

## **Bohuslav Martinů. Variace na slovenskou lidovou píseň pro violončelo a klavír. Konvergence folklóru s neobarokom**

### **Bohuslav Martinů. Variations on a Slovakian Folk Song for Violoncello and Piano. Convergences of Folklore and Neobaroque**

**Vladimír Fulka**

Variace na slovenskou lidovou píseň pro violončelo a klavír Bohuslava Martinů, skladba s pôvodným francúzskym názvom Variations sur le thème slovaque (Martinů, 1989) je jednou z posledných skladieb skomponovaných v roku jeho smrti.

Podnetom ku skomponovaniu Variácií a súčasne ich témou bola slovenská ľudová pieseň, dievčenská trávnicica z Novohradu Keby ja vedela, ktorú Martinů objavil v zbierke 1000 Slovenských ľudových piesní slovenského hudobného skladateľa a folkloristu Viliama Figaša-Bystrého (Figuš-Bystrý, 1931) ktorý v tejto obrovskej zbierke upravil slovenské ľudové piesne pre spev a klavír a s nimi aj pieseň-trávnicicu (Mihule, 1974).

#### **Trávnicica vo Figašovej úprave a trávnicica ako téma variácií u Bohuslava Martinů**

Trávnicica Kebych ja vedela v úprave V. Figaša-Bystrého (Figuš-Bystrý, 1931) bola predlohou a inšpiračným zdrojom Variácií Bohuslava Martinů. Analýza jeho Variácií by teda začína porovnaním oboch verzií trávnicice.

Pr. č. 1, úprava trávnic u Viliama Figuša-Bystrého.

35. (335.) Kebych ja vedela...

*Rubato.* Ke-bych ja ve - de - la, kde môj mi - lý ko -

si, ve - ru bych mu nie - sla vo fer - tu - ške ro - - - sy,

ve - ru bych mu nie - sla vo fer - tu - ške ro - sy!

2. Keby ja vedela, kde môj milý pije, I: vera bych mu zanesla štyri pivonie. I

3. Štyri pivonie a piaty tulipán I: žeby mi narostol do rána veľký pán. I

V. F. 11

Pr. č. 2. Trávnica *Keby ja vedela* ako téma variácií u B Martinů (Martinů, 1989a, s.5).<sup>1</sup>

**VARIATIONS**  
sur un thème slovaque

B. Martinů

*Rubato*

Violoncello

Piano

Thème

*Poco Andante, rubato*  
*poco f cantabile*

*mf* *f cantabile*

*poco f*

V oboch prípadoch ide o prejav slovenského ľudového hudobného myslenia v piesni lyrického, trávnícového a recitatívneho typu s charakteristickou, rubatovo uvoľnenou metrorýtmikou. Pieseň má molovú modalitu v diapazóne veľkej sexty (hexachordu), s malou

<sup>1</sup> Všetky notové ukážky zo skladby B. Martinů v texte pochádzajú z edície Editio Supraphon, Praha, 1989

terciou, durovou veľkou sextou, ako aj s oscilujúcou čistou a zväčšenou kvartou: F-g-as-h(b)-c1-d1. Trávnicu má teda ambivaletný, kolísavý, molovo-durový a lydický modálny charakter.

U Martinů je väčšia diatonická diverzita harmónie: trávnicu je u Martinů, na rozdiel od Figušu, od 6. taktu zopakovaná v transpozícii o čistú kvartu vyššie, t. j. v prvom uvedení v modalite *f* (tónina *f* mol), v druhom v modalite *b* (tónina *b* mol).

U oboch skladateľov sa v trávnicu vzájomne komplementarizuje funkčná harmónia a modálne melodické hudobné myslenie.

U Figušu aj Martinů je spoločná harmónia v zmenšene-malom kvintsextakorde 2. stupňa b-des-f-g v 3. takte príkladu č. 2 (následne v transpozícii do modalít *b* v 8. takt je to kvinsextakord e-ges-b-c, tamže). Harmonizácia v oboch verziách je charakteristická aj zmenšeným septakordom h-d-f-as vo 4. takte (v transpozícii potom v predposlednom takte e-g-b-des). Martinů však, na rozdiel od Figušu, postupuje vo 4. takte najprv k jeho alterovanej formácii h-des-f-as (v 9. takte e-ges-b-des), až potom ku dominante c-e-g (následne f-a-c)

U Martinů je preto verzia harmónie chromatickejšia.

Martinů, na rozdiel od Figušu, nepostupuje v klavírnom sprievode rytmicky paralelne s melódiou, v sadzbe nota proti note, ale má podobu dlhých zádržových harmónií v celých a pólových notových hodnotách. Martinů tak postupoval zjavne preto, aby maximálne vyniklo violončelové trávnicové sólo.

U Figušu je úprava konvenčnejšia, melódia akoby „kopíruje“ harmóniu.

Martinů bol vo svojej úprave citlivejší k recitatívnemu a voľnému charakteru trávnicu ktorá u neho nemá špecifikované metrum (resp. má „polymorfne“ metrum), čo je v protiklade ku Figušovej metrickej verzii s jej štvorosminovým taktom. Vzťah melódie a sprievodu v metrickom kontexte má nechať vyniknúť melodickú líniu a jej recitatívny charakter.

Snaha o zjednodušenosť a expresívnu rudimentárnosť trávnicu sa u Martinů prejavila v eliminovaní Figušovej kvázi cimbalovej štylizácie melodických ozdôb, „cifier“ v klavírnom sprievode. Martinů použil tento štylistický cimbalový prvok v introdukcii, v klavírnom dvojtaktovom úvode, aby sa vzápätí cimbal stal nosným štylizačným prvkom vo variáciách.

U Martinů je sadzba piesne aj s jej sólovým partom presunutá do sonórneho, basového-barytónového registra, aby sa tak zvýraznil jej expresívny charakter.

Východiskom Variácií je slovenský folklór. Skladba sa tak nachádza v širších kontextoch slovenských (slovensko-moravských) trávnicových inšpirácií Martinů. Trávnicové prvky

piesní nachádzame už v zbierke upravených slovenských ľudových piesní Nové slovenské lidové písně (Martinů, 1970b).<sup>2</sup>

Martinů v 30. rokoch akoby znovuobjavil vo svojej tvorbe moravský folklór (ktorý dôverne poznal od detstva) ako inšpiračný zdroj svojej hudby. Objavil ho v zbierkach moravských etnografov F. Bartoša a F. Sušila, ale aj v hudbe Leoša Janáčka. Martinů tak objavil aj moravské recitatívne typy piesní nazývaných halekačky, hojakačky a hečené typické pre moravský región Valašsko. Tieto moravské folklórne prejavy sú typovo príbuzné slovenským trávniciam. Martinů vo svojej tvorbe čerpal z moravských recitatívnych prejavov: ide o kantátu cyklus piatich ženských zborov Česká říkadla (1930, 1931), kde nachádzame uvedený ľudového hudobného prejavu v dvoch zboroch Hlásání pasaček (č.3, č. 5). V kantáte Kytice (1937) je zbor Kravarky-Volání pasaček (č. 4) s podobným hudobným prejavom. Tento trávniciam podobný výjav zvolávania sa pastierok s identickým názvom Hlásání pasaček je zaradený aj v cykle Trojhlasé písně (1952). Trávnicové štylizácie melodiky nachádzame v klavírnom cykle Quatre Mouvements (Štyri vety, 1929).

Jaroslav Mihule vo svojej monografii (1974), poukázal na podobnosti (hudobné tematicko-motivické príbuznosti) violončelových Variácií Martinů s jeho piesňovými cyklami Nový Špalíček (piesne Smutný milý, Vysoká věž) a Písničky na dvě stránky (pieseň Děvče z Moravy). Aj týchto piesňach, v ktorých sa prelína moravský a slovenský folklór (české a slovenské texty), sú prvky recitatívneho, rytmicky voľného trávnicového prejavu (Mihule, 1974, s. 192).

---

<sup>2</sup>B. Martinů vydal svoju zbierku slovenských piesní v roku 1920. Pozri piesne Ej hora hora, č. 4, a Hore Hronom, č. 15. V piesni-trávnici Hore Hronom Martinů použil rovnakú durovo-molovú kolísavú hexachordálnu modalitu ako v trávnici Keby ja vedela, hoci je to modalita g (t. j. nie f a b ako v téme). Je pozoruhodné, že Martinů v tejto zbierke v č. 22 upravil aj pieseň Kopala studienku (t.j. pôvodný ľudový zdroj slovenskej hymny Nad Tatrou sa blýska) s recitatívnymi rubatovými prvkami ťahavej melodiky (fermát).

## Variácie

Klasická hudobná forma téma s variáciami je u B. Martinů vynimočná. Poznáme ju len v súvislosti s dvomi inými skladbami (Serenáda č. 3 pre hoboj, štyri husle a violončelo, 1932, Variace na Rossiniho tému, 1942, pro violončelo a klavír). Sledujme teda variačný proces ktorého východiskom je téma s opísanými parametrami.

Už v prvej variácii nachádzame prvky cimbalovej štylizácie.

Príklad č. 3

Variation 1

The musical score for Variation 1 is in 3/4 time and consists of four systems. The tempo is marked *Moderato*. The first system includes a piano part with dynamics *poco f* and *mf*, and a violin part. The second system continues the piano and violin parts, with a *poco f* dynamic marking in the piano part. The third system shows the piano part with a *poco f* dynamic and the violin part. The fourth system features a piano part with a *mf* dynamic and a violin part with a circled '2' above the first measure, indicating a second ending. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

V klavírnom sprievode v pravej ruke vo vrchnom hlase je melódická línia s obrysami trávnicie (tóny v osminových hodnotách f1-a1-b1-c2-es2-des2-b2-c2-a1-f1-f). Tá istá melódia v pravej ruke umiestnená o oktávu nižšie, ale v tesnej následnosti, začína v prvom takte tónom malé f, s predstihom-posunom o jednu osminovu rytmickú hodnotu. Medzi oboma melódiami

v pravej ruke preto vznikajú nápadné intervalové skoky v diapazone malej a veľkej sexty, veľkej septimy, nony a decimy.

Trávnička sa v dvoch hlasoch, hoci vo fakticky troch lineárnych pásmach vo violončele a klavíri, simultánne kumuluje, a v treťom takte sa kontrapunkticky križuje, prelína (lineárne pásma „posunutej melódie“ klavíra sa dostávajú nad sólové violončelové pásmo). Posunom o osminu sa diferencujú melódia a jej zdvojenie v oktáve a vytvára tak zdanie dvoch hlasov. Aj vo violončelovom sólovom parte je „zakodovaná“ trávnička, hoci obohatená v taktoch 1-3 synkopickou sekvenciou. Rytmicky uvoľnená ťahavá dikcia trávničky sa prejavuje nepravidelnou a premenlivou metroritmikou, ale napríklad v taktoch 5-6 a v taktoch 10-11 aj charakteristickým použitím rozkladu kvintakordu f-a-c (dominanty v b mol) cez dve oktávy vo violončele a klavíri, namiesto pôvodného finálneho fermátovaného tónu. Uvoľnená metroritmika témy je tak v 1. variácii variovaná, umocnená a obohatená.

Martinů v štylizácii posunutých oktáv evidentne čerpal z cimbalovej štylizácie adaptovanej na klavír. Tak sa štylizuje melódia na cimbele.

Aj Figušova štylizácia trávničky vychádza v melodických ozdobách, „cifrách“, z predstavy cimbalového sprievodu. Na rozdiel od Figuša však cimbalová dikcia u Martinů slúžila na variačné prekomponovanie témy, nie len na jej „cifrovanie“, hoci slúžila aj na „cifrovanie“, ako je to v „quasi cimbalovom“ dvojtaktovom úvode v klavíri, v príklade č. 2. (Mihule, 1974,191).<sup>3</sup>

Ku slovenskej trávničke (ku slovenskej ľudovej piesni) u Bohuslava Martinů teda patrí neodmysliteľne cimbal. Veľkú rozmanitosť cimbalovej štylizácie a inšpirácií v klavíri v podobe veľkej škály tremol, ostinát, melodických ozdôb, chromatických mikroškál v septolách a v glisandách nachádzame už v klavírnom sprievode slovenských piesní v ranej zbierke Nové slovenské písně (Martinů,1920b), výrazne napr. v piesni Povedz mi môj najmilejší (pieseň č. 6). Cimbalovú štylizáciu však nájdeme aj v Klavírnej sonáte (1954), ako aj v klavírnom cykle malých skladieb Quatre mouvements (1929).

Cimbal ako nástroj ľudovej hudby znamenal znovuoživenie „perkusívnych“ motorických, toccatových a monorytmických, štruktúr, v ktorých musí cimbal fermatové alebo ligatúrované tóny trávničky z princípu nahrádzať, alebo dopĺňať, „rozdrobovať“ ich ostinátnymi tremolami, trilkami, rozkladmi, „perkusijnými“ toccatovými pasážami.

---

<sup>3</sup> Mihule charakterizuje úvod ako „cimbalové stylizovaný klavírní vstup“.

Variačný proces Variácií u Martinů znamená mnohoraké variabilné využívanie a uplatnenie takýchto štruktúr, ale súčasne predstavuje aj implementovanie, či „zakódovanie“ trávnic do tocatových štruktúr.

Celý cyklus Variácií je založený na variovaní v kontexte melodickej štylizácie, ale najmä tocatových a ostinátnych štruktúr, z ktorých napokon pôvodná kantabilná trávica vystúpi na povrch, alebo sa z nich derivuje. Trávica opustí tocatový kontext, akoby ho poprie. Vzápätí sa však do tocatového kontextu vráti.

2. variácia je založená na výraznej motorickej pulzácii a hybnosti birytmickeho, ale aj monorytmickeho elementu, ktoré patria k cimbalovej štylizácii.

Príklad č.4

6

Variation 2

*Poco Allegro*

The musical score for Variation 2 is presented in two systems. The first system consists of two staves: a bass clef staff on top and a piano staff on the bottom. The tempo is marked *Poco Allegro*. The piano staff begins with a forte (*f*) dynamic, while the bass clef staff starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system also consists of two staves, with the piano staff on top and the bass clef staff on the bottom. This system features a variety of dynamics, including *mf*, *f*, and *p*. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with dynamic markings and articulation symbols. The piece concludes with a final chord in the piano staff and a fermata over a note in the bass clef staff.

Z hľadiska toccatovej cimbalovej (ale možno aj čembalovej) štylizácie ide o sólový klavírny dvojtaktový, pauzami prerušovaný ostinátny úvod. V taktach 11-13 prebieha

komplementárne monorytmické a ostinátne striedanie intervalov v rámci neúplných rozložených kvintakordov, kde si obe ruky „toccatovo“ podávajú kvintakordálne a sextakordálne intervalové komponenty. Komponenty vytvárajú vo vrchných tónoch skryté, vnútorné prerušované tocatové melodické kontinuum v šestnástinových hodnotách (v taktach 11-13 v príklade 4 je to melódia a2-g2-g2-g2-e2-e2-a2- g2-a2), melodický selektovaný obrys trávnic v tónoch c-b-g v 2.-3. takte príkladu č. 2.<sup>4</sup>

V následných štyroch taktach 14-18 obe ruky podobne komplementarizujú sextakordy, ich tóny a intervaly. Vytvárajú tak dizonatné strety a kumulácie v troch sekvenciách na hranici bitonality. To už však nie je baroko, ale hudba 20. storočia.

Violončelo na týchto disonantných monorytmických sekvenciách ostinátne participuje, či ich ešte viac „zahusťuje“.

Monorytmické tocatové ostinátne sekvencie sa v uvedenom úseku vyznačujú nepravidelnou polyrytmickou akcentáciou. Metroritmika tak evokuje parížsky jazzový ragtimový klavírny štýl (*cross-rhythm*) u Martinů z prelome 20. a 30. Bolo to jeho jazzové opojenie (používajúc expresívum J. Mihuleho) zo swingu a z dobových populárnych music-hallových tancov shimmy, bostonu a charlestonu (Mihule, 1974, s. 50-52).<sup>5</sup>

Štvortaktie sa skladá z rozložených sekvenčných striedavých kvintakordov a sextakordov (a-cis-e, g-h-d/ais-cis-fis, g-h-e/, ges-b-es, f-a-c/ fes-as-des, e-g-c

Do tejto kvintakordálnej-sextakordálnej vrstvy vstupujú v ľavej ruke intervaly tercii v tesnom chromatickom sekundovom pomere: v takte 14 vstupujú napr. do kvintakordu a-cis-e tercie g-b/ fis-b (ges-b), v tom istom takte do kvintakordu g-h-d vstupuje molová tercia g-b a zmenšená kvarta *fis-b*, atď.

Úsek má kumulatívna, klastrový a bitonálny charakter, hoci pôvodne vychádza z tóniny d mol a z oscilácie funkcií S, D. Sú to kumulácie dotýkajúce sa bitonality, kde sa variačná väzba na trávnicu úplne stráca. Je to možno (ironické?) popretie trávnicu ragtimom.

Ragtimové toccaty, akými sú uvedené kumulatívne sekvencie v 2. variácii, nachádzame u Martinů aj mnohých iných skladbách, niekedy, napr. v ranom klavírnom cykle *Trois danses tchéques* (Tři české tance, 1926) v klavírnom cykle *Etudes et polkas* (Study a polky, 1945), alebo v cykle pre violončelo (husle) a klavír *Etudes rythmiques* (Rytmické etudy 1931).

---

<sup>4</sup>Vzájomné komplementáre „vymieňanie si“ intervalov môže evokovať tocatové Prelúdiu Cis dur č. 3 z *Temperovaného klavíra I*, J.S. Bacha.

<sup>5</sup>Už v klavírnom cykle *Loutky* (1924) v skladbičke č. 2 *Nová loutka* sa Martinů inšpiroval jazzovým tancom shimmy a jeho nepravidelnou akcentáciou *cross-rhythm*.

Skladby sú súčasťou širšieho (neobarokového, ale aj ľudového) problému tokátovosti u Martinů. Tokátovosť sa týka napr. aj 1. klavírneho koncertu, (1925), Sonáty pre klavír (1954), či klavírneho cyklu *Esquisse de danses* (1932), ale najmä dvoch (jediných) „nominálnych“ tokát u Martinů, *Toccata e due canzoni* pre orchester (1946) a *Fantaisie et toccata* pre klavír (1940) u B. Martinů.

Skladby s motorickou toccatovou rytmikou sa u B. Martinů otvárajú potenciálne väzby na P. Hindemita a jeho *Suitu 1922*, najmä na jej poslednú skladbu *Ragtime*, ale aj väzby na folkloristické zdroje motorického rytmického fenoménu u I. Stravinského (*Les Noces*, *Svatba*, alebo u B. Bartóka (*Sonáta pre klavír*, 1926) .<sup>6</sup>

Popretie variačnej väzby na trávnicu sa v ragtimovom kumulatívnom pásme napokon ukáže ako prechodné a dočasné, pretože v taktach 18-20 príkladu 4 (a v nasledujúcom 1. takte príkladu 5) toccatove pásmo napokon vyústi do violončelového citátu trávnic v modalite E, so zmenšenou kvintou e-b (ktorá je pôvodne onou trávnicovou zväčšenou kvartou), so zrejším kvázi cimbalovým tremolovým zavlnením sextoly v klavírnom sprievode v posledom takte príkladu 4.

Striedania birytmickej tanečnej figurácie s priechodnými s trávnicou charakterizuje aj ďalšie pokračovanie 2. variácie, s citátom trávnic v taktach 9-13, v jej plnej vertikálnej kompatibilite s kvintakordálnou funkčnou harmóniou.

---

<sup>6</sup>Hindemitova *Suita 1922* obsahuje vo svojich piatich častiach jazzové-ragtimové tance *Shimmy*, *Boston* a *Ragtime*, a zároveň predstavuje fúziu barokových a jazzových prvkov. Hindemitova metroritmika pripomína metroritmiku uvedených cyklov u B. Martinů. Hindemitovu skladbu mohol Martinů počuť po svojom príchode do Paríža v roku 1923. Stravinského kantáta *Svatba* Martinů silne oslovila. Martinů o nej v roku 1924 napísal recenziu do českej revue *Národní a Stavovské divadlo*.

Príklad č. 5

The musical score consists of five systems of piano and bass staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, mf, f marcato, fcant.), articulation (accents), and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

V taktach 19-27, v 4.-5. riadku, dostáva k slovu aj citát „písničky na jednu stránku“ (zbierka Nový Špalíček, pieseň Smutný milý), ktorý pripomína J. Mihule vo svojej monografii. Pieseň

je blízka trávnicí svojou rytmicky uvoľnenou recitatívnou štruktúrou.<sup>7</sup> Hudobný prejav evokujúci prostú ľudovosť je kontrastom ku bitytmickým a monorytmickým, štruktúram, ale aj jednohlasnej monodickej podstate trávnic. Kantabilný úsek je kontrastom svojim takmer chorálovo vznešeným hymnickým Es dur, znásobeným zvukovým účinkom veľkých akordických spektier v oboch nástrojoch. Je to harmónia s doteraz najväčším zvukovým volumenom, v širokej rozlohe kvintakordov v hlbokých basových registroch, ako aj s výraznou úlohou paralelných sextakordov.

Citát piesne Smutný milý v 2. variácii, v 20. a 22. takte, je charakteristický opakovanými plagálnymi kadenciami S-T. Martinů veľmi často a s oblúbou používal plagálne kadencie (napríklad v symfonickom obraze Památník Lidicím, 1943, alebo v klavírnom cykle Quatre Mouvements). Jednou z charakteristických foriem subdominanty je práve tu použitý malý septakord na II. stupni f-as-c-es.

Rovnaký opakovaný plagálny záver v rovnakej tónine Es dur nachádzame vo 4. variácii.

Plagálna kadencia je takmer „poznávacím znamením“ hudobného jazyka, prejavom silnej afinity k „moravskému“ hudobnému mysleniu B. Martinů.

Slovenský folklórny kontext trávnic sa prelína s moravským folklórnym kontextom.

2. variácia nekončí pesničkou na jednu stranu, ale za ňou nasledujúcou sekvenčnou bitytmickou (sub)variáciou so striedavými tónmi, z úvodu variácie. Je to violončelove sólo, v tónine Es dur.

Cimbalovú štylizáciu nachádzame napríklad v 3. variácii v taktach 8-11 (v 2. riadku) v príklade 6. V klavírnom sprievode na zádrži tónu f tu zaznievajú ostinátne kvintakordy f-a-c štylizované ako arpeggio, v ktorom sú základný tón a tercia kvintakordu formulované ako „cimbalové“ mikrohodnotové prírazy ku kvinte c.

---

<sup>7</sup> V pôvodnej piesni Smutný milý je tempové označenie Volně recitačně-Con lentezza recitando.

Příklad č. 6

8

Variation 3

*Moderato*

*pp*

*mf* *poco f*

*p* *mf*

*f* *f molto espress.*

*più f* *f*

Proti cimbalovým kvintakordom na zádrži tu stojí vo violončele ligatúrovaný trávnicový fragment tercie f-a s dvomi striedavými intervalmi kvartami e-a.

Vzápätí sa tento striedavý melodický prvok objaví v sprievode v taktoch 12-13 v podobe striedavých kvartsextakordov d-g-h („lydických“ kvartsextakordov v rámci modality F).

Aj v ďalšom pokračovaní sa možno presvedčiť, že 3. variácia je postavená na melodickom fenoméne striedavých tónov v pôvodnej trávnici, alebo striedavých intervalov a kvintakordov, na ich rôznorodom využití. Trávnicová v 3. a 4. riadku nadobúda svojím zhusteným kontinuum chromatických striedavých tónov (poltónov) v triolách charakter žalmu alebo lamenta.

Variácia číslo 4 *Scherzo. Allegretto* v príklade č. 7 je už svojim označením vybočením z paradigmy trávnicovej, či jej popretím. *Scherzo* s jeho úsečným jadrným trojosminovým metrorýtmom a cimbalovou dikciou má tanečný charakter, v kontraste s afektuóznym trávnicovým prejavom.

Príklad č. 7

Variation 4

Napriek svojmu nie trávnicovému charakteru má *Scherzo* variačnú väzbu na trávnicu, na jej výrazne tetrachordálny charakter.

*Scherzo* má melodický tvar zložený z dvoch kvárt, tetrachordov *e-a* a *h-e* s charakteristickou modálnou osciláciou tónov *f-fis* v prvej kvarte.

Z kvarttonálnej melodiky vzniká medzi 4. a 5. taktom melodizovaný trávnicový súzvuk terciového zmenšene-malého kvintsextakordu *fis-a-c-e*, (2. stupeň ku *e*) s ligatúrovanou septimou. Kvintsextakord je spoločným menovateľom témy trávnicu a 4. variácie.

Aj v ďalšom pokračovaní v taktach 9-17 vidíme ako sa pôvodný trávnicový kvartový a terciovo-septakordálny živel prelínajú a dopĺňajú v ostínatej oscilácii malej a veľkej tercie

d-fis /d-f. Ľudové tanečné Scherzo napokon nájde svoje vyústenie v trávniči v treťom riadku príkladu 7.

V 5. variácii, v príklade č. 8, sú cimbalovým prvkom tremolá oktáv a kvárt v rámci, spojené ligatúrou so zadržaným tónom, akoby na fermáte. Mikrotremolá kvárt v rámci bodkovaného rytmu pripomínajúce cimbalové praktiky v moravskej ľudovej hudbe. V 5. variácii ide o tanečný prejav, v ktorom sa spája motorická birytmika violončela so synkopovaným, rytmicky uvoľneným sprievodom v klavíri. Výsledkom sú polyrytmické štruktúry variácie.

Variation 5

*Allegro*

The musical score for Variation 5 is presented in four systems. The first system shows the beginning in 3/4 time, marked *Allegro* and *f*. The second system continues the piece, with the piano part marked *mf*. The third system features a measure circled with the number 9, indicating a specific fingering or measure. The fourth system concludes the variation, marked *sfz* and *pizz.* in the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

H 7396

Príklad č. 9 ukazuje, že variácie trávnic u Martinů však nemajú iba folklórno-cimbalový štýlistický rozmer toccatových štruktúr. Toccatový rozmer poukazuje na univerzálnejší toccatový fenomén, ktorý nás môže viesť k jeho prvotným historickým zdrojom v baroku.

Príklad č. 9

The image displays a musical score for Example 9, consisting of four systems of music. The first system is a cello part, indicated by the 'cello' label and a 'D' time signature. It features a complex, rhythmic melodic line with many sixteenth notes. The second system is a piano accompaniment, with a treble clef and a 'p' dynamic marking. It features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The third system continues the piano accompaniment, with a 'mf' dynamic marking. The fourth system shows the piano accompaniment concluding with a double bar line and a key signature change to C major, indicated by the 'C' symbol and the natural signs on the notes.

Trávnícova melódia v cimbalovej štylizácii s „posunutou oktávou“ v 1. variácii v príklade č. 3 pokračuje v príklade č. 9 vo violončele tocatovými figuráciami s rozširujúcim sa intervalovým diapazónom od sekundy po kvintu, s ostinátnym tónom (malým a). V klavírnom

sprievode je komplementárne tokátové pásmo rozložených septakordov f-a-c-es/fis-a-c-es (b mol, g mol).

Vo figurácii violončela v taktach 1-2, v jej vrchných tónoch je zakomponovaná melódia ktorá má modálnu charakteristiku podobnú trávnicí: b-c-des-es-e-f-ges.

Toccatove štruktúry potom modulujú v taktach 4-8 príkladu 9 do d mol, v rozložených kvintakordoch, sextakordoch a kvartsextakordoch preludujúceho violončela. Rozklady obsahujú vo vrchných tónoch klesajúcu trávnicovú melódiu so zväčšenou sekundou (d-d-d) d-cis-b-a-g-f.

Figurácie violončela evokujú barokovú štylizáciu (A. Corelli, Concerto grosso č.1, D dur, Bachove Suity pre violončelo).<sup>8</sup>

Z rozkladovej figurácie kvintardov a jeho obratov sa v taktach 5-8 vyčleňuje aj druhá zostupná melódia, ktorá je v paralelných kvintakordálnych a priechodných terciách s „cimbaloým“ basom, s veľkými intervalovými skokmi septím, decím, undecím.<sup>9</sup>

Z barokového-cimbaloového-violončelového kontinua v taktach 9-17 sa potom vyprofiluje vo violončele trávnicová melódia v d mol. Trávnicová melódia je rozšírená v úvodnom 9. takte vzostupným kvintakordom d-f-a s protimelódiou v paralelných terciách. Modálne tetrachordálne ľudové hudobné myslenie u Martinů sa tak prispôsobuje kvintakordálnemu, diatonicko-chromatickému funkčnému mysleniu: modálna lydická kvarta gis, v 10. takte príkladu 6, sa stáva súčasťou funkčnej harmónie, súčasťou mimotonálneho zmenšeného septakordu gis-h-d-f ku dominante a-cis-e ( v d mol).

Variačný proces v 2. variácii ako už bolo naznačené, je založený na birytmičných figuratívnych štruktúrach (osmina, šestnástiny), ako aj na systematických striedavých a priechodných tónoch v terciách, v trojdobom metre a sekvenciách. Súhrn týchto znakov by mohol evokovať, napriek trojdobému metru, rytmické figúry polkovej tanečnosti spojenej s etudami v klavírných cykloch Etudes et polkas a Etudes rythmiques, mohol by však evokovať aj koncertantné, či tanečné štruktúry baroka.<sup>10</sup> Tanečné štruktúry potom plynulo prechádzajú do už analyzovaných komplementárnych tocatových štruktúr v príklade číslo 4.

---

<sup>8</sup> Podobné violončelové preludovanie kvintakordov a sextakordov rozložených cez tri oktávy prináša aj 4. variácia.

<sup>9</sup> Podobné akordické rozklady violončela cez tri oktávy evokujúce baroko možno nájsť aj vo 4. variácii.

<sup>10</sup> H. Purcella v jeho suite Abdelazer, v nej Rondeau (č. 2), tam tiež aj anglický ľudový tanec Hornpipe (č. 8).

3. variácia v príklade č. 6 prináša vo svojom vstupe prvok baroka. Je to baroková tanečnosť v podobe afektuóznej sarabandy s bodkovaným rytmom, ktorý je však od počiatku dynamicky porušovaný synkopáciou a premenlivým metrom.

Sarabanda ako prejav obradnej tanečnosti v baroku je spätá s funkčnou harmóniou. U Martinů je však malou ukážkou jeho modálnej harmónie, hoci prvý takt však vyznieva funkčno-harmonicky, ako T-D v as mol. V celkovom modálnom kontexte však ide skôr o reverzný modálny vzťah durovej toniky es-g-b k molovej subdominante as-ces-es. Aj ďalší priebeh sa vymyká funkčno-harmonickej logike. Kvartovo-kvintové, sekundové a chromaticko terciové vzťahy medzi kvintakordami a sextakordami v premenlivej sadzbe nemajú funkčnú hierarchiu a jednoznačnosť toniky, ale ani ukotvenia dur alebo mol. Je to harmónia ovplyvnená harmonickým cítením v moravskom folklóre. Spoločným menovateľom trávnicie a sarabandy je modalita F podobná východzej modalite v téme-trávnicí, s jej zdôrazneným hexachordálnym intervalovým rozmerom f-des, fluktuujúcou kvartou f-h/f-b, a sekundou f-g/f-ges, so stabilnou durovou terciou f-a (kvázi F dur), ale molovou malou sextou f-des vo 4.-6. takte.

Z tejto durovo-molovej modalite vzíde v takte 4 nielen opakujúci sa trávnicový kvintsextakord b-des-f-g, ale s ním v taktoch 4-6 aj typické martinůvské melodické kontinuum: melódia v podobe neúplných paralelných kvintakordov, bez základného tónu. alebo bez kvinty, s oktavovo zdvojeným tónom, t. j. melódia z neúplných kvintakordov v intervalovej sadzbe tercie sexty a oktávy. Táto moravská ľudová melodická dikcia sa objaví ešte raz vo 4. variácii, a následne ešte tretíkrát v 4. variácii, v akoby jej slovenskej verzii, v citáte slovenskej ľudovej piesne Všetci ľudia povedajú že ja ľúbim mlynárku. Slovenský element sa tak prelína s moravským elementom, ale aj s barokovým elementom.

Štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/0116/20 „Osobnosť a dielo v dejinách hudobnej kultúry 18.-20. storočia na Slovensku (2020-2023), riešeného v Ústave hudobnej vedy SAV

**Súhrn:** Bohuslav Martinů čerpal svoj základný tematický materiál pre svoju skladbu Variace na slovenskou ľudovú pieseň pro violončelo a klavír z externého zdroja: je to zbierka 1000 slovenských ľudových piesní pre spev a klavír v úprave slovenského hudobného skladateľa a folkloristu Viliama Figuša-Bystrého, v ktorej je trávnicia Keby ja vedela. Štúdia je analýzou cimbalových štylizácií slovenskej trávnicie uplatnených v klavírnom sprievode, ako aj analýzou modalít. Rozsah folklóru však nie je daný len slovenskou trávnicou a presahuje do česko-moravských folklórnych prejavov, ale aj do univerzálnejších prejavov. Martinů však nezostal vo variování len vo folklórnej rovine. Trávnicia a jej cimbalové štylizácie sú štýlovo polyvalentné: rezonujú v nich toccatové štruktúry baroka, ale aj jazzovo-ragtimové štylizácie z etapy raného parížskeho jazzového obdobia u B. Martinů, ako aj prvky hudby 20. storočia

**Summary:** Bohuslav Martinů drew his basic thematic material for his composition Variation on the Slovakian Theme for Violoncello and Piano from an external source, which was the collection 1000 Slovak Folk Songs, in arrangements of the slovak composer Viliam Figuš-Bystrý. Figuš's collection contains also a meadow song („trávnicia“) If I only knew. The study is analysis of cymbal elements in the piano part and of specific modality of slovak folk songs. But a range of the folklore elements exceeds limits of slovak travnica to a czech-moravian folklore elements, and even to more universal elements. Martinů did not rest in limits of the folklore. In his composition, the slovak meadow song and its cimbal stylisations are rather polydimensional structures. In them, there is a resonance of toccata structures of the baroque music, but also jazz-ragtime cross rhythms from the early era of parisian jazz period of Martinů, as well as a resonance of music of the 20th century.

# Literatúra

BARTOŠ, František. *Nové národní písně moravské s nápěvy do textů vřaděnými*. Brno: K. Winiker, 1882.

FIGUŠ-BYSTRÝ, Viliam. *Hájomilovi venované 1000 slovenských ľudových piesní na klavír upravil Viliam Figuš- Bystrý*. Vydal Dr Bohuslav Klimo-dostať u autora v Banskej Bystrici, Slovensko 1931.

HALBREICH, Harry. 2007. *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biographie*. Mainz Schott, 2007, 384 s. ISBN 3-7957-0565-7.

MARTINŮ, Bohuslav. 1966c. *Domov, hudba, svět. Deníky, zápisníky, úvahy a články*. Státní hudební vydavatelství, Praha, 371 s.

MARTINŮ, Bohuslav. 1970b. *Nové slovenské písně pro zpěv a klavír*. Panton, Praha 1970, 12 s.

MARTINŮ, Bohuslav. 1989a. *Variations sur un thème slovaque*. Praha: Editio Supraphon.

MIHULE, Jaroslav. 1974. *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha: Editio Supraphon, 261 s.

SIMON, Robert. 2014. *Bohuslav Martinů. A Research and Information Guide*. Routledge Music Bibliographies. New York, 284 s. ISBN-10: 0415741947

SUŠIL, František. *Moravské národní písně s nápěvy do textů vřaděnými* Brno: K. Winiker, 1860.

ŠAFRÁNEK, Miloš. 1961. *Bohuslav Martinů. Život a dílo*. Státní hudební vydavatelství, Praha, 400 s.

POSPÍŠIL, Juraj: Bohuslav Martinů, Variácie na slovenskú ľudovú pieseň. In *Slovenská hudba*, roč. 3, č. 8, 1969 s. 309-311.

