

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy
Obor: Hudební věda

Diplomová práce
Autor: Michaela Janoušková

Vítězslava Kaprálová - hledání vlastní cesty
Partita pro klavír a smyčcový orchestr op. 20
Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21

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

Vedoucí diplomové práce: Prof. PhDr. MgA. Milan Slavický
Oponent diplomové práce: Prof. PhDr. Jarmila Gabrielová Csc.
Datum odevzdání diplomové práce: srpen 2007

OBSAH

Úvod	s. 1 - 3
Kapitola I/1	s. 4 - 7
Partita pro smyčcový orchestr a klavír op. 20	
Kapitola I/2	s. 8 - 27
Partita pro smyčcový orchestr a klavír op. 20 - analýza	
Kapitola II/1	s. 28 - 33
Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21	
Kapitola II/2	s. 34 - 50
Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21 - analýza	
Kapitola III	s. 51 - 67
Tre Ricercari Bohuslava Martinů a jejich vliv na utváření nového výrazu orchestrálních děl Vítězslavy Kaprálové	
Kapitola IV	s. 68 - 74
Partita a Concertino v kontextu děl Vítězslavy Kaprálové	
Závěr	s. 75 - 76
Literatura	s. 77 - 78
Přílohy	s. 79 - 89

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila výhradně citovaných pramenů. Souhlasím s půjčováním této práce ke studijním účelům.

Barbora Janová

Úvod

Jak napovídá již sám název, bude má práce věnována skladatelce Vítězslavě Kaprálové a sice dvěma jejím posledním orchestrálním skladbám a otázce jejich významu pro autorčin kompoziční vývoj. Jelikož v dalším textu neuvádím souvisleji podrobnější informace o životě Vítězslavy Kaprálové, chtěla bych na tomto místě zmínit některé zásadní momenty její životní dráhy.

Vítězslava Kaprálová (1915 - 1940) byla dcerou skladatele Václava Kaprála. Jako výrazný hudební talent absolvovala brněnskou konzervatoř hned ve dvou oborech - skladbě (u Viléma Petrželky) a dirigování (u Zdeňka Chalabaly). Četné ohlasy provázely již její absolventské vystoupení, na němž Kaprálová řídila provedení první části svého klavírního koncertu. Ve studiu dále pokračovala na mistrovské škole v Praze. Ve skladbě se tu stala žačkou Vítězslava Nováka a dirigentské umění rozvíjela u Václava Talicha. Její absolventská skladba - Vojenská symfonieta op. 11 - zazněla pod taktovkou samotné skladatelky při dvou významných příležitostech. Poprvé v Praze na koncertu Ženské rady v sále Lucerny, kdy měla Kaprálová možnost řídit Českou filharmonii¹ a podruhé byla skladba provedena na zahajovacím koncertu Mezinárodního festivalu pro soudobou hudbu (ISCM) v Londýně² orchestrem BBC. Zásadní obrat v jejím skladatelském vývoji pak mělo studium u Bohuslava Martinů v Paříži, kde Kaprálová pobývala s přestávkami od roku 1938 až do své smrti roku 1940.

Právě skladby vytvořené skladatelkou ve dvou letech jejího působení v Paříži se staly inspirací pro mou práci. Z nich posléze zejména dva poslední orchestrální opusy, které v sobě nesou svědectví o hledání nových možností kompozičního vyjadřování. Ač zní název mé práce poněkud vzletně, její obsah se zakládá především na podrobných analýzách.

Na ploše čtyř kapitol pokládám tři základní otázky a pokouším se je zodpovědět pokud možno nejspokojivějším způsobem.

¹ Koncert se konal 26. 11. 1937

² datum koncertu 17. 6. 1938

V první kapitole se věnuji Partitě pro smyčcový orchestr a klavír op. 20, kterou Kaprálová komponovala částečně pod vedením Bohuslava Martinů a která je postavena, oproti dřívějším skladbám, na zcela nových základech kompoziční práce. První část kapitoly lze chápat jako úvod do problematiky díla, část druhou tvoří jeho podrobná analýza. V analýze se snažím postihnout a doložit na příkladech nejen proces přeměny jednotlivých prvků kompoziční práce, ale i přerod celkové skladebné koncepce. Jelikož v případě Partity existuje kompletní pramenný materiál, je možné tento proces sledovat v jeho celistvosti. Z důvodů četných odkazů na autografy, jsou v oddílu nazvaném „Přílohy“ zařazeny jejich fotografie, ilustrující pojednávané problémy. Další odkazy - taktové - se vztahují k samostatně přiložené partituře pojednávaného díla.

Druhá kapitola je koncipována podobně, jen ve středu zájmu tentokrát stojí Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21. Jedná se o fragment díla, které je dokladem tvůrčího zpracování nových kompozičních momentů uváděných již v Partitě. Nejen, že dochází v Concertinu k jejich přetváření, ale tyto momenty se stávají organickou součástí skladatelčina nového osobitého stylu komponování. Analýzu díla komplikuje skutečnost, že dílo je pouhým fragmentem a existuje ve své původní podobě pouze jako skica vypracovaná v particellu. Odkazy v analytickém textu se proto vztahují k rekonstruovanému vydání tohoto díla. Rekonstruovaná partitura je samostatně přiložena. Podoby autografní skici je možné nahlédnout opět na přiložených fotografiích, které jsou umístěny v oddílu „Přílohy“.

Z prvních dvou kapitol je zřejmé, že první otázka: „*Které prvky, jak a proč se v kompoziční práci těchto děl mění?*“, se týká především pojmenování všech aspektů kompozice, které procházejí procesem autorčina hledání nového skladebného stylu.

Třetí kapitola obsahuje srovnávací analýzu pojednaných skladeb s dílem završujícím neoklasické období tvorby Bohuslava Martinů. Tímto dílem jsou Tre Ricercari, jejichž volbu zohledňuje fakt, že jednak časově vznikaly v těsné blízkosti Partity a jednak byly dílem, jehož strukturu znala Kaprálová velmi podrobně, jelikož se po boku Martinů přímo účastnila jejich vzniku. Na první otázku tak navazuje ve třetí kapitole otázka druhá:

„Jak výše popsané změny kompoziční práce u Kaprálové souvisejí s kompoziční prací potažmo estetikou Bohuslava Martinů, jak ji známe z jeho tvorby třicátých let?“ V šesti paragrafech se pokouším postihnout základní kompoziční momenty všech tří děl a vyvodit z jejich vztahů body, ve kterých se stýkají, ovlivňují či naopak rozcházejí, což platí zvláště v případě Concertina.

V pozadí čtvrté kapitoly stojí poslední otázka: *„Jakou souvislost mají obě pojednaná díla v kontextu tvorby Vítězslavy Kaprálové?“* V kapitole se věnuji podrobněji dvěma klavírním skladbám - Dubnovým preludiím op. 13 a Variacím na zvonkohru kostela Saint Etienne du Mont op. 16. V obou lze totiž sledovat krystalizaci prvků, které se posléze staly zásadními hybateli procesu přeměny autorčina kompozičního stylu. Krátce též zmiňuji souvislost dvou děl orchestrálních, která předcházela kompozici Partity a Concertina. Jedná se o Vojenskou symfonietu op. 11 a Suitu rusticu op. 19.

Závěr práce patří ještě podotázce: *„Jaké další inspirační momenty motivovaly skladatelku k hledání nového kompozičního výrazu?“* Ve stručnosti zde uvádím souvislosti, které mohly vedle tvorby Martinů, být hnací silou na cestě k svébytnému projevu mladé skladatelky.

Kapitola I/I

V. Kaprálová - Partita pro smyčcový orchestr a klavír op. 20

Studiem u Bohuslava Martinů se Kaprálová seznámila podrobněji s jeho kompoziční technikou a estetikou. Bylo to právě v době, kdy se Martinů ve své tvorbě orientoval na předklasické vzory a kdy psal svá nejdůležitější díla pro smyčcový orchestr (1931 Partita pro smyčcový orchestr, 1933 Concertino pro klavírní trio a smyčcový orchestr, 1938 Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány). Na návrh Bohuslava Martinů rozpracovala i Kaprálová skladbu formově vycházející z předklasických vzorů, přesněji Partitu pro klavír a smyčcový orchestr op. 20.³ A právě při práci na této kompozici, která trvala s přestávkami rok a půl (březen 1938 - říjen 1939), lze podrobně postihnout, jakým způsobem se zásadně mění skladatelčina kompoziční technika. Vítězslava Kaprálová byla vychována českou hudební školou orientovanou především na německé vzory. Pro kompoziční techniku jejích dosavadních děl byly charakteristické dva momenty: jednak silná periodicita a symetričnost ve formování témat a hudebních úseků, a jednak dualismus dvou ostře kontrastních témat odkazující na sonátovou formu. Pod dohledem B. Martinů se Kaprálová v Partitě pro klavír a smyčcový orchestr op. 20 pokusila tyto prvky eliminovat a tím se postupně vzdát naučeného způsobu kompozice, orientovaného na pozdní německý romantismus, ve prospěch forem a stylových elementů předklasické hudby. Aleš Březina ve své studii, která je věnována otázce zásahů B. Martinů do Partity pro klavír a smyčcový orchestr V. Kaprálové, píše: „Celou skladbou se vine hledání oněch vlastností francouzské hudby, které Martinů pojmenoval jako hlavní přínos svých studií u A. Roussela: „*la clarté, l'ordre, la mesure, le goût et l'expression directe, exacte et sensible.*“⁴

³ Partita per pianoforte ed orchestra d'archi, op. 20 (Partita pro smyčcový orchestr a klavír). Svoboda, 1948 (1. vyd.), Vydavatelství a nakladatelství Českého rozhlasu, 2006 (2. vyd.)

⁴ "průzračnost, řád, úměrnost, vkus a jasný, přesný a citový výraz" in: Březina, Aleš: Eine "phantastische Schule" des Komponierens für Streichorchester. Martinůs Eingriffe in die Partita von V. Kaprálová, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, 17/1997 (volný překlad)

Časový horizont práce na Partitě

Na Partitě pro smyčcový orchestr a klavír pracovala Kaprálová takřka celý rok. Přesné datum začátku kompozice není známo, ale v dopise rodičům z 9. března 1938 píše ohledně Partity: „*Dělám znovu první větu, pomalou část.*” Za pobytu v Brně vzniká během října 1938 skica druhé a třetí věty. Druhá věta nese označení „*Brno 9.X. 1938*” na začátku věty a „*Brno 11.X. 1938*” na konci věty. Podobně je skladatelkou označen i začátek skici třetí věty „*Brno 12. X. 1938*”.⁵ V téže době přichází od nakladatelství Universal Edition urgence objednávky *Suity rusticy* a proto je práce na *Partitě* na čas přerušena. Skladatelka se k ní vrací v lednu 1939, kdy již opět pod dohledem Martinů v Paříži začíná s korekturami dosavadního znění díla. K datu 7. února 1939 se v jejím deníku objevuje zápis: „*Partita dokončena*”, ale jak nasvědčuje korespondence, i následující měsíce se nesly ve znamení zásadních změn a přepracování zejména střední části první věty a závěru věty třetí. Kaprálová současně celé dílo instrumentovala a tak teprve 27. června 1939 dostala partitura *Partity* konečné znění.

Autografy a skici

Kompletní pramenný materiál k *Partitě* je uložen v hudebním oddělení Moravského zemského muzea v Brně. Tento materiál obsahuje jak čistopis konečného znění celé *Partity*, tak i několik skic a rukopisů jednotlivých vět. Cituji na tomto místě velmi podrobně a přehledně členěný přehled rukopisů *Partity*, který uvádí Aleš Březina ve své výše zmiňované studii.

1) Čistopis všech tří vět *Partity* v jejich definitivní podobě je datován „*léta páně 1938*” na začátku partitury a „*Paříž 27. VI. 1939*” na konci partitury.

⁵ Skici jsou uloženy v hudebním oddělení Moravského zemského muzea v Brně, pod signaturou A 29.718 a

Dále zde nalezneme dva různé rukopisy 1. věty:

2) První je nadepsán "*Allegro energico*" "*I. Věta Partity*", není datován, ale zřejmě se jedná o verzi, která vznikala v Brně. Naznačuje to stejný druh papíru a způsob nadpisu jako u verzí 2. a 3. věty, které tvoří celek a z nichž právě 2. věta je datována v Brně. (viz. č. 4 a 7).

Toto znění je z dochovaných znění 1. věty nejstarší. Jedná se o fragment tří stran, přičemž sazba je již rozpracována pro smyčce a klavír.

3) Druhý rukopis 1. věty má nadpis "*Allegretto energico*", notován na 31 linkovém papíru bez známky. Rukopis je bez datace, ale mnohé vpisky Martinů v tomto rukopisu ukazují na období hledání a přepracovávání 1. věty. Jelikož některé z těchto návrhů Martinů nacházíme později Kaprálovou zpracované v konečném znění Partity, je právě tento druhý rukopis 1. věty zásadním zdrojem pro mapování proměn skladatelčina hudebního vyjadřování.

Rukopisy 2. věty

4) Označen nadpisem "*II*", bez datace. Jde o fragment 13 taktů, znění pro dva klavíry. Neobsahuje žádné vpisy B. Martinů.

5) Označen nadpisem "*II. věta Partity*". Datován "*Brno 9.X. 1938*" na začátku věty a "*11.X. 1938*" na konci věty. Neobsahuje žádné poznámky B. Martinů. Rukopis je notován pro dva klavíry, z nichž druhý je nadepsán jako "*smyčce*". Kaprálová používá 24 linkový papír značky "*J. E. & C°. No. 8*".

6) Rukopis není označen žádným nadpisem a není ani datován. Obsahuje 5 taktů chorální přede hry, následné polyfonické rozvíjení. Fragment 8 taktů. Zřejmě pokus ve stylu Dvojkonzertu B. Martinů, jehož 2. věta je notována taktéž v 3/2 taktu.

Rukopisy 3. věty

7) Rukopis nadepsán "*Appassionato*", není datován, notován na 30 linkovém papíru bez známky. Obsahuje 51 taktů rozpracovaných pro smyčce a klavír, s jasným rozlišováním mezi *tutti* a *solí*. Žádné poznámky Martinů zde nenacházíme.

8) Rukopis nadepsán "*Skica třetí věty Partity*", bez datace, notován na stejném 24 linkovém papíru bez známky jako fragment 1. věty (č. 2). Jde o znění pro dva klavíry.

9) Rukopis bez nadpisu pouze s datací a místem vzniku "12.X. 1938" na začátku věty. Je notován na 24 linkovém papíru stejné značky jako rukopis II. věty (č.5). Jedná se o znění pro dva klavíry s nadpisem "*Fuga*" a "*chorál*" a obsahuje fugu, kterou Kaprálová z konečného znění třetí věty vyškrtla. Rukopis obsahuje mnoho poznámek B. Martinů a je tak spolu s rukopisem č. 2 zdrojem informací o skladatelčině hledání a v neposlední řadě i výpovědí o způsobech komponování potažmo estetiky Bohuslava Martinů té doby.

Kapitola I/2

Analýza Partity pro smyčcový orchestr a klavír op. 20

I. věta Allegro energico

Formové schéma věty:

A (t. 1 - 43)

B (t. 44 - 91)

A (t. 92 - 128)

Konečná podoba 1. věty Partity má formu třídílnou, přičemž jednotlivé díly jsou obrazem oblasti 1. tématu - díl A, oblasti 2. tématu - díl B, a doslovné reprízy dílu A, která navíc obsahuje krátkou kódu. Instrumentální obsazení, které název skladby naznačuje, plně odpovídá duchu instrumentálních kompozic Bohuslava Martinů z konce třicátých let.⁶ Zejména pak zaujme užití klavíru jako orchestrálního nástroje, což je prvek, který se v dosavadní tvorbě Vítězslavy Kaprálové neobjevuje.

Geneze obou témat 1. věty, jak ji lze sledovat v dochovaných rukopisech, byla velmi složitá a neobešla se bez zásahů B. Martinů. Varianty prvního tématu nacházíme ve dvou rukopisech 1. věty a sice v rukopisu č. 2 a č. 3.⁷

Rukopis č. 2⁸, který neobsahuje žádné poznámky B. Martinů, uvádí 1. téma ve čtyřtaktové periodické podobě, frázování šestnáctin uvnitř tématu je pravidelné, melodický ambit užší. Téma přednášejí Viol. II a Vla., od t. 2 se připojují Viol. I, přičemž šestnáctinové rozklady v t. 2, 3 se odehrávají v unisonu Viol. I, II a Vcl. V pátém taktu nastupuje opakování tématu ve smyčcích (Viol. I, II zdvojené do oktávy) za doprovodu pravidelného střídání dvou figur založených na osminovém pulsu (klavír). Další rozvíjení hudby se děje právě na základě osminové motorické pulsace výše zmíněných rytmických modelů.

⁶ Invence 1934, Tre Ricercari 1938, Dvojkonzert pro dva orchestry, klavír a tympány 1938

⁷ viz. rozčlenění rukopisných materiálů v předchozí kapitole, str. 6

⁸ viz. Přílohy, fotografie č. 1, str. 79

Teprve v rukopisu č. 3⁹ se setkáváme s návrhy B. Martinů, které se týkají 1. tématu a jeho následného rozvíjení. Nad původním zněním prvního tématu, jak jej známe z rukopisu č. 2, se nachází na nejsvrchnějších pěti linkách návrh vsazení jednoho taktu mezi 3. a 4. takt, čímž se narušuje čtyřtaktová periodicitu tématu. Dále B. Martinů navrhuje upravit vnitřní frázování šestnáctin v taktech 2, 3, 4 na vždy tři vázané a tři staccatované, a v neposlední řadě navrhuje rozšířit melodický ambit těchto taktů na rozsah dvou oktáv. Všechny tyto návrhy Kaprálová akceptovala a nalézáme je tak v konečné podobě 1. tématu v čistopisu Partity (rukopis č. 1)¹⁰. Jinak je tomu s návrhem B. Martinů ohledně dalšího rozvíjení tématu, kdy navrhuje jako zvukový kontrast k orchestrálnímu úvodu následné rozvedení tématu v klavíru. Pokud srovnáme obě výše uvedené fotografie autografu, zjistíme, že Kaprálová sice tento návrh nepřejímá doslova, rozvíjení tématu svěřuje i nadále orchestru, ale některé části tohoto návrhu nechává v čistopisu Partity zaznít ve Viol. I a II.

První téma ve své konečné podobě, jak jej nalézáme i v tisku,¹¹ je exponováno na ploše pěti taktů. Vyznačuje se pregnantním rytmickým členěním, jehož pravidelnost je záměrně ve velkém narušována střídáním 4/4 a 3/4 metra, v pátém taktu užitím 5/4 metra, v malém pak vnitřní rytmickou artikulací šestnáctinových figur ve 3 - 5 taktu, která způsobuje posouvání přízvuků uvnitř taktu. Melodicky i rytmicky nejvýraznější částí tématu je bezpochyby motiv tří vzestupných osmin s intervalovým obrysem $m2$ a $č5$ a následný šestnáctinový sestup velkých sekund zakončený dvěma osminami v poměru $m3$, který lze nazvat hlavním motivem 1. tématu. Pro přehlednost nadále označuji tento hlavní motiv jako motiv x . Pokud se blíže podíváme na intervalový materiál taktů 2 - 5, lze říci, že je odvozen právě z hlavního motivu x , pouze modifikován do podoby intervalů $m/v2$ a $m/v3$, což znamená, že základní motiv tématu skladatelka již od druhého taktu zpracovává a celé toto počáteční uvedení 1. tématu v sobě ukrývá evoluční charakter.

⁹ viz. Přílohy, fotografie č. 2 a 3, str. 80

¹⁰ viz. Přílohy, fotografie č. 10, str. 79

¹¹ viz. samostatně příložená partitura Partity pro smyčcový orchestr a klavír

Takový způsob formulace tématu je ve tvorbě Kaprálové novým prvkem, jehož předzvěst lze snad hledat jedině ve tvarech témat menších hudebních forem, zejména Dubnových preludií pro klavír op.13 z roku 1937 nebo Variací na zvonkovou hru kostela St. Etienne du Mont pro klavír op.16 z roku 1938. Téma zaznívá ve Viol. I a Viol. II, ostatní skupiny se připojují krátce před dvěma melodickými vrcholy tématu (t. 3, 5). Klavír zde má spíše funkci rytmického ostinátního basu, kromě již zmíněných taktů (3, 5), kde reaguje na melodické vrcholy v orchestru výrazným rytmickým motivkem ve stylu tutti kontra soli.

Celá oblast 1. tématu (tj. díl A, t. 1 - 43) je vystavěna z nesčetných modifikovaných podob jednotlivých částí tématu, jeho charakteristických melodických kroků, rytmických figur či intervalových vztahů. Skladatelka téma nezpracovává klasickým způsobem tématické práce, nýbrž tyto nové a nové podoby klade bezprostředně za sebe, nebo nechává několik zaznívat současně, v imitacích, kontrapunktických protihlasech, či jejich materiál využívá v komplementárních figuracích. Téma ve své celistvé počáteční podobě již nezazní a skladatelka nevyužívá nadále důsledněji ani změny 4/4 a 3/4 metra, které téma na počátku charakterizují. Za stavebně nejdůležitější prvek dílu A můžeme označit již výše zmiňovaný motiv *x* - hlavní motiv 1. tématu (viz. t. 1), který zde najdeme ve čtyřech různých rozvinutějších podobách.

První z nich navazuje bezprostředně po uvedení 1. tématu (t. 6 - 8, Viol. I). Je složena ze tří variant motivu *x*, přičemž tento motiv se vyskytuje i ve formě protihlasu (Viol. II - t. 6 - 8), ostatní hlasy tvoří buď ostinátní basovou linku (Vla., Cbs.) nebo linii melodickou, založenou na chromaticky klesajících synkopických postupech (Vcl.). Za zvláštní pozornost stojí pak takty 11 a 13, ve kterých se objevuje diminuovaná hlava motivu *x*, v původní (Viol. II - t. 11, Vla. - t. 13) a převrácené (Viol. I - t. 11, t. 13, Viol. II - t. 13) podobě volně intervalově varírovaná tak, že hlasy jdoucí v protipohybu jsou zároveň svázané tónem, který v nich střídavě probíhá a ke kterému se vztahují. V taktu 11 je oním tónem *es*, v taktu 13 pak tóny *h* - pro skupiny Viol. II a Vla., a tón *c* - pro Viol. I. Tento druh figurací komplementárního charakteru, který lze v Partitě pro klavír a orchestr nalézt

pouze na ojedinělých místech, se v dalších dílech Kaprálové, zejména v Concertinu pro housle, klarinet a orchestr, stává naopak jedním ze skladatelčiných základních vyjadřovacích prostředků.

Druhou rozvinutější podobu motivu *x* nacházíme v taktech 14 - 18. Probíhá ve skupinách prvních a druhých houslí, proti ní je pak ve zbývajících skupinách veden protihlas, který pracuje s rytmickým motivkem charakteristickým pro počáteční uvedení prvního tématu.¹² Klavír až dosud užívá skladatelka velmi střídavě pomocí akordů pouze jako prostředek pro zdůraznění a současné harmonické zahuštění určitých dob v taktech. Od taktu 18 však klavír přebírá aktivnější roli a stává se plnohodnotným protihráčem orchestru nebo jeho jednotlivých skupin ve stylu vztahu *solí* a *tutti* koncertantní hudby 18. století. Motivicky se v taktech 18 - 20 připomíná materiál 1. tématu, pouze úlohy orchestru a klavíru jsou obrácené.

Klavíru svěřuje skladatelka též třetí uvedení motivu *x* (t. 27 - 30), které je doslovnou citací první podoby tohoto motivu (srovnej t. 6 - 8). Dosahuje tak komornějšího rázu jako kontrastu k předchozímu plnému zvuku smyčců. Motiv je v levé ruce klavíru doprovázen ostinátní motorikou šestnáctinových figur, které využívají chromatických postupů vztahujících se k jednotlicímu základnímu tónu *c*. Klavírnímu partu tvoří velmi jemný a sporý rytmický doprovod skupiny Viol. I, II a Vla. Následně mezi nimi a pravou rukou klavíru probíhají rytmické imitace, které se často disonantně střetávají s motorickým pohybem šestnáctin (t. 31 zároveň znějící *d-f-/as/* a *fis-ais*; t. 33 *es-g-/b/* a *e-gis*).

Počtvrté zazní další podoba motivu *x* v taktech 36 - 43, tentokrát probíhá pouze v orchestru a podobně jako je tomu u druhého uvedení motivu (srovnej t. 14 - 19), tak i zde dělí skladatelka zvuk smyčců na dvě skupiny. Proti oktávovému zdvojení motivu ve Viol. I a II je veden protihlas ve zbývajících třech skupinách, který vyrůstá z charakteristické rytmické figury prvotní podoby 1. tématu (viz.t. 3, 5), a který je zde rozvinut do plné samostatné linie imitačně doplňující hlavní motiv.

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

¹² srovnej s takty 3, 5 v klavíru

Taktem 44 nastupuje díl **B** neboli oblast druhého tématu, jehož genezi, podobně jako vznik tématu prvního, lze podrobně pozorovat v dochovaných pramenech a to v celkem osmi variantách. První z těchto podob 2. tématu se nedochovala, ale dokladem její existence je dopis, který Kaprálová napsala svému otci 9. března 1938. Píše v něm: „*Dělám znovu první větu, pomalou část, protože ta první k tomu vůbec nepasovala a byla celá špatná. Partita znamená kontrapunktické zpracování motivu a vůbec žádnou třídlílnost, ještě navíc tak obvyklou, rozvláčnou a kontrastující.*” Lze tedy usuzovat, že 2. téma ve své první podobě zřejmě tvořilo lyrický kontrast k tématu prvnímu, protože tento dualismus dvou ostře kontrastních témat nacházíme i v předchozích orchestrálních kompozicích Vítězslavy Kaprálové. V tomto smyslu bylo téma pravděpodobně také podrobena kritice Martinů, která podnítila vznik množství dalších variant z pera Martinů i Kaprálové.¹³

Druhé znění tématu¹⁴ není lyrické ani pomalé, ale přesto tvoří silný kontrast k 1. tématu. Přednášejí jej Viol. I a doprovod zřejmě pochází od Martinů, jelikož se vyznačuje pro něj typickou dur-mollovou oscilací.

Třetí a čtvrté znění tématu jsou opět dílem Martinů. Třetí¹⁵ užívá okamžitého kontrapunktického rozvíjení tématu, čímž zabraňuje potencionální periodicitě. U čtvrtého znění¹⁶ zmírňuje Martinů kontrast druhého tématu tím, že jej rytmicky odvozuje z tématu prvního.

V páté variantě tématu¹⁷ vychází Kaprálová celkově z varianty druhé, ale zároveň se snaží oživit jej rytmickými nepravidelnostmi v doprovodných hlasech. V šesté variantě¹⁸ nabízí Martinů linii koncertantních sólových houslí, jejichž melodii doprovází motorický pohyb šestnáctin v klavíru, přičemž téma nacházíme mezi pauzami sólového hlasu. Sedmé znění¹⁹ tématu pochází od Kaprálové a opět vychází z materiálu

¹³ výchozím materiálem k prezentaci následujících znění 2. tématu je rukopis č. 3 (viz. kapitola Autografy a skici, str. 6)

¹⁴ viz. Přílohy, fotografie č. 4, str. 81

¹⁵ viz. fotografie č. 5, str. 81

¹⁶ viz. fotografie č. 5, str. 81

¹⁷ viz. fotografie č. 6, str. 82

¹⁸ viz. fotografie č. 7, str. 82

¹⁹ viz. fotografie č. 8, str. 83

druhého a pátého znění, je pouze transponováno do A dur, je rozváděno a dále varírováno.

Ovšem až osmé znění druhého tématu ²⁰ nacházíme posléze v čistopisu Partity. Toto konečné znění²¹ druhého tématu bezprostředně navazuje na předchozí úsek jakýmsi dvoutaktovým úvodem tvořeným synkopovanou ostinátní basovou prodlevou ve violách, jejíž rytmické členění je na první pohled příbuzné s prvním tématem. Z tohoto rytmického modelu vyrůstá i druhé téma, je ovšem melodicky vyklenutější a zakotvené v lydickém modu. Pro celou oblast druhého tématu je příznačný motorický doprovod, odvozený z třítónové hlavy 1. tématu s jejím charakteristickým zdvihovým pohybem. Právě tato několikerá příbuznost s materiálem 1. tématu, motorika doprovodných hlasů a v neposlední řadě i bezprostřední navázání 2. tématu na předchozí průběh zmírňuje kontrastnost dvou témat, kterou můžeme sledovat v předchozích dílech Kaprálové. Taktéž jednotlivé části druhého tématu v podstatě nejsou kontrastního charakteru, jeho melodie je členěná stručně a pregnantně a další vývoj tématu neprobíhá periodicky.

Druhé téma nejprve uvádí střídavě klavír a Viol. I, II a jeho následné citace procházejí různými hlasy: t. 58 ve violách, t. 61 inverzní podoba tématu ve violoncellech, t. 63 inverze opět ve violách, t. 67 ve Viol. II a Vla. a konečně t. 70 opět ve Viol. I, II. Téma je dvou až tříhlasé, nejčastěji vedené v terciích, sextách nebo zdvojením do oktávy a pokud jej přednáší jedna nástrojová skupina, je vždy dělena do dvou hlasů. Orchestrální instrumentář v dílu **B** postrádá linii kontrabasů, který se objevuje až v posledních osmi taktech dílu. S klavírem skladatelka zachází jako s nástrojovou skupinou, někdy homogenní (t. 72 - 80), jindy pojednanou jako dvě různé skupiny (t. 58 - 66), které se případně připojují k jednotlivým orchestrálními hlasům (t. 64 - 66). Až na první uvedení druhého tématu tkví funkce klavírní linie v dílu **B** ve figurativním motorickém

²⁰ viz. Přílohy, fotografie č. 9, str. 83

²¹ viz. fotografie č. 11, str. 84

doprovodu, který se ve všech svých proměnách vztahuje k materiálu prvního tématu.²²

Z hlediska užití prvků typických pro formu *concerta grossa*, jak jsme jeho svědky u děl B. Martinů té doby, i zde Kaprálová rozvíjí hudební proud ve smyslu volného střídání skupin *tutti* a *solí* vsunutím sóla prvního pultu 1. houslí, které je doprovázeno pouze ostinátní skupinkou tří sestupných osmin v klavíru. V melodické lince dvou proplétajících se sólových hlasů najdeme mnoho společných momentů s podobnými místy v dílech B. Martinů, ať už v práci se synkopickým rytmem nebo v kontrapunktickém vedení hlasů. Závěrečná gradace dílu **B**, jak ji můžeme sledovat v taktech 84 - 91, potvrzuje fakt, že Kaprálová v Partitě vědomě za účelem hledání nových kompozičních možností a způsobů práce přebírá prvky "gradačního modelu" typického pro B. Martinů.

Základním stavebním materiálem pro gradaci se stává oblast 1. tématu, jehož typický úvodní zdvih tří vzestupných osmin (motiv *x*) je zde modifikován do několika variant. Varianta první, v t. 84, 85 zdvojená ve violoncellech a levé ruce klavíru, dodržuje původní sled intervalů *m2*, *č5* a zastupuje na tomto místě spolu s protihlasem v pravé ruce klavíru ostinátní motorický osminový puls. Metodou řazení opakujícího se třítónového motivu bezprostředně za sebe, podobně jak tomu je v práci s buňkou u Martinů, vzniká přenášení přízvuku na různé doby v taktu. Tento princip používá skladatelka i v jednotlivých hlasech orchestru (t. 88 - 92), kde pracuje s druhou variantou motivu *x*, a sice s jeho diminuovanou podobou, jak ji známe z taktů 2, 3. Motiv v intervalové podobě vzestupné *v2* a *m/v3* je sekvencovitě chromaticky posouván směrem vzhůru (Viol. I, II), nebo je jeho převrácená podoba obdobně posouvána směrem dolů (Vla., Vcl.). Kontrast tomuto gradujícímu postupně se zahušťujícímu orchestrálnímu proudu, který má lineární charakter, tvoří v klavíru homofonní vertikální rytmické figury, které mají svůj původ v oblasti prvního uvedení prvního tématu.²³ Tato polarita nástrojových seskupení, v tomto případě orchestru na jedné a klavíru na druhé straně, podobně jako užívání klavíru coby

²² viz. takty 58, 65, 73, 81

²³ srovnej s takty 3, 5

perkusiho nástroje a v neposlední řadě sekvencovitá detailní práce s buňkou, jsou znaky typické pro gradační plochy děl Bohuslava Martinů z 30. let.

Třetí část první věty tvoří repríza dílu **A**, jejíž hudba se doslovně shoduje s takty 6 - 18, a dále s takty 26 - 35, kde je téma oproti původní podobě transponováno o kvintu níže. Znovu doslovná shoda panuje mezi takty 36 - 42 prvního dílu a takty 115 - 121 třetího dílu věty. Celá první věta je pak zakončena sedmitaktovou kódou - závěrečnou tutti gradací, která podobně jako gradace dílu **B** staví na dvou základních motivech charakteristických pro oblast prvního uvedení 1. tématu.²⁴ Prvním z motivů je homofonní rytmická figura zaznívající v klavíru (t. 123), tutti smyčcích (t. 124) či kontrabasech (t. 126), která zde zastupuje původní vnitřní kontrastnost 1. tématu; druhým motivem je motiv *x*, jehož podoby nacházíme ve smyčcích (t. 123), klavíru (t. 124) a opět ve smyčcích (t. 126) i v závěrečném tutti (t. 127, 128). Oproti původnímu intervalovému obrysu (vzestupná *m2* a *č5*), zde nacházíme modifikaci na *m,v2* a *zv4* vzestupného i sestupného charakteru.

II. věta Andantino

Formové schéma věty

A (t. 1 - 34)

B (t. 35 - 62)

A' (t. 63 - 90)

B' (t. 91 - 107)

Jak je patrné, průběh druhé věty je možné rozdělit na čtyři charakteristické úseky. Kromě toho, že díly **A**, **A'** přinášejí hlavní myšlenku druhé věty, lze je též od ostatních dvou dílů odlišit specifickým rytmickým průběhem, pro který je charakteristický pohyb osminových a čtvrt'ových hodnot v rámci 6/8 taktu. Oba ostatní díly (**B**, **B'**) tvoří jakýsi protiklad k výše zmíněným, a to nejen absencí tématu, plocha je vyplněna pouze sledem akordů, ale i rytmickým zhuštěním a specifickým rytmickým rozvrstvením

²⁴ srovnej s takty 1 - 5

hlasů do několika pásem tak, že vzniká statická, ničím nerušená barevná plocha.

Díl **A** (t. 1- 34) uvádí periodickou pětítaktovou hlavní myšlenku komponovanou na způsob teze a antiteze klavíru a orchestru. Nejprve zazní v klavíru třítaktový sestupný melodický oblouk, jehož hlavním znakem je interval sestupné $v2$ a v následném překrytí jej přebírá třítaktová odpověď orchestru. Tento postup ve stylu předvěti a závěti se ještě jednou ve změněné podobě opakuje a poté je hlavní myšlenka ihned volně rozváděna polyfonním způsobem, přičemž pro vytváření melodie jednotlivých hlasů je charakteristický právě interval sestupné či vzestupné $v2$. Rytmicky hlavní myšlenku charakterizuje model osminové a následné čtvrt'ové hodnoty v $6/8$ taktu, který autorka důsledně používá ve formě zdvihové osminy k době, čímž podporuje jeho synkopické vyznění. Hudební materiál celého dílu **a** organicky vyrůstá z hlavního tématu a celé polyfonické předivo hlasů využívá na různých úrovních četné volné modifikace tématu nebo jeho charakteristických melodických či rytmických znaků. Harmonicky se celá úvodní část nese v duchu tóniny *Es dur*, jejíž pilíře lze vysledovat například v taktech 2, 3, 17, 25. V posledně jmenovaném se jedná o jeden z charakteristických harmonických spojů Bohuslava Martinů - septakord postavený na mollové dominantě a rozvedený do durové tóniky, přičemž Kaprálová septakord obohacuje o $zv5$ a o zároveň znějící $m7$ a $v7$. Tento spoj, podpořen již zmiňovaným synkopickým rytmickým modelem, zde slouží jako vyvrcholení polyfonické práce prvního úseku věty.

Druhá část věty (**B**) je harmonicky připravována v taktech 27 - 34 přes *C dur* a *E dur* do výsledného *Cis dur*, které je s původním *Es dur* ve vztahu $v2$, čímž Kaprálová rozšiřuje působnost práce s charakteristickým intervalem hlavní myšlenky i do sféry harmonických vztahů jednotlivých úseků a s nimi souvisejícího harmonického plánu druhé věty.

Tuto druhou část věty (t. 35 - 62) lze označit jako jednolitou barevnou plochu, jakési "zastavení v čase". Oné plastické barevnosti dosahuje skladatelka rozlišením možností rytmického řešení v rámci taktu, čímž vznikají čtyři současně probíhající rytmická pásma. Proud hlasů - znějí

zde všechny nástroje včetně klavíru - sjednocuje ostinátní tep osmin 6/8 taktu ve violoncellech, kontrabasech a levé ruce klavíru a tvoří tak první rytmické pásmo. Druhým pásmem jsou šestnáctiny v pravé ruce klavíru, třetím pásmem pak navzájem se doplňující triolové šestnáctiny ve Viol. I a části Viol. II. Skladatelka pro širší možnosti rozlišení pásem rozděluje Viol. I a Viol. II každé na dvě skupiny, vznikají tak čtyři samostatné systémy. A konečně dvaatřicetinové hodnoty v části Viol. II tvoří pásmo čtvrté. Zatímco první pásmo se vyznačuje chromatickým sestupným pohybem vždy s novým taktem, melodiku ostatních tří pásem tvoří rozklady kvintakordů a jejich obrátů, které tento sestup s jemnými rytmickými odchylkami kopírují. Právě rytmickým zpožděním chromatických změn v jednotlivých hlasech se objevují zahušťující tóny v podobě průtahů, nejčastěji v poměru $m2$ k základnímu tónu převládajícího akordu (t. 37, 38), nebo $m3$ v durovém akordu (t. 40), nebo $m9$ (t. 36, 38). Často je tak zastřen buď základní tón akordu nebo jeho tercie, čímž vzniká dur-mollová oscilace akordů. Harmonický průběh doplňuje part violy (zdvojený v levé ruce klavíru), který zde plní jednak funkci melodie (nadepsán *espressivo*, rytmicky od ostatních hlasů odlišen dlouhými hodnotami) a jednak některé akordy obohacuje průtažnými septimami.

Od taktu 42 mizí z dění linka klavíru a kontrabasů a melodická linie se přesouvá z viol do první skupiny druhých houslí, kde má podobu sestupných oktávových postupů. V obou skupinách prvních houslí se motiv ostinátně probíhajících šestnáctinových triol mění na skupinku šestnáctinové trioly a osminy, avšak tento nový motiv se v druhé skupině objevuje rytmicky posunutý o osminu, čímž vzniká souvislý komplementární rytmický pohyb. Takové rytmické posouvání nezměněného motivu napříč hlasy je jedním z prvků hudební řeči, které tvoří paralelu mezi Partitou a mnohými opusy Bohuslava Martinů z dvacátých a třicátých let. Neměnný zůstává komplementární pohyb osmin ve violoncellech a nově ve violách.

Úsek od t. 42 do t. 62 je harmonicky utvářen z podobného materiálu jako úsek předchozí, je však bohatší. Skladatelka používá septakordy, nónové akordy a jejich obraty nejčastěji se septimou nebo nónou v basové lince, nechává zaznít současně durové i mollové tercii v

akordu (t. 43, 44, 48) nebo tercií záměrně vynechá (t. 50, 56, 57, 58). Stejně utvářený harmonický materiál můžeme pozorovat v taktech 60 - 62, které tvoří spojku k novému uvedení hlavní myšlenky - jde nejprve v klavíru o nónové akordy s vynechanou tercií a kvintou a s nónou v basu (t. 56, 57) a septakordy opět s vynechanou tercií a septimou v basu (t.58, 59) a konečně o kombinaci zároveň znějících akordů F a G (t.60 - 62), které s nástupem nového dílu (**A'**) ústí zpět do tóniny do Es dur.

Nastupující díl **A'** zahrnuje 28 taktů (t. 63 - 90). Ihned v 63. taktu se ohlašuje citací hlavního tématu ovšem v obrácené instrumentaci, zatímco v dílu **A** je předvětí tématu exponováno v klavíru a závětí orchestru, v dílu **A'** je tomu naopak. Pokud bychom srovnali takty 63 - 84 s velkou částí dílu **A**, konkrétně s takty 1 - 25, našli bychom s drobnými odchylkami takřka doslovně totožnou hudbu, pouze v instrumentaci jsou důsledně v celé ploše přehozené role orchestru a klavíru. Drobné odchylky se pak týkají rozpracovanějších vnitřních hlasů, zejména u převádění hudební linie z klavíru do orchestrální sazby. Přechod k dílu **B'** tvoří pouze 6 taktů klavírní sazby (srovnej t. 26 - 34), ve kterých po harmonické stránce nacházíme nejprve sled a posléze kombinaci souznějících dur-mollových akordů.

Díl **B'** (takty 91 - 107) je zkrácenou verzí dílu **B**. Jedná se zde opět o statickou barevnou plochu založenou na sazbě totožné s výše popsanou první částí dílu **B**²⁵ s tím rozdílem, že zde skladatelka nepoužívá klavír. Dvě rytmická pásma a jedno pásmo melodické se harmonicky pohybují v závislosti na vždy o $m2$ klesajícím ostinátním basu, přičemž disonance způsobují jednak průtahy v melodickém pásmu violy, které často zamlžují základní tón souzvuku (t. 92 *es, e*; t. 93 *dis, d*; t. 94 *des, d*; t. 95 *ces, c*; atd.) a jednak "průtahy", které jsou tvořeny posunutím harmonických změn ve zbývajících dvou rytmických pásmech (Viol. I, Viol. II) o dvě osminy oproti ostinátní basové lince (Vel., Cbs.). Tento druhý případ basových "průtahů" lze vysvětlit jako $m9$ v nónovém akordu *D* bez septimy (t. 92) nebo jako $m3$ v zároveň znějícím *As dur* (t. 96). Důsledným zpožděným posunováním jednotlivých pásem tak vzniká harmonicky pestrá paleta různých druhů septakordů, nónových a undecimových akordů, jejímž

konečným bodem je v t. 98 kombinace septakordů *As* (v orchestru) a *a* (v klavíru).

V závěrečných devíti taktech používá skladatelka hudbu krátké spojky mezi díly **B** a **A'**. Z harmonického hlediska je zajímavý t. 103 opětným užitím akordu s vynechanou tercií, což tvoří dur-mollovou oscilaci a pak zvláště t. 104 a 105, kde dochází na kombinaci akordů *F* a *G*, které lze chápat i jako undecimový akord *G*. Oba akordy jsou ve vzájemném vztahu $v2$ a právě užitím tohoto intervalu v samém závěru tvoří zarámování celé druhé věty, která příznačně začíná tématem důsledně na intervalu $v2$ založeném.

III. věta Presto (Scherzando) Formové schéma věty:

a	(t. 1 - 26)	A
b	(t. 26 - 61)	
a	(t. 62 - 94)	
c	(t. 95 - 146)	B
a	(t. 147 - 172)	A
b	(t. 172 - 207)	
a'	(t. 208 - 219)	
d	(t. 219 - 239)	C
e	(t. 240 - 284)	
d'	(t. 285 - 310)	
b'	(t. 311 - 331)	A'
a'	(t. 332 - 368)	
e'	(t. 369 - 393)	

Jak je patrné z nástinu formy třetí věty Partity, nenajdeme zde koncepci finální věty, tak jak ji známe z předchozích děl Kaprálové, nýbrž věta je psána ve formě rondo. Objevuje se zde vliv tvorby Bohuslava Martinů, konkrétně jeho skladeb ze 30. let, když se všechny tři věty Partity svým uspořádáním inspirovaly italskou koncertantní hudbou 18. století.²⁶

²⁵ Srovnej takty 35 - 41

²⁶ Srovnej např. B Martinů: Koncert pro smyčcový kvartet a orchestr z roku 1931 nebo Concerto grosso z roku 1937

Třetí věta byla společně se střední částí věty první pro Kaprálovou prubířským kamenem. Pokud v první větě šlo zejména o podobu a formulaci témat a jejich dalšího rozvíjení, ve třetí větě to byl především problém formy a celkové tektonické jednoty. Pokud se blíže podíváme na srovnání autografu č. 9 a konečného čistopisu č. 1²⁷ s tiskem, zjistíme, že se zásadním způsobem odlišují v pojetí střední části věty. V obou autografech nalézáme v podstatě podobné pojetí dílů **A**, **B** a návratu dílu **A**, i když i zde jsme svědky vyrovnávání proporcionality jednotlivých částí dodatečnými škrty či vpisy. Zásadní změnou však bylo vyškrtnutí 94 taktů, které v autografu č. 9 obsahovaly díl nadepsaný „*Fuga a chorál*“, místo něhož do čistopisu třetí věty č. 1 zařadila autorka pouze dvacet taktů klavírní kadence. K vyjmutí „*Fugy a chorálu*“ došlo po několikerém korespondování s Martinů (přímo ve skice), přičemž Martinů doporučoval fugu pojmout do skladby, ale Kaprálové se zdálo, že by tím zbytečně větu příliš rozšiřovala do nesouměrnosti a že by tím utrpěl formální průběh skladby.

Hlavní téma třetí věty (téma "a"), jak jej nalézáme v prvním osmitaktí, je oproti ostatním tématům věty intenzivnější svým nápadem. Svým strohým rytmem a stálým opakováním na sebe soustřeďuje pozornost a upevňuje kompozičně celou větu. Téma je uváděno bezprostředně na začátku věty, tak jako i u vět předchozích a podobně jako u většiny neoklasických děl Martinů. Je rytmicky pregnantní, jasně čitelné a má charakter rondové rozvernosti (věta nadepsána *Presto scherzando*), která je dána jednak staccatovaným charakterem a jednak vnitřním rozčleněním jednotlivých hlasů.

Jako doprovod tématu, které probíhá ve Viol. I, zde fungují ještě tři pásma: Viol. II, které částečně kopírují hlavní téma, ale zároveň jej na několika místech opouštějí a zahušťují jej osminovými běhy; druhým pásmem je linka Vla., která má ostinátní charakter, rytmicky důsledně vychází z hlavy tématu, ale melodicky je již jeho variantou (u Martinů by na tomto místě bylo možné mluvit o buňce); třetí pásmo tvoří Vcl., Cbs. a klavír, jejichž linie pracuje s další variantou zmiňované hlavy tématu tak, že rytmicky zvýrazňuje vždy prvou dobu ve 3/4 taktu. Hlavní téma samo o

²⁷ viz. kapitola: Autografy a skici str. 7

sobě je sice periodické (4 + 4 takty), ale jeho okamžité rozvíjení v klavíru (t. 8 - 26), přestože tvoří kontrast k původnímu orchestrálnímu zvuku prvních osmi taktů, nedává pocítit ukončenost tématu, naopak stává se jakoby jeho pokračováním. Celý díl **a** tak má charakter jednolitého tematického proudu, v němž je kontrastnost jen jemně naznačena instrumentací.

Se stejným principem pracuje autorka i ve vztahu dílů **a** a **b**, když se v dílu **b** figurativním způsobem dále rozvíjí hudební materiál hlavního tématu, s tím rozdílem, že má mollový charakter a probíhá v celkově jemnější dynamice. Komornější ráz dílu **b** odpovídá i původnímu označení této části v autografu čistopisu č. 1, kterou Kaprálová nadepisuje jako *Trio I*.²⁸ Také se zde narušuje homofonní charakter, který je typický pro díl **a**, ve prospěch polyfonní a detailní figurativní práce. Téma dílu **b** (téma "b")²⁹ prochází v různých proměnách jednotlivými hlasy: klavír (t.26 - 31), Vcl., Vla. a Viol. II (t.35 - 38), Vla. (t.47 - 54) a je doprovázeno figurami buď z hlavního tématu přímo pocházejícími (osminové stupnicové běhy t. 31, 32, 39, 41, 43 - 46)³⁰ nebo z něj odvozenými (Viol. I t. 31 - 33, t. 38 - 41, Viol. I, II t. 42 - 45).

Po doslovné repríze dílu **a**, která je v autografu č. 1 označena pouze nápisem *Da capo al Trio I-II-III*, v tisku pak vypsána, následuje díl **c** nadepsaný *Meno mosso*, v autografu č. 1 označený jako *Trio II*. Zůstává v něm třídobé metrum, ale mění se vnitřní rytmické členění - dosavadní rytmický tep tří čtvrt'ových hodnot na osminovou triolu, čímž Kaprálová dosahuje větší a mnohotvárnější vnitřní pohyblivosti hlasů. Hlavní osou tohoto dílu jsou lyrické melodické linie dvou až čtyřhlasé, důsledně notované v legatových čtvrt'ových hodnotách, které procházejí v těsné návaznosti ve všech orchestrálních hlasech k tomu účelu často dělených. S materiálem hlavního tématu je spojuje jak jejich melodický obrys, který obsahuje některé momenty, z nichž je možné vyvodit příbuznost s melodikou hlavního tématu, tak i členění melodických linií po čtyřtaktích. S hlavou tématu jsou dále spřízněny i veškeré podoby doprovodných figur,

²⁸ Všechny nadpisy jako *Trio I*, *Trio II*, *Da capo Trio I-II-III* nacházíme pouze v čistopisu 3. věty (autograf č.1), v tisku byly tyto nadpisy vypuštěny

²⁹ viz. t. 26 - 30

³⁰ srovnej takty 3, 4

kteří tvoří ostinátní předivo, do něhož jsou melodické linie vsazovány. Jde tu především o figury triolové melodické i rytmické, či figury šestnáctinové.³¹

Třetím pásmem, které tvoří hudební materiál dílu **c**, jsou basové prodlevy, nejčastěji dvojhlasé, jak je můžeme pozorovat například ve violoncellech (t. 99 - 100), ve violách (t. 107 - 110), či v lince violoncell a prvních houslí (t. 133 - 136). Vrstvení jednotlivých rytmických pásem pak lze sledovat v gradaci uprostřed dílu **c** (t. 116 - 123), která užitou kompoziční technikou odkazuje na jeden z častých způsobů práce B. Martinů, jak jej nalezneme například v gradačních plochách v díle *Tre Ricercari*. Kaprálová zde s menším obsazením podobně diferencuje čtyři pásma: šestnáctinový pohyb v levé ruce klavíru a triolový pohyb violoncell a kontrabasů, které harmonicky tvoří ostinátní basovou prodlevu, tu doplňuje třetí pásmo viol a pravé ruky klavíru v osminových hodnotách, ve vzájemném melodickém protipohybu. Čtvrté pásmo tvoří čtvrt'ové hodnoty v prvních a druhých houslích, které opisují vzestupné akordické rozklady.

Díl **c** se též vyznačuje vnitřně bohatou prací s intervaly a intervalovými vztahy. Podobně jako tomu bylo u druhé věty, i u věty třetí nacházíme již v materiálu hlavního tématu opakující se interval $m2$, který zde funguje jako figurativní doprovod. Interval $m/v2$ fungují též jako základní stavební prvek melodiky vedlejšího tématu³² a jsou zároveň charakteristické pro všechny melodické linie dílu **c** (téma "c"). Kromě toho je lze nalézt i v doprovodných figuracích dílu **c**, a to až už v podobě triolového ostinata (t. 105 - 112 klavír) nebo protihlasu k melodické lince (t. 107 - 109 Cbs., 133 - 136 Viol. I). Ve vertikálních souzvucích, zejména pak ve zmiňovaných melodických liniích, pracuje autorka se širšími intervaly m , $v6$, m , $v7$ a často též s \check{c} , $zv4$, což kontrastuje s užšími melodickými kroky v horizontální rovině. Vedení jednotlivých hlasů je většinou řízeno harmonickým plánem bohatým na modulace, který hojně užívá jak septimových, nónových a undecimových akordů, tak i jejich alterovaných podob, přičemž skladatelka často vynechává tercii, kvintu či obě zároveň.

³¹ viz. t. 95 – Viol. I, Viol. II, t. 105 klavír, t. 133 Viol. II

³² díl **b**, t. 26 - 29

Na ojedinělých místech nalezneme i kvartové nebo sekundové souzvuky (t. 128), které jsou spíše výsledkem vedení jednotlivých hlasů než zásadnějším harmonickým prvkem.

Rondovou formu potvrzuje návrat dílu **A**, opět s vnitřním členěním na tři malé díly **a b a**, s tím, že první dva jsou zopakovány doslovně, zatímco třetí je po pěti taktech rozveden do gradace předurčující další nový díl **C**. Už sama gradace v sobě obsahuje nový motiv (motiv "d"), který se vzápětí stává základním prvkem, na němž jsou vystavěny nejen obě krajní části **d** a **d'**, ale který také plní funkci motorické figury doprovázející a doplňující hlavní téma dílu **e**. Základním rozpoznávacím materiálem tohoto motivu jsou intervaly vzestupné *č5* a následné sestupné *ν3* (t. 219 – 239), jenž jsou jedním z typických znaků pro melodické sledy moravských lidových písní. Než ovšem motiv vykrystalizuje do zmíněného tvaru, je připravován v gradaci (t. 212 – 218) v intervalové variantě vzestupná *č4* a sestupná *m3*, nebo vzestupná *č5* a sestupná *m3*.

Díl **d** je jasným předělem nejen tím, že uvádí nový motiv "d", ale tvoří zároveň i zvukový kontrast k předchozí plné sazbě, když tento motiv představuje a rozvádí v kadenci sólový klavír. Rytmické řešení motivu jako čtvrt'ové kvartoly v 3/4 taktu navíc přináší další kontrastní prvek. Melodický obrys motivu je zdvojen do spodní oktávy a ostinátně probíhá nejprve v nezměněné podobě a posléze se sekvencovitým způsobem posunuje.

Klavírní kadence plynule graduje do dílu **e**, ve kterém se představuje další z témat, tentokrát založené na homofonní akordické sazbě (téma "e"). Autorka pracuje se septimovými, nónovými a undecimovými akordy, u nichž vynechává tercii, čímž vzniká dur – mollová labilita akordu. Zároveň rozepisuje akordy tak, že vznikají vždy kvinta a prima zdvojená do vrchní oktávy v levé ruce klavíru a v pravé ruce pak septima a nóna (popřípadě decima), opět zdvojená, tentokrát do spodní oktávy. Jedná se zde o stejnou úpravou akordů, která je typická i pro práci Bohuslava Martinů, od nějž přebírá autorka navíc i synkopickou rytmiizaci tématu.

Při prvním a druhém uvedení je téma svěřeno klavíru (t. 240 – 247 a 256 – 264), zatímco pizzicato v doprovodu orchestru odkazuje na kontrování v lidové hudbě a zdůrazňuje kontrastní lichou dobu k těžkým

dobám synkopovaného tématu. Autorce se tak daří narušovat obligátní rytmický průběh 3/4 taktu. V obou případech se také v doprovodu tématu vyskytuje motiv předchozího dílu **d** ve své původní podobě (vzestupná $\dot{c}5$ a sestupná $v3$) i v intervalové modifikaci ($v3$ a $v3$) v lince viol. Nenalzáme jej však pouze v doprovodných hlasech, ale slouží též jako kontrastní figura k tématu dílu **e**, když jej autorka přiřazuje bezprostředně za toto téma (viz. klavír t. 248 - 250, klavír a orchestr 266 - 268). Téma se objevuje celkem třikrát, prvá dvě uvedení v klavíru, třetí v orchestru, přičemž harmonicky graduje, když jsou jeho jednotlivá uvedení posouvána vždy o půltón výš (t. 240 H/h, t. 256 C/c, t. 270 Cis). Při třetím orchestrálním uvedení tématu rezignuje skladatelka na klavír a plnějšího zvuku orchestru místo toho dosahuje, jako již několikrát předtím, dělením některých nástrojových skupin. Vzniká tak pásmo nesoucí téma (Viol. I, Viol. II - 1. skupina), druhé pásmo s tématickým protihlasem, které se později od t. 274 spojuje s tématem (Vla. - 2. skupina, Vcl., Cbs.). Pásmo třetí, které lze chápat jako motorický figurativní protějšek tématu, využívá jak materiálu motivu "d" (Vla. - 1. skupina) tak i modifikaci původního pizzikatového doprovodu tématu "e" (Viol. II - 2. skupina).

Celý díl **e** postupně vygraduje do nejsilnější dynamiky celé věty (fff), ve které pokračuje i rozsáhlejší klavírní kadence, kterou na základě společného motivu s dílem **d** označuji jako díl **d'**. Celá první část kadence (t. 285 - 310) využívá nové modifikace motivu „d“, ve smyslu opisu spojení dvou harmonických funkcí, a sice durové tóniky a mollové dominanty. Je to opět jeden z prvků typických pro hudební řeč Bohuslava Martinů. Dalším společným znakem práce obou autorů, jak jsem uvedla již na jiných místech této analýzy, je i bohatá práce s rytmem a vnitřním rytmickým uspořádáním v rámci pravidelného taktu, přičemž cílem této práce je u obou narušování pravidelného metra. Díky těmto prostředkům se mimo jiné Kaprálová v Partitě poměrně úspěšně vyhýbá nejen periodickému řešení témat, ale i větších větných úseků.

Pokud se podíváme zpět na rytmické figury klavírní kadence dílu **d'**, nalezneme motiv "d" zpracován kromě již zmíněných čtvrt'ových kvartol i jako skupinu čtyř osmin, která se v oktávovém zdvojení v obou hlasech

motoricky pohybuje, čímž se přenáší přízvuky v taktu v opakujícím se schématu 1., 3. a 2. doba. Toto schéma je obohacováno protihlasem v levé ruce klavíru, který svým frázováním po třech osminách schéma narušuje a zdůrazňuje buď vždy druhou dobu a druhou osminu třetí doby v taktu (t. 292 - 295, 304 - 310), nebo na způsob kontrování zvýrazňuje druhou osminu každé doby (t. 298 - 301).

Na tomto místě se nabízí srovnání s klavírní skladbou, která Partitu předcházela, a sice s Variacemi na zvonkohru kostela St. Etienne du Mont op. 18. I v ní totiž rytmická složka upoutává svou bohatostí různých útvarů, figur a jejich frázování. Ovšem již ze samotného charakteru díla, jde o šest klavírních miniatur, vyplývají některá omezení. Každá variace má pouze jeden charakteristický rytmický model, se kterým pracuje a nedochází tak k těsnému řazení různých modelů za sebe nebo jejich vzájemnému prolínání. Ve Variacích tedy ještě nenalezneme zároveň znějící rytmická pásma s odlišnou přízvučností, jako je tomu v Partitě, ale jsou spíše dokladem samostatného tvůrčího rytmického myšlení skladatelky, jakousi podnětnou zásobárnou, ze které rytmická stránka Partity čerpá.

Díl **b'** probíhá sice ještě ve formě klavírní kadence podobně jako díl předchozí, ale v synkopické modifikaci cituje téma dílu **b**, čímž předznamenává návrat hudby velkého dílu **A**, a cyklicky tak završuje volné rondové pojetí třetí věty. S předchozími oběma díly **d** a **d'** jej zároveň spojuje užití hlavního motivu těchto dílů, který zde má funkci doprovodné figury (t. 318 – 321). Citace tématu dílu **b** má prováděcí charakter a předjímá tak skutečnost, že i díl **a'**, který bezprostředně následuje, nebude doslovnou citací, nýbrž dynamickým dílem gradujícím k závěru věty.

Téma dílu **a'** nastupuje ve své modifikované podobě v t. 328 a odlišuje se od své předlohy jak harmonickým průběhem (v *As* oproti původnímu *G*), tak tvarem, který původní osmitaktovou melodickou periodu tématu zkracuje na šest taktů figurativního charakteru, přičemž s původním tématem jej spojuje jen hlava tématu a zachování jeho charakteristického rytmického rámce. Stejně jako v dílu **a**, i zde využívá skladatelka kontrastu vzájemné korespondence mezi orchestrem a klavírem a k ozvláštňení rytmického proudu tématu vloženým 2/4 taktem přidává ještě na dvou

místech vložené takty 4/4. (t. 340, 344) Jako doprovodné figury tu slouží jak například motiv dílu **d** (t. 345 – 350), tak i klavírní osminové figurace dílu **b** (t. 355 – 358).

Harmonický plán dílu je bohatý na modulace, kdy při spojování akordů nacházíme mimo jiné též vztahy sekundové (t. 364 – 366) nebo kvartové (t.359), časté je také řazení durových a mollových akordů téhož druhu ihned za sebou (t. 345 A/a, t. 366 – 368 F/f) nebo mohou znít obě podoby akordu najednou (t. 348 v orchestru zní zároveň septakordy A/a). Harmonický přechod dílu **a'** a **e'** je vztahem mollové subdominanty a durové tóniky (f/C), který spolu se vztahem mollové dominanty k durové tónice charakterizuje v mnohých dílech i harmonickou práci Bohuslava Martinů.

Díl **e'** koresponduje se svým protějškem nejen stejným nadpisem *Poco meno mosso*, ale představuje znovu i téma dílu **e** v jeho synkopické podobě, která, zde ve finále věty a potažmo celé skladby, tématu dodává patřičnou šíři a majestátnost. Téma uvádějí skupiny Viol. I a II, uvnitř dělené do dvojhlasů, protihlas tvoří vždy dělená skupina viol a první hlas skupiny violoncell. Druhý hlas violoncell a kontrabasů pak spočívá na basové prodlevě, což je v obou případech uvedení tématu tón *g*. Klavír doplňuje průběh ostinátními triolovými figurami, jejichž původ nalezneme v doprovodných figuracích dílu **c**, a mimo to jej autorka používá ke krátkým dvoutaktovým odpovědím orchestru, čímž opět dosahuje dynamického střihového kontrastu.

Co se týká harmonické stránky tématu, používá Kaprálová podobný systém jako v dílu **e**, dokonce i rozpis akordů ve Viol. I a II odpovídá podobě akordů obsahujících tercii a kvintu zdvojenou do spodní oktávy nebo primu a tercii taktéž zdvojenou do spodní oktávy. (srovnej klavír t. 240 – 247) Stejný princip pak platí i pro ostinátní doprovodné figury v klavíru. (t. 370 – 372, 376 – 380) Téma je uvedeno dvakrát a v obou případech se jedná o sledy septakordů a nónových akordů, které jsou obohaceny průtažnými tóny v protihlasech. Gradace tohoto dílu vrcholí v posledních devíti taktech věty a jejím nosným prvkem se stává motiv dílu **d**, který je svěřen klavíru, zatímco orchestr, po způsobu finálního řešení

častého v barokních varhanních skladbách, se stává oním plénem, v němž
zní závěrečný akord.

Kapitola II/1

Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21

Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21 je oním druhým dílem, jemuž bych chtěla v této práci věnovat pozornost a to z několika důvodů. Práce na Concertinu bezprostředně navazuje na dokončování Partity op. 20, dokonce se nějaký čas práce na obou dílech překrývá a přesto se v případě Concertina, jak se později ukáže, jedná o dílo podstatně odlišného charakteru. Změny kompoziční techniky pak lze v analytickém porovnání obou děl dobře postihnout i proto, že jsou to poslední skladatelčiny orchestrální kompozice, které zároveň směřují k vědomému kompozičnímu osamostatňování.³³

Období, ve kterém začala Kaprálová s prací na Concertinu pro housle, klarinet a orchestr op. 21, nebylo zrovna obdobím příznivým pro tvůrčí práci. Obsazení Československé republiky 15. března 1939 bylo pro enklávu Čechů, zdržujících se ve Francii, drtivým zážitkem, který zhatil mnoho plánů a postavil mnohé před osudová rozhodnutí. Pro Vítězslavu Kaprálovou to byla bolestná rána, která ji uvrhla do stavu vnitřní deprese a tvůrčí vyhaslosti. S koncem školního roku končilo též období, na které bylo Kaprálové vypláceno stipendium, a ona se rozhodovala, zda se vrátí zpět do okupovaného Československa, nebo zůstane v cizině. Dolehly na ni finanční starosti a hledala proto jakékoli možnosti svého uplatnění. Uvažovala spolu s B. Martinů o odjezdu do USA, kam již dříve odjel i přítel Martinů a Kaprálové Miloš Šafránek. V jejich vzájemné korespondenci se Kaprálová informovala o možnostech svého uplatnění ve Spojených státech a žádala Šafránka o zprostředkování stipendia na Juilliard School. Měla také zájem o angažmá u Voskovce a Wericha jako náhradní dirigent za Jaroslava Ježka. V těchto nelehkých životních podmínkách začala pracovat na své poslední orchestrální skladbě - Concertinu pro housle, klarinet a orchestr op. 21.

³³ Na tomto místě nezmiňuji Suitu rusticu op. 19, která časově předchází Partitě, a které se více věnuji v kontextu ostatních skladatelčiny skladeb v Kapitole IV

Začátek práce na Concertinu lze velmi dobře vystopovat v korespondenci Vítězslavy Kaprálové určené jejím rodičům. V dopise z 28.3.1939 píše: „*Dále jsem začala psát, co nevím, co je: Pro dva sólové instrumenty a orchestr, jenže nevím, co je ten druhý instrument. První jistě housle, ten druhý hoboj? Klarinet? Trompeta? Charakter je totiž velmi výbušný, rozsah dosti veliký. Nyní asi po 40. taktech jsem se zastavila a musím si to nejprve vyřešit. Psala jsem to asi jako pro klarinet, ale je to divná kombinace?*“³⁴ Titulní list skici Concertina nese datum 18. března 1939 a označuje tak začátek kompozice první věty, kterou dokončila 10. dubna. V jejím deníku z roku 1939 pak najdeme, že kompozice druhé věty trvala od 18. do 25. dubna 1939 a na třetí nedokončené větě začala pracovat 26. dubna 1939. Skutečnost, že sama neměla přesnou představu o tom, co vlastně píše nebo jakou rámcovou formu bude dílo mít, je patrná i z označení XY, kterým skladbu v dopisech a v deníku nazývala: „*Zatím je hotový první kousek, bude jich aspoň pět. Je to psáno stále takhle*



a takové černisko. Ovšem nevím, jak se to bude jmenovat. Říkám tomu zatím XY a dělám s tím velké tajnosti....“³⁵ Pracovala sama, bez zásahů Martinů, který slyšel až hotovou první větu a velmi se mu líbila. Jeho poznámky však na rozdíl od rukopisů Partity nenalezneme v žádném z autografů Concertina

Autografy

V hudebním oddělení Moravského zemského muzea se v pozůstalosti Vítězslavy Kaprálové nacházejí pod signaturou A 29. 717 tři autografy pojednávaného díla.

³⁴ Korespondence Vítězslavy Kaprálové s rodiči je uložena v její pozůstalosti v hudebním oddělení Moravského zemského muzea v Brně

³⁵ Dopis rodičům z 5.4.1939

Prvním autografem je skica s názvem *Koncert pro housle a klarinet*,³⁶ která je na titulní straně opatřena datem začátku skladatelčiny práce na této skladbě "18. března 1939 Paris". Skica je vypracována v tzv. particellu, psaném na čtyřech notových systémech, přičemž dva vrchní jsou určeny sólovým nástrojům, nejsou však označeny nadpisem, a dva spodní jsou klavírní verzí orchestrálního partu.³⁷ Tímto způsobem jsou detailně vypracovány první dvě věty, ze třetí věty pak jen 72 taktů bez ukončení. Skica obsahuje na první straně též poznámku o nástrojovém obsazení orchestru, které Kaprálová zřejmě původně zamýšlela: Fl. 1, Ob. 2, Fg. 2, Tr. 1, Cor. 1, Bicí, Klavír, 6 Houslí, 3 Vcl. Nalezneme zde také na některých místech skladatelčiny poznámky k instrumentaci či ke střídání sólistů a orchestru.

Druhým autografem pod signaturou A 29.717 je pak partitura,³⁸ která obsahuje instrumentovanou část první věty Concertina, přesněji prvních 35 taktů, ovšem oproti původnímu záměru ve značně rozšířeném obsazení: Fl. 2, Ob. 2, Cl. 1, Fg. 2, Cor. 4, Tr. 1, Trbn. 3, Piatti, Tymp., Piano, Vlni. I, II, Vla., Vcl., Cbs.³⁹

O tom, že se Kaprálová pravděpodobně mezi menším a rozšířeným obsazením orchestru rozhodovala, svědčí třetí autograf,⁴⁰ který tvoří jen jeden notový list, na němž je úvodních 16 taktů první věty instrumentováno pro původní menší nástrojové obsazení,⁴¹ tak jak bylo naznačeno ve výše zmíněné skice prvního autografu, jen s drobnými změnami Fl. 1, Ob. 2, Fg. 2, Tr. 1, Cor. 2, Tymp., Piatti., Tamb., Piano 1, Viol. 8, Vcl. 4.

Instrumentace Concertina

V srpnu 1939 Kaprálová v dopise rodičům píše, že instrumentuje Concertino a k otázce rozšířeného obsazení orchestru, o kterém uvažovala, vtipně dodává: „*Potřebuji foukací instrumenty, ono to má u mne vždycky*

³⁶ v dalším textu pro přehlednost označován jako **A1**

³⁷ viz. Přílohy, fotografie č. 12, str. 85

³⁸ v dalším textu označován jako **A2**

³⁹ viz. Přílohy, fotografie č. 17, str. 86

⁴⁰ v dalším textu označován jako **A3**

⁴¹ viz. Přílohy, fotografie č. 18, str. 88

takový vojenský ráz a na to je třeba hodně fofru.”⁴² O dva měsíce později v dopise z 28. října 1939 rodičům píše, že jí jde instrumentace velmi pomalu, neboť Martinů „jí do toho mluví”. Jak naznačuje výše zmíněná existence komornější verze návrhu instrumentace (A3), uvažovala Kaprálová o rozdělení smyčců pouze na skupinu houslí (8) a violoncell (4). Mohl ji zřejmě v tomto případě inspirovat opět Bohuslav Martinů, který si v díle *Tre Ricercari*, vznikajícím v tomtéž čase jako Kaprálové *Partita*, vytvořil specifický ansámbl. Tvoří jej Fl., Ob. 2, Fg. 2, Tr. 2, Piano 2 a dále smyčce, které rozdělil na 3 skupiny houslí a 3 skupiny violoncell. Podobné dělení houslí na tři skupiny najdeme taktéž například v jeho *Concertu grossu* z roku 1937. Toto rozdělení komentoval sám Martinů slovy: „...aby se rozdrobil plný zvuk smyčců a bylo více práce polyfonické“⁴³ a Jaroslav Mihule ve skladatelově monografii k tomuto tématu dodává: „*K odlehčení faktury má podle názoru Martinů přispět experimentující uspořádání orchestru; už v Concertu grossu dělí housle na tři skupiny, aby oslabil tradiční symfonický zvuk obligátních primů a sekundů; v Ricercarech dělí na tři skupiny jak housle, tak violoncella, přičemž zbývající smyčce jsou vůbec vypuštěny....výsledek po stránce instrumentační skutečně dává za pravdu tomuto námětu v obsazení: přechodu ke komornímu projevu je dosaženo dokonale a sólistický charakter nástrojů partitury účinně vyniká.*“⁴⁴

Vzhledem k tomu, že instrumentační umění nebylo silnou stránkou Vítězslavy Kaprálové, jak můžeme usuzovat z jejích předchozích orchestrálních skladeb, mohlo být zmíněné experimentující nástrojové uspořádání u Martinů pro ni výzvou k jinému náhledu na kombinace nástrojů, než měla doposud. Charakteristickým prvkem jejích předešlých orchestrálních kompozic včetně *Partity* byla totiž instrumentace v blocích celých nástrojových skupin, přičemž komplikovanější kombinace jednotlivých nástrojů či užití kombinací barev několika sólových nástrojů se takřka neobjevuje.

⁴² dopis rodičům, bez data, srpen 1939

⁴³ Komentář Bohuslava Martinů pro program koncertu Bostonského symfonického orchestru 14.11.1941 in: Bohuslav Martinů, *Domov, hudba a svět*, ed. M. Šafránek, Praha 1966, str. 276

Oproti skice první, druhé a části třetí věty Concertina, která byla hotova během necelých dvou měsíců, se práce na instrumentaci prodlužovala a nakonec z ní zůstaly pouze ony dvě fragmentární partitury první věty Concertina. Jelikož navíc obě nejsou datovány, je velmi nesnadné, takřka nemožné činit závěry jak o konečném obsazení tak i o celkovém vyznění skladby, jelikož není vyloučeno, že by se, jak jsem již naznačila výše, instrumentace v dalším průběhu zásadněji lišila, jak tomu bylo například u instrumentace Partity pro klavír a smyčcový orchestr.

Rekonstrukce a dokončení Concertina

Pro novodobou rekonstrukci Concertina se pramenem staly dva ze zmíněných autografů. Původní skica (A1) sloužila jako základ, přičemž pro realizaci instrumentace si editoři vybrali fragment původní partitury s rozšířeným obsazením (A2). Rekonstrukci první a třetí věty provedl skladatel a muzikolog Miloš Štědroň, druhou větu rekonstruoval skladatel Leoš Faltus.

Rekonstrukce první věty obsahuje celkem 98 taktů, z čehož plných 97 taktů je totožných se stejným počtem taktů rukopisné skici (A1), ve které chybí úvodní takt a skica tak začíná přímo uvedením tématu v druhém taktu. Tento úvodní takt nechybí ovšem v druhém prameni - v rukopisné partituře (A2). Právě tento druhý pramen – torzo rukopisné partitury s rozšířeným obsazením orchestru – si editoři vzali jako výchozí předlohu pro instrumentaci nejen první věty, ale byla jim spolu s instrumentačními poznámkami obsaženými v rukopisné skice zároveň inspirací i pro instrumentaci zbylých dvou vět.

Pro rekonstrukci druhé a třetí věty pak byla jediným podkladovým materiálem původní skica (A1). Rekonstrukce druhé věty zahrnuje 52 taktů totožných s původní skicou. Editor při instrumentaci této věty přihlédl k dílčím instrumentačním poznámkám, které původní skica obsahuje.

Rekonstruovaná partitura třetí věty obsahuje celkem 86 taktů, přičemž s původní skicou, koresponduje 72 taktů. Dále editor přikomponoval celkem 14 taktů a skladbu ukončil. V těchto čtrnácti taktech

⁴⁴ Mihule, Jaroslav: B. Martinů – osud skladatele, Praha 2002, str. 267

použil materiál ve třetí větě již uvedený, jde o doslovné opakování taktů 16 - 25, jen s tím rozdílem, že party sólových nástrojů prohodil a v taktech 81-82 přidal navíc lesní rohy, trubky a trombony, které zdvojují party smyčců, a zvukově tak připravují závěr skladby. Závěr skladby tvoří tzv. fade out, beze změny se opakující takt, který má podle poznámky editora končit do vytracena. Je symbolické, že tento takt přesně koresponduje s taktem 72, který byl v nedokončené původní skice třetí věty posledním, jež Kaprálová napsala.

V návrhu instrumentace části I. věty Concertina předepisuje Kaprálová i klavír. Není to u ní nic nezvyklého. Již v jejím předchozím díle, Partitě pro klavír a smyčcový orchestr op. 20, je klavír exponován především jako nástroj orchestrální. Je to nesporně vliv Bohuslava Martinů, který ve svých koncertantních skladbách 30. let (*Tre Ricercari*, *Concerto grosso*, *Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány*) důsledně uplatňuje klavír jako orchestrální nástroj. Z torza instrumentace I. věty Concertina V. Kaprálové vyplývá, že měla v úmyslu užít klavír jako rytmicko - akordický nástroj, který má buď samostatnou rytmickou linii, nebo v krátkých vstupech akordicky podporuje dění v orchestru. Jakou úlohu však měl hrát klavír v konečné verzi Concertina lze z pouhých 35 taktů autorčiny instrumentace I. věty jen těžko vyvozovat. Mohu pouze konstatovat, že editor, v tomto případě Miloš Štědroň, použil klavír v obou krajních větách velmi sporadicky a že zde klavír plní především funkci rytmického nástroje.

Rekonstrukcí nedokončeného autografu Concertina uvedli editoři po 64 letech v život jedno z posledních děl Vítězslavy Kaprálové. Nově rekonstruovaná partitura se dočkala svého vydání v roce 2003.⁴⁵

⁴⁵ *Concertino pro housle, klarinet a orchestr op.21*, Editio Bärenreiter, Praha 2003

Kapitola II/2

Concertino pro housle, klarinet a orchestr op.21 Analýza

Při své analýze vycházím ze dvou notových materiálů, z nichž zásadním je původní skica – particell zahrnující dvě kompletní věty a 72 taktů fragmentu věty třetí (A1) a dále na některých místech přihlížím k nově rekonstruované partituře, kterou v následujícím textu označuji zkratkou **RP**.

1.věta Andante ma non troppo

Pokud bylo v rozboru předchozího díla – Partity – možné hovořit víceméně o jasné formové koncepci jednotlivých vět a bylo lze sledovat a popisovat jednotlivé velké a malé díly této formy nebo jejich témata, u Concertina takový postup není možno provést. Například první věta sice nese rysy třídílnosti, ale všechn její materiál vyrůstá z jednoho tématu, přičemž celá forma první věty je pak plně podřízena polyfonickému zpracování tohoto tématu. Nenalezneme znatelný rozdíl mezi expozicí tématu a středním „prováděcím“ dílem, jen reprízu lze rozpoznat, jelikož přináší hlavní téma v jeho původním tvaru. Vodítkem pro rozčlenění první věty Concertina může být i sledování změn faktury hudebního proudu.

Nacházíme zde z tohoto pohledu čtyři části: v první části (t. 1 – 36) je faktura určována oběma sólovými nástroji, které uvádějí téma a jeho modifikace, zatímco orchestr zde není samostatně exponován na ploše větší než jeden až tři takty. Plní spíše funkci krátkých vstupů do sólových partů a skladatelka k tomuto účelu využívá spíše skupinu dechových nástrojů než skupinu smyčců. K oběma skupinám se pak na ojedinělých místech přidává klavír.⁴⁶

Část druhá (t. 37 – 60) je charakterizována vstupem homogenního orchestrální proudu, který poprvé sám přináší i další podobu tématu, vytváří

⁴⁶ V tomto bodě vycházím z fragmentu rukopisné partitury (A2). Při charakterizaci dalších částí jsou mi vodítkem skladatelčiny poznámky ve skice (A1), kde přesně označuje střídání orchestrálních a sólových částí, či samostatné orchestrální vstupy bez sólistů, které jsou v takových případech podrobněji rozepsány ve všech čtyřech linkách particellu.

samostatný hudební proud a stává se rovnocenným partnerem a zároveň protihráčem obou sólistů.

Jako část třetí (t. 61 – 78) můžeme vnímat zlomový moment věty, v němž bez účasti orchestru probíhá kadence obou sólistů, která pracuje s modifikacemi jednotlivých částí tématu.

Fakturu závěrečné čtvrté části (t. 79 – 98) opět určuje orchestrální proud bez sólistů, který větu vygraduje k vrcholu, přičemž v posledních pěti taktech můžeme sledovat rozdíl mezi skladatelčíným vyústěním věty, jak jej vidíme ve skice ⁴⁷ a editorským závěrem první věty, který nacházíme ve vydání rekonstruované partitury. ⁴⁸

I. část (t. 1 – 36)

Po zaznění úvodního taktu, který je jakýmsi bleskovým fanfárovým (žesťová sekce, tympán, piatti, klavír) otevřením skladby, je bezprostředně exponován základní tvar tématu a to pouze v sólových nástrojích. Základní podobu hlavního tématu skladatelka zachytila v dopise rodičům z 5.4.1939, kde nastínila i některé další zajímavé momenty věty. Píše: „*Je to divný styl, kde hrají třeba housle a klarinet v kadenci*

The image displays a musical score for Violin and Clarinet. The top system is labeled '114. viol.' and 'clar.' and shows a cadence with the word 'nebo' written above the clarinet part. The middle system is labeled 'orchestr.' and shows the orchestral accompaniment. The bottom system is labeled 'Hlavní motiv je:' and shows the main motif for Violin and Clarinet.

⁴⁷ viz. Přílohy, fotografie č. 16, str. 87

⁴⁸ viz. samostatně přiložená partitura Concertina pro housle, klarinet a orchestr, op.21, Editio Bärenreiter, 2002

Jak vysvítá z notového příkladu uvedeného v dopisu, jedná se o téma dvojhlasé, s nímž později Kaprálová skutečně tak pracuje. Spojení dvou témat, klarinetového a houslového v taktech 2 a 3, je tedy již první modifikací jakéhosi společného základního tématického tvaru, který se ale ve své původní podobě ve skladbě nevyskytuje. Téma lze rozdělit na čtyři částičky, z nichž každá se vyznačuje charakteristickým rytmem, přičemž čtvrtá část je rytmickou obdobou první, ale je již zároveň její melodickou variantou.⁴⁹ Jelikož v dalším průběhu skladby nepracuje skladatelka s celým tématem, ale naopak vytváří řetězce modifikací právě těchto jeho jednotlivých částíček, můžeme pro ně na tomto místě použít označení „buňka“, které používal v popisech svých děl Bohuslav Martinů a jež v analýzách jeho děl funguje přímo jako *terminus technicus*.

Melodika tématu je komplikovaná, využívá hojně úzkých intervalových kroků, ale i oktávových či nónových skoků a též kvartových a kvintových intervalů. Pro první buňku jsou charakteristické intervaly $m2$ a $m3$, pro druhou je to $m2$ a $zv4$ v houslích, sestupnou $m9$ najdeme ve čtvrté buňce, intervaly $zv4$ a $zm5$ jsou pak například rámcovými vztahy druhé buňky. Oba sólové nástroje, ač hrají totožnou rytmickou podobu tématu, tak počínaje druhou buňkou v každém z nich probíhá jiný melodický tvar tématu, přičemž jejich vzájemný vztah operuje s intervaly $zv4$, $v6$ či $m,v2$.

Rytmicky je téma členěno velmi vynalézavě, zaujme již dvaatřicetinami a šestnáctinou na začátku a pak zejména tečkovaným rytmem drobných rytmických hodnot, který se v něm vyskytuje 3x. Jsou to pak typické znaky, podle kterých se mohou rozeznat nejrůznější proměny a modifikace tématu a jeho částí - "buněk". Hlavními nositeli těchto volně po sobě navazujících variant jsou v této části především oba sólové nástroje. Z hlediska práce s částí tématu, v tomto případě s buňkou č. 2, stojí za pozornost takty 8 – 10, v nichž tato probíhá ve své nové augmentované rytmické podobě v sólových houslích a tvoří chromatickou sekvencovitou gradaci, při níž asistuje i sólový klarinet opět sekvencovitě posouváním motivem sestupných $zm5$, tedy intervalem, který je charakteristický právě pro druhou "buňku".

⁴⁹ části vyznačeny v příložené partituru Concertina

Podobnou figurativní práci tentokrát s "buňkou" č. 1 nacházíme v sólovém klarinetu v taktech 10 – 12, kde se její vnitřní rytmus zrcadlově převrací nebo se pracuje vzestupným i sestupným způsobem pouze s její první polovinou (dvě dvaatřicetiny + šestnáctina). Skladatelka se důsledně vyhýbá i jen náznaku toho, že by v průběhu věty znovu zazněla podoba tématu uvedeného na začátku a zabraňuje tomu několika způsoby. Kromě osamostatnění jednotlivých "buněk" a práce s nimi (viz výše), Kaprálová používá "buňky" sice řazené za sebou, jako tomu bylo v původním tématu, avšak přehazuje jejich pořadí, či zároveň mění jejich vnitřní rytmus. (viz t. 7 - 8, 13 - 21)

Tato práce je v první části věty ponejvíce svěřena oběma sólovým nástrojům, zatímco orchestr se omezuje na kratší vstupy či doprovodné figury, jejichž varianty vycházejí po rytmické stránce z materiálu tématu, zejména z charakteristického tečkovaného rytmu 1., 2. a 4. "buňky". Další typická podoba doprovodné figury vinoucí se všemi nástrojovými skupinami je tvořena synkopickou modifikací "buňky" č.3 a její obrácenou "předražnou" variantou, která je typickým znakem moravské lidové hudby.⁵⁰

Z pohledu instrumentace se jeví velmi zajímavým závěr I. části věty (t. 25 - 35). Skladatelka zde vynechává smyčce a z dechových nástrojů pracuje nejprve s první flétnou a prvním hobojem, později již pouze s flétnou, které spolu se sólovými houslemi a klarinetem uklidňují hudební proud a vytvářejí tak zvukově kontrastní plochu k nadcházejícímu dynamickému II. dílu věty. Instrumentačně vtipné a působivé je na tomto místě i použití zvonků, přičemž celkovému zklidnění napomáhá Kaprálová i hudebně doslovným opakováním tří taktů (srovnej t. 25 - 27 a 28 - 30). Na tomto místě tak můžeme sledovat znaky osamostatňování jednotlivých nástrojů a využití kombinace jejich barev.

⁵⁰ viz takty 8 - 10 Ob., Fg. I, II; t. 17 - 19 dřeva + klavír; t. 23 - 25 Viol. II, Vla., Vcl., t. 47 - 49 a t. 83 - 85 Viol. I, II, Vla.

II. část (t.37 - 60)

Jelikož od taktu 36 je instrumentace dílem editorů, nerozebírám nadále podrobně dění v jednotlivých skupinách nástrojů, ale činím tak pouze tam, kde byly ve skice přesnější poznámky ohledně orchestrálních hlasů, jinak i v následující druhé a třetí větě hovořím obecně o orchestru.

Druhá část první věty se ohlašuje šestitaktovým vstupem orchestru, který se vyznačuje homogenním zvukem a pregnantní rytmikou, což umocňuje jeho kontrast vůči předchozímu ději. V těchto šesti taktech je opět nově zpracováván materiál tématu a to především "buňky" č.1 a dále tečkovaného rytmu typického pro "buňky" č. 1, 2 a 4. Oproti začátku prvního dílu, jehož uvedení tématu tíhlo k *As* (ovšem se zvýšeným šestým stupněm a současně sníženým i zvýšeným čtvrtým a sedmým stupněm), můžeme uvedení tématického materiálu na počátku dílu druhého harmonicky vysvětlit jako in *ais*. Vzhledem k tomu, že čtvrtý díl uvádí následně tématický materiál in *h*, in *c* a celá první věta končí v *A dur*, vysvítá z těchto záchytných harmonických bodů celkový chromatický vývoj první věty, který může být, s ohledem na množství modulací uvnitř jednotlivých dílů, chápán spíše jako určitý druh harmonického směřování vyplývajícího z vedení hlasů, než jako promyšlený harmonický plán.

Orchestrální plochy druhé části věty dělí skladatelka podobně jako v Partitě do rytmicky homogenních seskupení jednotlivých nástrojových skupin. Od taktu 36 můžeme sledovat pásmo vrchních smyčců jdoucí v jednotném rytmickém pohybu proti doplňujícímu protihlasu v basové smyčcové linii, stejný princip pak provází i například takty 47 - 50, 53 - 60. Dechová sekce se i podle poznámky ve skice (**A1**) v celé druhé části neuplatňuje, kromě tří taktů figurativního doprovodu v žestích (t. 39 - 41) a nenalézáme zde ani klavír, což tuto část, i když má celkově vnitřně rytmicky a motivicky dynamičtější charakter, zvukově ladí spíše do komornější polohy. Orchester tu na některých místech působí i jako protihráč sólových hlasů, jak tomu je v taktech 52 - 60, kdy všechny hlasy včetně sólových

zpracovávají pouze jednu částičku původního tématu vyznačující se charakteristický tečkovaným rytmem.

Oba sólové nástroje tvoří v druhé části věty samostatný nezávislý hudební proud, založený zpočátku na uvedení tří "buněk" tématu v každém nástroji zvlášť, za doprovodu ostinátních motorických dvaatřicetinových skupinek vždy v druhém hlase. V jiné - virtuóznější - podobě nacházíme proud dvaatřicetinových hodnot v taktech 50 - 51, kde je v houslovém partu ještě zřejmé jejich odvození z části "buňky" č.1 (dvě dvaatřicetiny a šestnáctina). V obou nástrojích mají tyto skupiny výrazně chromatický charakter, přičemž skladatelka důsledně pracuje tak, aby oba hlasy šly vždy ve vzájemném protipohybu.

Oba druhy těchto skupin drobných rytmických hodnot jsou následně plně využity v kadenci sólových nástrojů třetí části věty. Tři charakteristické "buňky" vytvářející téma, jak je po sobě uvádějí sólové housle a klarinet v taktech 42 - 44, jsou nejen nové svým odlišným intervalovým průběhem, ale i rytmickým zpracováním. Skladatelka je oproti jejich původnímu pořádku uvádí v zrcadlově obráceném sledu ("buňka" č. 3, 2, 1) a u "buněk" č. 1 a 2 navíc převrací jejich vnitřní rytmické členění. Další novou rytmickou i intervalovou modifikaci tentokrát „buňky“ č. 1 uvádějí v taktech 46 – 49 sólové housle zároveň s figurou šestnáctinových sestupných *zm5* či *zv4* (psáno obojím způsobem). Typické intervalové rozpětí této figury lze vyvodit z původního tvaru „buňky“ č. 2 (viz. t. 2), přičemž figuru používá skladatelka již v první části věty jako materiál doprovodný (viz t. 8 – 10), ale až zde ji povyšuje na samostatný motiv, který dále v tomto duchu rozvádí ve třetí části věty.

III. část (t. 60 - 78)

Osmnáctitaktová "kadence" sólových nástrojů, kterou označují jako třetí část první věty, představuje nový fenomén ve skladatelčině pojetí proporcí formy. Přesto, že tento úsek má silné prvky klasické sólistické kadence, představuje zároveň nedílnou organickou součást věty a v tomto smyslu uvádí skladatelka podobné sólové úseky obou koncertantních nástrojů i na začátku druhé a ve třetí větě Concertina. V předchozím

analyzovaném díle, Partitě pro klavír a smyčcový orchestr, nacházíme podobné kadenčně zabarvené části a sice jako součást třetí věty. Kaprálová kadence v Partitě svěřuje klavíru, který se jimi zviditelňuje jako koncertantní nástroj, přestože nemá v tomto díle, na rozdíl od obou sólistů v Concertinu, výslovně sólový charakter. Hudební materiál těchto úseků a skladatelčina práce s ním se také v obou dílech výrazně odlišuje. Zatímco v kadencích Partity pracuje pouze s jedním motivem, který v sekvencích posunuje, v Concertinu, zejména v pojednávané první větě, nalezneme jak modifikace všech tří základních „buněk“ tak i nové motivy z materiálu těchto „buněk“ vyrůstající. A pokud jsou dvě kadenční plochy třetí věty Partity svým vyzněním spíše statické, pak o pojednávaných částech Concertina můžeme říci, že mají silně prováděcí charakter a vnitřní dynamický vývoj.

Sólové nástroje nejprve pracují především s první „buňkou“, kterou dokonce na začátku třetího dílu uvádí klarinet v tónově i rytmicky původní podobě. Její následné vzestupné, sestupné i kombinované varianty jsou modifikovány rozšířením intervalových kroků, přičemž skladatelka používá s oblibou intervaly *č4* nebo *č5* (t. 65, 66). Dalším výrazným prvkem je zde augmentovaná podoba tečkovaného rytmu, který je charakteristickým znakem původního tématu. V dalším průběhu třetí části se z materiálu tématu objevuje již pouze část první „buňky“ a to střídavě v obou sólových hlasech (t. 68 – 71).

Obě sólové linie pak plynule přecházejí do volného, v houslích nepřetržitého, virtuózního proudu drobných dvaatřicetinových hodnot, který je, opět zejména v houslovém partu, založen na chromatických postupech vztahujících se vždy k určitému základnímu tónu. Kontrast k těmto figuracím vesměs širokého intervalového rozpětí v houslích tvoří skupiny dvaatřicetin v klarinetu, které využívají naopak spíše malých intervalových kroků $m/v\ 2$ a $m/v\ 3$. Tam kde oba hlasy znějí zároveň, využívá skladatelka často vedení hlasů v protipohybu, přičemž někdy je tón, ke kterému se hlasy vztahují společný (viz t. 72 *a*, t. 74 *b*, t. 76 *h*), jindy jsou to dva různé tóny (t. 75 *b* v houslích, *h* v klarinetu). Rychlé chromatické postupy v obou

nástrojích, které se vzájemně kříží, umocňují záměrnou harmonickou nezakotvenost a celkovou tóninovou neurčitost třetího dílu věty.

IV. část (t. 79 - 98)

Vrcholem a zároveň závěrečným tónem třetího dílu je tón *h*, od kterého se odvíjí i počáteční uvedení varianty „buňky“ č. 1 ve čtvrtém dílu věty. Ten je celý, vyjma posledních sedmi taktů, věnován pouze orchestru, který skladatelka, jak naznačuje ve skice, dělí do dvou bloků nástrojových skupin. Prvním blokem je kompletní skupina smyčců (t. 79 – 82), která v houslích a violách uvádí variantu „buňky“ č. 1 doprovázenou modifikací „buňky“ č. 3 ve violoncellech a kontrabasech. Jako druhý samostatný homogenní blok se zde jeví nástup dřevěných dechových nástrojů a sice prvních hráčů klarinetu, hoboje a flétny, jejichž vstup opět pracuje s „buňkami“ č. 1 a 3, přičemž k unisonu flétny a hoboje tvoří klarinet figurativní protihlas. Koncertantní charakter tohoto vstupu dechové skupiny – jakéhosi concertina ve smyslu vyčleněné sólové skupiny nástrojů – potvrzuje i fakt, že hudební materiál v taktech 82 – 86 je totožný s takty 7 – 11, ve kterých tyto dvě linie přednášejí oba sólové nástroje. Dva výše zmíněné bloky se záhy spojují (od t. 82) a vytvářejí tak dvě zároveň probíhající a na sobě navzájem nezávislá pásma, která jsou doprovázena v žestích a basové linii smyčců variantami „buňky“ č. 3.

Pokud bychom se podívali zpětně na hudební materiál první věty a porovnali skladatelčinu práci s jednotlivými „buňkami“, zjistili bychom, že jako jednotící prvek celé věty můžeme označit pouze jednu z nich, a sice onu necharakterističtější částičku původního tématu, kterou je „buňka“ č. 1. V tomto smyslu se nám jeví i v průběhu celého závěrečného čtvrtého dílu, kdy můžeme sledovat nejen sled jejích jednotlivých modifikací, ale i souznění těchto různých variant najednou.⁵¹ Její typický rytmický vzorec, který v sobě obsahuje potencionální dynamičnost, využívá skladatelka plně v závěrečné gradaci první věty (t. 86 – 89), kde s ním pracuje podobným způsobem, jaký na gradačních místech najdeme také u Bohuslava Martinů a

⁵¹ viz t. 86 - 1. varianta ve Fl. a Ob., 2. varianta v Cl.; t. 87 - 1. varianta ve Fl. a Ob., 2. varianta ve Viol. I., II. a Vla.

sice způsobem motorického posouvání „buňky“ v sekvencích. Kaprálová používá k tomuto účelu sekci dřevěných dechových nástrojů, ve které posouvá první „buňku“ v chromatických sekvencích nad prodlevou smyčců, žesťů a klavíru.

Za pozornost na tomto místě stojí též řešení harmonické, kdy zatímco gradace dřev probíhá in *E/e*, ona prodleva je postavena na undecimovém akordu *b-d-f-as-c-e*, přičemž undecimu skladatelka umísťuje do basové linky. Harmonickou dvojznačnost gradace sjednocuje až její závěrečný akord – ve všech hlasech plně znějící *D dur*.

V samém závěru první věty se úprava editorů rozchází s původní skicou. Společným prvkem jim zůstává sedmitaktová kadence obou sólových nástrojů, ale zatímco editoři ponechávají závěr čistě jen oběma sólovým nástrojům, čímž vzniká celkové zklidnění a věta zůstává konečnými trylky jaksi nedořečena, tak v původní skice je skladatelkou navržen „klasičtější“ závěr ve smyslu dynamického zakončení věty zvukem celého orchestru.⁵² Závěrečný trylek v sólových hlasech je reminiscencí na začátek původního tématu potažmo na „buňku“ č. 1 s charakteristickým intervalem *m2*. Konečný souzvuk sólových nástrojů *a – cis*, který skladatelka ve skice potvrzuje plným zazněním *A dur* v orchestru, připravuje plynulé navázání druhé věty Concertina.

2. věta

Formu druhé věty nelze přehledně vyznačit, či rozdělit její průběh na jednotlivé ohraničené části. Spíše se jedná o plynulý hudební proud bez větších dynamických výkyvů, který vyrůstá z jednotného hudebního materiálu. V „novosti“ práce a výrazu jde skladatelka ještě dále než v první větě Concertina. I první věta sice byla v podstatě monotematickým útvarem, ale zároveň jsme mohli mluvit o tématu pregnantním a jasně formulovaném, jehož uvádění nebo uvádění jeho částí – „buněk“ v jejich různých modifikacích bylo vždy rozpoznatelné. Naproti tomu v druhé větě podobně formulované téma vůbec nenacházíme.

Za výchozí tematický materiál lze v druhé větě považovat úvodní vstup sólových nástrojů, zejména pak klarinetu, který v prvních pěti taktech sám a v dalších devíti taktech za doprovodu sólových houslí uvádí širokodechou meditativní melodickou linii, jež je prosta nejen jakéhokoliv náznaku periodického uspořádání, ale nemá ani znaky uceleného tématu, jak jej nacházíme například v druhé větě Partity. Tato melodická linie pak obsahuje některé výraznější melodické a rytmické prvky či intervalové kroky, které se ale již v této melodii samé proměňují a vytvářejí nové varianty a stávají se v dalším průběhu jakýmsi spojovacím materiálem hudby celé druhé věty.

Melodie sólového klarinetu, tak jak ji vidíme v úvodních čtrnácti taktech, má charakter volně se rozvíjející improvizace, ke které se přidávají sólové housle s figurativním doprovodem, založeném na pohybu převážně osminových hodnot. Linie klarinetu se vyznačuje mnohotvárným rytmickým a melodickým členěním. Skladatelka používá synkopy, trioly či šestnáctinové kvintoly a sextoly, v melodice pak často chromatické postupy střídané většími intervalovými skoky. Úvodní plocha je sice započata v návaznosti na konec první věty in *a*, ale častými chromatickými postupy v melodice klarinetu a volbou intervalového materiálu dvojzvuků v houslích (v7, *m/v2*, *č5*, *č4*) skladatelka dociluje záměrného narušování potencionálního tonální tíhnutí.

Pro lepší orientaci při analýze lze větu rámcově rozčlenit dle faktury na tři části a sice první část věnovanou pouze sólovým nástrojům (t. 1 – 14), druhou, kde do hry vstupuje i orchestr (t. 15 – 42), a konečně třetí část opět věnovanou sólistům (t. 43 – 52). Věnujme se nyní oněm výraznějším momentům hudebního materiálu úvodních čtrnácti taktů a jejich podobám a zpracování v rámci celé věty.

Největší pozornost na sebe v průběhu věty upoutávají motivy prvních tří taktů první části. Charakteristický je zejména motiv tečkovaného rytmu prvního taktu, dále pak vzestupný motiv intervalu *č8* z druhého taktu a v neposlední řadě motiv šestnáctinové skupinky obsahující interval vzestupné *v2* ve druhém taktu. Všechny tři motivy nalézáme například v

⁵² Srovnej se skicou Concertina, viz. Přílohy, fotografie č. 16, str. 87

orchestrálním vstupu v taktu 15 (Vlna I, II), dokonce ve stejném tónorodu jako na počátku věty, kde jsou, přes určitou modifikaci (augmentace motivu vzestupné oktávy), řazený za sebou v podstatě ve stejné souslednosti jako v prvních třech taktech a doplněny protihlasem (Vlna II). Opětný nástup obou sólových nástrojů v taktech 21 - 22 uvádí již jejich silně změněnou variantu, když lze rozpoznat jen druhý a třetí z výše jmenovaných motivů. Naposled se setkáme se sousledným řazením těchto tří motivů v taktech 32 - 34, kde je uvádí sólový klarinet za částečné asistence orchestru a protihlas mu tvoří part sólových houslí, který je založen na sekvencovitém posouvání třetího motivu.

Pokud jde o zpracovávání samotných jednotlivých motivů v rámci celé druhé věty, lze říci, že je skladatelka nezpracovává způsobem, který známe z předchozích děl zejména z Partity. Hovořím na tomto místě sice o motivech, ale opět by se spíše hodilo označovat tyto malé charakteristické hudební částičky jako "buňky", jak jsem toto označení používala v analýze první věty. Úvodní část druhé věty disponuje velkým počtem těchto motivků, které Kaprálová neustále dále přetváří, čímž vzniká řetězec nových tvarů, které jsou opět volně v duchu improvizace kombinovány.

Podobně jako v první větě a potažmo v celém Concertinu již nelze hovořit o hlavním a vedlejším tématu a jejich kontrastnosti, stejně jako o dílech na těchto tématech vystavěných. Jde spíše, a pro druhou větu to platí obzvláště, o jeden homogenní celek od samého počátku se silně "prováděcím" charakterem, který čerpá z hudebního materiálu uvedeného bezprostředně na začátku věty, obsahujícího již v samotném svém základu prvky modifikace. Vzniká tak předivo hlasů, ve kterém na většině míst nelze označit melodickou linii nebo motiv za vedoucí či doprovodný, protože mají stejnou důležitost a vzájemně na sebe svými změnami reagují či se doplňují, jako například linie sólových nástrojů v taktech 21 - 25 nebo 32 - 35.

Dalším prvkem typickým pro skladatelčinu práci je řazení jednotlivých variant jednoho motivu za sebe nebo jejich posouvání v sekvencích. Jako příklad pro tyto modely práce může sloužit zpracování motivu čtyř šestnáctin vyznačujícím se intervalem v_2 ve střední části věty (t. 15 - 42). Tento motiv, jehož původní podobu nalézáme ve druhém taktu

úvodní části věty, je nejprve posouván v nezměněné intervalové podobě v sólovém klarinetu (t. 21 - 23 a t. 26) a jeho další variantu posléze vidíme v taktech 28, 29, kdy se jeho vnitřní rozsah rozšiřuje až na dvě oktávy, přičemž intervalová podoba motivu se nemění. V následném průběhu použije skladatelka tento motiv jako základ gradace středního dílu, když jej v partu sólových houslí opět posouvá v sekvencích (t. 31 - 37). Jeho role motivu vinoucího se celou větou se potvrzuje i v závěrečném dílu, kde jej nalézáme na samém konci druhé věty jako symbolickou reminiscenci na hudbu úvodního dílu.

Za pozornost stojí i letmé motivické propojení s materiálem první věty. V taktech 22 - 25 totiž používá skladatelka jako doprovodnou orchestrální figuru variantu oné charakteristické části "buňky" č.1 (Cl. - sólo, Viol. I, II)⁵³, kterou nalezneme pak i v závěrečné části věty ve vstupu sólového klarinetu (t. 43).

3. věta

Jelikož se ze třetí věty dochovalo pouze torzo 72 taktů, lze se pouze dohadovat, jakou formální koncepci pro větu skladatelka zamýšlela. Ve srovnání se skicou druhé věty obsahuje skica (particell A1) věty třetí větší množství škrťů delších pasáží, jejichž povaha svědčí o silné skladatelčině invenci a zároveň o její snaze udržet sevřenou a homogenní formu. Při bližším pohledu bychom mohli vysledovat určité prvky odkazující na rondovou formu, ve které je psána i třetí věta předchozího díla - Partity pro klavír a smyčcový orchestr.

Ostatně se stejnou větou Partity pojí třetí větu Concertina i základní podoba hlavního tématu a struktury jeho doprovodu v jednotlivých hlasech. Obě témata mají společný scherzandový charakter rytmu i celkové pregnantní rytmické řešení - téma Partity probíhá ve 3/4 metru ve čtvrt'ových hodnotách, téma Concertina v 6/8 metru v osminových hodnotách. Obě témata skladatelka uvádí bezprostředně na začátku věty, u obou nacházíme typický rychlý motiv klesající tercie a melodický obrys obou témat je si taktéž i když poněkud vzdáleněji podobný.

Pocitu příbuznosti obou témat napomáhá i užití podobných prvků v jejich doprovodu. Jsou to zejména ostinátní motivky šestnáctinových hodnot, které nesou opakující se sekundový interval, jež v případě obou témat má svůj základ v počátečním motivu klesající tercie. Ale zatímco v tématu Partity je tento motiv svěřen jen jednomu hlasu (Vla.), v tématu Concertina jeho vzestupnou a sestupnou podobu skladatelka rozděluje mezi dvě nástrojové skupiny (v **RP** jsou to fagoty a violoncella) a vytváří tak komplementární motorický šestnáctinový pohyb, který je dále přebírán ostatními hlasy, aby se jeho další modifikace v průběhu věty staly i hlavním motivem některých jejích částí.

Dalším zajímavým doprovodným pásmem tématu třetí věty Concertina, které se v této podobě ovšem v Partitě nevyskytuje, je opakující se skupina čtyř osminových hodnot (**RP** - Cl I, II), která tvoří protihlas k linii tématu, přičemž svým motorickým neměnným průběhem přirozeně přenáší důrazy vždy na jinou dobu v taktu. Ostatní doprovodné hlasy jsou spíše rytmického charakteru a zvýrazňují určité doby v taktu, přičemž pro Kaprálovou není nové ani rozrušování pravidelného tepu 6/8 taktu ze schématu 2 x 3 osminy na schéma 3 x 2 osminy.⁵⁴ Celkový pregnantní rytmický průběh tématu a jeho doprovodu pak umocňuje použití tympánu a klavíru.

V porovnání s celkovou homogenní podobou tématu třetí věty Partity, která v sobě nese ještě znaky skladatelčina myšlení v pravidelných periodách, postupuje v Concertinu Kaprálová ve volnějším pojetí tématu samotného i jeho dalšího rozvíjení mnohem dále. Téma třetí věty Concertina, pokud bychom hovořili o jeho čisté podobě, je třítaktové, ale oblast, která z tohoto tématu a jeho částí přímo vychází, sahá až do taktu 62, kde se v orchestru exponuje myšlenka, kterou bychom mohli označit jako ucelené vedlejší či melodické téma. Ovšem krátce po expozici tohoto tématu zůstává původní skica nedokončena a lze se tedy jen domnívat, jak by celá forma věty a její proporce vypadaly. Zároveň musíme mít stále na paměti,

⁵³ srovnej Concertino 1. věta t. 2

⁵⁴ podobné schéma narušení pravidelného rytmického průběhu tématu nacházíme taktéž ve třetí větě Partity viz. t. 17, 18, kde tohoto narušení dosahuje Kaprálová střídáním 2/4 a 3/4 taktu

že podobně jako první a druhá věta Concertina, i věta třetí byla teprve první skicou, i když v případech vět předchozích velmi ucelenou. Na základě zkušenosti delší práce na Partitě není nepravděpodobné, že by celkovou konstrukci vět Kaprálová později přepracovala. Přesto i torzo skici třetí věty nabízí poměrně dobrý vhled do měnící se techniky jejího komponování.

Téma zazní v první části věty (t. 1 - 61) celkem pětkrát. Z toho dvakrát ve své původní třítaktové podobě (t. 1 - 3 a 8 - 10) a v dalších třech případech ve zkrácené jednotaktové variantě (t. 43, 46 a 59). Během celého prvního dílu jsme pak svědky velmi detailní práce jednak s částmi samotného tématu - například se sestupnou šestnáctinovou skupinkou ze závěru třetího taktu, jejíž podoby jsou základem pro motorické sekvence probíhající od taktu 13 v obou sólových hlasech -, a jednak s výraznými motivy z oblasti hlavního tématu, jakými jsou například motiv dvou šestnáctin a osminy ve vzestupné i sestupné podobě ze čtvrtého taktu, motiv se synkopickým nádechem ze šestého taktu (**RP** – Fl., Ob., Viol. I) nebo výše popsané motivy ostinátních šestnáctinových a osminových figur, které doprovázejí první uvedení tématu. Všechny tyto motivy či figury mají společný znak a sice jsou buď přímo určeny intervalem $m/v2$ nebo jej v sobě obsahují. Z toho vyplývá, že průběh celého prvního dílu věty z velké většiny vychází z chromatického základu.

Kromě užších intervalových kroků používá skladatelka, zejména v partu obou sólových nástrojů, naopak skoky většího intervalového rozsahu, jak je vidíme například v taktech 29 - 37 nebo 48 - 52. V obou případech jde v podstatě o opisování tónů vždy určitého akordu, ale tóny jsou vybírány ze širokého spektra až tří oktáv, čímž při poslechu dochází k určitému pocitu nekonzistence akordu a zároveň linie sólového nástroje nabývá na virtuozitě.

Pokud se podíváme blíže zvláště na takty 32 - 34 v sólových houslích, zaujmou nás jak po stránce stavby akordů, tak i po stránce rytmického členění. Základním intervalem je zde důsledně vzestupná či sestupná $\text{č}5$, nenacházíme žádnou tercii, která by osvětlovala tónorod. Ten nabývá zřejmosti pouze ze sporého orchestrálního doprovodu, ale i v něm skladatelka používá za sebou durovou i mollovou variantu tóniny *E/e*.

Složíme-li celý tónový materiál sólového hlasu, vyjde kombinace tří akordů postavených nad sebou a sice *D/d*, *a*, *E/e*. Právě kombinace několika zároveň znějících doškálných akordů v harmonii tvoří v Concertinu jakousi protiváhu k chromaticky pojímaným plochám, jakými jsou například linie sólových hlasů v taktech 19 - 27 či takty 38 - 48.

Rytmické členění taktů 32 - 34 v sólových houslích je ve třetí větě ojedinělým - podobné členění ovšem bez pravidelného rámce frázování najdeme jen v taktech 49 - 53 - příkladem několikanásobného přenášení důrazu na různé doby taktu. Skladatelka jednak frázuje skupinky šestnáctin po čtyřech, přičemž frázování často překlene taktovou čáru, což umožňuje odnětí důrazu první době taktu, a jednak jde zároveň o opakující se motiv osmi šestnáctin, čímž se v pocitu "melodického slyšení" opět posouvají důrazy na jiné doby taktu. Tato na pohled prostá technika rytmického členění, které je určováno různým frázováním, je ve výsledku velmi efektní a je jedním z činitelů, kteří obohacují a spoluvytvářejí stále nové podoby onoho jediného základního hudebního materiálu.

Skladatelka pracuje s jednotlivými motivy často imitačním způsobem, který je obsažen už v oblasti hlavního tématu věty, ale na rozdíl od imitační techniky, jak ji používá B. Martinů,⁵⁵ nevytváří Kaprálová větší imitačně založené plochy. Imitace jsou u ní spíše po drobných dávkách rozesety v celém průběhu věty. Jejich zástupce najdeme například v taktech 12 - 14 a 23 - 25 (orchestr x soli) nebo v taktech 36 - 39 (Fl, Vlna - sólo x Ob, Cl, Cl - sólo).

Další, již mnohokrát v analýze Concertina zmiňovanou technikou práce s motivem, je jeho sekvenční posouvání, které se vyskytuje často i v souvislosti s imitační technikou. Příkladem mohou být takty 19 - 25, kde se nejprve v sólovém klarinetu objeví motiv čtyř šestnáctin s charakteristickým intervalem m_2 , který v sobě obsahuje vzestupnou i o oktávu vyšší sestupnou variantu intervalu, posléze tento motiv přebírají sólové housle (t. 21) a v nezměněné podobě jej pouze posouvají o v_2 výše, aby jej předaly opět klarinetu v polovině taktu 24, který motiv posouvá o $č_5$ níže a vnitřní interval původní m_2 mění na v_2 . Doslovné opakování taktů 19 - 25 můžeme

najít i v závěru třetí věty, který editoři od taktu 74 vyřešili zopakováním části z prvního dílu věty (viz. t. 16 - 26), přičemž party sólových nástrojů zde pouze vzájemně prohodili.

S motivem motoricky se opakující skupiny čtyř nebo více šestnáctinových hodnot je spojena ještě jedna technika zpracování, pro Concertino typická, a tou je vedení protihlasu v důsledném protipohybu. Najdeme ji především v sólových hlasech jednak částečně v taktech 49 - 53, a dále pak zejména v taktech 54 - 56. Kaprálová tu pracuje s rozklady akordů, kdy v lince klarinetu uplatňuje pouze sestupné rozklady, zatímco v houslích nejprve sestupnou i vzestupnou variantu mísí a teprve od taktu 54 pracuje pouze s vzestupnými rozklady. Oba hlasy jsou zároveň pojednány v harmonických vztazích a akordických kombinacích, jejichž principy nalezneme v předchozím díle - Partitě - v zárodečných formách, ale teprve při kompozici Concertina využívá Kaprálová jejich možností naplno.

Jestliže si tedy zpětně prohlédneme akordický materiál obou sólových hlasů v taktech 50 - 56, najdeme na jedné straně kombinaci zároveň znějící durové a mollové varianty akordu (t. 50 – Viol. in *d*, Cl. in *D*), nebo akord, v němž zní zvýšená i snížená septima (t. 51 – Viol. *g7*, Cl. kombinace *g* a *D* - lze chápat i jako nónový *g* se zvýšenou septimou a nónou), dále skladatelka kombinuje akordy vzniklé na principu vrstvení tercií (t. 52, 53 – Cl. *F + E*) nebo (t. 55 – Viol. *g7*, Cl. nónový *D/d* - opět zazníávají najednou tóny *f*, *fis*) nebo (t. 57 – Cl. nónový *E*, Viol. septakord *h*).

Akordické rozklady podobného charakteru používá skladatelka v obou sólových hlasech i jako jakési nezávislé doprovodné pásmo ke druhé myšlence třetí věty uváděné orchestrem od taktu 62. Tato myšlenka je pak svým rytmickým původem spřízněna s motivem uvedeným již v oblasti hlavního tématu v taktech (5 - 6 **RP** Fl., Ob., Viol. I) a dále volně rozvíjeným jako ostinátní pásmo doprovázející opětné uvádění modifikovaného hlavního tématu v taktech 38 - 50 (**RP** Viol. I, II, Piano).

Kompletní shrnutí všech zásadních kompozičních prvků, které Kaprálová užívá v Concertinu, uvádím v následující kapitole, v níž se

⁵⁵ podrobnější srovnání viz Kapitola IV

pokusím o srovnání kompoziční techniky užitě v Partitě a Concertinu s jedním z vrcholných děl neoklasického období Bohuslava Martinů, kterým jsou Tre Ricercari.

Kapitola III

Tre Ricercari B. Martinů a jejich vliv na utváření nového výrazu orchestrálních děl Vítězslavy Kaprálové

Jak jsem již předeslala, tématem této kapitoly bude jedno z děl Bohuslava Martinů, ve kterých se naplňuje směřování jeho orchestrální tvorby třicátých let 20. století k ideálu neobarokního koncertování, vycházejícího z principů techniky *concerta grossa*. Tímto dílem jsou *Tre Ricercari* z roku 1938, které označuje Miloš Šafránek jako: „jedno z vrcholných děl, dosáhl v něm konečného cíle na dlouhé cestě, v níž po řadu let používá formy *concerta grossa*.”⁵⁶ *Tre Ricercari* měly premiéru ještě v roce svého vzniku na hudebním festivalu v Benátkách a vyšly v nakladatelství Boosey and Hawkes roku 1939. Bylo to zároveň jedno z velmi úspěšných děl Martinů a setkal se se značným ohlasem jak na zmíněném festivalu tak i při své pařížské premiéře, která se konala v Tritonu⁵⁷ 8. května 1939 za řízení Charlese Muncha, měla úspěch „přímo triumfální, po každé větě veliký aplaus a nakonec to ani konce nemělo, musel jsem se stále klanět a všichni byli tak nadšeni, že se mluvilo jenom o tom...”, jak se svěřuje sám Martinů v dopise své rodině do Poličky.⁵⁸

Skutečnost, že *Tre Ricercari* představují vrcholné dílo Martinů kompozičního stylu, který staví na neobarokních a neoklasicistních základech, však není jediným důvodem, proč jsem právě toto dílo zvolila pro komparaci s *Partitou* a *Concertinem* Vítězslavy Kaprálové. Pro moji volbu byla rozhodující také skutečnost, že časově jsou si všechna tři díla velmi blízká a že vznik *Partity* se přímo časově kryje s Martinův prací na *Tre Ricercari*. V případě *Partity* Martinů skladatelce přímo doporučil psát orchestrální skladbu, ve které by se mohla naučit eliminovat některé prvky

⁵⁶ Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů - život a dílo, Praha 1961

⁵⁷ Jedná se o koncerty uměleckého spolku Triton, který ve třicátých letech založil skladatel Pierre - Octave Ferroud s cílem vytvořit příležitost k pravidelnému provozování soudobé hudby.

⁵⁸ Dopis je datován 15. 5. 1939, in: Martinů, Bohuslav: Dopisy domů, ed. Iša Popelka, Praha 1996

své dosavadní kompoziční práce ve prospěch uplatnění pro ni nového stylu komponování. Partitu lze tak označit za studijní dílo, jehož první verzi psala Kaprálová sice sama, ale do jehož zásadního přepracování Martinů zhusta zasahoval.⁵⁹ Nebyla to však pouze jednostranná vyučovací metoda, naopak Martinů a Kaprálová pracovali v té době na svých kompozicích velmi často společně a sice metodou vzájemného opravování a přehrávání svých skladeb. Kaprálová tedy měla možnost nejen být přímým a zároveň aktivním účastníkem vzniku *Tre Ricercari*, ale měla i detailní přehled o předchozích dílech Martinů a mohla tak nezprostředkovaně přímo u zdroje vstřebávat všechna specifika kompoziční práce, která charakterizovala tvorbu Bohuslava Martinů ve třicátých letech a spolu s nimi i principy Martinů estetického nahlížení, jak se v souvislosti s jeho tvorbou v té době formovalo.

Při komparaci skladeb *Partity* a *Tre Ricercari* budiž tedy zohledněn fakt, že na jedné straně máme před sebou dílo zralého autora, které navíc zastupuje vrchol jednoho kompozičně homogenního období, a na straně druhé dílo talentované skladatelky stojící v mnoha ohledech na počátku své cesty.

Jiná je situace v případě *Concertina*, jež komponovala Kaprálová bez jakéhokoliv přímého zásahu Martinů. Smysl jeho srovnání dílem *Tre Ricercari* tkví spíše ve sledování postupné krystalizace a přeměny kompozičních principů a prvků, které Kaprálová přejímá od Martinů, a které se v *Concertinu* setkávají také například s její inspirací tvorbou členů pařížské "Šestky" zejména Honeggera a Milhauda, či skladbami Igora Stravinského. Při srovnání obou skladeb pak vychází najevo nové podoby těchto inspirujících momentů, které se, tvůrčím způsobem přetavené, jeví již jako samozřejmý způsob skladatelčina hudebního vyjadřování. Zároveň podává *Concertino* i přes svou torzovitost doklad o úspěšné snaze mladé skladatelky, vymezit svůj osobitý prostor v rámci autorit tehdejšího evropského hudebního dění.

⁵⁹ Martinů o jejich spolupráci na *Partitě* píše: „*Je možno, že jsem zasáhl do této skladby více, než bych si byl přál, ale oba jsme ji považovali spíše za cvičení.*“ in: Vítězslava Kaprálová, studie a vzpomínky, uspořádal Přemysl Pražák, HMUB, Praha 1949, str. 127

Podívejme se nyní blíže na dílo *Tre Ricercari* a jeho kontext v tvorbě Bohuslava Martinů. Již svým názvem evokuje, jako většina jeho děl vytvořených převážně ve třicátých letech, inspiraci předklasickými hudebními formami. V této souvislosti najdeme charakteristiku formy tohoto díla například u Jaroslava Mihule: „*Ricercarem se v hudebních formách obvykle rozumí kontrapunktická skladba vývojově předcházející fugu - v mnohém je však ve svých dispozicích svobodnější, nevázaná k jedinému nebo k několika málo tématům (na rozdíl od fugy). U Martinů se název příliš těsně nepřimyká k historickému obsahu slova, neboť reálný vícehlas je mu i Ricercarech dosti vzdálenou oblastí. Souvislosti mezi hudbou a jejím názvem, příp. druhovým zařazením, jsou dány zejména volnou improvizací technickou formy a imitačními názvuky. Pestrost, kterou zdůrazňují staří teoretici, vykládající slovo ricercar ("vyhledávání" volných hudebních útvarů, nespoutaných přísnými pravidly), našla v této nové skladbě bohaté pole uplatnění. Jejím zdrojem je fantazie uvolňující rytmické bohatství, polyfonní práci, barevnost nástrojovou i vynalézavost harmonickou.*“⁶⁰

Miloš Šafránek pak hovoří v souvislosti s *Tre Ricercari* o „*fantasii velmi svobodné*“ a vrací se do 16. století, kdy pojem *fantasia* byl takřka totožný s *ricercarem*, který definuje jako: „*instrumentální skladbu psanou imitační motetovou technikou, hledající a vyhledávající téma.*“⁶¹

Samotný Martinů charakterizuje formu *Tre Ricercari* jako formu *concerta grossa*. V rozboru své skladby Koncert pro kvarteto a orchestr (1931)⁶², která má rovněž tuto formu, píše, že se k ní vrátil i v dalších skladbách, konkrétně v Concertinu pro klavírní trio a smyčcový orchestr (1933), Koncertu pro flétnu, housle a orchestr (1936), Koncertantním duem pro dvoje housle a orchestr (1937), Koncertu pro cembalo a malý ansámbl (1935), a dále ve skladbách *Tre Ricercari*, Concerto grosso (1938) a Dvojkonzert pro dva smyčcové orchestry, klavír a tympány (1938).

⁶⁰ Mihule, Jaroslav: *B. Martinů - osud skladatele*, Praha 2002, str. 267

⁶¹ Šafránek, Miloš: *Bohuslav Martinů - život a dílo*, Praha 1961, str. 202

⁶² Rozbor napsal Martinů roku 1942 v New Yorku u příležitosti provedení Koncertu pro kvarteto a orchestr v Carnegie Hall. In: *Martinů, Bohuslav: Domov, hudba a svět*, ed. M. Šafránek, Praha 1966

Pro pochopení postoje Bohuslava Martinů k formě *concerta grossa* zde uvádím ještě jeden citát z pera samotného autora. „*Abych řekl pravdu, jsem typ concerta grossa. O této formě naleznete povrchní popis snad ve všech učebnicích, včetně toho, že se zde soli a orchestr střídají. Ale ve skutečnosti jde celá věc hlouběji. Celá struktura této formy ukazuje na zcela rozdílné chápání, rozdílný postoj k problémům. Tam, kde forma symfonie nechává, vlastně vyžaduje uplatnění emocionálních elementů, často i v jejich nejrozmanitějším pochopení a vyjádření, kde dynamické vrcholy a katarze jsou podmíněny, kde můžete svá témata rozpínati do nekonečných dimenzí i na újmu organického pořádku, tam vám forma concerta grossa dovoluje striktní pořádek, omezení, vyrovnaní emocionálních prvků, omezení i adekvátní vyrovnaní gradace i dynamiky, zcela jinou a přísnou strukturu tematického uspořádání, zkrátka zcela jiný svět. Z tohoto důvodu jsem rovněž tak dlouho oddaloval práci na symfonii a z toho důvodu jsem volil malé ansámby a menší orchestry.*”⁶³

Z textu vyplývá, že Martinů byl dalek toho, aby komponoval "ve starém slohu", naopak tato forma jej inspirovala spíše svými specifickými momenty týkajícími se vyrovnané organizace hudebního materiálu nebo přísné struktury tematického uspořádání. Jsou to elementy, jejichž hledání dovedlo mladého Martinů v roce 1923 až do Paříže k Albertu Rousselovi: „*Vše, co jsem přišel hledat do Paříže, jsem u něho našel, a nadto mi jeho přátelství bylo vždy nejcennější posilou. Přišel jsem k němu hledat řád, průzračnost, úměrnost, vkus a jasný, přesný a citový výraz, vlastnosti francouzského umění, jež jsem vždy obdivoval a jež jsem chtěl co nejdůvěrněji poznat.*”⁶⁴

Když se Martinů na sklonku třicátých let sám ocitl v učitelské pozici ve vztahu k Vítězslavě Kaprálové, snažil se ji navést na podobný směr hledání, přičemž jí nechával, stejně jako Roussel jemu, čas a prostor k vlastnímu vývoji.

⁶³ Martinů, Bohuslav: 1938 - 1945, HMUB, Praha 1947, str. 38 - 39; text poprvé vytištěn v časopisu Tempo XVIII/1946, str. 52

⁶⁴ z nekrologu Alberta Roussela, který napsal B. Martinů pro časopis La Revue musicale XVIII/1937, č. 178

Věnujme se nyní jednotlivým bodům srovnání *Tre Ricercari* a obou děl Vítězslavy Kaprálové - *Partity pro smyčcový orchestr a klavír* a *Concertina pro housle, klarinet a orchestr*.

§ 1 Kompoziční technika, kterou použil Martinů v Ricercarech, se ve své podstatě kryje s technikou použitou v *Concertu grossu* z roku 1937, o které se Martinů vyjadřuje: „*V první větě pracuji s malou buňkou, spíše rytmickou, půltaktovou, která spojuje vývoj ostatních motivů a objevuje se v nejrůznějších variacích až do konce, kde nezůstane nic jiného než tato malá buňka v plénu orchestru.*”⁶⁵ Podobně i v *Ricercarech*, zvláště pak v prvním a třetím, představuje Martinů vždy bezprostředně na začátku krátký charakteristický motivek (buňku), který okamžitě zpracovává v nových podobách (augmentace, diminuce, změněný intervalový průběh, rozdílné varianty artikulace). Tato buňka se svou volnou variabilitou probíhá celou větou, vždy v jedné ze svých podob je v jednotlivých nástrojích řetězově řazena za sebou nebo zaznívá zároveň ve více podobách v různých nástrojových skupinách a v neposlední řadě je často zpracovávána imitačním způsobem. Stává se tak jakýmsi jednotícím prvkem, ze kterého vyrůstají veškeré podoby hudebního materiálu celých vět. Tato kompoziční technika je pro skladby Martinů z třicátých let oním cílem, ke kterému dospěl poté, co odmítl formální princip založený na dualitě či střetu více kontrastních témat.

Jak jsem již zmínila ve druhé kapitole této práce, právě dualita kontrastních témat a silné periodické myšlení byly typickými znaky obou orchestrálních děl, která měla tehdy třiaadvacetiletá skladatelka za sebou. Díla vznikla za studií, *Klavírní koncert* jako absolventská skladba na brněnské konzervatoři (1935) a *Vojenská symfonieta*, kterou absolvovala studia na mistrovské škole v Praze u Vítězslava Nováka v roce 1937. V jejich souvislosti je možné označit *Partitu* jako „*pokus o tvůrčí osvojení*”

⁶⁵ pojednání o *Concertu grossu* z pera autora pro program koncertu Bostonského symfonického orchestru 14. 11. 1941, in: Martinů, Bohuslav: *Domov, hudba a svět*, ed. M. Šafránek, Praha 196, str. 276

nových stylových prvků”, jak píše Aleš Březina⁶⁶. Zároveň při kompozici tohoto díla dochází ke „změně paradigmatu ve tvorbě V. Kaprálové, kdy se vzdává kompozičního způsobu orientovaného na německý pozdní romantismus, aby se věnovala formám a stylovým prvkům předklasické hudby.”⁶⁷ Podobně hovoří o Partitě Martinů: „Na můj návrh začala Vitulka psát kompozici pro smyčcový orchestr. Chtěl jsem s ní prakticky prostudovat tuto speciální techniku...”⁶⁸

Na rozdíl od Tre Ricercari je Partita založena nikoliv na krátkém rytmicky charakteristickém motivku - buňce, ale nalézáme zde spíše ještě témata ve smyslu delší myšlenky, vyznačující se určitým charakteristickým melodicko rytmickým průběhem. Co se však zásadně mění ve srovnání například s tématy Vojenské symfoniety, je úspěšná snaha o jejich neperiodické členění. Témata již sama v sobě, po vzoru Martinů, obsahují prováděcí elementy a po svém uvedení, bezprostředně na začátku jednotlivých vět, jsou okamžitě rozváděna do svých dalších variant. V 1. větě Partity, kde uvádí Kaprálová dvě témata, se zároveň snaží zmírnit jejich kontrastnost, což se jí v případě druhého tématu daří díky ostinátní návaznosti na předchozí hudbu, dále užitím doprovodných figurací spřízněných s prvním tématem a v neposlední řadě též díky celkovému rytmickému pojetí druhého tématu, které zásadně nekontrastuje s průběhem tématu prvního. V případě druhé věty je téma postaveno na střídání teze a antiteze mezi klavírem a orchestrem a i když melodika tématu nese periodické rysy, skladatelka je úspěšně narušuje synkopickým frázováním. V opětném okamžitém volném rozvíjení tématu používá skladatelka kontrapunktickou práci, která je pro ni od dob studií u Nováka jedním z nejvlastnějších vyjadřovacích prostředků. Tento cit pro vedení jednotlivých hlasů se projevuje i při zpracovávání v zásadě homofonního tématu třetí věty. Kaprálová zde zastírá periodickou osmitaktovou podobu tématu jeho

⁶⁶ Březina, Aleš: Eine "phantastische Schule" des Komponierens für Streichorchester. Martinůs Eingriffe in die Partita von V. Kaprálová, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, 17/1997

⁶⁷ tamtéž

⁶⁸ příspěvek B. Martinů do sborníku s názvem: Vítězslava Kaprálová, studie a vzpomínky, uspořádal Přemysl Pražák, HMUB, Praha 1949

rozváděním v naprosto stejné motorické rytmické pulsaci, která je posléze ve svých variantách určujícím rytmickým prvkem celé věty.

Kompoziční práce v Concertinu se v některých momentech ještě více přibližuje práci Martinů, ale zároveň se zde objevují prvky tvůrčího zpracování přebíraných elementů. Kaprálová ve svém dopise rodičům (viz str. 31) píše o ústřední myšlence první věty jako o motivu, a skutečně v celém Concertinu je patrný odklon od potřeby formulovat témata. Při zpracovávání tohoto motivu pak vidíme, že s jeho modifikacemi nakládá skladatelka velmi volně. Na několika místech jsme sice svědky uvedení varianty motivu v jeho celistvější podobě, ale na druhé straně sledujeme též jeho rozdrobení na jednotlivé částičky, se kterými je nakládáno podobně jako u Martinů s buňkou. Je to moment, který v Partitě ještě nenajdeme. V první a druhé větě Concertina též nenalezneme myšlenku, kterou bychom označili jako druhé nebo vedlejší téma. I v tomto bodě jde Kaprálová důsledně dále ve stopách Martinů. V případě základního myšlenkového materiálu druhé věty Concertina lze hovořit o velmi volném až improvizacním charakteru nejen úvodní plochy věty, ale v podstatě o uplatnění principu improvizace v rámci celé věty. V tomto ohledu je druhá věta unikátní svým celkovým výrazem, kterým se Kaprálová vzdaluje závislosti na vzoru učitele. Podobně jako v případě první věty, můžeme hovořit i u věty třetí o hlavní myšlence tématického charakteru, která je svým odlehčeným scherzovým průběhem příbuzná s hlavním tématem 3. věty Partity. Ovšem skladatelka s ní nepracuje jako s uceleným tématem, spíše stejně jako u 1. věty Concertina pracuje s jejími jednotlivými částičkami, či s figurami jejího původního doprovodu. Části Concertina tak dostávají onen ráz jednoduše hudby a vnitřní homogenity vět, který je typickým znakem pro stavbu děl Martinů.

§ 2 Po stránce melodické je hudební materiál Tre Ricercari tvořen na jedné straně prostým diatonickým obrysem ústředních motivů jednotlivých vět a na straně druhé důsledně chromatickým průběhem některých jejich variant. Často pak obě podoby zaznívají v různých nástrojích současně. Podobně jako je tomu v akordice, nalézáme i v

melodické linii mnohdy za sebou řazené zvýšené a snížené varianty týchž tónů. Z intervalů používá Martinů hojně *m* a *v2*, které jsou základem jak melodiky hlavních motivů prvního a třetího Ricercaru, tak i figurací z těchto motivů odvozených. V partu obou klavírů používá větších intervalových skoků mezi posouványými podobami jednotlivých buněk či variant původních motivů. Další intervalové vztahy jsou určovány například figuracemi či melodickými liniemi, které opisují určité akordické postupy. Obvyklým prvkem gradačních ploch jsou u Martinů stupnicové běhy či postupy (1. a 3. Ricercar), ať už chromatického nebo diatonického charakteru. Jako jeden z ozvláštňujících prvků pak nalézáme ve třetím ricercaru časté chromatické přírazy k osminovým hodnotám.

Pro melodický materiál témat v Partitě jsou podobně jako u Martinů klíčové intervaly malého rozpětí, nejčastěji nalézáme právě intervaly *m* a *v2*. Tyto intervaly mají asi největší vliv na průběh druhé věty, ve které se uplatňují nejen v melodických liniích, ale stávají se základem harmonických vztahů ve dvou jejích částech založených na chromatických akordických sestupech. V první větě Partity jsou sekundové postupy příznačnou součástí obou témat, jejich variant, protihlasů i doprovodných figurací, což plyne z faktu, že koncepčně hudební materiál věty, jak jsem již zmiňovala výše, vyrůstá z charakteristických prvků těchto témat. Kaprálová používá samozřejmě i široké spektrum dalších intervalů, z nichž jsou to především kvarty a kvinty, které najdeme v materiálu prvního tématu a potažmo se s nimi setkáváme v celé větě. V doprovodných figurách pak nalezneme ostinátní skupinky, které jsou založené na vztazích nejrůzněji - nejvíce chromaticky - střídaných intervalů k opakujícímu se základnímu tónu. Jako příklad melodických postupů tvořených opisem akordických spojů mohou posloužit sólové klavírní části třetí věty Partity.

Melodika tří vět Concertina se oproti Partitě, ale i oproti melodice Tre Ricercari jeví jako zahuštěnější a různorodější. Zvláště pak, sledujeme-li linii obou sólových nástrojů. Opět zde nalezneme sekundový interval jako jeden ze základních melodických prvků, které určují podobu témat a jejich modifikací. Přesto mají samotná témata i jejich varianty široký melodický rozsah. Je to dáno částečně snahou skladatelky pojednat oba nástroje

virtuózním způsobem, přičemž u obou nástrojů jsou sice velké intervalové skoky přirozenou součástí jejich techniky, ale například u klarinetu volí Kaprálová obtížnější oktávové, nónové, decimové nebo undecimové skoky a zcela vynechává technicky pro klarinet přirozenější duodecimové. Dalším důvodem pro velký tónový rozsah témat a figur je snaha autorky lámat vznikající melodické oblouky, aby vznikly spíše jakési kusé motivy založené na intervalech nebo akordickém základu. Kaprálová je v pojetí melodiky Concertina na cestě k oproštěnému a asentimentálnímu výrazu stojícímu stále na tonální bázi, ale majícímu v některých momentech rysy volnosti a zlomkovitosti atonálních skladeb. Zajímavým momentem jsou dále ostinátní skupiny založené na intervalech \check{c} a $zv4$ a posléze skupinky m a $v3$, které plynou v obou nástrojích v rychlém důsledném protipohybu. Tyto skupinky mají zároveň veskrze chromatický charakter, přičemž se v nich uplatňuje metoda blízkosti zvýšených a snížených podob vždy určitého tónu. Tento jev je podobně jako pro Tre Ricercari, charakteristický i pro celé Concertino.

§ 3 Rytmická složka se v dílech Bohuslava Martinů stává jedním ze stavebně nejdůležitějších prvků. Bohatost rytmické invence inspirovaná postupně lidovou hudbou, jazzem a předklasickými hudebními formami se u Martinů rozvíjí v nejtypičtější element jeho skladeb. Pro jeho tvorbu z let třicátých je příznačné, že témata, motivy či buňky, ze kterých skladby a věty vyrůstají, přinášejí vždy specifickou rytmickou figuru. Stejně tak její varianty, které tvoří vnitřní obsah jednotlivé věty či skladby, se odlišují především díky vynalézavým rytmickým modifikacím. Pokud se podíváme na vnitřní rytmickou fakturu Tre Ricercari, uvidíme, že charakteristické buňky prvního a třetího ricercaru jsou po rytmické stránce totožné, když u obou používá Martinů figuru dvou šestnáctinových a jedné osminové hodnoty. Práce s uvedeným rytmickým modelem pak spočívá v augmentaci, diminuci, obrácených variantách, kvalitativních změnách - triolové podoby modelu, rozdílných artikulačních modifikacích. Určitá rytmická podoba modelu je velmi často řazena motoricky za sebou, čímž vzniká komplementární proud drobných rytmických hodnot, jehož stálá přítomnost

dodává větě konzistentnost a dynamický náboj. Zároveň používá Martinů, obvykle v gradačních plochách, techniku vrstvení více takových komplementárních linií určených různými variantami původního modelu. Jednotlivé linie jsou rozděleny do určitých nástrojových seskupení a vytvářejí tak zároveň znějící na sobě nezávislá rytmická pásma, která se ovšem i vzájemně doplňují. Dalším typickým prvkem, kterého si můžeme v Martinů práci s rytmickou složkou povšimnout, je rozrušování pravidelného členění frází. Dociluje toho především prostřednictvím různorodého frázování. Charakteristická je například technika, kdy frázování je samo o sobě pravidelné, ale narušuje pravidelnost rytmického nebo i melodického modelu, na který je uplatněno. Tímto způsobem mohou vznikat zdánlivě nové varianty modelů, ač se jejich rytmická struktura v zásadě nemění. Příbuznou technikou je také vzájemné překrývání pásma rytmického s melodickým. Melodicky jsou například za sebe řazeny sestupné třítónové skupinky, které ale rytmicky probíhají ve skupinách čtyř šestnáctinových hodnot, přičemž tyto skupiny používá Martinů často jako komplementární figurace.

V Partitě se Kaprálová nechává inspirovat od Martinů vesměs všemi zásadními prvky jeho práce s rytmem. Pojetí rytmu však, na rozdíl například od instrumentace, bylo jednou ze skladatelčích silných stránek již před jejím příchodem do Paříže. Díla, která Partitu předcházejí (Vojenská symfonieta, Dubnová preludia, Variace na zvonkohru kostela Saint Etienne du Mont), vykazují po stránce rytmické bohatou invenci. Zvláště při formulaci témat, pokud nešlo vysloveně o témata lyrická, měla Kaprálová tendenci k rytmicky pregnantnímu a výraznému vyjádření.⁶⁹ Lze tedy říci, že po stránce rytmické nedochází v Partitě k zásadnějšímu přerodu, nýbrž jde spíše o rozšíření působnosti rytmu a uchopení rytmické složky jako základního stavebního kamene, který utváří formu a tektoniku skladby. U Kaprálové tak můžeme sledovat, kromě v souvislosti s Martinů zmíněných rytmických modelů, i figury, které vycházejí například z lidové hudby - stylizace kontrování nebo typické odpíchnuté figury hudeckého

⁶⁹ o vztahu Partity a Concertina ke skladatelčím předchozím skladbám, zvláště k dílům klavírním, viz závěrečná Kapitola IV, od str. 68

cifrování - a jsou pro rytmické vyjadřování Kaprálové typické již od jejích brněnských studií. Celkově se však práce s rytmem v Partitě podřizuje přímému vlivu Martinů a pokud bychom ji srovnávali s Tre Ricercari, našli bychom styčné společné body od komplementárních posouvaných rytmických skupinek, přes synkopované melodické linie doprovázené ostinátními rytmickými útvary, dále přes figurace "bachovského" typu a rytmické imitace ve všech úrovních hlasů, až k souznění několika rytmických pásem najednou.

V Concertinu lze taktéž vystopovat uvedené modely práce s rytmickou složkou, ale je zřejmé, že tu Kaprálová rytmiku zpracovává na vyšší úrovni, než tomu bylo v Partitě. Například rytmické členění tématu první věty se vyznačuje detailní prací s velmi drobnými hodnotami - charakterizuje jej tečkovaný rytmus a skupinka dvou dvaatřicetin a jedné šestnáctiny. Pohyb dvaatřicetinových a šestnáctinových hodnot se posléze stává hybným momentem určujícím proměny tématu a jeho jednotlivých "buněk" v průběhu celé věty. V celém Concertinu můžeme sledovat, jak se ve velké míře uvolňuje a rozvíjí skladatelčin potenciál variování rytmické složky. Kaprálová dosahuje variability vnitřního rytmického členění témat, motivů či jejich částí - "buněk", jejichž vzájemnými kombinacemi získává velmi bohatý rytmický materiál. Na rozdíl od Tre Ricercari nenacházíme v Concertinu větší rytmicky různorodé plochy znějící najednou a nevyskytují se zde ani homogenní nástrojové skupiny, které uplatňují určitý komplementární rytmický model. Tyto prvky, které ještě v Partitě používá Kaprálová v celých plochách, se zde objevují jen spoře, spíše v náznacích. Složitě rytmické členění je svěřeno oběma sólovým nástrojům, které jsou vypracovány po této stránce velmi precizně. Objevuje se v nich zejména prvek velmi volného řazení rytmicko melodických variant jednotlivých "buněk" za sebou či jejich vzájemného souznění. Při pohledu na rytmické řešení obou sólových hlasů nabýváme dojmu dvou na sobě nezávislých variačně volně se rozvíjejících linií, které na sebe někde reagují, či se dokonce setkávají, ale udržují si zároveň svou svébytnost.

§ 4 Harmonický materiál Tre Ricercari čerpá převážně z diatonické akordiky, nejčastěji terciové výstavby, přičemž zpravidla jsou jednotlivé pasáže mezi opěrnými body klasických harmonických vztahů zahuštěny chromatickými postupy. Typické nejen pro tuto skladbu, ale pro díla Martinů vůbec, je pak střídání tónorodu a současné zaznívání zvýšené a snížené varianty téhož tónu. Nalézáme zde také různá tóninová pásma znějící zároveň v různých nástrojových skupinách. V těchto případech obvykle proti sobě Martinů staví smyčcovou a dechovou skupinu nebo klavíry proti sobě navzájem. Podobné dělení na pásma užívá i v případě, že jedna ze skupin přináší diatonický sled akordů a druhá zahuštěný chromatický průběh. Pro Martinů příznačným prvkem je také spojování celých nástrojových bloků do unisona.

Harmonická stavba Partity má za základ diatonickou akordiku, kterou Kaprálová podobně jako Martinů zahušťuje čtenými chromatickými postupy. Užívá akordy terciové stavby, u nónových a undecimových akordů zpravidla jejich posledního obratu, s nónou nebo undecimou v basové lince. Na mnoha místech najdeme dur mollovou oscilaci tónorodu, když skladatelka záměrně vynechává tercie, či nechává zaznít mollové i durové tercie zároveň. Kaprálová také upravuje akordy podobným stylem jako Martinů, na jedné straně do podoby akordu s vynechanou kvintou a tercií zdvojenou do oktávy, na druhé straně s vynechanou tercií a základním tónem zdvojeným do oktávy, čímž vzniká tonálně neurčitý souzvuk kvinty a kvarty. Tak jako u Martinů i v Partitě se vyskytují kontrasty diatonické homofonní akordické sazby a chromaticky založených polyfonních vstupů, přičemž ponejvíce je tímto způsobem proti sobě postaven orchestr a klavír. Kaprálová se nebrání ani kombinacím dvou až tří akordů postavených na terciové bázi a často je opět klade do dvou pásem - orchestrálního a klavírního - znějících současně. Z harmonického pohledu stojí v Partitě za povšimnutí zvláště dvě části druhé věty, které vycházejí z možnosti barevnosti harmonie. Tyto plochy se zakládají na chromatických sestupech septakordů, nónových a undecimových akordů, přičemž za sebou tu stojí někdy i několik alterovaných podob určitého akordu. Druhým nejdůležitějším hráčem vedle harmonie se stává rytmická složka, která

rozdělením harmonického průběhu do několika rytmických pásem umožňuje zpoždění změn v jednotlivých hlasech. Mohou tak znít různé podoby akordů a jejich chromatických sousedů zároveň, a ač jsou obě části založeny na systému průtahů charakteristických pro barokní figurativní plochy, jejich hudba ve výsledku působí na sluch jako barevná hra clusterů.

S harmonickou složkou Concertina pracuje Kaprálová volněji a odvážněji než tomu bylo v Partitě. Její základní materiál staví sice také na bázi zahušťované diatonické akordiky, ale současně se zde objevují i akordy jejichž základem již není interval tercie, ale kombinace intervalů například $zv4$, $m7$ a m , $v2$ nebo kombinace $zv4$, $č4$ a $m2$. Ve zhuštěnější míře používá Kaprálová i zde techniku současného znění zvýšené a snižené podoby určitého tónu. Ve druhé větě Concertina exponuje basová linka často chromatické osminové pochody nebo postupy založené na sestupných a vzestupných intervalech $č$, $zv4$ a $č5$. Celkově však nelze říci, že by Concertinu dominoval homofonní harmonický princip. Mnohem více určují průběh všech tří vět principy imitace, protihlasu, figurace, které se váží ke kontrapunktické práci, což můžeme pozorovat zvláště u linií obou sólových nástrojů, které tvoří základní osu celého díla. Orchester obohacuje děj kratšími homofonními vstupy či doprovodnými rytmickými modely, které působí jako určitá harmonická centra v opozici vůči sólovým hlasům, čímž na některých místech vznikají kratší bitonální úseky. Lze tvrdit, že v kontrastu s Partitou je hudba Concertina ve své podstatě založena spíše na principu volného kontrapunktického zpracování.

§ 5 O instrumentaci Tre Ricercari a jejím možném vlivu na zamýšlený výběr složení orchestru u Concertina jsem se podrobně rozepsala již ve třetí kapitole.⁷⁰ Na tomto místě bych se chtěla zmínit o shodách a rozdílech v práci s jednotlivými nástroji a nástrojovými skupinami u obou autorů. Vzájemný vztah *solí* versus *tutti*, který je hybnou silou formy *concerta grossa*, se ve skladbách Bohuslava Martinů jeví jako jeden ze základních formotvorných prvků. Avšak výběr sólové skupiny není často jednoznačný a po celou skladbu jednotný. Dokonce ani v dílech, která nesou

vymezení sólových nástrojů v názvu, nemusí být nutně tento princip omezen pouze na předepsanou skupinu sólistů, která by byla postavena proti orchestru. Tre Ricercari jsou dílem pro komorní orchestr se specifickým obsazením⁷⁰ a Martinů plně využívá variability možných nástrojových seskupení, které staví proti sobě. Děje se tak například v případě orchestru proti oběma klavírům, dechové sekce proti sekci smyčcové, přičemž klavíry se odděleně připojují k té či oné skupině, jindy spojuje Martinů všechny skupiny do jednotného hudebního proudu nebo kombinuje vybrané linie dechů a smyčců mezi sebou. Užití dvou klavírů považoval Martinů v kombinaci s orchestrálním zvukem za ideální z hlediska zvukové vyrovnanosti. Klavíry se nestávají sólovými nástroji ve smyslu velkých romantických koncertů, ale charakterem odpovídají spíše obligátnější úloze, s důrazem na zvukově barevné odlišení.

Idea instrumentační práce Partity spočívá na podobných základech. Instrumentace nebyla silnou stránkou Kaprálové ani v jejích předchozích skladbách a byl to právě Martinů, který jí toto umění přiblížil a u nějž se Kaprálová teprve začala v pravém slova smyslu učit dobře instrumentovat. Partitě předcházela již jejich společná práce na instrumentaci písně Sbohem a šáteček, kterou Kaprálová zkomponovala původně pro zpěv a klavír v roce 1937. Instrumentář Partity je omezen na smyčcový orchestr a klavír, přičemž klavír zde není myšlen, zcela v duchu vzoru Martinů, jako nástroj sólistický. Skladatelka s ním zachází jako s nástrojovou skupinou, někdy homogenní, jindy pojednanou jako dvě různé skupiny, které se případně připojují k jednotlivým orchestrálním hlasům. Na mnoha místech je pak pojednán střídme pomocí akordů jako prostředek pro zdůraznění či harmonické zahuštění určitých dob v taktech, nebo vytváří figurativní motorický doprovod. Uvnitř klasicky obsazeného smyčcového orchestru Partity nabývají linie jednotlivých nástrojových skupin samostatnosti. Pokud je skladatelka spojuje, pak zpravidla proti sobě řadí skupiny Viol. I, II na jedné straně a Vla., Vcl. a Cbs. na straně druhé. Na mnoha místech jsou linie jednotlivých nástrojů děleny do dvojhlasu, což vrcholí ve výše

⁷⁰ podrobněji viz. str. 30 - 32

⁷¹ viz. str. 31

popsaných plochách druhé věty,⁷² kde skladatelka záměrně dělí skupiny prvních a druhých houslí každou na dvě samostatné linie a dociluje tak širších možností kombinací vzniklých rytmických pásem. Z hlediska užití prvků typických pro formu *concerta grossa*, jak jsme jeho svědky například v *Tre Ricercari*, i zde rozvíjí Kaprálová hudební proud ve smyslu volného střídání skupin *soli* a *tutti* například vsunutím sóla prvního pultu 1. houslí (1. věta, oddíl 2. tématu), které doprovází pouze ostinátní rytmus v klavíru nebo dvojhlasými sólovými melodiemi, které procházejí postupně všemi nástroji (3. věta, díl c). Těmito metodami se Kaprálové daří využívat zvukovou kontrastnost nejen k odlišení jednotlivých podob témat a motivů, ale i k práci s dynamikou uvnitř jednotlivých vět. Celkově se zdá být *Partita* věrným obrazem instrumentační práce Bohuslava Martinů, jak ji objevujeme ve většině jeho skladeb koncertantního charakteru.

§ 6 Pokud bychom hovořili o formální a tektonické stránce, základním předpokladem by byl fakt, že se Martinů ve svých skladbách psaných ve stylu *concerta grossa* záměrně vyhýbal sonátové formě. Odrazovala jej zejména její podmíněnost principem duality kontrastních témat.⁷³ Namísto tohoto principu začal Martinů ve třicátých letech uplatňovat ve svých kompozicích monotematický princip, kdy forma vět organicky vyrůstá z jednoho jediného tématického či motivického materiálu. V případě *Tre Ricercari* lze spolu s autorem mluvit o principu charakteristických buněk, ze kterých vytváří Martinů volnou variační technikou celý hudební materiál všech tří částí. Z podoby původní hudební formy *ricercaru* se Martinů inspiroval především uvolněností formy a polyfonně imitační technikou. Za pozornost nejen v díle *Tre Ricercari* stojí zajímavý podmíněný vztah dvou formotvorných principů. Skutečnost, že veškerý materiál je vnitřně příbuzný s původní buňkou uvedenou na začátku skladby, a že věty jsou kompozičně postaveny na uvádění a kombinacích stále nových variant tohoto základního materiálu, vede ke dvěma cílům. Na

⁷² viz. § 4, str. 62 - 63

⁷³ přesto lze i v některých jeho koncertantních skladbách rozeznat strukturu sonátové formy (1. věta *Concertina* pro klavírní trio a smyčcový orchestr 1933)

jedné straně dochází k uvolnění vnitřního prostoru ve smyslu zrušení obligátních hranic, které by jinak samovolně vznikaly mezi díly charakterizovanými jednotlivými kontrastními tématy. Na straně druhé s tímto formálním uvolněním jde zároveň ruku v ruce vnitřní řád a konzistentní proorganizovanost vět či skladeb, když ona dokonalá soudržnost a propojenost hudebního materiálu slouží jako formálně stmelující a jednotící prvek.

Kaprálová v Partitě po formální stránce následuje vzor Martinů. I když například první věta ještě obsahuje oblasti dvou odlišných témat, skladatelka se snaží, aby jejich vzájemná kontrastnost byla co nejmenší. Druhou a třetí větu pak lze považovat víceméně za monotematické celky i s důsledně uplatňovaným variačním principem. Princip doslovné reprízy vzbuzující dojem klasické sonátové formy, který nacházíme jako velmi časté pravidlo formálního řešení prvních či finálních vět kompozic B. Martinů, uplatňuje i Kaprálová a sice v první větě Partity.⁷⁴ Ve větě třetí pak skladatelka volí formový princip volnějšího rondového uspořádání. Na vnitřním tektonickém uspořádání jednotlivých vět Partity je taktéž patrný vliv skladatelčina učitele. Martinů si vytváří vlastní oddíly či plochy, které nejsou vymezené kontrastností použitého nebo zpracovávaného hudebního materiálu - ten je ve všech aspektech monotematický, ale které odlišuje jinými způsoby kompoziční práce. Jedním z nejvýraznějších je způsob zlomu metra, nejčastěji přechod do důsledného triolového pohybu, který můžeme v *Tre Ricercari* sledovat především v první větě. Ovšem zatímco u Martinů jsou tyto oddíly plynule vřazeny do organismu skladby, v Partitě je nalzáme v plošně větších a celkově oproti ostatnímu hudebnímu průběhu kontrastnějších podobách.

Ve formálním a tektonickém pojetí jednotlivých vět Concertina se Kaprálová ještě více přibližuje vzoru Martinů, a to jak zejména uplatňováním principu monotematicčnosti, tak i vnitřní uvolněností formy. V koncepci Concertina mizí, ve srovnání s Partitou, větší kontrastní plochy ve prospěch neustále se vyvíjejícího hudebního proudu. Skladatelka tak

dosahuje větší konzistence vět, čemuž napomáhá i skutečnost, že jednotlivé části Concertina jsou výrazně kratší než jejich protějšky v Partitě. Třívěté torzo dále vypovídá o kvalitě pojetí proporcí jednotlivých vět, které vyplývá z celkové ukázněnosti a citu pro míru používaných prvků kompoziční techniky. Novými svébytnými momenty, které vykryštovaly v Concertinu, jsou na jedné straně pregnantní až k asentimentálnosti dovedený způsob vyjadřování hudebních myšlenek a na straně druhé nezměrná nápaditost jejich možných variant, která se stává základem pro improvizaci pojetí obou sólových hlasů.

⁷⁴ O tom, že stejné pravidlo jí doporučil Martinů uplatnit i v závěru třetí věty, svědčí jeho poznámka v závěrečné části autografu 3. věty: „Tu fugu tam nech a nebo ji vyhod! Nezapomeň opakovat začátek!”

Kapitola IV

Partita a Concertino v kontextu děl Vítězslavy Kaprálové

Závěrečnou kapitolu bych chtěla věnovat rekapitulaci na počátku práce položené otázky postavení obou pojednávaných děl - Partity pro smyčcový orchestr a klavír a Concertina pro housle, klarinet a orchestr - v kontextu tvorby Vítězslavy Kaprálové. V posledku bych se též chtěla stručně dotknout několika dalších momentů, které spolu s dílem Bohuslava Martinů formovaly skladatelčino hledání a směřování k vlastnímu výrazu.

Dílo Vítězslavy Kaprálové zahrnuje celkem 25 opusů, kromě nich pak mnoho neopusovaných skladeb z raného období, skladby příležitostné či fragmenty nedokončených děl. Z její tvorby nejpočetnější se jeví díla písňová a klavírní, což je v souladu se skutečností, že tyto formy menšího charakteru jí nabízely možnosti detailní formově sevřené práce. Kromě toho se komponování písní vine soustředěně celou skladatelčinou tvorbou i jako určitý druh osobních výpovědí. Ač písňová tvorba odráží postupný vývoj kompozičního stylu Vítězslavy Kaprálové, přece neobsahuje ony zlomové či "nové" momenty, které tento vývoj provázely. Ty lze nalézt především ve tvorbě klavírní a následně pak v dílech orchestrálních, jimž se tato práce věnuje.

Podívejme se tedy blíže na dvě klavírní díla, která předznamenala směr hledání vlastního kompozičního výrazu. Prvním z nich jsou Dubnová preludia op. 13 z roku 1937.⁷⁵ Čtyři preludia, která vznikla na konci studia na mistrovské škole u Vítězslava Nováka, mohou být chápána jako jakési "hraniční" dílo. Představují spolu s písňovým cyklem Navždy vrchol dosavadního vývoje Kaprálové, jak bychom jej mohli přehlédnout od doby brněnských studií u Viléma Petrželky až po závěr studií u Nováka, ale obsahují zároveň nové prvky a vlastnosti, které se teprve v pozdějších opusech stanou základem skladatelčiny nové hudební řeči. Pozoruhodnost Dubnových preludií tkví i v tom, že jsou dílem, které Kaprálová

⁷⁵ Kaprálová, Vítězslava: Dubnová preludia op. 13, HMUB Praha 1938

komponovala zcela samostatně bez jakéhokoliv Novákova zásahu. Ve čtyřech formách drobného rozsahu se jí přímo nabídl prostor k experimentování a hledání nových výrazových možností a prostředků.

Novost či netradičnost kompoziční techniky se jeví zejména v oproštění od postromantických nánosů a směřování k osobitému asentimentálnímu až strohému skladebnému stylu. Forma všech čtyř kusů je přehledná a jednoduchá. Jedná se většinou o malou třídílnou formu s návratem a variačními prvky. V jednotlivých kompozičních aspektech se tu objevují prvky typické pro pozdější "pařížské" kompozice. V prvním preludiu tak najdeme téma charakteristické svou dosud samostatně nepoužitou motoričností, přičemž preludium je typické celkovou rytmickou nepravidelností. Prvky stereotypního doprovodu, pregnantní až ostrý rytmus a jeho četné varírované podoby, gradace vystavěné na rytmických vzorcích, to vše jsou elementy charakteristické pro díla novoklasických skladatelů a v této souvislosti je nacházíme, ovšem v jejich rozvinutějších podobách, i v Partitě a Concertinu. S výjimkou prvního pracuje Kaprálová v každém preludiu vždy pouze s jednou ústřední myšlenkou, kterou buď staví do různých souvislostí (2. preludium) nebo ji kontrapunkticky zpracovává (3. preludium) či variačně využívá její rytmický potenciál (4. preludium). Dubnová preludia se vyznačují harmonickou expresívností. Ta spočívá za prvé v zahušťování akordického materiálu postaveného na terciové bázi a za druhé náznaky modality, kdy na různých úrovních nacházíme určitý charakteristický modální interval či vztah. Kaprálová nejčastěji používá intervaly typické pro lydický a frygický modus. Těmito prostředky pak dociluje záměrného narušování tonálního tíhnutí.

Právě popsané kompoziční momenty tvoří v dalším stupni svého vývoje organickou součást hudebního vyjadřování druhého "přelomového" klavírního díla - Variací na zvonkohru Saint Etienne du Mont op. 16.⁷⁶ Kaprálová jej psala v Paříži během ledna a února 1938. Variace tak časově předcházejí kompozici prvního orchestrálního díla v "novém" slohu - Partitu pro smyčcový orchestr a klavír. Skladatelka zkomponovala těchto šest

⁷⁶ Kaprálová, Vítězslava: Variations sur le Carillon de L'Eglise St-Etienne du Mont pour piano, op.16, La Sirène Editions Musicales, 1938

klavírních miniatur, podobně jako Dubnová preludia, bez jakéhokoliv zásahu zvenčí. Kompoziční technika se inspirovala tehdejší francouzskou moderní hudbou a samozřejmě též vlivem kompoziční práce Martinů.

Téma Variací je dvoutaktové, neperiodické, lichého taktu (5/4), harmonicky a tonálně neurčité, vedení protihlasu je myšleno polyfonicky. Střídmost a koncentrovanost tématu předesílá podobnou kvalitu i pro všechna jeho zpracování. Všechny variace se vyznačují nápaditým rytmickým zpracováním, které v prvních dvou variacích využívá nepravidelných taktů (5/4, 7/4), ve čtvrté variaci pak stylizaci barokní gigue a v šesté variaci odkazuje rytmika toccatového charakteru s úvodní fantazijní plochou na hudbu francouzských clavecinistů. V konstrukci melodiky třetí variace používá Kaprálová pouze nejnútnejší kompoziční prostředky, aby uměřeným a jednoduchým způsobem vyjádřila o to větší citovou hloubku.

Celé Variace se nesou v duchu střídmeho a koncentrovaného formálního pojetí. Lze říci, že v jednotlivých částech se objevuje vždy jiná podoba charakteru tématu: ve druhé variaci burleskní, scherzosní charakter, ve třetí písňový, ve čtvrté *quasi etude*, pátá variace představuje chorální stylizaci, šestá toccatový charakter a závěrečná kóda je stylizací vyzvánění zvonů. Zároveň se v jednotlivých variacích objevuje i kompoziční praxe zpracovávání vždy určité motivické "buňky" - jakéhosi nejmenšího vyabstrahovaného motivku, blíže či vzdáleněji příbuzného s tématem. Za novou techniku můžeme označit i motorické citace figur vzniklých z těchto "buněk" v doprovodných hlasech. Zároveň zde Kaprálová plně využívá umění polyfonického vedení hlasů (3. a 5. variace), ve kterém se zdokonalila především během studia u Vítězslava Nováka. Podobně jako v Dubnových preludiích i ve Variacích pracuje skladatelka s církevními mody a na nejrozličnějších úrovních užívá charakteristické modální vtahy (především *m2*, *zv4*). Oproti preludiím jde však ještě dále a vytváří si vlastní mody, které jsou nejčastěji postaveny na bázi sekundových vztahů. Ty pak uplatňuje v samostatných liniích jako protipól tonálně zakotveného současně probíhajícího pásma (5. variace střední díl). Zároveň probíhající tonálně na sobě nezávislá pásma nalezneme i jako organickou součást 6.

variace, tedy jako prvek nikoli experimentální, ale naopak zcela jasně vyrůstající z autorčiny hudební představy. Na ploše malých forem je tak maximálně využito rozmanitých prostředků užívaných s velkou pečlivostí a přesností. Variace se z pohledu pařížských orchestrálních děl jeví jako skladba, v níž dosáhly jednotlivé nové prvky kompoziční práce svého jasného tvaru a staly se základem hudební řeči obou orchestrálních kompozic, které na směr daný Variacemi dále navazovaly.

Obě zmíněná klavírní díla mají, v souvislosti se změnami kompoziční práce, v celé tvorbě Vítězslavy Kaprálové klíčovou výpovědní hodnotu. Z orchestrálních skladeb předcházejících Partitě a Concertinu bychom mohli zmínit Vojenskou symfonietu op.11,⁷⁷ jako dílo představující závěr jejího studia na mistrovské škole v Praze a zároveň první velký symfonický opus. Formový princip je vystavěn na bázi sonátové formy, přičemž úvod, provedení i repríza jsou pojaty především jako rozpracování prvního tématu. Témata charakterizuje cit pro proporcionalitu a rozsahovou únosnost, v melodice se objevují kvartové a kvintové intervaly a v celkovém zpracování témat jsme svědky velmi dovedného technického (augmentace, diminuce, konfrontace s jiným materiálem) i intonačního využití témat.

Jako kompozice časově bližší v této práci pojednávaným orchestrálním skladbám se jeví Suita rustica op. 19. Jedná se o skladbu komponovanou na objednávku nakladatelství Universal Edition, kterou zapříčinil úspěch provedení Vojenské symfoniety na Mezinárodním festivalu soudobé hudby (ISCM) v Londýně v roce 1938. Základ každé ze tří vět suity tvoří vždy dvě lidové písně, jejichž zpracování je charakteristické svou jednoduchostí a prostotou, což lze říci i o užití všech kompozičních prostředků, od řešení formálních proporcí, přes harmonickou stránku až k využití nástrojového obsazení symfonického orchestru. Přesto, že celá kompozice vyrůstá z přejatého tématického materiálu, lze sledovat určité styčné body v jeho zpracování, které odkazují na kompoziční techniku Partity a následně i Concertina.

⁷⁷ Kaprálová, Vítězslava: Vojenská symfonieta op. 11, Melantrich, 1938 (1. vyd.), Český hudební fond, 1958 (2. vyd.), Vydavatelství a nakladatelství Českého rozhlasu, 2005 (3. vyd.)

Jednotlivé části jsou formálně sevřené, témata se ohlašují často bezprostřední citací na samém počátku věty, naprostou převážnou část vět tvoří témata a jejich zpracování, přičemž výplňový materiál skladatelka omezuje na minimum. Poměr proporcí uvnitř vět je utvářen skutečností, že provádění či zpracování témat se uskutečňuje zpravidla na dvojnásobně větší ploše než jakou zabírá jejich expozice. Oproti "novákovskému" období se zde výrazně posouvá schopnost formálního zpracování a upřesnění myšlenek. Podobně jako v obou popisovaných klavírních dílech má i zde své nezaměnitelné zastoupení důsledné vedení jednotlivých hlasů vycházející z polyfonické techniky, které umožňuje nenásilně obohacovat jinak prostý harmonický průběh, vyplývající z harmonické přirozenosti a jednoduchosti lidových písní.

Suita rustica je zajímavá i po stránce instrumentační. Pokud se ještě ve Vojenské symfonietě a následně i při instrumentaci písně Sbohem a šáteček Kaprálová potýkala s problémy v této oblasti a byla pro ni například typická instrumentace v blocích celých instrumentálních skupin, pak ve Suitě rustice se u ní objevuje schopnost velmi vtipné instrumentační práce, při níž využívá i komplikovanější kombinace jednotlivých nástrojů či kombinace barev několika sólových nástrojů.

Pokud bychom tedy chtěli shrnout tendence vývoje kompoziční práce Vítězslavy Kaprálové, mohli bychom na jedné straně říci, že vycházejí ze základu jejího osobitého talentu, který se projevoval již od doby jejích studií. Patří k němu zásadní předpoklady v oblasti melodické nápaditosti, rytmické vynalézavosti a harmonické expresivnosti, dále pak výtečný smysl pro polyfonické vedení hlasů a schopnosti mnohotvárné osobité tématické či motivické práce. Na druhé straně tento vývoj usměřňuje kultivované poznání celé řady soudobých stylových proudů a jejich tvůrčí zpracování, které vede v jejích posledních dílech k vrcholu organického vývoje tvorby, směřujícího k výrazově bohaté a současně racionálně ukázněné moderní polyfonii a tektonice.

V širším kontextu lze její tvorbu od určitého momentu chápat jako v jistém smyslu krácející ve šlápějích kompozic Bohuslava Martinů. Oba spojuje i silný a zároveň tvůrčí vztah k lidové hudbě a jak vyplývá z předchozích kapitol, přerod způsobu jejího komponování byl zásadně zapříčiněn právě Martinů kompoziční technikou a estetikou.

Na tomto místě bych se chtěla stručně zmínit i o dalších možných inspiracích, ze kterých mohla skladatelka při procesu změny hudební řeči čerpat.

Jedním ze silných inspiračních momentů byl pro Kaprálovou hudební život Paříže na sklonku 30. let 20. století a to především koncerty, které spolu s Martinů navštěvovala. Jednalo se o koncerty Société des Concerts du Conservatoire a koncerty uměleckého spolku Triton. Na obou místech se uváděla jednak díla moderních autorů starší generace, jako byli Bartók, Stravinskij, Schönberg, ale i díla mladších tvůrců, k nimž patřili především skladatelé Šestky. O tom, že na ni hluboce působila moderní řeč a tvar jejich kompozic, svědčí i ohlasy v její korespondenci. Jeden výmluvný příklad okouzlení technickými kompozičními momenty ve skladbě Daria Milhauda dokládá Jiří Macek ve skladatelčině biografii.⁷⁸

Na programech tehdejších pařížských koncertů se také často objevovala jména barokních skladatelů. Díla Vivaldiho, Bacha, Couperina, Buxtehudeho byla pro Kaprálovou spolu se studiem partitur - u Muncha studovala po příjezdu do Paříže například Bachovy Chorálové přede hry - dalším inspiračním zdrojem, který vydatně napomáhal směřování jejího vývoje ke kompozičnímu stylu, k němuž ji vedl i Martinů.

Samostatným impulsem pro mladou skladatelku pak bylo dílo Igora Stravinského. Již od doby brněnských studií ji takřka fascinoval především jeho balet Petruška, který podrobně studovala a stále se k němu vracela. Jiří Macek pak upozorňuje na přímý vliv zevrubného studia a rozboru kompozičního stylu Igora Stravinského na utváření některých

⁷⁸ Macek, Jiří: Vítězslava Kaprálová, Praha 1958, str. 127. Pro lepší názornost a především spojitost s kompozičními momenty Concertina přikládám přetisk tohoto dopisu v příloze na straně 78

kompozičních prvků *Suity rusticy*.⁷⁹ Skladatelčina fascinace dílem a kompoziční prací Stravinského nebyla náhodná, naopak se jeví plně v souladu s jejím hledáním určité formy hudebního vyjadřování. Podobně jako mladý Martinů hledal „řád, průzračnost, úměrnost, vkus a jasný, přesný a citový výraz“ a tyto prvky našel ve francouzské hudbě, konkrétně u Alberta Roussela a v předklasických hudebních formách, tak i Kaprálová, zvláště v období své tvorby v Paříži, hledala kompozičně technické možnosti vyjadřování, které by odpovídaly její potřebě osobité hudební výpovědi.

A byl to právě Stravinskij, jehož některé náhledy na kompozici se v zásadě střetávají s podobnými názory Martinů. Stravinskij píše: „*Každý řád vyžaduje přinucení. Bylo by naprosto mylné vidět v tom překážku volnosti. Naopak zdrženlivost a omezování podporují rozkvět volnosti, nedovolují však přerůst do vyslovené nevázanosti....Řekl bych dokonce, že individualita vynikne výrazněji a získá na plastičnosti, musí-li tvořit v přísně vytyčených mezích.*“⁸⁰ Přesné promyšlení celkového plánu, jeho proporcionalita a přiměřenost jednotlivým detailům, sebeovládání a sebekázeň jsou výrazy, kterých Stravinskij v souvislosti se svou tvorbou užívá.

Konsekventně můžeme citovat i Martinů v souvislosti s jeho dílem *Toccata e due canzoni*: „*V concertu grossu jsme přímo v srdci absolutní hudby nebo hudby vůbec; zde ještě neexistuje onen výslovný požadavek na barevné a instrumentační efekty, po zvukových či emocionálních ‚stupňováních‘, jež jinak tak často vedou do směrů, kam člověk vlastně vůbec nechtěl...Není tu tolik emocí na odiv a hlasitých zvuků, zato tím více soustředěných hudebních forem.*“⁸¹

⁷⁹ tamtéž str. 166 - 167, jde především o instrumentaci, rytmicky motorické efekty, práce s rytmem ve smyslu karikování

⁸⁰ Druskin, Michail: Igor Strawinsky, Reclam 1976, str. 22

⁸¹ text B. Martinů v programu k premiéře tohoto díla. Citováno dle: Mihule, Jaroslav: B. Martinů - osud skladatele, Praha 2002, str. 387

Závěr

Závěrem bych chtěla připomenout otázky položené v úvodní kapitole, které tvořily základní osu mé práce, a zároveň stručně shrnout odpovědi na tyto otázky, jak se mi v jednotlivých kapitolách vyjevily.

Prvé dvě analytické kapitoly se zaměřovaly především na popis jednotlivých kompozičních aspektů Partity a Concertina a snažila jsem se v nich postihnout otázku, které prvky, jak a proč se v kompoziční práci těchto děl měnily. Lze říci, že se v případě obou děl nejednalo ani tak o zásadní změny jednotlivých aspektů hudební řeči, jako spíše o otázku hledání nového tvarování hudebního materiálu. Mění se tedy oproti předchozím skladbám především základní přístup k formotvorným principům. Pro vnitřní organismus těchto děl přestává být směrodatná kontrastnost témat, periodicitu a symetričnost v utváření hudebních myšlenek či větších hudebních úseků. Kaprálová nalézá v kompozičním stylu Bohuslava Martinů odpověď na své hledání konzistentní, sevřené a vyvážené formy, která zároveň dovoluje, a je tím přímo podmíněna, volnou a bohatou vnitřní práci s tématem, motivem či buňkou, jakožto základním organickým materiálem, z něhož celá forma vyrůstá.

Ze srovnávací analýzy třetí kapitoly pak vyplývá, do jaké míry je Partita bezprostředním odrazem kompoziční práce Bohuslava Martinů, a zároveň nakolik si v následném Concertinu tyto kompoziční principy Kaprálová přivlastňuje a jak si je osobitě přetváří. Fragment Concertina vychází z této analýzy jako skladba, která ve všech svých aspektech tvoří určitý dílčí vrchol na skladatelčině cestě. Dochází tu k uvolňování tonality zahušťováním harmonických postupů, užitím bitonálních úseků a navzájem disonantně se střetávajících kontrapunktických linií. Kaprálová rozbíjí úzký melodický rámec ve prospěch svobodnějšího formování linií jednotlivých hlasů. Rytmičké bohatství a vynalézavost Concertina jsou pak dalším stupněm vývoje, který se přímo váže na předchozí klavírní díla, zejména na Variace na zvonkohru kostela St. Etienne du Mont. V základu celkové koncepce formy, naznačené v prvních dvou větách Concertina, nacházíme zmíněný kompoziční princip Martinů, ale zároveň jsme již uvnitř jeho

hranic svědky velmi svobodného zacházení s hudebním materiálem na bázi volného kadenčního řešení zejména sólových hlasů.

Ze čtvrté kapitoly vyplývá, že obě pojednávaná díla - Partita a Concertino - mají pro tvorbu Vítězslavy Kaprálové zásadní význam. Spolu se zmiňovanými Variacemi na zvonkohru kostela St. Etienne du Mont tvoří jakousi návaznou linii děl, jejichž celkový výraz tíhne k novým řešením tvarování a formování hudebního organismu. Vytvářejí tak hypotetický obraz začátku cesty, kterou se mladá skladatelka mohla vydat.

Závěrem lze říci, že kompoziční vývoj Vítězslavy Kaprálové, který se formoval takřka na dosah tak výrazných individualit, jakými byli Stravinskij, Martinů, Milhaud či Honegger, můžeme vnímat jako progresivní a nadějný nejen v rámci české hudby první poloviny 20. století,⁸² ale lze jej zařadit i do kontextu hudby evropské.

⁸² V tomto ohledu by bylo zajímavé porovnat kompoziční vývoj Kaprálové s díly jejích generačních vrstevníků tvořících v tehdejším Československu.

Notové materiály:

Kaprálová, Vítězslava: Partita pro smyčcový orchestr a klavír op. 20, Praha 1947

Kaprálová, Vítězslava: Concertino pro housle, klarinet a orchestr op. 21, Editio Bärenreiter, Praha 2003

Kaprálová, Vítězslava: Variations sur le Carillon de L'Eglise St-Etienne du Mont pour piano, op.16, La Sirène Editions Musicales, 1938

Kaprálová, Vítězslava: Dubnová preludia op. 13, HMUB Praha 1938

Martinů, Bohuslav: Tre Ricercari, Universal Edition, 1939

Literatura:

Štědroň, Bohumír: V. Kaprálová, in: Československý hudební slovník osob a institucí, Praha 1963, sv. 1, str. 644 - 645

Macek, Jiří: V. Kaprálová, in: The New Grove Dictionary of Musik and Musicians, 1980, Vol. 9, s. 800

Macek, Jiří: Vítězslava Kaprálová, Praha 1958

Březina, Aleš: Eine "phantastische Schule" des Komponierens für Streichorchester. Martinůs Eingriffe in die Partita von V. Kaprálová, in: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, 17/1997

Vítězslava Kaprálová, studie a vzpomínky, uspořádal Přemysl Pražák, HMUB, Praha 1949

Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů - život a dílo, Praha 1961

Martinů, Bohuslav: Dopisy domů, Mladá fronta, Praha 1996

Mihule, Jaroslav: B. Martinů - osud skladatele, Praha 2002

Martinů, Bohuslav: Domov, hudba a svět, ed. M. Šafránek, Praha 1966

Kapusta, Jan: Bohuslav Martinů v roce 1938, in: Hudební věda XIX/1982, č. 2, str 162 - 175

The New History of Music, The Modern Age 1890 - 1960, edited by Martin Cooper, Oxford University Press, 1974

Dějiny české hudební kultury 1890 - 1945, díl 2 (1918 - 1945), Academia Praha 1981

Schönberg, Arnold: Styl a idea, Arbor vitae 2004

Druskin, Michail: Igor Strawinsky, Leipzig 1976

Stravinsky, Igor: Poetics of Music, Harvard University Press, 1998

Stephan, Rudolf: Zur Deutung von Strawinskys Neoklassizismus, in: Musik - Konzepte, 34/35, 1984, str. 80 - 88

Schubert, Giselher: „Classicisme” und „Néoclassicisme” - Zu den Sinfonien von Albert Roussel, in: Studien zur Musikgeschichte, Eine Festschrift für Ludwig Finscher, 1995, str. 668 - 679

Lébl, Vladimír: Vítězslav Novák - život a dílo, Praha 1964

Schnierer, Miloš: Svět orchestru 20. století, díl II, Academia Praha 1998

Štěpánek, Vladimír: Francouzská moderní hudba, Editio Supraphon, Praha, Bratislava 1967

Přílohy:

^{22]} Charakteristická zpráva je v dopise rodičům z 21. 1. 1938. „Koncert byl moc hezký a hlavně zajímavý. Příkládám program... Pak Milhaud. Ten byl nejinteresantnější a také měl největší úspěch. Představte si, že jeden odstavec byl jenom šeptán, druhý byl hm, hm, hm, třetí kontrapunkt a jodlování hlasů dohromady, ale nejhezčí bylo

79 *malý buben*

tympány

klavír

X 100

Nic, žádný instrument víc. Opakovalo se to asi opravdu padesátkrát, takže přeháním právě o polovinu. Ale bylo to moc šikovné. Nebo: trumpeta a housle k ní pizzicato to samé co ona. Moc dobrý účin. Podobně basclar.

80.

a clarinet proti

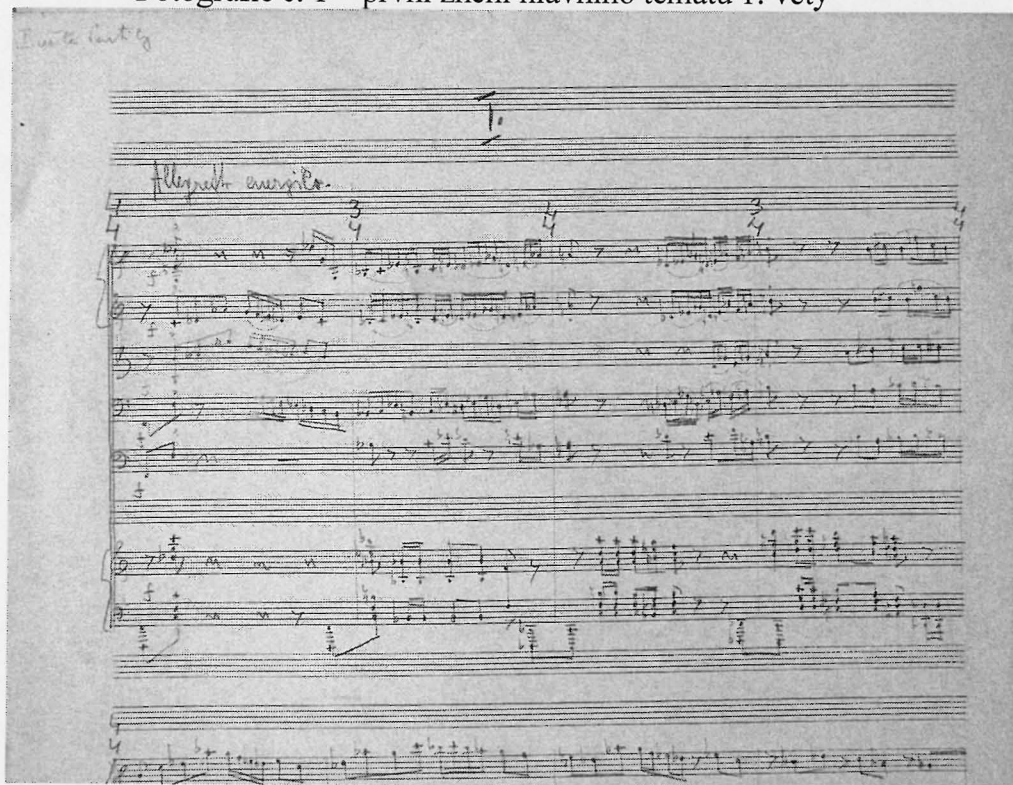
81.

ty samé tóny. Bylo to úplně jako bubláni potoka. Kdybych to, táto, přizapomněla, tak mně připomen, toto všechno se musí opsat. Hindemith byl takový solidní a hezký, ale nic víc... Podle mého názoru je to typický dopis pro Kaprálovou svým humorem, ale také je důkazem, jak sama přijímala tuto hudbu. Především jí zajímaly otázky hudebně kompozičního řemesla.

Ukázka z dopisu V. Kaprálové rodičům

Přetištěno z: Macek, Jiří: Vítězslava Kaprálová, Praha 1958

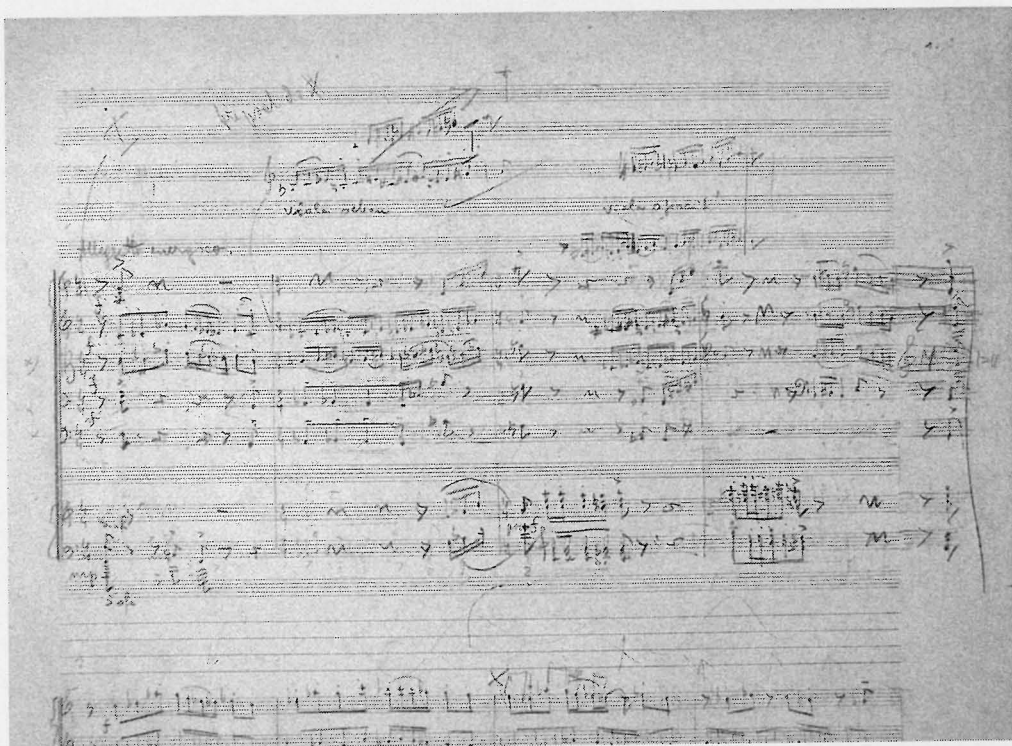
Ukázky z autografů Partity pro smyčcový orchestr a klavír
Fotografie č. 1 – první znění hlavního tématu 1. věty



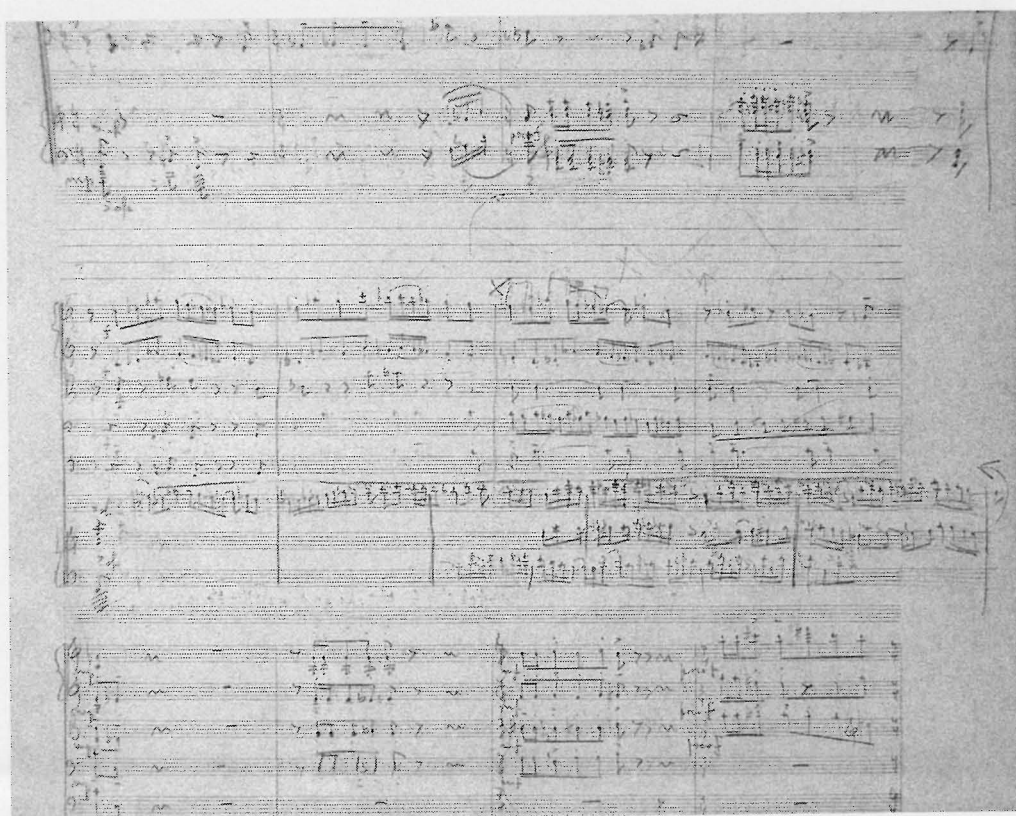
Fotografie č. 10 – konečná podoba hl. tématu v čistopisu



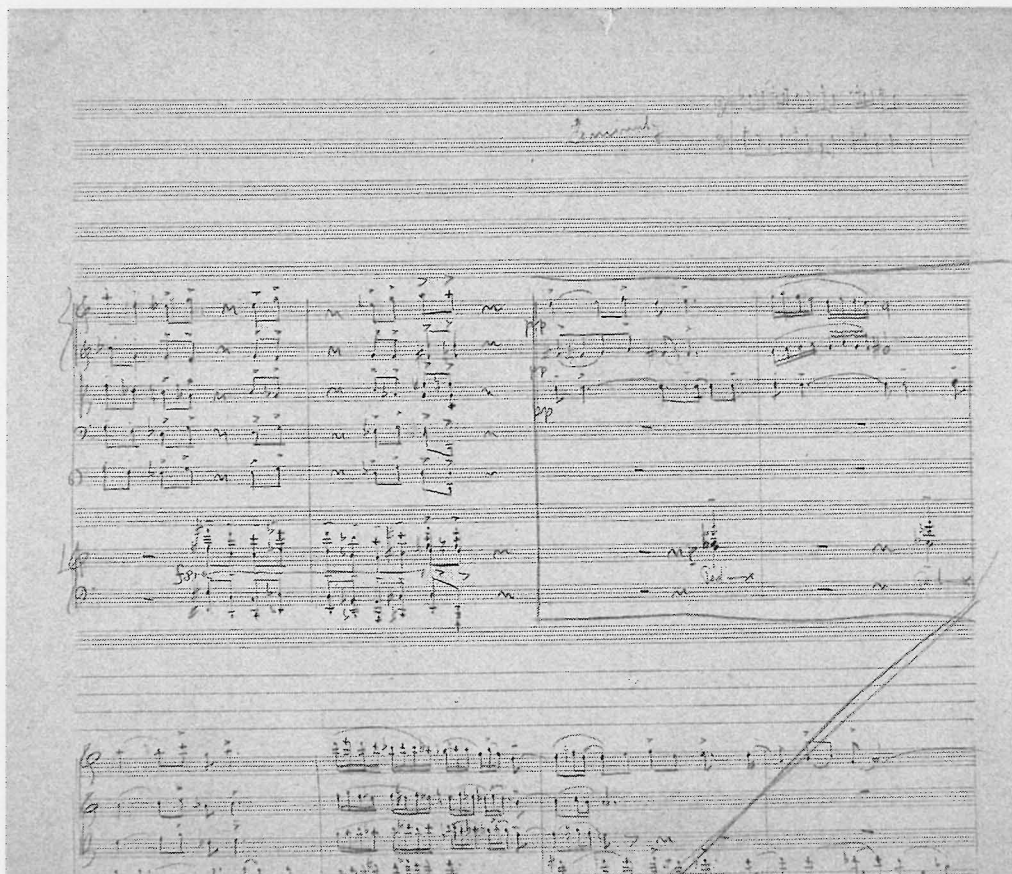
Fotografie č. 2 – návrhy B. Martinů k podobě hlavního tématu



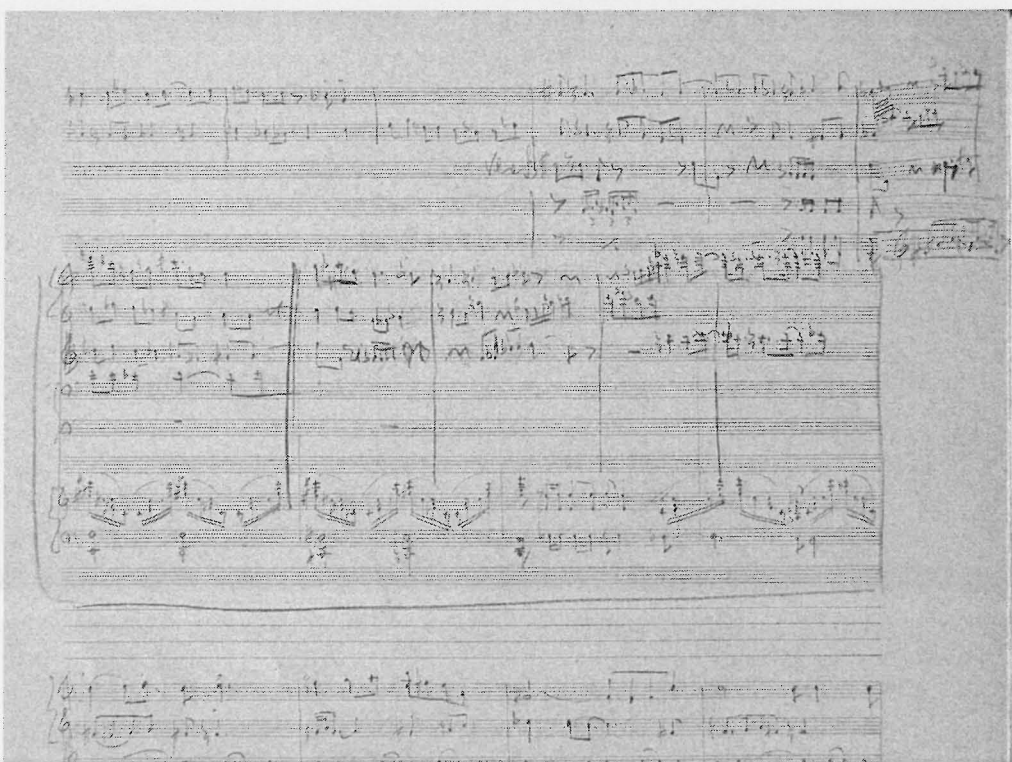
Fotografie č. 3 – návrhy B. Martinů ohledně rozvíjení hl. tématu



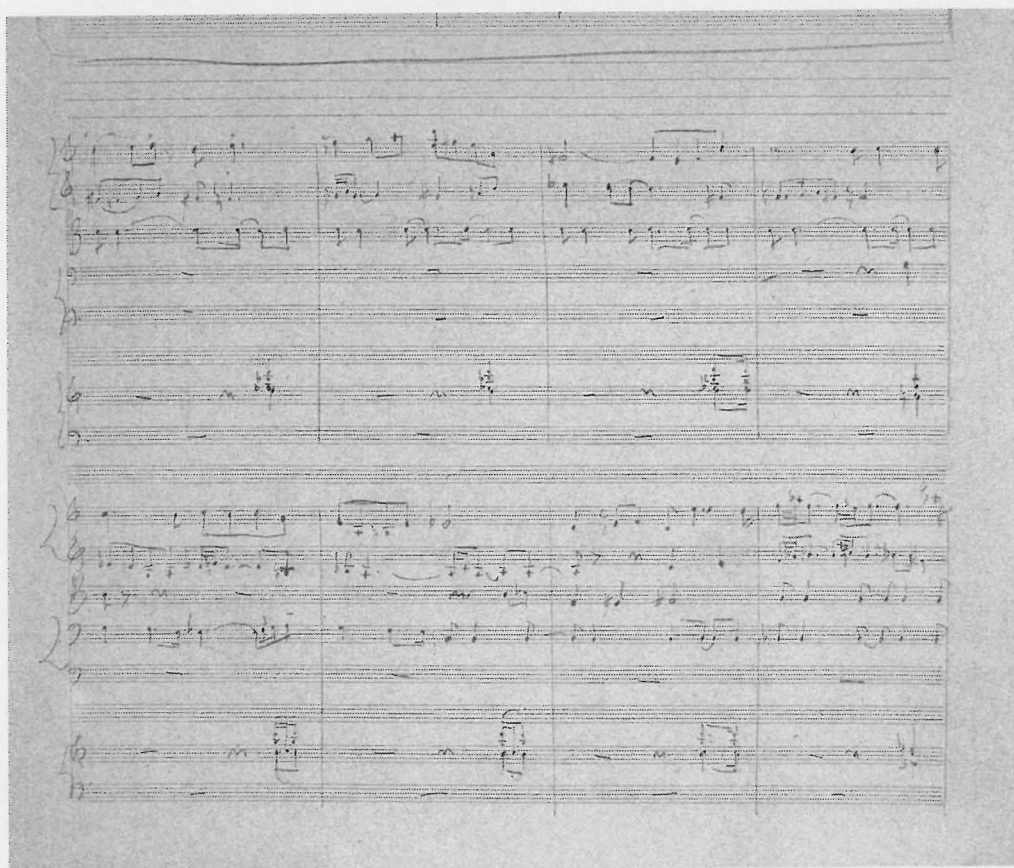
Proces utváření podoby 2. tématu první věty
Fotografie č. 4 – druhé znění tématu



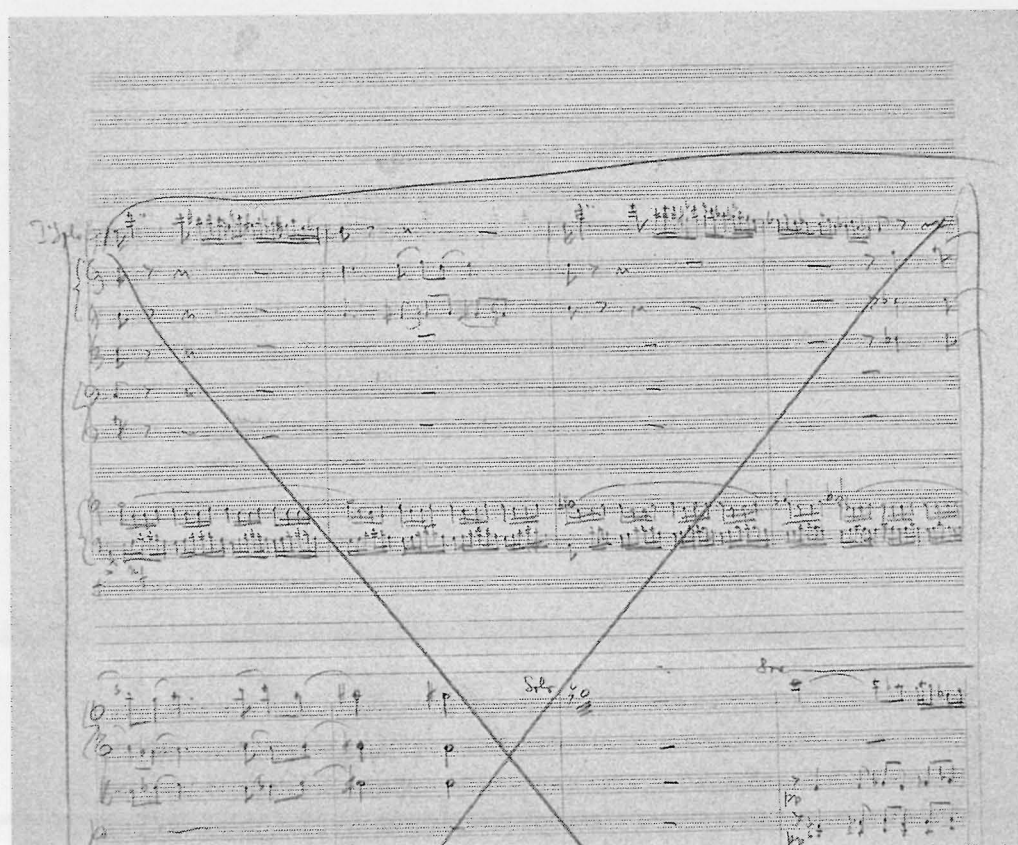
Fotografie č. 5 – třetí (do dvojčáry) a čtvrté (od dvojčáry) znění



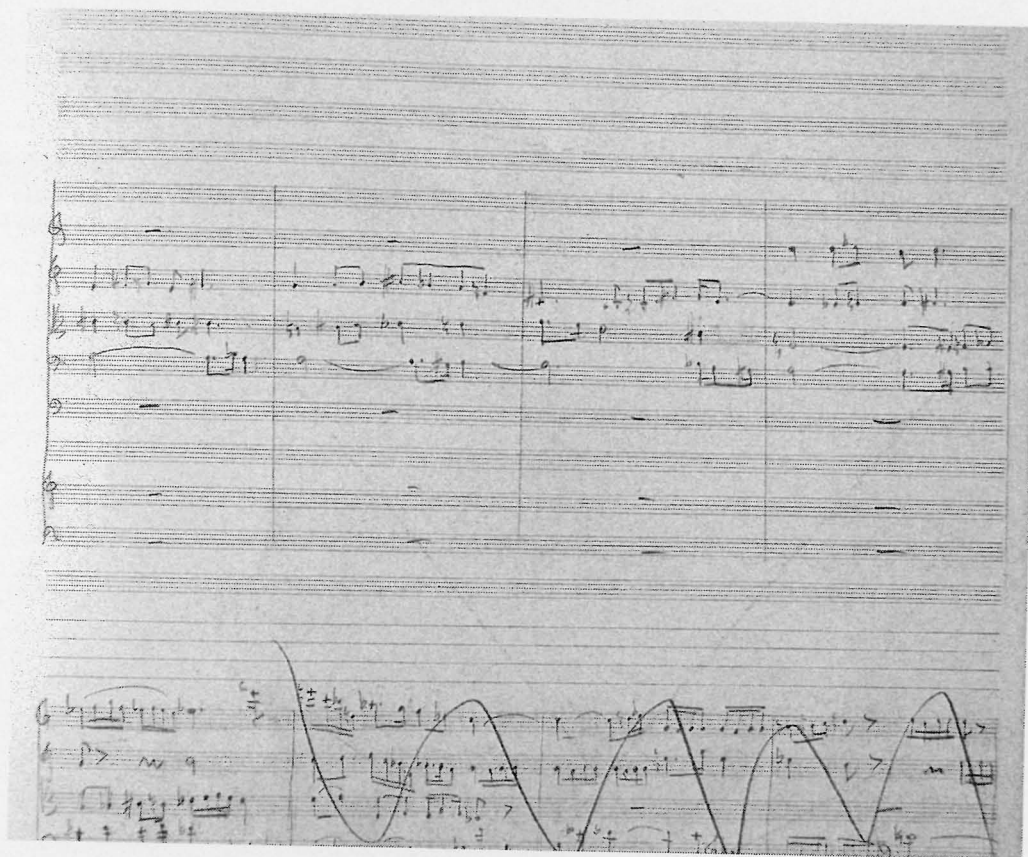
Fotografie č. 6 – páté znění druhého tématu



Fotografie č. 7 – šesté znění druhého tématu



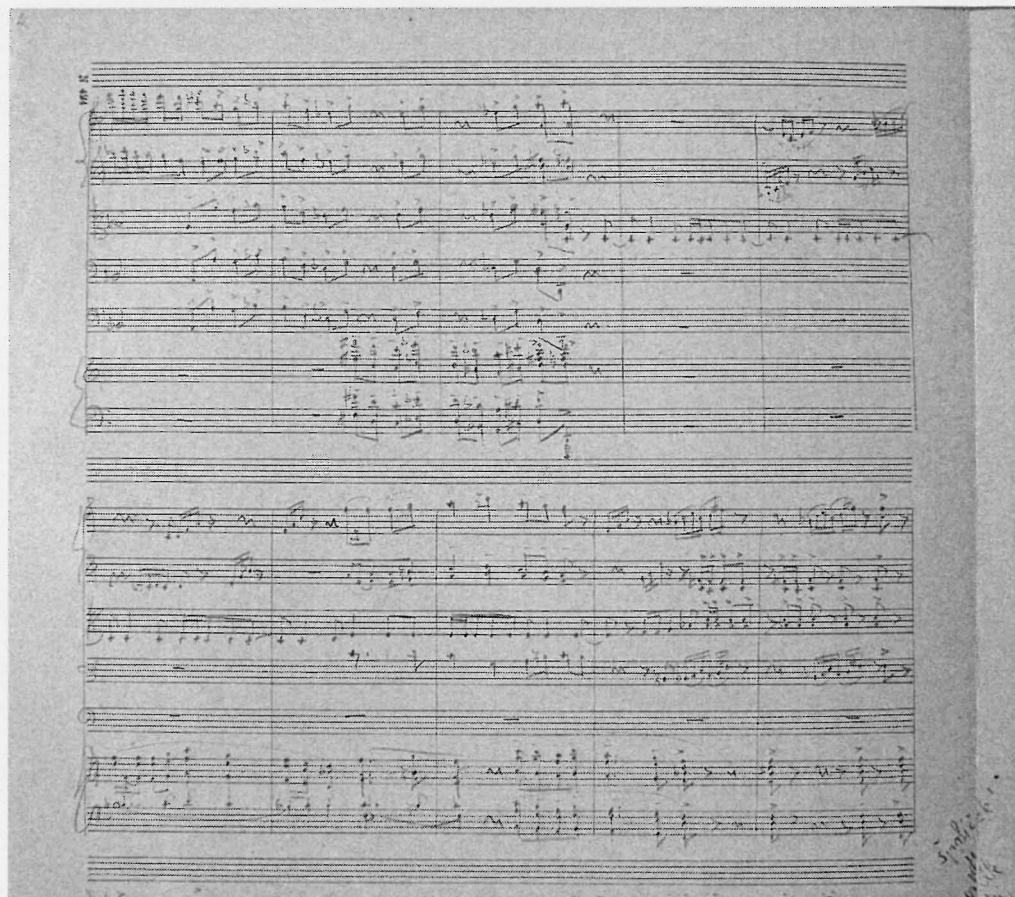
Fotografie č. 8 – sedmé znění druhého tématu



Fotografie č. 9 – osmé znění druhého tématu



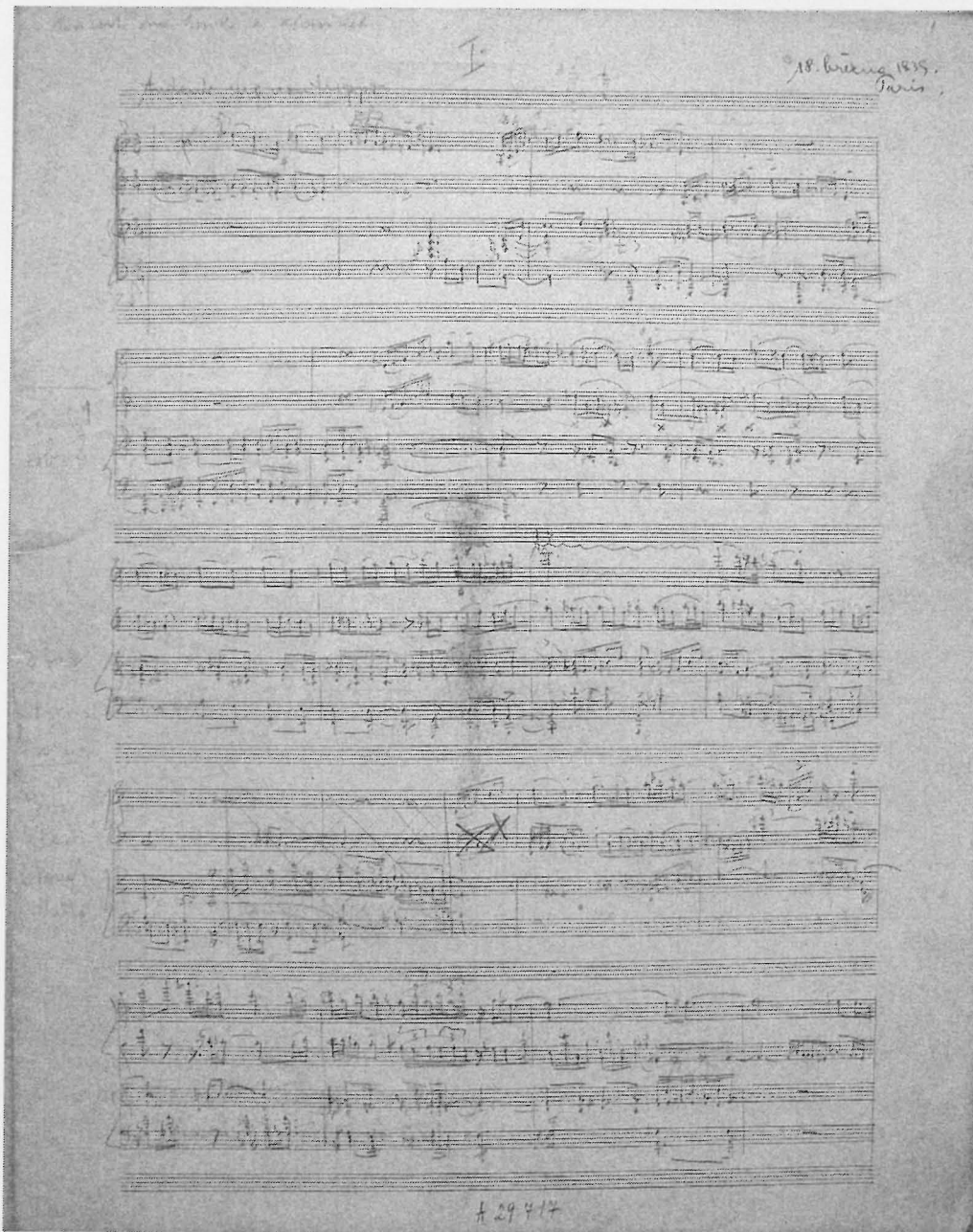
Fotografie č. 11
Konečná podoba 2. tématu v čistopisu Partity



Ukázky z autografů Concertina pro housle, klarinet a orchestr

Fotografie č. 12

Skica 1. věty vypracovaná v particellu



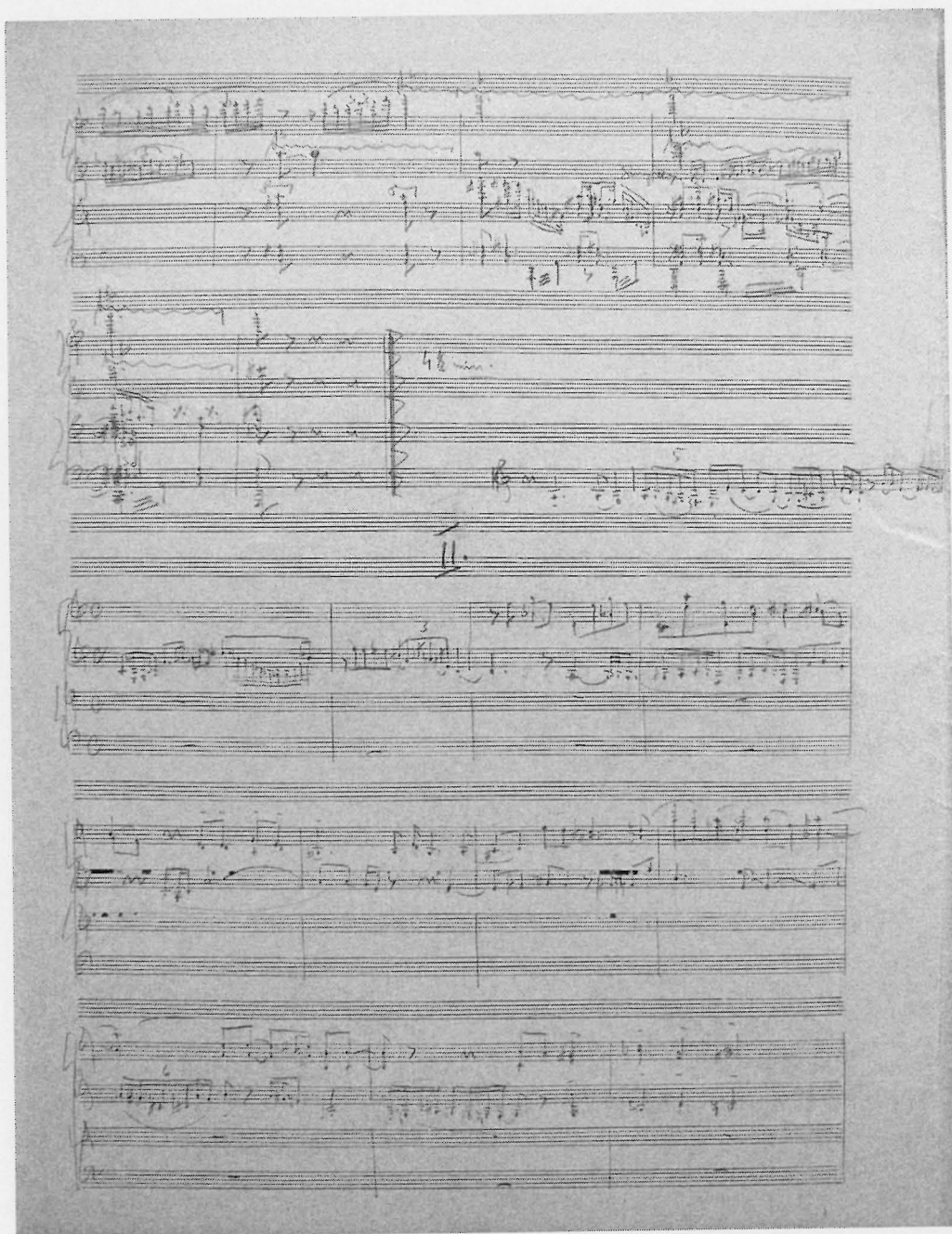
Fotografie č. 17

Skica instrumentovaná pro větší nástrojové obsazení

A handwritten musical score for a large instrumental ensemble. The score is written on multiple staves, with the title "Andante in un tempo" written at the top. The instruments listed on the left side of the score are: Flauti 2, Oboe 2, Clarineti 1, Fagotti 2, Corni, Trombe, Tromboni 3, Violini, Violoncelli, Violini 2, Violini 1, Viola, and Contrabbassi. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

Fotografie č. 16

Závěr první věty a začátek druhé věty ve skice particellu



Fotografie č. 18

Skica instrumentovaná pro menší nástrojové obsazení

