho neobarokní tendence, zvláště pak jeho obliba v concertu grossu.

Sám autor se o své první symfonii vyjádřil následovně: *„Nyní jsem stál před problémem symfonie, totiž před její realizací, neboť jinak se problém datuje dlouho zpět (prvním nezdařeným pokusem je Rapsódie). Zdálo se mi, že nejsem dostatečně připraven [...] Tak jsem práci odkládal od měsíce*

---

<sup>11</sup> Její smrt byla též podnětem pro Stravinského orchestrální Ódu.

*k měsíci, až v květnu 1942 jsem položil na papír první dva akordy. Jako zvláštní podrobnost uvádím, že tyto dva akordy mne pronásledovaly jako téma už od ledna a že jsem je zcela logicky zamítal [...] A přece jsem se nemohl dostat přes ně, až v květnu jsem náhle našel formu i orchestraci, kterou nyní mají, a celá první věta mi najednou vyrostla, jako by byla schována za tímto úvodem [...] Symfonie je věnována památce paní Nataši Kusevické. Provedením symfonie jsem byl jaksi definitivně přijat do amerického hudebního života.“<sup>12</sup>*

Premiéra se uskutečnila v Bostonu, 13. listopadu 1942; Bostonský symfonický orchestr řídil Sergej Kusevický. Prvního pražského uvedení se symfonie dočkala na Pražském jaru 1946 prostřednictvím České filharmonie, již vedl Charles Munch.

**OBSAZENÍ:** pikola, 2 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 3 klarinety, 2 fagoty, kontrafagot, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangl, tam-tam, tamburína, harfa, klavír, housle, violy, violoncella a kontrabasy

**Doba trvání:** 35 minut

### 3. 1. 1 Moderato

	i	E					P		R		k
takt	1	11	33	41	57	64	88	150	225	248	278
část	i <sub>10</sub>	H <sub>22</sub>	s <sub>18</sub>	V <sub>16</sub>	s <sub>28</sub>	Z <sub>23</sub>	X <sub>162</sub>	X <sub>268</sub>	Z' <sub>23</sub>	mx <sub>130</sub>	ki <sub>19</sub>

<sup>12</sup> *Mistři klasické hudby : Martinů.* Will Mark cz. 2000. Praha : 2000, s.238

### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

E- expozice, P – provedení, R – repríza,

H – oblast hlavního tématu, s – spojovací oddíl, V – oblast vedlejšího tématu,

Z – oblast závěrečného tématu

X – provedení

malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, ki – coda čerpající z hudebního materiálu introdukce

mx1 – mezivěta související s tónovým materiálem první části provedení

z' - nepatrně pozměněná oblast závěrečného tématu

První věta symfonie je zahájena velmi netradičně. Na samém počátku symfonie leží vedle sebe dva akordy, h moll a H dur (př. č. 3). Tento spoj nemůžeme ještě považovat za téma, ale vzhledem k tomu, že tyto dva akordy analogicky také první větu uzavírají, můžeme hovořit o jakémisi orámování první věty symfonie.



př. č. 3<sup>13</sup>

Věta tedy začíná krátkou desetitaktovou introdukcí, jež je postavena na spojení zmiňovaných dvou akordů a následné gradaci. Do prvního akordu, znějícího ve dřevěch, vstupuje smyčcový orchestr mohutným zdvihem. Následně se přidává klavír a lesní rohy a zvuk narůstá až k oblasti hlavního tématu. Hlavní téma nastupuje 11. taktu. Expozice věty má bohatý tónový materiál, chybí však větší kontrast mezi jednotlivými tématy.

<sup>13</sup> Schrierer, M., Proměny hudebního neoklasicismu, 2005, s.206

Oblast hlavního tématu je složena ze dvou myšlenek, jejichž melodie je zpěvná a shodně založena především na postupech sekund a tercií, což působí dojmem quasi chorální melodiky. Asociace církevním módů je podpořena nedostatkem akordů dominantní funkce. Obě hlavní myšlenky jsou exponovány smyčci. První melodie je rozčleněna do dvoutaktových úryvků (př. č 4).

př. č. 4<sup>14</sup>

Vysoká poloha smyčcové melodie je doprovázena pasážemi fléten a klarinetů. Přejdem z e moll do C dur přichází druhá myšlenka, která se rozeznává v taktu 19. Hudba se uklidňuje, melodie zní v nižší poloze a prolíná se také dřevy a lesními rohy, jež dotváří spolu se smyčcovým orchestrem výsledný zvuk.

Energický rozklad v harfě a klavíru v taktu 33 zahajuje spojovací oddíl, který nás během osmi taktů přenesení do G dur, subdominantní tóniny, ve které zazní vedlejší téma expozice; od 41. taktu (př. č. 5).

př. č. 5<sup>15</sup>

Myšlenka vedlejšího ani závěrečného tématu nepřináší očekávaný kontrast, ale udržuje atmosféru navozenou myšlenkou hlavní. Zásadní kontrast mezi myšlenkami expozice je v tóninovém rozvržení. Druhou výraznou změnou je odlišná instrumentace, přesto však tato myšlenka

<sup>14</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.19

<sup>15</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.20



působí jako téma příbuzné. Téma je nejprve předneseno dřevěnou sekcí a klavírem za doprovodné figurace smyčců. V 60. taktu přednesou myšlenku vedlejšího tématu, přenesenou do tóniny A dur, také smyčce a tím nás přivedou k závěrečné myšlence expozice, začínající v taktu 65 (př. č. 6).



př. č. 6<sup>16</sup>

Také závěrečné téma je instrumentováno do smyčců; smyčcový orchestr se vyjma primů a kontrabasů dělí. Od 78. taktu je téma podpořeno barvou sordinovaných lesních rohů a klavíru. Hudba ztrácí sílu i napětí až do taktu 87, v němž na poslední osmině začíná provedení. Melodika celé expozice je založena na jednoduchých melodických frázích složených z krátkých úryvkovitých nápěvků.

Provedení, vzhledem k tematickému materiálu z expozice, jenž zpracovává, nabývá nečekané délky. (V ostatních symfoniích již zdaleka tak velikých rozměrů nedosahuje a Martinů se soustředí spíše na expozici.) Lépe než o provedení by však bylo mluvit o sledu gradací s důrazem na barevnou složku hudby.

Provedení zahajuje třítaktový motiv fléten a klarinetů, který přechází do fagotů. Fagoty se po čtyřech taktech tutti orchestru znovu sólově uplatňují, čímž autor nastíní svou oblíbenou techniku *concerta grossa*, kterou v pozdější části provedení plně uplatní. První gradace provedení probíhá od taktu 88 do taktu 149 a zpracovává oblast hlavního tématu expozice. V taktu 150 začíná nová myšlenka. Vyrůstá z *pianissima* fléten a klarinetů, jež se střídají v přednesu pasáží v šestnáctinových hodnotách. Tato melodická složka na sebe upoutá mnohem větší pozornost, než hluboká melodie violoncell a kontrabasů. Po pěti taktech flétna přidává protimelodii temné

---

<sup>16</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.21

spodní polohy, klarinety a později i pikola pokračují ve hře chromatických pasáží. Celkové gradaci napomáhají ostinátní tremola vyšších smyčců. Od 164. taktu přednáší melodii hornový kvartet, který má hlavní slovo až do taktu 177, v němž se opět uplatní technika *concerta grossa*. Dvakrát motivu dvojice klarinetů odpovídají smyčce, následně je motiv rozveden do dechové harmonie dřevěných nástrojů a lesních rohů. V taktu 204 melodii podpoří pikola, která, společně s vysokou polohou prvního lesního rohu, na sebe upoutá nejvíce pozornosti. Barevnou složku obohacují žestě. Až do taktu 225, v němž nastupuje repríza závěrečné myšlenky expozice, Martinů stále naznačuje zmíněnou barokní skladatelskou techniku, soli motivy však rozepisuje různým nástrojovým skupinám.

Repríza je pojata vcelku volně a jejím vrcholem není repetování témat expozice, ale především opětovná citace spojení úvodních akordů. Nejvěrněji v rámci reprízy zazní závěrečné téma expozice, jímž repríza začíná. Od taktu 242 repríza pokračuje v duchu provedení. Autor připomíná zpracovaná témata a hudba graduje až do příchodu cody (takt 278). V codě, která čerpá z hudebního materiálu introdukce, přichází vyvrcholení symfonické věty. Reminiscencí úvodních taktů se první věta symfonie uspokojivě uzavírá a sledem kadenčních postupů směřuje k závěrečnému H dur akordu (př. č. 7)

př. č. 7<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.21

### 3. 1. 2 Allegro

	A					B				A				
takt	1	7	87	149	203	233	268	291	306	309	315	392	457	510
část	i <sub>6</sub>	a <sub>77</sub>	b <sub>64</sub>	a' <sub>54</sub>	k <sub>30</sub>	c <sub>35</sub>	d <sub>23</sub>	e <sub>15</sub>	s <sub>3</sub>	i <sub>6</sub>	a <sub>77</sub>	b <sub>64</sub>	a' <sub>54</sub>	k <sub>30</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, k – coda

a' - nepatrně pozměněný malý větný díl a

s – spojka

Druhá, rychlá, věta je psána ve velké třídílné formě da capo, jejíž charakter je naprosto důsledně dodržen. Úvodní motivická introdukce, prvních šest taktů, druhé scherzovní věty je postavena na pohybu secco akordů a předjímá rytmus celé první části (př. č. 8).

Allegro ♩ = 92 (96)

The musical score shows the first six measures of the piece. It is in 2/4 time and features a piano introduction with staccato chords. The notation shows a treble and bass clef with various chordal figures and rests.

př. č. 8<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Schrierer, M., Proměny hudebního neoklasicismu, 2005, s.208

Věta začíná v tónině konce první věty, tedy v H dur, moduluje však do oblasti hlavního tématu, jež je v B dur. Skladatel má patrně skluz z H dur do B dur povýšen na vyšší než pouze modulační úroveň, což dokazuje v repríze, kde se k němu vrací. Hlavní téma, nastupující v sedmém taktu, je jednoduché a prosté a díky úzkému melodickému rozpětí hovoří Mihule pouze o „zárodku melodie“<sup>19</sup>. Díky ostinátnímu rytmu ve čtvrtových, později osminových hodnotách, který je pro řeč Martinů charakteristický, a díky výraznému uplatnění bicích nástrojů má celá věta senzační spád (př. č. 9).



př. č. 9<sup>20</sup>

Od 33. taktu se výrazně uplatňuje barva lesních rohů, které jako jediné hrají déle trvající hodnoty, než jsou noty čtvrtové. Celý orchestr od taktu 57 doprovází vzrůstající, co do intenzity i intonace, fanfáru v trubkách, čímž autor docílil prvního vrcholu této věty. Zde trubky zahrají fanfáru ve čtvrtových hodnotách, založenou na hlavním motivu prvního tématu, kterou vzápětí imitují hory, a hudba vyústí do klidné vedlejší myšlenky.

Střední část prvního dílu je založena na prostém dvojhlasu, hobojevém sólu s doprovodem violoncell (př. č. 10).

př. č. 10<sup>21</sup>

Myšlenka v hoboji je založena na třech tónech (d<sup>2</sup>, b<sup>2</sup>, d<sup>3</sup>), tedy na „melodické buňce“, typickém zárodku melodie pro Martinů, která je postupně

<sup>19</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.22

<sup>20</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.22

<sup>21</sup> Schrierer, M., Proměny hudebního neoklasicismu, 2005, s.208

rozvedena do hobojevé melodie. Sólové dvojici nástrojů odpovídá zbytek orchestru bez žesťů (vyjma horen) a bicích nástrojů. Melodii dále, od taktu 122, podpoří druhý hoboj, oba fagoty a lesní roh. V taktu 132 celým orchestrem zazní čtyři takty trvajících akord s dominantní funkcí, který je rozšířen o alterovanou kvintu a následně rozveden do prostého F dur kvintakordu. Melodie přejde do smyčcového orchestru, takt 137, jenž předpřipraví nástup první reprízy.

Smyčce nás přivedou zpět k hlavnímu tématu, jež začíná v taktu 149. Prvních 16 taktů téma je opakováno doslovně, poté autor myšlenku obměňuje. Konec tématu je drobně pozměněn ve smyslu přípravy na tematickou codu. V codě se plně uplatní, za fortissima ostatních nástrojů, žesťová a bicí složka; vedle bicích je velice výrazně použita tuba a spodní trombon.

Vyloučením smyčců nastupuje kontrastní trio, v němž se uplatňuje dechový orchestr s bicími nástroji, klavírem a harfou a které připomíná dřívější autorovy neobarokní inspirace, a navozuje náladu tanečních vět 17. století. Ve středním dílu se prolíná melodie s bohatě užitými chromatickými pasážemi dřevěných nástrojů a klavíru. Kontrastní díl je psán v malé třídílné formě. První část, v níž se ještě neuplatní trubky ani trombony, zahajuje melodie fléten a hoboje, jimž odpovídá „hemžení“ orchestru; tento model se ještě jednou opakuje. V 248. taktu se k melodii přidává anglický roh, fagoty a trojice lesních rohů a „hemžení“ orchestru dotváří celkový charakter.

V 268. taktu nastupuje malý větný díl d. Veselý popěvek vychází z fléten a pikoly, jejichž rytmus je podpořen trianglem. Po třech taktech se ve stejném duchu přidávají trubky, úlohy basu se ujímají trombony. Motiv je přerušen třítaktovým ostinatem dřev a následně zazní znovu. Po třetím zaznění přechází střední díl do své závěrečné části, takt 291. Malý větný díl nepřináší žádnou nosnou melodii, ale pouze její útržky, které vyvolávají asociaci „hemžení“. Pro přechod do doslovné reprízy je užito pouze bicí

sekcce; malého a velkého bubnu a činelů. Tato spojka je velice výrazná a kontrastní, dalo by se také hovořit o epizodě (př. č. 11).



př. č. 11<sup>22</sup>

### 3. 1. 3 Largo

	i	A	s	B	C <sub>i</sub>	k
takt	1	7	38	45	71	99
část	i <sub>6</sub>	A <sub>31</sub>	s <sub>7</sub>	B <sub>26</sub>	C <sub>i 27</sub>	k <sub>10</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, k – coda, s – spojka

C<sub>A</sub> – souvislost velkého větného dílu C s melodickým materiálem introdukce

<sup>22</sup> Martinů, B., Symfonia I, [hudebnina], 1990, s.85

Hluboké a vážné Largo jako by připomínalo původní záměr k napsání symfonie, památku Natalie Kusevické. Důkazem uznání a nadšení může být věta přítele a interpreta Bohuslava Martinů, Charlese Muncha: „*Jsem pokaždé hluboce dojat, kdykoli diriguji třetí větu jeho první symfonie.*“<sup>23</sup> Věta je velmi lyrická a má meditativní charakter. Formově staví na fantazijní uvolněnosti, základní myšlenkou, z níž věta vyrůstá, je úvodní téma violoncell a kontrabasů. Hudba je epická a tudíž velmi těžko členitelná, lze ji však rozdělit do třech základních tektonických celků, které jsou dále jen velmi obtížně dělitelné. Můžeme tedy hovořit o volnější stavbě velké třídílné formy. Počáteční melodii spodních smyčců (př. č. 12) lze označit jako krátkou introdukci.



př. č. 12<sup>24</sup>

Ústřední téma vychází z této táhlé melodie spodních smyčců a je založeno na kolísání mezi stejnojmennými tóninami. Melodie stále osciluje mezi durovými a mollovými rozloženými kvintakordy. (Tento způsob kompozice je pro skladatele typický.) Chorální téma přednáší smyčcový orchestr posílený klavírem a dvěma klarinetami; v 21. taktu se přidávají flétny a hoboje. Zvuk orchestru neustále sílí, nejprve přidáním lesních rohů, poté, v taktu 32, zní již celý symfonický orchestr. Hlavní gradace první části věty spočívá ve vzestupných fanfárách žesťů. Úsek mezi takty 38 a 45 lze označit jako spojku. V hudbě není vyslyšitelná jedna melodická linka, nejvýrazněji působí dlouhé plochy primů a pikoly, ale opět skladatel využívá „techniky hemžení“. Harfa ve své doprovodné funkci již předjímá druhou část věty.

<sup>23</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.24

<sup>24</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.24

Druhý velký větný díl začíná v taktu 45 výrazným ostinátním doprovodem harfy a klavíru, jenž byl v harfovém partu naznačen již ve spojce. Doprovod je obohacen tématem anglického rohu a trylky dřev (př. č. 13).

př. č. 13<sup>25</sup>

V 50. taktu převezme melodii unisono trubek. Poté ještě udržují smyčce a následně dřeva stejnou náladu. Od 62. taktu plyne teskná chorální melodie, jež je přerušována generálními pauzami a vyústí v sólo příčných fléten (to je založené na střídání dvou tónů), které je okamžitě imitováno klavírem. Závěrečný oddíl, začínající taktem 72, připomíná začátek věty (př. č. 14).

př. č. 14<sup>26</sup>

Melodii introdukce, transponovanou o celý tón výš, opět přednesou spodní smyčce. Téma je oproti počátku věty zpracováváno odlišným způsobem, náladově však nedochází k výraznému kontrastu. Instrumentace se také podobá začátku věty. Mnohem rychleji však hudba graduje. Hlavní téma ve smyčcích je přerušováno forte akordy žestů. Ve chvíli, kdy je očekáván harmonický i dynamický vrchol skladby, nastupuje coda (takt 99). Ta je postavena na sekvenci kadenčních obrátů, jež jsou obohaceny dlouhými chromatickými pasážemi fléten, klarinetů, klavíru a viol. Hudba

<sup>25</sup> Martinů, B., Symfonia I, [hudebnina], 1990,s.120

<sup>26</sup> Martinů, B., Symfonia I, [hudebnina], 1990,s.124



cody vyvolává velmi naléhavou připomínku úvodu, resp. závěru, první věty symfonie.

### 3. 1. 4 Allegro non troppo

	i	a	m	s	a1	k	X			s	a'	Xi	K
takt	1	18	48	81	89	117	120	221	309	372	391	411	471
část	i <sub>17</sub>	a <sub>30</sub>	m <sub>33</sub>	s <sub>8</sub>	a <sub>128</sub>	k <sub>3</sub>	X <sub>101</sub>	X <sub>288</sub>	X <sub>363</sub>	s <sub>19</sub>	a' <sub>31</sub>	Xi <sub>60</sub>	K <sub>40</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

a – hlavní rondové téma, a1 – variované rondové téma

a' - nepatrně pozměněné rondové téma

X – provedení

malé písmeno – označení malého větného dílu

velké písmeno – označení velkého větného dílu

i – introdukce, Xi – provedení čerpající z hudebního materiálu introdukce

m- mezivěta, s – spojka, k - coda

Čtvrtá věta je psána ve formě sonátového ronda a nejvíce z celé symfonie vystihuje český ráz hudby. Ve srovnání s první větou zde nalezneme větší množství melodických i rytmických kontrastů. Obdobně jako věta druhá je i tato exponována krátkým rytmickým vstupem (ostrým tečkovaným rytmem), introdukci, jež je založena na motivické práci s rytmickou buňkou (př. č. 15).



př. č. 15<sup>27</sup>

Introdukce je přerušena vstupem hlavního tématu, které je složeno ze třech částí. Téma začíná v 19. taktu ve smyčcích, v taktu 25 nastupuje vpádem dvojice hobojů druhá část rondové myšlenky (př. č. 16)



př. č. 16<sup>28</sup>

Závěr ronda se rozezvučí opět ve smyčcích. V 48. taktu se z melodického proudu vynořuje zdánlivě méně významná mezivěta, jež nese rysy české hudební tradice (př. č. 17). Melodie této části je dvakrát přednesena dřevěnou sekcí a klavírem, vprostřed nápěv imitují smyčce.



př. č. 17<sup>29</sup>

Po osmitaktové spojce nastupuje v 89. taktu variace rondové myšlenky, hlavní (původně hobojevou) melodii přednesou smyčce. Tři takty před nástupem středního dílu, v nichž sólo viol a harfy uklidní rozbouřený orchestr, můžeme označit jako malou dílčí codu.

<sup>27</sup> Schrierer, M., Proměny hudebního neoklasicismu, 2005, s.208

<sup>28</sup> Schrierer, M., Proměny hudebního neoklasicismu, 2005, s.208

<sup>29</sup> Martinů, B., Symfonia I, [hudebnina], 1990, s.127

Střední část, dosahující poměrně velkých rozměrů, přináší pomalé lyrické téma, jež zpracovává. Provedení rozeznávají fagoty a anglické a lesní rohy jednoduchou zpěvnou melodickou linkou. Ta je před svým znovurozeznáním (tentokrát v obsazení flétny, klarinety, fagoty) obohacena staccatovými akordy klavíru, harfy a smyčců. Při následujícím uvedení se již melodie nese celou dřevěnou sekcí, poté je variována smyčci. V taktu 177 opět nastupuje motiv „hemžení“, kterého je docíleno chromatickými pasážemi dřev a klavíru zároveň s tremoly smyčců a glissandy harfy. Z neuspořádaného hudebního shluku se postupně začne vynořovat prostá melodie sordinovaných lesních rohů a trubky. Z tremol smyčců vzejde v taktu 221 úvodní rytmická buňka z počátku věty, z níž se postupně rodí hudba velmi podobná introdukci, která je dále motivicky zpracovávána. V taktu 275 motivická práce vyústí v houslovou a violovou melodii, o deset taktů později převezmou úlohu vedoucího hlasu lesní rohy. Hudební vzrušení se uklidňuje, od taktu 309 přednese dvanáctitaktovou uklidňující zpěvnou melodii smyčcový orchestr s klavírem a harfou. Oddíl označený *piu meno* přináší vzácný ohlas moravské lidové písně v sólové flétně (př. č. 18). Využití lidové písně v symfonii je u Martinů skutečně ojedinělý počín.



př. č. 18<sup>30</sup>

Přednes lidové písně je přerušen klidnou melodií ve dřevěch, ale po 32 taktech se znovu objevuje a přenese nás do spojky k opakování rondového tématu. To je oproti úvodu jen lehce obměněno. Před nástupem cody zazní ještě jedna evoluční hudební myšlenka, od taktu 411, která zpracovává rytmický úvod věty. Coda nastupuje v taktu 471 a přináší velmi

<sup>30</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.27-28

kontrastní valčíkový rytmus. Zvuk celého orchestru za mocné účasti bicí složky nás přivede až k závěrečnému zpomalení tři takty před koncem věty.

### 3. 2 II. symfonie

První náčrty se zrodily již v době komponování první symfonie. Mezi první a druhou symfonií Martinů píše ještě *Koncert pro dva klavíry a orchestr* a *Koncert pro housle a orchestr*. Oba koncerty vznikají v neuvěřitelně krátké době. V ten samý den, kdy skladatel dopsal Koncert pro dva klavíry, zkomponoval začátek houslového koncertu.

Druhá ze symfonií vznikla během léta 1943, bezprostředně po historickém obratu války. Čerpá z výrazové i myšlenkové prostoty. Provází ji klidná nálada bez nejistoty; především dvě závěrečné věty jako by symbolizovaly nástup síly a vítězství. Melodika je bohatě lyrická a připomíná optimismus českých pastorel. Je zachována čtyřvětá stavba, jen pomalá věta je umístěna na druhé místo v celkovém řazení vět, aby symfonie mohla výrazově gradovat a největšího účinku bylo dosaženo ve finální větě. Symfonie předchází *Památniku Lidicím*, což je z hudby také patrné; skladatel využívá dosti podobných nápadů a často používá též harmonických spojů.

Druhá symfonie vznikla na žádost českých dělníků v Clevelandu, kteří si přáli, aby Martinů napsal skladbu, jíž by uctil 28. říjen – den vzniku 1. samostatného československého státu. Sám autor se ke vzniku symfonie vyjádřil slovy: „*Symfonii jsem chtěl věnovat svým krajanům a dělníkům v Clevelandu, kteří tolik vykonali ve válečné výrobě ... premiéra 28. října 1943 nabyla rázu národní manifestace a smazala všechnu nedůvěru.*“<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Mihule, J., *Symfonie Bohuslava Martinů*, 1959, s.40

Premiéra skladby se uskutečnila ve stejný den jako premiéra Památníku, tedy 28. října 1943.

OBSAZENÍ: pikola, 2 flétny, 3 hoboje, 3 klarinety, 2 fagoty, kontrafagot, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tam-tam, harfa, klavír, housle, violy, violoncella a kontrabasy

Doba trvání: 24 minuty

### 3. 2. 1 Allegro moderato

	i	E					P	R				K
takt	1	3	16	26	38	46	51	135	150	160	194	206
část	i <sub>2</sub>	H1 <sub>13</sub>	H2 <sub>10</sub>	s <sub>12</sub>	V <sub>8</sub>	H2 <sub>4</sub>	X <sub>84</sub>	H1 <sub>13</sub>	H2 <sub>10</sub>	m <sub>33</sub>	V' <sub>12</sub>	K <sub>18</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

E- expozice, P - provedení, R - repríza,

H – oblast hlavního tématu, s – spojovací oddíl, V – oblast vedlejšího tématu,

X - provedení

i – introdukce, k – coda, m - mezivěta

V' - nepatrně pozměněná oblast vedlejšího tématu

První věta, psaná v šestiosminovém taktu, odpovídá sonátové formě rozšířené o kratičkou introdukci a codu. Oblast hlavního tématu se skládá ze dvou myšlenek. První z nich, která se považuje za myšlenku hlavní, je

rozsmarnou melodií v prvních houslích a začíná hned ve třetím taktu. Zcela nezvykle ve skladatelově řeči se jedná o myšlenku rytmicky pravidelnou a periodicky stavěnou (př. č. 19).

Violins I  
Violins II  
Violas

př. č. 19<sup>32</sup>

Zdvihem do 16. taktu (ve dřevěných nástrojích) je připojena druhá myšlenka oblasti hlavního tématu. Ta je také prostá, jedná se o sestupnou řadu synkop (př. č. 20), která je doplněna dřevěnou harmonií.

V. I.  
V. II.  
Vc.  
Vc.,Cb.

př. č. 20<sup>33</sup>

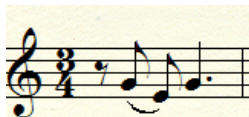
Synkopy jsou však, v řeči Bohuslava Martinů nezvykle, použity jako pravidelný rytmický celek (skladatel často využívá synkop k potlačení metrické pulsace taktů a k nepravidelnému střídání rytmických hodnot). Není však skladatelovým cílem, jak by se přes průzračnost hudby mohlo zdát, dosáhnout neoklasicismu a zapřít dobu vzniku symfonie. Tu prozrazuje například polyfonní technika, která zastírá vedoucí hlas. Nejdůležitější složkou je barevná harmonie, jež obklopuje a částečně zastírá hlavní myšlenku. V tomto směru jsou nejdůležitějšími nástroji harfa s klavírem. Synkopované melodii smyčců odpovídá průzračná melodie sólové flétny podbarvená figurací harfy.

<sup>32</sup> Martinů, B., Symphony No. 2, [hudebnina], 1966, s.1

<sup>33</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.32

V 26. taktu nastupuje figurací hoboje spojovací oddíl. Melodie v osminovém metru se prolíná postupně fagoty, lesními rohy, klavírem a následně i harfou. Od zdvihu do 38. taktu přichází náznak vedlejšího kontrastního tématu v trubce, pozounech a tubě, který opět střídá tutti orchestru. Přes druhou myšlenku oblasti hlavního tématu (od taktu 46), dílu H2, (myšlenka tentokrát zazní o oktávu výš) se dostáváme k 51. taktu, začátku provedení.

Provedení je, ve srovnání s následujícími skladatelovými symfoniemi, velmi rozsáhlé. Základním hudebním materiálem provedení je hlava prvního tématu, třítónová buňka, (př. č. 21), která se harmonicky a barevně proměňuje.



př. č. 21<sup>34</sup>

Třítónový motiv přechází z jednoho hlasu do druhého a prochází různými tóninami a rytmickými proměnami. Celé provedení je hrou s jedním motivem. Od 65. taktu je provedení postavené pouze na nepravidelné rytmické pulsaci nejprve dřev, poté smyčců. Od taktu 93 skladatel hlavní téma dělí, stále však pod ním běží hlavní hudební proud vyrůstající z počáteční figurace v harfě a klavíru. Určitější myšlenka se opět vrací s nástupem reprízy v taktu 135.

Repríza je uvozena stejně jako začátek věty. Následně zazní hlavní téma. Uspořádání myšlenek i jejich tóninové rozvržení je shodné s expozicí. Spojovací oddíl mezi hlavním a vedlejším tématem je nahrazen více jak třicetitaktovou mezivětou. Po trumpetové fanfáře, repríze vedlejšího tématu, přichází velká gradace, která vrcholí těsně před nástupem cody (206. takt). V subito piano zaznívají imitační nástupy tématu hlavní myšlenky. Coda ještě jednou zpracuje hlavní téma a v klidu a míru utichá.

---

<sup>34</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.34

### 3. 2. 2 Andante moderato

	A	B	C(A')
takt	1	57	95
část	A <sub>56</sub>	B <sub>38</sub>	C(A') <sub>76</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého tektonického celku

C(A') – tektonický celek C vycházející z pozměněného tektonického celku A

Skladatel se nedrží zakotveného vzorce symfonického celku a zařazuje na druhé místo v celkovém pořadí vět volnou větu. Neobvyklá, formově uvolněná, stavba pomalé věty je dána tím, že ve volných větách se Martinů raději nechá unášet hudbou, než aby detailně promýšlel tektoniku skladby. Spoléhá se především na svůj instinkt. Meditativní větu lze jen velmi obtížně členit, dala by se však označit jako třídílná věta dynamická,<sup>35</sup> neboť dynamický oblouk od pianissima přes mezzoforte, k forte a zpět je velmi výrazný. Abychom však dodrželi linii a uspořádání této práce, rozdělujeme větu na tři základní tektonické celky a můžeme o ní hovořit jako o velké třídílné formě s velmi uvolněnou formovou výstavbou. V mnohých spojení akordů tato věta připomíná Památník Lidicím, který vzniká bezprostředně po dokončení této symfonie.

Celá věta je vybudována pouze ze dvou hudebních myšlenek. První z nich je úvodní perioda. Ta exponuje základní melodické jádro, s nímž skladatel ve větě dále pracuje (př. č. 22) a následně v 11. taktu sestupnou řadu kvart v prvních a druhých houslích (př. č. 23).

<sup>35</sup> viz Janeček, K., Tektonika – Nauka o stavbě skladeb, 1968



Ob. 1, 2, Cl. 1, 2

*mf*  
*p*  
*poco f*

př. č. 22<sup>36</sup>

Ob., Cl. V. I., II.

*p*  
*mf*

př. č. 23<sup>37</sup>

Po krátkém gradačním růstu se v 15. taktu v plné smyčcové harmonii vynořuje myšlenka hlavní in Es (př. č. 24).

V. I.

*mf*  
*p*

Vc. V. II. Vc. Cb. (8<sup>va</sup> bassa)

př. č. 24<sup>38</sup>

Široká melodická myšlenka je narušována nepravidelným frázováním a zkrácenými takty. Oproti první myšlence s sebou však přináší více vnitřního napětí. V závěti (takt 22) přináší figura hoboju a klarinetu svým, pro Martinu tak typickým, komplikovaným rytmickým členěním, napětím a vzruch (př. č. 25).

Ob., Cl. (*poco animato*)

*mf*

př. č. 25<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinu, 1959, s.36

<sup>37</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinu, 1959, s.36

<sup>38</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.178

<sup>39</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinu, 1959, s.37

Celé pokračování věty vyrůstá vždy z těchto dvou myšlenek. Vlivem omezeného motivického materiálu vzniká meditativní, opakující se hudba. Melodii ve smyčcích odpovídají klarinety s fagoty a hornami. Následně, v taktu 38, přichází znovu hlavní myšlenka. Ta je beze změny transponována o půltón výš, do tóniny in E. V 57. taktu nastupuje druhý velký větný díl, v němž je variována vstupní myšlenka. Rovněž dochází k zesílení intenzity hudby, a to dynamické i výrazové, a věta se dostává ke svému vrcholu.

V 95. taktu přichází pozměněná úvodní myšlenka, sestupná řada kvart, která je rozepsána do dechové harmonie, od fléten s hoboji, přes klarinety až k fagotům. Myšlenka je podbarvena harmonií smyčcového orchestru a pravidelnými oktávovými pulsacemi v klavíru.

Jistý výrazový a dynamický zlom v klidném plynutí hudby přináší takt 121, Poco piú animato. V závěti myšlenky sestupných kvart (130. takt) se výrazně uplatní barevná složka klavíru (př. č. 26).

The image shows a musical score for piano. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff contains a melodic line with notes and rests, marked with dynamics *Pf.* and *sf.*. The grand staff contains chords and rhythmic patterns. The piano part starts with a *pp* dynamic and includes markings for *Sim.*, *f secco*, and *simile*. The bass line features a descending quart chord sequence with a flat sign (F) in the bass clef.

př. č. 26<sup>40</sup>

Smyčcový orchestr a následně sólová flétna znovu připomenou hlavní myšlenku. V podání dřevěných nástrojů zaznívají reminiscence začátku hlavní myšlenky. Tu poslední, přednesenou flétnami, zakončí triangl a pizzicato tónu F violoncell a kontrabasů.

<sup>40</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.37

### 3. 2. 3 Poco allegro

	A		B			A'		K
takt	1	21	108	138	178	196	203	256
část	a <sub>20</sub>	b <sub>87</sub>	c <sub>30</sub>	d <sub>40</sub>	e <sub>18</sub>	s <sub>7</sub>	b' <sub>53</sub>	K <sub>23</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

K – coda, s – spojka

b' - nepatrně pozměněný malý větný díl b

*„Třetí věta Poco allegro je míněna jako stylizovaný pochod, jímž Martinů provokuje posluchače k symbolické i skutečné účasti ve vítězném boji, zvláště v r. 1943, kdy válka zaznamenává pro spojence příznivý obrat.“<sup>41</sup>*

Předposlední věta, jásavý pochod, je kontrastní ke druhé, podobně jako druhá k první. Je psána ve velké třídílné písňové formě s částečnou reprízou. Úvodní zdvih přes několik oktáv nás přivede k veselému hravému popěvku. Ten začíná zdvihem do čtvrtého taktu ve flétně, hoboji a harfě (př. č. 27).



př. č. 27<sup>42</sup>

<sup>41</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.178

<sup>42</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.38

Myšlenka je doplněna zdůrazněným pochodovým rytmem, ostinátní figurou v trubkách (př. č. 28).



př. č. 28<sup>43</sup>

Závěti této úvodní periody je takřka shodným opakováním popsaného předvětí. V 21. taktu nastupuje energické téma v prvních houslích, malý větný díl b (př. č. 29).



př. č. 29<sup>44</sup>

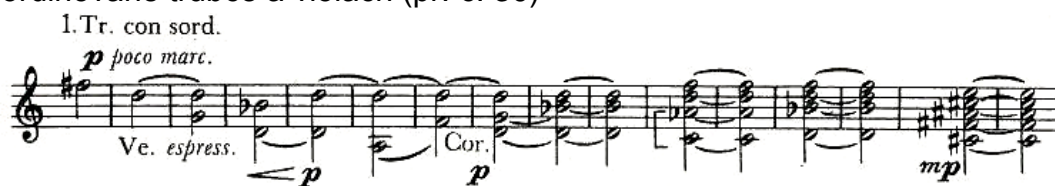
Houslové melodii odpovídá souzvuk dřevěných nástrojů s klavírem. Od 44. taktu se jednotlivé nástrojové skupiny střídají v exponování třítónových motivků a následně soubor dřevěných nástrojů znovu zahraje lehce pozměněnou odpověď. Znovu dochází ke střídání jednotlivých nástrojových skupin ve smyslu *concerta grossa*, tentokrát jsou však uváděny motivy delší, třítaktové. Obměna již známé odpovědi zaznívá společně se dřevy také ve smyčcích. V taktu 92 zazní postupně dvě trumpetové fanfáry, jež podporují celkový gradační růst a přivádí větu ke svému prvnímu vrcholu.

Velký větný díl B nastupuje v 108. taktu a má poměrně určitou třídílnou stavbu. První část je zahájena tremoly ve flétnách a hobojích a dvouoktávovými rozklady v harfě. Od 118. taktu několikrát po sobě prochází sestupná melodie postupně všemi dřevěnými nástroji, čímž autor docílil velmi zajímavého barevného zvukového efektu. Tok těchto sestupných „melodických vln“ je přerušen pravidelnou klavírní pulsací, avšak po ní se znovu navrácí.

<sup>43</sup> Mihule, J., *Symfonie Bohuslava Martinů*, 1959, s.38

<sup>44</sup> Schrierer, M., *Proměny hudebního neoklasicismu*, 2005, s.209

Druhá část středního dílu nastupuje v 138. taktu melodií v sordinované trubce a violách (př. č. 30)



př. č. 30<sup>45</sup>

S výraznou výrazovou změnou dochází také k proměně v doprovodném ostinatu, kdy rytmus malého bubínku vystřídá plynulý triolový pohyb hobojů a klarinetů.

Třetí oddíl střední části začíná v 178. taktu a hned v jeho úvodu je nastolen velmi pevný a nesmlouvavý rytmus šestnáctinových figurací obou houslových skupin, který zní nepřetržitě až do reprízy první části věty. Tento základ je doplněn postupným exponováním jednotlivých motivů v ostatních nástrojích. Zpočátku zní tyto motivy samostatně, postupně se však časové prodlevy mezi jejich uváděním zkracují, čímž dochází ke vzniku souvislejšího melodického celku a velmi výraznému gradačnímu růstu.

V taktu 196 nastupuje lehce pozměněná částečná repríza úvodního velkého větného dílu. Prvních pár taktů je spíše spojkou, která je však postavena na tónovém materiálu úvodu věty. Vstupní myšlenka je opomenuta a po spojce nastupuje v 203. taktu rovnou malý větný díl b. Ten probíhá velmi podobně jako při své prvním zaznění, ke koci však dochází k výraznější gradaci. Větší změna přichází až s taktem 255, v němž zazní zdvih k výrazně exponovanému motivu trubek (př. č. 31).



př. č. 31<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.39

<sup>46</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.39

Na vrcholu gradace zazní výrazný motiv trubek, programová citace slavné fanfáry z Marseillaisy, jež je na celém světě chápána jako výzva k vybojování vítězství a svobody. Následnou codu otevře hobojevé a klarinetové sólo. To je vystřídáno tutti orchestru, které větu uzavírá.

### 3. 1. 4 Allegro

	i	A		B		A´		C		s	KA
takt	1	7	25	47	76	95	109	124	138	162	17
část	i <sub>6</sub>	a <sub>18</sub>	b <sub>22</sub>	c <sub>29</sub>	d <sub>19</sub>	a´ <sub>14</sub>	b´ <sub>15</sub>	e <sub>38</sub>	f <sub>23</sub>	s <sub>13</sub>	KA <sub>17</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, KA – coda využívající tónový materiál hlavního tématu

a´ - nepatrně pozměněný malý větný díl a

s – spojka

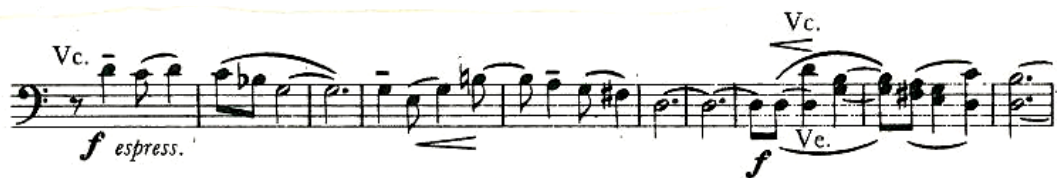
Finální věta je psána ve formě ronda a vyrůstá z nálady věty předchozí. Allegro začíná krátkým vstupem, introdukcí, která již předjímá téma hlavní. Hlavní téma je určeno smyčcům a nastupuje v sedmém taktu. Je představováno několikataktovými šestnáctinovými figurami, které postupně přechází do pochodového rytmu (př. č. 32).



př. č. 32<sup>47</sup>

Synkopické závěti tématu se rozrůstá a upoutává na sebe veškerou posluchačovu pozornost. V 25. taktu nastupuje sólem hoboje a fagotu druhý malý větňý díl. Uvedené nástroje zní sólově deset taktů a následně je těžiště melodie navráceno tremolům smyčcového orchestru.

Kontrastní mezivěta, široká melodie nastupující v taktu 47, je svěřena violoncellům (př. č. 33).



př. č. 33<sup>48</sup>

Na principu *concerta grossa* dvoutaktovým sólovým motivům violoncell odpovídá tutti orchestru vyjma žesťů. Od 54. taktu doplní sólový hlas violoncell violy, po dalších pěti taktech zazní znovu nepřetržitý tok šestnáctinových hodnot, jenž se dá opět pojmenovat pro autora tak typickou technikou „hemžení“. Stejný charakter si udrží i další malý větňý díl přicházející s taktém 176.

V 95. taktu zní orchestrem znovu hlavní téma věty. První větňý díl je zopakován téměř shodně s jeho prvním zazněním, ve druhém malém větňém dílu dochází ke změně v instrumentaci vedoucího hlasu a v doprovodných hlasech. Sólo nyní přednese flétna, jejíž melodie je obohacena dvoutaktovými pasážemi, triolovými v klarinetech a zároveň šestnáctinovými v klavíru a harfě.

<sup>47</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.40

<sup>48</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.40

V 124. taktu přichází nová hudební myšlenka v podání smyčcového souboru. Svým charakterem však odkazuje k myšlence hlavní, což je dáno využitím synkopických pulsací. Ty jsou střídány ostinátními šestnáctinovými rytmy. Od 162. taktu zní hudba spojky, která nás přivede k tematické codě. Ta nastupuje v 175. taktu a využívá hudební materiál hlavního tématu.

### **3. 3 III. symfonie**

Třetí symfonie se od dvou předcházejících liší. Její odlišnost jistě tkví i v tom, že je to první symfonie Bohuslava Martinů, která nevznikala na objednávku, ale z vlastního popudu autora. V rukopisné partituře je poznámka skladatele o věnování této symfonie Sergeji Kusevickému a Bostonskému symfonickému orchestru. Dílo je zasaženo krutým osudem válečného života, plné bolesti a utrpení, kterého Martinů nezůstal ušetřen. Symfonie nepatří mezi jeho typické, chybí jí české harmonicko-rytmické rozvržení, jas a optimismus; dílo stojí na samé hranici pesimismu. Válka není jen o vítězství, válka je především o strádání a umírání, na což právě třetí symfonie upozorňuje. Ze sousedství druhé a čtvrté symfonie třetí vybočuje. Třetí symfonií nezní vítězné pochodové rytmy, jako u jejích předchůdkyň.

Skladatel opouští od klasické čtyřvěté stavby a absencí obligátní taneční věty rozděluje, alespoň formálně, symfonii pouze na tři větné celky. Stavba této symfonie připomíná koncepcí Arthura Honeggera, je však otázkou, zda Martinů v době komponování své „Třetí“ již znal Honeggerovy symfonie z let 1930 a 1941. Za počátek nové, třetí symfonie je v partituře označen datum 2. května 1944. První dvě věty třetí symfonie byly dokončeny 26. května a věta třetí 14. června 1944, všechny v Ridgefieldu. Premiéry se symfonie dočkala až po skončení války, dne 12. října 1945 v Bostonu pod



taktovkou S. Kusevického. Dirigent se o premiéře díla vyjádřil takto: „ *Je to dílo vzpoury, mužského vzdoru, ponurého, ale i pevného odhodlání, jež vyzývá osud a vyrovnává se s ním zpříma, tvrdě a bez okázalého velikářství. Přes nezvyklý, vážný ráz udrželo dílo přesvědčivostí a silou své myšlenky neztenčenou pozornost zhýčkaného posluchačstva a skladatel, dirigent i orchestr byli zahrnuti okázalými ovacemi.*“<sup>49</sup>

Autor, jenž měl k této symfonii skutečně osobní a niterní vztah, o ni prohlásil: „*Třetí symfonie je má pýcha. Je tragická ve svém vyznění a mně se velmi stýskalo, když jsem ji psal. Je třívětá a drží se věrně symfonického modelu. Jestliže vám mí přátelé řeknou, že jsem člověk skromný, pak já říkám, že tomu tak není – měl jsem na mysli jako předlohu Beethovenovu Eroicu. Myslím, že Třetí je má skutečně první symfonie.*“<sup>50</sup>

**OBSAZENÍ:** pikola, 2 flétny, 2 hoboje, anglický roh, 3 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 3 pozouny, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangel, tam-tam, harfa, klavír, housle, violy, violoncella a kontrabasy

**Doba trvání:** 30 minut

### 3. 3. 2 Allegro poco moderato

	E					P	R				K
takt	1	43	57	117	131	177	281	323	337	397	435
část	H <sub>42</sub>	s1 <sub>14</sub>	V <sub>60</sub>	s2 <sub>14</sub>	Z <sub>46</sub>	X <sub>85</sub>	H <sub>42</sub>	s1 <sub>14</sub>	V <sub>60</sub>	s2' <sub>38</sub>	K <sub>52</sub>

<sup>49</sup> Mihule, J., Bohuslav Martinů – profil života a díla, 1974, s.127

<sup>50</sup> Martinů, B., Symfonie č. 3, 4, [textový komentář bookletu CD], 1979

### Legenda:

E- expozice, P - provedení, R - repríza, K - coda

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

H – oblast hlavního tématu, s – spojovací oddíl, V – oblast vedlejšího tématu,

Z – oblast závěrečného tématu, X – provedení

Sonátová forma první věty se rodí sledem tří tónů, z nichž, po dynamickém zlomu, vyrůstá hlavní téma, jež graduje a znovu se vrací k základní třítónové buňce, „osudovému“ či „patetickému“ motivu (*es-ges-f*), který provází celou větu.<sup>51</sup> Martinů z tohoto motivického jádra vystavěl melodii, jež souvisí s počátečním motivickým jádrem. Jako melodické vrcholy této myšlenky střídá zvětšenou, lydickou, kvartu a čistou kvintu, kterou však nevyužívá ve smyslu rozvodného tónu pro nezpěvný interval. Polyfonním způsobem skladatel připojil druhý hlas, který neustálým střídáním tónů „ges a g“ na pozici třetího stupně tóniny ještě více podporuje nestálost harmonie věty a dodává jí dur-mollový charakter (př. č. 34). Rytmus tématu je díky nepravidelnému střídání čtvrtových a osminových hodnot dosti uvolněný.

*Je pozoruhodné, že ostinátní kolísavá figura rozloženého zmenšeného kvintakordu a rozloženého dur-moll kvintakordu vystupuje u Bohuslava Martinů velmi často do popředí jako prvek vysoce emotivní, jako by byl pro skladatele jakousi idée fixe právě pro tuto „osudovou“ náladu.*<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Za pozornost jistě stojí, že tato hudební myšlenka úzce souvisí s myšlenkami další dvou velkých děl. Zatímco v tónech *c-es-f* ji realizuje Ludwig van Beethoven v úvodu své Patetické sonáty, Petr Iljič Čajkovskij napsal do počátku Patetické symfonie fagotu tóny *e-g-fis*, z nichž postupně vyroste celá dvouminutová introdukce. Všechna tři uvedená díla využívají tónů se shodnými intervalovými postupy, tedy, ve vztahu k tónu základnímu, malé tercie rozvedené do velké sekundy. Ve všech třech příkladech autor pracuje s třítónovou myšlenkou.

<sup>52</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.45

Allegro poco moderato

V. I., II. *mp* *pizz.* *f* *>*

V. I. *p*

V. II. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Vc. *pp*

Pf. *pp*

Vc. *pp*

8

př. č. 34<sup>53</sup>

Najdeme jej např. v Dvojkonzertu či v Largu první symfonie. Z citovaného tónového materiálu vyrůstá celé hlavní téma, které postupně sílí především využitím plnějšího orchestrálního zvuku. Důrazná arpeggia klavíru a harfy v blocích akordů v sekundových krocích dvakrát po sobě přerušují gradaci. Harmonii upevňují basové kroky. V 43. taktu nastupuje čtrnáctitaktový spojovací oddíl.

Druhá myšlenka, nastupující v taktu 57, vyrůstá ze stejného jádra a její kontrast je dán především tóninovou proměnou. Tóninovým centrem vedlejšího tématu se stává druhý stupeň. Hlavní kontrast tkví v odlišné instrumentaci, neboť vedlejší myšlenka byla svěřena dřevěným dechovým nástrojům. V 86. taktu (*Poco più animato*) se k secco akordům v hornách připojují trombony a myšlenka graduje. Vrcholem gradace je akord v žestích, který ukončuje vedlejší myšlenku. V taktu 117 nastupuje druhý spojovací oddíl, v němž skladatel připravil principem *concerta grossa* nástup

<sup>53</sup> Mihule, J., *Symfonie Bohuslava Martinů*, 1959, s.44

závěrečného tématu. To svěžil sólovému fagotu, který přednese novou čtrnáctitaktovou myšlenku (př. č. 35), která v podobném duchu přejde do anglického rohu. Věta směřuje ke svému provedení.



př. č. 35<sup>54</sup>

Provedení je zahájeno v taktu 177 fortissimem hlavního tématu ve smyčcích a je okamžitě imitováno lesními rohy a následně trubkami (př. č. 36).



př. č. 36<sup>55</sup>

Provedení, ve srovnání s provedeními v symfoniích předchozích, je menších rozměrů. V začátku provedení pod akordickou melodií ve dřevěch zní ve smyčcích znovu hlavní myšlenka. Po nepravidelných secco akordech v žesťových nástrojích jim je svěřen výraznější motiv, jenž je předzvěstí nového nástupu hlavního motivu ve flétně a fagotu. Ten je následně třikrát v totožné instrumentaci a dvakrát anglickým rohem imitován. Podobnou práci s motivem autor využil již v prvním spojovacím oddílu. V taktu 222 klavír zahajuje poslední gradační růst v rámci provedení. Nárůstu dynamiky „dřevěné melodie“ napomáhají hornové a smyčcové akordy. V Allegro con briu (takt 235) na sebe strhávají pozornost jednotaktové rytmické motivky v hornách a trubkách, založené na opakování jednoho tónu v osminových hodnotách, jež mohou asociovat střelbu z kulometu ve válečné vřavě. Vrcholu provedení autor dosáhl přidáním trombonů, jejichž melodie

<sup>54</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.46

<sup>55</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.46

v unisonu s hornami přichystá za podpory trubek maximální gradaci, kterou smyčce a dřeva rozvedou. Uklidní napětí a smířlivá melodie ve dřevěch předpřipraví reprízu.

Repríza, nastupující v 281. taktu, má svou podstatnou část tonálně shodnou s expozicí, pouze závěr je logicky pozměněn v souvislosti se spádem do cody. Repríza vybočuje z doslovného opakování až ve svém druhém spojovacím oddíle, který již předurčuje příchod cody. Melodii v něm po spodních dřevěch a klavíru postupně přebírají smyčce. S nástupem cody, v taktu 435, je hlavní melodie přenesena do dřev a klavíru. V allegro (takt 462) je již závěr věty prozrazen. Tutti akordy imitují trumpety s trombony. Závěrečnou gradaci však přenechají smyčcům, které za podpory plného zvuku orchestru dovedou větu až do unisona znějícího tónu b.

### 3. 3. 3 Largo

	i	A		B			A'		k
takt	1	14	30	42	52	68	80	91	103
část	i <sub>13</sub>	a <sub>16</sub>	b <sub>12</sub>	c <sub>10</sub>	d <sub>16</sub>	f <sub>i12</sub>	a <sub>111</sub>	b' <sub>12</sub>	k <sub>5</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, k – coda

fi – malý větný díl související s tónovým materiálem introdukce

a1 – výrazně pozměněný malý větný díl a

b´ - nepatrně pozměněný malý větný díl b

Volná věta je rovněž tragicky laděna, i když v kontextu s větami krajními je to méně patrné. Patří mezi nejrozsáhlejší pomalé věty v tvorbě Martinů; její základní třídílná stavba je zřejmá, každá ze tří částí je však vnitřně jen obtížně členitelná, neboť je autor pojal v duchu nehybné barokní fantazie. Formově je věta těžko uchopitelná, Jaroslav Mihule však pro ni užil termín „kontrapunktická fantazie“<sup>56</sup>. Úvod pomalé věty připomíná volné věty raných barokních sonát. Základní buňka, nastupující v sedmém taktu, je rozvedena melismatickými historickými ozdobami a takřka od začátku polyfonně zpracována (př. č. 37).



př. č. 37<sup>57</sup>

Polyfonní zpracování však není v tradičním duchu. Spíše než logika kontrapunktu je uplatňován okamžitý smyslový dojem, což neodpovídá ideálu barokní polyfonie. Martinů využívá tento historický podnět jako východisko, které, např. dodáním bohaté chromatiky, osobitě přetváří do zcela nové výsledné podoby. Z barokních skladatelských idejí přejímá časté uplatňování historických ozdob (nátryly, mordenty), jež do hlasů vypisuje. S melodií pracuje pomocí diminue rytmických hodnot a využívá synkopických rytmů jdoucích přes taktovou čáru (př. č. 38).

<sup>56</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.47

<sup>57</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.182



př. č. 38<sup>58</sup>

Volný úvod věty se, především ve smyčcích, polyfonně rozvíjí. Melodie je podporována dřevy, ale její rozvoj dosažením tónického septakordu náhle přestává. První myšlenka věty je uvedena v 14. taktu dramatickým rytmickým motivkem v kontrabasech a v následné tympánové imitaci. Melodii myšlenky rozvíjí hoboji, jemuž odpovídají klarineti s fagoty (př. č. 39).

př. č. 39<sup>59</sup>

Melodie je předána flétně, již staccatovanými osminkami doprovází klavír. Doprovod je na lichých dobách doplněn úvodním rytmickým motivkem v kontrabasech, resp. prvních houslích. Rozsáhlé flétnové sólo, jehož konec (takt 28) velmi nápadně připomíná motiv ze Šostakovičovy páté symfonie, vyúsťuje do, pro Martinů tak typického, „hemžení“, malého větného dílu b. Tato hudba pozvolna graduje až k druhé myšlence, a to jak dynamicky, tak i neustálým postupným chromatickým transponováním výše.

Zdvih do 42. taktu v houslích přináší nové téma. Housle s violou jej rozvádí, po šesti taktech se připojuje cello a následně i kontrabas. Přichází technika concerta grossa. Dřeva podporovaná harfou a klavírem se střídají se zvukem smyčcového orchestru. Nárůst zvukové intenzity podporují trumpety senza sordino a věta vrcholí. Nastupuje ostinátní tympánový rytmus a melodie odkazuje ke vstupní myšlence, jež vygraduje až ke druhému

<sup>58</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.48

<sup>59</sup> t Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.48

vrcholu v taktu 79. Po dynamickém zlomu se pocitově navrácí první myšlenka. Je však pozměněna. Tklivé sólo je nyní svěřeno anglickému rohu a staccatový doprovod pizzicatu smyčců. V taktu 89 přejímá iniciativu znovu flétna a připraví doslovné opakování „hemžení“. Změna přichází až v 99. taktu v harfě. Posledních pět taktů, které zazní subito piano, nás přivedou k zakončení věty akordem C dur.

### 3. 3. 4 Allegro, Andante

	i	E			P	si	R		Malá 3 dílná f.				K	
takt	1	5	27	33	60	92	94	112	124	152	158	185	204	229
část	i <sub>4</sub>	H <sub>22</sub>	s <sub>16</sub>	V <sub>27</sub>	X <sub>31</sub>	si <sub>2</sub>	H' <sub>18</sub>	k <sub>12</sub>	a <sub>28</sub>	s <sub>26</sub>	b <sub>27</sub>	c <sub>19</sub>	k <sub>25</sub>	e <sub>10</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

E- expozice, P - provedení, R - repríza,

H – oblast hlavního tématu, s – spojovací oddíl, V – oblast vedlejšího tématu

X - provedení

malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, K – coda, e - epizoda

k – malá dílčí coda

si – spojka související s tónovým materiálem introdukce

H' - nepatrně pozměněná oblast hlavního tématu



Třetí a zároveň závěr poslední věta symfonie zachovává a dovršuje vážnou, až tragickou, náladu předchozích dvou vět. Jak již její označení napovídá, je psána v kombinované formě. Allegro splňuje znaky uvolněné sonátové formy, andante, které v podstatě představuje druhou volnou větu symfonie, je psáno v malé třídílné formě, jež vyústí do velké cody. Závěr třetí věty, respektive celé symfonie, je zcela ojedinělý a dovysvětluje obsahové zaměření celé symfonie.

Třetí věta začíná krátkou introdukcí, která v pátém taktu přechází v rozlehlou oblast hlavního tématu. Dramatická, rytmicky i tonálně přehledná, myšlenka hlavního tématu přednesená spodními melodickými nástroji navozuje atmosféru pevného zvuku mužského sboru (př. č. 40).



př. č. 40<sup>60</sup>

Hlavní téma vzniklo rozvinutím úvodní jednotaktové fanfáry v trubkách a pozounech. Fanfára je doplněna doprovodným drženým tónem f zbytku orchestru. Při, k větší dramatickosti pozměněnému, druhému zaznění fanfáry, orchestr doprovází tóny f a fes. Zaznění obou fanfár je umocněno bezprostředními generálními pauzami celého orchestru. Nyní se již hlavní téma naplno rozeznívá. Po deseti taktech přebírají od spodních smyčců, klavíru a fagotů melodii oboje housle, flétny a první hoboje. Původně sólové nástroje naopak přebírají doprovodnou funkci; pouze viola pokračuje i nadále v přednesu melodie. Ta se prolíná postupně celým orchestrem. Střídavými tremoly ve smyčcích a dřevcích (od taktu 27), zastupujících spojovací oddíl, je připojena vedlejší myšlenka.

Vedlejší dvojité téma, s předepsaným zvolněním (poco meno), nastupuje zdvihem do 33. taktu a je svěřeno sordinované trubce a unisonu hoboje (př. č. 41).

<sup>60</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.183

Poco meno  
Ob. à 2

Tr. con sord.  
mp

př. č. 41<sup>61</sup>

Po sedmi taktech zahraje stejně dlouhou frázi sólově lesní roh s fagotem, ale poté se opět sólové melodie ujímá trubka.

Po drobné tempové změně, návratu k původnímu tempu, začíná v taktu 60 další větný díl, který je předjímán třítaktovou prodlevou celého orchestru na tónu „h“. Tuto část lze vyložit značně volně, připusťme, že se jedná o jakési provedení s následnou funkcí přechodu k repríze oblasti hlavního tématu. Provedení je zahájeno dílčí třítaktovou rytmickou introdukcí. Melodie je přenesena do hobojů a po šesti taktech přechází do klavíru, jenž dále hobojovou myšlenku rozvíjí a následně předává dřevům a lesním rohům. Ty ještě šest taktů rozvíjí dramaticčnost myšlenky, ale poslední čtyři takty se již hudba zklidňuje. V 84. taktu však zcela nečekaně znovu nastupuje trubka, kterou podporují pravidelné šestnáctinové úderý malého bubínku, a přináší nový neklid, jenž vyústí, i přes drobné tónové obměny, ve zcela zřejmou reminiscenci úvodní žesťové fanfáry, již označujeme jako spojku k následné repríze hlavního tématu.

V partituře nyní následuje osm taktů sólových spodních dřev (anglický roh, klarinet, fagot), které jsou označeny *vi – de*<sup>62</sup>. Na nahrávce, na základě níž symfonii rozebíráme, jsou tyto takty vynechány, proto se jim nevěnujeme ani v rozboru.

<sup>61</sup> Mihule, J., *Symfonie Bohuslava Martinů*, 1959, s.50

<sup>62</sup> (*lat*) – označení škrty v notovém partu či partituře. Začátek vynechaného místa označuje *vi-*, konec *-de*. (Malá encyklopedie hudby, vědecký redaktor doc. dr. Jaroslav Smolka, CSc. a kolektiv autorů, Supraphon, 1. vyd. Praha 1983, s. 688)

Tyto takty rovněž nejsou započítány do celkového rozsahu věty.

Nastupuje doslovná repríza hlavního tématu, jejíž závěr je logicky pozměněn ve smyslu nástupu malé dílčí cody (v taktu 112), která zakončuje část věty v sonátové formě. Attacca je připojena druhá část věty. Je psána v andante a představuje v podstatě druhou volnou větu symfonie. Autor s touto částí pracuje obdobně jako s *Largem* této symfonie. Tento oddíl, psaný zpočátku v šestiosminovém taktu, je zahájen velkým violovým sólem, začínajícím v taktu 124, které zpočátku zní pouze s doprovodem kontrabasů, ale následně se doprovodné funkce ujímá téměř celé obsazení orchestru (smyčcové a žesťové nástroje *con sordino*) a melodii violy doplňuje fagot (př. č. 42).



Šestitaktová spojka je svěřena sólovému hoboji, jenž nás přivede k následujícímu tématu. V 158. taktu se obdobně jako ve druhé větě symfonie dělí smyčcový orchestr na sólový hlas a zbylé hlasy doprovodné. Sólový smyčcový kvartet zcela zřetelně vystupuje a vytváří hlavní melodickou osu. Doprovodného úkolu se kromě smyčců zhostí také flétny, klarinet, harfa a piano. Celé téma je koncipováno pro vypsání obsazení a závěr jednodílné melodie naznačují nečekané general pauzy. Tato myšlenka je zakončena trojzvukem lesních rohů, který zcela jednoznačně odděluje následující téma, v němž nalézáme myšlenku expozice první části věty. Hranice mezi těmito částmi je zdůrazněna rovněž tempovou změnou (*andante poco moderato*).

V široké hudební ploše malého větového dílu c (od taktu 185) se prolíná melodie spodními dřevy, s dvoutaktovým zpožděním se přidává trubka. Působivý doprovod je svěřen flétnám s klavírem. Autor zde konečně plně rozvíjí vedlejší myšlenku věty. Rozklady *in H*, jež jsou hrány unisonem žesťů a opakovány smyčcovým orchestrem, napomáhají gradaci, která vyústí v závěrečný oddíl věty, v codu, jež je předepsána *Largamente*. Coda dokončuje předešlou myšlenku. Lesní rohy s trubkou přivedou hudbu do

<sup>63</sup> Martinů, B., *Symphony No.3*, [hudebnina], 1967, s.96

posledního výrazového vzepětí a pak se již postupně hudba uklidňuje až do podoby prostého kvintakordu E dur. Do úplného ticha zazní v pianu lesního rohu a bezprostřední imitaci anglického rohu prostý motiv, citace Dvořákova Requiem (Kyrie). Tento základní melodický motiv requiem, tvořený dvěma vzestupnými půltóny, mezi něž je vložena velmi teskně působící zmenšená tercie, celé dílo uvozuje, a coby tzv. motiv příznačný prostupuje v mnoha variacích a obměnách celým dílem. Citace je zde užita natolik nápadně, že vylučujeme možnost, že by se jednalo o citaci nechtěnou či čistě náhodnou.<sup>64</sup> Po citaci znovu zaznívá smířlivý E dur kvintakordem, který ukončuje celou symfonii (př. č. 43).

The image shows a musical score for the final section of a symphony. It consists of three staves: the top staff is for the English Horn (C. ing.), the middle staff is for the first and second Cor Anglais (Cor. 1, 2), and the bottom staff is for the strings (Sm.). The music is in E major and features a simple quint chord. The English Horn part is marked *p dolce* and the strings are marked *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

př. č. 43<sup>65</sup>

### 3. 4 IV. symfonie

Čtvrtá symfonie je poslední symfonií Bohuslava Martinů vznikající ještě v době války, a to v první polovině roku 1945. Často bývá označována jako syntéza dosavadních tvůrčích zkušeností a české tradice. Oproti

<sup>64</sup> Stejnou citaci využívá Josef Suk ve své smuteční symfonii Asrael.

<sup>65</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.51

symfonii předchází se Martinů vrací zpět ke čtyřvěté koncepci. Z hlediska formového dochází k dalšímu uvolnění, a to především v první větě, v níž skladatel stále nerespektuje kontrastnost témat a naopak využívá monotematickosti. Značně rozšiřuje tonální možnosti, přesto však zachovává tonální princip a přes veškerou rytmickou pestrost i rytmicko-metrický řád brání vzniku arytmií.

Symfonie je vyvrcholením kompozičních tendencí třech symfonií předcházejících, což stojí alespoň za kratičké srovnání a uvedení do souvislosti s vývojem skladatelovy řeči v rámci tohoto žánru. Zatímco první symfonie byla jakýmsi seznámením s novou formou, samozřejmě velmi zdařilým, ve druhé již skladatel zkouší různé možnosti práce s tímto žánrem a omezuje tematický materiál na úkor kontrastnosti. Třetí symfonie přináší výrazový protiklad, zpracovává závažnější téma. První věta je ještě více monotematická a vzniká expozice zcela nezávislá na sonátové formě. Provedení se zkracuje ještě výrazněji než ve druhé symfonii.

Čtvrtá symfonie, někdy označovaná jako symfonie radosti, vznikala mezi 1. dubnem a 14. červnem roku 1945 a celkové vyznění symfonie je v naprostém souladu s mimohudebním cítěním skladatele. Premiéra se uskutečnila 30. listopadu 1945 ve Philadelphii pod taktovkou Eugena Ormandy, prvního českého provedení se symfonie dočkala 18. října 1946 Českou filharmonií pod vedením Rafaela Kubelíka. Dnes patří čtvrtá symfonie k nejhranějším dílům Bohuslava Martinů.

OBSAZENÍ: pikola, 3 flétny, 3 hoboje, anglický roh, 3 klarinety, 2 fagoty, 4 lesní rohy, 3 trubky, 2 pozouny, basový pozoun, tuba, tympány, velký a malý buben, činely, triangl, tam-tam, klavír, housle, violy, violoncella a kontrabasy

Doba trvání: 30 minut

### 3. 4. 1 Poco moderato

	i	A					s	B					k
takt	1	21	32	40	60	65	89	103	115	148	168	173	204
část	i <sub>20</sub>	a <sub>11</sub>	s <sub>18</sub>	b <sub>20</sub>	s <sub>26</sub>	b <sub>23</sub>	s <sub>34</sub>	a <sub>11</sub>	m <sub>33</sub>	b <sub>20</sub>	s <sub>26</sub>	b' <sub>29</sub>	k <sub>7</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, k – coda, s – spojka, m - mezivěta

b<sub>2</sub>- pozměněný malý větný díl b,

b'<sub>2</sub> - nepatrně pozměněný malý větný díl b<sub>2</sub>

První věta, navzdory očekávání, nepřináší sonátovou výstavbu, ale postupně rozvíjí tematické prvky. Věta svou výstavbou, odkazující k dvoudílným tancům starých suit a sonát, poukazuje k neobarokním koncepcím. Pokud se tedy podíváme na první větu čtvrté symfonie pod dojmem sonátové formy, zjistíme, že věta postrádá provedení. Repríza je však úplná a téměř věrná ve smyslu uspořádání myšlenek i jejich tonálních vztahů. Právě v této větě leží myšlenkové jádro celé symfonie.

Expozice je dovršením způsobu rozvíjení myšlenek, ke kterému směřovaly symfonie předcházející. Věta začíná dvacetitaktovou introdukcí, která s sebou ještě nepřináší konkrétní melodii. Základním jádrem je třítónový melodický motiv (př. č. 44), který byl výrazně užit již ve druhé symfonii.



př. č. 44<sup>66</sup>

Z prvního tématu, nastupujícího v 21. taktu, se vynoří v taktu 26 melodie v podání dřevěné sekce, jež vznikla rozvitím úvodního motivu do podoby čtyřtaktí (př. č. 45).



př. č. 45<sup>67</sup>

Přes osmitaktovou spojku, zakončenou tremoly smyčců a velkým generálním zdvihem dřev, se v 40. taktu týž motiv, v nepatrně zpomaleném tempu, objevuje ve figuracích houslové skupiny a je rozvinut do široké periodické myšlenky (př. č. 46).



př. č. 46<sup>68</sup>

Přednesu tematické myšlenky smyčců odpovídají staccatované pasáže dřevěných nástrojů a klavíru. Tato myšlenka je dále rozvíjena, v závěti je použit tetýž tónový materiál, jímž je věta uvozena. Po krátkém přechodu se hlavní téma v 65. taktu opakuje, oproti původní tónině B dur však tentokrát zazní v A dur. Takt číslo 75, označený Allegro, dává opět prostor skladatelově technice „hemžení“; v 82. taktu se výrazněji uplatňuje

<sup>66</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.54

<sup>67</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.184

<sup>68</sup> Martinů, B., Symfonia IV, [hudebnina], 1990, s.12

žesťová sekce, která znovu přednese a rozvede základní motiv věty a přivede nás ke konci první části věty.

Spojku (od taktu 89) je připojen druhý oddíl věty. Do barevného zvuku smyčcového orchestru dřeva zpracovávají základní melodický motiv. Po osmi taktech se smyčce ujímají hlavního slova, které mají současně s flétnami a fagoty až do nástupu první myšlenky. Spojka tedy v podstatě nahradí úvodní introdukci, neboť také připraví nástup první myšlenky. Ta je věrně reprízovaná, pouze její závěr je nepatrně obměněn, neboť místo nástupu spojky přichází v taktu 115 delší a výraznější mezivěta.

Mezivěta ponejprv několikrát opakuje závěr prvního tématu ve stejné instrumentaci, po chvíli je však závěrečný motiv zpracováván výhradně smyčcový orchestr. Hlavní melodický hlas je svěřen primům, ostatní smyčce mu společně odpovídají. V 121. taktu se k motivickým dvoutaktím přidává dřevěná sekce, je ale přerušena smyčci, a tak svou myšlenku přednese znovu a naléhavěji. V rychlých šestnáctinových a dvaatřicetinových pasážích se střídavě uplatňují dřeva a smyčce a hudba nabírá na dramatictosti. Pouze lesní rohy přednesou v taktu 135 souvislejší třítaktovou myšlenku. Ke konci mezivěty se smyčce ujmou těžké doby a dřeva jim odpovídají. Od taktu 148 zazní věrná repríza hlavního tématu i následné spojky. Je zachováno i neobvyklé tóninové spojení a B dur do A dur, pouze úplný závěr hlavního tématu je pozměněn ve smyslu logického spádu do cody, která (znovu v B dur) uzavře větu.

### 3. 4. 2 Scherzo

	A					B				A				
takt	1	36	69	110	144	180	215	240	275	279	314	347	388	422
část	a <sub>35</sub>	a <sub>133</sub>	ba <sub>41</sub>	ba <sub>234</sub>	a' <sub>36</sub>	c <sub>35</sub>	c <sub>125</sub>	c <sub>235</sub>	s <sub>4</sub>	a <sub>35</sub>	a <sub>133</sub>	ba <sub>41</sub>	ba <sub>234</sub>	a' <sub>36</sub>



### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

a' - nepatrně pozměněný malý větný díl a

a1, a2 - pozměněný malý větný díl a, s – spojka

ba – malý větný díl b související s tematickým materiálem větného dílu a

Druhá věta je taneční, psaná v tradiční třídílné formě, část střední je skladatelem označena jako trio. Formová výstavba je takřka stejná jako v analogické větě I. symfonie (v níž je kontrastní střední část rovněž označena trio). Originalita hudební mluvy Martinů se opět výrazně uplatňuje; věta má motorický charakter, který již jednoznačně určí čtyři úvodní takty (př. č. 47).



př. č. 47<sup>69</sup>

Scherzo vzniká z ostinátního doprovodu smyčců (con sordino), jejichž figurace ženou hudební proud neustále vpřed. Toto ostinato tvoří stálé rytmické i harmonické pozadí věty, neboť doprovod pořád zůstává v tónině g moll. Do tohoto základu věty jsou zapojena nepravidelně členěná témata. V úvodních čtyřech taktech je ostinátní doprovod uveden ve forte, s nástupem hlavního tématu dynamicky ustupuje do pozadí.

V pátém taktu vstupuje do ostinátního doprovodu smyčcového orchestru téma ve fagotech (př. č. 48).

<sup>69</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.56



př. č. 48<sup>70</sup>

Martinů zde využívá bitonality. Fagotové téma v Es dur zní současně s figuracemi ve smyčcích, které jsou v g moll (viz předešlý příklad). Obdobně je tomu v taktu 19 v tématu trubek (con sordino), jež je v As dur (př. č. 49).



př. č. 49<sup>71</sup>

Bitonalita je užita i v dalším průběhu scherza. Využití bitonality s sebou přináší jisté výrazové zastření, nemá však výrazný dopad na radostné a optimistické ladění věty. Přes šestnáctinové běhy smyčců a dřev nastoupí v taktu 36 znovu hlavní myšlenka v lehce pozměněném kontextu; věta stále běží dál. V 57. taktu, v souvislosti s přechodem tříosminového taktu ve dvoučtvrtový, dojde k mírnému zrychlení a závěr hlavního tématu má spojkový charakter. V 69. taktu nastupuje lehce kontrastní myšlenka (zejména instrumentačně), která však rovněž vychází z hlavního tématu scherza. Ústřední melodie je svěřena anglickému rohu, později spodní poloze fléten a klarinetů, doprovodný smyčcový orchestr odkládá dusítko. Hudba postupně graduje; jistý zlom nastává v taktu 110, od něž s výraznou podporou bicí složky začíná druhý gradační vzestup. V 144. taktu znovu přichází pouze nepatrně obměněné hlavní téma. To nejprve zazní v podání unisona hornového kvartetu, anglického rohu a fagotů, imitováno je trubkami senza sordino.

Trio, začínající v taktu 180, je lyrickým kontrastem. Motorický rytmus se mění v kantilénu s milou českou náladou, již je dosaženo minimálními zvukovými prostředky. Tak ostrý kontrast, jaký je použit v této větě, bychom

<sup>70</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.186

<sup>71</sup> Martinů, B., Symfonia IV, [hudebnina], 1990,s.45-46

v dalších dílech Bohuslava Martinů jen obtížně hledali. Vstup do tria je svěřen dechům, těžiště melodie je ale ve smyčcovém orchestru, který se vymanil z doprovodné funkce a v sextách přednáší zpěvnou melodii (př. č. 50).



př. č. 50<sup>72</sup>

V taktech 204 a 226 podpoří melodické vrcholy flétny. V 215. taktu nastupuje druhá část monotematického tria. Zpěvná melodie vrchních smyčců je doprovázena pizzicaty violoncell a kontrabasů, závěrečných devět taktů tohoto větného dílu je dialogem mezi dřevěnou a smyčcovou sekcí. Poslední část tria, již předchází dva takty klavírní predehry, začíná v taktu 240. Melodie se nejprve ujmou dřevěné nástroje, generálním zdvihem v 249. taktu se připojují smyčce. Těmi se od taktu 250 prolíná krásná vzestupná melodie, která nejprve zazní v houslích a následně je imitována violou a violoncelly s kontrabasy. Sladká melodie se uzavírá devíti takty duetu hoboje s fagotem. Poslední čtyři takty mají funkci spojky ke třetímu dílu věty, jenž je věrnou reprízou části první.

<sup>72</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.186

### 3. 4. 3 Largo

	i	A		B				s	a	K
takt	1	2	20	44	65	69	84	112	116	127
část	i <sub>1</sub>	a <sub>18</sub>	b <sub>24</sub>	c <sub>21</sub>	e <sub>4</sub>	s <sub>15</sub>	d <sub>28</sub>	s <sub>24</sub>	a' <sub>11</sub>	K <sub>39</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

Velké písmeno – označení velkého větného dílu

Malé písmeno – označení malého větného dílu

i – introdukce, K – coda, e - epizoda

a' - nepatrně pozměněný malý větný díl a

s – spojka

Třetí věta je plná složité chromatiky a je často tonálně neurčitá. Jak už je u Martinů zvykem, představuje pomalá věta jeho vnitřní svět, kontrast k větám zbývajícím. Věta má třídílnou stavbu, ale jednotlivé oddíly nejsou samostatně vyhraněny. Působí spíše jako jeden souvislý celek a formově má velmi blízko k volné barokní fantazii. Věta je uvozena generálním zdvihem dechů, jenž odkazuje k úvodním taktům první symfonie. Nastupuje první, klesající, část hlavního tématu (př. č. 51).

První část věty je svěřena vyšším smyčcům, od 14. taktu se těžiště melodie přesouvá do violoncell a kontrabasů. V taktu 21 opět melodii přebírají housle, které ji vrací do vysoké polohy. Po čtyřech taktech hudbu tonálně ukotvují lesní rohy, jež hrají prodlevu znějícího f.

Largo  $\text{♩} = 69$   
*molto tranquillo, non espress.*

V. I.  
V. II. div.  
Ve. div.  
Vc. div.  
Cb.

př. č. 51<sup>73</sup>

V 44. taktu se ze skupin primů, sekundů a violoncell vyděluje po jednom sólovém hlase a smyčcový orchestr se sordinovanými lesními rohy vystupuje proti sólovému smyčcovému triu, později se přidává klavír (př. č. 52).

V. I. Solo  
V. II. Solo  
Vc. Solo  
V. I. div.  
V. II. div.  
Ve.  
Vc.  
Cb.  
(Cb. = 8va bassa ...)

př. č. 52<sup>74</sup>

Druhému tématu věty, jež ve srovnání s prvním nabývá určitějších tvarů, napomáhá k tonálnímu ukotvení prodleva tónu f v kontrabasech. Těžiště melodie spočívá ve vrchních hlasech smyčcového orchestru, zpěvná melodická linie postupně klesá; od nejvyšších tónů čtyřčárkované oktávy postupně přechází na ploše dvaceti taktů až k hranici první a malé oktávy.

<sup>73</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.58

<sup>74</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.58

V dlouhém zdvihu pasážového charakteru, v taktu 64, prvních a druhých sólových houslí se však melodie vrací zpět do vysokých poloh.<sup>75</sup>

Pasážový vzestupný zdvih přebírají dřeva a za podpory zvuku trubek a lesních rohů melodie dosahuje svého vrcholu a následně se zase uklidňuje. Spojka, v níž hrají dominantní melodickou linku flétny, připojuje malý větný díl c.

Druhá polovina druhé myšlenky, od taktu 84, překvapuje svou instrumentací. Kombinace klavíru a klarinetů, jež vystupují proti zbytku orchestru, přináší neotřelé zvukové možnosti. Hudba si zachovává stále stejný charakter, ale postupně zrychluje. První drobné zrychlení nastává v taktu 92, ve stém taktu je *accelerando* již mnohem výraznější. V 107. taktu přichází melodický vrchol. Dřeva s klavírem hrají vzestupné pasáže, dramatická tremola smyčců, podpořená virbly tympánů a trylky pikoly, se postupně zklidňují a přes krátkou spojku se navrací zpět k hlavnímu tématu.

Nepatrně pozměněné hlavní téma, nastupující v 186. taktu, je připomenuto pouze ve své značně zúžené formě. Již po 11 taktech nastupuje rozsáhlá coda, kterou zahájí hobojevé sólo. Přidává se lesní roh, následně fagot a ve čtvrtém taktu i sordinovaný smyčcový orchestr, jenž v *pianissimu* doplňuje melodii figuracemi v šestnáctinovém pohybu. Melodie prostupuje hlasy hoboju a fagotů, následně se přidávají také flétny. V 142. taktu se připojuje sordinovaná trubka, které je společně s dřevy svěřena hlavní melodie, smyčcový orchestr doprovází tremoly. Poslední úsek cody nastupuje v 155. taktu. Hlavní melodickou linku přednáší skupina violoncell, výrazné protimelodie se ujímají flétny s klarinetu a klavírem. Tyto nástroje, podpořené figuracemi houslí a viol, nás přivedou až ke smířlivému závěrečnému akordu D dur.

---

<sup>75</sup> Nyní přichází rozpor v dostupných materiálech. Na nahrávce, s níž jsme pracovali, zní od taktu 65 čtyřtaktová klavírní epizoda. Klavírní linka svými arpegii a rozloženými kvintakordy na ploše čtyř taktů moduluje, na lehkých dobách je využito barvy smyčců. V partituře, s níž pracujeme, nejsou tyto takty vůbec uvedeny; po zdvihu sólových houslí následují v partituře rovnou pasáže dřev. (Vynechané čtyři takty v zápise symfonie jsou do celkového počtu taktů přičteny.)

### 3. 4. 4 Poco allegro

	i	E				P	R			K
takt	1	14	27	52	60	100	128	160	172	139
část	i <sub>13</sub>	H <sub>1</sub> <sub>13</sub>	H <sub>2</sub> <sub>25</sub>	s <sub>8</sub>	V <sub>40</sub>	X <sub>28</sub>	V' <sub>32</sub>	H <sub>1</sub> <sub>12</sub>	H <sub>2</sub> ' <sub>21</sub>	K <sub>39</sub>

#### Legenda:

Takt – číslo taktu, v němž daná část začíná

Část – označení části věty

E- expozice, P - provedení, R - repríza,

H – oblast hlavního tématu, s – spojovací oddíl, V – oblast vedlejšího tématu,

X - provedení

i – introdukce, k – coda

V' - nepatrně pozměněná oblast vedlejšího tématu

Pro závěrečnou větu symfonie Martinů volí ne zcela typické schéma čtvrté věty, sonátovou formu se zrcadlovou reprízou. Poslední část symfonie zahajuje introdukce, klarinetová figurace v šestnáctinových hodnotách nad prodlevou c moll kvintakordu v žestích, fagotech a klavíru (př. č. 53).

Poco allegro  $\text{♩} = 126$

Cl.

*mf*

Ž., Fag., Pf.

př. č. 53<sup>76</sup>

<sup>76</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.59

Celá úvodní část věty probíhá s absencí smyčcové složky orchestru; je postavena pouze na dechové sekci a klavíru. Již ve třetím taktu výše uvedené nástroje prvně anticipují motiv hlavního tématu (př. č. 54).



př. č. 54<sup>77</sup>

Uvedená hlava vůdčí myšlenky je exponována v totožné instrumentaci rovněž v pátém taktu. Po několika taktech (v 13. taktu) se objevuje znovu, tentokrát zazní hlava tématu ve spodních smyčcích, a v následujícím taktu zazní tentýž motiv v unisonu smyčců již jako součást ústřední myšlenky věty (př. č. 55).



př. č. 55<sup>78</sup>

První část hlavního tématu je vlivem střídání taktů, akcentů i pauz dosti rytmicky labilní, melodická nestálost vzniká oscilací mezi durovou a mollovou tercií a střídáním čisté a zmenšené kvinty v melodických hlasech. Nestálost první části tématu však v 27. taktu vykompenzuje připojení jeho druhé části, jednoduchého homofonního základu založeného na rytmické pregnanci (př. č. 56).



př. č. 56<sup>79</sup>

<sup>77</sup> Schrierer, M., Svět orchestru 20. století II., 1998, s.188

<sup>78</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.60

<sup>79</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.60



Proti hlavní melodii vystupují ligaturované průtahy lesních rohů a fagotů. Později je protimelodie podpořena ostatními žesťovými nástroji. Rytmická stabilita této části témat je umocněna údery tympánů. Od 38. taktu je výrazná smyčcová melodie doprovázena triolami vysokých dřev a klavíru. Před závěrem hlavní myšlenky proniká triolový rytmus i do smyčcových partů; do triolového rytmu v podání trubek, trombonů a tuby zaburácí znovu hlava tématu a před nástupem spojky dochází k uklidnění rozbouřeného orchestru.

Osmitaktová spojka (takty 52 – 60) je založena na vůdčí melodii v osminových hodnotách, kterou přednáší nejprve pikola s flétnou, poté flétny, hoboje s fagotem a klarinety s fagoty. Celkovou podobu spojky doplňují vzestupné pasáže dřev a klavíru a prodleva smyčců na tónu c. V 60. taktu nastupuje kontrastní vedlejší téma, průzračná zpěvná myšlenka smyčců (př. č. 57).



př. č. 57<sup>80</sup>

Počáteční prostá harmonie vedlejšího tématu se následně komplikuje, využívány jsou polyfonní postupy. Také v rytmické složce dochází k postupnému obohacování úvodních čtvrtových a půlových hodnot synkopami a velkými triolami. Postupně vedlejší myšlenka utichá a vytrácí se až do pianissima, z něhož se vynořuje krátké, ani ne třicetitaktové provedení.

Provedení zpracovává úvodní klarinetovou figuru z introdukce věty. Ta je uvedena ve dřevěných nástrojích a ihned po svém zaznění se (za současného ostinátního triolového doprovodu klavíru, violoncell a kontrabasů) začne rozpadat do drobnějších hodnot, nejprve triol a následně přechází do šestnáctinového pohybu (př. č. 58).

<sup>80</sup> Schrierer, M., Proměny hudebního neoklasicismu, 2005, s.213



př. č. 58<sup>81</sup>

Doprovodné hlasy smyčců postupně přechází v šestnáctinový pohyb, zejména rytmickou složku obohacují žesťové nástroje, a hudba graduje. V 113. taktu se naprosto shodně s počátkem provedení rodí druhý gradační vzestup. Na vrcholu provedení nastupuje téma reprízy. Ta je zrcadlová, nejprve tedy, v taktu 128, nastupuje vedlejší téma.

Vedlejší téma si v repríze zachovává základní strukturní rozložení. Ve srovnání s prvním zaznění vedlejšího tématu přichází jediná výraznější změna v instrumentaci této myšlenky. Těžiště melodie je ze smyčců přeneseno do dřev. Repríza hlavního tématu expozice nastupuje v 160. taktu. První část hlavní myšlenky je přednesena takřka shodně s úvodem, druhá, rytmicky výrazná, polovina myšlenky se po svém zaznění osamostatňuje a stává se základním motivickým materiálem nedlouhé cody, jež nastupuje v 193. taktu.

<sup>81</sup> Mihule, J., Symfonie Bohuslava Martinů, 1959, s.62

## Závěr

Tato práce by mohla být jakousi reakcí na okřídlenou větu: „Inter arma silent Musae“, jež se rozhodně nepotvrdila. Je smutné, že to byla zrovna krutá, bezlítostná a nespravedlivá válka, která negativně ovlivnila životy i osudy statisíců obyvatel, ale z dnešního pohledu hudebníka jí nemůžeme odepřít veliký přínos do oblasti hudby. Nebýt jí, sotva by vznikla tak závažná a velkolepá díla, což ale samozřejmě není omluvou a důvodem k válkám. Bohuslav Martinů byl válkou velmi hluboce zasáhnut, což se projevilo i v jeho tvorbě.

Autor v té době psal díla, která zdánlivě nebyla ovlivněna válečnými událostmi a ze kterých nevyzařuje ponurá atmosféra doby. Tyto kompozice byly však pro skladatele jakýmsi útekem od reality či vyjádřením jeho stesku po domově. Válečná doba patrně v autorovi urychlila touhu po vlastní symfonii.

Tato diplomová práce pojednává o významných symfonických skladbách Bohuslava Martinů, které vznikly během druhé světové války. Hlavními díly tohoto časového rozmezí jsou skladatelovy první čtyři symfonie. Kromě toho, že jsou tyto symfonie odděleny od následujících dvou koncem války, jsou si tyto kompozice příbuzné i ve své výstavbě. Autorovy následující symfonie, tedy pátá a šestá, spolu tvoří druhou samostatnou skupinu. Martinů však není jediný, kdo píše svou první symfonii až v kontextu válečných událostí. Řada dalších skladatelů reagovala na válku podobným způsobem. Kromě symfonií, které tvoří hlavní jádro vlastní práce, je v práci poukázáno také na výstavbu dvou programních děl - Památníku Lidicím a Polní mše.

Tato práce přiblížila symfonické kompozice Bohuslava Martinů vzniklé ve válečných letech, cestu k nim si však již musí v sobě najít každý sám. Naučit se tuto hudbu vnímat a těšit se z ní, je dle mého názoru jeden z nejlepších způsobů, jak vzdát tichou vzpomínku nejen českým obětem druhé světové války.

## Seznam použité literatury a zdrojů informací

### LITERATURA:

ČERNÝ, Miroslav K. *Nástin vývoje symfonie od počátku do poloviny 20. století*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. ISBN 80-244-0483-4.

JANEČEK, Karel: *Tektonika. Nauka o stavbě skladeb*, Ed. Supraphon 1968

MAZUREK, Jan, Luděk Zenkl, et al. *Bohuslav Martinů český a světový: Sborník z 23. ročníku muzikologické konference Janáčkiana*. 1. vyd. Ostrava : [s.n.], 2000. 156 s. ISBN 80-7042-172.

MIHULE, Jaroslav. *Bohuslav Martinů: Profil života a díla*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1974. 264 s. ISBN 02-327-74.

MIHULE, Jaroslav. *Martinů: osud skladatele*. Pavel Klener; Lenka Ščerbaničová. 1. vyd. Praha: Karolinum, 2002. 626 s. ISBN 80-246-0426-4.

MIHULE, Jaroslav. *Symfonie Bohuslava Martinů*. 1. vyd. Praha: SNKLHU, 1959. 94 s. Hudební rozpravy; sv. 6.

NEDBAL, Miloslav. *Bohuslav Martinů: několik pohledů na život a dílo velkého čes. skladatele našeho století*. 1.vyd. Praha: Panton, 1965

SCHNIERER, Miloš. *Svět orchestru 20. století. [Díl] II*. 1.vyd. Praha: Academia, 1998

SCHNIERER, Miloš. *Proměny hudebního klasicismu: Deset studií k dějinám hudby 20. století*. 1. vyd. Praha: Academia, 2005. ISBN 80-200-1270-9.

SMOLKA, Jaroslav a kolektiv autorů. *Malá encyklopedie hudby*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1983.

ZENKL, Luděk. *ABC hudebních forem*. 2. vyd. Praha: Supraphon, 1990. 256 s. ISBN 80-7058-174-3.

*Mistři klasické hudby: Martinů*. Will Mark cz. 2000. Praha: 2000. Dostupný z WWW: <muzikus.cz>. ISSN 1212-6160.

*Bohuslav Martinů : (1890 - 1959)* [online]. 2004, 11. 12. [cit. 2009-01-02]. Dostupný z WWW: <<http://www.martinu.cz/novinky.php>>.

*Vypálení Lidic* [online]. [cit. 2012-03-19]. Dostupný z WWW: <http://www.ct24.cz/domaci/18153-vypaleni-lidic-symbol-nacisticke-hruzovlady/>

<http://www.citace.com/apl-www.php>

#### PRAMENY:

MARTINŮ, Bohuslav, *Lidice*, [hudebnina]:1.vyd. Praha; Melantrich, 1946.20s.

MARTINŮ, Bohuslav, *Polní mše*, [hudebnina]:1.vyd. Praha; Melantrich, 1947.47s.

MARTINŮ, Bohuslav, *Symfonia I*, [hudebnina]:1.vyd. Praha; Supraphon, 1990.191s

MARTINŮ, Bohuslav, *Symphony No. 2*, [hudebnina]:1.vyd. London; Boosey & Hawkes music publishers, 1966.109s

MARTINŮ, Bohuslav, *Symphony No. 3*, [hudebnina]:1.vyd. London; Boosey & Hawkes music publishers, 1967.51s

MARTINŮ, Bohuslav, *Symfonia IV*, [hudebnina]:1.vyd. Praha; Supraphon, 1990.166s

MARTINŮ, Bohuslav, *Lidice, The Last World War*, [CD-ROM] Supraphon Records, Praha, 1995

MARTINŮ, Bohuslav, *Field Mass*, [CD-ROM] Supraphon Music a.s, Praha 1997

MARTINŮ, Bohuslav, *Symfonie č. 1*, Mistři klasické hudby, [CD-ROM] Památník Bohuslava Martinů, Praha, 1997

MARTINŮ, Bohuslav, *Symfonie č. 2*, [CD-ROM] Supraphon Music a.s., Praha, 1994

MARTINŮ, Bohuslav, *Symfonie č. 3, 4*, [CD-ROM] Supraphon Music a.s, Praha 1979

## Resumé

The cruelest event in the history of mankind, World War II, is certainly not a happy recollection for anybody. It is hard to say that it brought also positive values. However, if we look back at it from an artist's perspective we have to admit this bitter truth. Cruel war events, hundreds of thousands of victims and the miserable life during the war cannot stay without response. Therefore, this cruel time became one of the greatest artistic inspirations of the 20<sup>th</sup> century. This thesis represents a perspective of symphonic and vocal-instrumental works of Bohuslav Martinů, composed directly during the war period.

This diploma thesis deals with important symphonic compositions of Bohuslav Martinů which originated during World War II. The main works of this time period are the first four symphonies of the composer. Apart from the fact that these symphonies are separated from the two following by the end of the war, they are also similar one to another in their composition. The following symphonies of Bohuslav Martinů, i.e. No. 5 and 6, form together the second separate group. Besides the symphonies, which are dealt with in a separate chapter since they form the essence of the thesis, also the composition "Memorial to Lidice" is described here. Its title suggests that it is a programme composition, referring to a specific war event. These symphonic works are complemented by a vocal-instrumental work – Field Mass. In this case the programme title is not as obvious; nevertheless, the humanistic text indicates an antiwar composition. This fact is implied also by the year when this work was composed – the year when World War II began.

A separate chapter is dedicated to the life of Bohuslav Martinů. It states just essential facts from Martinů's life, in order to provide the reader with a comprehensive overview of the life of the greatest Czech music personality of the war period. On the other hand, the life of the composer during the six war years, i.e. during the period when the works representing the essence of this thesis were composed, is described in detail.

Thus, this thesis could be considered a reaction to the dictum “Inter arma silent Musae”, which did not prove true in this case.



## Seznam příloh

### A) Textová příloha

1. Text Polní mše
2. Historické údaje o vypálení města Lidice

### B) Zvuková příloha na CD

1. Nahrávka č. 1 – Bohuslav Martinů: Polní mše
2. Nahrávka č. 2 – Bohuslav Martinů: Památník Lidicím
3. Nahrávka č. 3 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 1
4. Nahrávka č. 4 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 2
5. Nahrávka č. 5 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 3
6. Nahrávka č. 6 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 4

### C) Notová příloha na CD

1. Partitura č. 1 – Bohuslav Martinů: Polní mše
2. Partitura č. 2 – Bohuslav Martinů: Památník Lidicím
3. Partitura č. 3 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 1
4. Partitura č. 4 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 2
5. Partitura č. 5 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 3
6. Partitura č. 6 – Bohuslav Martinů: Symfonie č. 4

## A) Textová příloha

### 1. Text *Polní mše*

Text: Jiří Moucha

Otče náš, Otče náš, jenž jsi na nebesích,  
posvěť se jméno Tvé,  
přijď království Tvé,  
buď vůle Tvá jako v nebi tak i na zemi.  
Chléb náš vezdejší dejž nám dnes  
a odpusť nám naše viny,  
jakož i my odpouštíme.

Buď vůle Tvá  
jako v nebi tak i na zemi.

Ve jménu Otce i Syna i Ducha svatého.

Pane náš, Otče náš,  
pohledy své obrať k zástupům,  
jež prosící rukou sáhly ku zbrani,  
aby svým dítkám chleba z krve stvořily.  
O, Pane můj!  
Odpusť nám naši chudobu, zedrané ruce,  
bláto zákopů, vyhublé tváře, čela černá  
a prázdnou dlaň, před stupni chrámu.  
O, Pane můj!  
Pane můj, jak těžký úkol je,  
který jsi očím hladovým postavil za cíl  
jako kříž, Kyrie eleison.

Od pobřeží, jež nejsou má,  
hlas můj se, Pane, k Tobě zdvíhá  
a modlitbou Tě hlas můj na nebi hledá.  
Ale zdali víš, zdali poznáš, že jsem to já,  
že jsem to já,  
který k Tobě mluvím.  
Syn rodné země mé sem zahnaný, že žádný cizí Tebe neprosí,  
že žádný cizí k Tobě nevolá,  
když nejsem doma.  
O, Pane můj, mne žítí nech,  
ať boj mne zkruší bídou zlou,  
však život jen mi, Pane, zachovej,  
ať ruce Tvé mne domů zavedou.  
Kdo z nás byl kdy před smrtí statečný?  
Zda syn Tvůj úzkostí neplakal zmučený?  
O, Pane můj,  
v zahradě Olivetské dlím a volám,  
kdy duše k smrti smutná:  
Eli, Eli, neopouštěj nás!

Bože náš, Bože náš!  
Otcové naši nám vyprávěli o skutcích Tvých,  
které jsi činíval za dnů jejich,  
za dnů starodávných. (*Žalm 44.*)

Propast propasti se ozývala v hlučení trub Tvých,  
všechna vlnobití Tvá, a rozvodnění Tvá  
se na mne svalila.  
Věřím však, že mi udělí ve dne Hospodin  
milosrdenství svého  
a v noci písnička jeho se mnou  
a modlitba má k Bohu života mého. (*Žalm 42*)

Domove vzdálený!  
Cesta svatá našeho dětství!  
Zvony večerní!  
Domove vzdálený!  
Pole obilná! Zahrado podzimní, zahrado podzimní!

Kyrie eleison! Kyrie eleison!

Když víčka očí spánek zatížil  
a ke snům se chce blíž,  
když samota se kruhem svírá,  
noc chladná je  
a hvězda bílá nad vrchy se zastavila,  
zbraň v ruce černá tíž!  
O, Pane, spíš? O, Pane, spíš?  
Jen já na stráži,  
oči napjaté a srdce úzkost svírá,  
já nesmím usnout a čas nepospíchá.

Agnus Dei, miserere nobis, miserere nobis.

Domove vzdálený, cesta svatá  
našeho dětství,  
milosti nebeská, ovoce radostné!

Stůjte jak skály v mořském příboji,  
vojsko nad vámi dlí!

Smiluj se nade mnou, Bože!  
Smiluj se nade mnou,  
neboť v Tebe doufá duše má!  
Volati bude k Bohu nejvyššímu,  
k Bohu silnému, který dokonává za mne! (*Žalm 57.*)  
Zhlití mne usilují na každý den moji nepřátelé,

jistě je mnoho válčících proti mně,  
ó, nejvyšší! (*Žalm 56.*)

Vyvyšíš se nad nebesa, ó, Bože,  
a nade všecku zemi sláva Tvá! (*Žalm 57.*)

Oplat' zlým nepřátelům mým,  
v pravdě své vypleň je, o, Pane! (*Žalm 54.*)

Otče náš! Jenž jsi na nebesích!

Amen!

## **2. Historické údaje o vypálení města Lidice**

*Když 27. května 1942 explodovala bomba, která smrtelně zranila Reinharda Heydricha, v malé obci Lidice mohl sotva kdo tušit, jak tragicky se atentát na říšského protektora zapíše do života této vesnice. Ve skutečnosti této obci na Kladensku zbývalo jen několik posledních dní. Jednotky SS pod vymyšlenou záminkou, že se v Lidicích skrývají parašutisté, obec 10. června 1942 vypálily a srovnaly se zemí.*

*Okamžitě po atentátu na Heydricha, který provedla skupina československých výsadkářů, bylo vyhlášeno stanné právo a začaly masové popravy. Hitler požadoval v Protektorátu Čechy a Morava provést exemplární trest.*

*Na počátku byl dopis určený jedné ze zaměstnankyň slánské továrny na baterie. V něm se jistý Josef Říha snažil ukončit mimomanželský vztah s dělnicí Annou Maruščákovou. Říha naneštěstí napsal dopis tak, aby utvrdil svoji milou v domnění, že je odbojářem, který musí kvůli své činnosti zmizet. List se však dostal do rukou majitele továrny a starosty Slaného Jaroslava Pály. Ten v jeho pisateli viděl možného pachatele útoku na Heydricha a jako "podezřelý" předal list úřadům. Dokument tak skončil v rukou kladenského gestapa.*

*Při výslechu se Maruščáková zmínila, že se jí její milenec jednou ptal, zda zná rodinu Horákových z Lidic. Poté, co dostal kladnou odpověď, požádal Maruščákovou, aby vyřídila u Horáků vzkaz, že syn Pepík je zdrav a že se mu daří dobře. Jak gestapo zjistilo, sloužil Josef Horák spolu s dalším lidickým rodákem, Josefem Stříbrným, v Britském královském letectvu. Vyšetřovatelům se tak nabízela hypotéza, zda nemohl být Josef Horák jedním z atentátníků.*

*Domovní prohlídky ani výslechy neodhalily nic podezřelého. Kromě nejasného dopisu tak neexistovalo nic, co by mohlo spojovat Lidice s atentátem na Heydricha. Nacisté si tak museli najít důkaz. Při nevinné návštěvě ve vesnici, schovali v jednom domě vysílačku. A to stačilo.*

### **Z Berlína přišel rozkaz: Vymažte Lidice z mapy!**

*V noci na 10. června 1942 byla obec neprodyšně obklíčena příslušníky gestapa a policie. Celkem 173 mužů a chlapců starších patnácti let bylo nahnáno do Horákova statku, na jehož zahradě byli posléze zastřeleni. Popravu symbolicky vykonali příslušníci pořádkových jednotek z Heydrichova rodného města Halle an der Saale. Ženy byly převezeny do tělocvičny kladenské reálky. Jejich další cesta odtud vedla do koncentračního tábora v Ravensbrücku. Děti byly, kromě několika vybraných na poněmčení a batolat do jednoho roku, zavražděny plynem cestou do vyhlazovacího tábora. Obětmi nacistického vraždění se stalo celkem 340 lidických obyvatel.*

*Asi nejvýraznějším symbolem lidskosti a hrdinství se stal popravený lidický kněz Josef Štemberka, kterému tehdy bylo třiasedmdesát let. Byl to on, kdo před zdí Horákova statku poskytoval poslední duchovní útěchu lidickým mužům, stříleným po skupinách. Katolický kněz také odmítl milost z rukou nacistů a dobrovolně se jako poslední postavil před popravčí četou.*

### **Likvidace obce s německou důsledností**

*Už dopoledne osudného dne byla vesnice prázdná a gestapo začalo s ničením obce. Německá důslednost nabyla naprosto obludných rozměrů. Na ničení se denně podílela stovka mužů Říšské pracovní služby. Po vesnici nesměla zůstat jediná památka. Likvidační četa se nezastavila ani před destrukcí kostela sv. Martina. Všechny rakve na místním hřbitově byly exhumovány a rozvezeny na neznámá místa.*

*Lidé, kteří se po válce vrátili, místo už nepoznali. Navrátilců však nebylo mnoho. Z původních zhruba pěti set obyvatel válku přežilo jen 143 lidických žen a 17 dětí.*

### **Za Lidice padly po válce i tresty**

*Za lidickou tragédii byl v dubnu 1947 popraven šéf kladenského gestapa Harald Wiesmann. Šéfovi kladenské tajné bezpečnostní služby SD Maxu Rostockovi udělil v roce 1953 prezident Antonín Zápotocký milost a trest smrti změnil na doživotí.*

*Lidice se staly veřejnou obžalobou nacismu. V řadě zemí světa obce změnilly původní názvy na Lidice. O dva týdny později stihl podobný osud obec Ležáky. Podobný úmysl měli nacisté i s Bernarticemi u Tábora. V létě 1947 byl 300 metrů od původních Lidic položen základní kámen nové obce. Stavba prvních lidických domů začala v květnu 1948“.<sup>82</sup>*

---

<sup>82</sup> *Vypálení Lidic*[online]. [cit. 2012-03-19]. Dostupný z WWW: <http://www.ct24.cz/domaci/18153-vypaleni-lidic-symbol-nacisticke-hruzovlady/>