

Základní harmonické principy u Bohuslava Martinů

(Analýza jeho Sonáty pro violu a klavír)

Zvláštností harmoniky Bohuslava Martinů ve srovnání s většinou skladatelů první poloviny 20. století je její poměrná *prostota*, *konsonantnost*, *tonálnost*. To cítí každý vnímavý posluchač a kvantitativní harmonická analýza by jeho dojem jistě potvrdila. Zjistila by, že z celkového počtu souzvukových druhů temperované chromatiky dává Martinů přednost jen poměrně úzkému výběru, zahrnujícímu souzvuky nepřilíš složité; nápadně často užívá prostých konsonantních trojzvuků. Bylo by jistě zajímavé přesně spočítat četnost výskytu jednotlivých souzvukových druhů v hudbě Bohuslava Martinů, sám o sobě by však takový statický pohled na jeho harmonický materiál sotva řekl to nejpodstatnější o specifických rysech jeho hudební řeči. Neodpověděl by na otázku, která vnímavého posluchače nejvíce vzrušuje — totiž proč i ty zcela prosté, klasické trojzvuky znějí v jeho hudbě *osobitě*, „martinůvsky“, proč tuto hudbu identifikujeme po několika taktech přes její prostotu, konsonantnost a tonálnost jako hudbu *soudobou*, patřící svým slohem nepochybně do 20. století.

Specifické slohové rysy je zřejmě třeba hledat nikoli jen v souzvucích samých, v jejich výběru a úpravě, nýbrž především v jejich *vztazích* k harmonicko-tonálnímu okolí, tedy v oblasti harmonického *pohybu*. Upouštím proto v této studii od kvantitativního, statistického zkoumání izolovaných harmonií a soustřeďuji pozornost k problematice harmonických *funkcí* a jejich *kadenčních sledů*, čili obecně řečeno k otázce specifického uplatnění *základních harmonických principů*.

Za předmět analýzy jsem zvolil *Sonátu pro violu a klavír*, a to z několika důvodů. Jde především o dílo *zralé*, slohově zcela vytríbené, vzniklé v posledním tvůrčím údobí skladatelově. Sonáta byla napsána v roce 1955 v New Yorku, poprvé provedena 1956. V těsném časovém sousedství Sonáty vzniklo např. oratorium *Gilgameš*, kantáta *Otvírání studánek* a orchestrální *Fresky Pierra della Francesca*. Jsou to díla pro autorův sloh neméně typická, avšak jako předmět harmonické analýzy jevila se nej-

vhodnější skladba *komorní*, u níž nebylo nutno abstrahovat od dalších složek, jako je složitá polyfonie, bohatá barvitost orchestrálního zvuku, a ovšem též od složky mimohudební, textové.

Při analýze se soustředím na několik klíčových míst, v nichž skladatel svými specifickými kompozičními prostředky *konstituuje povědomí tóniny*. Půjde tedy především o hudební bloky *introdukční* a *codové* povahy. Prvořadý význam zkoumání blízkého *okolí tóniky* teoreticky zdůvodnil Karel Janeček v kapitole o harmonickém pohybu v knize *Základy moderní harmonie*.¹⁾ Sám jsem si ověřil plodnost takového přístupu ve studii „Uplatnění principu čisté tóniky v Lisztově Sonátě h moll“.²⁾ Na výsledky této studie chci navázat a pokusit se o vystižení podstatných rozdílů mezi pojetím tonality u hudebního romantika Liszta a tonalitou, jak byla chápána o století později Bohuslavem Martinů.

Proti takovému postavení problému může být vznesena námitka: srovnává se tu nesrovnatelné. Vývoj harmonického myšlení od poloviny 19. do poloviny 20. století byl tak bohatý a prudký, že jde o dvě zcela různé stylové roviny, z nichž každá musí být analyzována jiným, sobě adekvátním terminologickým aparátem. Vskutku bychom brzy pohořeli, kdybychom se pustili do harmonické analýzy hudby Bohuslava Martinů vyzbrojeni jen běžnou školskou naukou o harmonii, která nám pro *popis* harmonických jevů 19. století dostačovala (ne ovšem pro jejich hlubší *výklad*). Mohli bychom pouze konstatovat, že Martinů *napořád porušuje pravidla*, která byla v minulém století obecnou slohovou normou, avšak nic *pozitivního* o jeho vlastních stylových normách bychom nezjistili.

Je tedy třeba přistoupit k úkolu ne z hlediska učebnicových pouček, jejichž platnost je omezena na jedno slohové údobí, nýbrž ze stanoviska *obecně, nadslohově platných harmonických zákonitostí*. Takové zákonitosti musí být odvozeny ze studia veškeré hudby všech historických epoch. Jejich konkrétní uplatnění v jednotlivých slozích se ovšem projevuje rozmanitě, ale žádný sloh, žádná hudební kultura se jim nemůže vymknout, vyvíjet se tak, jako by jich nebylo. Povahu právě takových obecných zákonitostí mají *základní harmonické principy*, objevené Karlem Janečkem. Položíme-li si při analýze otázku, jak základní harmonické principy působí v harmonickém slohu různých autorů, máme možnost srovnávat i díla historicky a stylově velmi odlehlá.

¹⁾ Viz zejména § 98, pojednávající o významu závěrečného souzvukového sledu ve skladbě (str. 199).

²⁾ Studie byla přednesena jako referát na sympoziu hudebních teoretiků v Liblicích na podzim 1970 a publikována ve sborníku *Živá hudba 1973* (str. 5–40).

Jsou tři základní harmonické principy:³⁾

1. *Princip čisté tóniky* spočívá v tom, že má-li závěrová tónika působit zcela klidově, nesmí být komplikována nezrušenými imaginárními tóny harmonickými, ani tonálními imaginárními tóny v tritonovém poměru.

2. *Princip citlivého tónu* spočívá v tom, že předtónický souzvuk směřuje k tónice tím naléhavěji, čím více obsahuje tónů citlivých, tj. vzdálených o půltón od některé ze složek tóniky.

3. *Princip funkční* představuje syntézu obou principů předchozích, která může být konkrétně realizována v jednotlivých slozích prostředky v detailech odlišnými (např. tříčlenný funkční systém klasický, pětičlenný funkční systém Šínův).

* * *

Pro klasický způsob uplatnění základních harmonických principů byl příznačný kadenční souzvukový sled, jímž se tónika připravovala ze dvou stran pomocí akordů plně vyhovujících principu čisté tóniky a obsahujících po jednom citlivém tónu. Jako klasická slohová norma se ustálil kadenční sled S – D – T. Vidíme to např. na začátku Beethovenovy Sonáty g moll op. 49 č. 1. (př. 1).

př.1

Andante

³⁾ Všeestranný výklad základních harmonických principů podal Karel Janěček v *Základech moderní harmonie* (str. 199 a n.). Zkrácená parafráze tohoto výkladu je v úvodu mé studie „Uplatnění principu čisté tóniky v Lisztově Sonátě h moll“ (Živá hudba 1973, str. 7–10). Zde se omezují na stručné připomenutí podstaty principů.

I když citovaný úryvek končí na akordu *d-fis-a*, je zde jednoznačně konstituována tónina *g moll*, neboť pouze akord *g-b-d* není rušen tonálními imaginárními tóny v tritonovém poměru (naopak na dominantu *d-fis-a* dopadají „tritonové stíny“ *c, es*, na subdominantu *c-es-g* zase *fis, a*) a výrazně do něho spadají postupy citlivých tónů *fis→g* a *es→d*.

Další slohový vývoj přinesl obohacování tohoto postupu, aniž však změnil jeho podstatu. Šlo stále o vytrvalé „obkreslování“ tóniky shora a zdola, jenže se využívalo i akordů funkčně vzdálenějších, jak to ukazuje třeba začátek Beethovenovy I. symfonie C dur (př. 2).

Adagio molto

Př. 2

Flauti

fp fp cresc. f p

pizz. arco

Archi

f p f p cresc. f p

V 1. a 3. taktu se objevují mimotonální dominanty, které zpochybňují budoucí tóniku *c-e-g* tritonovými stíny tónů *b* a *fis*, je zde tedy nápadně porušován princip čisté tóniky. Všimněme si však, že Beethoven vzápětí velmi pečlivě tyto tonální imaginární tóny vymyčje z posluchačova povědomí zdůrazňováním obou jejich půltónových sousedů *a, h* a *f, g*.⁴⁾ Když se potom konečně ozve v taktu 6. tónika *c-e-g* (byť pouze v sextakordovém obratu), vnímá ji už posluchač jako nepochybné tonální centrum, k němuž všechno předchozí harmonické dění směřovalo, ačkoliv reálné zaznění tóniky bylo dlouho kompozičně oddalováno.

⁴⁾ Tonální imaginární tóny houževnatě odolávají prostému zániku a k jejich zrušení je třeba, aby se staly součástí půltónového střetnutí půltónů, tedy nejdrsnější možné disonance. V našem případě reálné zaznění tónů *a, h* vylučuje tonální imaginární tón *b*, obdobně reálně znějící tóny *f, g* ruší působení tonálního imaginárního tónu *fis*. Srv. Karel Janeček, *Základy moderní harmonie*, str. 180–181.

Romantické a novoromantické tento postup dále rozvíjeli a obohacovali, aniž změnili jeho podstatu. Tónika hlavní tóniny se v jejich skladbách vynořuje po dlouhém tonálním tápání jakoby „z mlhy“. Wagnerův *Tristan*⁵⁾ a Lisztova *Sonáta h moll*⁶⁾ jsou typickými příklady. Princip čisté tóniky je přitom nejprve frapantně porušován, avšak „tritonové stíny“ jsou vzápětí jeden po druhém pečlivě rušeny a vlastní předtónický souzvuk je už zcela prost tonálně zpochybňujících imaginárních tónů, takže dlouho odpíraná tónika se vynoří s nepochybnou přesvědčivostí. Skladatel pak už nemá důvod zdůrazňovat tuto tóniku akcenty, prodlouženým zněním ani častými návraty – naopak, často ji velmi brzy opouští a vrhá se do dalšího modulačního pohybu.

* * *

Přejděme nyní k vlastnímu předmětu naší analýzy, *Sonátě pro violu a klavír Bohuslava Martinů*, a sledujme, jak tento skladatel konstituuje povědomí tóniny. Z tohoto hlediska budeme podrobně analyzovat začátek I. věty (př. 3).

Př.3 Poco andante

⁵⁾ Srv. Ernst Kurth: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners „Tristan“*.

⁶⁾ Odkazuji zde na svou již zmíněnou studii ve sborníku *Živá hudba 1973*, zejména na její 3. kapitolu, kde jsem podrobně analyzoval způsob vymezení hlavní tóniny na počátku skladby (str. 12–18).

13 2/4 V (10) V

mf

15 V (15) V

f

17 V V V

f sfz

20 (20)

mf f

25

mf *mp* *p*

p

30

Moderato (♩ = 88)

pp *p* *dolce*

pp (*pp*)

Soustředme se nejprve na vstupní frázi klavíru (takt 1.–4.). Především je nápadné, jak důrazně je základní tón tóniky *f* hned na počátku utvrzován svým reálným zazněním: v nejvyšším hlase po celé 4 takty zaznívá vůbec jen opakované *f*, v basu se objevuje týž tón na těžkých dobách 1., 2. a 4. taktu, vše ještě v oktávovém zesílení. Na začátku se ozve neúplná tónika jako jednozvuk, na konci fráze zazní úplný durový trojzvuk *f-a-c*. Mezitím se objeví několik souzvuků funkčně zřetelně subdominantních, které jsou na konci 2. taktu vystřídány druhotnou (mimotonální) subdominantou. Přitom žádný z těchto souzvuků nemá konkrétní podobu běžné klasicko-romantické subdominanty *b-d-f*; Martinů subdominantu „ozvláštňuje“ buď tím, že ji uvede v neúplné, dvojezvukové podobě (ve 3. souzvuku *f-b-f*), anebo naopak ji doplní zahušťujícím tónem *c* (ve 2., 4. a 6. souzvuku *b-d-f-c*), popřípadě tónem *g* (v 7. souzvuku *d-g-b-f*). Posléze jmenovaný souzvuk představuje sice v klasicismu běžné obohacení subdominanty spodní septimou, avšak terckvartakordový tvar tohoto souzvuku a jeho přímé spojení s tónickým kvintakordem je v rozporu s klasickým vedením hlasů, takže i zde posluchač vnímá spoj jako neotřelý, moderní.

Zvláštní pozornost je třeba věnovat 5. souzvuku *c-es-f-b*, představujícímu vrchol harmonického napětí v celé frázi. Jde o neterciově stavěný souzvuk, který bychom klasickou terminologií vyložili jen s obtížemi (tón *f* bychom museli vyloučit jako prodlevový, zbývající tóny *c-es-b* bychom pak chápali jako neúplný septakord s vynechanou kvintou *g*). O funkční podstatě tohoto souzvuku však nemůže být sporu: oba nejhlouběji položené tóny *c-es* jej charakterizují jako druhotnou („střídavou“) subdominantu, jinak řečeno mimotonální subdominantu k subdominantě.

Z hlediska *principu čisté tóniky* je zvláště významný tón *es* v 5. souzvuku. Jako *harmonický* imaginární tón je sice vzápětí zrušen postupem na *d*, ale jako *tonální* imaginární tón přetrvává v posluchačově vědomí velmi intenzívně. Je tomu tak tím spíše, že faktura hudby je prostá, bez ostrých disonancí. Zejména pak zde chybí tón *e*, který by mohl urychlit zánik tónu *es* (neboť ten by se pak stal součástí myšlené nejostřejší disonance *es-e-f*, popřípadě i *d-es-e*). Je tedy zřejmé, že 8. souzvuk *f-a-c* ve 4. taktu *není čistou tónikou*, protože je komplikován tonálním imaginárním tónem *es* stojícím v *tritonovém poměru* k tónické tercii *a*. Trojzvuk tím přes svou reálnou konsonantnost získává výrazné kinetické napětí. Ačkoliv jeho úprava, jeho reálný zvuk nevykazuje žádné odchylky od klasické slohové normy, není vnímán jako běžná, konvenční klasicko-romantická tónika, charakterizovaná klidem, nepřítomností napětí. Jen díky tomu, že základní tón *f* byl předtím tak důrazně upevněn v posluchačově vědomí výdrží v sopránů a opakovanými údery v basu, je posluchač ochoten věřit, že skutečně jde o tóniku. Ale je to tónika neotřelá, neklasická a neromantická, má v sobě stopu vzruchu, její příprava vzbuzuje neutuchající pochybnost o pravém tonálním centru celé fráze.

Můžeme z toho vyvodit, že Bohuslav Martinů „neuznává“ nebo „vyvrací“ princip čisté tóniky? Právě naopak. Princip je zde záměrně aplikován negativně, s cílem, aby tónika nebyla zcela klidová a nepochybná.

Všimněme si nyní počátečních čtyř taktů z hlediska *principu citlivého tónu*. Na první pohled je nápadné, že se zde vůbec neobjeví klasický citlivý tón v užším smyslu, tedy spodní citlivý tón *e* k tónické primě. Jediným tónem půltónově vplývajícím do tóniky je *b*, klesající do tónické tercie *a*. Tento postup se sice (mezi 3. a 4. takt) neuskuteční v jediném hlase, ale posluchač jej vnímá, i když jde o rozvedení „volné“.

Z hlediska *principu funkčního* je zde patrná nepřítomnost dominanty. Souvisí to s odporem k autentickému závěru, což je jev příznačný pro hudební jazyk Bohuslava Martinů. Všechny spoje (včetně mimotonálního mezi takt 2. a 3.) jsou zde plagální. Očividné je skladatelovo směřování k novému, neotřelému typu kadence.

Další úsek, vstupní fráze violy (takt 5.–12.), nepřináší v harmonii mnoho nového. V klavíru trvá prodleva tónu *f*, který je tak nadále utvrzován

jako tonální centrum, přičemž se znovu několikrát vrací tón *es*, jenž tóničnost souzvuku *f-a-c* zpochybňuje. Tón *es* se objevuje ve viole v taktech 5. a 6., pak v klavíru v taktu 8. a znovu ve viole v taktech 10., 11. a 12. Novým jevem je zaznění tónu *des* v taktech 10. a 11. — jím je tónika *f-a-c* poněkud utvrzována, neboť jde o další citlivý tón, tentokrát klesající k tónické kvintě.

Náhlý tonální zvrát nastává v taktu 13. zazněním plného mollového kvintakordu *es-ges-b*, vzápětí zaměněného durovým kvintakordem *es-g-b*. Tónina *Es* dur pak převládne až do taktu 16. Postup *ges-g* v taktu 13. chápu jako rozvedení melodického tónu (notační důslednost by vyžadovala psaní *fis-g*, což by však bylo pro klavíristu hůře čitelné); tomu nasvědčuje i dynamický předpis žádající akcentaci akordu *Es* dur. Jestliže jsme si na počátku všimli, že Martinů má v oblibě citlivý tón klesající k tónické tercii, nyní vidíme, že je durová tónická tercie melodicky zdůrazňována i *spodním* citlivým tónem (vrchní se ostatně objeví vzápětí také, a to v taktu 16. — postup *as-g* v klavíru).

Jak se vlastně Martinů dostal do nové tóniny *Es* dur? Stěží lze mluvit o modulaci v klasickém smyslu, neboť tu není společný akord, jehož funkce by se přehodnotila. Avšak ani o tóninovém skoku nelze hovořit plným právem, protože nová tónika nenastupuje docela bez přípravy. Podíváme-li se totiž na počátečních 12 taktů z hlediska tonálního cíle *Es* dur, vidíme, že tón *es*, který se stále naléhavěji rušivě vtíral do panující tóniky *F* dur, byl vlastně od počátku zárodečným novým tonálním centrem, které v taktu 13. náhle získalo převahu. Pro posluchače s klasicko-romantickým hudebním myšlením je takovýto přechod z tóniny do tóniny ovšem velmi překvapivý: přidání tónu *es* k tónice *f-a-c* pro něj znamenalo dominantizaci této tóniky a jednoznačné očekávání tóniny *B* dur. Myšlení Bohuslava Martinů však je podstatně odlišné: místo „společného akordu“ objevuje se u něho na přechodném úseku hudba tonálně rozeklaná, chtělo by se po janáčkovsku říci „tóninová spletna“ (nejpatrnější v taktu 12.), z níž se vynoří nová tónika ve svěžím světle a dlouze vyznívající setřásá se sebe stíny zanikajících rušivých tonálních imaginárních tónů — v našem případě byly to tóny *a* a *des*, stojící v tritonovém poměru k tónické primě *es* a tercii *g*.

Tónika *Es* dur je tedy už při svém prvním zaznění tónikou ne zcela klidnou, ne zcela pevnou, neboť její příprava byla v rozporu s principem čisté tóniky. Zní proto stejně „nově“ a „neotřele“ přes svou reálnou prostotu a „klasičnost“, jako tomu bylo v počátečním úseku s tónikou *F* dur. Ostatně i v dalším průběhu zachází Martinů s novou tónikou *Es* dur obdobně. Upevňuje ji plným reálným zvukem a dlouhou výdrží, ale v melodickém hlase ji brzy (v taktu 15.) zkomplikuje malou septimou *des*. Akord *es-g-b-des* se tak stane mimotonální dominantou k subdominantě

a připraví plagální závěr s mollovou subdominantou v taktu 16.

Rozbor úseku v *Es dur* potvrdil naše předběžné závěry. Opět jsme se setkali se záměrným zneklidňováním tóniky „tritonovými stíny“, s pomíjením citlivého tónu k tónické primě a s hojnými citlivými tóny k tónické tercii, a to v obou směrech, opět se tu objevila záliba v plagálním závěru a vyhýbání se závěru autentickému.

Další dva takty, 17. a 18., jsou vyplněny souzvukem *ges-b-des-es*, jehož úprava zdůrazňuje durovou složku, takže jej vnímáme jako akord *Ges dur* zahuštěný přidanou sextou *es*. Dvoutaktová výdrž stačí právě jen naznačit, že by mohlo jít o novou tóniku, tón *es* však stále přeznívá jako připomínka předchozího tonálního centra, takže se tu vrací jev, který jsem nazval „tóninovou spletnou“ – spojení dvou tónin jejich částečným prolínáním. Tónika *Ges dur* je v taktu 18. navíc zpochybňována průchodným tónem *c*, lydickou kvartou, odporující principu čisté tóniky.

Takt 19. je ovládán souzvukem *d-f-a*, který zazní tak nečekaně, že bychom jej na první pohled mohli považovat za náhodnou improvizaci. Jeho vztahy k blízkému harmonickému okolí jsou totiž mimořádně složité. Vzhledem k tonálním centrům sousedících hudebních bloků bychom museli souzvuk *d-f-a* vykládat jako mezifunkci⁷⁾ představující komplikovanou funkční směs: V *Ges dur* by to byla neúplná kombinace SDL, v *As dur* LSF. Kdybychom souzvuk *d-f-a* chtěli chápat jako místotóniku a hledali jeho vztahy k bezprostředně sousedícím souzvukům, určili bychom jej jako L v *es moll* nebo FT v *Des dur*. Mnohoznačnost a složitost těchto funkčních vztahů je v plné shodě s pocitem neobyčejného, vystupňovaného *harmonického napětí*, které vnímá posluchač při zaznění 19. taktu, ačkoliv jde o pouhý konsonantní kvintakord. Lze říci, že v tektonice celého velkého bloku „*Poco andante*“ představuje tento takt *vyvrcholení*, které je podepřeno i dynamicky (*sforzatem*). Vedle zjevně složitého, odlehklého vztahu k bezprostřednímu okolí má však tento izolovaný souzvuk *d-f-a* ještě skrytý, při poslechu snad jen podvědomě tušený velmi *blízký* vztah k hlavnímu tonálnímu centru *F dur*, od něhož se na vrcholu bloku hudba maximálně odklonila. Jde o tóniku paralelní mollové tóniny, prostý trojzvuk VI. stupně, čili funkční směs ST. Ukazuje se tedy po podrobnější analýze, že volba souzvuku *d-f-a* zde nebyla náhodnou improvizací, ale že jde o jeden z hlavních opěrných sloupů harmonicko-tonálního plánu celého hudebního bloku. I když souzvuk zní pouze jeden takt, bude patrně vnímán alespoň na okamžik jako dočasné tonální centrum, k čemuž je uzpůsoben svou prostou kvintakordální podobou, svou izolovaností, a v ne-

⁷⁾ Srv. Karel Janeček: *Základy moderní harmonie*, str. 212–215.

poslední řadě i dynamickou akcentovaností. Ze všech tónik, s nimiž jsme se setkali, bude tato arci nejméně „čistá“, protože ji odevšad zneklidňují její tritonové protějšky, a proto bude znít obzvláště neotřele a „moderně“.

Ve 20. taktu začíná šestitaktový úsek přinášející zřetelné tonální uklidnění v nové tónině *As dur*. Tóniky je dosaženo spojením, u něhož se musíme zastavit, neboť je pro harmonický sloh Bohuslava Martinů velmi příznačný. Předtónickým akordem je pětizvuk notovaný *des-f-as-ces-b*. Klasická teorie by jej označila za neúplný dominantní terdecimový akord z *Ges dur* (s vynechanou nónou *es* a undecimou *ges*). Lze jej též chápat jako dominantní septakord zahuštěný přidanou sextou *b*. Vzhledem k nedávnému tonálnímu centru *Ges dur* jej posluchač při zaznění zřejmě vnímá jako dominantu. Souzvuk je však rozveden jako subdominanta, přičemž *ces* postupuje chromaticky na *c*, a představuje tedy zvýšenou přidanou sextu (funkčně vzato lydickou příměs). To ovšem znala už novoromantická harmonie. Co však tento spoj charakterizuje jako typický prostředek harmonie 20. století, je současné znění prosté, „nealterované“ přidané sexty *b*. Tóny *h* i *b* postupují při rozvedení zcela konsekvěntně protipohybem do tónické tercie a primy.

Dominantní septakord zahuštěný přidanou sextou sám o sobě není ničím novým. Vyskytoval se jako průběžná harmonie běžně už u klasiků a v novoromantismu docházelo u sexty často k volnému nástupu i volnému rozvádění, jak to činil s oblibou např. Bedřich Smetana. (Viz příklad 4.,



Braniboři v Čechách, jednání II., takt 289.–290.) Tím se souzvuk stále více osamostatňoval a jen jeho neterciová struktura zabraňovala, aby se stal samostatným akordem. K tomu došlo až u Leoše Janáčka v monumentálním závěru *Tarase Bulby*, kde se objevuje v plném lesku ono subdominantní rozvedení, které dává souzvuku zcela nový smysl a znamená jeho úplné akordické osamostatnění. Janáček s tímto spojením zachází jako s příznačným harmonickým *motivem*, charakteristicky využitým jen v jediné skladbě – v *Tarasu Bulbovi*. Spoj je tam motivován několikerým opakováním v transpozici a Janáček se k němu už jinde nevrací. (Viz příklad 5., *Taras Bulba III.*, takt 166.–170.)

77.5

Org. *f*

Zda Bohuslav Martinů poznal tento spoj u Janáčka, či došel k němu logikou vlastní harmonické představivosti, není důležité. V každém případě má tento spoj u Martinů docela jinou funkci – není příznačným motivem, objevuje se běžně takřka v každé skladbě, ale ne jako součást výrazné hudební myšlenky, nýbrž na stavebných švech, je tedy souzvukem s funkcí *modulační a členící*. Tak jako nikdo nevytýká Beethovenovi, že „opsal“ od Mozarta spoj dominanta-tónika, je třeba se při poslechu hudby Bohuslava Martinů zbavit asociací s Tarasem Bulbou a uvědomit si, že tento spoj si Martinů osvojil jako jeden z ozvláštňených, v klasicko-romantické hudbě nevyužitých typů plagálního závěru.

Zhodnoťme spoj v taktu 20. z hlediska základních harmonických principů. I když tón *ces* (*h*) se vymyká z diatonické tóniny *As dur*, není v tritonovém vztahu k žádné ze součástí tónického trojzvuku – princip čisté tóniky je zde tedy plně respektován. Princip citlivého tónu se uplatňuje dvojím půltónovým postupem: *h-c* a *des-c*. Jde v obou případech o citlivé tóny k tónické *tercii*, a to klesající i stoupající. Zálibu Bohuslava Martinů v právě těchto citlivých tónech jsme konstatovali už dříve (při rozboru spojů v taktech 3.–4. a taktu 13.). Funkčně jde nepochybně o *subdominantu*, u níž obě přidané sexty představují slabou příměs dominantní a lydickou. Pro posluchače s klasicko-romantickým harmonickým myšlením zní subdominantní rozvedení souzvuku naprosto nečekaně a překvapivě, neboť svým charakteristickým zvukem, jehož základem je tvrdě-malý čtyřzvuk *des-f-as-ces*, měl souzvuk podle všech zvyklostí 19. století směřovat jako *dominanta* do tóniky *Ges dur*.⁸⁾

Spoj v taktu 20. představuje tedy novou, v klasicko-romantické hudbě nevyužitou realizaci základních harmonických principů. Bohuslav Martinů ho užívá na takových místech, kde potřebuje po tonálně neklidné ploše přesvědčivě utvrdit novou tóniku – tedy tam, kde by se klasik spokojil běžným autentickým závěrem *D – T*. Do hudební řeči Bohuslava Martinů zapadá tento spoj přímo ideálně, neboť je v souladu s jeho zálibou v plagálnosti, s oblibou citlivých tónů k tónické *tercii*, a v neposlední

⁸⁾ Jde o typický příklad jevu příznačného pro novější harmonické myšlení: zvukové připodobnění subdominanty dominantě. Karel Janeček to nazval dominantizace subdominanty (*Harmonie rozbořem*, str. 187–188).

řadě se snahou používat prostých, z klasicismu známých souzvuků v neobvyklém okolí, které jim dodává neotřelost a novost účinu.

Kromě příznačného spoje ve 20. taktu nenajdeme v úseku *As dur* (takt 20.–25.) nové harmonické jevy, protože jde o transponovanou reprízu začátku věty. Tónika *As dur* při svém prvním nástupu v taktu 20. byla „čistá“, neboť pětizvuk *des-f-as-b-ces* zrušil tritonové stíny tonálních imaginárních tónů *a* a *d* z předchozího akordu. Potom ovšem Martinů tuto tóniku brzy narušuje tónem *ges* v taktech 21. a 22., takže i při dlouhé výdrži v taktech 24. a 25. je akord *as-c-es* ozvláštněn tonálním neklidem.

V taktu 26. Martinů rázně zamoduluje do tóniny *Des dur* plagálním závěrem, v němž subdominanta *ges-b-des* je obohacena tóny *es* a *e*, tedy normální a zvýšenou přidanou sextou. Jde o úplnou obdobu akordu z 20. taktu, jemuž jsme věnovali tolik pozornosti. Rozdíl je pouze v notaci, která dává za pravdu našemu výkladu: skladatel zde píše nikoli *fes*, nýbrž *e*, tak jak to vyžaduje stoupající půltónový postup zvýšené přidané sexty. Plagálnímu závěru předcházející akord *as-c-es* je z hlediska cílové tóniny *Des dur* přehodnocen na dominantu, takže vzniká pozoruhodný kadenci sled *D – S – T*. O tomto sledu funkcí se v učebnicích klasické harmonie praví, že je „nepřirozený“, a žákům se doporučuje, aby se mu vyhýbali. Klasičtí a romantičtí skladatelé tak skutečně v naprosté většině případů činili. Když hledali nové možnosti harmonických spojů, zaváděli mimo-tonální dominanty, mnohonásobně alterovali subdominanty, prodlužovali kadence klamnými závěry – jenom zákaz nástupu subdominanty po dominantě respektovali téměř stoprocentně. A v tom právě nalézají Martinů vítanou možnost „neotřelé prostoty“. Pouhým obrácením klasického kadenciho sledu *S – D – T* na *D – S – T* dosáhne toho, že všechny tři tolikrát slyšené funkce se dostanou „do nového světla“. A tento účín se dostaví i tehdy, kdy ani subdominanta není nijak komplikována a všechny tři funkce mají prostou trojzvukovou podobu. Uvádím příklad z kantáty *Otvírání studánek*, kde „obrácená kadence“ zazáří na vrcholu instrumentální mezihry (př. 6, str. 32 I. vydání, před nástupem závěrečného barytonového sóla). Obdobný postup, jen obohacený dominantní basovou prodeľvou, se ostatně vrací v samém závěru kantáty, kde dochází k emocionálnímu vyvrcholení při slovech „klíč od domova“.

Př. 6

Piano

molto f

Vraťme se však k příkladu 3 ze Sonáty pro violu a klavír. V taktech 27.—29. doznívá dosažená tónika *Des dur*, přičemž její kvinta *as* už reálně nezní a působí jen jako harmonický imaginární tón postupně zanikající. Ani základní tón *des* nezní trvale, během pomlk skladatel počítá s jeho imaginárním působením. Tercie *f* je vystřídávána svým spodním citlivým tónem *e* — máme zde další doklad, jak má Martinů tento typ citlivého tónu v oblibě. Celý akord je vyjádřen velmi „vzdušně“, dynamika opadáva. Tak se připravuje důležitý modulační zvrát v taktu 30. Postupem klavíru z *des* na *c* a výdrž *e* ve viole vzniká dvojjzvuk *c-e*, po němž následuje trojjzvuk *f-a-c* v taktu 31. Posluchač si teprve dodatečně uvědomí, že šlo o klasickou kadenci v *F dur*: *des-f* byla neúplná mollová subdominanta, *c-e* neúplná durová dominanta, *f-a-c* tónika. Zde poprvé se setkáváme s klasickým kadenčním sledem *S — D — T*, poprvé se tu objevuje skutečná dominanta a poprvé tu pozorujeme stoupající citlivý tón k tónické primě. Tento v minulosti tak konvencionalizovaný postup Bohuslav Martinů ovšem ozvláštňuje: jednak dvouhlasou fakturou, v níž jsou netónické funkce jen naznačeny, jednak neklasicky volným vedením citlivého tónu *e* dolů do tónické kvinty *c*. Tón *e* proto vlastně dále působí jako imaginární i v taktech 31. a 32. a je zrušen teprve zazněním tónu *f*¹ v taktu 33., zároveň s nástupem nového tempa a nového tématu. Nicméně výjimka potvrzuje pravidlo: Martinů se autentického spoje zcela nezřekl, ale užívá ho jen velmi úsporně a v náznakové stylizaci, při níž zejména hledí zamaskovat postup citlivého tónu stoupajícího k tónické primě.

Podrobný rozbor úvodního hudebního bloku I. věty Sonáty pro violu a klavír lze z hlediska uplatnění základních harmonických principů shrnout takto:

1. Na rozdíl od klasicko-romantického způsobu aplikace *principu čisté tóniky* (spočívajícího v pečlivé přípravě tóniky oběma netónickými hlavními, popřípadě i pomocnými funkcemi) nechává Martinů novou tóniku zaznít bez přípravy, upevňuje ji dlouhou výdrží, ale zároveň ji narušuje množstvím melodických tónů v tritonovém poměru (zejména mixolydickou septimou, často též lydickou kvartou). Jeho tóniky proto nepůsobí nikdy zcela klidově, jsou svým okolím ozvláštňeny, znějí „moderně“.

2. Na rozdíl od klasicko-romantického způsobu uplatnění *principu citlivého tónu* (spočívajícího především v uvedení tóniky durovou dominantou, tedy zdůrazněním spodního citlivého tónu k tónické primě) se Martinů spodnímu citlivému tónu k primě nápadně vyhýbá, běžně užívá citlivých tónů ke kvintě a velmi hojně uplatňuje citlivé tóny k tónické tercii, a to oba, spodní i vrchní, často v nejvyšším, melodicky významném hlase.

3. Klasický *funkční sled S — D — T* Martinů se zálibou obrací do sledu

D – S – T. Vyhýbá se tedy autentickému závěru a dává přednost závěru plagálnímu, avšak realizuje jej neotřelými prostředky: subdominantu nahrazuje akordem II. stupně,⁹⁾ a to jak prostým, tak alterovaným (se zvýšenou primou, tvořící spodní citlivý tón k tónické tercii, přičemž nealterovaná prima zaznívá současně a rozvádí se protipohybem).

* * *

Po analýze vzájemných vztahů souzvuků všimněme si *souhry tónin* v rámci velkého hudebního bloku. Přesuny tonálního centra v rámci úvodní části I. věty Sonáty jsou schematicky znázorněny v příkladu 7. Pod notovou osnovou je vyznačena délka jednotlivých úseků v počtu taktů (pro jednoduchost nepřihlížíme k různému rozměru taktů, neboť účelem je jen přibližná orientace).



Srovnajme tonální plán Bohuslava Martinů se zvyklostmi dřívějších slohů. U klasiků bylo pravidlem nesetrvávat na začátku skladby příliš dlouho v hlavní tónině a brzy zamodulovat do tóniny donantní nebo paralelní. Romantismus ještě zkrátil úsek v hlavní tónině a obohatil možnosti „první modulace“ zejména o tóniny terciově příbuzné. Martinů toto vše pocituje jako opotřebovaná klišé a vyhýbá se jim: jako tóninu první modulace volí *Es* dur, jejíž tónika je od *F* dur vzdálena o celý tón níže, stojí tedy na mixolydické septimě hlavní tóniny. Právě takový tonální přesun představoval pro klasiky, ale i pro romantiky¹⁰⁾ takřka nepřijatelný, anebo přinejmenším krajně neoblíbený krok a Martinů v něm nalézá vítaný neotřelý postup. Důvod, proč se minulá slohová epocha vyhýbala přímému spojení dvou durových tónin celotónově vzdálených, vyplývá

⁹⁾ Martinů zde vlastně obnovuje prastarý postup, nazvaný Riemannem „Landinova sexta“, který byl později zcela zatlačen obecnou závěrečnou formulí S – D – T. Na možnost „vzkříšení“ tohoto postupu v moderní hudbě pro jeho „neoposlouchanost“ upozornil Karel Janeček v *Základech moderní harmonie* v § 126. „Vývoj skladebné techniky“ (str. 259–260).

z principu čisté tóniky: obě tóniky se totiž vzájemně zneklidňují tonálními imaginárními tóny v tritonovém vztahu: tónika *f-a-c* mixolydickou septimou *es* a tónika *es-g-b* lydickou kvartou *a*. My však už víme, že Martinů takovéto zneklidňování tóniky s oblibou vyhledává, a dokonce že i v jeho melodice má právě mixolydická septima a lydická kvarta významnou úlohu. Obliba modulací o celý tón je proto docela nasnadě. Neklidnost vzájemně se zpochybňujících tónik pak skladatele přímo nutí, aby na nich setrval a vracel se k nim s nápadnou vytrvalostí, která se rovněž podstatně odlišuje od klasicko-romantických zvyklostí.

Z dalšího průběhu přesunů tonálního centra (př. 7) vysvítá skladatelova záliba ve vybočování subdominantním směrem – do tónin s větším počtem *bé*. Dělá tak opak toho, co klasikové, kteří na počátku skladby tíhli k modulacím směrem dominantním. V subdominantním tonálním vychýlení se Martinů pohybuje během celého modulačního oblouku, s výjimkou jediného taktu (19.), v němž dá zcela nečekaně zaznít izolovanému kvintakordu *d moll* – a funkci tohoto akordu jsme již mluvili. Jde o vrchol celého bloku, který je v maximálně složitém vztahu ke svému bezprostřednímu okolí, a zároveň v maximálně prostém vztahu k tónice hlavní tóniny. Pozoruhodné je zrychlování tonálního pohybu, které tomuto vrcholu předchází – délka jednotlivých tonálních úseků se zkracuje (v počtu taktů) takto: 12 – 4 – 2 – 1. Pozoruhodný je i tonální vztah mezi tímto vrcholem a úsekem následujícím: *d moll* – *As dur*. Poměr obou tónik je *tritonus*, a je to další tonální vztah, který klasicko-romantická epocha v přímé modulaci opomíjela. Princip čisté tóniky je tu negován tritonovým vztahem prim i kvint (event. v případě téhož tónorodu i tercií) obou tónických trojzvuků. Platí proto o této modulaci v ještě větší míře totéž, co o modulaci celotónové. Zvolil-li Martinů tóninu *As dur* pro návrat tématu, šlo mu o pravý protiklad toho, oč v reprízách usilovali klasikové: ne o návrat do „klidové“ hladiny hlavní tóniny, nýbrž o vystupňování utajeného neklidu, jímž obestírají tóniku tritonově vzdálené tonální imaginární tóny.

Podíváme-li se ještě naposledy na příklad 7 jako na celek, neujde nám důsledně logická koncepce přesunů tonálního centra, které se obkročmo stále většími intervaly vzdaluje od hlavní tonální osy, až do vzdálenosti

¹⁰⁾ Příznačný je výrok Bedřicha Smetany v jedné z jeho divadelních kritik, tepajících nešvary svévolných škrťů v operách: „... Zde vynechává se obyčejně část trojzpěvu, který končí na zlomeném *D* trojzvuku *d, fis, a, d*, následující část *A dur* připravuje se nyní náhle postupem těchže hlasů na totéž rozložení trojzvuku *e, gis, h, e*, modulace to, která má nejen za následek oktávy a kvinty všech hlasů, nýbrž i každé organické spojení s dřívějším co nejcitelněji přetrhuje.“ (Srv. V. H. J a r k a : Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865, str. 112.)

spodní velké tercie. Před dosažením kvartového intervalu (tj. dominanty nebo subdominanty) se však modulační vlnění náhle uklidní a vrací se výchozí tónika *F* dur. Záměr vyhnout se kvartovému (kvintovému) spoji, tolik využívanému u klasiků, je zde evidentní.

* * *

S podobnou logikou je koncipován i závěr I. věty. Je to hudba reprízově-codového typu a v detailech nepřináší mnoho nových harmonických jevů; omezím se u ní na rozbor tonálního plánu. Ten je schematicky znázorněn v příkladu 8.



Pozoruhodné je, že hlavní repríza tématu, uvedeného původně v *F* dur, není umístěna do hlavní tonální osy (jak to bylo pravidlem v klasicko-romantickém slohu), nýbrž do tóniny *Es* dur, stojící na mixolydické septimě, do tóniny, kterou, jak víme, Martinů zvolil už na začátku jako „tóninu prvního vybočení“. Pravda, i u klasiků někdy docházelo k tzv. „falešné repríze“, která začínala v cizí (obvykle subdominantní) tónině, nikdy však ne v tónině celotónově vzdálené. Klasikové ovšem vždy tuto „falešnou reprízu“ brzy modulačním zvratem převedli do náležité hlavní tóniny. Martinů však v tónině *Es* dur setrvává s neobyčejnou vytrvalostí a vytváří dojem, že skladba v této tónině má snad skončit. 13 taktů před koncem konečně zamoduluje — ale místo aby se blížil hlavní tónině, ještě se od ní subdominantním směrem vzdálí do *As* dur. Teprve 6 taktů před koncem věty dosáhne přece jen hlavní tóniny *F* dur.

Náhlý modulační zvrát z *As* dur do *F* dur ozvláštňuje finální tóniku několikerým způsobem. Především je zdůrazněna její *durovost*, neboť po *As* dur je při přesunu tonálního centra na *f* očekávána tónika mollové paralely *f-as-c*. Tón *a*, zdůrazněný ještě umístěním v nejvyšším hlase, překvapí, a tím na sebe upozorní; posluchači se zdá, že nová tónika *f-a-c* je jaksi „ještě durovější“ než předchozí tónika *as-c-es*. Zároveň je u nové tóniky přítomno skryté *napětí* způsobené přežíváním tonálního imaginárního tónu *es*, který je v tritonovém vztahu právě k melodicky zvýrazněné tónické tercii *a*. Konečně je závěrová tónika ozvláštňena i tím, že je obklopena souzvuky *subdominantními*, při jejichž rozvedení se uplatňuje

skladatelův oblíbený vrchní citlivý tón k tónické tercii (postup $b \rightarrow a$), kdežto klasický spodní citlivý tón k tónické primě (postup $e \rightarrow f$) je důsledně opomíjen. (Tón e se v celém analyzovaném codovém bloku vůbec nevyskytuje!) Souhra všech těchto harmonických prostředků způsobuje, že závěrová tónika má při vši své prostotě neobyčejně silný emocionální náboj, je obestřena půvabem novosti, svěžesti, intenzívním durovým jasem a chvějivým napětím.

* * *

Na tonálním plánu *II. věty* Sonáty můžeme sledovat, jak Martinů převrací ustálené úlohy obou netónických funkcí, dominanty a subdominanty. I když hlavní tóninou je opět F dur, věta v této tónině nezačíná ani nekončí. V její introdukci převládá mixolydická tónina B (tedy tónina subdominantní), v codě se pak tonální centrum přenáší na dominantu $c-e-g$. Je tomu právě naopak než u klasiků, kteří často v introdukci zdůrazňovali dominantu (srv. např. začátek *IV. věty* Beethovenovy 1. symfonie), kdežto v codě vybočovali do tóniny subdominantní (srv. např. *I. větu* Beethovenovy 6. symfonie, takt 417.–437.) Objevuje se tu na velké ploše obdoba „obrácené kadence“, kterou jsme pozorovali ve vztahu jednotlivých akordů při podrobné analýze *I. věty* Sonáty. Z hlediska principu čisté tóniky pak tento modulační postup znamená opět zneklidňování tónik „tritonovými stíny“.

K podrobnému rozboru jsem z *II. věty* Sonáty zvolil její závěr. Hudební obsah věty je dramatičtější a Martinů tu využil, zejména na vrcholech, složitějších harmonických prostředků. Najdeme zde náznaky bitonality – tak na vyvrcholení před codou (od taktu 247.) dochází k sváru tonálního centra es v basu s trojzvukem $c-e-g$ ve vrchních hlasech. V taktu 255. strhne na sebe vládu tónina es moll. O tři takty dále se však tonální povědomí znovu rozštěpí, když bas dosáhne tónu C . (Viz příklad 9.)

Šestizvuk $c-g-e-cis-fis-b$, který zní v taktech 258.–259., představuje úplnou kombinaci dvou durových trojzvuků v tritonovém intervalu. Je to výrazný moderní akord, který má výjimečně příznivé zvukové vlastnosti a je u skladatelů 20. století velmi oblíben.⁴¹⁾ Z tonálního hlediska je to souzvuk velmi neurčitý, protože žádná z jeho trojzvukových konsonantních složek nemá naději stát se tónikou. Všemi svými tóny jsou tyto dva trojzvuky v tritonovém poměru, a tudíž se podle principu čisté tóniky vzájemně maximálně zneklidňují. Skladatelé proto zpravidla využívají tohoto souzvuku ve funkci harmonie *netónické*: buď jako kombinace do-

⁴¹⁾ Na tuto jeho vlastnost upozornil v „Základech moderní harmonie“ (str. 138) Karel Janeček.

260

265 Poco meno

mf *p*

270

rit. *mf*

rit. *mf*

minanty s frygickým trojzvukem (což má v oblibě např. Sergej Prokofjev), anebo méně často jako kombinace subdominanty s lydickým trojzvukem (takové užití najdeme občas o Bohuslava Martinů).

V našem příkladu však skladatel pracuje s tritonovou kombinací durových trojzvuků tak, jak bychom to nejméně očekávali: ne jako s netónickou harmonií, ale jako s *tónikou*! K tomu, aby si posluchač „zvykl“ na jednu z akordických složek jako na tonální centrum, je ovšem nutno umístit ji do spodních hlasů a upevnit ji dlouhou výdrží. Všimněme si, že v každém ze 17 závěrečných taktů Sonáty (př. 9) zaznívá v basu znovu a znovu tón C.

Ale ani tak důkladné opětování reálného zvuku základního tónu by samo o sobě k upevnění tonálního centra nestačilo. Je zapotřebí zbavit se rušivých tritonových protějšků všech tónů tónického trojzvuku. Sledujme, s jakou důkladností tak Martinů postupně činí. V taktu 260. zazněním tónu *a* je zrušen harmonický imaginární tón *b* (tritonový protějšek tónické tercie). O dva takty dále, v taktu 262. se objevuje *c*, které ruší harmonický imaginární tón *cis*. Konečně po dalších dvou taktech se ozve *g*, jímž je zrušen harmonický imaginární tón *fis*. Tím jsou ze souzvuku „vymyty“ všechny složky odporující principu čisté tóniky (zbývá ovšem stále živá vzpomínka na ně jakožto *tonální* imaginární tóny). V taktu 264. zní už pouhý trojzvuk *c-es-g* zahuštěný průchodným tónem *d* — ani on ani mollová tercie *es* nevrhají už na cílovou tóniku C dur „tritonové stíny“. Při nástupu této tóniky v taktu 266. se *es* uplatní ve funkci spodního citlivého tónu k tónické tercii, v dalších dvou taktech se pak několikrát objeví i její vrchní citlivý tón *f*. Klasický citlivý tón *h* je tu opět zcela opominut. Náznak kadence v taktu 270. je ovšem opět důsledně plagální. To vše jsou melodicko-harmonické postupy, které jsme již několikrát poznali jako typické pro sloh Bohuslava Martinů.

Celkově nám rozbor závěru Sonáty ukázal hlubokou protikladnost harmonického myšlení Bohuslava Martinů vůči klasickým zvyklostem. Kdežto u klasiků musela nejen závěrečná tónika být zcela „čistá“, ale ani předtónický souzvuk nesměl obsahovat žádné tóny v tritonovém vztahu k tónice, Martinů zde zároveň s nástupem závěrečné tóniky nechává reálně znít všechny tři její tritonové protějšky! Teprve potom je postupně „vymývá“, ruší je jakožto harmonické imaginární tóny, přitom však v podobě tonálních imaginárních tónů přetrvávají dále a vlastně ani na konci skladby zcela nezaniknou.

Jinými prostředky je zde tedy dosaženo obdobného účinku, jaký jsme konstatovali na konci I. věty: závěrová tónika působí i při své reálné prostotě jako souzvuk neotřelý, plný utajeného harmonického napětí, které se v posluchači přetavuje v silné napětí emocionální.

Prameny:

- Beethoven, Ludwig van: Sonates pour piano, Henry Litolff's Verlag, Braunschweig
Beethoven, Ludwig van: Symphonie Nr. 1 C dur Opus 21, Edition Peters Nr. 501, Leipzig
Beethoven, Ludwig van: Symphonie Nr. 6 F dur Opus 68, Edition Peters Nr. 506, Leipzig
Janáček, Leoš: Taras Bulba, Rhapsodie pro orchestr, HMUB (1018), Praha 1947
Martinů, Bohuslav: Otvírání studánek, partitura, SNKLHU, Praha 1956
Martinů, Bohuslav: Sonata No. 1 for Viola and Piano, Associated Music Publishers, Inc., New York 1958
Smetana, Bedřich: Braniboři v Čechách, partitura, Orbis, Praha 1952

Literatura:

- Felix, Václav: Uplatnění principu čisté tóniky v Lisztově Sonátě h moll, Živá hudba 1973, str. 5–40, SPN, Praha 1973
Janeček, Karel: Harmonie rozborem, SHV, Praha 1963
Janeček, Karel: Základy moderní harmonie, NČSAV, Praha 1965
Jarka, V. H.: Kritické dílo Bedřicha Smetany 1858–1865, Nakladatelství Pražské akciové tiskárny, Praha 1948
Kurth, Ernst, Dr.: Romantische Harmonik und Ihre Krise in Wagners „Tristan“, II. Auflage, Max Hesses Verlag, Berlin 1923
Mihule, Jaroslav: Bohuslav Martinů, SHV, Praha 1966
Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů – Život a dílo, SHV, Praha 1961
Šafránek, Miloš: Bohuslav Martinů domovu, SHV, Praha 1962