

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A JAZZ HATÁSA MARTINŰ
MŰVÉSZETÉNEK, STÍLUSÁNAK
VÁLTOZÁSÁRA A GORDONKÁHOZ
KÖTHETŐ ALKOTÁSAINAK TÜKRÉBEN

KISS GERGELY ÁDÁM

TÉMAVEZETŐ: FAZEKAS GERGELY PHD

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék

BEVEZETŐ.....	I
1. MARTINŰ PÁLYÁJA ÉS LEGFONTOSABB MODELLJEI	1
1.1. POLIČKA ÉS PRÁGA	1
1.2. ALBERT ROUSSEL.....	9
1.3. STRAVINSKY	11
2. JAZZ, PÁRIZS, MARTINŰ.....	18
2.1. A JAZZ EREDETE.....	18
2.2. PÁRIZS ÉS A JAZZ.....	23
2.3. MARTINŰ TALÁLKOZÁSA A JAZZ-ZEL	34
3. MARTINŰ KIFEJEZETTEN A JAZZ HATÁSÁRA SZÜLETETT KOMPOZÍCIÓI.....	37
3.1. ÁTTEKINTÉS	37
3.2. LA REVUE DE CUISINE.....	48
3.2.1. <i>Keletkezéstörténet</i>	48
3.2.2. <i>Elemzés</i>	56
4. A GORDONKA SZONÁTÁK VIZSGÁLATA.....	70
4.1. I. GORDONKA – ZONGORA SZONÁTA, H. 277	72
4.2. II. GORDONKA – ZONGORA SZONÁTA, H. 286	80
4.3. III. GORDONKA – ZONGORA SZONÁTA, H. 277	90
5. ÖSSZEGZÉS	97
FÜGGELÉK.....	97
BIBLIOGRÁFIA.....	104

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm a prágai Bohuslav Martinů intézetnek, hogy személyesen is fogadtak, és különböző anyagokkal hozzájárulva segítették munkámat. Köszönettel tartozom témavezetőmnek, Fazekas Gergelynek, aki a szöveg formázásával, ötleteivel és javaslataival segített nem elvesznem a disszertáció írása során. Hálával tartozom Szabó Máténak, aki idejét nem sajnálva nélkülözhetetlen segítséget nyújtott jazzel kapcsolatos kérdéseim megválaszolásával. Köszönet édesapámnak, Kiss Gyulának, aki ez alkalommal is segített tanácsaival, és aki nélkül valószínűleg ma nem lennék a pályán, továbbá Dalos Annának, a doktorszeminárium ideje alatt kapott segítségért és útmutatásért.

Kiss Gergely Ádám
2022. augusztus 30.

Bevezető

Először amerikai tanulmányaim során (2013–2015) hallottam Martinűről és ismertem meg a három gordonkaszonátát. Nagyon meglepett, hogy itthon milyen kevéssé játszik a műveit, különös tekintettel arra, hogy Martinű majdnem 400 darabot komponált. Ez valószínűleg annak is köszönhető, hogy Martinű sokáig tiltó listán szerepelt hazájában. Hazaérkezésemet követően, a doktori felvételinél már tudtam, hogy ezzel a témával szeretnék foglalkozni. A forráskutatás szempontjából is nehézséget jelent, hogy máig nagyon kevés az angolul, németül elérhető irodalom, és tudomásom szerint Nagy Míra 2019-es doktori értekezését megelőzően nem igen készült magyar nyelvű tanulmány sem a szerzőről. Felmerülhet a kérdés, hogy miért pont a jazz? Sok szempontból lehetne vizsgálni Martinű műveit, azonban számomra ennek az elemnek a jelenléte volt az, ami elsőre megfogott a zenéjében.

Disszertációmban szeretném bemutatni, hogyan hatott a jazz Martinű művészetére, ennek részeként megvizsgálom a Martinűt Párizsban körülvevő művészeti közeget (előadókat, együtteseket, helyszíneket, lemezfelvételeket, valamint, hogy melyik zeneszerzőtől és milyen kompozíciók születtek). Hogy átfogó képet kaphassunk, a disszertáció első fejezetében végig követem Martinű életét és művészetének, stílusának formálódását a párizsi évekig, mivel a jazz szempontjából ez volt a meghatározó (minden, ami a későbbi darabjaiban jazzhez köthető elem, ebből az időszakból táplálkozik).

A további fejezetekben a jazz hatására született műveinek áttekintése után bemutatom, hogy a három cselló-zongora szonátában milyen jazzes elemek, hatások maradhattak meg a jazzt konkrétan felhasználó, vagy annak hatására írt kompozícióiból. A művek nagy száma miatt ez egy szubjektív válogatás mind a kifejezetten jazz hatására született, mind a jazzt felhasználó kompozícióiból. Természetesen számomra szempont volt, hogy a jazz inspirálta műben is a csellónak jelentős szerepe legyen; részben ezért is tárgyalom részletesen a *La revue de cuisine*-t. A művek vizsgálatánál döntően a jazzből örökölt ritmikai minták, megoldások feltérképezése volt a cél, de több helyem szerepelnek példák Martinű harmónia használatára vonatkozóan is.

Jelen disszertáció nem kíván foglalkozni a francia zene (és általában a komolyzene) jazzre gyakorolt hatásával, valamint nem tér ki a francia mozi és a jazz kapcsolatára. Disszertációmban nem törekszem részletekbe menően vizsgálni minden

érintett zeneszerzőt és zeneművet, a cél sokkal inkább egy átfogó kép alkotása és annak példákkal való alátámasztása.

Miután más perspektívából közelítem meg a zeneszerző alkotásait, ezért a Martinů művészetében megjelenő impresszionizmusra, a barokk, klasszikus és cseh népzeneire utaló jegyekről csak érintőlegesen teszek említést. A jazz eredetével, valamint terjedésével foglalkozó részben is elsősorban arra koncentrálok, ami témámhoz kapcsolódik, vagyis, hogy milyen hatást gyakorolt a jazz Párizsra, illetve a francia zenei életre. A Martinů műveit áttekintő/elemző szakasznak nem része, és nem is célja a formatani és harmóniai analízis, valamint az úgynevezett „sejt” -technika bemutatása sem.¹ Az értekezésben megjelenő idézetek és műcímek nagyrésze saját fordítás, más esetben jelzem a fordító személyét.

¹ Martinů 1945-ös, 4. szimfóniájának kapcsán használta a „cellule” sejt/cella kifejezést rövid melodikus és ritmika motívumainak meghatározására. Martinů ezeket a sejtek számos módon használta fel. Judy Mabary: „Martinů’s Strangler: Where the Greeks Meet the Indians.” In: Michel Beckerman (szerk): *Martinů’s Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. (Hillsdale: Pendragon Press 2007). 95-116. 111.

1. Martinů pályája és legfontosabb modelljei

„Elsőként Hazám, Csehszlovákia nemzeti zenéjét emelném ki. Másodsorba az angol madrigálok hatását és harmadikként Debussyt.”²

1.1. Polička és Prága

Bohuslav Martinůt szülőfalujához, Poličkához és az azt övező régióhoz (Vysočina) egész életén keresztül mind írásaiban, mind zenéjében nyomon követhetően nagyon szoros kapcsolat fűzte.³ Ez a folklórban gazdag terület, ahol rendszeresen rendeztek népi ünnepeket, búcsúkat, fesztiválokat, nagy hatást gyakoroltak a szerzőre.⁴ Martinů 1934-ben írt F. Popelka által közzétett⁵ visszaemlékezését olvashatjuk Šafránek könyvében:⁶

Sokszor tünődtem el azon, hogy milyen hatással volt komponálásomra, hogy sokáig egy toronyban éltem. Párizsba érkezésem óta mindig a szobámban volt egy képeslap, amin úgy látszik a város főtere, mint a torony ablakából. [...] A szabad tér volt, ami igazán megfogott és amit a műveimben is kerestem. [...] A tér és a természet, nem az emberek. [...] Az már sokkal később volt, hogy elkezdtem figyelni az embereket.

Még 1893-ban, a Martinů családhoz költözött a később nagyapaként is emlegetett Karel Stodola rengeteg időt töltött a kis Bohuslavval; sokat énekelt neki népdalokat, egyházi énekeket, indulókat az általa hozott könyvecskékből, gyűjteményekből.⁷ Martinůnak így alakult ki mély kötődése a népzenevel és a népi hagyományokkal,

² Martinů válasza a művészetét meghatározó hatásokról szóló kérdésre. Bohuslav Martinů: An Interview in English. Rádióinterjú. (Amerikai Egyesült Államok: 1942). <https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/an-interview-in-english-usa-1942/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.)

³ Brian Large: *Martinů*. (New York: Holmes and Meier Publishers). 1976. 12. Martinů még élete utolsó éveiben is aktívan foglalkozott a népzenei gyökerekkel, Leoš Janáček és František Bartoš által készített gyűjteményt tanulmányozta. James F. Rybka: *Bohuslav Martinů. The Compulsion to Compose*. (Lanham: Scarecrow Press, 2011). 323.

⁴ Large: *Martinů* I.m., 6.

⁵ Polička 1945 F. Popelka privát kiadása.

⁶ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. (London: Allan Wingate, 1961). 25-27.

⁷ I.m., 22.

tradíciókkal.⁸ Stodola készített neki egy dobot, és a másik, hegedűként szolgáló hangszert is ő adta a kezébe, ami alig volt több két fadarabnál egy húrral.⁹ Első tanára Josef Černovský habár nem volt végzett muzsikus, több vonós hangszeren is játszott.¹⁰ Martinů gyors fejlődésének köszönhetően hamar egy növendék kvartettként és a Poličkai vonósenekarban találta magát.¹¹ A szerző nagy megbecsüléssel és elismeréssel emlékszik vissza a számára rengeteget jelentő és senkivel nem helyettesíthető tanárra.¹² 1906-ban hegedűsként vették fel a Prágai Konzervatóriumba, de mellette a zeneszerzés is érdekelt, amire már egészen korán Černovský is bízta. Ennek köszönhetően születhetett meg első fennmaradt műve, az 1902-ben¹³ keletkezett *Három Lovas (Tři Jezdci)* vonósnégyesre.¹⁴ 1947-ben Martinů Šafráneknek írt levelében elmondja, hogy nem is tudta akkoriban, mi az az altkulcs és elképzelése sincs, hogyan tudta leírni a brácsa szólamot.¹⁵ Természetes, hogy egy ilyen korai műnél sokszor érezhető a kísérletező szellem és a témák egyszerűsége, azonban az nem kerülheti el a figyelmünket, hogy Martinů ezen időszakában autodidakta módon képezte magát, és csak az általa játszott művekből táplálkozhatott. A mintegy stílusgyakorlatként megszólaló, Haydn, Mozart, Beethoven vonósnégyeseket idéző, már szinte banálisnak nevezhető klasszikus bevezetést, egy éteri, minimalista átvezetés követi, ami egy versenyműhöz illő hegedű kadenciába torkollik. A kadenciát követően a romantika kap szerepet, itt a Dvořák és Schubert vonósnégyesek köszönnek

⁸ I.h.

⁹ I.m., 23. Egy másik forrás szerint édesapja vette neki egy vásáron. Jaroslav Mihule: *A Pocket Guide to the Life and Work of Bohuslav Martinů*. (Polička: Municipal Museum and Gallery Policka, 2008). 5.

¹⁰ Large: *Martinů*. I.m., 6. Černovský hivatása szerint egy szabó volt Poličkában. Robert C. Simon: *Bohuslav Martinů. A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2014. 1. Ő fedezte fel Martinů improvizációs képességét is, amit segített neki lejegyezni. Martinů visszaemlékezése: Šafránek: *Martinů*. I.m., 30-31.

¹¹ Large: *Martinů*. I.m., 7.

¹² I.h.

¹³ A legtöbb forrás ezt a dátumot jelöli meg, beleértve a Halbreich katalogizálást is. Martinů egy 1930-as párizsi interjúban nyolcéves korára teszi a keletkezést, majd 1941-ben írt önéletrajzában két évvel későbbi dátumot jelöl meg első művének megírására. Šafránek azt is közli, hogy 1906 nyarán, amikor Martinů édesanyjával a Prágai Konzervatóriumhoz ment, megmutatták a művet Karel Knittlnek és azóta a kézirat elveszett, így a keletkezésről nincs pontos információ. Šafránek: *Martinů*. I.m., 37. A Grove Lexikon Martinů szócikkénél dátumként 1900, majd 1900-1903 van megjelölve. Jan Smaczny: „Martinů, Bohuslav.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 939-945.

¹⁴ Mihule: *Martinů*. I.m., 5. A *Tři Jezdci* az egyik legnevesebb cseh költő, Jaroslav Vrchlický költeménye alapján készült.

¹⁵ Šafránek: *Martinů*. I.m., 35.

vissza, majd a bevezetőből már ismert témával összedolgozva zárja le a kompozíciót.¹⁶ Kidolgozottságát tekintve úgy érezhetjük, évek teltek a két rész komponálása között, vagy akár gegként is értékelhetnénk, ha nem tudnánk, hogy gyerekkori műről van szó.

A kezdeti sikerek utáni a konzervatóriumban egyre több negatív tapasztalat érte, és Martinů mindinkább a komponálás felé fordult.¹⁷ Ezt nagyban elősegítette a színes és virágzó prágai kultúra, és a lehetőség, hogy itt elmélyülhetett olyan szerzők műveiben, mint Dvořák, Verdi, Wagner, Richard Strauss, Reger, Puccini, Mendelssohn, Schumann, Mahler, Bruckner, és legfőképp Debussy.¹⁸ Prágába érkezésének időszakában nagyon diverz, színes volt a zenei élet, az orosz és francia irányzatok csak évtizedes késéssel érték el a várost, és a fogadtatás elég vegyes volt.¹⁹ Itt ismerkedett meg Stanislav Novákkal, akivel életre szóló barátságot kötöttek, szinte mindent együtt csináltak, még sokszor a nyarakat is együtt töltötték. Martinů 1941-es saját önéletrajzában írja, hogy Bruckner, Mahler és Richard Strauss dominanciája volt a jellemző Prágára.²⁰ 1908-ban Mahler vezényelte a Cseh Filharmonikusokat, ahol többek között a 7. szimfóniája is műsoron volt.²¹ Bruckner nem gyakorolt rá igazán nagy hatást, de barátja Novák visszaemlékezése szerint Brahms és Schubert zenéje mellett Bach és Beethoven művei sem ragadták magukkal még akkoriban.²² Martinů 1935-ben, Dr. V. Štěpánnak írt levelében arról számol be, hogy abban az időszakban viharként ragadta magával Bach zenéje és ugyancsak megszerette Brahmsot; Mahler zenéje iránti vonzalma azonban teljesen elmúlt.²³ Martinů nehezen viselte az intézmény által támasztott elvárások nyomását. A kötelező elfoglaltságok helyett előnyben részesítette a Nemzeti Színház, vagy a Cseh Filharmonikusok előadásaira járni.²⁴ Több dokumentum is őrzi Martinů vizsgáinak eredményét, többek között az 1909-es hegedű vizsgájára „pályára alkalmatlan” minősítést kapott.²⁵ A nyarat

¹⁶ Leginkább az op. 96 No. 12. (Amerikai) vonósnégyese és Schubert Halál és a lányka d-moll vonósnégyes No.14 D. 810.

¹⁷ Mihule: *Martinů*. I.m.,6.

¹⁸ Large: *Martinů*. I.m.,12.

¹⁹ Šafránek: *Martinů*. I.m., 50.

²⁰ I.h.

²¹ Jarmila Doubravová: „Music on the Pages of Moderní revueor the Growth of Modern Czech Music” In: Ales Brezina és Eva Velicka (szerk): *Aspects of music, arts and religion during the period of Czech Modernism*. (Bern: Peter Lang, 2009). 163-171. 164.

²² Šafránek: *Martinů*. I.m., 50.

²³ I.m., 50-51.

²⁴ Simon: *Martinů*. I.m., 2.

²⁵ Large: *Martinů*. I.m., 12.

követően végül átment zeneszerzés szakra, de itt sem találta meg számításait.²⁶ Az akkori szigorú vezetéssel, tanárokkal az intézmény szelleme inkább ellenséges volt vele szemben, mintsem elfogadó, végül 1910-ben eltanácsolták a konzervatóriumból.²⁷

Pár nappal ezt követően megírta *A Tintagiles halála (Smrt Tintagilova)*²⁸ című művét Maurice Maeterlinck azonos című (*La mort du Tintagiles*) drámája alapján.²⁹ Maeterlinck *Pelléas és Mélisande*ja egy sor zeneszerzőt ihletett meg: Faurét (szvit), Debussyt (opera), Sibelius (szvit), Schönberget (szimfonikus költemény). Arnold Schönberg egy 1950-es rádiónyilatkozatában így fogalmaz: „Az 1900-as években történt, hogy Maurice Maeterlinck lenyűgözte és arra ösztönözte a zeneszerzőket, hogy műveket komponáljanak drámai költeményeihez.”³⁰ Debussy operája (*Pelléas és Mélisande*) az 1908-as, prágai bemutatójakor ragadta teljesen magával Martinůt és veszett el annak partitúrájában.³¹ Hogy mennyire hatott rá és milyen közel érezte magát Debussyhez, azt a tőle származó idézet is bizonyítja: „Debussy zenéje jelentette számomra életem legnagyobb felismerését, felfedezését.”³² Ebben az időszakban rengeteg impulzus érte a fiatal Martinůt, de mind közül Debussy és Strauss hatása figyelhető meg leginkább a műveiben.³³ Az a formálás, szabadság, motívumkezelés, a poliritmika és politonalitás, amit a *Tenger* partitúrájának tanulmányozásakor megfigyelt, teljesen új irányba terelte Martinůt.³⁴ Egy 1942 -es rádiós interjú kapcsán a kérdésre, hogy mi fogta meg leginkább Debussy zenéjében, ezt válaszolta: „Talán azok a színek, a zene lelkülete. Persze leginkább a *Noktürnökre*

²⁶ Mihule: *Martinů*. I.m., 6; Például Large ezt, különálló intézményként, Orgona Iskolaként említi. Large: *Martinů*. I.m., 14. A több forrásnál is olvasható, 1811-ben alapított Orgona Iskola 1890-ben egyesült és vált részévé, az addig kizárólag ének, zenekari és annak hangszeres képzését biztosító Prágai Konzervatóriumnak. Az egyesülés eredményeként, már zongora, orgona, karvezetés és zeneszerzés szak is működött. Lenka Kučerová – Musicologica: <http://www.musicologica.cz/studie-leden-2013/music-theory-at-the-organ-school-in-prague-1830-1889> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.), valamint a Prágai Konzervatórium honlapja: <http://www.prgcons.cz/history> ((utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.).

²⁷ Mihule: *Martinů*. I.m., 6. Large, úgy említi, mint a Cseh Királyi és Birodalmi Konzervatóriumot. Large: *Martinů*. I.m.,13.

²⁸ Martinů első nagyzenekarra írt műve, melyet saját maga később opus 1 ként jelöl meg (Šafránek június 8-21). Šafránek: *Martinů*. I.m., 42.

²⁹ Mihule: *Martinů*. I.m.,8.

³⁰ Lásd a rádiónyilatkozat leiratát a bécsi Arnold Schönberg Center honlapján: https://www.schoenberg.at/index.php/en/?option=com_content&view=article&id=1206 (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.). saját fordítás.

³¹ Large: *Martinů*. I.m.,12.

³² Mihule: *Martinů*. I.m., 8. saját fordítás.

³³ Large: *Martinů*. I.m.,16.

³⁴ Šafránek: *Martinů*. I.m., 51.

gondolok.”³⁵ Az 1911-es évben, főként szülői nyomásra megpróbálta a tanári vizsgát letenni, de felkészültség hiányában nem sikerült, és a csúfos bukásnak, csalódottságnak Mr. Kankanak írt levelében ad hangot.³⁶ Martinů egy évvel később teljesítette a kitűzött célt és megszerezte a papírt, így tanításból tarthatta fenn magát.

Az 1912-ben komponált Japán költeményeket feldolgozó *Nipponari* dalok, Puccini *Pillangókisasszonyának* hatását őrzik.³⁷ A cseh fordításban megszólaló, hét dalból álló ciklust női énekhangra, és szokatlan felállásban megszólaló kis együttesekre írta (lásd az 1. táblázatot) – még ebben az évben elkészült az ének-zongora változat is. Az alapvetően különböző hangulatú dalok stílusukban is nagyban eltérnek egymástól, nem érezni még kiforrottnak, egyöntetűnek az egészet. Ha a témaválasztástól eltekintünk, akkor is szembetűnő az erős impresszionista hatás – a pentaton dallamrészek, egészhangos skálák, párhuzamos kvart és kvint mozgások, a harmónia váltakozásai is mind erről tanúskodnak. Az első dalban, *Az alkonyban* (Modrá Hodina) döntően Mahler (*Gyermekgyászdalok*) hatását érezni, ezt erősíti a végén megjelenő gyászinduló, ugyanakkor közben szokatlan fordulatok jellemzik, ami már talán a szerző saját útkeresése. A második dal, *Régi kor* (Stáří) alapvetően romantikus zene, miközben mintha Puccini *Pillangókisasszonyából* *Cso-cso-szán* áriája és Schubert *Winterreiséje* köszönné vissza. Az *Emlékezés* (Vzpomínka) című harmadik dalban is Schubert szelleme érvényesül, de a hegedű és fuvola kromatikusság közjátéka ezt egy időre megbontja. A negyedik dalban, az *Álmodozó életben* (Prosněný život) szinte Ravel vonósnégyese elevenedik meg előttünk, a hatodik dalban, a *Visszatekintésben* (Pohled nazpět) pedig a Debussy hatás – *A Tenger* – érezhető leginkább. Az ötödik, *Lábnymok a hóban* (Stopy ve sněhu) és a hetedik, *A szent tónál* (U posvátného jezera) című tételekben a legerőteljesebb a keleti hangzásvilág (harangjáték utánzása). A hetedik tételben szélsőségesen, sokszor átmenet nélkül váltakoznak a különböző témák. Az egész művet hallgatva Bereliosz *Les nuits d'été*³⁸ dalciklusa és Strauss *Négy Utolsó Éneke* is visszaköszön.

³⁵ Bohuslav Martinů: An Interview in English. Rádióinterjú. (Amerikai Egyesült Államok: 1942). <https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/an-interview-in-english-usa-1942/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.)

³⁶ Large: *Martinů*. I.m., 17. Mr.Kanka egy Poličkai könyvtár volt.

³⁷ I.m., 19.

³⁸ Nyári éjszakák op. 7. 1838-1841.

<i>Az alkony</i>	fuvola, angolkürt, szólóhegedű, hárfa, négy brácsa és négy gordonka
<i>Régi kor</i>	szóló brácsa, hárfa, angolkürt és öt hegedű
<i>Emlékezés</i>	fuvola, hegedű és hárfa
<i>Álmodozó élet</i>	három fuvola és négy hegedű
<i>Visszatekintés</i>	hárfa, három fuvola, három hegedű, gordonka
<i>Lábnymok a hóban</i>	zongora, hárfa cseleszta, négy hegedű és három brácsa
<i>A szent tónál</i>	három fuvola, cseleszta, hárfa, triangulum, tam-tam, hat hegedű, hat brácsa, két gordonka, két bőgő

1. táblázat, Nipponari dalok

Martinů 1913-ban ismerte meg Gyagilev Orosz Balett társulatát, amikor számos előadást adtak a Prágai Német Színházban.³⁹ Stravinsky *Petruskája* és *Tűzmadara* óriási hatást gyakoroltak rá, nem is szólva Debussy *Jeux* és *Egy faun délutánja* című műveiről.⁴⁰ Martinů 1914-ben írta első, az *Éjszaka* (Noc) címet viselő balettjét, ami nem csak témájában, stílusában, hanem hangulatában is Debussy *Faunját* idézi.⁴¹ Az Alois Kohout⁴² szöveggönyve alapján készült színpadi mű előadása nagy apparátusú zenekart és női kart kíván, Martinů részletes instrukciókat is mellékel a rendezéshez és világításhoz, ami mindenképpen említésre méltó, az akkor huszonhárom éves komponistától.⁴³ Martinúnak – többek között édesapjának köszönhetően, aki sűgőként időről-időre magával vitte fiát az esti próbákra – már kisgyermekként kialakult a kötődése, vonzalma a színházhoz és az irodalomhoz.⁴⁴ Már csak ezért se meglepő, hogy csaknem harminc színpadi művet írt élete során. Martinút lenyűgözte Olga Gzowska előadása, akivel idővel közelebbi kapcsolatba került és ennek is köszönhetően készült el a trológia második része, az *Árnyék* (Stín). Az *Éjszakában* megjelenő impresszionista hatással és nagyzenekari hangzással ellentétben itt egy áttetsző, egyszerűbb, döntően tonális zenével találkozunk. A

³⁹ Large: *Martinů*. I.m., 20.

⁴⁰I.h. Azt nem lehet tudni, hogy mikor hallhatta először az 1913-ban bemutatott, Gyagilev megrendelésére készült *Jeux* (Játékok) című balett.

⁴¹ I.h.

⁴²Alois Kohout (Lecoque): Festő, 1909 és 1912 között Párizsban élt – az offstage/színpad mögött megszólaló énekest alkalmazó *Árnyék* szöveggönyve is tőle származik. Šafránek: *Martinů*. I.m., 58.

⁴³ Large: *Martinů*. I.m., 20.

Az Öreg Faun a gyengéden játszik pánsípján a sziklás tengerparton, miközben egy szirén hallgatja dalát. Az éjszaka nyugalalmát nimfák és faunok vidám csoportja zavarja meg. Örömteli táncuk magával ragadja a szirén figyelmét Egy ifjú faun táncolni kezd a szirénnel, majd szerelmével elcsábítja őt, majd végül együtt távoznak. Az öreg faun újra a syrinx után nyúl, az egyetlen, ami megmaradt számára. <https://en.schott-music.com/shop/noc-no260222.html> (utolsó meglekintés dátuma: 2020. április 21.), Šafránek: *Martinů*. I.m., 58.

⁴⁴ Šafránek: *Martinů*. I.m., 31.

romantikus és klasszikus jegyek váltakoznak végig, a mű során. Van olyan tétel, melynek témái és könnyedsége szinte mozarti – jellemző az operaszerűség.

A háborús időkben Martinů visszaköltözött Poličkara, és habár nagyon hiányzott neki a koncert és színházi élet, de barátai számos kottát küldtek neki Prágából, amelyekkel a komponálás mellett foglalkozhatott.⁴⁵ Gluck- és Mozart-operák, valamint Haydn *Teremtésének* zongorakivonatát és Beethoven, Schubert, Mahler, Brahms és Dvořák kamara- és zenekari műveinek partitúráit tanulmányozta.⁴⁶

1918-ban jelent meg Martinů 1. vonósnygyese, és látszólag meglepő lehet, mennyi idő eltelt, mire első műve óta újra a vonósnygyes műfajához nyúl, azonban erről szó sincs. Martinů, tudomásunk szerint négy vonósnygyest írt ebben a periódusban, amiből három elveszett, a korábban elveszettnek hitt/hiányos negyediket pedig végül rekonstruálták.⁴⁷ 1. vonósnygyesének első tétele, mintegy folytatása Dvořák „amerikai” kvartettjének. Az egyértelmű téma- és ritmikai idézetek mellett alkalmanként az impresszionista hatást is érzékelhetjük. A második tételnél az arány megváltozik, a tétel indulásánál azt hihetnénk Debussy vagy Ravel vonósnygyesének lassú tételét halljuk. Ez az erős benyomás a táncos harmadik tétel középrészénél is nyomon követhető – nem véletlen, hogy a „francia” elnevezés társult a műhöz. A negyedik tétellel mintha keretbe zárná a művet, itt ismét nem az impresszionizmus dominál, akárcsak az első tételnél. A vonósnygyesek végig kísérik Martinů életpályáját, párizsi időszakban négy, míg New Yorkban további kettő született. Nem lehet elmenni Bartók több ponton érezhető hatása mellett sem, akár Bartók 3. és Martinů 5. vonósnygyesének relációját nézzük,⁴⁸ akár 6. vonósnygyesét, ahol az Andante első tétel indulása nagy rokonságot mutat Bartók *Zenájének* fúgatémájával. Martinů 2. vonósnygyesében, az első tétel egy-egy témájánál érezhető erős népzenei hatás, valamint skálaszerű dallamával és az osztinató nyújtott ritmusával Schubert (*Halál és lányka*) köszön vissza, közben az impresszionista színezetű első téma időről időre visszatér. A második tétel egyértelműen modern arculatú, valamiféle „barbár” hevület jellemzi. A harmadik tétel nagy kavalkádjában egy váratlan Bach idézet is megszólal (a 3. brandenburgi koncert első tételének témája). Az első párizsi

⁴⁵ Šafránek: *Martinů*. I.m., 60.

⁴⁶ I.h.

⁴⁷ H 60 (1912 Polička), Két Noktürn H 63 (1912 Polička), Andante H64 (1912 Polička), Esz-dúr H103 (1917 Polička) – ezt a vonósnygyest rekonstruálta Aleš Březina. Šafránek szerint csak nem volt teljes – három tétel volt. Šafránek: *Martinů*. I.m., 334.

⁴⁸ Large: *Martinů*. I.m., 72.

vonósnégyest leszámítva mind a három mű nagyon modern mind ritmikáját, mind harmóniakezelését illetően; valamint az egyértelmű utalásokon kívül is nyomon követhető Bartók és Stravinsky hatása is.

Fontos állomás volt Martinů életében, hogy először csak kisegítőként, majd 1918-tól már állandó tagként játszhatott a Cseh Filharmonikus Zenekarnál.⁴⁹ A szimfonikus léggör nagy hatással volt rá, 1918-ban komponált Cseh Rapszodiáját a filharmonikusok 1918/1919-es évadjukban be is mutatták.⁵⁰ Ez nagy fordulatot jelentett, Martinů nevének hamar híre ment a prágai körökben.⁵¹ Miután Václav Talich lett az új dirigens a filharmonikusok élén, egy új irányzat kezdődött el. A programban megjelentek modern, főként párizsi művek is, így ismerkedett meg Martinů Albert Roussel 1. szimfóniájával, *Le poème de la forêt* (op. 7, 1906), valamint *Le festin de l'araignée* (op. 17, 1913) című balettjével.⁵² Az előbbi Talich a Cseh filharmonikusokkal a 1920/21-es szezont követő években számtalanszor előadták. A karmester visszaemlékezése szerint a mű teljesen lábba hozta Martinút.

Az *Istar* című balettjét befogadta a Prágai Nemzeti Színház – a bemutatót 1924-ben tartották. A sikerek ellenére Martinů nem volt elégedett és miután a Dvořák növendék Josef Suk 1922-ben a Prágai Konzervatórium tanára lett, harminckét évesen újra beiratkozott, hogy nála tanulhasson.⁵³ Ez azért is volt fontos számára, mert Dvořák 1904-es halála miatt már nem volt alkalma az óráit hallgatni. Habár kifejezetten szerette tanára műveit, mégis teljesen más stílusú kompozíciókon dolgozott, a konzervatóriumi feladatok helyett.⁵⁴ Alig egy évet töltött nála, amikor lehetősége nyílt arra, hogy ösztöndíjjal⁵⁵ Albert Rousselnél tanulhasson Párizsban.⁵⁶ Ez nem az első alkalom volt, hogy ott járt, hiszen még 1912-ben barátja Stanislav Novák segítségével a Nemzeti Színház turnéján London és Svájc mellett Párizsba is eljutott.⁵⁷

⁴⁹ Mihule: *Martinů*. I.m., 8. Jan Smaczny szerint Martinů 1913-tól kisegítőként, majd 1920 és 1923 között állandó tagjaként volt része a Cseh Filharmonikusoknak: „Martinů, Bohuslav.” I.m., 939-945.

⁵⁰ Mihule: *Martinů*. I.m., 8.

⁵¹ Simon: *Martinů*. I.m., 2.

⁵² I.m., 3. *Az erdő verse, A pók lakomája*.

⁵³ Mihule: *Martinů*. I.m., 9.

⁵⁴ Šafránek: *Martinů*. I.m., 80.

⁵⁵ Martinů 1923 nyarán részesült a cseh oktatásügyi minisztérium támogatásában. Simon: *Martinů*. I.m., 3

⁵⁶ Mihule: *Martinů*. I.m., 9. Albert Roussel (Tourcoing, 1869 – Royan, 1937.) Francia zeneszerző. A Tengerészeti Főiskolán végzett, de közben zenei tanulmányokat is folytatott. 25 éves korában döntött a zenei pálya mellett, később Vincent d'Indy növendéke lett. Lásd: Nicole Labelle: „Roussel, Albert.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 806-810.

⁵⁷ Simon: *Martinů*. I.m., 2.

1.2. Albert Roussel

Martinů a tervezettnél – édesapja halála miatt – csak később, 1923 őszén érkezett Párizsba. Csupán egy bőrönddel, minimális nyelvtudással és minden ismeretség, kapcsolat nélkül vágott neki élete egy új fejezetének. Sokat könnyített a szerző helyzetén, hogy egy összetartó és inspiráló cseh közösség működött Párizsban. Olyan festők, grafikusok, mint Jan Zrzavý, František Kupka, Josef Šíma, František Tichý, František Muzika, és később Rudolf Kundera is ott élt – Alfon Mucha is ennek a közösségnek volt kiemelkedő tagja korábban egészen 1904-ig.⁵⁸ A kolóniához tartozott Vítězslav Nezval, Vilém Závada, Mucha Jiří (Alfons Mucha fia) írók és a cseh muzikusok egy kiemelkedő alakja Rudolf Firkušný.⁵⁹ A színes párizsi élethez hozzátartozott, hogy akkoriban olyan amerikai írók is megfordultak, vagy éveig ott éltek, mint Ernest Hemingway, T.S. Eliot, vagy F. Scott Fitzgerald. Természetesen ez a zeneszerzőkkel sem volt másképp, Nadia Boulanger az 1921-ben Fontainebleauban alapított amerikai konzervatóriumban egyengette az útját a fiatal amerikai komponistáknak (példaként Aaron Copland). Martinů az első időben csak az utcákat járva próbálta magába szívni az új miliót.⁶⁰ Nemsokkal megérkezése után felvette a kapcsolatot Albert Roussellel, akiben – ahogy később írja – megtalálta mindazt, amit keresett és még annál is többet.⁶¹ A kezdeti – főként nyelvi – nehézségek ellenére később Martinů azt írja, Roussel volt, aki az úton vezette, aki megmondta mit érdemes megőrizni és mit elvetni.⁶² Šafránek még egy érdekes dologra hívja fel a figyelmet, miszerint az egyértelmű különbségeket mellett (korkülönbség, zeneszerzői munkásságuk kezdete) érdekes hasonlóságokat is mutat a két szerző pályája. Példaként Roussel *Némissia* című operája, ahol Martinůhoz hasonlóan violinkulcsba írta le a brácsa szólamát – mindketten hamarabb kezdtek el komponálni, mielőtt még a mesterséget kitanulták volna. Ez az együtt működés nem csak egy közvetlen, zenei, stilisztikai hatás volt Roussel részéről, sokkal inkább a formálás, rendszerezés olyan szintű elsajátítását jelentette Martinúnak, mint amit a *Le poème de la forêt* előadásakor megtapasztalt.⁶³ Éppen ezért nem lehet Martinů egyik művéről sem kijelenteni, hogy egyértelmű a közvetlen hatás, de ha egyet megkéne jelölni – írja Šafránek – akkor az

⁵⁸ Mihule: *Martinů*. I.m., 11.

⁵⁹ I.h.

⁶⁰ Large: *Martinů*. I.m., 30.

⁶¹ Šafránek: *Martinů*. I.m., 94.

⁶² La Revue Musicale Különleges kiadása Albert Rousselle emlékezve. (1937). I.h.

⁶³ Šafránek: *Martinů*. I.m., 95.

az 1926-ban elkészült *On tourne* lenne.⁶⁴ Ezzel ellentétben *Large* a második vonósnegyest is egyértelműen Roussel hatásának tudja be.⁶⁵

Roussel képes volt rendet tenni a fejemben, de máig nem értem, hogy történt. Szerényen, kedvesen, nemesen és az ő sajátos, baráti iróniájával vezetett el a megvalósulásig úgy, hogy közben észre se vettem. Időt hagyott az újragondolásra és lehetőséget, hogy a magam módján fejlődjek. [...] Ahogy most számba veszem mindazt, amit tanított nekem, csak ámulok. Baráti, szinte gyengéd megértéssel sugallta, felfedezte és megerősítette bennem mindazt, ami tudatalatti, rejtett és ismeretlen volt. A rendet, világosságot, egyensúlyt, kifinomult ízlést, pontosságot és érzékeny kifejezést kerestem benne, a francia művészetben jelenlévő kvalitásokat, amit mindig is csodáltam és reméltem egyszer teljesen részemmé válhat. Csodálatos művész volt, birtokában mindezen képességeknek, amit nagylelkűen és a legnagyobb természetességgel adott át nekem hatalmas tudásának forrásából.⁶⁶

A fentiek alapján könnyen levonhatnánk azt a téves következtetést, hogy ők ketten rendszeresen találkoztak, konzultáltak egymással.⁶⁷ Šafránek visszaemlékezése szerint tanára mindig szenvedéllyel hallgatta Martinů műveinek előadásait.⁶⁸ Roussel hatvanadik születésnapjának alkalmával rendezett ünnepségen barátai körében nyilatkozta „Martinů lesz a dicsőségem”.⁶⁹ Martinů az első időben nagyon keveset komponált, és ami elkészült azt is nagyrészt megsemmisítette.⁷⁰ Szinte egyedül vonós triója maradt fenn ezen időszakból, ami elnyerte Roussel tetszését is – erről tanúskodik Martinů Nováknak küldött levele.⁷¹ Párizsba érkezését követően a hegedű már csak kompozícióban van jelen, Prágából való távozásával egy időben hegedűs pályafutása

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ *Large: Martinů*. I.m., 37.

⁶⁶ *La Revue Musicale* Különleges kiadás Albert Roussel-re emlékezve. (1937). Šafránek: *Martinů*. I.m., 94-95.

⁶⁷ I.m., 95.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ I.m., 95-96.

⁷⁰ I.m., 97

⁷¹ I.h.

is lezárult.⁷² A *Hatok* eleinte inkább negatív, mint pozitív érzéseket váltottak ki Martinúból.⁷³ Továbbá nem érdeklődött az avantgárd, Schönberg és a bécsi iskola iránt sem.⁷⁴ Párizsban – akárcsak anno Prágában – magával ragadta a pezsgő kulturális élet. A *Concerts Koussevitzky* programjai között olyan szerzők műveit hallhatta, mint Stravinsky, Bartók, Kodály, Falla, Milhaud, Honegger, Auric, Hindemith, Prokofiev, Malipiero, és Poulenc.⁷⁵

1.3. Stravinsky

Debussy után Stravinsky volt Martinůra a legnagyobb hatással, főként a *Petruska* (1911), *Tűzmadár* (1910), *A katona története* (1918-1919) és a *Menyegző* (1914-1917), ezzel ellentétben az Oktett – aminek Párizsba érkezését követő pár nappal volt a bemutatója – nem nyugozta le.⁷⁶ Mihule Martinút idézi: „A Petruskát hallottam egy koncert alkalmával. Igazi zűrzavar. Nagy kár, hogy ti nem játsszátok. Itt a többi francia zene mellett, amik – köztünk szólva – rettenetesen maradiak, valóságos robbanást idézett elő, természetesen mesteri módon.”⁷⁷ A *Menyegző* elképesztő hatást gyakorolt Martinůra; egy a mű kapcsán írt cikkében azt írja „nyers, súlyos, durva, kompromisszumok nélküli”.⁷⁸ Az orosz dallamok, motívumok szolgálnak alapul itt is, akár csak a *Petruskában*.⁷⁹

[...] ez az egyik legerősebb kifejezése az Orosz léleknek. Manapság a különféle jelmondatok és irányzatok idejében ez a nemzeti és emberi tartalommal bíró mű különösen lenyűgöző. Muszorgszkij szelleme köszön vissza dallamaiban, azokat a modern korba áthelyezve, a mai ember irányultságának és érzékelésének megfelelően. Bizonyos passzusok tartósan a hallgató emlékezetébe

⁷² Michael Crump: *Martinů and the Symphony*. (London: Toccata Press, 2010.) 51.

⁷³ Šafránek: *Martinů*. I.m., 97-98.

⁷⁴ Large: *Martinů*. I.m., 32.

⁷⁵ I.m., 31.

⁷⁶ Šafránek: *Martinů*. I.m., 92.

⁷⁷ Mihule: *Martinů*. I.m., 14. Sajnos a kiadványban nincs jelölve se a forrás, se a dátum, mindenesetre meglepő, hogy a Large által leírtaknak teljesen ellentmond – ő még a prágai időszakra teszi Martinů megismerkedését a művel.

⁷⁸ Šafránek: *Martinů*. I.m., 97.

⁷⁹ I.h.

vésődnek, mint az anya panasza, a basszus szóló, a művet végig meghatározó harangkongatás, a különféle lelkiállapotok legmegindítóbb kifejezéseinek egyike a teljes kortárs zeneművészetben.⁸⁰

Šafránek elmondása szerint még sose hallotta Martinůt bármelyik másik zeneszerzőről ilyen szenvedéllyel, rajongással és nyíltsággal beszélni.⁸¹ Az 1924-es *Half-time* és az 1928-as *La Bagarre* (Tülekedés) művekkel Martinů sikeresen bemutatkozott Párizsban, és Prágában is jó fogadtatásban részesült.⁸²

A *Half-time* az első Párizsban töltött év utáni nyáron született Poličkában.⁸³ A mű teljesen eltér eddigi műveitől, ennek központjában egy futballmeccs áll – Martinů nagy rajongója volt ennek a sportnak.⁸⁴ A mindössze tíz perces zenekari rondót egy hét alatt írta meg.⁸⁵ A háromnegyedben lejegyzett mű ritmikája és karaktere mind a mérkőzés dinamikáját hivatottak visszaadni.⁸⁶ A *Half-time* fordulópontot jelentett Martinů életében, sokáig értéktelennek tartott mindent, amit ezt megelőzően komponált és ezen nézetét csak jóval később revideálta.⁸⁷ A bemutatóra még ez év decemberében sor került a Cseh Filharmonikusok előadásában, élükön Talichhal. 1924-től a második világháború kitöréséig Talich minden évadban műsorra tűzte Martinů egy művét.⁸⁸ A premiért heves érzelmeket váltott ki a közönségből, többen izgatottan rajongásuknak adtak hangot, mások botrányosnak találták és tiltakozásukat fejezték ki.⁸⁹ A kritikusok véleménye már nem volt ilyen megosztó, egyöntetűen negatív volt és ennek nem Martinů, sokkalta inkább Stravinsky zenéjéhez köthető kapcsolata volt az oka.⁹⁰ Többen a túlzott Stravinsky hatást kritizálták, van, aki odáig

⁸⁰ Prágai Nemzeti Színház kiadványa, Vol. II, No. 3. I.m., 98-99.

⁸¹ I.m., 99.

⁸² Mihule: *Martinů*. I.m., 14. Ellentmondás: Šafránek megosztónak írja a mű fogadtatását, továbbá több mindent közöl Martinů nyílt válaszleveléből.

⁸³ I.h.

⁸⁴ I.h., Elsőre meglepőnek tűnhet a témaválasztás, de Martinů előtt és után is írtak olyan műveket, melyeknek a valamelyik sport áll a középpontjában. Gondolhatunk itt Debussy *Jeux* (1912), Satie *Sport et divertissements* (1914), vagy akár Honegger *Rugby* (1928) kompozíciójára.

⁸⁵ Šafránek: *Martinů*. I.m., 100.

⁸⁶ I.h.

⁸⁷ I.h.

⁸⁸ I.m., 71.

⁸⁹ I.m., 101.

⁹⁰ I.h.

is elment, hogy egyenesen a *Petruska* másolásával vádolta meg.⁹¹ Martinů nyílt levélben válaszolt, amiben többek között azt írja: „Ne gondolják mentegetőzésnek, ami csupán egy felvilágosítás az önök tévedéseiről. Az én igazam teljesen másban rejlik. Én tudok várni és abban bizonyos vagyok, hogy az idő majd engem igazol”.⁹² Martinů sosem tagadta Stravinsky zenéjének hatását, de az inkább a *Half-time* ritmikájában, mint témájában keresendő és sokkal inkább *Az ősök megidézése*-vel van kapcsolatban a *Tavaszi áldozatból* – vélekedik Šafránek.⁹³ Azonban az vitathatatlan, a dallamok kezelése és a téma jellege a mű kezdete után igencsak köthető a *Petruskához*. A vonósok nyüzsgő, szőnyegszerű kísérete és a felette megszólaló fúvósok dallama mindenképp hasonlóságot mutat. Bizonyára meglepődöttséggel töltötte el Martinůt, hogy kompozícióját a bizottság beválasztotta a Nemzetközi Kortárszene Fesztiválra, amit ironikus módon Prágában tartottak.⁹⁴

Másik hasonló témájú műve a *La Bagarre*, ami egy tömeg dinamikáját és energiáját eleveníti meg. Milhaud szerint csak a mű megírása után tudatosult Martinůban, hogy egy ilyen hihetetlen tömeg fogadta egy évvel korábban Charles Lindberghet, miután átrepülte az Atlanti-óceánt, ezért a szerző egy kiegészítő dedikálással látta el a kompozíciót az eseményekről való megemlékezésékként.⁹⁵ A *La Bagarre* premierjén nem régi jó barátja, Talich dirigált, mivel a kompozíciót elsőként Serge Koussevitzkynek adta oda, akinek annyira megtetszett, hogy magával vitte az Egyesült Államokba és a Bostoni Filharmonikusokkal nagy sikerrel bemutatta.⁹⁶ Ez volt Martinů első nagy sikere, ami meghozta számára a nemzetközi ismertséget is. Talich örömmel mutatta volna be a *La Bagarre*-t, ezért Martinů felajánlotta egy másik kompozíció, *Décollage* (Felszállás) bemutatását.⁹⁷ 1927-ben szeptemberében, Talichnak címzett levelében ír arról, hogy sajnos nem tudja mikor készül el a darabbal, mert különböző munkákat kellett elvállalnia ahhoz, hogy Párizsi tartózkodását fenntarthassa.⁹⁸ A cseh közösség ellenére nem volt könnyű a boldogulás Párizsban. Šíma több visszaemlékezése is olvasható, amiben a kezdeti, főként anyagi nehézségekről ír, ami kapcsán Milhaud megjegyzi, hogy Martinů egy frankot se kapott

⁹¹ Thomas D. Svatos: *Martinů's Subliminal States: A Study of the Composer's Writings and Reception, with a Translation of His 'American Diaries'*. (Rochester: University of Rochester Press, 2018). 17.

⁹² 1924 december 24. Šafránek: *Martinů*. I.m., 101-102.

⁹³ I.m., 102.

⁹⁴ I.h.

⁹⁵ Mihule: *Martinů*. I.m., 15.

⁹⁶ I.m., 16. A New York Times-ban 1927 december 7-én jelent meg róla kritika.

⁹⁷ Šafránek: *Martinů*. I.m., 110.

⁹⁸ I.h.

két operájáért a *Les larmes du couteau* (A kés könnyei, 1928) és a *Les trois souhaits ou Les vicissitudes de la vie* (A három kívánság, 1929) című darabokért.⁹⁹ Az anyagi jólét még sokáig elkerülte Martinůt, házasságát követően is szerény körülmények között éltek.¹⁰⁰ Többször is állást kínáltak neki, de mindig visszautasította, úgy érezte a tanítás mellett nem lenne elég ideje komponálni és azt nem tudná magának megbocsájtani, ezért Párizsban maradt, hogy megvalósítsa terveit.¹⁰¹

Mindeközben a neoklasszicizmus is megjelenik Martinů életművében, kezdetként az 1925-ös 1. zongoraversenye, melyben a klasszikus versenymű formájához tér vissza.¹⁰² A kamarazenekari hangzás, a témák egy részének áttetszősége, a nagyrész tonális zene mind erre utal, ugyanakkor természetesen megjelennek melodikus és ritmikai kontrasztok, például a jazzből is. Példaként az első tétel fuga megjelenése, amit a zongora kezd majd a teljes zenekar is beszáll; másrésről jellemző a szinkópáltság, súlyeltolások. A mű harmadik tételét az 1928-as Párizsi koncert alkalmával egy kritikus a Charleston a rondóban megnevezéssel illette. 1937-es *Concerto grosso* és az 1938-as *Tre ricercari* is jelzi, hogy Martinů érdeklődése időről-időre a preklasszikus stílus felé fordul.¹⁰³ Martinů több mint tíz concerto grosso-t komponált, például: Versenymű vonósnégyesre és zenekarra (1931), Versenymű zongorás trióra és zenekarra (1933).¹⁰⁴ Martinů 1945 szeptemberében azt írja: „Az igazat megvallva én egy Concerto Grosso típus vagyok.” Vele egyetemben az *École de Paris* több tagja is hozzá hasonlóan csatlakozott az irányzathoz.¹⁰⁵ Martinů 1932-ben foglalkozott először a két egymással koncertáló zenekar ötletén, de műve, a *Sinfonie concertante* 1954-ig nem valósult meg.¹⁰⁶ A mű az 1938-as *Double Concerto*

⁹⁹ Mihule: *Martinů*. I.m., 12.

¹⁰⁰ Large: *Martinů*. I.m., 50-51.

¹⁰¹ I.m., 52.

¹⁰² Šafránek: *Martinů*. I.m., 107.

¹⁰³ Mihule: *Martinů*. I.m., 19.

¹⁰⁴ Šafránek: *Martinů*. I.m., 131.

¹⁰⁵ I.m., 112. L'École de Paris kifejezést használták a Párizsban alkotó nem francia, főként Kelet- és Közép-Európai származású zeneszerzőkre is. Többek között Alexander Tcherepnin, Bohuslav Martinů, Harsányi Tibor, Marcel Mihalovici, Conrad Beck, Alexander Tansman is közéjük tartozott. Törzshelyük a Café Du Dôme (Montparnasse) volt. Együttműködésük nem nevezhető iskolának, különböző gyökerű, de azonos környezetben alkotó, inspirációs közösség volt és barátság kötötte őket össze. Ludmila Korabelnikova: *Alexander Tcherepnin. The Saga of a Russian Emigré Composer*. Sue-Ellen Hershman-Tcherepnin (szerk.), Anna Winestein (ford.). (Bloomington: Indiana University Press, 2008). 67-68.

¹⁰⁶ Šafránek: *Martinů*. I.m., 137.

előfutárként tekinthető, a *Concerto Grosso*, valamint a *Tre Ricercari* is ezt a gondolatot viszi tovább az egyik zenekart zongorával helyettesítve.¹⁰⁷

Martinů a *Groupe des Quatre* tagja is volt, társai: Harsányi Tibor, Conrad Beck és Marcel Mihalovici voltak. Albert Roussel csak „les constructeurs” néven szólította őket.¹⁰⁸ A csoport tagjai 1926-ban ismerték meg egymást, kezdetekben rengeteget találkoztak és vitattak meg kompozíciós problémákat, irányzatokat, vagy éppen mutatták meg egymásnak kézírataikat – a kialakult barátság egy életen át megmaradt.¹⁰⁹ Nemsokkal megalakulásuk után Michel Dillard *La Siréne Musicale* kiadótól kapcsolatba lépett velük és a *L'École de Paris* elnevezés alatt jelentették meg műveiket ezzel is megkülönböztetve őket a *Hatoktól*.¹¹⁰

Martinúnál 1927-ben jelenik meg először a mechanikus, futurista jelenségek iránti érdeklődés, amely Marinettinél és az olasz futurista zeneszerzőknél (Pratellánál és Russolónál) már egy évtizeddel korábban megjelent. Milhaud már korábban is használt ilyesféle eszközöket olyan műveiben, mint a *Machines agricoles* (1919), *Catalogue des fleurs* (Virágkatalógus, 1920), de ide tartozik a *Pacific 231* (1923) is Honeggertől.¹¹¹ Martinů életművéből a táncosok nélküli, mechanikus balett, a *Le raid merveilleux* (A csodálatos repülés, 1927) az egyik olyan mű, amely ide sorolható, ezt Nungesser és Colli pilóták tragikus balesete ihlette.¹¹² Az *On tourne* (Forgatás indul, 1927) című balettben pedig szintén táncosok nélkül valósul meg az előadás bábok és rajzfilmek felhasználásával.

Az 1930-ban komponált, eredetileg *Morva táncok* később, *Les Rondes* néven ismerté vált művében morva népzénét használ fel szinte egy az egyben.¹¹³ „Csehszlovákia nemzeti zenéje a ritmus. Erős, agilis ritmus. Sokszor témaként használom fel a népzénét, máskor olyan tematikus anyagot hozok létre, ami stílusában hozzá hasonló.”¹¹⁴ (Még ez évben komponált zongorás triója jelenti Martinů úgynevezett „cella” technikájának első képviselőjét.)¹¹⁵ Ezt követte két kisebb műve,

¹⁰⁷ I.m., 137.

¹⁰⁸ I.m., 112. Rybka úgy fogalmaz, hogy a *Groupe des Quatre* később *L'Écol de Paris* lett. Rybka: *Martinů*. I.m., 54.

¹⁰⁹ Large: *Martinů*. I.m., 39.

¹¹⁰ I.h., *La Siréne Musicale* adta ki többek között Martinů első zongorás kvintettjét 1933-ban.

¹¹¹ Large: I.m., 41.

¹¹² I.h.

¹¹³ Šafránek: *Martinů*. I.m., 126. Az elnevezés a *Concert Cortot* beli előadásától datálódik.

¹¹⁴ Bohuslav Martinů: An Interview in English. Rádióinterjú. (Amerikai Egyesült Államok: 1942).

<https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/an-interview-in-english-usa-1942/>

(utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.)

¹¹⁵ Šafránek: *Martinů*. I.m., 126. A „cella” technikáról bővebben lásd: Bevezető.

a *Borová* – a Poličká-tól nem messze fekvő falu, Bohuslav ifjúságának fontos helyszíne – és a *Česká říkadla* (Cseh mondókák).¹¹⁶ Martinů a *Hry o Marii* (Mária játékok, 1934) és a *Divadlo za bránou* (Színház a kapun túl, 1936) operában a népköltészetet egyesíti a modern stílussal.¹¹⁷ Mindkét mű alapját falusi (szabadtéri) színházak és a népi tradíciók adják. Ennek a folyamatnak egy kiemelkedő műve a *Špalíček* is.¹¹⁸ Mindhárom mű előzménye az 1917-es *Koleda* (Ének/Karácsonyi ének). A *Színház a kapun túl* egy *commedia dell'arte*, maga Martinů is úgy fogalmazott, hogy olyan, mint egy vándor színház.¹¹⁹ A teljes szövegekönyvet és a jelenetek dramaturgiáját is ennek megfelelően találták ki.¹²⁰

A vokális balett *Špalíček* nem születhetett volna meg az egyfelvonásos balett, a *Szent Dorottya legendája* nélkül.¹²¹ 1924-ben fogott hozzá a szerző a *Szent Dorottya legendája* megírásához, de félre tette és csak 1927-ben fejezte be.¹²² A mű Martinů saját megvallása szerint Janaček *Morva népdalok* című kompozícióján alapul, ami a legközelebb áll az eredeti dalokhoz.¹²³ A *Špalíček* nehezen adható vissza fordításban, talán a (könyv) kötet áll a legközelebb a valósághoz, és arra a faborítású könyvecskére utal, amiben a különböző mesék, balladák, egyházi énekek, népzenei voltak összegyűjtve. A *Špalíček* valójában gyermekkorának visszhangja, a vásárok, az ünnepi játékok és előadások, Stodola által mondott meséken és az általa énekelt dalokon nyugszik. 1937 és 1940 között átdolgozta művét, megváltoztatta a sorrendet, kihúzott számokat és a teljes művet átírta nagyzenekara.¹²⁴ Large kiemeli, hogy a mű megírásához *Padmâvatî* (Roussel), *A Katona története* és a *Menyegző* (Stravinsky) nyújthatott inspirációt Martinů számára.¹²⁵ A *Špalíček*kel elért sikerek következményeként 1934-ben elnyerte a Bedřich Smetana Zeneszerzés Díjat.¹²⁶ 1937-ben megírta egyik leghíresebb művét a *Juliette-t* (*Az álmok nyitja*).¹²⁷ Az egész estés Operának a francia drámaíró Georges Neveux műve szolgál alapjául, és a librettót is

¹¹⁶ Large: *Martinů*. I.m., 53.

¹¹⁷ Mihule: *Martinů*. I.m., 17.

¹¹⁸ Šafránek: *Martinů*. I.m., 140.

¹¹⁹ I.m., 157.

¹²⁰ I.m., 158.

¹²¹ I.m., 140.

¹²² I.h.

¹²³ I.m., 141.

¹²⁴ I.h.

¹²⁵ Large: *Martinů*. I.m., 54.

¹²⁶ I.h.

¹²⁷ Mihule: *Martinů*. I.m.,17.

Martinů írta.¹²⁸ Ebben az évben ismerte meg Vítězlava Kaprálovát.¹²⁹ A fiatal zeneszerző eredetileg Bécsben kívánt tovább tanulni, de első találkozásuk után Párizs és Martinů mellett döntött.¹³⁰ A *Partita* (op. 20, 1938–39) új irányt mutat pályáján, ami Martinúnak köszönhető.¹³¹ A szoros kapcsolat hatása Martinů oldalán is megmutatkozott, ebben az időszakban komponálta *Tre Ricercari-t*, *Double Concerto-t* és az ötödik vonósnégyesét.¹³² Ennél is izgalmasabb a *Koleda milostná* (Szerelmes énekek), amely mindkét szerző művei között megtalálható azonos időszakból.¹³³

Angol Madrigálokát először 1922-ben halott Prágában *The English Singers* előadásában és azonnal magukkal ragadták a művek. Thomas Morley, William Byrd, Thomas Bateson, Orlando Gibbons és Thomas Weelkes műveit hallotta ekkor. A madrigál műfajának hatására fordult Martinů figyelme Palestrina, Lassus és több más régi mester felé.¹³⁴ „Hatalmas élményt jelentett számomra a többszólamúságának szabadsága. Nagyon más volt, mint Baché, teljesen újszerű érzésként hatott rám. Emellett észrevettem olyan tulajdonságokat is a madrigálokban, ami a cseh népzeneire emlékeztetett.”¹³⁵ Martinůt leginkább a többszólamú struktúra egyszerűsége és a szólamvezetésben rejlő kötetlenség fogta meg.¹³⁶ 1939-ben újra a madrigálokhoz fordult, amihez népdal szövegeket használt fel (*Eight Czech Madrigals*). Ettől kezdve rendszeresen használt madrigálokot kompozícióihoz, utoljára nem sokkal halála előtt, 1959-ben.¹³⁷ Ezt követően Jiří Muchaval együttműködve megírta a *The Field Mass* kompozíciót a frontvonalon harcoló katonáknak.¹³⁸

¹²⁸ I.m., 18.

¹²⁹ A legtöbb forrással szemben Large azt állítja, hogy korábban, 1936-ban találkoztak, és kérdéses, hogy a *Juliette* megírásánál Kaprálová nem szolgált-e múzsaként. Large: *Martinů*. I.m., 71. A Kaprolává Companion erről nem tesz említést, csak hogy Kaproláva 1924-ben és 1925-ben is járt Párizsban. Karla Hartl: „Vítězlava Kaprálová: An Annotated Life Chronology.” In: Karla Hartl – Erik Entwistle (szerk.): *The Kaprálová Companion*. Lanham, MD: Lexinton Books, 2011. 123.

¹³⁰ Karla Hartl: „Introduction: Vítězlava Kaprálová: A Biographical Sketch.” In: Karla Hartl – Erik Entwistle (szerk.): *The Kaprálová Companion*. Lanham, MD: Lexinton Books, 2011. .2-3

¹³¹ I.m., 3.

¹³² I.h.

¹³³ Egy azon témára komponáltak titkos szerelmüknek megmutatkozásaként. Viszonyukat számos levél és feljegyzés őrzi. Calum MacDonald: „A portrait of Vítězlava Kaprálová” *Tempo*. 214. kiadvány (2000. október). 60.

¹³⁴ Šafránek: *Martinů*. I.m., 84.

¹³⁵ Bohuslav Martinů: An Interview in English. Rádióinterjú. (Amerikai Egyesült Államok: 1942). <https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/an-interview-in-english-usa-1942/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.)

¹³⁶ Šafránek: *Martinů*. I.m., 85.

¹³⁷ Mihule: *Martinů*. I.m., 21,31,42.

¹³⁸ I.m., 19.

2. Jazz, Párizs, Martinů

2.1. A jazz eredete

A múlt századfordulón az európai zeneszerzők új utakat kerestek. Voltak, akik a helyi népzében, mások a távol-keleti zenékben, megint mások az észak-amerikai jazzben leltek újfajta inspirációra. Párizst több intenzív hatás is érte a századforduló körül. A porosz-francia háború és az 1. világháború közötti *Belle Époque* idején új irányzat jelent meg a zenében, az impresszionizmus, ami az 1889-es Párizsi Világkiállításához köthető (a vizuális művészetekben még Monet, harminc évvel korábban kezdte használni ezt a megnevezést).¹ A zeneművészetben pedig Debussyt illették ezzel a jelzővel először.² A párizsi közönség itt ismerhette meg első ízben a távolkeleti, egzotikus kultúrát – többek között Debussy is itt hallotta először a jávai gamelánt.³ Ennek a keleti hangzásnak a hatására született meg Debussy több korszakalkotó műve is, elsőként *Egy faun délutánja* (1982-84), majd a *Noktürnök* (1899), *A Tenger* (1903-05) a *Képek és Prelűdök* zongorára, de Ravel *Szökőkút* (Jeux d'eau 1901), *Tükröződések* (Miroirs 1904-05), *Daphnis és Chloé* (1912) című műve is ekkor készült. Később ugyan ilyen erővel ragadta magával a jazz is Párizst. Már 1935-ben, *The Musical Quarterly* című folyóiratban megjelent egy, a jazz francia zeneszerzőkre gyakorolt hatásával foglalkozó cikk.⁴

De valójában mi is a jazz, blues, ragtime és honnan származnak? Ahogy M. Robert Rogers fogalmaz, sokan abba a hibába esnek, hogy túlságosan is meg akarják különböztetni, el akarják választani ezeket a műfajokat egymástól.⁵ A jazz egy összefoglaló terminus, amely magába foglalja az olyan előzmény műfajokat is, mint a cakewalk, a ragtime és az önálló műfajként is tovább élő blues.⁶ A jazz-történész Krin Gabbard szerint nem szabad elfelejteni, hogy arra, amit az 1920-as években Louis Armstrong és még sok más nagyszerű afroamerikai művész játszott, és manapság jazznek nevezünk, ők azt mondták volna, hogy blues vagy ragtime – miközben a legtöbb fehér amerikai zenész, együttes előszeretettel használta a jazz elnevezést (*The*

¹ Deborah Mower: *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck (Music since 1900)*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2014).16-17.

² I.m., 17.

³ I.m., 16.

⁴ M. Robert Rogers: „Jazz Influence on French Music.” *The Musical Quarterly* 21/1 (1935. január): 53-68.

⁵ I.m., 53.

⁶ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 14.

king of Jazz, The Jazz Singer, The Queen of jazz).⁷ Egyszer Armstrong így válaszolt Bing Crosby rádióműsorában a kérdésre, hogy mi is az a swing: „Ah, swing, mi igazából szinkópáltságnak hívtuk, aztán elnevezték ragtime-nak, majd jött a blues aztán a jazz. Most épp swing. Ha ha!” A viccelődő válasz mögött a lényeg ugyanaz.⁸

Mivel a ragtime-okat sokkal nagyobb számban jegyezték le, a műfaj eredetéről, kialakulásáról jóval több tudható, mint a blues-éről.⁹ Nevét a „ragged time”, azaz egyenetlen, rendetlen időkezeléséről kapta, amit az alsó szólam egyenletes mozgása és a felső szólam szinkópáltsága ad meg. Kezdetben kifejezetten a zongorához köthető műfaj volt.¹⁰ A rabszolgaságtól elválaszthatatlan cakewalk a ragtime rokona és a két elnevezést szabadon, sokszor egymással felcserélve használták, a ragtime azonban sokkal kifinomultabb, zeneileg összetettebb műfaj.¹¹ A cakewalk állandó eleme volt az úgynevezett „minstrel show”-nak, zenés kabarénak is. 1897 és 1900 között több mint száz cakewalk jelent meg nyomtatott kiadásban és ezek megnevezésénél sokszor feltűnik a „cakewalk march”, „two-step” és a „ragtime cakewalk” kifejezés.¹²

A blues egy afro-amerikai zene, amely a déli államokból terjedt el és a spirituális énekek, munkadalok és balladák szolgálnak alapjául. A ragtime-mal ellentétben a blues sokkal közelebb áll a népzenehez, alapvetően egy vokális műfaj és kezdetben minimális kísérettel szólalt meg.¹³ A blues többi műfajra gyakorolt hatása a világháborúk ideje alatt is megmaradt, az első blues lemezt 1920-ban adták ki.¹⁴ Jelly Roll Morton – aki nagyban hozzájárult a jazz kialakulásához, fejlődéséhez – megírta 1905-ben a *Jelly Roll Bluest*, ami 1915-ös nyomtatásba kerülésével az első nyomtatott jazz szám lett.¹⁵ Blues egyik meghatározó alakja W.C. Handy, aki miközben beutazta az egész Mississipi delta vidéket számos melódiát, ritmus és népdalt jegyzett meg, amit később az 1910-es években dalszerzőként felhasznált: *Memphis Blues, St. Louis*

⁷ Krin Gabbard: „The word jazz.” In: Mervyn Cooke – David Horn (szerk.): *The Cambridge Companion to Jazz*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 1-6. 3.

⁸ Ray Argyle: *Scott Joplin and the Age of Ragtime*. (Jefferson: McFarland&Company Inc. 2009) 172.

⁹ Mervyn Cooke: *Jazz*. (London: Thames and Hudson, 1998). 27.

¹⁰ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 71.

¹¹ I.m., 72.

¹² Edward A Berlin: „Ragtime.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 755-759. Többek között ezeket a művek játszotta John Philip Sousa zenekara Amerikában és Európában.

¹³ Brian Priestley: „Ragtime, blues, jazz and poular music.” In: David Rowland (szerk.): *The Cambridge Companion to the Piano*. (Cambridge, Cambridge University Press, 2003). 209-225. 214.

¹⁴ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 20.

¹⁵ Cooke: *Jazz*. I.m., 56.

*Blues, Yellow dog Blues, stb.*¹⁶ Sokszor az elnevezés megtévesztő lehet, vagy csak nem pontos; például *The Original Dixieland Jazz Band* az első ötvennégy száma közül harminc százalékban használta a címekben a bluest – ez akkoriban bevett gyakorlat volt, még akkor is használták megnevezésként, amikor szerkezetileg semmi köze nem volt a blueshoz.¹⁷ Amíg a műfaj elterjedésében korábban a nyomtatott kották játszottak meghatározó szerepet, addig 1920-tól olyan meghatározó felvételeknek köszönhetően, mint a *Crazy Blues* Mamie Smithtől teljesen átkerült a súlypont a lemezfelvételekre, amelyek százával jelentek meg az elkövetkező időszakban.¹⁸ A szintén meghatározó jelentőségű blues énekes és gitáros Blind Lemon Jefferson és később Robert Johnson, a delta blues egyik kiemelkedő alakja is készített lemezeket.¹⁹ Később a boggie-woogie a bluesból emelkedett ki Chicagóban és Pine Top Smith 1929-es lemezén jelent meg először *Pine Top's Boggie Woggie* néven.²⁰

Hogy mi is a jazz, maga a kifejezés mit jelent és honnan ered, arra sokan próbálták már választ adni. Louis Armstrong híres mondása szerint: „Ha meg kell kérdezned mi a jazz, sosem fogod tudni.” A legtöbb kutató szerint egy 1913-as San Francisco-i újság, a *San Francisco Bulletin* lapjain jelent meg először ez a kifejezés egy sportriporter írásában.²¹ A jazz szó használatának és kialakulásának körülményiről rengeteg anekdota maradt fenn. Annyi bizonyos, hogy afroamerikai szlengként került a köztudatba.²² Elterjedt nézet, hogy eredetileg nem jazz, hanem „jass” volt a kifejezés.²³ Egyesek a „jaja” afrikai szót, mások a francia „jaser”-t teszik meg lehetséges kiindulópontnak, vannak, akik egy jázminillatú parfümhöz (jazzing it up), mások Jasbo Brown nevéhez kötötték, de az emberek közötti kapcsolat egy bizonyos formáját is jelentette.²⁴ A „jazz” mai értelemben vett általános jelentése: lelkesedés, lendület, izgalom. A jazz két világ összecsapásának eredménye: a rabszolgaként érkező feketék tradicionális zenei világa és a Nyugat zenei kultúrája (különösen az

¹⁶ Bob Porter: „The Blues in Jazz.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 64-77. 65.

¹⁷ I.m., 67.

¹⁸ I.m., 67-69. Például az 1918-ban W.C. Handy saját kiadásában megjelent kották.

¹⁹ Jefferson 1925-1929 körülbelül száz dalt vett fel, Johnson 1937 és 1937-ben készített felvételeket.

²⁰ Porter: *The Blues in Jazz*. I.m., 61.

²¹ Gabbard: *The word jazz*. I.m., 2.

²² I.m., 3.

²³ Az *Original Dixieland Jazz Band* eredetileg Dixie Jass Band nevet viselte. Mark Tucker, Travis A. Jackson: „Jazz. 2. Jazz and the New Orleans background.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 903-926.

²⁴ Gabbard: *The word jazz*. I.m., 3.

indulók és egyházi énekek) keveredéséből jött létre.²⁵ Arról máig viták folynak, hogy hol született, mi a kiindulópont, de az elmondható, hogy döntően New Orleans-t jelölik meg, és Buddy Boldent (1877-1931) tartják az jazz úttörőjének.²⁶ Buddy Bolden együttesével (trombita, klarinét, harson, gitár, bőgő, és ütőszekció) már 1901-ben irányt mutatott a később általánossá vált new orleansi jazz formációhoz.²⁷ Egyéni ritmikája, improvizatív díszítései szintén nagy hatást gyakoroltak az őt követő generációkra.²⁸

A jazz sokáig összefonódott a tánccal és csak később vált kifejezetten hallgatni való zenévé. Ennek nyomát a kiadott lemezekben is végig lehet követni, ahol a címekben, vagy a címek mellett szerepelt, hogy milyen tánczenéről van szó (úgy mint foxtrot, charleston vagy a two steps).²⁹ A táncok együtt fejlődtek, változtak a zenével,³⁰ az amerikaiak körében népszerű two-step gyors táncot, a ragtime-ra táncolt one-step, majd annak egy variánsa, a castle walk követte.³¹ Ezt után született meg a foxtrot, ami Vernon és Irene Castelhez fűződik. Egy alkalommal James Reese Europe, miközben W.C. Handytól a *Memphis Blues*-t a megszokottnál lassabban játszotta, megkérdezte őket, hogy miért nem készítenek egy hozzávaló táncot.³² A foxtrotot – eredeti nevén bunny hug – szintén ragtime zenére táncolták. A charleston tánczene megjelenése James P. Johnson 1923-ban, a *Runnin' Wild* musicalben bemutatott művéhez, *The Charleston*hoz köthető. Buddy Bolden is döntően tánczenét játszott, sőt amikor az Original Dixieland Jazz Band 1917-ben a new yoroki Reisenweber's étteremben kezdett játszani, a hallgatóság eleinte nem tudta, hogy amit játszanak, az valójában tánczene.³³ Később, a harmincas évektől terjedt el a truckin', amit swing zenére táncoltak. Több

²⁵ Wilfrid Mellers. „Stravinsky and Jazz.” *Tempo*, 81/, (1967. nyár): 29–31. 29.

²⁶ Bunk Johnson azt állította, hogy Buddy Boldennel már 1895/96-ban játszottak jazzt New Orleans-ban. Jelly Roll Morton azt állította, hogy 1902-ben ő találta fel a jazzt. Tucker, Jackson: *Jazz and the New Orleans background*. I.m., 903-926

²⁷ Jeff Taylor: „The Early Origins of Jazz.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 39-52. 49.

²⁸ I.h.

²⁹ Jeffrey H. Jackson: *Making Jazz French. Music and Modern Life on Interwar Paris*. Gilbert M. Joseph, Emily S. Rosenberg (szerk.): *American Encounters/Global Interactions*. (Durham: Duke University Press, 2003).10.

³⁰ Néha, főleg a kezdetekben cakewalkot táncoltak ragtime-ra. A tempók gyorsulásával különböző figurák követték egymást, úgymint a turkey trot, copycat, bunny hug, camel walk, snake dip és a kangaroo hop. Max Morath: „Ragtime Then and Now.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 29-38. 35.

³¹ William H. Youngren: „European Roots of Jazz.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 17-28. 26.

³² W.C.Handy: *Father of The Blues*. (New York: The Macmillian Company, 1944). 226.

³³ Robert P. Crease: „Jazz and Dance.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 696-705. 697-699.

kutató szerint is a latin amerikai zene közrejátszott a jazz swingesedésében, többek között ez az, amit Jelly Roll Morton és Baby Dodds spanyol színezetként említett.³⁴ A jazz zene megszületésére nagy hatást gyakorolt az afrikai gyökereken túl az európai tánczene is. Hasonlóságokat lehet felfedezni például az olasz vagy lengyel nemzetiségi tánc zenéjével, amit esküvőkön lehet hallani és az akkoriban igen népszerű klezmerrel.³⁵

William H. Youngren szerint a jazz harmóniailag olyan változáson ment keresztül mindössze negyed évszázad alatt, mint a klasszikus zene százhusz év alatt, Mozarttól Mahlerig.³⁶ Bill Challis – aki az 1920-as évek végétől Paul Whiteman együttesével dolgozott együtt – rajongott Debussy és Ravel zenéjéért ez megmutatkozott az egész hangú skála használatában vagy a bővített hármashangzatok használatában.³⁷ Fontos megemlíteni, mekkora hatást gyakorolt a jazzre a klasszikus zene, főként az opera irodalom. Louis Armstrong, Sindy Bechet és Jerry Roll Morton a korai jazz kiemelkedő alakjai mind kötődtek valamilyen szinten az operához.³⁸

A jazz elterjedésében fontos szerepet játszott a gramofon is az 1900 évek elejétől, bár igazán jelentőssé csak az 1910-es évektől vált igazán jelentőssé. Az 1920-as és 1930-as években a lemezek számának, valamint az árak csökkenésének hatására a népszerűsége és elterjedtsége tovább emelkedett.³⁹ Mindmáig az *Original Dixieland Jass Band* 1917-es (január 31) Columbia által készített felvételét tartják az első jazz felvételnek, de mivel nem jelent meg, ezért a pár héttel később, Victor által kiadott lemez lett az első megjelent jazzfelvétel (Livery Stable Blues, Dixie Jass Band One Step).⁴⁰ 1922-ben publikálták az első, feketék által játszott jazz felvételt, az *Ory's*

³⁴ Taylor: *The Early Origins of Jazz*. I.m., 46.

³⁵ Youngren: *European Roots of Jazz*. I.m.,17.

³⁶ I.m., 22.

³⁷ I.h.

³⁸ Luis Armstrong Caruso, Tetrzzini és Galli-Curci felvételeit hallgatta. Bechet gyerekkorában rendszeresen operába járt és később szintén gyűjtötte Caruso felvételeit. Jerry Roll Morton felvétele 1938-ból, amikor visszaemlékszik arra az időszakra, amikor rendszeresen jártak Operába és kedvenc áriáit átdolgozta jazzé. I.m., 24-25.

³⁹ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 2.

⁴⁰ Állítólag Buddy Boldennek létezett egy Edison féle fonográf hengeres felvétele, ami az első jazz felvétel lehetett: David Sager: „History, myth and legend: the problem of early jazz.” In: Mervyn Cooke – David Horn (szerk.): *The Cambridge Companion to Jazz*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 270-285. 270. Több helyen az olvasható, hogy a King Oliver Creol Jazz Bandet kérték fel először, de nem vállalták, így vált a dixiland az elsővé.

Creole Trombone-t.⁴¹ Duke Ellington 1927-től játszott a harlemi *Cotton Clubban* és 1924-től kezdve jelentek meg lemezei, ám széleskörű népszerűsége a húszas években egyre meghatározóbb új médiumnak, a rádióknak is köszönhető.⁴² Bechet angliai és francia szerepléseit követően visszatért New Yorkba, ahol a *Clarence Williams's Blue Five*-al 1923-ban készült el első közös lemezük (*Wild Cat Blues, Kansas City Man Blues*).⁴³ Ezt több felvétel is követte 1924-ben és 1925-ben, amikor már Louis Armstronggal együtt játszottak olyan slágereket, mint a *Texas Moaner Blues, Cakewalking Babies From Home* és a *Mandy, Make Up Your Mind*.⁴⁴ A jazz is alapvetően – olyan énekesnők kivételével, mint például Ma Rainey, Bessie Smith, Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan és Nina Simone – férfi dominanciájúnak maradt meg.⁴⁵

2.2. Párizs és a jazz

A francia érdeklődés a jazz iránt a *fin de siècle* szellemiségéből fakad, amely rajongott a primitivizmus, az egzotikum és mindenféle másság iránt, amelynek gyarmati gyökereit nem lehet eltagadni.⁴⁶ Az 1900-as Párizsi Világkiállításon szerepelt első ízben John Philip Sousa ragtime szerű műsorával (ezt további két sikeres turné is követte), az ő hatására fedezte fel a legtöbb francia szerző a ragtime-ot, de az új műfaj fogadtatása meglehetősen megosztott volt.⁴⁷ Sokan úgy tartották, hogy ez egy pusztító, barbár lealacsonyodása a zenének, amit tanulatlan fekete rabszolgák hoztak létre; a másik csoport csodálatosan újszerűnek, ritmikailag izgalmasnak és energikusnak találta az Új Világból érkező műfajt.⁴⁸ Dvořák volt az első, aki felismerte mekkora lehetőséget, forrást jelenthet a feketék népzeneje a zeneszerzőknek.⁴⁹ 1882-ben amikor

⁴¹ Sokáig a *King Oliver's Creole Jazz Band* 1923-as felvételét tartották az első fennmaradt felvételnek. Bruce Boyd Raeburn: „King Oliver, Jelly Roll Morton, and Sidney Bechet: Ménage à Trois, New Orleans Style” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 88-101. 91.

⁴² Porter: *The Blues in Jazz*. I.m., 69.

⁴³ Raeburn: *King Oliver*. I.m. 96-97.

⁴⁴ I.m., 97.

⁴⁵ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 49.

⁴⁶ I.m., 8.

⁴⁷ I.m., 20.

⁴⁸ I.h.

⁴⁹ Rogers: „Jazz Influence on French Music.” I.m., 53.

az újonnan alakult New Yorki konzervatóriumtól kapott megívást, alkalma volt a feketék és az amerikai őslakosok zenéjét vizsgálni.⁵⁰

A francia zeneszerzők közül Debussy és Satie mutatta a legnagyobb érdeklődést az eklektikus stílus iránt. Az első ismert példák a francia zene és a ragtime/cakewalk kereszteződésére Satie *Le Piccadilly* (ragtime inspirálta cakewalk induló, 1904), *La Diva de l'Empire* (ragtime 1904), valamint Debussy *Le Petit Nègre* és *Golliwogg's Cake-Walk* (1906-08).⁵¹ Ide tartozik a *Minstrels* (1919-1910) és a *Général Lavine – Eccentric* (1912-1913) Debussy *Prelűdök* két kötetéből. A *Golliwogg's Cake-Walk* a *Gyerekkuckó* utolsó tétele – Debussy kislányának, Claude-Emmanak (Chou-Chou) írta. A tipikusan 2/4-ben leírt tételt állandó szinkópáltsága végig kíséri a cakewalk alapritmusával (Ez szerepel a *Le Petit Nègre*-ben is).⁵² A többször visszatérő Wagner *Tristán és Izolda* idézetet (A-F-E-Esz) sétáló basszus kíséri.⁵³ Stravinsky *Ragtime*-jában megjelenik egy eltorzított utalás, karikatúra Debussy Cakewalk-jára.⁵⁴ Továbbá ott van Milhaud 1922-es *Trois rag-capricces* és Ravel *L'Enfant et les sortilèges*ben (1920-25) megjelenő ragtime-foxtrot.⁵⁵ *Parade*-ben (1916-1917) Satie, Irving Berlin *That Mysterious Rag* számát használja fel, vagy még inkább idézi.⁵⁶

Az első világháborút követően számos amerikai állampolgár telepedett le Párizsban, ahol élvezhették azt a pezsgő életet és a szórakozás megannyi formáját, amit az otthoni körülmények nem tettek lehetővé.⁵⁷ Itt nem létezett szegregáció fehérek és feketék között (már ami az amerikai feketéket illeti). A francia közönség örömmel látta a fekete előadókat és az új tánczenéket: charleston, boston, cakewalk, vagy a latin tangó.⁵⁸ Az elsők között hozta el Gaby Deslys a jazzt Párizsba, amikor 1917-ben New Yorkból egy jazz együttesel tért vissza a Casino de Paris-hoz.⁵⁹

⁵⁰ Gunther Schuller: „Jazz and Musical Exoticism.” In: Jonathan Bellman (szerk.): *The Exotic in Western Music*. (Boston, MA: Northeastern University Press, 1998). 283–291. 282.

⁵¹ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 21.

⁵² I.m., 77-78.

⁵³ I.m., 80.

⁵⁴ Barbara B. Heyman: „Stravinsky and Ragtime.” *The Musical Quarterly*, 68/4 (1982. október): 543-562. 557.

⁵⁵ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 21.

⁵⁶ Stuart Nicholson: *Jazz and Culture in a Global Age*. (Boston: Northeastern University Press, 2014). 171.

⁵⁷ Rybka: *Martinů*. I.m., 55.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ Jed Rasula: „The jazz audience.” In: Mervyn Cooke – David Horn (szerk.): *The Cambridge Companion to Jazz*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). 55-58. 55.

Férjével, Harry Pilcerrel közösen készítették a *Laisseles tomber!* (Hadd hulljanak!) produkciót, ami a német bombázásokra utalt, a zenét Pilcer testvére és az ő csapata, a Murray Pilcer's American Sherbo Band játszotta.⁶⁰ Le Casino de Paris még számos hasonló előadást tűzött műsorára, úgymint az *Ouf!* (1919), *Pa-ri-ki Danse* (1919) szintén amerikai zenészekkel.⁶¹ Pilcer később számtalanszor lépett fel Párizs szórakozóhelyein és saját éjszakai mulatóját is megnyitotta Montmartren.⁶² Louis Mitchell és csapata, a Mitchell's Jazz Kings (korábbi nevén Syncopated Band) volt az első jazz együttes Párizsban; Le Casino de Paris állandó fellépői voltak, valamint több lemezt is készített ebben az időben (Pathe Records).⁶³ Léon Valterra szerződtette le az akkor Angliában játszó együttest, akik helyére az Original Dixieland Jazz Band került.⁶⁴

James Reese Europe zenekara is nagy hatással volt a közönségre és nem elsősorban a műsor miatt, hiszen sok általuk már ismert művet játszottak, a meglepetés inkább magának a játékmódnak volt köszönhető.⁶⁵ Europe 1917-ben szervezte össze a csapatot, amiben Noble Sissle és az egyébként táncos Bill „Bojangles” Robinson, az együttes ütőse is szerepelt.⁶⁶ Egy alkalommal az egyik francia együttestől odamentek hozzá, hogy elkérjék az egyik darab kottáját, de amikor ők játszották feltűnően hiányoztak a jazzes effektek, el se akarták hinni, hogy nem a hangszerekben, hanem a játékmódban van a különbség.⁶⁷ Meg kell említeni még a Harlem Hellfighter, többségében afroamerikai gyalogezred hatását is Párizsban.⁶⁸ A jazz terjedését a népszerű foxtrot is elősegítette, ami 1914 nyarán érte el Angliát.⁶⁹ Leginkább a tánctermekekben volt robbanás szerű a jazz iránti érdeklődés.⁷⁰ Ernest Ansermet-nek

⁶⁰ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 19.

⁶¹ I.m., 20.

⁶² I.h.

⁶³ Robert Goffin: *Jazz From the Congo to the Metropolitan*. (ford.) Walter Schaap és Leonard G. Feather (New York: Da Capo Press, 1975), 69.

⁶⁴ I.h.

⁶⁵ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 17.

⁶⁶ Samuel B. Charters és Leonard Kunstadt: *Jazz: A History of the New York Scene*. (Garden City: Doubleday & Company, Inc. 1962) 65-66.

⁶⁷ Reid Badger: *A Life in Ragtime. A Biography of James Reese Europe*. (New York: Oxford University Press, 1995). 193-194.

⁶⁸ Anna Harwell Celenza: „Jazz Crosses the Atlantic.” In: Anna Harwell Celenza (szerk): *Jazz Italian Style. From its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra*. (Cambridge: Cambridge University Press. 2017) 41-68. 41.

⁶⁹ Rasula: *The jazz audience*. I.m., 55.

⁷⁰ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 34.

1919-ben, Londonban volt lehetősége hallani Sidney Bechet⁷¹ és a Will Marion Cook's Southern Syncopated Orchestra játékát.⁷² Ansermet ezt követően írt Claude Hopkins bandájáról is és magasztalja Bechet képességeit.⁷³ Bechet 1925-ben Franciaországba ment a *La revue nègre* csapatával, majd később 1928-ban Noble Sissle-el játszottak Párizsban.⁷⁴ *La revue Nègre* előadását 1925 októberében hallhatták először a párizsiak a Théâtre des Champs-Élysées színpadán.⁷⁵ Itt ismerhette meg a közönség Marie Woods és Josephine Baker egzotikus táncát Jack Palmer és Spencer Williams zenéjére.⁷⁶ A két szerzőpáros jegyzi az 1924-es *Everybody Loves My Baby* és az 1926-os *I've Found a New Baby* slágereket, amik azóta is a klasszikus jazz standard részei. Paul Whiteman 1926-ban lépett fel először Párizsban és nevével egybeforrt a szimfonikus jazz létrejötté. Leghíresebb példa talán Gerswin *Rhapsody in Blue* című műve, amit 1924-ben Aeolian Hallban mutattak be a szerzővel.⁷⁷ Louis Armstrong csak a harmincas években robbant be Európában a turnéknak köszönhetően, 1934-ben Párizsban is megjelent lemeze.⁷⁸ Duke Ellington a jazz egyik legmeghatározóbb alakjává vált, a párizsi közönség csak 1933-ban hallhatta őt először.⁷⁹

Ahogy a Pathé *Pionniers Du Jazz Français 1906-1931* lemezén is látható, számos francia együttes működött és készített felvételeket, például: Marcel's Jazz Band Des Folies Bergère, Orchestre De Jazz Du Moulin Rouge, Léo Poll Et Son Orchestre, Orchestre Symphonique Du Royal Palace, stb. Annyi együttes játszott akkoriban városszerte, hogy az összes zenészt ismerni szinte lehetetlen.⁸⁰ Fred Melé volt az egyik legkiemelkedőbb francia jazz zenész, zenekarvezető (Fred Melé's

⁷¹ Bechet 1919 és 1931 között rendszeresen játszott Párizsban, majd csaknem 20 év után, 1949-ben tért újra vissza. James Lincoln Collier: „Bechet, Sydney” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 37-38.

⁷² Youngren: *European Roots of Jazz*. I.m.,19. Több forrás említi, hogy 1919-ben Párizsban is játszott. Paul Balmer: *Stéphane Grappelli: With And Without Django*. (London: Sanctuary Publishing, 2003) 45.

⁷³ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 40.

⁷⁴ Bechetet 1930-ban, egy lövöldözést követően tizenegy hópapra bezárták, majd végül deportálták. Raeburn: *King Oliver*. I.m., 97.

⁷⁵ Chris Goddard: *Jazz Away From Home*. (New York: Paddington Press, 1979). 82.

⁷⁶ James F. Rybka: Bohuslav Martinů. *The Compulsion to Compose*. (Lanham: Scarecrow Press, 2011). 66-67. 55.

⁷⁷ I.h.

⁷⁸ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 23. 1923-ban jelent meg első lemeze Louis Armstrongnak: *Froggie Moore/Chimes Blues*

⁷⁹ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 23.

⁸⁰ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 20.

Syncopaters Orchestra), aki Whiteman féle szimfonikus jazz hangzást követte.⁸¹ A korszak egy meghatározó együttese a Django Reinhardt és Stéphane Grappelli vezetésével 1934-ben, Párizsban megalakult *Quintette du Hot Club de France*, akik 1935-1938 között Adelaide Hall *La Grosse Pomme* mulatójában voltak állandó fellépők.⁸² Stéphane Grappelli például egy multiphone-nak (korabeli zenegép cilinderekkel) köszönhetően ismerkedett meg a jazzel (a *Stumblin'* szövegét Mitchell's Jazz Kings előadásában).⁸³ Djangora és Grappellire óriási benyomást tett Joe Venuti és Eddie Lang duója.⁸⁴

Még 1931-ben megalakult a Hot Club de France (eredetileg Jazz Club Universitaire, csak 1932-ben nevezték át) és később a hozzájuk tartozó *Jazz Hot* magazin (ez az egyik legrégebbi csak jazzel foglalkozó kiadvány, eredeti nevén *Jazz-Tango-Dancing*).⁸⁵ Célja a jazz terjesztése, népszerűsítése volt egész Franciaország területén.⁸⁶ Egyes francia együttesek azt érezték, hogy úgy tudnak jazzt játszani, akár az amerikaiak, más formációk pedig francia sanzonokat, népdalokat játszottak jazzes hangszereléssel és ritmikával.⁸⁷ Ezzel kapcsolatban Goddard megjegyzi, hogy nem is az volt a legnagyobb baj számos francia zenekarral, hogy nem értik a jazz lényegét, hanem, hogy azt hiszik értik.⁸⁸ Ennek mintegy alátámasztásul idézi Léo Vachant visszaemlékezését, aki elmesélte, hogy az első időkben, mennyi rossz zenekar volt és össze sem lehetett őket hasonlítani olyan jazz zenészekkel, mint Louis Mitchell.⁸⁹ Olyan hibrid együttesek is voltak, mint például Lud Gluskin amerikai muzsikussal félig amerikai, félig francia Lud Gluskin and His Versatile Juniors nevű csapata.⁹⁰ Egy másik kiemelkedő muzsikussal a már említett Léo Vachant, aki a jazz improvizatív változatát képviselte. Ütősként kezdett és csellózni is tanult, végül a harsonával vált igazán ismertté, de mellette zenét szerzett, hangszerelt és átiratokat is készített.⁹¹ 1924

⁸¹ Le Casino de Parisban olyan sanzon énekesekkel dolgozott együtt, mint Mistinguett és Maurice Chevalier. I.h.

⁸² Adelaide Hall jazz énekes és táncos, aki már több ízben járt Párizsban (*Chocolate Kiddies*, *Blackbirds*) rendszeresen fellépett saját mulatójában. *Quintette du Hot Club de France* együttesnek 1935-ben, a Deccánál jelent meg először lemeze, ráadásul három egymás után.

⁸³ Balmer: *Stéphane Grappelli*. I.m., 43.

⁸⁴ I.m., 50.

⁸⁵ Michael Dregni: *Gypsy jazz. In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. (New York: Oxford University Press. 2008) 55-56.

⁸⁶ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 7.

⁸⁷ I.h.

⁸⁸ Goddard: *Jazz*. I.m., 16.

⁸⁹ I.h.

⁹⁰ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 21. Gluskin együttesével állítólag 700 felvételt készített 1928 és 1933 között..

⁹¹ Goddard: *Jazz*. I.m., 261-276.

és 1928 között Ravelnél tanult, heti rendszerességgel találkoztak és Ravel többször megfordult azon a szórakozó helyen, ahol ő játszott, például Le Bouef sur le Toit.⁹² Le Bouef az értelmiségiek egyik központjává vált esténként, olyan művészek, költők, írók, zeneszerzők fordultak ott meg, mint Picasso, Duchamp, Cocteau, Breton, vagy éppen a Hatok.⁹³

Habár a jazzben elsőként a zene nyers ereje fogta meg az európai zeneszerzőket, a ritmikában rejlő vitalitás, a harmóniák, hangszínek, az improvizáció módja a szabadság érzetét és új lehetőséget kínált számukra.⁹⁴ Nem mindenki örült ennek a jelenségnek, például Poulenc 1935-ben így nyilatkozik arról, hogy szereti-e a jazzt és annak hatását: „Egyáltalán nem! Nem szeretem és arról pedig végképp nem szeretnék hallani, hogy milyen hatással van a modern zenére. [...] fürdés közben hallgatva más, de egy koncertteremben számomra elviselhetetlen.”⁹⁵

Stravinsky Ansermetnek köszönhetően először leírt formájában, zongora letétként és szólamkottaként került kapcsolatba a ragtime-mal.⁹⁶ Elsőként *A Katona történetének* (L’Histoire du soldat) ragtime-ja, majd a *Ragtime tizenegy hangszerre* (1918) című kompozíciója, valamint a *Három darab szólóklarinétra* (1918) és a *Piano-Rag-Music* (1919) készült el.⁹⁷ Időközben a ragtime is átalakult, az eredeti kétnegyedesből négynegyedesre változott, ami Joplin utolsó kiadott ragtime-jánál, a *Magnetic Ragnél* (1914) is megfigyelhető.⁹⁸ Stravinsky is követte a változást és a *Ragtime tizenegy hangszerre* komponálásakor már a négynegyedes lejegyzést használta.⁹⁹ Johnson néhány ragjét, példaként a *Steeplechaset* tekercsre is rögzítették már 1917-ben – ez egybe esik Stravinsky érdeklődésével a pianola és a tekercses rögzítés iránt.¹⁰⁰ Stravinsky *A katona történetéről*:

Hanszerelésemet nagyban befolyásolta egy fontos esemény az életemben, az amerikai jazz felfedezése [...] Minden, amit a jazzről tudtam kizárólag

⁹² I.m., 114.

⁹³ I.m., 117.

⁹⁴ Frank A. Salamone: „Jazz and Its Impact on European Classical Music.” *Journal of Popular Culture* 38/4 (2005. Május). 732-743. 735, 741-742.

⁹⁵ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 51.

⁹⁶ Eric Walter White: *Stravinsky. The Composer and his Works*. (Berkeley és Los Angeles: University of California Press, 1979). 67.

⁹⁷ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 21.

⁹⁸ Schuller: *Jazz and Musical Exoticism*. I.m., 285.

⁹⁹ I.h.

¹⁰⁰ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 39.

a kottákból származott, valójában sosem hallottam egyik darabot se előadva, így ritmikájának nem a játszott, hanem csak az írott formáját használtam fel [...] Mindenesetre a jazz egy egészen új szín volt a zenémben és *A katona története* jelzi végső szakításomat az Orosz iskolával, amiben nevelkedtem.¹⁰¹

Ezzel kapcsolatban Taruskin megjegyzi, hogy Stravinsky egy eredménytelen kísérletet tesz az *Expositions and Developments* könyvben, hogy megmagyarázza, miért használta a fagottot a szaxofon alternatívájaként.¹⁰² A szaxofon használata, csak a húszas években terjedt el a chicagói zenekarokon keresztül.¹⁰³ A *Piano-Rag-Music*-nál a váltakozó ütemmutató és a többször ütemvonalak nélküli lejegyzés az improvizáltság érzetét adja. Ugyan ennek okán veszít a ragtime jellegéből, amit a tonalitás és olykor a ritmika változása tovább fokoz. Egy két rész hallatán nehezen eldönthető, hogy Stravinsky paródiának szánta-e a darabot. A Woody Herman együttesének dedikált *Ebony Concerto* egészen más jellegű mű. Amikor Robert Craft a *Circus Polka*, *Scherzo à la russe*, *Ebony Concerto*, *Ragtime* művekről kérdezi Stravinskyt, így válaszol:

A *Ragtime* kivételével mind napszámos munka volt, felkérésre készültek, amit kénytelen voltam elvállalni, mivel a háború miatt teljesen leapadt a bevétel. [...] Az *Ebony Concerto* szintén előre meghatározott hangszereléssel kellett megírnom, de egy kürtöt még hozzá adtam. Mr. Woody Herman egy már leszervezett koncerten szerette volna előadni, így mihamarabb meg kellett írnom. Az volt a tervem, hogy írok egy jazz concerto grossó-t egy blues lassú tétellel. Herman felvételeit tanulmányoztam és felvettem egy szaxofonos, hogy az anyaggal segítsen. Mellesleg az „Ebony/ében” nem azt jelenti, hogy „Klarinét”, hanem hogy 'Afrikai'. Az egyetlen jazz, amit az Államokban hallottam az Harlemben, illetve fekete (Néger) együttesekkel Chicagóban és New Orleansban volt, és azok az előadók, akiket a legjobban tiszteltem abban az időben Art Taum, Charlie Parker és a gitáros Charles Christian volt. És a blues magát az afrikai kultúrát jelentette számomra. [...] Az általad felsoroltak közül az

¹⁰¹ Richard Taruskin: *Stravinsky and the Russian traditions: A biography of the works through Mavra*. (University of California Press). 1301-1302.

¹⁰² I.h.

¹⁰³ I.h.

Ebony Concertot szeretem a leginkább. [...] A jazz – mint gyűjtőfogalom – időről-időre hatást gyakorolt a zenémre már 1918 óta, a blues és a boogie-woogie nyomai még a „legkomolyabb” műveimben is fellelhetőek, például a *Bransle de Poitou*, a *Bransle simple* az *Agon*-ból, vagy a *pas d'action* és *pas de doux* (középrész) az *Orpeus*-ból.¹⁰⁴

Stravinsky arról is beszél, hogy *A katona történetében* lévő ragtime, csak egy ábrázolás, egy pillanatkép, arról ahogy a műfajt látta – mint a Chopin-keringők, amiket nem táncnak írt Chopin, hanem csak annak képére.¹⁰⁵ 1919-ben élőben is hallott jazz-t; ez egészen új élményt jelentett Stravinsky számára, főként az improvizációnak köszönhetően.¹⁰⁶ Ennek lenyomataként született még abban az évben a *Piano-Rag-Music*.

1928-ban volt lehetősége Ravelnek Duke Ellingtont élőben hallani, aki állandó fellépője volt a még mindig szegregált harlemi Cotton Club jazz rendezvényinek 1927 és 1931 között.¹⁰⁷ Foxtrot, blues elemek megjelennek *L'Enfant et les sortilèges* (1917-1925) operájában. Ravelt elsőként a blues fogta meg, ezért is nevezte el második hegedű-zongora szonátája lassú tételét Bluesnak.¹⁰⁸ Itt a bendzsó-gitár hangzást imitálja a hegedű, amit a zongora átvesz, amikor a dallamot megszólaltatja a hegedű. „A célom az volt, hogy kihangsúlyozzam a különbséget a perkusszív zongora hangzás és a gyengéd dalalmot játszó hegedű között.”¹⁰⁹ Megfigyelhető még a harmadik és hetedik fokok leszállítása és a stílusra jellemző hajlítások a hegedűben. Robert Orledge szerint, ahogy ezek a hajlítások megjelennek a kíséretben a 26. ütemtől, az inkább Paul Whiteman együttesére emlékeztetnek.¹¹⁰ Ravel stilizált jazznek nevezi, ami karakterében inkább francia, mintsem amerikai, de mindenképp annak hatása érvényesül benne.¹¹¹ „Személy szerint a ritmika, a melódiák kezelése, valamint maguk a melódiák, amik a leginkább megfognak a jazzben.

¹⁰⁴ Igor Stravinsky, Robert Craft: *Dialogues*. (California: University of California Press, 1982) 52-54.

¹⁰⁵ I.m., 54.

¹⁰⁶ I.h.

¹⁰⁷ Joseph Roddy: *Ravel in America*. *High Fidelity Magazine*. (1975 március) 58-63. A Cotton Club csak fehér közönségnek szólt, de feketék is felléptek, Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 24.

¹⁰⁸ Barbara R. Kelly: „History and homage.” In: Deborah Mower (szerk.): *The Cambridge Companion to Ravel*. (Cambridge University Press, 2000). 7-27. 42.

¹⁰⁹ Ten options of Mr Ravel, De Telegraaf (1936 április 6) Arbie Orenstein: *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. (Mineola: Dover Publications, Inc. 2003). 494.

¹¹⁰ Kelly: *History and homage*. I.m., 42.

¹¹¹ I.h.

Hallottam néhány művet Gershwintől, amit nagyon érdekesnek találtam.”¹¹² Ravel így fogalmaz: „Ti amerikaiak nem veszitek komolyan a jazzt. Úgy tartjátok olcsó, durva és csak futólagos. Véleményem szerint az Egyesült Államok nemzeti zenéjévé emelkedik. Emellett nincsen semmi, ami igazi lenne... Számomra a blues az egyik legnagyobb zenei kincsetek.”¹¹³ Barbara L. Kelly szerint a G-dúr zongoraverseny első tételének jazz inspirálta figurációi (pl: 52-55 ütem) azt mutatják, hogy Ravel jól ismerte *La Création du monde*-t, de emellett Stravinsky és Gershwin hatása is tagadhatatlan.¹¹⁴ A D-dúr zongoraverseny balkézre, azonban még ennél is több hatást örökít meg a jazzből. Maga Ravel így nyilatkozik műve kapcsán: „...Az ilyen jellegű műveknél az a lényeg, hogy ne a hangok laza szövedékének, hanem két kézre írott zongoraszólamnak benyomását keltsük. Ezért fordultam segítségért olyan stílushoz, amely közelebb áll a hagyományos koncert bizonyos értelemben impozáns stílusához. Ilyen értelemben megfogalmazott első rész után rögtönzés jellegű epizód következik, amely teret enged a jazz-zenének. Csak lassan derül ki, hogy ez a jazz-stílusú epizód az első rész témáin épült fel.”¹¹⁵

Cooke megfogalmazása szerint a klasszikus zene jazzre gyakorolt hatása, olyan régi, mint maga a jazz.¹¹⁶ Egy érdekes példa Ravel balkezes zongoraversenye, amelyet a jazz inspirált, ugyanakkor olyan zenészeket ihletett meg, mint Bill Evans és Miles Davis.¹¹⁷ Miles Davistól tudhatjuk, hogy a balkezes zongoraverseny inspirációs forrásként szolgált az *All Blues* számára a *Kind of Blues* lemezeiről – vonzereje leginkább a Ravel által használt white note modulációból fakad.¹¹⁸ Egy másik erős visszahatás Milhaud és Brubeck kapcsolata: Ahogy a jazz eljutott Párizsba – részben az amerikai csapatok szórakoztatására – hatással volt többek között Milhaudra is, aki a II. Világháború idején Amerikába menekülve Brubeckre gyakorolt nagy hatást, mikor Kaliforniában növendéke volt.¹¹⁹

Sokan a jazznek csak a nem improvizatív formáját ismerték és inspirációjuk nagy részét a ritmika, harmónia, hangszerelés és a különféle sordinók adták – Milhaud

¹¹² Ravel Take Jazz seriously In: Arbie Orenstein: *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews.* (Mineola: Dover Publications, Inc. 2003). 390-391

¹¹³ I.h.

¹¹⁴ Kelly: *History and homage.* I.m., 25.

¹¹⁵ Pándi Marianne: *Versenyművek.* Czigány Gyula (szerk.): Hangversenykalauz. II. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973). 155.

¹¹⁶ Cooke: *Jazz.* I.m., 112.

¹¹⁷ Mower: *French Music and Jazz.* I.m., 7.

¹¹⁸ I.m., 37.

¹¹⁹ I.m., 7-8. (David Warren) Dave Brubeck: amerikai zeneszerző, jazz zongorista.

ezzel ellentétben számtalanszor hallott harlemi klubokban igazi fekete jazz zenét és hazatértekor egy hordozható lemezjátszót, valamint számtalan lemezt hozott magával (*Livery Stable Blues* – Original Dixieland Jazz Band (1917), *Aunt Hagar's Blues* – W.C. Handy's Orchestra 1923, stb.).¹²⁰ Milhaud 1918, 1922-23 és 1926-ban is járt az Államokban így számos tapasztalattal gazdagodott ez idő alatt.¹²¹ Azonban mindennek előtt még Párizsban, 1918-ban hallott New York-i együtteseket jazzt játszani.¹²² 1920-ban Londonban, Hammersmith Palaisban hallotta a Billy Arnold's American Bandet, de Whiteman és Berlin játéka is nagy hatással volt rá.¹²³ Milhaud 1920-ban írta a *Caramel Mout*, a hangszerelés, ritmika, a blues terc és szeptim használat mind a jazz hatását mutatják. Milhaudra zsidó származása révén nagyon érzékenyen hatott az afroamerikai jazz, annak végsőfokon afrikai gyökereivel, ahogyan azt az 1920-as években New Yorkban tapasztalta.¹²⁴

Harlemet még nem fedezték fel maguknak a sznobok és esztéták: mi voltunk az egyetlen fehér ember a környéken. A zene [...] maga igazi felfedezés volt számomra. Az ütő ellenében megszólaló dallam, az összevissza izgatottan töredezett, kicsavart ritmikájával. A fekete nők érdes hangja [...] Olyan ellenállhatatlan hatással volt rám, hogy egyszerűen képtelen lettem volna megmozdulni.¹²⁵

„Végre megadatott a lehetőség, hogy azokat a jazz elemeket használhassam, melyeket oly sokat tanulmányoztam – különös tekintettel a bluesra.”¹²⁶ A *La Création du monde*hoz (A világ teremtése) a Harlemben hallott, tizenhét tagú zenekart adoptálta. A visszatérés előtti Cédéz (81-82) hasonló effektként hat, mint a jazzban a rövid improvizáció alatti szünet.¹²⁷ *La Création du monde* szvit változat II tételében tetten érhető a poliritmika kiteljesedése – a hat egyszerre megszólaló, különböző értékű ritmikai motívum, a második nyolcadra jövő súlyok. André Hodeir kritizálja a

¹²⁰ Schuller: *Jazz and Musical Exoticism*. I.m., 124.

¹²¹ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 101.

¹²² I.h.

¹²³ Deborah Mower szerint Arnold együttese szolgálhatott inspirációként a *Caramel mou* megírásához. Hindemith 1922-es zongora szvitjének második tétele is egy Shimmy. I.h., Goddard: *Jazz* I.m., 122.

¹²⁴ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 45.

¹²⁵ I.h., Darius Milhaud: *My Happy Life. An Autobiography*. ford: Donald Evans, George Hall és Christopher Palmer. (London és New York: Marion Boyars, 1995). 110.

¹²⁶ Milhaud: I.m., 118.

¹²⁷ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 118.

poliritmika miatt Milhaud-t, szerinte annak ilyen szintű használatával éppen a jazz alapjait rombolja le.¹²⁸ Feltűnő műve harmadik tételében a Gershwin *Kék rapszodiával* való kapcsolat.¹²⁹ Milhaud a *La Création* kapcsán arról ír, hogy a kritikusok teljesen félreértették, és úgy gondolták zenéje sokkal inkább bálterembe és étterembe való, mintsem koncertterembe. Tíz év elteltével ugyanők méltatják, és az általa írt legjobb műnek tulajdonítják.¹³⁰ Ugyancsak hatott rá a brazil tangó és rumba, ami *Le Boeuf sur le toit* művében is megjelenik.¹³¹ Összeségében elmondható, hogy Milhaudnak sikerült a hangzást, hangszerelést és a ragtime-ra, bluesra jellemző harmóniai rendszert a sajátjába átültetni, miközben magába szívta a jazz szellemét, különösképpen a melankolikus, bluesos hajlításokat.¹³² Milhaud számos írásában és videón megörökítve is megosztja jazz-zel kapcsolatos nézeteit.¹³³ 1923-ban Milhaud első jazzel foglalkozó írásaiban népszerűsíti az új műfajt, és az abban rejlő lehetőségeket,¹³⁴ *L'Évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du nord*, és 1927-ben *Études*-ben is jelent meg cikke.

Francia folyóiratok, mint a *La Revue musicale* – annak megalapítója és szerkesztője Henry Prunières irányítása alatt – számos cikket jelentett meg a feltörekvő jazzről.¹³⁵ 1930-tól olyan további publikációk is megjelentek, mint a *Jazz Tango*, *La Revue du Jazz*, valamint 1935-40 a *Jazz-Hot*.¹³⁶ De nemcsak Franciaországban figyeltek fel a jazz jelentőségére, a New York Times hasábjain olvashatjuk Bernhard Sekles (zeneszerző), a Frankfurteri Konzervatórium igazgatójának beszámolóját arról, hogy elsőként ők indítanak egyetemi szintű jazz képzést, majd hozzá teszi: „A jazz oktatás nemcsak lehetősége, hanem kötelessége is minden magát haladónak tartó zenei intézménynek.[...] az alapos jazz oktatás csak hasznára válik az ifjú zenész palántáknak. Egy kis *néger vér* rosszat nem tehet. Segíthet a ritmusérzék hatékony fejlesztésében, ami végsősoron az egyik alapeleme a zenész létnek.”¹³⁷

¹²⁸ André Hodeir: *Jazz. Its evolution and essence*. David Noakes (ford.). (London: Jazz Book Club, 1958). 258. Pont a poliritmia és politonalitás fogta meg tanítványát, Brubecket. Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 124.

¹²⁹ I.m., 127.

¹³⁰ Milhaud: *My Happy Life*. I.m., 120.

¹³¹ Brian Large: *Martinů*. (New York: Holmes and Meier Publishers). 1976, 32.

¹³² Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 133.

¹³³ <https://www.youtube.com/watch?v=MJqPIWlJlw4> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.)

¹³⁴ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 41. Milhaud *A modern zene fejlődése Párizsban és Bécsben* című írása megjelent a *North American Review*-ben 1923 áprilisában. Kelly: *History and homage*. I.m., 25.

¹³⁵ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 42.

¹³⁶ i.h.

¹³⁷ Bernhard Sekles: *Jazz Bitterly Opposed in Germany*. The New York Times. 1928, március 11. 8.

A dán zeneszerző Carl Nielsen nézőpontjait is közreadta a New York Times, ami szöges ellenkezője az előbb olvasottaknak. Ő bűnként tekint a jazzre, ami primitívségével és erkölcstelenségével fertőzi az embereket.¹³⁸

A jazz sokszor egy életen át beépült a zeneszerzők életébe, eszköztárába és évekkel később (Milhaud: *Scaramouch* 1937, Stravinsky: *Ebony concerto* 1945) is visszatérnek hozzá.¹³⁹ Azután is, hogy Milhaud érdeklődése nagyban csökkent a jazz iránt, még mindig megtalálható a blues terc használata például a hetedik vonósnyégyesében vagy a *Les Malheurs d'Orphée* operájában.¹⁴⁰

2.3. Martinů találkozása a jazz-zel

Martinů Párizsba érkezésekor a jazz már nagyon népszerű volt és minden kulturális szintre beszivárgott. A jazz annyira szárnyra kapott, hogy már 1920-ban megszületett Henri Alibert slágere, a *Jazz-Band partout*. A dal nem mond mást, mint amit a cím is sugall, miszerint városzerte számtalan helyen, napszaktól függetlenül csak a jazz szól. Habár a mindenütt szó túlzás lehet, az tény, hogy számos koncertteremben, táncteremben, kabaré színházban, éjszakai mulatóban, bárban és étteremben játszottak jazzt, sőt még az Operaház sem maradt ki helyszínek sorából.¹⁴¹ Eleinte többször más előadások szünetében játszottak jazzt, de hamar fő műsorszámmá vált.¹⁴²

Habár Martinů sajátos természetének köszönhetően, nem élt nagy társadalmi életet és nem járt olyan sűrűn el otthonról – talán ennek is köszönhető, hogy sose ismerkedett meg Ravellel, habár szinte minden művét ismerte, hallotta –, mégis gyakorta megfordult jazz együttesek koncertjein és figyelte, milyen új dolgokat hoznak be, valamint milyen hatás gyakorolnak a közönségre.¹⁴³ Rybka könyvében olvashatjuk, hogy Diamond elvitte magával a Dingo Bar szórakozóhelyre, ami az afroamerikai zenészek egyik találkozó helye volt.¹⁴⁴ Martinût magával ragadta az új irányzat és ezt sikerült adoptálnia, felhasználnia számos művében. Ezek közül egyik legismertebb műve a *La Revue de Cuisine*. Egyik honfitársa, Jaroslav Ježek (1906-

¹³⁸ Carl Nielsen: *Jazz Bitterly Opposed in Germany*. The New York Times. 1928, március 11. 8.

¹³⁹ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 32.

¹⁴⁰ I.m., 110.

¹⁴¹ Jackson: *Making Jazz French*. I.m., 1-2.

¹⁴² I.m., 34.

¹⁴³ Rybka: *Martinů*. I.m., 326.

¹⁴⁴ David Diamond amerikai zeneszerző, rendszeresen megfordult Párizsban, hogy Nadia Boulangernél tanulhasson; olyan zeneszerzőkkel is volt kapcsolata, mint Roussel, Milhaud és Ravel. I.m., 65-66.

1942) szintén Párizsban tartózkodott.¹⁴⁵ Ježek korának egyik kiemelkedő komponistája volt, meghatározó alakja a cseh jazz-életnek. Martinůval való ismeretsége, kapcsolata nem korlátozódott az Európában eltöltött időkre, mivel később mindketten New Yorkban települtek le.¹⁴⁶ A szintén cseh zeneszerző, Erwin Schulhoff (1894-1942) is számos művében használta a jazzt, sőt művei címében is előszeretettel használta a jazz szót, vagy az ahhoz köthető megnevezéseket.¹⁴⁷

Ahogy Deborah Mower fogalmaz: „Az összes Párizsban tevékenykedő kelet-európai közül ki kell emelnünk Bohuslav Martinůt számos jazz inspirálta művével...”¹⁴⁸ Például a három, jazz elemeket felhasználó operáját. *Voják a tanečnice* (A katona és a táncos) 1927-ben született (háromfelvonásos) mű második felvonásában jelenik meg a jazz együttes.¹⁴⁹ *Larmes de counteau* (A kés könnyei) és a *Les trois souhaits* (A háromkívánság) nem került bemutatásra Martinů életében.¹⁵⁰ A *Larmes de counteau*-t 1928-ban mutatták volna be a Baden-Baden-i fesztiválon, de a szöveg jellegéből, a nekrofiliára való utalásainak betudhatóan törölték a bemutatót és csak 1969-ben került rá sor.¹⁵¹ A *Les trois souhaits* premierjére pedig csak 1971-ben kerülhetett sor, miután a filmrészleteket is szerepeltető opera a bendzsóval, szaxofonnal, harmonikával, flexatonnal kiegészített nagyzenekarral különösen nehézé és költségessé teszi annak előadását.¹⁵² A *három kívánság*ban szintén használ jazz elemeket, ugyanakkor nemcsak opera, hanem prózai dialógusokat és filmbetéteket is szerepeltet.¹⁵³ Mihule 1926 és 1930 közé teszi Martinů kifejezetten jazz inspirálta éveit.¹⁵⁴ Ebben az időszakban keletkezett többek között két hegedűszonátája, a *La revue de cuisine*, *Le Jazz*, *Jazz szvit* is. Jazz inspirálta művei közé tartozik továbbá a *Rythme de jazz*, a hatodik a Ritmikus etűdök közül (hegedűre és zongorára 1932), I. Zongoraversenye, és az 1937-es *Concerto Grosso* utolsó tétele is. Ahogy Martinů fogalmaz egy 1935-ben, Šafránek írt levelében: „A *Half-Time* volt a fordulópont.

¹⁴⁵ Vít Zouhar&Gabriela Coufalová: *Dear Miloš. Bohuslav Martinů's letters to Miloš Šafránek*. (ford.) Hilda Hearne, John Hearne és Adam Prentis. (Olomouc:Palacký Universiatic Olomouc. 2019.) 25.

¹⁴⁶ Rybka: *Martinů*. I.m., 55. Martinů és Ježek barátságáról Martinů Šafráneknek írt leveleiből készült könyvben is többször szó esik. Vít Zouhar&Gabriela Coufalová: *Dear Miloš*. I.m., 403.

¹⁴⁷ 5 *Etudes de jazz* zongorára (c.1910–1920), *Piano Concerto "alla Jazz"* (1923), 6 *Esquisses de jazz* zongorára (1927), *Hot Sonate* alt szaxofonra és zongorára (1930), stb.

¹⁴⁸ Mower: *French Music and Jazz*. I.m., 31.

¹⁴⁹ Michael Crump: *Martinů and the Symphony*. (London: Toccata Press, 2010.) 52.

¹⁵⁰ I.h.

¹⁵¹ I.h.

¹⁵² I.h.

¹⁵³ Jaroslav Mihule: *A Pocket Guide to the Life and Work of Bohuslav Martinů*. (Polička: Municipal Museum and Gallery Polička, 2008). 12.

¹⁵⁴ I.m., 14.

Ekkora sikerült némileg eligazodnom a káoszban, ami Párizsba érkezésemkor fogadott és ekkor kezdtem mindenre reflektálni.”¹⁵⁵ Martinů számára a párizsi időszak jelentette a kísérletezés éveit; miközben különféle koncertekre, kabaré előadásokra, mozifilmre, balettre járt el.¹⁵⁶ Ennek ellenére már Párizsba érkezése előtt is foglalkoztatta a jazz, ennek nyomát őrzi például a *Cat foxtrot* H.122 (1919, Průvod koček v noci slunovratu); érdekes, hogy Large és a Naxos Music Library Dictionary is a foxtrot megnevezést használja, pedig nem az. A másik három a H.123b *Foxtrot narozený* “*Na růžku*” (Birthday Foxtrot -Foxtrot born on the corner) zongorára (1920), a H.126b *Foxtrot* zongorára (1920) és a H.127b *One Step* zongorára (1921).¹⁵⁷ *Échec au roi* (A király sakkban, 1930) az utolsó olyan szinpadai műve, amiben jazz elemeket használ.¹⁵⁸ Természetesen ez nem jelenti azt, hogy Martinů érdeklődése megszűnt volna a jazz iránt; amerikai évei során is hallgatott jazz koncertet, például 1950-ben is, amikor Roe Barstow-al két hónapot töltöttek Greenwich Village-ben.¹⁵⁹

¹⁵⁵ Vít Zouhar&Gabriela Coufalová: *Dear Miloš*. I.m., 55.

¹⁵⁶ Rybka: *Martinů*. I.m., 53

¹⁵⁷ <https://dictionary.naxos.com/martin%20af-bohuslav/> (utolsó megtekintés dátuma: 2021. július 25.), Large: *Martinů*. I.m., 28.

¹⁵⁸ Michael Crump: *Martinů*. I.m., 52.

¹⁵⁹ Rybka: *Martinů*. I.m., 194.

3. Martinů kifejezetten a jazz hatására született kompozíciói

3.1. Áttekintés

Martinů kifejezetten a jazz hatására született kompozícióit vizsgáló részt megelőzően, az alábbiakban látható pár reprezentatív példa a meghatározó ritmusmintákhoz.



Tipikus cakewalk és ragtime ritmika

1900 körül megjelenő ragtime ritmika



Későbbi ragtime ritmikák, amik jellemzően a foxtrothoz köthetők



Ragtime ritmika – Scott Joplin *The Entertainer* (1902)



Szekunder ragtime ritmika



Charleston ritmika – James P. Johnson *The Charleston*

Ahogy Jaroslav Mihule fogalmaz, a jazz hatására elképesztő mértékben növekedett meg Martinů műveiben a ritmikus elemek használata.¹

(The New Puppet – Shimmy, 1924). A shimmy megnevezés ellenére semmi köze nincsen Spencer Williams 1917-es, *Shim-Me-Sha-Wabble* dalához. A műben a szekunder ragtime ritmika elég hamar megjelenik, majd a cakewalk idézetet disszonáns offbeat akkordok vezetik elő.



H. 137 Puppets No. 2 Nova loutka szekunder ragtime és cakewalk ritmika

¹ Jaroslav Mihule: *A Pocket Guide to the Life and Work of Bohuslav Martinů*. (Polička: Municipal Museum and Gallery Polička, 2008). 14.



H. 137 Puppets No. 2 Nova loutka cakewalk ritmika

H. 143 Concertino, 1924. Jazzes utalások találhatóak a hangszerelésben, a fúvósok hangszínében, a szinkópáltságban, vagyis ritmikai eltolásokban, mint például a fagott a mű elején, amit aztán később a többi szólam is átvesz, vagy a 2-es próbajel utáni Allegro moderato terület, ahol az oboa és fuvola páros anyagával szemben erős kontrasztként a fagott és a harsona játszik hármass csoportokat, mindez pedig a zongora offbeat anyagával egészül ki. A darab hangulatában ugyanakkor érzékelhető Stravinsky, főként a *Tavaszi Áldozat* hatása is. Az egész mű egy kavalkád, romantikus jegyek ugyanúgy megtalálhatóak benne, mint barokk stíluselemek (például a cselló kadenciának egyes részei).

A musical score for the woodwind section of a piece titled "Concertino". The score is written for multiple staves, including Fl. picc., Ob. I and II, Cl. I and II, Fa g., Cor., Tr., and Trb. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "poco f", "mf", "poco mf", and "pp". The woodwind parts are highly rhythmic and syncopated, with the bassoon part starting with a "poco f" dynamic and the trumpet part with "pp".

H. 143 Concertino fagott anyagának ritmikája

le - - ran - - do Allegro moderato

I. Ob.
II. Ob.
I. Cl.
II. Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Trb.
Vcl. solo
Timp.
Tamb. picc.
Pf.

2-es próbajel utáni Allegro moderato terület

Fl. picc.
I. Ob.
II. Ob.
I. Cl.
II. Cl.
Fag.
Cor.
Tr.
Trb.
Vcl. solo
Timp.
Tamb. picc.
Pf.

2-es próbajel utáni Allegro moderato terület folytatás

H. 154 *Trois danses tcheques* közül a No 1. Okročák számos jazzes jegyet hordoz magán. A polka alapritmus és a ragtime ritmikája találkozik benne, az egész egy végtelenül összetett, olykor groteszk, csapongó, improvizatív mű. A szinkópáltsághoz egyaránt használja a szekunder ragtime-ot és az alap ragtime ritmust is, mint amilyen például Joplin *The Entertrainer* ragtime-ja. Az improvizáltság érzetét a váltakozó ütemmutatók is erősítik (2/4, 3/4, 5/8, 3/8, 2/8). Érdekes megfigyelni a kezdőtéma eltolt súlyozását, ahogy a nyolcadik ütemben visszatér (kottapélda a függelékben).

A Monsieur Jan HERMAN

I

B. MARTINU

Okročák

Tempo di Polka (♩ = 108)

PIANO

H. 154 *Trois danses tcheques*, No 1. Okročák szekunder ragtime ritmika

accel.

Tempo I?

H. 154 Okročák ragtime ritmika a Tempo I-től, közben a balkéz polka ritmust játszik

H. 160 *Trois esquisses (Three Sketches)* zongorára (1927) egy három táncból – I. Tempo di Blues, II. Tempo di Tango és III. Tempo di Charleston – álló kompozíció. A blues tételben rögtön az elején a legtöbb blues hangot megmutatja, sőt oda-vissza variálja, miközben az alsó szólamban a tiszta és szűk kvint váltakozik egymással.

The image shows the first system of a piano score for 'Trois esquisses No1 Tempo di Blues'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking 'Tempo di Blues'. The second system includes markings for 'poco' and 'poco mf'. The third system includes a 'poco f' marking. The music features complex chordal textures and rhythmic patterns characteristic of early jazz-influenced classical music.

H. 160 *Trois esquisses* No1 Tempo di Blues

Martinů máshol is használja műveinek címében a bluest, például a H. 174 *Esz-dúr szextett fúvosokra és zongorára* (1929) negyedik tételénél, vagy a H. 176 *Blues* (zongorára, szintén 1929-ből) kompozíciónál. De ugyanúgy megemlíthető a H. 181 *8 Preludes (Osm preludii)* zongorára, (1929) ahol az első *Blues*, a nyolcadik pedig egy *Foxtrot*. A pár hónappal korábban elkészült H. 158 *Pro Tanec (Táchoz)* gyakorlatilag a testvér műve a III. Tempo di Charleston tételnek, van olyan rész, ami egy az egyben megjelenik mind a két műben. A H. 165 *Black Botton* (1927) egy rövid, szórakoztató mű, ami voltaképp egy charleston feldolgozás is. Alapjait érezhetően Ray Henderson *Black Bottom* című klasszikusa adta.

H. 182 No 1-es hegedűre és zongorára írt szonátát (1929) megelőzően már az 1926-os H. 152-es d-moll hegedű-zongora szonáta harmadik tételében is sok jazzes akkordot és ritmikát használ. Nehéz lenne megmondani, hogy Martinů saját múltja, vagy esetleg olyan jazz hegedűsök hatására, mint Joe Venuti használta a hegedűt előszeretettel több jazz inspirálta kompozíciójában (például a már korábban említett 1931-es, H. 202 *7 Études rythmiques* hatodik etűdje is ide tartozik; kottapélda a függelékben található).

Musical score for piano solo from the third movement of Martinů's Sonata in D minor, Op. 152. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *sf*. A tempo marking of *poco meno* is present.

H. 152-es d-moll hegedű-zongora szonáta harmadik tételének zongora szólója, a poco meno előtt

Musical score for the first two measures of the third movement of Martinů's Sonata in D minor, Op. 152, marked *Allegro vivo*. The score is written for piano and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *ff* and *sf*. A tempo marking of *Allegro vivo* is present.

H. 152 d-moll hegedű szonáta 3. tételében az Allegro vivo előtti két ütem

H. 152 d-moll hegedű szonáta 3. tételében az Allegrot megelőző terület

A No. 1-es szonátában Martinů teljesen szabadjára engedi magát a jazz használatával. Gershwin *Rhapsody in Blue* szerzeménye sokszor visszaköszön a szonátát hallgatva.² A művet egy improvizatív hegedűszóló nyitja nagyszekund-kisterc mozgású témájával (először G-A-G-B), ami többször variálva, különböző hangokról indulva visszatér. Voltaképp e motívum köré épül az egész szóló, és a tételnek is meghatározó eleme. A szerző többször felhasználja a bluesos hajlításokat, glissandókat is. Természetesen a jazz hatása a ritmikában épp úgy jelen van. (Az alábbiakon kívül további példák a függelékben találhatóak.)

H. 182 No 1-es Hegedű-zongora szonáta 1. tétel eleje, Gershwin *Rhapsody in Blue* idézet

² Pandi Marianne úgy fogalmaz, a *Rhapsody in Blue* oriási sikerével nyert polgárjogot a jazz a hangversenyek repertoárjában, és századunk legelesebb zeneszerzői gátlások nélkül vették át e stílus egyes elemeit. Pandi Marianne: *Versenyművek*. Czigány Gyula (szerk.): Hangversenykalauz. II. kötet. (Budapest: Zeneműkiadó, 1973). 155.

The first system of the musical score is marked **Allegro** with a tempo of $\text{♩} = 104$. It features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *meno*, and *cresc.*. The violin part has a *ff* marking and a *p* marking. A *sul G* marking is present above the violin staff.

H. 182 No 1-es Hegedű-zongora szonáta 1. tétele, Allegro utáni terület akkordjai és ritmikája

The second system of the musical score is marked **Poco pesante**. It features a violin part on the top staff and a piano accompaniment on the bottom two staves. The piano part includes dynamic markings such as *f*, *piú f*, and *f espress. molto*. The violin part has a *f* marking and a *f espress. molto* marking.

H. 182 No 1-es szonáta 1. tételében a poco pesante területnél megjelenő, jellemző felrakásmódú jazz akkordok. A kezdőmotívum itt is megtalálható a poco pesante előtti negyedik ütemben

A harmadik tételében – akárcsak Ravel saját szonátájának második tételében – megjelenik egy bendzsó imitáció.

The image shows a musical score for the third movement of Martinů's Sonata No. 1 for Violin and Piano. The score is in 3/4 time, key of G major, and features a guitar-like pizzicato effect in the violin part. The piano part has dynamics like püf, mf, and cresc. The number 25 is in the top right corner.

H. 182 No 1-es Hegedű-zongora szonáta 3. tételében a hegedű bendzsót imitáló pizzicatoja

Martinů második vonósnégyese (H.150, 1925), ahogy arról már korábban szó volt hiába esik abba a korszakba, amikor számos jazz inspirálta műve született, leginkább a folklór, az impresszionista jegyek, Schubert és Stravinsky hatását érezni. Azonban van pár terület, ahol megjelenik a szekunder ragtime ritmika, sőt egymáshoz képest eltolva is megszólalnak, ezzel izgalmas pulzációt adva a zenének. (a kottapéldák a függelékben megtekinthetőek). Ezek a jazzes ritmikai játékok a mű harmadik tételében is visszatérnek. Egy érdekesség a művel kapcsolatban, hogy a Novák-Frank vonósnégyes – akiknek a művet dedikálta és akik végül 1927-ben Berlinben a bemutatták – tetszését nem sikerült elnyernie a túlzott Stravinsky hatást mutató első tétellel, ezért Martinů egy poličkai vakáció alatt újra írta az első tételt, ami így a másodikkal együtt annyival jobb lett, mint a harmadik, hogy azt is újra írta Prágában.³

Le Jazz H. 168 (1928) A Schott kiadó leírása szerint Martinů ezzel a zenekari darabbal honfitársa, Jaroslav Ježek jazz kompozícióira szeretett volna reflektálni, aki akkoriban szintén Párizsban volt.⁴ Azonban *Le Jazz* bemutatására sajnos csak a szerző halálát követően, 1962 januárjában került sor. Erősen érzékelhető a műben Paul Whitman hatása és talán az sem véletlen, hogy Martinů három énekest is szerepeltet

³ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. The Man and His Music*. Mrs. Božena Linhartová (ford.). (New York: Alfred A. Knopf Inc, 1944). 31.

⁴ <https://en.schott-music.com/shop/le-jazz-no166018.html>

hiszen, ha megfigyeljük a Paul Whiteman Orchestra felvételeit 1926 és 1928 között, a lemezre játszott számok túlnyomó többségében szerepel a vokális duó, trió, kvartett vagy éppen kórus.⁵ Az szöveg nélküli énekesek és a két szaxofont mellett a bendzsó használatát érdemes még kiemelni, ami kompozíció nagy részében jelen van.

A H.172 Jazz szvit (1928) egy kis zenekarra írt műve Martinúnak. Meglepő a hangszer összeállítás (se ütők, se vonós basszus szekció), főként annak tükrében, hogy *Le Jazz*-t követően ez a második mű, ahol a jazz megnevezést használja Martinů. A zenekar egy oboából, klarinétból, fagottból, két trombitából, két harsonából, egy zongorából, két hegedűből és egy brácsából tevődik össze.⁶ Habár azt is hihetnénk, hogy a tizenegy fős zenekar zenészeinek száma utalás Stravinsky ragtime-jára, de itt mindössze egy tévedésről van szó, amint arra az Ebony Band 2011-es lemezfelvételénél rávilágítanak. Ugyanis az 1970-es Schott kiadás szólamanyagából és a partitúrából is hiányzik a cselló szólama, ennek köszönhetően ezt a 2011-est megelőző felvételek, mind a hiányos állapotot tükrözik.⁷ A *Prelude* nyitótétel legegyszerűbben szólva kaotikus. Hangulatában a Bach *Brandenburgi versenye* zenéje is időről-időre visszaköszön, az egymásra válaszoló, egymással versengő szólamok tekintetében, témáját illetően pedig a harmadikat idézi meg leginkább, a *Brandenburgi versenye* közül. Az apró ritmikai játékok után, az igazi váltást a középrész hozza, a zongora témájával. A szinkópáltság mellett megjelenik a szekunder ragtime és a mű vége felé a charleston is. A második tétel, a *Blues* struktúrában egyáltalán nem követi a hagyományos formát. Ballada szerű hangulatában és a moll-dúr terc váltakozásoknál érezhetjük a blues hatását leginkább (például rögtön a fagott a kilencedik ütemben). A ritmikai eltolások, erős offbeat itt is megjelenik. Meglepő, hogy ebben a tételben nem játszik az egyik trombita, a két harsona és a klarinét (a másik trombita sem kap nagy szerepet, inkább csak a háttérből szól és végig szordínóval játszik). Ezzel a hangszer csoportosítással érdekes légkört teremt a szerző. A harmadik tételében, a *Boston*ban jellemző a bitonalitás, ami leginkább a zongora akkordmeneteinél figyelhető meg. A középrész leginkább meghatározó eleme a poliritmika; mást játszanak a rezesek, mást a fafúvósok, mást a zongora és megint mást a vonósok. A negyedik tételben, *Finale* érezhető a legtöbb jazzes elem. Például rögtön

⁵ Discography Of American Historical Recordings, Paul Whiteman: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/104378/Whiteman_Paul?Matrix_page=10000

⁶ Schott: Jazz Suite partitúra: <https://www.schott-music.com/en/jazz-suite-noc129124.html>

⁷ <https://www.ebonyband.nl/en/library/detail/detail/contact/naam/martinu/title/jazz-suite-1/>

a kezdésnél megszólaló oboa-brácsa téma súlytalan helyekre jövő hangsúlyai és az ütemvonalakat átívelő eltolt ritmusai, majd a többi szólam csatlakozásával megjelenő bluesos hajlítások. De épp ugyanígy ki lehet emelni a zongora első szóló átvezetését szekunder ragtime ritmikájával és jazzes akkordjaival.

3.2. La revue de cuisine

3.2.1. Keletkezéstörténet

Martinů tizenöt balettjének egyike az 1927-ben keletkezett *La revue de cuisine* (Kuchyňská revue, H. 161).⁸ A balett Jarmila Kröschlová szövegkönyve nyomán készült, aki saját drámai-táncársulatával⁹ 1927. november 17-én vitte színre először Prágában.¹⁰ Ugyanez a társulat már 1926-ban, Bécsben bemutatta a darabot, *Die Küchenrevue* címmel.¹¹ Ekkor a zenei kíséretet egy zongorista improvizációja, afrikainak öltözött zenész dobolása, valamint gramofonról szóló különféle populáris zenék adták.¹² A eredeti cím magyar fordításban *A szent edény kísértése (Pokušení svatouška hrnce)*.¹³ A bemutatón a Cseh Filharmonikusok művészei működtek közre, Stanislav Novák vezényelt.¹⁴ A műsor további részében egy pantomim előadás volt

⁸ Jan Smaczny: „Bohuslav Martinů.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. (London: Macmillan Publisher Limited, 2001). Vol. 15, 939-945. 943.

⁹ A társulatot Kröschl Táncegyüttes néven említi a *Der Auftakt* kritikája. Christopher Hogwood: „Preface.” In: Uő. (szerk.): *Bohuslav Martinů – La Revue de Cuisine. Ballet pour six instruments (1927)*. (Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 2003. AL 29516). xiv–xxiv. xxi; A társulat plakátját lásd a xx. oldalon.

¹⁰ Klaus Simon: „Booklet notes” In: Klaus Simon (szerk.), David Stevens (ford.): *MARTINŮ: Works for Chamber Ensemble. La revue de cuisine*. (Hong Kong: Naxos Rights International Ltd, 2012. 8.572485). 2–8. 3.

¹¹ A Paul Sacher Alapítvány archívumában található eredeti partitúra címlapján *Küchen-revue*ként szerepel. Hogwood: „Critical notes.” I.m., 85–96. 85.

¹² Hogwood: „Preface.” I.m. xv.

¹³ Hogwood közreadásában megjelent partitúra előszava ezt alcímként jelöli meg, Šafránek és Large szerint azonban ez az darab eredeti címe. Large könyvében továbbá az olvasható, hogy a balett igazi sikereket csak a címváltoztatás után hozott a zeneszerzőnek. Brian Large: *Martinů*. (London: Duckworth, 1975). 42., illetve Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů, His Life and Works*. Roberta Finlayson-Samsourová (ford.). (London: Wingate, 1962). 116. Keller a címváltoztatást a szvit megírásához köti, valamint azt is leírja, hogy a leginkább elterjedt francia cím mellett létezett cseh és angol megfelelő is, lásd James M. Keller: *Chamber Music. A Listener's Guide*. (New York: Oxford University Press, 2011). 284.

¹⁴ Stanislav Novák a cseh filharmonikusok koncertmestere és Martinů jó barátja volt. Az ő kvartettjének ajánlotta és ők is mutatták be Martinů második vonósnyegését. F. James Rybka: *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. (Lanham: Scarecrow Press, 2011). 93.; illetve Christopher Hogwood: „Preface.” I.m., xx.

látható Kröschlovától, egy megkoreografált polka Smetana zenéjére, illetve elhangzott Felix Petyrek *11 kleine Kinderstücke* című darabja.¹⁵ A mű megírására Božena Nebeskától jött a felkérés – az ajánlás is neki szól Madame B. Nebesky néven (az ő házáat bérelte Martinů Párizsban).¹⁶ A kis együttesre írott, tíz tételből álló balett könnyed témát dolgoz fel: a táncosok konyhai eszközöket, edényeket személyesítenek meg és a konyha világának mindennapjaiba engednek bepillantást. A mű öt szereplője: az Edény (férfi), a Fedő (nő), a Konyharuha (férfi), a Seprű (férfi) és a Keverő (nő).¹⁷ Az ősbemutatón az Edényt alakító színész, Miloš Nedbal kivételével kizárólag női táncosok léptek fel.¹⁸

A cselekmény arról szól, hogy miként kerül válságba az Edény és a Fedő házassága. A bonyodalom forrása a nyughatatlan Keverő, a darab legaktívabb szereplője, aki udvarolni kezd az Edénynek. Az Edény szemmel láthatólag képtelen ellenállni a Keverő hízélgésének, s túlfűtött érzelmi állapotában leveti magáról a Fedőt. A sorfordító helyzetet kihasználva a Konyharuha el akarja csábítani a sarokba gurult Fedőt, ekkor azonban útjába áll a Seprű – aki bármit megtesz, hogy a rendet fenntartsa –, és kezdetét veszi kettőjük küzdelme. A mozgás minden formája iránt rajongó Keverő extázisban figyeli a páros harcát, miközben mindkettőjükben tovább szítja a tüzet. A küzdelemtől elvakult Seprű véletlenül beleütközik a Fedőbe, aki legurul a színpadról. A verekedés közben a Konyharuha a kezét, míg Seprű a lábát töri. Az Edény, aki mostanra magához tért Keverő hatása alól, újra a Fedő szeretete után vágyakozik és a keresésébe kezd, de sehol nem találja. Az Edény és a Seprű is összetörten állnak, amikor egy hatalmas láb tűnik fel a kulisszák mögül és visszarúgja a Fedőt a színre. A Seprű visszaviszi őt az Edényhez, hogy egymáséi lehessenek. A Keverő és a Konyharuha táncra perdülnek, táncukhoz csatlakozik a Seprű is: „happy end”.¹⁹

A prágai előadás előtt Kröschlová elküldte Martinúnak a forgatókönyvet – tételenkénti lebontással –, a szereplők leírásával és az időbeni elosztással.²⁰ A leírás

¹⁵ I.h.

¹⁶ Large: *Martinů*. I.m., 42.; Hogwood: „Critical notes.” I.m., 86.

¹⁷ „A »keverő pálcát« tévesen fordítják habverőnek, inkább arról az eszközről van szó, amit krumplynymóként vagy a puliszkához használnak”. Hogwood: „Preface.” I.m., XVI.; Brian Large leírásában a szereplők neve pont fordítva érthető, miután a Keverőre férfiként hivatkozik. Large: *Martinů*. I.m., 42.

¹⁸ Hogwood: „Preface.” I.m., xx.

¹⁹ A cselekmény leírásának alapja: Hogwood: I.m.; Emelett kevésbé részletes formában Large és Šafránek könyvébenben is megtalálható.

²⁰ Hogwood: I.m., xv.

eredetije elveszett, de a szöveget közli Miloš Šafránek *Divadlo Bohuslav Martinů* című könyve.²¹ Az Edény az egyetlen szereplő, akit nem táncos, hanem színész alakít, és nem mozgással, hanem szavakkal, illetve arckifejezésekkel közvetíti az érzéseit. A Konyharuha erkölcstelenségét és tökéletesen tükrözi a mozgása: nincs tartása, ha gyors, ruganyos vagy éppen erős mozdulatokat csinál, utána rögtön elfárad és összeesik. Zenéjének ritmikája ennek megfelelően lehet gyors és lassú is, a lényeg, hogy a kettő folyamatosan váltakozzon egymással. A Seprű jellemzője, hogy nagyon erős, de egyáltalán nem hajlékony, mintha karót nyelt volna. A Fedő csak külső behatásokra reagál, egyébként passzív szereplő. Nincs saját motívuma, ritmikája nem különül el, zeneileg nem lényeges. A Keverőnek szintén nincs ritmikai attribútuma, de a karaktere nagyon eleven. A balett megírásához és előadásához nélkülözhetetlen a humor, semmiképp se legyen komoly.²²

Martinů 1927. áprilisi válaszában részletesen beszámol elképzeléseiről, és arról is ír, hogy miként képzei el a narráció szövegét²³, amelyet az első operájának librettóját is jegyző Jan Löwenbach (álnevén J. L. Budín²⁴) írt.

Most fejeztem be a „La revue”-t, amit ezzel a levéllel együtt küldök el önnek. A hangszerelés: klarinét, fagott, trombita, hegedű, cselló, zongora. Ahogy már korábban említettem, az ön leírása alapján az a benyomásom, hogy már teljesen kiforrott elképzelése van a táncokról, ezért semmi lényegi dolgon nem változtattam, hanem alkalmazkodtam a történethez írt utalásaihoz. A munka elősegítése érdekében egyfajta zongoravázlatot is mellékeltem a partitúrához. De ez semmiképp se tekinthető egy zongora letétnek – inkább csak a mű kontúrja, vázlata, a könnyebb megközelíthetőség okán. Úgy gondolom a legjobb az lenne, ha a próbát megelőzően először az együttes hallaná a művet, mivel sok minden csak a hangszerek kombinációja, hangszíne, az összhangzás és persze a ritmika révén jut kifejezésre, amit nem lehetett bele zsúfolni a zongora verzióba és ami kissé eltérő módon szól zenekaron. Alapjában véve – és ezt külön kiemelném – a darabot hat hangszerre írtam és semmilyen átírat nem tudja ezt a hangzást visszaadni, ezt maga is megtapasztalhatja, amint meghallja a zenekar interpretációjában. Remélem megért. A teljes mű folyamata nagyjából így nézne ki: 1. Overture. Mivel erről a leírásában nem esett szó, ezért ennek használatát önre bízom. Az előszó mindjárt a játék elején, vagy a nyitányt követően,

²¹ Miloš Šafránek: *Divadlo Bohuslava Martinů*. (Prága: Editio Supraphon, 1979). 159–162. Itt a prologus teljes szövege is megtalálható. Christopher Hogwood: „Preface.” I.m., xvi.

²² Hogwood: „Preface.” I.m., xvii.

²³ I.h.

²⁴ Miloš Šafránek: *The Man and His Music*. I.m., 51.

az első két szám között szólalhatna meg. 2. Zenei bevezető (Allegretto), dinamikailag folyamatosan növekszik, ritmikailag pedig az öt követő 3. tételhez (A Keverő tánca) kapcsolódik, így egy egységet alkotva azzal. A 4. egyfajta közjáték (az Edény és a Fedő tánca), amely az 5. Tangó (szerelmi tánc) tételhez vezet, ez készíti elő a 6. tételt, a küzdelmet (Charleston). A no. 7, Az Edény panasza ugyancsak átvezetés a 8. tételhez (Gyászinduló), amely végül a 9. tételbe (Scherzo) torkollik, majd tovább a 10. számba, ahol egyfajta örömtánc jelenik meg; itt a zongora időnként visszahozza a Charleston elemeit, ritmikáját, ám maga a tánc sokkal inkább cseh jellegű. Úgy hiszem a formai elrendezés jó lesz, és a hangzást illetően sincs miért aggódní. Remélem az egész mű jól fogja szolgálni a táncot. Kérem, jelezze, ha a partitúra rendben megérkezett, miután nincs másolatom belőle, ezért az továbbra is az én tulajdonomat képezi. Kérem írja meg, ha bármilyen önálló jogot szeretne fenntartani, illetve, hogy jóváhagyná-e a mű más helyszínen való esetleges előadását.²⁵

Martinů küldeményében csatolt egy vázlatot az általa elképzelt tételek közötti átmenetek jelzéseivel, rajzaival és az egyes tételek előadásának ideális időtartamaival.²⁶ A végleges mű szinte változtatás nélkül követi a Martinů elgondolását.

A Christopher Hogwood által közreadott partitúra előszava összesen két kritikát említ, amely a balett ősbemutatójáról szól: A *Der Auftakt*-ban egy rövid említés (1927), valamint Mirko Očadlík írása a *Tempo* hasábjain.²⁷ Jaroslav Mihule szerint Martinů tett egy sikertelen kísérletet, hogy a balettet bemutassák a Baden Baden-i Fesztiválon is. A Jazz szvitet 1928 nyarán, Poličkában komponálta Martinů a Baden Baden-i Fesztiválra, ám 1928. februári, családjának írt levelében a következőt

²⁵ A levél a Martinů Alapítvány tulajdona (korábban Eva Kröschlová privát tulajdonában állt) jelenleg a Poličkában lévő Martinů Múzeumban található. Saját fordítás Aleš Březina angol nyelvű fordítása alapján. Hogwood: „Preface.” I.m., xvii-xviii.

²⁶ Hogwood: „Preface.” I.m., xviii.

²⁷ *Tempo* Vol. VII, 1927 december, no 3-4, 134. Korább nevén *Listy Hudební matice* (Művészeti fórum újsága), egy cseh zenei folyóirat, amit a HMUB adott ki 1921 és 1948 között. 1927-től nevezték *Temponak*, Boleslav Vomáčka és Stanislav Hanuš szerkesztésében összesen húsz évfolyamot ért (1921–1938, 1946–1948), kezdetben évente tizenhat, később a névváltást követően tíz számmal. Lásd Imogen Fellingner, Julie Woodward: "Periodicals." In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. (London: Macmillan Publisher Limited, 2001). Vol. 28, 339-573. 354.,

valamint a Prágai Előadóművészeti Akadémia könyvtárának adatbázisa:

<http://katalog.amu.cz/carmen/en/detail/186412?d=3107#.WuMrfNNuaAy>. (utolsó megtekintés dátuma: 2018. április 27.).

HMUB: Hudební Matice Umelecke Besedy, az Umelecka beseda – Művészeti fórum – kottakiadó ága, ami 1871 és 1951 között működött Prágában. Karla Hartl: „Vítězslava Kaprálová: An Annotated Catalog of Works.” In: Karla Hartl – Erik Entwistle (szerk.): *The Kaprálová Companion*. (Plymouth: Lexington Books, 2011). 157.

írja:²⁸ „miután azt kérték tőlem küldjek nekik egy rövidebb színpadi művet, elküldöm majd nekik a *La Revue*-t, amit már Prágában előadtak”.²⁹ Végül a fesztivál szervezői a Jazz szvit két tétele mellett döntöttek és Martinů nem is foglalkozott a balettel, amíg nem készítette el a szvit változatot 1929-ben.³⁰

A szvitet (H161a) 1930. január 5-én, a párizsi Salle Pleyelben mutatták be először *Cortot* koncertsorozatának keretében, s a közönség nagy lelkesedéssel fogadta a művet.³¹ A Dinan Alexanian által vezényelt bemutatót Šafránek 1928-ra datálja.³² Az ellentmondás azért is érdekes, mert Christopher Hogwood Šafránek forrására hivatkozik,³³ miszerint Martinů az az évben (1929) elvégzett munkáiról készült listában, amit december 10-én Šafráneknek elküldött, azt írja, hogy „elkészítetem a *La Revue de la cuisine* szvit változatát négy tételben (klarinétra, fagottra, trombitára, hegedűre csellóra és zongorára)”. Hogwood az állítja, ezt tűzte műsorra Alfred Cortot (január 5-én) és ennek hatására adta ki Alphonse Leduc a szvitet, majd két évvel később Martinů szólózongora változatát is.³⁴ Šafránek szerint Alfred Cortotnak volt egy szvit változata a balettből, amit egy 1930. január 31-i koncertjén adott elő a párizsi École Normale de Musique-ben.³⁵ Tudván, hogy Cortot több műnek is elkészítette a szóló zongora átíratát ez nem is lenne elképzelhetetlen, de ennek meglétéről, kiadásáról semmilyen forrás nem tesz említést. Mindenesetre az kétségtelenül figyelmet érdemel, hogy a különböző kiadások kapcsán Hogwood kifejezetten Martinů szólózongora változatáról tesz említést. James Keller szerint Alfred Cortot kérte meg Martinůt, hogy készítsen egy koncertszvitet a balettből, amit bemutathatna az École Normale de Musique-ban rendezett sorozatában.³⁶ Hogy ez a szóló zongora változat (H161b) mikor született, arról egyik forrás sem tesz említést, de a Hogwood

²⁸ Hogwood: „Preface.” I.m., xxi.

²⁹ Martinů levele családjához, 1928. február 12. A saját fordítás alapja: Christopher Hogwood: „Preface.” I.h.

³⁰ I.h.

³¹ Simon: „Booklet notes” I.m., 3; Hogwood: „Preface.” I.h.

³² Šafránek: *The Man and His Music*. I.m., 123; A Dinan valószínűleg tévedés és helyesen Diran Alexanian – aki amellet, hogy híres csellóművész, pedagógus volt, alkalmanként karmesteri szerepet is betöltött. F. James Rybka könyvében megemlíti, hogy a *La Revue de cuisine* felvételét az a francia lemezvállalat rögzítette, ami részben Diran Alexanian tulajdonában állt. További részleteket nem közöl a felvétellel kapcsolatban – szakirodalmi hivatkozás, forrás megjelölés híján a leírtak hitelességének ellenőrzése, összefüggések keresése további kereső munkát igényel a jövőben. F. James Rybka: *Martinů*. I.m., 103.

³³ Hogwood: „Preface.” I.m., xxi.

³⁴ I.h.

³⁵ Šafránek: *His Life and Works*. I.m., 116.

³⁶ Keller: *Chamber Music*. I.m., 284.

közreadásában megjelent partitúra előszavában és kritikai megjegyzésében is többször az 1932 szerepel a megjelenés éveként, míg az Alphonse Leduc kiadásában megjelent kottában 1930.³⁷ Emiatt az sem bizonyos, hogy 1930. január 31-én Alfred Cortot a szóló zongora változatot játszhatta, vagy az a január 5-i koncert egy megismételt előadása volt.

Martinů a szvit készítésekor elhagyta az eredeti mű negyedik, hetedik és nyolcadik tételét és négy tételre osztotta fel a zenét: 1. Prológus (Prologue): a balett első három tétele), 2. Tangó: eredetileg a balettben az ötödik tétel volt, 3. Charleston: a balett hatodik tétele, ami kibővült a 43. és 80. ütem által közrefogott szakasz megismétlésével, és a 4. Finálé (Finale): a balett kilencedik és tizedik tétele. Martinů szóló zongorára adoptált verziója nagyban eltér a korábban Kröschlovának küldött zongora próbaanyagától.³⁸ A szvitet újra műsorra tűzték egy hónappal később az August Perret Hallban, amiről Florent Schmitt, a *Le Tempo* 1930. február 8-i számában számol be. A kezdetben pozitív hangvétel hamar megváltozik és a Charlestont, Finálét már banálisnak, közönségesnek tartja, amiért a szerzőnek szégyellenie kellene magát. A siker hallatán még a közönség műveltségét és minőségét is megkérdőjelezi.³⁹ A Manuel Rosenthal által dirigált, 1938. március 11-i koncert után Henri Prunières a *La revue musicale*ban megjelent kritikájában Martinů egyik mesterművének tartja a darabot.⁴⁰

Martinů nagyon szerette művét és tisztában volt annak tökéletes technikai kivitelezésével. Közeli barátjának, Frank Rybkának 1954. márciusi levelében ír a műről, valamint figyelmébe ajánlja annak az 1950-ben készült felvételét. Ebből megtudjuk, hogy a Párizsban készült felvételt csak kis példányszámban jelent meg, és promóciós célokra használták, ezért Martinůt nagy lelkesedéssel töltötte el egy újabb, a nagy közönség által is elérhető felvétel lehetőségének a gondolata.⁴¹ „Szépen kigondoltam még Párizsban (van benne egy Tango-Charleston is), még most is sokfelé játszik, hallgassátok meg azt a felvételt és Ti is meglátjátok milyen nagyszerű zene – vidám és lelkesítő.”⁴² Erről a felvételtől nővérének is beszámol 1951. áprilisi

³⁷ Bohuslav Martinů: *La Revue De Cuisine. Kuchyňská Revue. Version pour piano de la suite de concert*. Christopher Hogwood (szerk.). (Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 2010 AL 18054).

³⁸ Hogwood: „Critical Notes.” I.m., 85.

³⁹ Hogwood: „Preface.” I.m., xxii.

⁴⁰ I.h.

⁴¹ I.h.

⁴² Martinů levele Frank Rybkának, 1954. március 9. Hogwood: „Preface.” I.m., xxii.

levelében: „Abból a régi darabból, *La Revue de Cuisine*-ből most készült egy nagyon szép felvétel”.⁴³ Martinů a már említett, Rybkának címzett levélben leírja, hogy a párizsi lemezen szereplők mindegyike kiváló muzsikusi és rendkívüli élvezettel játszanak a felvételen, továbbá azt is, hogy Artur Balsam kivételével mindenki elérhető Párizsban, ha szükség lenne rájuk egy új felvétel készítésénél. Hogwood tényként közli, hogy a felvétel, amiről Martinů ír, nem más, mint a Concert Hall Lp E-12⁴⁴, amin nem Artur Balsam, hanem Pina Pozzi játszik.⁴⁵ Ez esetben valószínűsíthető, hogy a szerző rosszul emlékezett. A tévedés nem olyan jelentős, talán a szintén 1950-es Concerto for Double String Orchestra, Piano, and Timpani lemezével keverte össze Martinůt, amin Artur Balsam volt a szólista.⁴⁶ Azonban az, hogy a levél végén művével kapcsolatban úgy fogalmaz „ha jól emlékszem ez egy szeptet klarinétra, fagottra, trombitára, zongorára, két hegedűre és csellóra” igencsak meglepő. Később, a Miloš Šafránékkal folytatott 1955–1956-os beszélgetések során Martinů több alkalommal is megosztotta a baletthez fűződő érzéseit, gondolatait.⁴⁷

A *La revue* zenéjét Martinů hibátlannak tartotta (bár ezzel annak komponálása közben nem volt tisztában), és később ahhoz az 1942-es 1. szimfóniájához hasonlította, aminek technikai tökéletessége már teljesen tudatos munka eredménye volt. Ezen véleményét párizsi találkozásaink során több ízben is kifejtette nekem. [...] Valamint ezt egy 1958. április 24-i levélben is megerősítette számomra, amikor azt írta, hogy „technikai oldalról megközelítve a zenei szövet (A konyha revü) elrendezése, tagolása annak ellenére tökéletes, hogy igazából akkoriban semmilyen egyéni, különleges módszerem nem volt erre... Ez egyszerűen így működik, ha egy mű tisztán él a zeneszerző fejében, vagy csak az ő személyiségét fejezi ki, akkor a módszer, a technika jön magától.”

Bemutatását követően a teljes balettet sokáig nem adták ki és csak a szvit változat élt a köztudatban; a kézirat (Mb 2120) a bázeli Paul Sacher Alapítvány archívumában

⁴³ Martinů levele nővérének, Marie-nak, 1951. április. Hogwood: „Preface.” I.m., xxii.

⁴⁴ 1950-es felvétel, Concert Hall Chamber Ensemble: E. Coutalon (klarinét), A. Ely (fagott), C. Lenterna (trombita), Peter Rybar (hegedű), Marcel Cervera (gordonka), Pina Pozzi (zongora), Henry Swoboda (karmester) and Sonata for Two Violins and Piano, Cinq Pieces Breves. Allegro, Andante – Louis Kaufman. Gerd Lippold: „News.” *The Bohuslav Martinů Newsletter* 4/3 (2003. szeptember-december): 1–19. 17.

⁴⁵ Hogwood: „Preface.” I.m. xxiii.

⁴⁶ Concert Hall DL-9. Ezen a felvételen szintén Henry Swoboda vezényelt és a Concert Hall gondozásában jelent meg.

⁴⁷ Šafránék: *His Life and Works*. I.m., 117.

lapult.⁴⁸ A balett első és egyben revideált kiadását az angol csembalós és karmester Christopher Hogwood készítette el, együttműködésben Aleš Brezina-val és a Bohuslav Martinů Intézettel.⁴⁹ Az első teljes felvétel a Cseh Filharmonikus Zenekar készítette el Hogwood vezényletével, a Supraphon kiadásában, 2004-ben.⁵⁰

Brian Large azt írja, habár Martinů ritkán táncolt, de nagyon kedvelte a charlestont, a tangót és a foxtrotot – éppen azokat a táncokat, amelyeket művében használ. Large szerint egy ilyen együttesre írott mű nyílt közeledés azok felé, akik korábbi balettjeit túl nagyratörőnek és igényesnek tartották, vagyis Martinů egyértelmű célja volt a népszerűség. Hozzáteszi, hogy a *Konyha revü* valódi szórakoztató darab, amelynek zenéje számos elbűvölő és ironikus pillanatot tartogat és megmutatja, milyen jól működnek Martinů ötletei, amikor a dixieland jazz ritmikáját és szabad improvizációs technikát használ.⁵¹ Šafránek azt emeli ki, hogy Martinůra – főként a ritmikájára – nagyon hatott a morva és a szlovák népzene, továbbá, hogy a *La revue de cuisine*-ban a jazz és a népzene ritmikájának együttes hatása érvényesül.⁵²

⁴⁸ Simon: „Booklet notes” I.m., 3.

⁴⁹ I.h.

⁵⁰ Bohuslav Martinů: *Le Raid merveilleux. La Revue de cuisine. On tourne!* (Czech Philharmonic, Christopher Hogwood). Prague: Supraphon, 2004. (SU 3749-2).

⁵¹ Large: *Martinů*. I.m. 42.

⁵² Šafránek: *His Life and Works*. I.m. 300. Michael Beckerman megfogalmazása szerint, Martinů a *Konyha revü*-ben egyszerre használja a madrigált a jazzt és a stilizált népzeneét. Jirka Kratochvíl és Michael Beckerman: „A Talk Around Martinů.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Studies in Czech Music. Vol. 4. (Hillsdale: Pendragon Press 2007.). 161.

3.2.2. *Elemzés*

Az első *Prologue* tételben érdemes megfigyelni, hogy Martinů itt inkább az ütemmutatókkal játszik, és nem egyenlő ütemeken belül mutatja meg a formálást, ritmikai eltolásokat.

PIANO

ff

Piano

f

La Revue de cuisine, Prologue negyedik ütemében kezdődő zongora szóló

Piano

poco a poco diminuendo e

Piano

decrescendo mf

La Revue de cuisine, Prologue negyedik ütemében kezdődő zongora szóló folytatása

A Tempo di marche jelölésű szakaszban (a balett változatban a második szám), a tételt indító trombita fanfár témáját hozza vissza a cselló, mintegy feldolgozásként (kissé groteszk, paródikus módon). Itt a barbár hevület kap döntően szerepet, azonban a vége felé a klasszikus jegyek dominálnak, ahol ismét megjelenik a nyitó téma. Ezt követi a tánc jelenet (harmadik szakasz), ahol a klarinét szólaltatja meg a témát, amit improvizatív jelleggel továbbfejleszt.

1. PROLOGUE
Allegretto (Marche)

2. INTRODUCTION
Tempo di Marche

La Revue de cuisine, Prologue a trombitán megszólaltatott téma és annak feldolgozása a csellónál

Ezt után jelenik meg, a két fúvós állandó tizenhatod mozgása ellenében megszólaló szekunder ragtime a vonósoknál, amihez a zongora csak részben csatlakozik.

123

Clar.

Bon.

Trp.

Vl.

Vlc.

Piano

132

Clar.

Bon.

Trp.

Vl.

Vlc.

Piano

La Revue de cuisine, Prologue 126. ütemében megjelenő erős offbeat és az azt követő szekunder ragtime terület

A zongora a klarinéthoz hasonló téma megszólaltatását egy váratlan zárlat követi, ami egy húsz ütemes kódában folytatódik, ennek legérdekesebb része a meglepetésként érkező trombita jazzes dúr/moll terc játéka a 208. ütemtől. Ez a terület igazából a *Charleston* megelőlegezése, előkészítése, még a köztük megszólaló *Tango* tétel ellenére is.

205

La Revue de cuisine, Prologue trobita ütemei

Habár Martinů Tangónak nevezte el a balett ötödik tételét, ez esetben nem eredeti, argentin tangóról van szó, sokkal inkább arról, amit tangó címen az amerikai társulatok mutattak be Párizsban. A ritmika és a dallam egyaránt felhasználja a habanéra, a foxtrott és a cakewalk elemeit.⁵³ Klaus Simon is úgy fogalmaz, hogy a Tangó – amely igazából Ravel *Bolero*jának egyfajta paródiája, – voltaképp egy habanéra.⁵⁴ A *Tango* tényleg megelevenül, azonban hangulata meglehetősen sötét hangszínen indul, miközben a zongora az ütő szerepét ölti magára ugyanazon hangon megszólaltatott tangó ritmikájával. Valószínűleg pont azt jeleníti meg ezzel Martinů, ami Kröschlová forgatókönyvében szerepelt, miszerint a Konyharuha éppen rászánja magát Fedő elcsábítására; és ahogy nő zeneileg a feszültség, az éppen Seprű nemtetszésének a megjelenítése.⁵⁵ A *Tangóban* később a felhőtlen csábítás is teret kap a 49. ütemtől, az Andante jelölésű részben. A 72. ütemben visszatér a már korábban hallott harmónia menet a zongorában – itt azonban jóval nagyobb területen –, amivel fokozza a tétel melankolikus érzetét; ezzel egyidőben megszűnik a korábban megszólaltatott tangó alap is.

⁵³ Hogwood: „Preface.” I.m., xix.

⁵⁴ Simon: „Booklet notes” I.m., 3.

⁵⁵ Hogwood: I.m., XVI-XVII.

5. TANGO (Danse d'amour)

Lento

Musical score for the first section of 'Tango (Danse d'amour)'. The score is for a full orchestra and piano. The instruments are Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), and Piano. The tempo is Lento. The score begins with a dynamic of *ff* and transitions to *p*. The piano part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. A 'Solo' section for the Viola begins with the instruction *poco mf dolce espressivo*.

La Revue de cuisine, Tango – A tangó első megszólalása

Musical score for the second section of 'Tango (Danse d'amour)'. The score continues from the first section. The instruments are Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), and Piano. The tempo remains Lento. The score features a variety of dynamics, including *p*, *poco mf*, and *p*. The piano part includes a section marked *(8^{va} basso)*. The score concludes with a final dynamic of *p*.

La Revue de cuisine, Tango – A feszültség fokozása

51

Clar.

Bon.

Trp.

Vi.

Vcl.

Piano

poco f espress.

The musical score consists of six staves. The Clarinet staff is empty. The Bassoon staff contains a melodic line with triplets and the instruction 'poco f espress.'. The Trumpet staff is empty. The Violin staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Viola staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Piano staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

La Revue de cuisine, Tango – Az Andante terület és a három hangszer között szétosztott tangó alap

Musical score for measures 70-73. The score is for Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (VI.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked *p* (piano). The Clarinet and Bassoon parts feature eighth-note patterns. The Trumpet part has triplet markings. The Violin and Viola parts have a *col legno* marking. The Piano part has a *p* marking.

Musical score for measures 74-77. The score is for Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (VI.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is marked *p* (piano). The Clarinet, Bassoon, and Trumpet parts feature eighth-note patterns. The Violin and Viola parts have an *arco* marking. The Piano part has a *poco* marking and a *8^{va}* marking.

La Revue de cuisine, Tango 72. ütemében kezdődő harmóniamenet

A *Charleston* Seprű és Konyharuha harcáról szól. Érdekes, hogy a komor kezdet hívatott Seprű dühét ábrázolni, míg maga a küzdelem egy vidám charleston, ezzel érezhetően Martinů szem előtt tartotta Kröschlová azon kérését, hogy a mű legyen humoros, szórakoztató. A charlestonra való rávezetés ritmikailag már előkészíti a könnyedebb stílust a felfelé lépdelő cselló anyagával, ezt a hegedű veszi át tőle és viszi tovább. Ez a fajta súlyeltolások játék egyértelműen a jazzből köszön vissza.

38

Musical score for measures 22-26. The score is for Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (VI.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is one sharp (F#). The Clarinet part starts with a rest in measure 22, then enters in measure 23 with a melodic line marked *f*. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 22, also marked *f*. The Viola part has a melodic line starting in measure 22, marked *f*. The Piano part is silent throughout these measures.

La Revue de cuisine, Charleston felfelé lépdelő cselló anyaga

Musical score for measures 27-31. The score is for Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (VI.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is one sharp (F#). The Clarinet part starts in measure 27 with a melodic line marked *f*. The Bassoon part has a melodic line starting in measure 27. The Viola part has a melodic line starting in measure 27, marked *f*. The Piano part is silent throughout these measures. The word *accelerando* is written above the Clarinet staff in measure 29.

La Revue de cuisine, Charleston – Ahogy a hegedű átveszi a cselló anyagát, mindezt még egy csavarként negyed eltolással

La Revue de cuisine, Charleston – A zongorában váratlanul, súlytalan helyen megjelenő akkordokkal (amihez a következő ütemben a többi szólam is csatlakozik) vezet át a charlestonba

Ez a zene egyértelmű utalás James P. Johnson *Charleston*jára, miután hangulatában is megidézi, nem csak a ritmikát használja fel. A *Tango* mellett itt is nagy szerepet kap a cselló, a *Tempo di Charleston* kezdetétől szinte végig dallamot játszik; különlegessége talán pont abban rejlik, hogy a charleston zene dominanciája miatt nem rögtön fedezi fel az ember. Pár területtől eltekintve nem érezni az improvizatív hatást; ennek jórészt az az oka, hogy a különböző szólamok többször unisono játszanak, vagy legalább is ritmikailag ugyanazt a modult hozzák. Azonban van pár rész, ahol megjelennek egyéni megnyilvánulások, vagy éppen az egymásra reflektálás. Ilyen például az 59. ütemtől kezdődő rész, ahol a 61. ütemben a klarinét tipikusan jazzes megszólalását követően a 62. ütemben a cselló és trombita reagál és csatlakozik a zongora nagy trióiához; majd az utána jövő két ütem, ahol mindenki egymástól független anyagot játszik. Egy másik ilyen terület rögtön a *Tempo di Charleston* elején, a 44. ütemben a trombita negyedes kvintolája; ezzel a ritmikával teljesen szabaddá, improvizatívává teszi szolamát Martinů. Sokáig úgy tűnik, hogy ez csak a trombita kiváltsága, de amikor utoljára szólal meg a charleston téma, már a klarinét, a hegedű és végül a cselló is ezt játssza.

57

Clar.

Bon

Trp.

Vl.

Vlc.

Piano

(sans pédale)

La Revue de cuisine, Charleston – A klarinét megszólalása

62

Clar.

Bon

Trp.

Vl.

Vlc.

Piano

La Revue de cuisine, Charleston – A cselló és trombita csatlakozása a zongorához, majd a kollektív improvizáció hatását keltő két ütem

A *Finale*ban visszatérnek a *Prologue* és a *Charleston* témái mozaik szerűen. Martinů később ötvözi a témákat, úgymond jazzesíti a többi anyagot is. Először csak a témákhoz képest eltolt súlyokkal szólal meg, utána pedig a charleston ritmikáját játssza a zongora.

Musical score for measures 146-150. The score is for Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a *ff* dynamic marking.

Musical score for measures 151-155. The score is for Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (Vl.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with a *ff* dynamic marking. A *g^m* marking is present in the piano part at measure 151.

La Revue de cuisine, Finale – A zongora témához képest eltolt súlyozású akkordjai

The image displays two systems of a musical score for 'La Revue de cuisine, Finale'. The first system covers measures 167 to 172, and the second system covers measures 173 to 178. The score is written for a large ensemble including Clarinet (Clar.), Bassoon (Bon.), Trumpet (Trp.), Violin (VI.), Viola (Vlc.), and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 4/4. The piano part features a prominent Charleston rhythm, characterized by a syncopated bass line and a steady eighth-note accompaniment in the right hand. The other instruments play melodic lines that often mirror the piano's rhythmic patterns.

La Revue de cuisine, Finale – Zongora charleston ritmika, miközben a többi szólam másik témát játszik

Bartók három eshetőséget jelölt meg arra a kérdésre adott válaszában, hogy a parasztzene milyen formában nyilvánulhat meg a műzenében, a népzene milyen módon tudja felhasználni a zeneszerző: 1. minden változtatás nélkül, vagy csak alig variálva, 2. nem használ fel eredeti dallamot, hanem saját imitációt készít, 3. amikor se eredeti dallamot, se imitációt nem használ a szerző, a mű mégis árasztja a népzene levegőjét.⁵⁶ Ezt az elgondolást alapul véve készítettem el Martinů disszertáciomban megemlített, jazzhez köthető műveinek felosztását – ennek táblázata a következő oldalon látható.⁵⁷

⁵⁶ Szöllősy András: *Bartók Béla válogatott írásai. A parasztzene hatása az újabb műzenére.* (Budapest: Tudományos és ismeretterjesztő kiadó, 1956). 189-195.

⁵⁷ Több múnél nehéz a besorolás tekintettel arra, hogy egy-egy darabon belül Martinů (tételenként vagy akár tételen belül) változó mértékben nyúl a jazzhez. Ilyen módon például a *La revue de cuisine*, vagy a *Jazz* szvit a harmadik kategóriához is tartozik. A H. 176 *Blues* kézírata elveszett, ezért nem szerepel a táblázatban. https://database.martinu.cz/works/public_view/140/lang:eng

Martinů disszertációmban megemlített, jazzhez köthető műveinek felosztása.

	Martinů művei	Idézett művek, példák
1. változtatás nélkül, vagy idézet szerűen használva a jazzt	1. H. 161 <i>La revue de cuisine</i> 2. H. 165 <i>Black Botton</i> 3. H. 182 No 1-es hegedűszonáta	1. James P. Johnson Charleston 1,2. Ray Henderson Black Botton 3. Gershwin Rhapsody in Blue
2. saját, jazz jellegű témák kitalálásával	1. H. 126 <i>Foxtrot</i> 2. H. 127b <i>One Step</i> 2. H. 160 <i>Trois esquisses</i> (Three Sketches) zongorára 3. H. 168 <i>Le Jazz</i> 4. H. 172 Jazz szvit 5. H. 174 Esz-dúr szextett fúvosokra és zongorára	
3. több stílus fúziója, saját jazz jellegű témák felhasználásával	1. H. 123b <i>Foxtrot born "On the Corner"</i> 2. H. 143 Cello Concertino 3. H. 149 I. Zongoraverseny 4. H. 152 d-moll hegedűszonáta 5. H. 158 Pro tanec (For Dancing) 6. H. 181 8 Prelúd zongorára 7. H. 202 <i>Études rythmiques</i>	
4. amikor leginkább csak hangulatában, harmóniákban, ritmikában köszön vissza a jazz.	1. H. 137 Puppets No. 2 Nova loutka 2. H. 142 Half-time 3. H. 154 <i>Trois danses tcheques</i> 4. H. 277, H. 286, H. 340 Gordonka szonáták	

4. A gordonka szonáták vizsgálata

Érdekes megfigyeli, hogy Martinů jazz-korszakából, milyen megoldások maradtak meg későbbi műveiben. A három csellószonáta vizsgálatánál pont ezt szeretném nyomon követni. Természetesen sok olyan részlet van – ahogy James Reese Europe kapcsán már korábban szóba került – ami csak előadásmód, felfogás kérdése, nem egyértelmű, hogy valójában eredeztethető-e a jazz korszakából, vagy sem. Továbbá nem szabad megfeledkeznünk arról sem, amit Mihule mondott a ritmika használatáról Martinů műveiben a jazz hatását követően.¹ Sok olyan elemet használ Martinů a szonáták során, amit például a *Trois Esquisses*, H160 (1927) művében is jelen van – főként az első *Tempo di Blues* és a harmadik *Tempo di Charleston* tételekben. Talán Martinů legerősebb és legszembetűnőbb jellemzője a sokszínű ritmika használata. Egy részről a ritmikai flexibilitás, szinkópáltság, az egyszerű kettes és hármas motívumok, sémák szinte állandó jelenléte természetes és elkerülhetetlen része a bohém-morva folklórnak, ami hatalmas szerepet tölt be Martinů művészetében.² A jazzból származó ritmikai elemek is tagadhatatlanul jelen vannak nála (amit származása révén minden bizonnyal könnyedén magába olvasztott) és természetesen Stravinsky hatása sem vitatható.³ Ahogy Large fogalmaz, a jazz befogadásával kialakult ritmikus flexibilitása az egyik meghatározó eleme Martinů érett stílusának.⁴

Sokszor használ modális (főként dór, líd, mixolíd és fríg) és egész hangú skálákat is, valamint számos művében jelen van a bitonalitás, politonalitás.⁵ Ezek többnyire a három cselló-zongora szonátában is jelen vannak. A skála harmadik fokának váltakozó dúr-moll jellege szintén jelen van a morva népzeneben.⁶ Talán épp azért olyan nehéz a jazz hatását harmónia tekintetében vizsgálni, mert túl sok hatást, forrást kell figyelembe venni, és ezért legtöbbször nem tudható, hogy az adott megoldás minek köszönhető. Egy biztos, hiába tűnik sok modális rész jazzesnek mai füllel, a modális jazz csak az ötvenes évektől vált meghatározó stílussá. Viszont éppen emiatt nagyon előre mutatónak hat Martinů zenéje. Hasonló módon ad fejtörésre okot

¹ korábban idézve a 38. oldalon (Jaroslav Mihule: *A Pocket Guide to the Life and Work of Bohuslav Martinů*. (Polička: Municipal Museum and Gallery Polička, 2008). 14)

² Brian Large: *Martinů*. (London: Duckworth, 1975). 143

³ I.m., 144.

⁴ I.m., 52.

⁵ I.m., 144.

⁶ I.m., 147.

a pentaton skálák, moll dúr közötti lebegés, a diszsonáns akkordok feloldás nélküli használata, vagy éppen az akkordcsúszások, hiszen ezek táplálkozhatnak népzenei gyökerekből, impresszionista hatásból vagy éppen a jazzből. A szonáták hallatán többször eszünkbe juthatnak a korszak meghatározó jazz kompozíciói, George Gershwin például az 1930-as *I got Rhythm* számának az akkordmeneteivel, improvizatív szóló részeivel, vagy éppen Duke Ellington *It Don't Mean a Thing* című szerzeménye az improvizatív szóló használata és a közbeszűrő akkordok jellege miatt, nem beszélve a ritmikai elemekről. Šafránek, könyvében Martinů egy 1925-ös gondolatát közli velünk, ahol a szerző úgy fogalmaz: „Gyakran eszembe jut a szláv népzene és dalok hihetetlen pregnáns ritmusa, karakteres és ritmikus hangszeres kísérete, és olyankor úgy látom, hogy éppen ezért nekünk nem feltétlen kell a jazzhez folyamodnunk. Természetesen nem lehet eltagadni az életünkben betöltött szerepét, ami megad mindent, ami a kifejezéséhez szükséges. A kérdés csak az, hogy mekkora teret kap, hogy jelenik meg ez a hatás.”⁷ Egy másik alkalommal így nyilatkozott Martinů: „A rövid jazz hangok szakadatlan áradata, az összhang a ritmikai káoszon belül megragadja az időszak féktelenségét és idegességét, nem is csoda, hogy majdnem minden fiatal magáénak érzi ezt a stílust.”⁸ Ahogy Large fogalmaz, az ütemvonal és az ütemmutató gyakran csak a művek könnyebb olvasását elősegítő jegyek.⁹

Érdekes, hogy mindegyik szonáta a zongora szólójával indul (az első két szonáta harmadik, valamint a harmadik szonáta második tételét leszámítva minden tétel), amíg az első két szonátában ez terjedelmesebb, a harmadikban mindössze hét ütem. Ezen felül elmondható, hogy mindkét hangszernek számos kadenciális szóló területe van a szonátákban; bár az tagadhatatlan, hogy a zongora nagyobb szerepet kap ezen a téren.

⁷ Miloš Šafránek, *Bohuslav Martinů: His Life and Works*. (ford). Roberta Finlayson-Samsourová (London: Allan Wingate, 1962)117.

⁸ Idézi Jana Smékalová: „Bohuslav Martinů.” In: *Bohuslav Martinů: Works Inspired by Jazz and Sport*. (Praha: Supraphon, 1996). CD SU 3058-2 011. 5.

⁹ Large: *Martinů*. I.m., 143.

4.1. I. gordonka – zongora szonáta, H. 277

Az első cselló szonátát 1939 május 12-én fejezte be Párizsban (a dátumot Kaprálová is megerősíti egy szüleinek írt levelében, a második tétel már május 4-én készen volt).¹⁰ Egy évvel később, május 19-én került sor a bemutatóra Párizsban, a Trintonban (később Societé de la Musique Contemporaine), Pierre Fournier és Rudolf Firkušný közreműködésével.¹¹ Ez volt az utolsó koncert, amin még jelen volt; a közelgő fenyegetés és végül barátja Firkušný tanácsára június 10-én útnak indultak feleségével.¹² Martinů úgy emlékezett vissza, hogy „A jelenlévők azt érezték ez volt az utolsó üdvözet, az utolsó reménysugár egy jobb világból. Egy pár pillanatra megragadott minket, hogy mit is adhat a zene és hogyan tudja elfeledtetni velünk a valóságot.”¹³ Martinů egy 1940-ben Šafránéknek írt levelében fejti ki, a nála ritkán megjelenő elégedettségét és büszkeségét művei iránt (Ricercari, Cello Sonata és a Concerto Grosso). Martinů arról ír, hogy ezen műveknek előadása mekkora sikert hozott számára és közben a lejegyzés módja még saját maga iránt is tiszteletet ébresztett benne.¹⁴ A szerző nem sokkal a szonáta komponálását megelőzően egy koncertet hallgatott, ahol Bach művei szólaltak meg. Martinů teljesen elérzékenyülten ismerősihez fordulva csak annyit mondott: „Az az érzés kerített hatalmába, hogy milyen furcsa és különös, hogy valami ennyire szép még létezhet a világon”¹⁵ Ez jól mutatja, lelkileg mennyire megterhelő volt számára ez az időszak. A szonáta alapvetően drámai hangvételére, nyugtalanságára és rapszodikus érzelmi kitöréseire, a közelgő háború fenyegetése szolgálhat magyarázatként.

A szonáta nyitó tételében a 4-es próbajel után öttel figyelhetjük meg az első olyan esetet, ahol a cselló folytatja a már megismert témát, a zongora azonban átalakul és a 4-es próbajelnél megjelenő anyagából egy újat épít, – ezzel az eltolt pulzációval a cselló hármas lüktetését felborítva.

¹⁰ Šafránék: *Martinů*. I.m., 189.

¹¹ I.m., 79.

¹² Large: *Martinů*. I.m., 79-80.

¹³ Šafránék: *Martinů*. I.m., 189.

¹⁴ Vít Zouhar&Gabriela Coufalová: *Dear Miloš. Bohuslav Martinů's letters to Miloš Šafránék*. (ford.) Hilda Hearne, John Hearne és Adam Prentis. (Olomouc:Palacký Universiatic Olomouc. 2019.) 156.

¹⁵ Šafránék: *Martinů*. I.m., 189.

A gordonka szonáták vizsgálata

Animando poco a poco

Animando poco a poco

pp *pp* *poco f*

mf *f* *mp*

4 5

H. 277 első tételében a zongora eltolt súlyozású anyaga

A 7-es próbajel után ötödik ütemtől is eltolódik a súlyozás, a zongora kettőre a cselló háromra jövő akkordjával. A cselló ezt a súlyeltolást a következő ütemekben is tovább viszi.

7 8

f *mp* *f* *meno f*

f *mf*

H. 277 első tételében a 7-es próbajel utáni terület

A következő ilyen terület a 10-es próbajel előtti négy ütem, ahol a zongora balkeze a tétel motorjának számító ritmikát játssza, a jobb keze pedig hármás osztású tizenhatodokat, ehhez jön hozzá a csellónál megszólaló kettes lüktetésű tizenhatod anyag.

H. 277 első tételében a 10-es számot megelőző négy ütem

Ebben a 24-es próbajelt követő részben érdemes megfigyelni, ahogy átalakul a súlyozás. A 24 utáni második ütemben indul az új rész, a második nyolcadon. Hallgatva egyértelműen az ütem első hangjának gondolnánk. A csavar a 25 utáni második ütemben jön, amikor a cselló már az ütem elejére hozza a súlyt, de a zongora folytatja a második nyolcadra jövő akkordjait.

H. 277 első tételében a 24-es próbajeltől kezdődő terület

A tétel vége felé, a 31-es számot követően egy rövid időre teljesen eltűnik a lüktetés, ütemérzet. A hármas lüktetésből nagy duolába megy át, ami az allargando miatti szélesítés miatt még inkább időn kívülnek tűnik, ezt követi a meno üteme, ahol a cselló triólája teljesen szabaddá, improvizatívává teszi ezt a területet. Az ebben a pár ütemben, minden hangon megjelenő súlyok miatt, csak később áll vissza az ütemérzet.

The image displays two systems of musical notation for guitar. The first system, labeled '30', features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex, rhythmic accompaniment. The second system, labeled '31', is marked 'Allarg.' and 'Meno', indicating a change in tempo and a shift to a 2/4 time signature. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings like 'ff'.

H. 277 első tételének 31-es próbajele

A második tétel (Meno) háromnegyedes szakaszának indulásánál, a zongora felső szólama egy offbeates anyagot játszik. Tulajdonképpen ez egy 5/8-os, három hangból álló anyag, aminek a második csoportja az ütem utolsó nyolcadán indul.

The image displays a musical score for the 'Meno' section of H. 277, consisting of piano and violin parts. The score is written in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The piano part is divided into two systems. The first system includes a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system continues the piano accompaniment. The violin part is written in a single system, featuring a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *f*, *molto f marc.*, *poco f*, and *espress.*, as well as articulation marks like accents and slurs. A box containing the number '6' is placed above the violin staff in the second system. The score concludes with a fermata over the final note of the violin part.

H. 277 második tételének Meno jelzésű 3/4-es szakasza

A harmadik tételben a 2-es próbajel után harmadik ütemben kezdődő részt érdemes megnézni, ahol a cselló 3/8-os szólama ütközik a zongora egyenletes tizenhatod játékával. A súlytalan helyeken jövő csoportok összetartozására még kötőívvel is ráerősít. A háromnegyedes leírásnak köszönhetően nem annyira látványos ez a súlyeltolás, ha azonban ez is 4/4-es lejegyzésben szerepelne, – akár az előtte, vagy az öt követő rész – akkor a forgás sokkal látványosabb lenne.

The image shows a musical score for the third movement of H. 277, starting at the second rehearsal mark. The score is in 3/8 time and features a cello line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady stream of sixteenth notes. The cello line has a more complex, syncopated rhythm. Dynamics include *mf*, *p*, *poco f*, and *pp*. A box with the number '2' is placed above the first measure of the cello line.

H. 277 harmadik tételének 2-es számnál induló szakasza

Egy másik izgalmas hely a 3-as számot övező terület. Már a próbajelt megelőző első és harmadik ütemek végén megjelenik a zongora erős és hangsúlyos offbeat akkordja, ami a 4/4-nél még intenzívebbé válik. A csúcspontot a 3-as szám utáni harmadik ütemben induló cselló improvizatív anyaga adja, ami tulajdonképpen, mint a szekunder ragtime borítja fel teljesen az ütemeket és a súlyérzetet. Ebben és ennek

fenntartásában nagy segítségére van a zongora, aki váratlan és mindentől függetlenül megszólaló akkordjaival nem engedi, hogy a hallgatóság füle idővel ráálljon a cselló hármas csoportjaira.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a bass staff and a grand staff (treble and bass clefs). The second system is marked with a '3' in a box and includes a bass staff and a grand staff. The third system also features a bass staff and a grand staff. Dynamics such as *f*, *p*, and *mf* are indicated throughout the score. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like accents and slurs.

H. 277 harmadik tétel 3-as próbajelel övező területe

Hasonló dolgot visz véghez Martinů később a 17-es próbajel üteménél. Itt csak erre az egy ütemre terjed ki és a korábbi példával ellentétben itt a zongora négyes csoportokban mozgó tizenhatodokat játszik (ebben az ütemben csak a két kéz együttese adja ki a tizenhatod mozgást).

A gordonka szonáták vizsgálata

The image displays a musical score for guitar, consisting of two systems of staves. The upper system features a single bass staff with a treble clef and a 4/4 time signature. It begins with a box containing the number '17'. The notation includes eighth and sixteenth notes, with various articulation marks such as accents and slurs. The lower system consists of two staves for piano accompaniment, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The piano part includes chords, arpeggiated figures, and melodic lines, with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte) visible.

H. 277 harmadik tétel 17-es próbajel

4.2. II. gordonka – zongora szonáta, H. 286

Az Egyesült Államokba érkezését követő első kompozíciók között szerepel a második cselló-zongora szonáta. Érezhető a kapcsolat az első szonátával (különösen az első két tételben), harmadik tétele azonban már sokkal derűsebb képet mutat. Az 1941-es születésű mű komponálása ezúttal nem ment olyan könnyen (Martinů többnyire kifejezetten gyorsan komponál, ezért nem gyakori a jelen esetben két hónapot, november és december felülelő időszak).¹⁶ A művet Frank Rybkának ajánlotta, aki Amerikába érkezésük óta segítette Martinůt – kettejük között egy életre szóló barátság jött létre, melynek nyomát őrzi levelezésük, valamint a Rybka fia által kiadott könyv.¹⁷ A szonáta születését övező időszak még igen megterhelő volt Martinů számára; egy újságírónak azt nyilatkozta Long Islandbe költözését követő négy hónap után, hogy „Az esti séták segítenek kiengedni... a csend és nyugalom elengedhetetlen része a munkámnak...Még nem nyertem vissza a belső békémet, de talán majd idővel az is eljön.”¹⁸ A bemutatóra New Yorkban került sor 1942. március 18-án Lucien Laporte és Elly Bontempo előadásában.¹⁹ Martinů a szonátával kapcsolatban megjegyezte, hogy némely előadó eltúlzott interpretációja miatt sérülnek, vagy teljesen eltorzulnak a finom ritmikai különbségek – erről tíz évvel később naplójába is ír egy bejegyzést:²⁰

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled '(original)' and the bottom staff is labeled '【Incorrect phrasing】'. Both staves show a sequence of notes and rests. The original phrasing has a specific rhythmic grouping, while the incorrect phrasing changes the grouping of notes, illustrating a difference in interpretation.

Martinů: A pontos és a helytelen előadásmód bemutatása

¹⁶ Šafránek: *Martinů*. I.m., 206., Maga Martinů is fáradtságosnak és nehézkesnek nevezte a szonáta komponálási időszakát. F. James Rybka: *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. (Lanham: Scarecrow Press, 2011). 114.

¹⁷ Rybka: *Martinů*. I.m., 114.

¹⁸ Šafránek: *Martinů*. I.m., 206

¹⁹ Graham Melville-Mason: „Cello Sonata No. 2, H 286.” In: *Bohuslav Martinů: Sonatas and Variations for Cello and Piano*. (Essex: Chandos Records Ltd, 2010). CHAN 10602. 7. 1950-ben Watch Hillben Hans Kindler özvegyét látogatta meg Rybka és Martinů, ahol olyannyira meleg fogadtatásban részesültek, hogy az özvegy által rendezett házi zenei összejövetelen a két barát előadta a Rybkának dedikált második gordonka szonátát. Rybka: *Martinů*. I.m., 195.

²⁰ Šafránek: *Martinů*. I.m., 207.

Duration: 18 minutes

Sonata No. 2

I

Allegro (♩. = 72-76)

Bohuslav Martinu

The image shows the beginning of the first movement of Sonata No. 2 by Bohuslav Martinu. The score is for Cello and Piano. The Cello part is on a single staff with a treble clef. The Piano part is on two staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro (♩. = 72-76)'. The key signature has one flat (B-flat). The score shows the first few measures of the piece, with dynamic markings like 'meno f' and 'piu f'.

H. 286 első tételének indulása

Martinu úgy indítja el a második ütem zongora anyagát, hogy nem érezni a súlyviszonyokat. Bárhogy is gondolkodunk a formálást illetően, az ötödik ütemtől kezdve valójában megszűnnek az ütemvonalak; így nincs értelme súlytalan helyre jövő súlyokról, szinkópáltságról, vagy önmagában súlyérzetről beszélni, mivel egy állandóan változó lüktetés forgatagában találjuk magunkat.

Később a C próbajelnél érdekes szekunder ragtime szerű anyag jelenik meg a zongora felső szólamában, azonban a beírt dinamikáknak köszönhetően annyira a háttérbe szorul, hogy igazi ereje nincsen, inkább csak egy színezet.

The musical score consists of several systems of staves. The first system shows a grand staff with piano and bass clefs, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings like *poco f*, *f*, and *(mf)*. A 'C' time signature change is indicated. The second system continues with a *mf* dynamic marking. The third system includes a 'D' time signature change. The score concludes with a final cadence in the bass clef.

H. 286 első tétel C jelzés utáni terület

Egy másik ilyen terület az M betűtől indul, ahol szintén a zongora felső szólamában, a háttérben elbújva jelenik meg a ritmika. Az ütemenkénti kötőívek még tovább gyengítik a formát, egyhítik az intenzitását.

H. 286 első tétel M jelzést követő rész

A második tételben érdemes megfigyelni a zongora anyagát F előtt tizenkettőtől (4/4). Martinů úgy indítja el ezt a területet, hogy csak az ütem végén lehessen érezni a súlyviszonyokat. Mire megszokjuk a lüktetést (felső szólam egy nyolcad külön, kettő átkötve), az ezt követő ötödik ütemben (forte) már egy nyolcaddal rövidül a csoport; így jelenik meg az offbeat. A következő ütemben még egy szintet emelve tovább rövidül a szerkezet és a negyedik nyolcaddon egy újabb akkord jön.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for a grand piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system begins with a dynamic marking of *p* and a tempo marking of $(12/8)$. The second system features a dynamic marking of *mf*. The third system includes a dynamic marking of *f*. The fourth system also includes a dynamic marking of *f* and the alphanumeric code A.S.194312. The music is characterized by complex rhythmic patterns and chromatic movement, typical of Martinů's style.

H. 286 második tétel F előtti 4/4 (12/8) -es terület

Rögtön ezt követően, az F előtti negyedik ütemben megjelennek az alsó szólamban a kvartolák, és habár úgy tűnik, hogy a következő ütemben jövő duolákkal feloldódik a hármas és négyes csoportok ritmikai ütköztetése, valójában csak átalakul. Igazából az

F előtti negyedik ütem utolsó hangjával indul el az alsó szólamban a szekunder ragtime anyag.

H. 286 második tétel F előtt negyedik ütemben kezdődő rész

A következő példa a tétel elejét mutatja be. Megfigyelhetjük, ahogy a szerző ezekben a sorokban, a jazz-zongorázásban is kedvelt felrakásokat és fordulatokat alkalmazza.

H. 286 második tétel kezdősorai a harmadik ütemtől

A harmadik tételben már az ötödik ütemben megjelenik a zongora szólamában a főtémából származó hármast csoportok szekunder ragtime-ként való használata.

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system includes a bass staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a separate treble staff. The music is written in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first system begins with a dynamic marking of *mf* and a fermata over the first measure. The second system features a dynamic marking of *mp*. The third system includes a dynamic marking of *mf* and a fermata over the final measure. The score is characterized by intricate rhythmic patterns, including triplets and syncopation, which are typical of the 'secondary ragtime' style mentioned in the text.

H. 286 harmadik tétel ötödik ütemtől kezdődő rész

Valamivel később, a C jelzést megelőző negyedik ütemtől, majd két ütem kihagyás után, magától a jelzéstől követhetjük nyomon ugyanezt.

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system is written for both the right and left hands. The first system begins with a dynamic marking of *mp*. The second system includes markings for *poco* and *p*. The third system features a common time signature 'C' and a dynamic marking of *p*, along with the instruction *scherz.*. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

H. 286 harmadik tétel C jelzést övező terület

A D után négygel kezdődő zongora tizenhatod menetére szintén érdemes odafigyelni, ami ugyan nem folytatódik, de így ütemen belül is megjelenik a szekunder ragtime ritmikának megfelelő anyag.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system features a vocal line on a single staff and piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a 'poco' marking. The piano accompaniment includes dynamic markings such as 'mf' and 'f'. The second system consists of piano accompaniment on two staves, with dynamic markings including 'mp', 'p', and 'mf'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

H. 286 harmadik tétel D után négygyel kezdődő zongora anyag

Pár ütemmel később, az E előtti harmadik ütemtől egy sokkal nagyobb területen figyelhetjük meg ezt a jelenséget. A kottakép látványa azért nem adja vissza, amit egy előadást hallgatva érezhetünk, mert a 3/4-es lejegyzésnek (és ütemen belüli eltolás hiányának) köszönhetően nem fordulnak át a hármas csoportok az ütemvonalakon, így tiszta képpel találkozunk. Az első két példánál ez sokkal inkább szembetűnő, de ettől függetlenül jól látható, és még inkább hallható, hogy mi történik.

A gordonka szonáták vizsgálata

The image displays two systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The first system shows a melodic line in the bass staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff. Dynamics include *mf*. The second system features a section marked *f risoluto* in the bass staff, with a chord marked 'E' in the treble staff. Dynamics in this section include *f* and *mf*.

H. 286 harmadik tétel E előtt hárommal induló terület

A bemutatott figurák többször megjelennek, végig kísérve az egész tételt.

4.3. III. gordonka – zongora szonáta, H. 277

H. 340 3. Cselló-zongora szonáta (1952). A kompozíciót régi, párizsi jó barátjának, Hans Kindlernek ajánlotta.²¹ Martinů 1952-ben, a nyári vakációjának végét Vieux Moulinben töltötte, ahol három hét alatt megírta a művet (október 5).²² A premier 1955 október 20-án, Prágában volt, František Smetana és Jiří Hubička előadásában.²³ Általánosságban elmondható, hogy a szonátából árad a derű, könnyedség, játékoság, humor, frissesség (leszámítva a második tételben megjelenő keserűséget, fájdalmat). Az első két szonátával ellentétben itt sokkal kevésbé érezni hirtelen váltásokat, csapongást. Témáit tekintve elmondható, hogy sokkal táncosabb, és a cseh gyökerek dominálnak. Levelezéséből tudható, hogy élete végéig erős honvágya volt szülőföldje után; talán ez a szonáta egyfajta visszatekintés, egy memoár.

Fontos megemlíteni, hogy minhárom kotta anyaga számos hibát tartalmaz. A harmadik szonáta esetében a szándékosság is közrejátszik, hiszen a 2002-es Bärenreiter kiadás megjelenéséig, csak a František Smetana által közreadott és több helyen átdolgozott verzió volt elérhető, ami nagyban eltér a szerző kéziratától és a zongora kottában szereplő cselló szólamtól is.²⁴

Az első tétel 1-es próbajelénél, az ütem végén indul a zongora felső szólamának swinges anyaga, ez egészen a második 3/4-es ütemig tart.

H. 340 első tétel 1-es próbajel területe

²¹ Šafránek: *Martinů*. I.m., 247.

²² Large: *Martinů*. I.m., 140, Šafránek: *Martinů*. I.m., 269.

²³ Graham Melville-Mason: „Cello Sonata No. 3, H 340.” In: *Bohuslav Martinů: Sonatas and Variations for Cello and Piano*. (Essex: Chandos Records Ltd, 2010). CHAN 10602. 8.

²⁴ Aleš Březina: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340.” (ford.): Karla Hanzlová. In: *Bohuslav Martinů: Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír*. (Praha: Edition Bärenreiter, 2002). H07893. 2-3.

Érdeemes megfigyelni az 5-ös és 6-os próbajel közötti területet. Martinů itt a jazzben is bevett, arra mutató akkordokat használ. A tétel elejének hangulata és swings érzete is visszaköszön ezekben az ütemekben.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a bass line and a grand staff (treble and bass clefs). The second system is a grand staff (treble and bass clefs). Chord symbols are written below the bass line of the second system.

Chord symbols in the second system: C, C7♯9, Am7, Dbmaj7♭6, F/C, Ab, G7/D, Em7/G, Gsus4/F, Dbmaj7♭6, F/C, C.

Dynamic markings: *f*, *f cantabile*, *f*.

H. 340 első tétel 5-ös és 6-os próbajel közötti terület.

A második tétel elején megszólaló (fekete billentyűs) pentaton skála rész a gitár imitálásának ható pizzicato játékmóddal együtt bluesos hatást kölcsönöz az indulásnak.

II

Andante (♩ = 76)

The musical score is written for piano and cello/bass. The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 76 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system shows the piano part with a guitar-like pizzicato texture and the cello/bass part with a pentatonic scale. The second system continues the piece with various dynamics and articulations.

H. 340 második tétel indulása

A harmadik tétel elején megjelenő ritmika swingses érzetet ad; az ehhez társuló második és negyedik ütem alsó szólamában megjelenő offbeat, pedig még inkább jazzes hangulatot teremt a bevezetőben.

III

Allegro (ma non Presto) M. M. ♩ = 108

H. 340 harmadik tétel bevezetése

1-es próbajel előtt kettővel megjelenő, erős szinkópáltságban megszólaló hatos hangzatok, egyértelműen jazzes színezetet adnak a területnek.

H. 340 harmadik tételében az 1-es próbajelt megelőző ütemek

Az 5-ös próbajelnél egy bluesos megoldást láthatunk, ahogy az F-dúr oldás előtt a zongora E hangjai és a cselló Esz-hangja találkozik.



H. 340 harmadik tételének 5-ös próbajele

Martinů az 5-ös próbajel után tizenegy-tizenkettővel érdekes szinkópált ritmikai játékot alkalmaz. Az előtte lévő két ütemben ugyan az a motívum vonul végig, azonban itt a az ütem felétől elhagy egy tizenhatodot, amivel megborítja a pulzációt. Ez a második ütem első felében is megmarad, csak a leírás módja változik (tizenhatod hang és szünet helyett nyolcad hang); ezt az ütem végére már a zongora két szólama között elosztott folyamatos tizenhatodok követik.



H. 340 harmadik tétel 5-ös próbajel után tizenegy-tizenkettő

Még a zongora közjátékának végét megelőzően, a 6-os próbajel előtt négyvel egy improvizáció szerű részt figyelhetünk meg, ahol a hármas csoportoknak köszönhetően teljesen megváltozik az idő és súlyérzetünk.

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a piano (p) and cello (c) part. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets. The cello part has a more melodic line with some triplets. The second system shows the piano part continuing with a similar rhythmic pattern, while the cello part has a six-measure rest, indicated by a circled '6' above the staff. The piano part continues to play during this rest. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4.

H. 340 harmadik tétel 6-os szám előtti négy ütem

Ha a 12-es számnál megfigyeljük a cselló szólamát, láthatjuk, hogy nem csak a kvartola ritmus ütközése jelenik meg, hanem az azon belül megjelenő hármas csoportoknak köszönhetően a szekunder ragtime-nak megfelelő súlyeltolódás is. Ez a következő ütem végén visszaalakul négyes csoportokká, és bár a 12 után harmadik ütemben (a nyújtópontos triola második hangjától) úgy tűnik, újra a hármas csoportok fognak dominálni, de hamar beáll a négyes szerkezet, amit a próbajel után hattal már a zongorával együtt játszanak.

H. 340 harmadik tétel 12-es próbajel területe

Pár ütemmel később, a tétel vége előtti hatodik ütemtől egy újabb váltás jön, amikor visszatérnek a kvartolák a három hangos csoportosulással. A következő ütem elején megjelenő nyújtóponos triolánál sem szűnik meg a hármas egység, ezzel csak még izgalmasabbá téve a ritmikát és a súlyozást.

H. 340 harmadik tétel vége előtt hat ütemmel kezdődő terület

5. Összegzés

A fentiek alapján látható Martinů milyen változatosan használja a jazzt művei során. Ha a téma, vagy az elképzelése azt kívánja, akkor banálisan, groteszk hatást keltve nyúl hozzá (pl: a *La revue de cuisine* bizonyos részei), máskor játékosan (pl: H.181 & *Preludes*), megint más alkalommal sokkal elvontabb módon (pl: H. 182 No 1-es Hegedű-zongora szonáta), de ugyanakkor van, hogy csak elemeiben használja fel (pl: csellószonáták). Elmondható, hogy jellemző Martinóra a skálázó motívumok, modális akkordok, váratlan harmóniai váltások használata, a különböző harmóniák egymásra helyezése. De jellegzetes tulajdonsága a poliritmia, a szinkópáltság, a súlyeltolások, és az offbeat használata, valamint az ütemmutatóval és az imitált improvizációval való játék. Martinů műveit hallgatva észrevehetjük, hogy sok későbbi kompozíciójában is jelen vannak elemek a jazzból, csak különböző mértékben használja őket.

Függelék

8 *sf* **a Tempo**

cresc. *sf*

sf *sf*

This musical score is for the first piece of 'Trois danses tcheques'. It features a piano introduction marked '8' with a dotted line leading to a section marked 'a Tempo'. The score is written for piano with treble and bass staves. The treble staff contains a melodic line with eighth-note patterns and slurs, marked with 'cresc.' and 'sf'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, also marked with 'sf'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

H-154. *Trois danses tcheques*, No 1. Okročák szekunder ragtime ritmika

mf *cresc.* *mf*

sf *mf* *cresc.*

This musical score shows the beginning of the first piece, focusing on the 'Okročák kezdőtéma eltolt súlyozása' (Okročák's shifted weight of the opening theme). It is written for piano with treble and bass staves. The treble staff features a melodic line with slurs and dynamic markings of 'mf', 'cresc.', and 'mf'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and slurs, marked with 'sf', 'mf', and 'cresc.'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4.

H-154. *Trois danses tcheques*, No 1. Okročák kezdőtéma eltolt súlyozása

6 Jazz rhythmus

Allegro moderato

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature changes from one sharp (F#) to one flat (Bb) in the fourth system. The score includes various musical notations such as dynamics (f, mf, p), articulation (accents, slurs), and complex rhythmic patterns in both hands. The bass line features a consistent rhythmic accompaniment with some syncopation.

Részlet Martinů H. 202 7 *Études rythmiques* hatodik etűdjéből.

I

The image displays four systems of musical notation for Violin and Piano. The first system is labeled 'VIOLON' and 'PIANO'. The first system includes a red box around a violin passage marked 'poco f. espress.' and a piano passage marked 'p' and 'cresc.'. The second system features two red boxes: one on the piano left hand and one on the violin right hand. The third system has a red box on the violin right hand. The fourth system has a red box on the violin right hand, with piano markings 'espress. molto' and 'pizz.'.

H. 182 No 1-es Hegedű-zongora szonáta 1. tétel, Gershwin *Rhapsody in Blue* idézet és annak variánsai.

The image displays two systems of musical notation for Violin and Piano. The first system is marked 'sul G', 'poco mf cantabile', and 'mf'. A red box highlights a violin passage. The second system is marked 'diminu.', 'p', and 'poco mf'.

H. 182 No 1-es Hegedű-zongora szonáta 1. tétel, Gershwin *Rhapsody in Blue* idézet és annak variánsai – folytatás

50

ff

mf

mf

gliss.

This system contains measures 50-53. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a melodic line with triplets and slurs. The middle staves have rhythmic accompaniment. The bottom staff includes a glissando marking. Dynamics range from fortissimo (ff) to mezzo-forte (mf).

poco f

This system contains measures 54-55. It continues the musical texture from the previous system. The bottom staff is marked 'poco f'. Dynamics include fortissimo (ff) and mezzo-forte (mf).

56

ff

mf

This system contains measures 56-59. It features a dense texture with many triplets. Dynamics include fortissimo (ff) and mezzo-forte (mf).

60

mf

ff

This system contains measures 60-63. It continues the complex texture with triplets. Dynamics include mezzo-forte (mf) and fortissimo (ff).

H. 150 No.2 vonósnégyes I. tétel

The image displays a musical score for the first movement of H. 150 No. 2, Violin I. The score is presented in four systems, each containing three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The first system begins at measure 85, marked with a box containing the number '85'. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and a dynamic marking of *mf*. The second system continues the piece. The third system starts at measure 90, marked with a box containing '90', and includes performance instructions such as *poco marc.*, *poco*, *arco*, and *mf*. The fourth system begins at measure 95, marked with a box containing '95', and includes instructions like *poco f espr.* and *p*. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

H. 150 No.2 vonósnegyes I. tétel

110

arco
mf espr.
arco
mf
f
f espr.
f espr.
f espr.

This musical system covers measures 110 to 115. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first staff is marked 'arco' and 'mf espr.'. The second staff is marked 'arco' and 'mf'. The third and fourth staves are marked 'mf'. The system concludes with a dynamic marking of 'f' and 'f espr.' on the first and second staves, and 'f espr.' on the third and fourth staves.

115

This musical system covers measures 115 to 120. It continues the string quartet piece with four staves. The key signature remains one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns and phrasing across all staves.

H. 150 No.2 vonósnégyes I. tétel

190

f sempre
f sempre
f

This musical system covers measures 190 to 195. It features four staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first and second staves contain triplet markings. The system concludes with a dynamic marking of 'f' on the first and second staves, and 'f' on the third and fourth staves.

195

f

This musical system covers measures 195 to 200. It features four staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first and second staves contain triplet markings. The system concludes with a dynamic marking of 'f' on the first and second staves, and 'f' on the third and fourth staves.

H. 150 No.2 vonósnégyes I. tétel

Bibliográfia

- Argyle, Ray: *Scott Joplin and the Age of Ragtime*. Jefferson: McFarland & Company Inc. 2009.
- Badger, Reid: *A Life in Ragtime. A Biography of James Reese Europe*. New York: Oxford University Press, 1995.
- Balmer, Paul: *Stéphane Grappelli: With And Without Django*. London: Sanctuary Publishing, 2003.
- Berlin, Edward A.: „Ragtime.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 20. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 755-759.
- Březina, Aleš: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340.” (ford.): Karla Hanzlová. In: *Bohuslav Martinů: Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír*. Praha: Edition Bärenreiter, 2002. H07893.
- Celenza, Anna Harwell: „Jazz Crosses the Atlantic”. In: Uó. (szerk.): *Jazz Italian Style. From its Origins in New Orleans to Fascist Italy and Sinatra*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 41–68.
- Charters, Samuel B. – Kunstadt, Leonard: *Jazz: A History of the New York Scene*. Garden City: Doubleday & Company, Inc. 1962.
- Collier, James Lincoln: „Bechet, Sydney” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 3. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 37-38.
- Cooke, Mervyn: *Jazz*. London: Thames and Hudson, 1998.
- Crease, Robert P.: „Jazz and Dance.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. New York: Oxford University Press, 2005. 696-705.
- Crump, Michael: *Martinů and the Symphony*. London: Toccata Press, 2010.
- Doubravová, Jarmila: „Music on the Pages of Moderní revue or the Growth of Modern Czech Music” In: Ales Brezina és Eva Velicka (szerk.): *Aspects of music, arts and religion during the period of Czech Modernism*. Bern: Peter Lang, 2009.
- Dregni, Michael: *Gypsy jazz. In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. New York: Oxford University Press. 2008.

- Gabbard, Krin: „The word jazz.” In: Mervyn Cooke – David Horn (szerk.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 1-6.
- Goddard, Chris: *Jazz Away From Home*. New York: Paddington Press, 1979.
- Goffin, Robert: *Jazz From the Congo to the Metropolitan*. Walter Schaap és Leonard G. Feather (ford.). New York: Da Capo Press, 1975.
- Handy, W.C.: *Father of The Blues*. (New York: The Macmillian Company, 1944).
- Hartl, Karla: „Introduction: Vítězslava Kaprálová: A Biographical Sketch.” In: Karla Hartl – Erik Entwistle (szerk.): *The Kaprálová Companion*. Lanham, MD: Lexinton Books, 2011. 1-10.
- : „Vítězslava Kaprálová: An Annotated Life Chronology.” In: Karla Hartl – Erik Entwistle (szerk.): *The Kaprálová Companion*. Lanham, MD: Lexinton Books, 2011. 121-153.
- : „Vítězslava Kaprálová: An Annotated Catalog of Works.” In: Karla Hartl – Erik Entwistle (szerk.): *The Kaprálová Companion*. Lanham, MD: Lexinton Books, 2011. 155-188.
- Heyman, Barbara B.: „Stravinsky and Ragtime”^[1]_{SEP} *The Musical Quarterly*, 68 (1982)/4, 543–562.
- Hodeir, André: *Jazz. Its evolution and essence*. David Noakes (ford.). London: Jazz Book Club, 1958.
- Hogwood, Christopher: „Critical notes.” In: Uő. (szerk.): *Bohuslav Martinů – La Revue De Cuisine. Ballet pour six instruments (1927)*. Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 2003, 85–96.
- : „Preface.” In: Uő. (szerk.): *Bohuslav Martinů – La Revue De Cuisine. Ballet pour six instruments (1927)*. Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 2003, xv–xxiv.
- Hogwood, Christopher (szerk.). Bohuslav Martinů: *La Revue De Cuisine. Kuchyňská Revue. Version pour piano de la suite de concert*. Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 2010, AL 18054.

- Jackson, Jeffrey H.: *Making Jazz French. Music and Modern Life on Interwar Paris*. Gilbert M. Joseph, Emily S. Rosenberg (szerk.): *American Encounters/Global Interactions*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Kelly, Barbara L.: „History and homage.” In: Deborah Mower (szerk.): *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge University Press, 2000. 7-27.
- Korabelnikova, Ludmila: *Alexander Tcherepnin. The Saga of a Russian Emigré Composer*. Sue-Ellen Hershman-Tcherepnin (szerk.), Anna Winestein (ford.). Bloomington: Indiana University Press, 2008.
- Kratochvíl, Jirka és Beckerman, Michael: „A Talk Around Martinů.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. Studies in Czech Music. Vol. 4. Hillsdale: Pendragon Press 2007.
- Kučerová, Lenka: Musicologica honlapja: <http://www.musicologica.cz/studie-leden-2013/music-theory-at-the-organ-school-in-prague-1830-1889> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.)
- Labelle, Nicole: „Roussel, Albert.” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 806-810.
- Large, Brian: *Martinů*. London: Gerald Duckworth, 1975.
- Mabary, Judy: „Martinů's Strangler: Where the Greeks Meet the Indians.” In: Michel Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. Hillsdale: Pendragon Press 2007. 95-116.
- Martinů, Bohuslav: *An Interview in English*. Rádióinterjú. Amerikai Egyesült Államok 1942. <https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/an-interview-in-english-usa-1942/> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.).
- Mellers, Wilfrid: „Stravinsky and Jazz”. *Tempo*, 81 (1967 nyár) 29–31.
- Melville-Mason, Graham: „Cello Sonata No. 2, H 286.” In: *Bohuslav Martinů: Sonatas and Variations for Cello and Piano*. (Essex: Chandos Records Ltd, 2010). CHAN 10602.
- : „Cello Sonata No. 3, H 340.” In: *Bohuslav Martinů: Sonatas and Variations for Cello and Piano*. (Essex: Chandos Records Ltd, 2010). CHAN 10602.
- Mihule, Jaroslav: *A Pocket Guide to the Life and Work of Bohuslav Martinů*. Polička: Municipal Museum and Gallery Policka, 2008.

- Milhaud, Darius: *My Happy Life. An Autobiography.*: Donald Evans, George Hall és Christopher Palmer (ford.). London és New York: Marion Boyars, 1995.
- Morath, Max: „Ragtime Then and Now.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz.* New York: Oxford University Press, 2005. 29-38.
- Mower, Deborah: *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck. (Music since 1900).* Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Nicholson, Stuart: *Jazz and Culture in a Global Age.* Boston: Northeastern University Press, 2014.
- Nielsen, Carl: „Jazz Bitterly Opposed in Germany.” *The New York Times.* (1928, március 11.) 8.
- N. N.: Prágai Konzervatórium honlapja: <http://www.prgcons.cz/history> (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.).
- N. N.: Rádiónyilatkozat leirata a bécsi Arnold Schönberg Center honlapján: https://www.schoenberg.at/index.php/en/?option=com_content&view=article&id=1206 (utolsó megtekintés dátuma: 2020. április 19.).
- N. N.: Schott kiadó leírása: <https://en.schott-music.com/shop/le-jazz-no166018.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 20.).
- N. N.: Schott kiadó leírása: <https://www.schott-music.com/en/jazz-suite-noc129124.html> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 20.).
- N. N.: „Paul Whitman” Discography Of American Historical Recordings: https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/104378/Whiteman_Paul?Matrix_page=100000 (utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 20.).
- N. N.: Leírás Martinů *Jazz Szvit* kompozíciójához: <https://www.ebonyband.nl/en/library/detail/detail/contact/naam/martinu/title/jazz-suite-1/> (utolsó megtekintés dátuma: 2022. június 20.).
- Popelka, F: Martinů levelének privát kiadása. Polička 1945.
- Porter, Bob: „The Blues in Jazz.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz.* New York: Oxford University Press, 2005. 64-77.
- Priestley, Brian: „Ragtime, blues, jazz and popular music”. In: David Rowland (szerk.): *The Cambridge Companion to the Piano.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 209–224.

- Raeburn, Bruce Boyd: „King Oliver, Jelly Roll Morton, and Sidney Bechet: Ménage à Trois, New Orleans Style” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. New York: Oxford University Press, 2005. 88-101.
- Rasula, Jed: „The jazz audience.” In: Mervyn Cooke – David Horn (szerk.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 55-58.
- Ravel, Maurice: „Take Jazz seriously” In: Arbie Orenstein: *A Ravel Reader. Correspondence, Articles, Interviews*. Mineola: Dover Publications, Inc. 2003.
- Roddy, Joseph: *Ravel in America. High Fidelity Magazine*. (1975 március). 58-63.
- Rogers, M. Robert: „Jazz Influence On French Music”. *The Musical Quarterly* 21/1 (1935), 53–68.
- Rybka, F. James: *Bohuslav Martinů: The Compulsion to Compose*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.
- Šafránek, Miloš: *Bohuslav Martinů: The Man and His Music*. Mrs. Božena Linhartová (ford.). New York: Alfred A. Knopf Inc, 1944.
- : *Bohuslav Martinů: His Life and Works*. London: Allan Wingate, 1962.
- Sager, David: „History, myth and legend: the problem of early jazz.” In: Mervyn Cooke – David Horn (szerk.): *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 270-285.
- Salamone, Frank A.: „Jazz and Its Impact on European Classical Music.” *Journal of Popular Culture* 38/4 (2005. Május). 732-743.
- Schuller, Gunther: „Jazz and Musical Exoticism.” In: Jonathan Bellman (szerk.): *The Exotic in Western Music*. Boston, MA: Northeastern University Press, 1998. 283–291.
- Sekles, Bernhard: „Jazz Bitterly Opposed in Germany.” *The New York Times*. (1928, március 11.).8.
- Simon, Robert C.: *Bohuslav Martinů. A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2014.
- Smaczny, Jan: „Martinů, Bohuslav”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. London: Macmillan Publisher Limited, 2001, 939–945.

- Smékalová, Jana: „Bohuslav Martinů.” In: *Bohuslav Martinů: Works Inspired by Jazz and Sport*. Praha: Supraphon, 1996. CD SU 3058-2 011. 5
- Svatos, Thomas D.: *Martinů's Subliminal States: A Study of the Composer's Writings and Reception, with a Translation of His 'American Diaries'*. (Rochester: University of Rochester Press, 2018).
- Szőllősy András: *Bartók Béla válogatott írásai. A parasztzene hatása az újabb műzenére*. Budapest: Tudományos és ismeretterjesztő kiadó, 1956.
- Taruskin, Richard: *Stravinsky and the Russian traditions: A biography of the works through Mavra*. Berkeley és Los Angeles: University of California Press. 1996.
- Taylor, Jeff: „The Early Origins of Jazz.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. New York: Oxford University Press, 2005. 39-52.
- Tucker, Mark – Jackson, A Travis: „Jazz.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 12. London: Macmillan Publisher Limited, 2001. 903–926.
- White, Eric Walter: *Stravinsky. The Composer and his Works*. Berkeley és Los Angeles: University of California Press, 1979.
- Youngren, William H.: „European Roots of Jazz.” In: Bill Kirchner (szerk.): *The Oxford Companion to Jazz*. (New York: Oxford University Press, 2005). 17-28.
- Zouhar, Vít & Coufalová, Gabriela: *Dear Miloš. Bohuslav Martinů's letters to Miloš Šafránek*. Hilda Hearne, John Hearne és Adam Prentis. Olomouc:Palacký (ford.). Universiac Olomouc. 2019.