

## Bohuslav Martinů: Památník Lidicím ako žalm, chorál a lamento

Vladimír Fulka

*Památník Lidicím*, uvádzaný aj ako *Lidice*, s pôvodným anglickým názvom *Memorial to Lidice*, je jednočastová symfonická skladba Bohuslava Martinů (uvádza sa aj názov symfonická báseň, symfonická tryzna, smútočná óda a chorálna meditácia). Skladba je malého rozsahu, v trvaní len asi osem minút. Bohuslav Martinů ju skomponoval počas 2. svetovej vojny, v lete roku 1943 vo svojom americkom exile v Darien (Connecticut). Zložil ju veľmi rýchlo, v priebehu niekoľkých dní. Skladba vznikla na podnet americkej skladateľskej stavovskej organizácie *The American League of Composers*, ktorá oslovila niekoľkých skladateľov s ponukou, aby skomponovali hudbu na počesť obetí vojny. Už rok predtým (1942) však dostal Martinů návrh od československej exilovej vlády skomponovať skladbu na počesť obetí nacistického zničenia Lidíc. Martinů sa vtedy pokúsil o jej kompozíciu, ale neúspešne; zrejme bol ešte pod bezprostredným dojmom lidickej tragédie, ktorú pociťoval veľmi osobne. Jeho manželka Charlotta neskôr spomínala, že osud a tragédia Lidíc ho prenasledovali. Skladbu sa mu podarilo skomponovať až o rok neskôr. Podľa prvého životopiscu M. Šafránka pôvodný, napokon nerealizovaný zámer Bohuslava Martinů bol symfonický triptych, kde *Památník* mal tvoriť jeho strednú časť.<sup>1</sup>

O skladbe Bohuslava Martinů existujú okrem uvedených údajov o okolnostiach vzniku aj viaceré stručné charakteristiky a rámcové formové analýzy, napríklad v monografiách J. Mihuleho a M. Šafránka, v encyklopédii H. Halbreicha, v knihe F. J. Rybku a v monografii M. Crumpa.<sup>2</sup> Od samotného Martinů, ktorý má inak k viacerým svojim skladbám analytické poznámky a dlhšie komentáre, nemáme o *Památníku* viac než len zopár zmienok v jeho korešpondencii, v denní-

<sup>1</sup> Premiéra skladby sa uskutočnila vzápätí po dokončení v New Yorku v Carnegie Hall, v podaní Newyorskej filharmónie 28. októbra 1943 pod vedením dirigenta Arthura Rodzinského. Druhá premiéra bola v Prahe v roku 1946 s dirigentom Rafaelom Kubelíkom.

<sup>2</sup> Jaroslav Mihule, Bohuslav Martinů. *Profil života a díla* (Praha: Editio Supraphon, 1974). Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů. Život a dílo*. (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961). Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biographie* (Mainz, Schott, 2007). Michael Crump *Martinů and the Symphony* (London: Toccata Press, 2010); F. James Rybka, *Bohuslav Martinů. The Compulsion to Compose* (Lanham: Maryland, Scarecrow Press, Inc., 2011).

koch a biografických náčrtoch. Osobitnú pozornosť si zaslúži Klaus Döge, autor doteraz najpodrobnejšej, hoci stále nie komplexnej analýzy skladby Martinů.<sup>3</sup> Döge pripomína skladby s podobnou témou martýrstva, ako boli *A Survivor from Warsaw* od A. Schönberga, *War Requiem* od B. Brittena, či chorálna kompozícia L. Nona *La victoire de Guernica*; venuje veľkú pozornosť použitiu svatováclavského chorálu a „osudového motívu“ z 5. symfónie L. v. Beethovena. Dögeho štúdia tiež poukazuje na významnú skutočnosť, že hudbu s podobnými lamentóznymi asociáciami vytvoril Martinů aj v *Largu*, 3. časti 1. symfónie (1942), ktoré je tiež spájané s lidickou tragédiou ako inšpiračným podnetom.<sup>4</sup> Dögeho štúdia venuje obširnu, možno nadbytočnú pozornosť samotnej historickej udalosti, atentátu na R. Heydricha v Prahe, ako aj okolnostiam vzniku skladby. Mnohým kľúčovým javom štruktúry skladby, ako je Martinůova osobitá fúzia modalita a tonality, však Döge dostatočnú pozornosť nevenoval.

Estetickú a psychoanalytickú (freudovskú) charakteristiku *Památníku* nachádzame v monografii Michaela Crumpa, *Martinů and the Symphony*. M. Crump cituje popredného francúzskeho bádateľa G. Erismanna, podľa ktorého *Památník* je skôr zdržanlivá obradnosť, nie vnútorné lamentoso, smútočná hudba, akou je *Largo z 1. symfónie* od Bohuslava Martinů.<sup>5</sup> M. Crump s ním súhlasí, ale zároveň polemizuje s jeho názorom, že to možno považovať za deficit tejto hudby.

It is certainly true that there is no ostentatious lamentation here, no public display of breast-beating and frankly, I find the composition all the better for it....The understated demeanour of this piece does not arise from an attempt to retain formal composure and dignity. On the contrary, it illustrates the tendency of subconscious mind to lock away one's most painful emotions, to make them tantalising inaccessible.<sup>6</sup>

[Je pravda, že tu nie je navonok prejavená lamentóznosť, nie je to okázalé bitie sa do hrude a úprimne povedané kompozícia je práve preto lepšia....Umiernené chovanie sa tejto skladby (však) nevzniká z pokusu udržať formálnu zdržanlivosť a dôstojnosť. Naopak, ilustruje tendenciu podvedomia uzamknúť najbolestnejšie emócie, urobiť ich mučivo neprístupnými].

The conscious mind wishes to express to its grief to the full and yet remains frustrated and even feels guilty over its failure.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Klaus Döge, „Das entsetzliche Grauen zum Ausdruck gebracht. Anmerkungen zu Martinůs Memorial Lidice“, in *Musik-Konzepte Sonderband 11*, ed. Ulrich Tadday (München: 2009), 78–91.

<sup>4</sup> Harry Halbreich, *Bohuslav Martinů Werkverzeichnis und Biographie* (Mainz: Schott, 2007), 260.

<sup>5</sup> Guy Erismann, cit in. Michael Crump, *Martinů and the Symphony* (London: Toccata Press, 2010), 355.

<sup>6</sup> Michael Crump, *Martinů and the Symphony*, 355.

<sup>7</sup> Ibid., 355.

[Vedomie túži vyjadriť svoj smútok naplno, zostáva však frustrované, ba dokonca cítiť vinu za svoje zlyhanie].

Aj Crump zdôraznil, že Martinů sa vyhýbal okázalému vyjadreniu smútku, hrôzy a úzkosti, ku ktorému mal blízko v ranej symfonickej básni *Anděl smrti* (1910). *Památník* môžeme pociťovať skôr jasavú, ako tragickú a pochemúrnú, hoci v nej nachádzame patetické, žalmové a lamentózne asociácie, ako tu ukazuje nasledujúca analýza. V tomto zmysle možno polemizovať s M. Crumpom. Je skutočnosťou, že typické štruktúry *Památníku* nachádzame v skladbách Martinů, ktoré sú celkom odlišného, nie lamentózneho, ale lyrického zamerania, napríklad v *Českých madrigaloch* (1939).

*Památník Lidicím* je necyklická, len jednočastová symfonická skladba, hoci je tempovo vnútorne členená na tri časti (*Adagio*, *Andante moderato* a *Tempo I*). Súčasťou orchestrálneho aparátu, ako nástroja symfonického orchestra, je v skladbe klavír.

V literatúre je vstup do symfonického obrazu *Památníku* charakterizovaný ako základný segment a semiotické gesto navodzujúce lamentóznú atmosféru skladby. Sú to dva následné molové kvintakordy, s posunom v poltónovom chromatickom pomere, *c-es-g/ cis-e-gis* (resp. *cis-e-gis* v harfe, enharmonicky ako *des [fēs, vynechané] as*). Kvintakordy sa prelínajú a kumulujú: prvý je v hlbokom basovom registri, druhý je o dve oktávy vyššie, na basovej zádrži tónu *c*.<sup>8</sup> Interpretácia v literatúre hovorí o prevrstvení týchto akordov (*superimposition*), o „kavernóznom“, podzemie evokujúcom, akorde *c mol*, myslí snažiacej sa vyslobodiť z mučivých spomienok a zúfalstva. Crumpova interpretácia je aj v tomto prípade „freudovská“.

The cavernous low chord of C minor is overlaid on the last beat of the bar by C sharp minor, like a groan of despair, or a mind recoiling from disturbing recollections.“<sup>9</sup>

[Kavernózný hlboký akord c mol je prevrstvený na poslednej dobe taktu akordom cis mol ako úpenie zúfalstva alebo myseľ desiaca sa rozrušujúcich spomienok].

Opakovanou superpozíciou, sekvenciou *c-es-g/ cis-e-gis* (respektíve enharmonického tvaru *des-fēs-as*) skladba napokon končí. Nájde ju však aj na začiatku strednej časti *Andante moderato*. Opakované exponovanie kvintakordálnych fúzií svedčí o ich kľúčovom a východiskovom postavení v poetike a sémantike

<sup>8</sup> Príklad č. 1 v *Prílohe*. Príklady v *Prílohe* sú excerptované z edície *Bobuslav Martinů. Lidice* [Partitúra] (Praha: Melantrich, 1946).

<sup>9</sup> Crump, *Martinů and the Symphony*, 355.

skladby.<sup>10</sup> O takomto exponovanom postavení svedčia aj ďalšie, rozširujúce sa transpozície tohto motívu v príklade č. 2. Vidíme v ňom posun-osciláciu kvintakordov *cis-e-gis* ku *c-e-g*, a späť ku *cis-e-gis*.<sup>11</sup>

Medzi tieto oscilácie kvintakordov Martinů vložil ako kontrast sólový, „koncertantný“ kontrapunktický chorálny dvojhlas (zdvojený vo fagotoch a klarinetoch); sú to klesajúce sekvencie. V sekvenciách postupujú intervaly chromatickými poltónovými krokmi,<sup>12</sup> v paralelných terciách, s klasickými sekundovými a kvartovými prietahmi medzi nimi. Práve v tomto dvojhlasnom chorále možno identifikovať *Svatováclavský chorál* vo vrchnom hlase, v 5. a 6. takte; v pôvodnom jednoglasnom chorále je to textový úsek „pros za nás Boha, svätého Ducha“. Chorál sa vynára ako krátky citát z temných konfúzných hlbín mýtického Orkusu, podsvetia,<sup>13</sup> vynára sa ako záblesk nádeje a prejav „českej aury.“ Vyústením sekvencií je signifikantný kvintakord *C dur* (alebo neúplný kvintakord, interval tercie *c-e*), akord, ku ktorému skladba napokon smeruje.

Kumulácie, navrstvenia a oscilácie molových a durových kvintakordov v chromatickom vzťahu, ich následné „zjasnenie“, je kľúčom ku hudobnej poetike lamenta. Takou kumuláciou je aj pokračovanie opísaných štruktúr. Po odznení svatováclavského citátu v 6. takte sa z neho derivujú dva durové kvartsextakordy v tritónovom, či aj bitonálnom vzťahu: kvartsextakordu *g-c-e* (v klavíri, v drevených dychových nástrojoch) a kvartsextakordu *cis-fis-aïs* (v hornách), ktoré sú v napätom tritónovom vzťahu zväčšenej kvarty (či zmenšenej kvinty).<sup>14</sup> Pre Bohuslava Martinů má tento dizonančný „cluster“ derivačný potenciál: v ďalších taktoch sa tento difúzny tvar trikrát posúva klesajúc o sekundu, na zádrži tónu *e* (v klavíri, v husliach), vytvárajúc tak súvislé sekvenčné pásmo. Sú to tri sekvenčné tritónové „cluster“, súzvučky *f-b-d/h-e-gis*, *es-as-c/a-d-fis*, *des-ges-b/g-c-e*. Z tritónového „cluster“ a jeho sekvenčné posúvania v okrajových tónoch v klavíri, husliach a v basoch vystupujú do popredia konzonantné decimové paralely (presnejšie multiplikované decimy, t. j. decima a oktáva): paralely predstavujú

<sup>10</sup> Ako Crump ďalej pripomína, táto expresívna superpozícia kvintakordov sa vyskytuje v *Památníku* šesť krát.

<sup>11</sup> Príklad č. 1.

<sup>12</sup> Príklad č. 2. Analýza citátu chorálu sa nachádza u K. Dögeho, 85.

<sup>13</sup> Príklad č. 2, takty 5–6. Svatováclavský chorál má dve verzie: stredovekú z roku 1473, a novovekú z roku 1864. Obe verzie uvádza K. Döge vo svojej štúdii. Porovnanie citátu s pôvodnou melódiou chorálu ukazuje, že Martinů čerpal z druhej, novovekej verzie svatováclavského chorálu, ktorú obsahuje *Kancionál, čili kniha duchovných zpěvu pro kostelní a domácí podbožnost*. (1864). K. Döge našiel aj zhodu melodického tvaru Martinovho chorálneho motívu so začiatkom chorálu *Dies Irae* z *Requiem*.

<sup>14</sup> Príklad č. 3, 2. takt.

dva zostupné paralelné, frygické modálne rady, alebo paralelné pentachordy: *e-d-c-b-a* a *c-b-as-ges-f*.<sup>15</sup>

V príklade č. 4 a 5 počujeme, že vo vnútri týchto decimových paralel, v ich pozadí, je charakteristické „martinůvské“, ale súčasne aj „debussyovské“ vnútorné sekvenčné sonoristické pásmo šestnásťtinových hodnôt: striedavých tónov, striedavých intervalov, kvartových akordov, zväčšených tercií a zmenšených kvárt. Tieto intervalové zoskupenia vymykajúce sa diatonike sú extrapolované práve z onoho bitonálneho tritonového súzvuku (t. j. z úvodného zoskupenia *g-c-e/ cis-fis-ais*, ako aj z nasledujúcich sekvenčných posunov). Jeho Mladistvé očarenie Martinů francúzskym skladateľom Debussym ho neskôr do značnej miery opustilo, ale aj v neskorších rokoch zostala pre neho Debussyho hudba najväčším zjavením jeho života („najväčšia revelácia mého života“), trvalou inšpiráciou, a uvedené miesto je toho príkladom.

Z ďalšieho pokračovania v príklade č. 5 je zrejmé, že zmyslom tohto a následného hudobného procesu je vyprofilovať z kumulatívneho clustrového tritonového spektra a paralel (pentachordov) dur-molovú modalitu, s kolísavou veľkou a malou sextou, ako aj s veľkou a malou terciou: *f-g-as(a)-b-c-d(des)-es-f*. Modalita s kolísavými výškami má moravské folklórne ľudové filiácie. Z tejto prirodzenej molovej modality vychádza modálno-tonálna kvintakordálna-septakordálna harmónia; v rámci nej napokon vzniká typická martinůvská kadencia D(S)9-T v *B dur*, v 5. a 6. takte príkladu č. 5.<sup>16</sup> Modálne a harmonicko-tonálne prvky sa pre Martinů charakteristicky prelínajú, existujú vedľa seba; v tom je jedno zo špecifik, či „tajomstiev“ jeho hudobného jazyka. Zmyslom fúzie je však aj vyprofilovať z tejto modality-tonality typickú martinůvskú kvintakordálnu sadzbu, spektrum zložené z celých, ale aj neúplných kvintakordov (bez kvinty, iba z tercie, sexty a oktávy) a septakordov.

V závere príkladu č. 5 nachádzame čiastočnú plagálnu kadenciu S-T. Plagálna kadencia, tento raz v kvintakordálnej podobe, je vzápätí, v nasledujúcich troch taktach, použitá v mimoriadne pregnantnej, „učebnicovej“ podobe, zopakovaná s prietahom v trúbkach, fagotoch a v anglickom rohu, na zádrží v klavíri (tu neuvedená). Plagálna kadencia je u Bohuslava Martinů veľmi obľúbená, je považovaná všeobecne za moravský ľudový regionálny prvok jeho jazyka. Podobne špecifická „martinůvská“, hoci aj „janáčkovská“, je často používaná „moravská kadencia“, varianta plagálneho záveru, ktorú však Martinů v *Památku* nepoužil.<sup>17</sup> Pôvodnú plagálnu kadenciu nachádzame v mnohých skladbách napríklad v *1. symfónii*, v klavírnom cykle *Quatre Movements*, v kantáte *Otvírání studánky*

<sup>15</sup> Príklad č. 4.

<sup>16</sup> Je to kombinácia dominanty a subdominanty, s tónom undecimy *b, f-(a)-c-es-g-(b)* ku tonike *b-d-f*.

<sup>17</sup> Halbreich, *Bohuslav Martinů*, 59.

a iných. Na jej osobitné postavenie upozorňujú uvádzaní autori H. Halbreich a M. Crump, ale aj českí bádatelia (J. Volek, K. Risinger).<sup>18</sup>

Synonymom *Památníku* je lamento, chorál a jeho metamorfózy. Plagálna kadencia S-T *B dur* pripravuje český chorál. Chorál v 18. až 25. takte partitúry (tu neuvedený) má silnú akordickú sadzbu kvintakordu a jeho obratů, zvukovosť s harmonickými funkciami, s vybočením z *B dur* do dominantnej tóniny *F dur*, všetko na zadržanom tóne *b* vo fagote a trúbke. Kadencia v závere je tiež plagálna, ale predchádza jej dominanta, D-S-T. U Bohuslava Martinů je veľmi častý takýto reverzný modálny sled (proti „klasickému pravidlu“ S-D-T), tiež zrejme odpočúvaný z moravských ľudových hudieb, alebo aj liturgickej chorálnej praxe. Chorál tu evokuje pokojnú, idylickú atmosféru slávnostnej bohoslužby, českej ľudovej zbožnosti, liturgických textov (preto pohyblivé metrum, vychádzajúce akoby z imaginárneho textu určujúceho metroritmickú dikciu), atmosféru nábožných spevov českých kancionálov sprevádzaných harmóniom.

V príklade č. 6 vidíme pre *Památník* typickú metamorfózu chorálu v *Památníku*, alebo aj chorálny kontrast: na český chorál-chrámový spev v plnej multiplikovanej štvorhlasnej sadzbe nadväzujú cez spoločnú tóninu *F dur* trojhlasné chorálne, akordické ostinátá evokujúce smútočné rituály východného, pravoslávneho kultúrneho okruhu: sú to recitatívne, opakované durové a molové paralelné trojhlasné kvintakordy v chorálnej sadzbe „nota proti note“ na susediacich stupňoch (*f-a-c*, *g-b-d*, *f-a-c*). K ich charakteristike patrí hlboký basový register v kontrabasoch, violončelách a violách, evokujúci chór mužských hlasov. Chorál je v tónálno-modálnom rámci, na čo poukazuje kolísanie medzi *F dur* a lydickou modalitou, medzi tónmi *b* a *h* v 2. a 5. takte v príklade 7, v trúbkach.

Kvintakordy evokujúce hudobnú prax východného obradu sa ďalej rozširujú, transponujú a sekvencujú na stupňoch tonality-modalít *f mol* a *C dur*, s multiplikáciou, znásobením ich faktúry so zvukovým účinkom a evokáciou chóru, zboru. Prerušované a diskontinuítne chorálne fragmenty sú typickou dikciou chorálu v *Památníku*, výrazným charakteristikou jeho lamentózne hudobnej poetiky; majú výrazne rituálne a dramatické konotácie trýzní, pohrebných rituálov, asociácie mužského chóru sýtych basov a barytónov v pomalom tempe, možno ako ozvena pravoslávneho smútočného rituálu *Večnaja pamiat'*. Symbolizovali sa tu snád v Martinů hudobnej fantázii okolnosti atentátu, pomoc pravoslávnej cirkvi v ukrývaní českých parašutistov alebo ich posledný boj v pravoslávnom chráme na Resslovej ulici?

<sup>18</sup> Jaroslav Volek, *Struktura a osobnosti hudby* (Praha: Panton, 1988). Karel Risinger, „Einfachheit und Modernität im ‚Maifest der Brünnelein‘“, in *Bohuslav Martinů, Anno 1981. Papers from International Musicological Conference Prague 26–28 May, 1981*, ed. Jitka Brabcová (Praha: Česká hudební společnost, 1990), 131–138.

A teraz nasleduje jedna z príznačných poínt skladby Martinů, jej dramatické vystupňovanie.<sup>19</sup> Z chorálnych paralelných ostinát Martinů vytvoril motív masívnych opakovaných kvintakordov po celej vertikále dychových nástrojov, harfy a klavíra, od 12. strany po 14. stranu partitúry. Sú to najprv dva opakované identické molové kvintakordy *b-des-f* po sebe a *cis-e-gis*; potom nasleduje vo fortissime sled akcentovaných molových kvintakordov *g mol-f mol* (*F dur-Des dur*). Tieto masívne akordické útvary opakovane dramaticky vpadajú ako kontinuitu prerušujúce vstupy do hudobného diania, ako pritakania na konci melodických fráz alebo medzi nimi, aby napokon dominovali. Hudobné dianie, do ktorého tieto akordy v príklade č. 7, na 12. až 14. strane partitúry vstupujú, možno popísať ako ostinátno-melodické striedavé kontinuum dvojhlasu v paralelných decimách a sextách (tercdecimách) a terciách, s oscilujúcimi modálnymi prvkami, ale napokon s plagálnou kadenciou *B dur*. Lamentózne dianie, ktoré sa odohráva v husliach, viole a violončele s participáciou trúbky sa potom znásobuje v sekcii drevených dychových nástrojov.<sup>20</sup> V tomto kontexte pôsobia vstupy zmienených „veľkých“ vertikálnych kvintakordov ako náhly a nečakaný kontrast: sú voči okoliu v „kolíznom“, dizonantnom tritónovom vzťahu (kolízia kvintakordov *e mol, b mol*, 3. takt príkladu č. 7), alebo v chromatickom terciovom vzťahu (*e mol, cis mol*, 6. takt v príklade č. 7), alebo potom v durovo-molovom vzťahu (*B dur, b mol*). Aj následné celoplošné ostinato kvintakordov *g mol-f mol* sa mení na tvrdé dizonantné strety vo veľkých septakordoch a malých nonakordoch. Ide tu o konglomerát tonálnych, modálnych, ale aj bitonálnych prvkov: v príklade č. 7 počujeme kvintakordy *e mol, g mol, B dur, b mol* s tonálno-modálnymi osciláciami a s bitonálnymi stretmi. Martinů všetky tu opísané štruktúry použil so zámerom evokovať atmosféru chorálnosti, žalmovosti a lamentóznosti.

Možno hovoriť aj o ďalších žalmovo-lamentózných, terciovo-sextových a kvintakordálnych ostinátnych melodických kontinuuach. Výrazná lamentózna formula sa nachádza medzi ostinátnymi kvintakordami v príklade č. 9, v taktach 4–8, v kontexte plných chorálnych kvintakordov. Možno ju popísať ako žalmové melodické kontinuum v päťnásobných paralelných terciách, tentokrát však s chromatickými alteráciami alebo zvýšeniami pomocou akcidentál, s charakteristickou žalmovo-lamentóznou krížnosťou tercií vo flaute, hoboji, klarinete, anglickom rohu, fagote a trúbke: je to následnosť tercií *as-c/a-f*, a *g-b/gis-e*. Tóny v tomto sóle drevených dychových nástrojov sú súčasťou modality so zväčšenými sekundami *e, f, gis, a, b, c, dis, e*. Modalita je tu chromatickým derivátom, posunom molovej prirodzenej modality *f, g, as, b, c, d, es, f* (s modálnym, lydicým kolísaním

<sup>19</sup> Príklad č. 7–8

<sup>20</sup> Príklad č. 7.



štvrtého stupňa *b-b*) pochádzajúca z bezprostredne predchádzajúceho sledu už spomínaných kvintakordov *f-as-c*, *g-b-d*.

Iná charakteristická lamentózne-žalмовá sólová formula je v príklade 10, v 3. až 5. takte, vložená medzi „veľké“ kvintakordálne vertikály. Je to akoby komorná a tonalizovaná varianta týchto „veľkých“ vertikál: trojtaktie ako sled trojhlasného molového kvintakordu *g mol* a dvoch zmenšených kvintakordov *fis-a-c* a *a-c-es*, teda kvintakordov na 7. a 2. stupni v *g mol*, vo fagote a anglickom rohu (striedanie 1.–7., 1.–2. stupňa). Do kvintakordálneho spektra tak vstupujú po prvýkrát zmenšené kvintakordy v rámci molovej tóniny, kvintakordy s významným žalmovým lamentóznym, či „barokovým“ expresívnym potenciálom. Trio v anglickom rohu a fagote pôsobí ako kontrast sólového *concertina* medzi *tutti* kvintakordami, s asociáciou barokového koncertantného princípu. Fakturálny kontrast v tomto smere je signifikantný pre *Památník*.

Triové terciové kontinuum so zmenšenými striedavými kvintakordami sa vzápätí dvakrát opakuje v dvoch vzostupných sekvenciách po sekundách, smerom hore (spolu teda tri kvintakordy v tóninách *g mol*, *a mol*, *b mol*). Posledná sekvencia zmenšených kvintakordov *b mol* je už kvarteto, v husliach a viole, ako aj na zádrži tónu *b* vo violončelách a kontrabasoch.<sup>21</sup>

Rozvíjanie hudobného obrazu žalmového lamenta pokračuje v príklade 11 a 12 pre Bohuslava Martinů príznačným spôsobom; posledná, druhá kvintakordálna sekvencia *b mol* sa mení zmenou terciových štruktúr v úzkej, tesnej akordickej polohe do zmiešanej a širokej akordickej polohy (povedané terminológiou *Náuky o harmónii*) alebo osciláciami medzi nimi: rozšírením terciovo-kvintových paralel na terciovo-sextové-oktávové, prechádzanie z kvintakordov do obratov, do sextakordu a kvartsextakordu, a napokon aj do septakordov, paralelne a v protipohybe terciových štruktúr. Typický martinůvsky spôsob práce s kvintakordami v melodických štruktúrach je oscilácia medzi úplnými a neúplnými kvintakordami (bez kvinty, ale so zdvojeným základným tónom, s výslednou markantnou sextou), ako aj využívanie synkopovaných kvintakordov s ligatúrami cez takt. Je to na pohľad veľmi „banálny“ postup, ale Martinů mu vtlačil pečať originality. Typickú „expanziu kvintakordálnosti“, podobnú tej v *Památníku*, nachádzame u neho v rozvinutom symfonickom a komornom štýle často: napríklad v chorálnej 3. vete *Largo 1. symfónie*, ktorá je tiež označená v literatúre ako anticipujúca *Památník* (inšpirovaná lidickou tragédiou, tiež označená u Halbreicha ako *Trauerode*).<sup>22</sup> „Expanzívu kvintakordálnosť“ možno nájsť na začiatku finálnej

<sup>21</sup> Príklad č. 11.

<sup>22</sup> Začiatok časti *Largo* je citovaný u Halbreicha, *Bohuslav Martinů*, 105, ako aj u Mihuleho, *Bohuslav Martinů* 120.



časti *Allegro*, 5. symfónie, avšak v celkom odlišných významových kontextoch tanečnosti.<sup>23</sup>

V *Pamätníku* v príklade č. 11 a 12 znamená prechod z úzkej do širokej kvintakordálnosti rozširovanie spektra tonality *b mol* o ďalšie diatonické stupne (najmä 4. stupeň, subdominanta). Za takéto rozširovanie možno považovať aj tonálno-modálnu alteráciu, zvýšenie 4. stupňa *b mol* v 5. a 6. takte, tónu *es* na tón *e* (oba tu zaznejú simultánne). V predchádzajúcom 4. takte je zníženie 5. stupňa, tón *fes*, t. j. enharmonický tón *e*). Obe alterácie sa vymykajú diatonike *b mol* a možno ich pochopiť ako modálne kolísania výškovosti, medzi molovosťou a modalitou v tejto diatonike, podporujúce lamentózne vyznenie hudby. Podobné vysvetlenie má alterácia *ges* na *g* v 5. takte. „Lamentózne“ alterácie sa v príklade 12 následne premietnu aj do opakovaného sekundakordu malého septakordu *b-c-e-g* s kolíznou dizonciou *as* v base, v taktach 7–11; je mnohonásobne striedaný so zmenšeným sekundakordom *as-b-d-f*, s pridanou kolíznou, kumulatívnou dizonanciou *c* v base. Zmenšený ostinálny súzvuk, predtým kvintakord, teraz malý a zmenšený septakord, zohráva v poetike lamenta dôležitú úlohu. Sled oboch septakordov má v sebe podtón opakovaného, úpenlivého a naliehavého volania do sveta.

Kvintakord *c-e-g*, súčasť malého septakordu *b-c-e-g*, ako aj zmenšený septakord *b-d-f-as* sú východiskom opätovného návratu rozsiahleho zádržového molového kvintakordu *c-es-g*, ktorým *Pamätník* začal, v časti, ktorá má tempové označenie *Andante moderato*, v príklade č. 13. Martinů tu nastoľuje s novou faktúrou klavíra (trioly) difúznú situáciu z úvodu skladby: umocňuje a kumuluje molovosť prevrstvením a striedaním kvintakordov *c mol* a *des mol* (*cis mol*), ako umocňuje molovosť aj v prevrstvení a striedaní krátko predtým, v koncertantnej triovej epizóde exponovaného molového kvintakordu *g-b-d* a zmenšeného kvintakordu druhého stupňa *a-c-es*.

Martinů tu znovu kompozične nastolil difúznú situáciu kvintakordov so zväčšeným zvukovým objemom preto, aby pripravil a docielil následný až grandiózny kontrastný účinok melódie dvojhlasných chorálnych štruktúr v *B dur* a v zápätí v *Es dur*, melodické kontinuum v mnohonásobných súzvukových paralelných sextách a terciách v nových významových kontextoch.<sup>24</sup> Príklad ukazuje, že *Pamätník* nie je len žalmovo-lamentózný, ale je jasavý, akoby prekonávajúci ono základné určenie skladby dané predchádzajúcim žalmovým, lamentóznym elementom a dramatickými akcentmi celopartitúrových akordov-vertikál. Je podobnosťou čisto náhodnou, že tento chorál pripomína triumfálny začiatok štvrtej, poslednej časti *Allegro-Presto* v Beethovenovej 5. symfónie *c-mol*? Je jej citátom? Žiaden

<sup>23</sup> Začiatok časti *Allegro* je citovaný u Mihuleho, 136.

<sup>24</sup> Príklad č. 14.

autor vo svojej analýze k takému záveru neprišiel, ani Mihule nie, ktorý vo svojej monografii cituje tento melodický segment Martinů.<sup>25</sup> „Beethovenovská“(?) téma má „martinůvské“ ukončenie, plagálny záver S-T, tu v *Es dur*. Záver zaznie štyrikrát za sebou, akoby Martinů myšlienku opätovne ukončoval a podčiarkoval jej význam. Záverečná časť z tejto plagálnej série je v príklade 15. S touto témou a jej plagálnymi závermi opätovne vstupuje na scénu skladby a do uvedenej témy Martinů „české („moravské“) hudobné povedomie“, s ktorým sme sa stretli v jeho Českých madrigaloch.

Po „beethovenovskej“ téme nasleduje citát začiatku Beethovenovej 5. symfónie, v záverečnej časti *Tempo I*. Citát má zrejme v daných kontextoch odlišné významové konotácie ako pôvodný „osudový“ motív Beethovena.<sup>26</sup> Rytmická formula tohto motívu sa stala známym signálom britského rozhlasového vysielania BBC v čase 2. svetovej vojny a v Morseovom kóde znamená písmeno „V“, čiže *Victory* (vítazstvo). Zakončenie „triumfálneho českého chóru“ „beethovenovským“ motívom, ako symbolom víťazstva, má potom určitú logiku. Takýto výklad „beethovenovského“ u Martinů uvádza Halbreich.

Es wurde als Anspielung an das „Siegesindikativ“ der BBC („V“ für „Victory“) angewendet und wirkt bei jeder Aufführung erschütternd.<sup>27</sup>

[Bol použitý ako narážka na víťazný indikatív BBC („V“ pre víťazstvo) a pôsobí pri každom uvedení otriasajúco.]

Týmto súvislostiam beethovenovského motívu venuje pozornosť K. Döge v závere svojej štúdie, s možnosťou jeho nie jednoznačného, ale duálneho výkladu.

Martinů zitiert doppelt – zuerst das Victory-Signal als Symbol für den Siegeswillen, danach das Beethoven'sche Sinfonie-Original als Symbol für eine bedrohte Kultur, die es zu retten gilt.<sup>28</sup>

[Martinů cituje dvojako – najprv signál víťazstva ako vôle zvíťaziť, potom originál Beethovenovej symfónie ako symbol ohrozenej kultúry, ktorú treba zachrániť.]

Časť *Tempo I* v príklade 16 možné považovať za kódu. Je pre ňu charakteristické pietne stíšenie, utlmenie a zmierenie na zádrži tónu *c* v záverečnej expozícii kvintakordov. Tak ako v úvode skladby, aj tu nachádzame fúziu kvintakordov *c-es-g* a *des-fes-as, b-des-f*, ako aj striedanie molového a zmenšeného kvintakordu na 7. stupni tóniny *c-mol* v kvartete horien. Aj v závere je tak potvrdený významný

<sup>25</sup> Mihule, *Bohuslav Martinů*, 124.

<sup>26</sup> Príklad č. 15.

<sup>27</sup> Halbreich, *Bohuslav Martinů*, 260.

<sup>28</sup> Döge, „Das entsetzliche Grauen zum Ausdruck gebracht“, 90.

status kadenčnej formuly so 7. a 1. stupňom v lamentóznej poetike. Nasleduje definitívna premena molového kvintakordu *c mol* na durový tonicky kvintakord *C dur*, *c-e-g*, v rámci záveru s modálnou molovou dominantou *g-b-d*. Je to ako tichá pieta spomienka, v ktorej už niet bolesti a utrpenia. Završenie skladby *Pamätník Lidicím* u Martinů tak nie je zmysle monumentálneho zakončenia, ale stišneného záveru.

## Příklady

### Příklad č. 1

Example 1 shows a musical score for three instruments: Tam-Tam, Arpa (Harp), and Piano. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Tam-Tam part consists of rhythmic patterns. The Arpa part features arpeggiated chords, with dynamic markings *pp* and *ppp*. The Piano part features a melodic line with a trill, with dynamic markings *p* and *pp*.

### Příklad č. 2

Example 2 shows a musical score for three instruments: Clarinetti in Sp (Soprano), Fagotti I, and Fagotti II. The score is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The Clarinetti in Sp part features a melodic line with a trill, with dynamic markings *p* and *pp*. The Fagotti I and II parts feature a melodic line with a trill, with dynamic markings *p* and *pp*.

Príklad č. 3

Example 3 is a musical score for a large orchestra. The instruments listed on the left are: C. Incl. (C. Incl.), Cl. I, II, III, Fg. I, II, Cor. I, II, III, IV, Tr. II, Tromb. I, II, Tromb. III, e T., Timp., Arpa, and Piano. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked with a forte (f) dynamic and a 4-measure rest. The woodwinds and strings play a melodic line, while the brass and percussion provide harmonic support.

Príklad č. 4

Example 4 is a musical score for a string quartet and piano. The instruments listed on the left are: Vnl. I, Vnl. II, Vle, Vel, and Cb. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked with a forte (f) dynamic and a 4-measure rest. The strings play a melodic line, while the piano provides harmonic support.

Príklad č. 5

Example 5 is a musical score for a string quartet and piano. The instruments listed on the left are: Vnl. I, Vnl. II, Vle, Vel, and Cb. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The piano part is marked with a forte (f) dynamic and a 4-measure rest. The strings play a melodic line, while the piano provides harmonic support.

## Příklad č. 6

Violin I and Violin II parts are marked *div.* (divisi) and *pp* (pianissimo). The Cello part is marked *pp*. The score includes dynamic markings *pp* and *poco* (poco). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4.

## Příklad č. 7

The score includes Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso parts. The Piano part is marked *f* (forte). The Violoncello and Contrabasso parts are marked *f* and *pp*. The score includes dynamic markings *f*, *pp*, and *div.* (divisi). The time signature changes from 4/4 to 3/4 and back to 4/4. A circled number 3 is at the bottom right.

## Příklad č. 8

The score includes Arpa (Harp) and Piano parts. The Arpa part is marked *ff* (fortissimo). The Piano part is marked *f* (forte). The score includes dynamic markings *ff* and *f*. The time signature changes from 4/4 to 3/4.

## Příklad č. 9

The score includes Flute I, Oboe I, Clarinet I, and Bassoon I parts. The Flute I part is marked *mf* (mezzo-forte). The Oboe I, Clarinet I, and Bassoon I parts are marked *mf*. The score includes dynamic markings *mf* and *a 2* (second ending). The time signature changes from 4/4 to 3/4.



Príklad č. 10

Example 10 is a musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Flute I (Fl.), Flute II (Fl.), Oboe I (Ob.), Oboe II (Ob.), Clarinet in G (C. Ing.), Clarinet in Bb (Cl.), and Bassoon (Fg.). The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also performance instructions like *a 2* (allegretto) and *a 3* (allegretto). The score is marked with a circled '4' and a '5'.

Príklad č. 11

Example 11 is a musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Clarinet in G (C. Ing.) and Bassoon (Fg.). The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is marked with a circled '4' and a '5'.

Príklad č. 12

Example 12 is a musical score for woodwinds and strings. The woodwind section includes Clarinet in G (C. Ing.) and Bassoon (Fg.). The string section includes Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vie.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. It includes dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is marked with a circled '4' and a '5'.

## Příklad č. 13

5 Andante moderato

Fl. I II  
Fl. III  
Ob. I II

## Příklad č. 14

6

Fl. I II  
Fl. III  
Ob. I II  
Cl. in G  
Cl. in B-flat  
Fg. I II

## Příklad č. 15

Tempo I.

Vnl. I II  
Vle.  
Vcl.  
Cb.



Príklad č. 16

The musical score is a full orchestral arrangement. It begins with a circled '8'. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fg. (Bassoon), Cor. (Cor Anglais), Tr. (Trumpet), Tromb. (Trombone), and Cym. (Cymbal). The score is written in a minor key and features a somber, dirge-like melody. Dynamics include piano (p) and con sordini (with mutes). The score is marked with a circled '8' at the beginning.

## Bohuslav Martinů: *Memorial to Lidice* as Psalm, Chorale and Lamento

### Abstract

A prominent Czech composer Bohuslav Martinů composed his short symphonic poem *Memorial to Lidice* in a memory of the victims of Lidice, a Czech village annihilated by Nazis in time of the World War II. The present study is a music analysis, an insight into structures and means used by Martinů with his intention to create an atmosphere of *lamentoso*. Martinů's composition is a dirge, a mournful type of music instigated by tragic events, in a memory of Czech victims which will never be forgotten. Therefore the analysis is not only that of a form, harmony, tonality and modality: it has to be a semantic analysis of *lamentoso*, chorale and psalm elements, of musical associations of this kind in a broader context. In spite of its psalmodic-lamentoso intonations and associations (*Dies Irae*, chorales of the east orthodox church, *Memorial of Lidice*, baroque *lamentoso*), *Memorial to Lidice* may in the end be designated the victorious chorale of hope, of magnificence, moral victory and regeneration of the Czech nation. In this double meaning we can perceive Martinů's citation of the ancient Czech St. Wenceslaus chorale in the beginning of the composition and his citation of Beethoven's "fate motive" from the *Symphony No. 5, C minor*, in the end of this composition. Another citation from Beethoven's 5th symphony, which can be identified in the piece, also represents a heroic chorale reminding of Czech musical "aura", which we know

from his *Czech Madrigals* and symphonies. The origin of Martinů's Czech "aura" we can identify in triadic sonority and in the fusion of tonality and Moravian modality integrated with this sonority, a unique trait of Martinů's music.

## Bohuslav Martinů: *Památník Lidicím* jako žalm, chorál a lamento

### Abstrakt

Významný český skladatel Bohuslav Martinů zkomponoval svou krátkou symfonickou báseň *Památník Lidicím* na památku obětí Lidic, české obce zničené nacisty za 2. světové války. Současná studie je hudební analýzou struktur a prostředků použitých Bohuslavem Martinů se záměrem vytvořit hudební obraz lamenta, žalmu a chorálu. *Památník* je žalozpěv na památku českých obětí, které nikdy nebudou zapomenuté. Hudební analýza proto není jen analýzou formy, harmonie, tonality a modality, ale je nevyhnutelně sémantickou analýzou lamentózních, chorálních a žalmových elementů, hudebních asociací a evokací v širším kontextu. *Památník* je však navzdory lamentózním žalmovým asociacím (*Die irae*, východní pravoslavné smuteční chorály, barokní lamentoso) především hudbou, která je vítězným chorálem naděje, vznešenosti, morálního vítězství a znovuzrození českého národa. V tomto dvojím významu můžeme vnímat citát Svatováclavského chorálu na začátku skladby, stejně jako citát „osudového motivu“ z Beethovenovy 5. symfonie *c mol* v závěru skladby. Také další citát z Beethovenovy 5. symfonie, který lze ve skladbě identifikovat, představuje vítězný chorál evokující českou „hudební auru“, kterou poznáme z *Českých madrigalů* a ze symfonií Martinů. Tato „aura“ má svůj původ v terciové a kvintakordální zvukovosti, rovněž v jedinečné „martinůvské“ fúzi tonality a moravské lidové modality vážící se s touto zvukovostí.

### Keywords

chorale; psalm; lamento; sequence; triad; triadic structures; modality; tonality; triadic parallels; superimpositions of triadic chords; ostinato structures

### Klíčová slova

chorál; žalm; lamento; sekvence; kvintakord; kvintakordální struktury; modalita; tonalita; kvintakordální paralelismy; navrstvení kvintakordů; ostinátní struktury

Vladimír Fulka  
Ústav hudobnej vedy  
Slovenská akadémia vied, Bratislava  
Slovensko  
martinu@post.sk