

10.18132/LFZE.2020.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

BOHUSLAV MARTINŮ
CSELLÓ–ZONGORA SZONÁTÁI

NAGY MÍRA

TÉMAVEZETŐ: DR. MOHAY MIKLÓS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2019

10.18132/LFZE.2020.3

Tartalomjegyzék

Rövidítések és kottakiadványok	III
Köszönetnyilvánítás.....	IV
Bevezetés.....	V
I. Martinů élete, fontosabb művei	1
I.1 Polička 1890–1906	1
I.2 Prága 1906–1923	2
I.3 Párizs 1923–1940	5
I.4 Amerika 1941–1953	9
I.5 Európa 1953–1959.....	12
II. Martinů zenéjének stiláris elemei	15
II.1 Forma és szerkesztésmód.....	16
II.2 Harmóniai komponensek	19
II.3 Ritmikai jellemzők	22
III. 1. cselló–zongora szonáta.....	25
III.1 I. tétel: Poco allegro	26
III.2 II. tétel: Lento	61
III.3 III. tétel: Allegro con brio	73
IV. 2. cselló–zongora szonáta.....	97
IV.1 I. tétel: Allegro	98
IV.2 II. tétel: Largo	113
IV.3 III. tétel: Allegro comodo	123
V. 3. cselló–zongora szonáta.....	129
V.1 I. tétel: Poco andante – Moderato.....	133
V.2 II. tétel: Andante.....	145
V.3 III. tétel: Allegro, ma non presto	151
Összegzés	159
Bibliográfia.....	161

Rövidítések és kottakiadványok

A dolgozatban használt rövidítések:

Crane-Waleczek	Jennifer Crane-Waleczek: <i>An Overview of Bohuslav Martinů's Piano Style with a Guide to Analysis and Interpretation of the Fantasie et Toccata, H. 281</i> . DMA disszertáció, Arizona State University, 2011.
Grove	Jan Smaczny: „Martinů, Bohuslav.” <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i> . Vol. 15. Szerk.: Stanley Sadie és John Tyrrell. London: Macmillan Publishers, 2001. 939-945.
Large	Brian Large: <i>Martinů</i> . New York: Holmes and Meier Publishers, 1976.
McDivitt	Janice Tritschler McDivitt: <i>Bohuslav Martinů: The Compositions for Violoncello</i> . DMA disszertáció, University of Arizona, 1983.
Mihule	Jaroslav Mihule: <i>Bohuslav Martinů</i> . Németre ford.: Adolf Langer. Praha: Supraphon, 1966.
Simon	Robert C. Simon: <i>Bohuslav Martinů. A Research and Information Guide</i> . New York: Routledge, 2014.

Kottakiadványok jegyzéke:

1^{ère} Sonate pour violoncelle et piano. Paris: Éditions Heugel, 1949. HE31218

Sonata No. 2 for Violoncello and Piano. New York: Associated Music Publishers, 1944. A.S.194312

Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír. Praha: Edition Bärenreiter, 2002. H7893

Köszönetnyilvánítás

Hálásan köszönöm konzulensem, Dr. Mohay Miklós segítségét, tanácsait, türelmét; nélküle ez a disszertáció nem jöhetett volna létre. Köszönöm a prágai Institut Bohuslava Martinů forráskutatás terén nyújtott segítségét. Köszönöm Csanda Máriának, hogy több külföldi forráshoz lehetővé tette számomra a hozzáférést. Hálával tartozom Devich Sándornak, aki először javasolta, hogy doktori tanulmányokba kezdjek. Köszönöm családomnak, akik mellett álltak, édesanyámnak, aki korrigálta több fordításomat, és különösen férjemnek, aki tanácsaival készségesen segítette munkámat és a nehéz időszakokban tartotta bennem a lelket.

Nagy Míra
2019. október 10.

Bevezetés

Húszéves voltam, amikor egy főiskolai diplomakoncerten először hallottam Martinů-művet: a fuvolára, hegedűre és zongorára komponált Szonátát (H. 254). Annyira magával ragadott a darab, hogy azonnal megvettem a kottáját, és zeneakadémista évfolyamtársaimmal megszerveztem a kamaracsoportot, amivel a következő félévben megtanultuk és előadtuk. Azóta töretlen a Martinů művészete iránti rajongásom – repertoáromat pedig jelentősen bővítettem.

Brian Large 1975-ben megjelent, Martinůról szóló életrajzában ezt olvashatjuk: „Bohuslav Martinů egy különösen meghatározhatatlan művész volt. Tizenöt évvel a halála után nevét időnként még mindig összekeverik Giovanni Battista Martiniével [1706-1784], és zenéjét összetévesztik kortársával, Frank Martinéval [1890-1974].”¹ Large könyvének megjelenése óta eltelt több mint 40 év, de Martinů élete és művészete azóta is fehér folt a magyar zenei életben, magyar nyelven szinte teljesen feltáratlan a munkássága. A dolgozat egyik fő célja, hogy bővüljön a zeneszerzőről magyar nyelven elérhető munkák köre. A disszertáció elején ezért is szentelek egy fejezetet arra, hogy röviden felvázoljam a művész életét. A Martinů zenéjének stiláris elemei fejezet célja pedig, hogy a szerző művészetéről egy általános, átfogó képet adjon.

Eredetileg Martinů zongorás kamarazenéjével szerettem volna foglalkozni. Hamar kiderült azonban, hogy több mint 60 opusról lenne szó, ekkor fordultam a cselló–zongora művek felé: az általam korábban már ismert három cselló–zongora szonáta és két variációsorozat mellett noktürnökre, arabeszkekre és más művekre bukkantam. Végül úgy döntöttem, a három szonáta elemzésére vállalkozom, részletesen bemutatva a műveket, vizsgálva formai felépítésüket, ritmikai komplexitásukat, harmóniavilágukat. Ahogy a prágai Institut Bohuslava Martinů munkatársa tájékoztatott, a három szonátáról 2019-ig bezárólag nem született mélyelemzés. A jelenleg elérhető, Martinů cselló–zongora szonátaival foglalkozó munkáknál mélyebb részletességgel igyekszem bemutatni a műveket, legnagyobbbrészt saját megfigyelésekkel és eredményekkel, különös tekintettel az 1. szonátára. A 2. és 3. szonáta elemzése terjedelmi korlátok miatt kevésbé részletes.

¹ Large, xi.

A Martinů zenéjének stiláris elemei című fejezetben bemutatott, jelentős mennyiségű különböző stílushatás, amely felfedezhető a szerző műveiben, felveti a kérdést, milyen alapokra helyezhető a szerző műveinek, és azon belül főképp a cselló–zongora szonáták elemzése.² Jelen dolgozat klasszikus nézőpontból közelít a szonátákhoz, kiemelve hagyományostól eltérő tulajdonságaikat és tipikusan a szerzőre jellemző jegyeiket. A három cselló–zongora szonáta formailag és stílus szempontjából rokon mű, de hangulatuk alapvetően különböző.³ Bizonyos tételek motívumainak dallami szerkezete népzeneből származó gyökerekre utal. Ilyen esetekben egy stilizált népdal soraiként vizsgálom a formai szerkezetet, és a „versszak” és „sor” terminusokat használom az elemzés során, utalva a népdalszerű felépítésre.

Itt szeretném megjegyezni, hogy a disszertációnak nem témája a „csehség” megjelenése Martinů művészetében. Ez önálló kutatás témája lehetne, és talán nem is visszafejthető, hogy a zeneszerző pontosan milyen népdalokat hallott, pontosan mely cseh szerzők mely műveit ismerte, pontosan milyen egyházi zenével találkozott, és mindezekből mit emelt be – tudatosan vagy nem tudatosan – saját alkotásaiba. Különösen, mivel ahogy Michael Beckerman *In Search of Czechness in Music* című tanulmányában rámutatott: a „csehség” az egyedi kontextusból adódik, és nem zenei anyagok objektív gyűjteménye.⁴

Az elemzéseket a disszertáció írása idején elérhető kották alapján végeztem, amelyek azonban nem Urtext kiadások, és vélhetően tartalmazznak hibákat. A kritikai kiadás folyamatban van a Bärenreiter kiadónál. Az összkiadást körülbelül százkötetesre tervezik, jelen disszertáció megírásáig hét kötet jelent meg (2015 és 2019 között), a cselló–zongora szonáták nincsenek közöttük. Martinů nem rendszerezte műveit, nem is tartotta számon az összes alkotását, gyakran szórakozott, figyelmetlen volt kéziratai hollétét illetően.⁵ Harry Halbreich készített időrendi jegyzéket a zeneszerző műveiről, a H. katalógusszám az ő nevét rejti. A disszertációban a műcímek első említése mellett zárójelben található a magyar,

² Michael Beckerman a 2. zongoraverseny kapcsán fejtegette, mennyire nem „klasszikus szonátaforma”, amit Martinů alkalmaz. Lásd Michael Beckerman: „Letter from Michael to Michael.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. (New York: Pendragon Press, 2007): 33-42. 35-36.

³ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*. (Mainz: Schott, 2017). 341.

⁴ Michael Beckerman: „In Search of Czechness in Music.” *19th Century Music* X/1 (1986. Summer): 61-73. 66.

⁵ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata: A Performance Guide*. DMA disszertáció, Florida State University, 2017. 8.

illetve egyes esetekben az angol nyelvű megfelelőjük, szögletes zárójelben jelezve, ha az saját fordításom.

A disszertációban felhasznált források idézete legtöbb esetben saját fordításom, ahol nem, ott jelzem a fordító személyét.

10.18132/LFZE.2020.3

I. Martinů élete, fontosabb művei

I.1 Polička 1890–1906

Bohuslav Martinů 1890. december 8-án született a csehországi (bohémiai) Poličkában.¹ Származása egész életére komoly hatással volt. Szülőfalujára így emlékezett vissza:

Mindig tartottam egy képeslapot a szobámban Poličkáról, ahogy a torony jellegű otthonunkból láttam. Ez a látvány, mint sok más, annyira szilárdan beleült az emlékezetembe, hogy tudom az összes apró részletét. (...) Ezek a benyomások az otthonról, az otthonomról, kitörölhetetlenek és felejthetetlenek.²

Ahogy Jaroslav Mihule fogalmaz: fiataalkorának miliőjében maradt az esze és a szíve.³ A falusi környezet, a népi benyomások, a Vysočina terület gazdag folklórja, fesztiválokkal, ünnepekkel, búcsúkkal mély nyomot hagytak a szerzőben.

A Martinůk egyszerű, rendkívül szorgalmas falusi emberek voltak. Bohuslav Martinů édesapja, Ferdinand Martinů eredetileg takács volt és kőműves, 1889-től cipészként és toronyőrként dolgozott a poličkai Szent Jakab templomban. Felesége Karolina Klimeš.⁴ A család a Szent Jakab templom toronyszobájában élt, amit 193 lépcsőfok leküzdésével lehetett megközelíteni.⁵ A kis Bohuslav sokáig csak ezt a szobát ismerte a környezetéből. Később kimerészkedett a toronyba, és hallotta a harang zúgását, kalapácsok hangját, a toronyóra ritmikus zakatolását és az orgona felszűrődő hangját. Édesapja korábbi munkatársa, az öreg Karel Stodola, aki szintén a toronyban élt, és akit Martinů a nagyapjának nevezett, gyakran énekelt népdalokat és mondókákat a kisfiúnak. A zeneszerző így nyilatkozott gyerekkoráról, arról, hogy milyen volt egy toronyszobában felnőni: „... többé-kevésbé izoláltan éltem, kiváltképp a térbeli körülmények tekintetében, ez talán megmagyarázza, miért látok mindent másképp.”⁶ Hat évesen került a családján és a toronyban dolgozó két férfin

¹ Large, 4.

² i.m., i.

³ Mihule, 5.

⁴ Large, 3-4.

⁵ 1902-ben költöztek le a faluba.

⁶ Large, 4-5.

kívül kapcsolatba az emberekkel, amikor elkezdte az iskolát. Nem csoda, hogy szótlán fiú volt, visszahúzódó és félénk.⁷ Halála után egyes szakértők az autizmus spektrum zavar egyik formájával, Asperger-szindrómával diagnosztizálták.⁸

Első hegedűtanára a helyi szabó, Josef Černovský volt, aki ösztönözte ifjú tanítványa zenei és zeneszerzői fejlődését, és tanulóiból álló vonósnégyese és a poličkai vonósszenekar tagjává választotta.⁹ Ő volt az, aki először felismerte Martinů improvizációs képességét.¹⁰

Ahogy visszatekintek, nincsen senki, aki helyettesíthette volna őt. Bár nem volt diplomája vagy bármi ilyesmije, szerette a zenét és a művészetet, aminek ő maga valószínűleg nem volt tudatában. Ő volt az, aki megmutatta nekem, hogyan méltányoljam a zenét és a művészetet. Rendkívüli órái voltak. Ő ismerte el először a tehetségemet, és ő volt, aki először ösztönzött

- írta róla halálával Martinů.

A szerzőnek gyermekkorában, a hideg téli időszakokban alakult ki az olvasás iránti szenvedélye. Édesapja sűgő volt a poličkai színházban, nyolc éves fiát gyakran bevitte a próbákra, a színpalak mögé, akinek ekkor kezdődött a színház iránti érdeklődése.¹¹ Legelső fennmaradt műve egy vonósnégyes, amely a *Tři jezdci* [Három lovas], H. 1 címet viseli, és 1902-ből való. Martinů vezetésével a Polička Vonósnégyes 1905 augusztusában debütált a szomszédos faluban, Borovában, nagy sikerrel. Hamarosan híre ment Bohuslav zenei tehetségének. Polička lakosai nagylelkűen adakoztak, hogy a fiú a prágai Konzervatóriumban tanulhasson tovább hegedülni: támogatták az utazását a meghallgatásra, és később a tandíjra.¹²

I.2 Prága 1906–1923

1906 szeptemberében Martinů megkezdte tanulmányait a Konzervatóriumban. Ez az év a felfedezés éve volt számára. Lenyűgözték a koncertek, kiállítások, előadások, könyvtárak a virágzó kulturális életű Prágában. A Konzervatóriumban kiemelkedő

⁷ i.m., 6.

⁸ James F. Rybka: *Bohuslav Martinů. The Compulsion to Compose* (Lanham: Scarecrow Press, 2011). ix–xi.

⁹ Large, 7.

¹⁰ Mihule, 8.

¹¹ Large, 7.

¹² i.m., 9.

művészek tanítottak különleges metódusokkal, de Martinůt a gyakorlás (skálázás, arpeggiók és egyéb technikai gyakorlatok) helyett a kulturális élet kötötte le.¹³ Megismerte Dvořák, Verdi, Wagner, Richard Strauss, Max Reger, Leoncavallo, Mascagni, Puccini, Mendelssohn, Schumann, Mahler, Bruckner, és mindenekelőtt Debussy műveit.¹⁴

Martinů a Konzervatóriumban lesújtó minősítéseket kapott: viselkedését a „kielégítőnél kevesebbnek”, munkára való alkalmasságát „kiszámíthatatlannak és következetlennek” tartották. Hegedűjátékát az „inkompetens” jelzővel illették. Harmóniai, formatani és analízis tudása miatt kaphatott csak értékelhető jegyet. Ebben az időszakban kötött szoros barátságot Stanislav Novákkal, akivel közösen béreltek szobát és kölcsönösen segítették egymást.

Martinů komponálni akart. Az egyetlen lehetősége az volt, hogy beiratkozott az Orgonaiskolába, ugyanis kizárólag itt tanítottak zeneszerzést Prágában. Dvořák és Janáček is itt tanult korábban, csakúgy, mint Josef Suk, Vítězslav Novák és Oskar Nedbal.¹⁵ Martinů billentyűs hangszeren korábban nem tanult, ez is közrejátszott abban, hogy egy tanév után kicsapták az Orgonaiskolából „javíthatatlan hanyagságára” hivatkozva.¹⁶ Ezután visszatért Poličkába, ahol személyének megítélése gyökeresen megváltozott, céltalan és lusta fiúnak könyvelték el.¹⁷ Szülei nagylelkűségének köszönhetően visszatért Prágába. Gyakran hajnali ötkor kelt fel komponálni, semmi nem tudta kizökkenteni, még az önfenntartás nehézségei sem. Szülei nyomására állami tanári vizsgát tett 1912-ben, a tanári pálya lehetősége azonban csak biztosítéknak kellett, ha esetleg nem lenne sikeres a zenében.¹⁸ 1910 és 1923 között (a világháború kivételével) Prágában működött mint szabadúszó hegedűs és zeneszerző.¹⁹

Az ifjú Martinů Prágában sok új zenét hallott. Műveiben kevés saját ötlet fedezhető fel ebben az időszakban, de rengeteg kompozíciót alkotott. Egy 1911 decemberében írt levele²⁰ szerint gyakran mutatta meg ezeket az alkotásokat Josef

¹³ Mihule, 10.

¹⁴ Large, 12.

¹⁵ Large, 14.

¹⁶ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. (London: Allan Wingate, 1961). 48.

¹⁷ Large, 15.

¹⁸ Large, 18.

¹⁹ Aleš Březina In: Iša Popelka: *Martinů's Letters Home. Five Decades of Correspondence with Family and Friends*. Musicians in Letters 3. (London: Toccata Press, 2013). 17.

²⁰ Bohuslav Martinů In: *Martinů's Letters Home*, i.m. 19-20.

Suknak.²¹ Ebben az időszakban keletkezett művei többek között a hegedűre és zongorára komponált *Elegie* (Elégia), H. 3, a *Smrt Tintagilova* (Tintagiles halála), H. 15 és az *Anděl smrti* [A halál angyala], H. 17 szimfonikus költemények, a *Z pohádek Andersenových*, H. 42 Andersen-mesékre írt hét zongoradarab, a *Nipponari*, H. 68 japán népdalok által ihletett dalciklus női énekhangra és kizsenekarra vagy zongorára, az énekhangra, hegedűre, hárfára és zongorára írt *La Libellule* [A szitakötő], H. 83 melodráma Henri d'Orange szövege nyomán, illetve a *Loutky* [Marionettbábuk], zongoraciklus III. kötete, H. 92. Sok műve feledésbe merült ebből az időszakból, a szerzőt sem érdekelte, hogy továbbfejlessze őket.²²

Az első világháború idején Martinů Poličkában működött zenetanárként. Nagyon hiányzott neki Prága zenei élete.²³ Ekkoriban keletkezett többek között a *Šest polek* (Hat polka), H. 101 zongoraciklus, a *Stín* [Az árnyék], H. 102 című egy felvonásos balett, a *Sníh* [Hó], H. 105 című három zongoradarab, és a *Koleda* (Karácsonyi ének),²⁴ H. 112 négy felvonásos, énekelt balett. Az 1. vonósnégyesként, H. 117 ismert műben – amely valójában a szerző harmadik vagy negyedik kísérlete erre az együttesre – már felfedezhető a progresszív tonalitás használata.²⁵ Az első világháború vége után a felbomlott Osztrák-Magyar Monarchia területén új állam született: Csehszlovákia. Martinů *Česká rapsódie* (Cseh rapszódia), H. 118 című ünnepi kantátája ezen alkalomból született, 1919. január 12-én²⁶ bemutatója nagy siker volt.²⁷

Barátja, Stanislav Novák állást kapott a Cseh Filharmonikus Zenekarnál, rajta keresztül egyre többször hívták Martinůt a második hegedűsök közé kíségeteni.²⁸ Egy idő után állandó zenekari tag lett. Az együttesrel 1919-ben európai turnéra mentek, ami bár rövid volt, meghatározó jelentőségű volt a szerző számára, ugyanis az út során megismert Párizs nyugati kultúrája teljesen elvarázsolta. Martinůnak haza kellett utaznia, de eltökélte, hogy hamarosan hosszabb időre visszatér.²⁹ A Cseh Filharmonikusoknál eltöltött négy év anyagi biztonságot jelentett a zeneszerző

²¹ Josef Suk: 1874. jan. 4. Krčovice – 1935. máj. 29. Benešov. Cseh zeneszerző és hegedűs, Dvořák tanítványa volt. Lásd John Tyrell: „Josef Suk (i).” In: *Grove* 24, 684-688.

²² Mihule, 15.

²³ Large, 21.

²⁴ A *Koleda* partitúrája sajnos elveszett.

²⁵ Large, 23. Az első tétel e-mollban kezdődik és Eszben zárul, a második H-dúrban nyit és Fisben zár, a finálé Aszban indul és F-dúrban áll meg.

²⁶ Simon, 15.

²⁷ Large, 24.

²⁸ I.m., 23.

²⁹ I.m., 25.

számára, alaposan megismerte belülről a zenekar működését, rengeteg művel ismerkedett meg behatóan, Václav Talich karmester az ő műveit is műsorra tűzte. Ekkoriban alkotta mások mellett a C-dúr hegedű–zongora szonátát, H. 120, az *Istar*, H. 130 és a *Kdo je na světě nejmocnější?* [Ki a legerősebb a világon?], H. 133 baletteket, és a *Malá taneční svita* [Kis táncszvit], H. 123 nagyzenekarra írt kompozíciót.

Martinů csodálta Josef Suk zenéjének törekeny líraiságát és a szerző mesterségbeli tudását.³⁰ 1922 októberében beiratkozott Suk zeneszerzés kurzusára a prágai Konzervatóriumba.³¹ 1923-ban az oktatási minisztérium külföldi tanulmányokra szánható csekély ösztöndíjban részesítette. Így édesapja váratlan halála után zongoradarabjainak kottakiadása és az *Istar* premierje a Nemzeti Színházban sem tudta visszatartani a „csodálatos várostól”, Párizstól.³²

I.3 Párizs 1923–1940

1923 októberében Martinů egy bőrönddel, némi megtakarítással, de érdemi francia nyelvtudás, barátok és kapcsolatok nélkül megérkezett Párizsba.³³ Albert Rousselhez³⁴ fordult, akinek tisztelte individualista stílusát, és informálisan tanítványául szegődött. Roussel „megmutatta, mit kell eldobni és mit kell megtartani” – nyilatkozott később Martinů.³⁵ Inspirálta őt a város, és szoros kapcsolatot ápolt a párizsi nem francia művészekkel. Csoportjukat később L'École de Paris³⁶ névvel illették.³⁷ Párizsi első éveiben Martinů a legújabb irányzatokkal találkozhatott: a kubizmussal, a futuristákkal, az orosz balettel, a Hatok munkásságával, Eric Satie műveivel, Louis Armstrong és Bessie Smith

³⁰ Large, 28.

³¹ Simon, 15.

³² Large, 28-31.

³³ Large, 30.

³⁴ Albert Roussel: 1869. ápr. 5. Tourcoing – 1937. aug. 23. Royan. Francia zeneszerző. Lásd: Nicole Labelle: „Albert Roussel.” In: *Grove* 21, 806-810.

³⁵ Mihule, 19.

³⁶ L'École de Paris a két világháború között Párizsban alkotó, Kelet- és Közép-Európából származó zeneszerzőkből állt, úgy mint Bohuslav Martinů, Harsányi Tibor, Marcel Mihlovici, Alexander Tansman és Alexander Tcherepnin. Jó barátok voltak, de a szó hagyományos értelmében csoportjuk nem nevezhető iskolának, mert bár mindegyikőjüket ugyanazok a hatások érték Párizsban, más-más gyökereik voltak, és a saját útjukat járták. Lásd Ludmila Korabelnikova: *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*. Szerk.: Suellen Hershman, angolra ford.: Anna Winstein (Bloomington: Indiana University Press, 2008). 67-68.

³⁷ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata: A Performance Guide*. DMA disszertáció, Florida State University, 2017. 5.

szerezményein keresztül a jazzel. A Schönberg és a bécsi iskola által fémjelzett avantgárd zenével kapcsolatban szkeptikus maradt.³⁸ A számára izgalmas trendeket beépítette művészetébe, ideértve a jazzt, a neoklasszicizmust és a szürrealizmust. Különösen vonzotta Stravinsky zenéje, annak újszerű, szögletes, ösztönző ritmusai és hangzásai. Stravinsky tárgyilagos, száraz zenéje óriási hatással volt Martinúra, megváltoztatta az addig impresszionizmushoz közeli kiindulópontját.³⁹ Az 1924-ben tíz nap alatt megkomponált zenekari rondóval, a futballmérkőzés által inspirált *Half-time*-mal, H. 142 új alapokra helyezte művészetét, olyan kompozíciós elvekkel és technikákkal, mint a ritmikai rugalmasság, az ütemvonalaktól való elvonatkoztatás, egyszerű motívumokból származó kis ritmikai töredékek használata és folyamatos fejlesztésű textúra kialakítása. A *Half-time*-ban megjelenő ragtime elemek mutatják Martinů érdeklődését a jazz iránt.⁴⁰ Jazz által inspirált művei például *The Soldier and the Dancer* [A katona és a táncos] (1927), H. 162, *Les larmes du couteau* [A kés könnyei] (1928), H. 169, *Les Trois Souhaits ou Les vicissitudes de la vie* [A három kívánság avagy az élet viszontagsága] (1929), H. 175 és *Le Jazz* (1928), H. 168.⁴¹

Számos balettzenét írt, ilyen például a *Vzpoura* [Lázadás] (1925), H. 151, *The Butterfly That Stamped* [A megdöbrent pillangó] (1926), H. 153, *Le Raid merveilleux* [A csodálatos repülés] (1927), H. 159, és *La revue de cuisine* (Konyhai revü) (1927), H. 161. A *Half-time*-hoz hasonlóan civilizációs témájú műve az 1927-ben keletkezett *La Bagarre* [Felfordulás], H. 155. Partitúráját a szerző annak a tízezres tömeg által produkált lármának dedikálta, amellyel Charles Lindbergh pilótát fogadták, miután átrepült az óceán fölött New Yorkból Párizsba.⁴² Martinů, amikor észrevette Serge Koussevitzkyt egy kávézóban, legyőzve félénkségét bemutatkozott a karmesternek és megajándékozta a *La Bagarre* egyik kéziratot partitúrájával. A maestro le volt nyűgözve, és 1927. november 18-án bemutatta a művet a Boston Symphony Orchestrával, Bostonban.⁴³

A zeneszerző elismertsége évről évre nőtt: a 2. vonósnégyes meleg fogadtatásra talált Berlinben 1925-ben; a népszerű *La revue de cuisine*-t Prágában mutatták be 1927-ben; a *La Bagarre* bostoni ősbemutatója lelkes kritikát kapott; az 1. zongoraverseny, H. 149 elismerést hozott számára Párizsban 1928-ban; első operája

³⁸ Large, 31-32.

³⁹ Mihule, 21.

⁴⁰ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata*, i.m., 15.

⁴¹ Grove, 940.

⁴² Mihule, 22-23.

⁴³ Large, 38.

pedig, a *Voják a tanečnice* [A katona és a táncos] Brnóban mutatkozott be.⁴⁴ A 30-as évekre, igaz, nem nagyon gyakran, de vezető zenekarok és előadók játszották műveit Prágában és Brnóban. Az 1. csellóverseny, H. 196 premierjére Berlinben került sor, az *Inventions*, H. 234 pedig Velencében hangzott el először.⁴⁵

Martinů szoros kapcsolatot tartott hazájával, gyakran utazott Prágába, és a nyarakat szívesen töltötte szülőfalujában, de sosem élt többet Csehszlovákiában.⁴⁶ Rendszeresen merített bohémiai és morva gyökereiből a zenei ötletekhez. A legismertebb mű ebből az időszakból a *Špalíček* [Ponyva], H. 214 balett, amely cseh népi dallamokat és gyermekmondókákat tartalmaz.

Martinů sokáig fontolgatta az operáírást, elutasította az évtizedeken át uralkodó poszt-wagneri irányzatokat, kereste a színház megújításának módját. Az 1933-as *Špalíček* már ebbe az új irányba mutatott, de a rákövetkező évben komponált, négy egyfelvonásos operaciklus, a középkori Szűz Mária-misztériumjátékok és morva népköltészet ihlette *Hry o Marii* [Mária-játékok], H. 236 volt igazán újszerű. A szerzőt 1935-ben állami díjjal jutalmazták e művéért.⁴⁷ 1935-ben a Csehszlovák Rádió megrendelésére két rádióoperát írt: *Hlas lesa* [Az erdő hangja], H. 243 és *Veselohra na mostě* (Vígjáték a hídon), H. 247 címmel.⁴⁸ Leginkább experimentális művei színházi darabok voltak, amiket csak évtizedekkel a halála után mutattak be. Ilyen a *Le raid merveilleux* balett, az *On Tourne!* [Forgatás!], H. 163 című bábos filmbalett, és a Georges Ribemont-Dessaignes⁴⁹ szövegeire írt *Les Larmes du couteau* és *Les Trois Souhais ou Les vicissitudes de la vie* című operák.⁵⁰

A 30-as évek végén fordult a barokk concerto grosso felé.⁵¹ „Az igazat megvallva, én concerto grosso típus vagyok” – mondta. Formailag ihlette meg a műfaj, kevésbé tartalmilag. Szigorú struktúrájával, tematikus rendjével arányos és fegyelmezett formának tartotta.⁵² Az évtized folyamán keletkezett a *Sinfonia*

⁴⁴ Simon, 4.

⁴⁵ Grove, 940.

⁴⁶ I.h.

⁴⁷ Simon, 5.

⁴⁸ Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban II. 1800-tól napjainkig*. (Budapest: Springer, 1996). 768.

⁴⁹ Georges Ribemont-Dessaignes: 1884. jún. 19. Montpellier – 1974. júl. 9. Saint-Jeannet. Francia dadaista, később szürrealista író. Lásd <https://www.europeana.eu/portal/hu/explore/people/79636-georges-ribemont-dessaignes.html> (utolsó megtekintés dátuma 2019. szeptember 22.)

⁵⁰ Simon, 4.

⁵¹ Miloš Šafránek: „Martinů's Musical Development.” *Tempo New Series* No 72 (1965. Spring): 11-15. 12.

⁵² Mihule, 39.

Concertante, H. 219, két Concerto zongoratrióra és zenekarra, H. 231 és 232, a Concerto fuvolára, hegedűre és zenekarra, H. 252, a *Concerto Grosso*, H. 263, a *Duo Concertant*, H. 264 és a *Double Concerto*, H. 271 is.⁵³

1926-ban ismerte meg Charlotte Quennehen⁵⁴ francia varrónőt. Személyében fontos segítségre talált, aki kezelte üzleti ügyeit, amiket a művész megterhelőnek talált. 1931-ben házasodtak össze. Kulturális szempontból azonban meglehetősen különböztek egymástól.⁵⁵

1937 januárjában Martinů befejezte a Georges Neveux darabja nyomán írt *Juliette*, H. 253 című operáját. Prágába látogatott, hogy Talichhal megbeszéljék a bemutató részleteit. Ekkor ismerte meg Vítězslava Kaprálovát, aki októbertől cseh ösztöndíjjal Párizsban tanulhatott vezénylest Charles Munchnél,⁵⁶ zeneszerzést pedig Martinúnál.⁵⁷ Tanár–diák kapcsolatuk hamarosan szerelemmé változott. 1938 júniusában Martinů elkísérte Kaprálovát Londonba, majd mindketten visszatértek Csehszlovákiába. Martinů augusztus 1-jén utazott el Párizsba – ezen a napon látta utoljára szülőföldjét.⁵⁸

Paul Sacher⁵⁹ meghívására Schönenbergben, Svájcban dolgozott új megrendelésén.⁶⁰ Itt keletkezett egyik legdrámaibb műve, a *Double Concerto*, amit szeptember 29-én fejezett be, éppen a müncheni egyezmény aláírásának napján.⁶¹ A *Polní mše (Field Mass)*, H. 279 kantáta komponálásával tisztelettel adózott az

⁵³ Simon, 32-34.

⁵⁴ (1894–1978)

⁵⁵ F. James Rybka: *Bohuslav Martinů*, i.m., 63.

⁵⁶ Charles Munch: 1891. szept. 26. Strasbourg – 1968. nov. 6. Richmond. Francia karmester és hegedűs. Lásd Martin Cooper: „Charles Munch.” In: *Grove* 17, 387.

⁵⁷ Vítězslava Kaprálová (1915. jan. 24. Brno – 1940. jún. 16. Montpellier) cseh zeneszerző. Édesapja, Václav Kaprál ösztöndíjára kezdett zenét szerezni kilenc éves korában. Zeneszerzést tanult Vítězslav Nováknál és Martinúnál, karmesterséget Václav Talichnél, Charles Munchnél. Martinů és Kaprálová kölcsönösen hatással voltak egymás művészetére, párhuzamokat lehet felfedezni egy időben készült műveik között: Martinů: *Madrigaly*/Kaprálová: *Koleda milostná*, illetve Martinů: *Tre ricercari*/Kaprálová: *Partita* Op. 20. Tragikusan fiatalon, 25 évesen halt meg tuberkolózisban, két hónappal az esküvője után. Lásd Jiří Macek, Anna Šerých: „Vítězslava Kaprálová.” In: *Grove* 13, 362.

⁵⁸ Simon, 5.

⁵⁹ Paul Sacher 1933-ban a Bázeli Kamarazenekarral előadta Martinů Partitáját. A bemutatót siker övezte, Sacher pedig Martinůt újabb mű írására kérte fel, így született a *Concertino* zongoratrióra és zenekarra. Harry Halbreichnek köszönhetően kiderült, hogy a zeneszerző két művet is írt erre a megrendelésre, mivel az első verziót elvesztette. A második *Concertino* semmilyen tematikus anyagot nem tartalmaz az első verzióból.

⁶⁰ Mihule, 40-41.

⁶¹ A müncheni egyezményt 1938. szeptember 29-én írta alá Hitler és Chamberlain, ebben megegyeztek Csehszlovákia szétdarabolásáról. Beneš menekültkormányt hozott létre Angliában és Franciaországban. Ellenállás szerveződött, amelyhez szeretett volna csatlakozni Martinů, de kora miatt nem vették fel.

ellenállók törekvésének,⁶² és ezzel felkerült a Gestapo feketelistájára.⁶³ A mű ősbemutatójára 1940. február 9-én került sor Bázelen.

Martinů aggódva próbált amerikai vízumot szerezni mindkettőjük számára, de Kaprálová kezdett eltávolodni tőle.⁶⁴ A szerző ekkoriban alig komponált, kivéve az 1. cselló–zongora szonátát, H. 277 és a *České madrigalyt*, H. 278, egy romantikus népi szövegekre épülő, nyolc műből álló kórusművet.⁶⁵ Ezek a kompozíciók viszont a „legerősebbek”, amelyeket Martinů valaha írt.⁶⁶ Kaprálová 1940 áprilisában feleségül ment Jiří Mucha költőhöz.⁶⁷ Martinů eredetileg maradt volna a francia fővárosban a *Double Concerto* június 14-i bemutatójáig, ám végül korábban, június 10-én elhagyta a várost, barátja, Rudolf Firkušný javaslatára, aki Párizs elestét fenyegetően közelinek érezte.⁶⁸ Menekülés közben is írt: nehézségekkel teli útjuk során⁶⁹ alkotta a *Fantazie a toccata*, H. 281 című zongoradarabját, a zongorára és kisenekarra készült *Sinfonietta Giocosát*, H. 282 és a csellóra és kisenekarra komponált *Sonata da Camera*, H. 283 című művet.⁷⁰ Martinů és felesége, párizsi otthonuk elhagyása után kilenc hónappal, Dél-Franciaországon és Portugálián keresztül 1941. március 31-én érkezett meg New Jersey-be.⁷¹

I.4 Amerika 1941–1953

Menekülésük a legélesebb váltás volt Martinů életében.⁷² A zeneszerző egy 1946-os rádióinterjúbán így nyilatkozott erről az időszakról: „Először is fel kellett épülnöm egy állandó aggodással és félelemmel teli év után, emellett igyekeztem megtanulni angolul. Mi, a feleségem és én, egy kis bőrönddel keltünk útra, minden mást magunk

⁶² A művet Angliában sugározták és fogható volt az elfoglalt Csehszlovákiában. Lásd Grove, 940.

⁶³ 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). 35.

⁶⁴ F. James Rybka: *Bohuslav Martinů*, i.m., 84.

⁶⁵ Simon, 6.

⁶⁶ Aleš Březina In: *Martinů's Letters Home*, i.m., 31.

⁶⁷ Martinů Jiří Mucha szövegét is használta a *Field Messben*.

⁶⁸ Large, 80.

⁶⁹ Menekülésüket nagyban segítették a zeneszerző barátai: a karmester Charles Munch biztosított számukra menedéket Ranconban, Miloš Šafránek diplomata szerzett nekik amerikai vízumot, Paul Sacher vette meg hajójegyüket Amerikába.

⁷⁰ Large, 171.

⁷¹ Mihule, 43-44.

⁷² Aleš Březina In: *Martinů's Letters Home*, i.m., 93.

mögött kellett hagynunk.”⁷³ Martinůnak mindent előről kellett kezdenie, művészileg el kellett ismertetnie magát, egzisztenciát, biztonságot kellett teremtenie egy számára új és még ismeretlen közegben.⁷⁴ Távol a gyökereitől az elveszettség érzésével kellett megküzdenie.

Frank Rybka csellista, Janáček tanítványa hívta meg a házaspárt jamaicai otthonába,⁷⁵ a Queens negyedbe, New Yorkba, majd Šafráneknel vendégeskedtek Pleasantville-ben.⁷⁶ Amerikában töltött első évei a száműzetés, az aggodás és a honvágy évei voltak, de mindezek mellett a sikereké is.⁷⁷ Charles Munch 1940-ben javasolta Martinůnak szimfónia írását.⁷⁸ 1. szimfóniájának megírására 1942 nyarán került sor. Az 1. szimfónia, H. 289 bemutatója⁷⁹ után Mischa Elman hegedűművész annyira lelkes volt, hogy felkérte a szerzőt egy új mű írására, ez volt a Hegedűverseny.⁸⁰ A következő négy évben a szerző évente írt új szimfóniát, mindet a legnevesebb amerikai zenekarok adták elő.⁸¹ Martinů az egyik legsikeresebb emigráns zeneszerzővé vált Amerikában.⁸² Ekkoriban zenei kifejezőmódja lírikusabbá vált a tőle korábban megszokottól.⁸³ Cseh gyökerei táplálták számos, Amerikában keletkezett művét. Ilyen a *Památník Lidicím* (Lidice emlékére), H. 296 című zenekari műve, amelyben Lidice cseh falu koncentrációs táborrá válásának borzalmáról emlékezik meg.⁸⁴ Népi költeményekre íródtak olyan dalai, mint a *Nový Špalíček* [Új ponyva], H. 288, a *Písničky na jednu stránku* [Dalok egy lapon], H. 294 és a *Písničky na dvě stránky* [Dalok két lapon], H. 302.

⁷³ Bohuslav Martinů: *A Memory in Czech Language*. Rádióinterjú. (Kanada: 1946). <https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/a-memory-in-czech-language-canada-1946/>

(utolsó megtekintés dátuma: 2019. június. 21.)

⁷⁴ Mihule, 44.

⁷⁵ Large, 83.

⁷⁶ Simon, 6-7.

⁷⁷ Michael Henderson: „Martinů’s Mysterious Accident.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. (New York: Pendragon Press, 2007). 43-54. 43.

⁷⁸ Charlotte Martinů: *Mein Leben mit Bohuslav Martinů*. (Praha: Presseagentur Orbis, 1978). 67.

⁷⁹ 1942. november 13. Bostoni Szimfonikus Zenekar, Koussevitzky. Lásd Simon, 32.

⁸⁰ Mihule, 47.

⁸¹ Simon, 7.

⁸² Byron Adams: „Martinů and the American Critics.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident*, i.m., 81-94. 82.

⁸³ Thomas D. Svatos: *Martinů’s Subliminal States*, i.m., 36.

⁸⁴ Bemutatójára a new york-i Carnegie Hallban került sor 1943. október 28-án, a csehszlovák függetlenség kikiáltásának 25. évfordulóján. Lásd Simon, 7.

A háború után Martinů haza szeretett volna térni Csehszlovákiába.⁸⁵ Hamar kiderült azonban, hogy a visszatérés nem lenne annyira könnyű vagy örömteli, mint várta. Amint újra felvette a kapcsolatot családjával, megtudta édesanyja 1944 márciusában, és legjobb barátja, Stanislav Novák 1945 augusztusában bekövetkezett halálát. Václav Talich üldöztetésének híre is eljutott hozzá, akit bebörtönzött Zdeněk Nejedlý⁸⁶ oktatási- és kultuszminiszter. Barátai azt tanácsolták Martinúnak, várja meg a háború utáni zűrzavar elcsitulását. Amikor Koussevitzky zeneszerzés-tanári állást kínált neki 1946 nyarára Tanglewoodban, Martinů élt a lehetőséggel, és Amerikában maradt.⁸⁷

Tanglewoodban baleset érte, amely rányomta a bélyegét a következő éveire. Július 17-én a zeneszerző leesett egy erkélyről, két emelet magasból zuhant a burkolatra.⁸⁸ Több napig eszméletlen volt, és négy hétig feküdt kórházban.⁸⁹ Évekig volt fülzúgása, fejfájása és depressziója.⁹⁰ Martinů felépülése sokáig tartott, keveset komponált ebben az időszakban. Befejezte a *Toccata e due canzoni*, H. 311 című művét, megírta 6. vonósnégyesét, és három kamaraművet 1947-ben. 1948-ig nem tudott volna Európába utazni. Mire hazatérhetett volna, Csehszlovákiában kommunista diktatúra épült ki.⁹¹ Műveit betiltották hazájában, a kommunista sajtó árulónak és renegátnak bélyegezte. Ezzel egy időben a zenei modernizmus felemelkedőben volt, a darmstadti iskola marginalizálta Martinůt, és azt sugallta, hogy zenéje idejétmúlt.⁹² 1948 és 1951 között tanári állást vállalt a Princeton Egyetemen és a Mannes Iskolában, New Yorkban. A nyári hónapokat Európában töltötte. Ekkoriban készült, felkérésekre született művei a *Sinfonietta La Jolla*, H. 328 Nikolai Sokoloffnak, a *Concerto for Two Violins and Orchestra*, H. 329 Gerald és Wilfred Beal számára, és a *Rhapsody-Concerto*, H. 337 a hegedűs Jascha Veissinek.

⁸⁵ Martinů hazatérével kapcsolatos helyzetének komplexitását Michael Henderson elemezte, lásd Michael Henderson: „Martinů’s Mysterious Accident.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident*, i.m.: 43-54.

⁸⁶ Zdeněk Nejedlý (1878-1962) cseh zenekritikus. Hatalomra jutása után bosszút állt azokon, akik korábban kétségekbe vonták nézeteit. Lásd Thomas D. Svatos: *Martinů’s Subliminal States*, i.m., 9-11.

⁸⁷ Felesége, Charlotte nem akart maradni: 1946 áprilisában hazautazott a családjához Franciaországba.

⁸⁸ Simon, 7.

⁸⁹ Egy fiatal amerikai nő segítette őt felépülése során: Rosalie „Roe” Barstow. Kapcsolatuk a balesetet megelőző évben kezdődött és a baleset után vált publikussá. Évekig együtt voltak, együtt is éltek egy ideig, de kapcsolatuk részletei jóval kevésbé ismertek, mint Kaprálovával való szerelme. Lásd Simon, 7.

⁹⁰ Grove, 941.

⁹¹ Simon, 7-8.

⁹² Aleš Březina In: *Martinů’s Letters Home*, i.m., 94.

Martinů korábbi színpadi művét, a *Vígjáték a hídon* rádió-operát 1951-ben angol fordításban sugározták a televízióban. Az óriási siker hatására a zeneszerző újra a színház felé fordult. Két tv-operát is komponált 1952-ben, amelyeknek saját maga írta a szövegkönyvét. Tolsztoj nyomán keletkezett a *What Men Live By*, H. 336, Gogol nyomán pedig *The Marriage*, H. 341.⁹³

I.5 Európa 1953–1959

Princetoni megbízása lejártá után Martinů 1953 májusában visszatért Európába.⁹⁴ Szeptemberben Nizzában telepedett le.⁹⁵ Itt komponálta többek között a *Mirandolina*, H. 346 című operát, a *Mount of Three Lights*, H. 349 kantátát, az ókori babilóniai történeten alapuló *The Epic of Gilgamesh*, H. 351 oratóriumot és az *Otvírání studánek* (The Opening of the Wells), H. 354 kamarakantátát. 1954-es olaszországi útja során találkozott a reneszánsz mester, Piero della Francesca freskóival, amelyek *Les fresques de Piero della Francesca*, H. 352 című zenekari művét ihlették.⁹⁶ 1955 őszén visszatért New Yorkba tanítani. Ez az időszak termékenynek bizonyult: ekkoriban keletkezett a Brácsaszonáta, H. 355, a Klarinét- és a Trombitaszonatina, H. 356 és 357, a 4. zongoraverseny, H. 358. A szerző 1956 májusában visszatért Európába, elvállalt egy tanári állást Rómában, az amerikai akadémián.⁹⁷ Sosem tért vissza Amerikába.⁹⁸ Rómában keletkezett főbb művei a *Legenda z dýmu bramborové nati* (Legend of the Smoke from Potato Fires), H. 360 és a *Romance z pampelišek* (Romance of the Dandelions), H. 364 kamarakantáták, *The Rock*, H. 363 szimfonikus prelúd, az Antoine de Saint-Exupéry írásain alapuló zenekari mű, *The Parables*, H. 367. Rómában élt, amikor 1957 januárjában befejezte *The Greek Passion* (Görög passió), H. 372 című operáját, amihez Nikosz Kazantzakis *Akinek meg kell halnia* című kötetéből a zeneszerző maga állította össze az angol nyelvű librettót.⁹⁹ A kritikusok különleges, szokatlan mesterműként értékelték, egy korabeli újságcikk például így méltatta az operát:

⁹³ Simon, 8.

⁹⁴ I.h.

⁹⁵ Large, 107.

⁹⁶ Simon, 8.

⁹⁷ Grove, 940.

⁹⁸ Large, 121-122.

⁹⁹ I.m., 127-128.

Ha az emberi nagyságot és a mű meggyőző kifejezőerejét tekintjük, a benne alkalmazott zeneszerzői technikák keresése viszonylag értelmetlenné válik; mindazonáltal megemlítendő, hogy Martinů az operájában végig a modális és tonális zene világában mozog, és ezzel ismételten bizonyítja, hogy egy igazi műalkotás egyáltalán nem attól függ, hogy milyen technikák vagy rendszerek mentén készült, hanem attól, hogy a művész valami igazán jelentős mondanivalóval bír, és azt a koncepciója tartalmának megfelelő módon ki is tudja fejezni.¹⁰⁰

A szerző 1957-ben Svájcba utazott Sacherékhez. Itt született az *Estampes*, H. 369 zenekari mű, a kifejezetten Maria Callas számára komponált *Ariadne*, H. 370 című kamaraopera és az 5. zongoraverseny, H. 366. Visszatért a *Görög passió*hoz, és egy, az első változattól teljesen eltérő operát írt belőle.¹⁰¹

1958-ban gyomorrákot diagnosztizáltak Martinúnál. Novemberben megoperálták Liestalban, a műtét után Schönenbergben lábadozott. Utolsó művei – a csembalóra írt Két impromptu, H. 381 és az orgonára komponált, befejezetlen *Vigilie*-n, H. 382 kívül – kamara- és kórusművek voltak. Utolsó kamaraművei a második Nonett, H. 374, a *Musique de Chambre N° 1*. [Kamarazene No 1], H. 372 klarinéttra, hegedűre, csellóra, hárfára és zongorára, a Két darab két csellóra, H. 377, a *Variations sur le Thème Slovaque* (Variációk egy szlovák népdalra), H. 378 csellóra és zongorára. Utolsó kórusművei a *Písničky pro dětské sbor* [Három dal gyermekkarra], H. 373, a *Mikeš z hor* (Mikeš from the Mountains), H. 375 kamarakantáta, a *Ptačí hody* [Madarak fesztiválja], H. 379 gyermekkarra és trombitára, a Madrigálok, H. 380 vegyeskarra, *The Prophecy of Isaiah*, H. 383 kantáta, *The Burden of Moab* [Moáb terhe], H. 383A befejezetlen kórusmű és a *Zdravice* [Üdvözlét], H. 384 gyermekkarra.

Bohuslav Martinů egy év betegség után, 1959. augusztus 28-án halt meg egy szanatóriumban, Liestalban.¹⁰² Szeptember 1-jén temették el a Sacher család birtokán.¹⁰³ Temetésére a világ minden tájáról jöttek barátai. Gyászbeszédében Marcel Mihalovici zeneszerző így fogalmazott:

¹⁰⁰ Mihule, 63.

¹⁰¹ Simon, 9.

¹⁰² Kenneth Thompson: *The Dictionary of Twentieth-Century Composers (1911-1971)*. (New York: St. Martin's Press, 1973). 313.

¹⁰³ Simon, 9.

Az ő zenéje korunk zenéje, mert mély és alapvető problémákat fejez ki; egy személyiség jegyeit hordozza, még hozzá olyan karakteres személyiségét, akit mind közül felismerünk, és emiatt zenéje örökkévaló. Zenéje, amelyen áttör a népdal ritmikája és lélegzése, sugározza a honvágyat, amelyet egész életén át érzett a Föld azon pontja iránt, ahol meglátta a napvilágot.¹⁰⁴

Halálának huszadik évfordulóján újratemették Poličkában, a családi sírboltba.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Mihule, 65.

¹⁰⁵ Kyle Dzapo: *Notes for Flutists. A Guide to the Repertoire (Notes for Performers)* (New York: Oxford University Press, 2016). 187.

II. Martinů zenéjének stiláris elemei

„Martinů [stílusát] kissé nehéz megragadni, vagy talán azt tanítja nekünk, hogy semmi sem megragadható” – fogalmazott Michael Beckerman.¹ Martinů nem volt nagy újító, sem teoretikus, nem alapított új iskolát, tanítványa alig volt. Valamilyen módon egész életében kilógott a sorból: gyermekkorában izoláltan élt egy toronyszobában, Prágában nem elég elhivatott viselkedése miatt kicsapták a Konzervatóriumból, Párizsban küszködött az elismertségért, az Egyesült Államokban anyaországából száműzve élt, visszatérve Európába pedig betegség kínoztta.² Martinů alapvetően autodidakta zeneszerző volt, aki egyetlen zeneszerzés-iskolát sem járt ki. Az általa tanulmányozott különféle zenei műfajokat felhasználva saját, egyedi, eklektikus zenei nyelvezetet alakított ki.³ Stílusa számos huszadik századi irányzatot ötvöz. Műveiben találhatunk impresszionizmusra, neobarokkra, neoklasszikára, jazzre és cseh népzeneire utaló jegyeket.⁴ Jan Smaczny szerint Martinů a XX. század egyik „legmegkülönböztetettebb stílusú” szerzője, akinek műveiben már 1915-től kezdve olyan sajátos jegyek fedezhetők fel, mint a szinkopált, ugráló ritmusok használata és az egymáshoz közeli harmóniák egymásra illesztése egy alapvetően tonális háttér ellenében.⁵

Martinů így vallott a zenei stílusát befolyásoló legfőbb tényezőkről: „Egy zeneszerző stílusára sok dolog lehet hatással. [Az én esetemben a főbb hatások] először is a saját országom, Csehszlovákia nemzeti zenéje. A második az angol madrigálokból származik, a harmadik pedig Debussytól.”⁶

¹ Michael Beckerman: „Letter from Michael to Michael.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. (New York: Pendragon Press, 2007): 33-42. 34.

² Large, 140.

³ Natalie Wren: „The Compositional Eclecticism of Bohuslav Martinů. Examining His Chamber Works Featuring The Oboe, Part I.” *The Double Reed* Vol. 40. No 1 (2017. január-március): 1-18. 1-2.

<https://static1.squarespace.com/static/56ebf235b6aa60a08e1fa907/t/58692aece4fcb5e1688dfb5d/1483287304019/Martinu+Part+1.pdf1483287304019/Martinu+Part+1.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 20.)

⁴ Crane-Walczyk, 3.

⁵ Grove, 941-942.

⁶ 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: 2019. június 18.)

II.1 Forma és szerkesztésmód

Amikor megkérdezték, mit tart zenei alkotómunkájának legfontosabb tényezőjének, Martinů azt válaszolta: „selection and organization”, azaz kiválasztás és elrendezés.⁷ Martinů az önmagáért való zene mesterségével foglalkozott, „nagyon hasonlóan a klasszikus korszak esztétikájához”. Ebből a kiindulásból ered az általa ismert változatos zenei stíluselemek használata művészetében.⁸

Közép-Európában jól ismerjük a forma és a „tartalom” közötti értelmetlen csatákat. [Van] a zeneszerzőknek egy csoportja (egy üzenettel), [ami] ellenérzéssel viseltet a „zárt harmónia” francia tradíciója iránt. Egy program [szükségeltetik] természetesen, amely „méltó az emberhez”. Brahms után hirtelen itt van Strauss – logikus fejlődés az önzés, a magánügyek felé – *Sinfonia Domestica*, *Ein Heldenleben* – a zeneszerzés a „művész üzenetére” korlátozza magát, és nem pusztán egy egyénére, hanem egy olyan egyénére, aki az univerzum minden dolgának „teremtője”

– fogalmazott Martinů.⁹

II.1.1 Sejtszerű motívumfejlesztés

(A szimfóniák) [...] külsőleg követik a hagyományos három-, négytételes formát, belső tételszerkezeteik azonban (kivéve a scherzoszerű tételeket) visszatérések és szimmetriák nélkül, Martinů motívumsejteket továbbszövés és szüntelen átváltozás segítségével továbbfejlesztő technikájával íródtak. Jellemző emellett Martinů zenei nyelvére a szűk területen köröző szinkópás dallamvezetés.¹⁰

A zeneszerző sajátos formafejlesztési technikát fejlesztett ki, amely Entwistle szerint egyfajta „geometrikus” szemléletet tükröz.¹¹ Martinů a „cellule” azaz „sejt”

⁷ Miloš Šafránek: „Bohuslav Martinů.” *The Musical Quarterly* Vol. 29. No 3 (1943. július): 329-354. 350.

⁸ Crane-Walczyk, 15.

⁹ 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). 199.

¹⁰ Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban II. 1800-tól napjainkig*. (Budapest: Springer, 1996). 786.

¹¹ Erik Anthony Entwistle: *Martinů in Paris: A Synthesis of Musical Styles and Symbols*. PhD disszertáció, University of California, 2002. 42.

terminust használta a leggyakrabban három hangból álló, rövid dallami és/vagy ritmikai motívum leírására.¹² A sejt létezhet egy nagyobb motívum részeként, de önálló dallami elemként is funkcionálhat. Martinů a sejtet változatos formában alkalmazta: kíséret figurációjaként, átvezető motívumként, dallami vagy ritmikai ostinatóként. A sejt a tétel kibontakozása során „növekszik, változik és erőre kap”, szerves egységet és folyamatosságot képez a mű formai szerkezetében, így válik az egész zenei struktúra fő elemévé.¹³ A szerző sejtszövéses technikája a *Cinq pièces brèves* [Öt kis darab] (1930), H. 184 hegedűre és zongorára komponált kamaraművében jelent meg először.¹⁴ Ezt a módszert tartják a zeneszerző legjelentősebb zeneszerzési eredményének.¹⁵

II.1.2 Neoklasszicizmus, barokk hatások

Partita, Invenciók, *Ricercari*, *Concerto Grosso*, *Double Concerto*, *Sinfonia Concertante* – mind olyan műcímek Martinů munkásságában, amelyek elsőre neoklasszikus stílusú műveket sugallhatnak. Formailag megfelelhetnek ennek a képnek, tartalmilag azonban modern, kortárs zenéről van szó.¹⁶ „A szorosabb értelemben vett neoklasszicizmus klasszikus, s még inkább 17. sz. végi és 18. sz.-i barokk modellek követését jelenti (vagyis szigorúan véve a »neoklasszicizmus« nagyobbbrészt »neobarokk«) – írja Gerhard Dietel.¹⁷

A neoklasszicizmus [...] csak a funkciók romantikus gyakorlatát számolja fel, nem magát a harmonikus *kadenciát* (zárlatot), annak tektonikai alapját és újjáéledt, időszerűvé tett kifejezőképességét (v.ö. Janáček és Martinů kadenciáit, de másokét is: I. Krejčí, P. Bořkovec, V. Kaprálová stb.). (A kadencia e komponisták neoklasszikus zene faktúrájának nélkülözhetetlen alkotó eleme, de nagyon gyakran bitonalitás, kettős funkcionalizmus, kétsávós akkordszerkezet, párhuzam és más hasonlók kendőzik el.)¹⁸

¹² Judy Mabary: „Martinů’s Strangler: Where the Greeks Meet the Indians.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident*, i.m.: 95-116. 111.

¹³ Large, 145.

¹⁴ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style.” *The Music Review* Vol. 24. No 2 (1963): 158-167. 160.

¹⁵ Natalie Wren: „The Compositional Eclecticism of Bohuslav Martinů. Examining His Chamber Works Featuring The Oboe, Part I.”, i.m., 11-14.

¹⁶ Miloš Šafránek: „Bohuslav Martinů”, i.m., 329-330.

¹⁷ Gerhard Dietel: *Zenetörténet évszámokban II.*, i.m., 664.

¹⁸ Jaroslav Jiránek: *A XX. századi cseh zenéről*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). 49.

Martinů csodálta az olyan „régí flamand mesterek”, mint Palestrina, Josquin des Prés, Guillaume Dufay és Orlando di Lasso „egyszerű, naiv ellenpontját”; Corelli művei pedig struktúrájuk egyszerűségével és spirituális élénkségükkel nyugtázták le.¹⁹ Martinů 1922 elején találkozott az angol madrigállal Prágában, az English Singers előadásában.²⁰ William Byrd, Thomas Weelkes, Thomas Morley, Orlando Gibbons és Thomas Bateson műveiben a horizontális szerkesztésmód és a viszonylag egyszerű polifonikus struktúra ragadta meg.²¹ Erről így nyilatkozott: „Nagyon tetszett (a madrigálok) polifóniájának szabadsága. Nagyon különbözött Bach polifóniájától; számomra valami egészen új volt. Emellett, azokban a madrigálokban felfedeztem tulajdonságokat, amik a cseh népzénére emlékeztettek engem.”²² Martinů a szabad horizontális szerkesztésmód és az egyszerű polifonikus struktúrák által idézte meg a madrigálok hangulatát, anélkül, hogy magát a madrigálformát alkalmazta volna.²³

Corelli hatása fedezhető fel az 1925-ös 1. zongoraversenyben, H. 149, de legjellegzetesebben az 1937-es Concerto Grosso-ban, H. 263. „Nem a concerto grosso hagyományos formáját követtem, hanem inkább soli és tutti jellegzetes váltakozását” – idézi John Clapham a zeneszerzőt. A tuttiban zongorát, fafűvókat és vonósokat szerepeltet. Ez az együttes a szimfonikus zenekar és a kamaracsoport közötti középút, amely kiváló lehetőséget nyújtott a szerzőnek, hogy „tisztá zenét” alkosson, amely oly nagy hatást gyakorolt rá.²⁴

¹⁹ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. The Man and His Music*. Scott Goddard (szerk.): Contemporary Composers. (London: Dennis Dobson Limited Edition, 1946). 37. és 42.

²⁰ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata: A Performance Guide*. DMA disszertáció, Florida State University, 2017. 11.

²¹ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. (London: Allan Wingate, 1962). 84-86.

²² Bohuslav Martinů: *An Interview in English*, i.m.

²³ Large, 142.

²⁴ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style”, i.m., 165-166.

II.1.3 Formai jegyek

A szerző műveiben gyakori, hogy a visszatérés az expozíció rövidített verziója.²⁵ A formai egységek között jellemzően erős tempóbeli és/vagy szerkezetbeli kontrasztok fedezhetők fel.²⁶ A szakaszok sok esetben elízióval jutnak el a következő formai részhez, gyakran egyetlen közös záró- és indító hanggal, előfordul azonban, hogy egész szakaszok mutatnak elízió-jelleget, és tartozhatnak akár az előzmények lezárásához, de a következő rész felvezetéseként is értelmezhetők.

A szerző leggyakrabban három, öt, hét ütem hosszú frázisokat írt, ismétlődő zárlati figurációk használatával.²⁷ Šafránek szerint Martinů műveiben gyakran egyetlen témára épül egy egész tétel, ellentéma nélkül. „A formaszerkesztéshez való érzék fontos szerepet játszik munkásságában, csakúgy, mint a gazdag és vitális ritmikai érzék, ez utóbbi cseh és szlovák hatás.”²⁸ Témaként gyakran cseh népdalokat használt, vagy „azok stílusához hasonló tematikus anyagokat” alkotott.²⁹ Martinů gyakran alkalmazott cseh népzenei elemeket „tonális oázisként”, több disszonáns szakasz közötti nyugvópontként.³⁰

II.2 Harmóniai komponensek

Martinů – sok kortársától eltérően – alapvetően megmaradt a tonális harmóniavilágban, nem írt szeriális zenét. Elemzők szerint b-moll vagy B-dúr hangnemben érezte leginkább otthonosan magát. Gyakran élt kromatikus alterációkkal és – Stravinsky által is használt – bitonális vagy politonális kombinációkkal, de a kezdések és zárlatok minden művében konszonánsak. Műveiben jellemző a modális hangsorok használata, akár téma hangsoraként, akár alapvetően moll vagy dúr hangsorú szakaszban modális helyettesítésként az akkordkíséretben. Főleg dór, líd, mixolid és fríg modális skálákat alkalmazott.³¹

²⁵ Erik Anthony Entwistle: „Form and Fantasy in Martinů's Piano Sonata.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident*, i.m.: 117-136. 130.

²⁶ Lauren Heller: *Bohuslav Martinů's Chamber Works for Six or More Players Featuring Winds: A Survey and Conductor's Analytical Study of La revue de cuisine and Jazz Suite*. DMA disszertáció, University of Cincinnati, 2012. 36.

²⁷ Large, 144.

²⁸ Miloš Šafránek: „Bohuslav Martinů”, i.m., 350.

²⁹ Bohuslav Martinů: *An Interview in English*, i.m.

³⁰ Crane-Waleczek, 19.

³¹ Large, 144.

Roussel hatásának tulajdonítják a kromatikusan alterált akkordok használatát, az ellenpontos gondolkodást és a korai madrigalisták tanulmányozását Martinů párizsi évei alatt.³² Tanára, Suk tanácsára fordult az impresszionista hangszerezés felé.³³ Debussyt és Rousselt sejtik a mixtúrák gyakori alkalmazása mögött. Egészhangúságot használ számos zongoraművében, például a *Nyolc prelűd*ben (1929), H. 181.³⁴

II.2.1 Jazzből eredeztethető harmóniai fordulatok

A jazz műfajából származik a szeptim- és nónakkordok feloldás nélküli használata a szerző művészetében. Klasszikus összhangzattani értelmezés szerint Martinů – késleltetés helyett – az előkéket jellemzően beleilleszti az akkordba, így szeptim- és nónakkordok képződnek, amelyek nem oldódnak fel.³⁵ Igen gyakori a hármashangzatok használata, és a hármashangzatok egy hozzáadott hanggal. A rendszeres akkordcsúszások és harmóniai váltások nem tonális–funkciós szabályszerűségek mentén követik egymást. A hozzáadott szextet vagy nónát tartalmazó akkordok „impresszionista színeket ébresztenek”.³⁶ Akkordfelépítései során gyakori a tritónuszos helyettesítés.

II.2.2 Progresszív tonalitás

Sok tételben igen szembeűnő a progresszív tonalitás,³⁷ amelynek lényege, hogy a tétel záró tonalitása eltér az indító tonalitástól.³⁸ Martinů gyakran váltakoztatja a tonális és bitonális szakaszokat. Funkciós harmóniakezelése horizontális értelemben nem a hagyományos módon történik, művei nem koncentrálnak egyetlen hangnemi területen belülre és nem jutnak egyik hangnemből egy másik, rokon hangnembe. Bár műveiben lineárisan sokszor rendeződnek csoportokba az akkordok, ezek a harmóniafűzések nem követnek funkciós harmóniai rendet. Ezzel összefüggésben Martinů gyakran alkalmazott kromatikus akkordfűzéseket,

³² I.m., 36-37.

³³ Grove, 941.

³⁴ Crane-Walczyk, 28.

³⁵ Large, 145.

³⁶ Crane-Walczyk, 27.

³⁷ Large nevezi könyvében progresszív tonalitásnak. Lásd: Large, 144.

³⁸ Például a 2. szimfónia kezdő tétele d-mollban indul és B-dúrban zárul, a 3. cselló–zongora szonáta első tétele B-dúrban kezdődik és C-dúrba jut, a 3. hegedű–zongora szonáta első tétele b-mollban kezdődik és C-dúrban zár.

amelyeknek szintén nincsen funkciós szerepük.³⁹ A tételek során jellemzően gyakran váltják egymást a tonális bázisok. A progresszív, „lebegő” vagy „vándorló pólusú” tonalitás harmóniai változásait orgonapontokkal, statikus basszusokkal, (a morva-cseh népzene jellemző hangszerére, a dudára emlékeztető) osztinátókkal vagy lassú trillával köti össze a szerző.⁴⁰

II.2.3 Nemzeti gyökerek

Martinů egyik kézjegye a „szláv plagalitás”.⁴¹ Amellett, hogy a zeneszerző gyermekkorában a gazdag folklórral rendelkező Vysočina régióban telt és gyermekként a cseh népzene második anyanyelvévé vált, az I. világháború alatt Martinů Borovában találkozott a Cseh Testvérek templomában himnuszokkal, spirituális népdalokkal. A cseh népdalok gyökerei között felfedezhető a Testvériség zenei hagyománya.⁴²

A cseh folklórból eredeztethetők az olyan, Martinů műveinek nagy részében megtalálható elemek, mint a párhuzamos dúr és moll móduszok váltakozása, az olyan harmóniai mozgás, ami egymástól nagytercre lévő hármashangzatokat ír körül, a kétszólamú szólamvezetés terc- és szextpárhuzamokkal, az ellenpont kerülése és kvinttel feljebb ismétlődő dallami egységek használata. A skála passzázsok, a dúr és moll terc közötti ingadozás, a harmóniai váltások „lefegyverző egyszerűsége”, a parallel III. vagy VI. fokú akkordmenetek szintén népzeneből származó elemek, csakúgy, mint a kvartszext fordítású akkordok sorozata és az egymást követő tiszta kvart vagy tiszta kvint lépések.⁴³

A plagális zárlati lépések egyik fajtája az úgynevezett morva kadencia, más néven Julietta-akkord, amely egy szubdomináns fokon lévő domináns szeptimakkord 13-as színezőhanggal, és tonikára oldódik. Ez a lépés Martinů műveiben gyakran azonnal megismétlődik egy nagyszekundddal lejjebb.⁴⁴ A morva kadencia nem megkerülhetetlen része a cseh népzenenek, de mivel Janáček és Martinů sűrűn

³⁹ Lauren Heller: *Bohuslav Martinů's Chamber Works for Six or More Players Featuring Winds*, i.m., 67.

⁴⁰ Large, 144.

⁴¹ Jaroslav Jiránek: *A XX. századi cseh zenéről*, i.m., 84.

⁴² Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*, i.m., 64-65.

⁴³ Large, 145.

⁴⁴ Thomas D. Svatos: *Martinů's Subliminal States*, i.m., 36.

alkalmazták, cseh jellegzetességként hat.⁴⁵ Megjelenik Martinů hat szimfóniájában, főbb zongoraműveiben, a *Julietta* operában (1937), H. 253, a Zongoranégyesben (1942), H. 287, a fuvolára, hegedűre és zongorára komponált *Madrigál-Szonátában* (1942), H. 291 és a fuvolára, csellóra és zongorára írt Trióban (1944), H. 300 is.⁴⁶

II.3 Ritmikai jellemzők

II.3.1 Nemzeti hatás

„Csehszlovákia nemzeti zenéje a ritmus. Erős, hajlékony ritmus” – vélte Martinů.⁴⁷ A metrikusság, az összetett ritmika kiemelt fontosságú Martinů életművében. Templomtoronyban töltött gyerekkorában a torony óraszerkezetének zakatolása és a nagyapjaként szeretett öreg Stodola által közvetített morva-cseh népzene a vérévé vált. A műveiben tapasztalható ritmikai flexibilitás, egyszerű kettes és hármas mintázatok használata, szinkopáltság, azonos alapú dūr és moll akkordok gyors váltása mind a bohém-morva folklórból eredeztethető. A cseh nyelvből származtatható a gyakori ütemszámon való kezdés, tekintve, hogy a cseh nyelvben az első szótag hangsúlyos.⁴⁸

II.3.2 A jazz hatása

A XX. század elején előfutáraival – a cakewalkkal, a ragtime-mal és a blues-zal – együtt jutott el a jazz Európába, hatására jazz-elemek integrálódtak az európai műzenébe.⁴⁹ Jiránek szerint „a húszas évek dzsesszhulláma ilyen vagy amolyan módon majdnem minden jelentős zeneszerzőt elért, leginkább azonban E. Schulhoffot, B. Martinůt és E. F. Buriant.”⁵⁰ „A rövid jazz hangok folyamatos sodrása, a ritmusok káoszában rejlő egység megragadja az időszak féktelenségét és idegességét, nem csoda, hogy majdnem minden fiatal magáénak érzi ezt a stílust” –

⁴⁵ Lásd: Jirka Kratochvíl és Michael Beckerman: „A Talk Around Martinů.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident*, i.m.: 155-188. 185-187.

⁴⁶ Crane-Walezek, 18-19. és Thomas D. Svatos: *Martinů's Subliminal States*, i.m., 36.

⁴⁷ Bohuslav Martinů: *An Interview in English*, i.m.

⁴⁸ Large, 143.

⁴⁹ Debussynél, Ravelnél, Stravinskynál, Milhaud-nál, Hindemithnél, Křeneknél, Martinúnál, de Berg: *Lulujában* is tetten érhetők jazz által inspirált jegyek. Lásd Dietel: *Zenetörténet évszámokban II.*, 666.

⁵⁰ Jaroslav Jiránek: *A XX. századi cseh zenéről*, i.m., 36.

vélekedett Martinů.⁵¹ A zeneszerző hasonlóságot vélt felfedezni a jazz és a népzene ritmusai között:

Gyakran gondolok szláv népdalaink lenyűgözően pregnáns ritmusára... jellegzetesen ritmikus, hangszeres kíséretükre, és hogy [ezért] nem kell feltétlenül a jazzhez folyamodnunk. Mindenesetre nem tudom letagadni az életünk alakulására tett fontos hatását, amiből az összes kifejezőerejét meríti. Az azonban egy másik kérdés, hogyan lehet ezt a hatást tudatosítani.⁵²

Martinů első jazz által inspirált műve *La revue de cuisine*,⁵³ de Mihule szerint többek között a 3. vonósnégyesben (1929), H. 183, az 1. és a 2. hegedű–zongora szonátában⁵⁴ is fellelhetők a néger népi zenéből származó jazz színei, a dixieland szabad improvizációs technikái és ritmikai különlegességek.⁵⁵ A ritmikai kontrasztok, a szinkopálás, a nagytriolák, a nóna- és undecimakkordok használata, a duolák és triolák egyidejű jelenléte mind a jazz és a populáris zene Martinóra tett hatásait mutatják.⁵⁶ Jazz által inspirált alkotásaiban olyan táncokat használt fel, mint a tangó, a foxtrot, a keringő, a boston és a charleston.⁵⁷ A ragtime-ra jellemző poliritmia használata, amelyben egyenletes nyolcadmozgás fölött hármas tizenhatod-csoportokban jelenik meg a dallam, izgalmas lendületet eredményez.⁵⁸ A tagolt ritmikus kíséret, a perpetual motion (örökmozgó) tizenhatod ritmusok Martinů műveinek jellegzetességei.⁵⁹ Az ütemvonal és az ütemmutató gyakran csak az olvasást könnyítő jelek a zeneszerző alkotásaiban.⁶⁰

⁵¹ Idézi Jana Smékalová: „Bohuslav Martinů.” In: *Bohuslav Martinů: Works Inspired by Jazz and Sport*. (Praha: Supraphon, 1996). CD SU 3058-2 011. 6.

⁵² Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*, i.m., 117.

⁵³ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. The Man and His Music*, i.m., 38.

⁵⁴ 1. és 2. hegedű–zongora szonáta címek alatt az 1929-es 1. szonáta, H. 182 és az 1931-es 2. szonáta, H. 208 értendő; tekintve, hogy Martinů az első két, fiatalkori hegedű–zongora szonátáját nem ismerte el hivatalosan. Lásd Aleš Březina: „Duos for Violin and Piano I.” In: *Bohuslav Martinů: Works for Violin and Piano 2*. (Praha: Supraphon, 1999). CD SU 3410(3411)-2 132. Idézi Institut Bohuslava Martinů: *Sonáta d moll.* https://database.martinu.cz/works/public_view/421 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 20.)

⁵⁵ Mihule, 24.

⁵⁶ Lauren Heller: *Bohuslav Martinů's Chamber Works for Six or More Players Featuring Winds*, i.m., 36, 62.

⁵⁷ I.m., 10.

⁵⁸ Crane-Walczyk, 26.

⁵⁹ Natalie Wren: „The Compositional Eclecticism of Bohuslav Martinů. Examining His Chamber Works Featuring The Oboe, Part II.” *The Double Reed* Vol. 40, No. 3. (2017. július-szeptember): 1-19.

⁶⁰ <https://static1.squarespace.com/static/56ebf235b6aa60a08e1fa907/t/5a26d61ecc212dbf79a15116/1512494716423/Martinu+Part+2.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 20.)

⁶⁰ Large, 143.

II.3.3 Barokk hatás és Stravinsky

A szerző munkásságának ritmikai szempontból történő vizsgálatakor nagyon gyakran találkozhatunk barokk hatásról árulkodó toccata elemekkel, teljes akkordokkal, gyors futamokkal, virtuóz elemekkel, amelyekkel Martinů a tételeknek „ritmikai lendületet és izgalmat ad”.⁶¹ Stravinsky befolyását is tükrözik Martinů zenei nyelvében a – harmóniai komponensek alfejezetben már említett – bitonális és politonális akkordok alkalmazása mellett a duolák és triolák egyidejű használata, csakúgy, mint a jellegzetes artikulációs jelölések, a polimetria, a változó metrum, feszes artikuláció és osztinátók,⁶² illetve a *Half-Time* és *La Bagarre* perkusszív elemei és „barbár, kitartó” ritmusai.⁶³

Nikolai Lopatnikoff véleménye szerint Martinůt „személyesebb, kompakt ritmikája okán – melynek stílusa gyakran táncot sugall – nevezhetnék a vertikális ritmika mesterének.”⁶⁴

⁶¹ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style”, i.m., 165.

⁶² Crane-Walczyk, 23-24.

⁶³ Large, 142-143.

⁶⁴ Nikolai Lopatnikoff: „Independents in Central Europe.” *Modern Music* Vol. 8. No 4 (1931. május-június): 29-32. 31-32.

III. 1. cselló–zongora szonáta

Keletkezésének körülményeiről

A H. 277 jegyzékszámú 1. cselló–zongora szonáta 1939 májusában keletkezett. Martinů 1939. május 12-én fejezte be a művet Párizsban, a II. tételt május 4-én.¹ A bemutatóra egy évvel később, 1940. május 19-én került sor Párizsban,² a Tritonban, akkori új nevén a Société de la Musique Contemporaine-ben.³ Pierre Fournier csellózott (neki is ajánlotta a művet szerző) és Rudolf Firkušný zongorázott.⁴ „Ijesztő búcsúhangulat” uralta a bemutatót.⁵ „A jelenlévők úgy érezték, ez volt az utolsó üdvözlés, az utolsó reménysugár a jobb világból” – emlékezett vissza évekkel később a zeneszerző.⁶ Emigrálása előtt ez volt az utolsó koncert Párizsban, amelyen Martinů jelen volt.⁷

A zongorára írt *Fairy Tales* [Mesék] (1939), H. 272 sorozaton kívül,⁸ amelyet tanítványának és szerelmének, Vítězlava Kaprálovának dedikált, az 1. cselló–zongora szonáta az egyetlen mű, amely ebben a traumatikus évben keletkezett.⁹ „Különösen drámai mű, amely reflektál az érzelmileg túlfűtött korra, amelyben keletkezett.”¹⁰ Az 1. szonáta politikai válság és terhelt magánéleti körülmények között íródott.¹¹ A háború fenyegető közelsége, a szerelmétől, Kaprálovától való elválás, a tengerentúlra történő kényszerű emigráció képe megmagyarázza a szonáta sötétebb, nyugtalan hangvételét, ami alapvetően kevésbé jellemzi Martinů műveit.¹²

¹ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*. (Mainz: Schott, 2017). 341.

² Simon, 38.

³ Large, 79. Az Archives de Danse kis termében gyűlte össze minden vasárnap délelőtt a barátok, zeneszerzők és a tagok. Lásd Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. (London: Allan Wingate, 1962). 190.

⁴ Simon, 38.

⁵ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.h.

⁶ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. The Man and His Music*. Scott Goddard (szerk.): Contemporary Composers. (London: Dennis Dobson Limited Edition, 1946). 189.

⁷ Large, 80.

⁸ A kézirat elveszett. Lásd Institut Bohuslava Martinů: „Pohádky.” https://database.martinu.cz/works/public_view/173 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 23.)

⁹ Kenneth Dommett: „Bohuslav Martinů.” In: *Bohuslav Martinů: Cello Sonatas*. (London: Hyperion Helios, 2004). CDH55185. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDH55185 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 25.)

¹⁰ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 142.

¹¹ I.m., 341.

¹² Ahogy Šafránek fogalmaz: „meglehetősen különbözik Martinů érzelmentes kompozícióitól”. Lásd Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*, i.m., 189.

Tételrend

Az 1. cselló–zongora szonáta tételrendje követi a Haydnál gyakran előforduló három tételes klasszikus szonáták tételrendjét, amennyiben a három tétel: gyors – lassú – gyors (Poco allegro – Lento – Allegro con brio).¹³

III.1 I. tétel: Poco allegro

Az I. tétel (Poco allegro) formája szonátaformának tekinthető.¹⁴ A tipikus szonátaformát követi a tétel formai felépítésének három fő részre tagolhatósága, az egymástól világosan elkülöníthető expozíció – kidolgozás – repríz forma. Szintén a szonátaformára jellemző a főtéma- és melléktéma-területek megkülönböztetethetősége, és ezek egymással való kontrasztálása. Hasonlóság továbbá a kidolgozási szakaszban történő motívumfejlesztés.

A klasszikus értelemben vett szonátától való különbségnek tekinthető, hogy a melléktéma nem annyira dallamkarakter, inkább egyfajta folyamatos lüktetésű textúra, amelyben a ritmikai elem jelenléte dominál. Szokatlan továbbá, hogy a kidolgozás viszonylag rövid: míg az expozíció nyolcvannyalc ütem hosszúságú (záróhangjával együtt nyolcvankilenc), a kidolgozás csupán hatvanhét. A százhetvenhét ütemnyi reprízben megjelennek részek az expozícióból és a kidolgozásból, emellett megfigyelhető benne formailag teljesen új, korábban nem szerepeltetett rész.¹⁵

Alább látható az I. tétel formai felépítése, ütemszámokkal, motivikus, ritmikai és harmóniai jellemzőkkel (1. ábra).¹⁶

Az ütemszámokkal kapcsolatban meg kell említenem az elízió jelenségének kérdését. Az első főtéma-terület záróakkordja a 23. ütem kezdetére esik – éppen ott történik a cselló belépés. Az analóg helyen, a visszatérésben a 160. ütemben szintén ez a jelenség figyelhető meg. Hasonló a helyzet a melléktéma második részének

¹³ A gyors – lassú – gyors tételrendet követi például Haydn Hob XVI:20 c-moll, XVI: 34 e-moll, XVI:35 C-dúr, XVI:36 Esz-dúr, XVI:37 D-dúr, XVI:39 G-dúr, XVI:46 Asz-dúr, XVI:50 C-dúr, XVI:52 Esz-dúr billentyűs szonátája.

¹⁴ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*, i.m. 189.

¹⁵ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata: A Performance Guide*. DMA disszertáció, Florida State University, 2017. 25.

¹⁶ Megjegyzés a próbajelekkel kapcsolatban: Az Heugel kiadásban, amely az elemzés kiindulási alapjául szolgál, az első tételben a próbajelek tíz ütemenként követik egymást, mégpedig mindig a tízes utáni első ütemeket jelzik, így az 1-es próbajel a 11. ütemet jelöli, a 2-es a 21-es, és így tovább.

végén, ahol a záró A-dúr akkord a 79. ütem elején szólal meg, a következő formai rész kezdetén. Ilyen területek még az expozíció utolsó része, ami a 89. ütem elején zár, illetve a 272. ütemben kezdődő melléktéma-terület vége, ami a 292. ütemre esik. Ezen helyeknél az elízió jelensége miatt keletkező ütemszámokkal kapcsolatos anomáliát úgy oldom fel, hogy a következő részhez számolom a két területhez is kapcsolható ütemeket, így összességében nem keletkezik több ütem a valós ütemszámnál.

10.18132/LFZE.2020.3

Expozíció, 88 ütem (1-88)

Formai rész és hossza (ütemszám)	Főtéma (FT) 22 ütem	FT 18 ütem (23-40)	Átvezetés 12 ütem (41-52)	Melléktema (MT) terület 36 ütem (53-88) MT/A rész 12 ütem (53-64)	MT/B rész 14 ütem (65-78)	MT/A rész 10 ütem (79-88)
Jellemző	zongora bevezető	cselló belépés	témából (a, b) származó	tercek, tizenhatodok, kettősfogások	♪♪♪, témafej (a és b) variánsa a zongorában	
Hangnem	b-moll	b-moll	e-moll	e-eol		A
Főbb harmóniai pontok	b–g–d–H–cisz–c–Fisz ⁷ –Asz–H ⁹ –b	b–H–Esz–B	B–c–e–H	e–H–d–G	g–f–F–d–A	A–B–C–f

Kidolgozás, 67 ütem (89-155)

FT 12 ütem (89-100)	MT/A 8 ütem (101-108)	FT 16 ütem (109-124)	MT/A és FT együtt 8 ütem (125-132)	visszavezetés: MT 23 ütem (133-155)
a és b a cselló szólamban, majd a a zongoraszólamban	tercek, tizenhatodok, új ritmika cselló szólamban (i)	a és b, i zongora szólamban	MT/A tercek és FT(a)	MT tercei
f	d	G-d	F	H–h–a ⁷ –B ⁶ –F
f–H–A–d–a/d–g–d/A	d–H	G–c ⁷ –f ¹³ –A–d–g	F–G	H–h–a ⁷ –Asz–asz ⁷ –G ^{#7} –F ¹³ –B ⁶ –F/e–szűk ⁷ –F

Repríz, 177 ütem (156-332)

FT 4 ütem (156-159)	FT 17 ütem (160-176)	MT/A 11 ütem (177-187)	MT/B 16 ütem (188-203)	MT/C 26 ütem (204-229)	FT/S 12 ütem (230-241)
zongora, ld. bevezető	cselló, ld. 23. ütemtől	ld. 53. ütemtől	ld. 65. ütemtől	ellenpontos ritmika	kontrasztanyag: skálák, a
b-moll	b-moll	g-moll	g-moll	b	b – f – c
b	b–H–Esz–B	g–D–g	g–C–f–F–D–G	b–fisz–szűk ⁷	b – f – c

FT 14 ütem (242-255)	MT/A 8 ütem (256-263)	MT/A és FT 8 ütem (264-271)	MT 20 ütem (272-291)	MT/C, lezárás 41 ütem (292-332)
hármashangzatok (a variánsa)	ld. 101. ütemtől	MT/A és FT(a), ld. 125. ütemtől	ld. 133. ütemtől, visszavezetés	ellenpontos ritmika ld. 204. ütem
b	d	F	H–h–a ⁷ –C	b-moll
g–Esz–cisz–szűk ⁷ –C–f–Desz–Desz–b ⁶ /d-moll–Gesz–e–szűk ⁷ –Esz–b–A ⁷	d–F–B–C	F–G	H–h–a ⁷ –Asz ² –asz ⁷ –G ^{#7} –G ⁶ –B ⁶ –F/b–szűk–C	b–Esz–C–c–g–fisz ⁴ –f/b ⁷ –b

1. ábra. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel felépítése

Poco allegro

a b a c d e e
a b b

a b a b a c a c

f e e e
a c e e a a a d

1. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 1-23. ütem tagolódása

Az ismétlődő **a** jelű ütemek miatt kezdetben kettesével való ütemtagolódást hallunk: **a** és **b**, majd **a** és **c** (első és második, harmadik és negyedik) ütemek összetartozását érezzük. Ezt a páros, kétszer kettes szimmetriát töri meg az ötödik–hatodik–hetedik ütem hármasa, ahol az **a** ütem után kétszer jön **b** ütem, illetve ezzel egy időben **d** ütem után kétszer jön **e** ütem. A nyolcadik ütemtől kezdve kettesével összetartozó ütemeket vélünk felfedezni, **a – b**, **a – b**, **a – c**, **a – c**, **a – c**, **a – c**, majd a negyed s nyolcad képlet ismételtetésével, öt egymást követő ütem után végül pontozott negyed értéken (**d**) nyugszik meg a zongoraszólam a 23. ütemben.

A téma első csellószólamban való megjelenésének tagolódása látható a következő ábrán (a 23. ütemtől):¹⁸

cselló	a	b	a	c	d	c	d	c	e	e	e	d	(d)(d)	fv	e	e
zongora	d	a	fv	c	e	d	e	e	a	a	a	e	e	e	e	d (d)
													a	a	a	f

3. ábra. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 23-40. ütem tagolódása

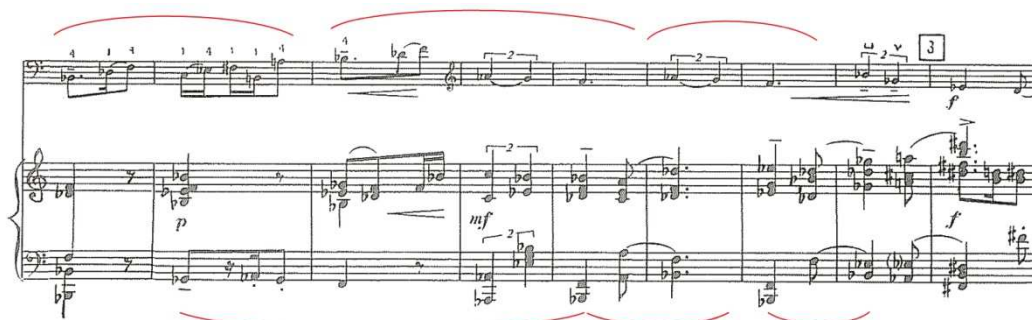
Az alábbi ábrán ugyanez kottaképpel együtt látható:

2. kottapélda. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 23-40. ütem tagolódása

A csellószólam belépésével megjelenő fő téma-terület rövidebb, mint a zongora bevezetője: csak tizennyolc ütem hosszúságú. Mindkét hangszer szólamában megfigyelhetők kettesével, illetve hármasával összetartozó ütemek a záró rész egyes ütemeket ismétlő tagoltsága mellett. Emellett észrevehető, hogy ezek az összetartozó részek egymáshoz képest „el vannak csúszva”: míg a csellószólamban először két (23-24. ütem), majd három ütemet (25-26-27.) érzünk összetartozónak, addig a zongorában a 24-25-26. ütemben hármas, később pedig

¹⁸ Az fv jelzés az f jelű ütem variánsaként értelmezett ritmika. Zárójel jelöli az előző vagy következő részhez (részben hozzá-) tartozó ütemet. Dőlt betű jelöli az előző és a következő részhez tartozó ütemeket.

kettes ütemtagolódásokat figyelhetünk meg. Ezt mutatja a következő kottapélda, a 23. ütemben történő cselló belépéstől:



3. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 23-31. ütem

III.1.2 A tétel folyamán később megjelenő főtéma-területek

III.1.2.1 A főtéma az átvezető részben

A 41. ütemtől kezdődő (*Animando poco a poco*) átvezető rész a főtéma elejéből bontakozik ki, az **a**, **b** és **d** jelű ütemekből kiindulva. Később ezt a részt a dallamban felütéses nyolcad–negyed ritmika és az ütemek második-harmadik, illetve ötödik-hatodik tizenhatodán megjelenő, zaklatott, staccato kíséret jellemzi (4. kottapélda).

4. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 41-52. ütem

III.1.2.2 A főtéma a kidolgozásban

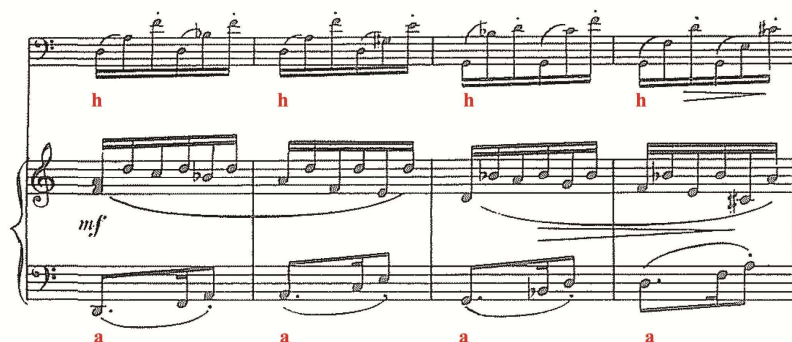
A 89. ütemtől főtéma jellegű karakter jelenik meg a csellószólamban, **a** és **b** ütemek tűnnek fel, majd alakulnak át. A terület negyedik ütemében (a 92. ütemtől) a főtéma-területeken korábban nem alkalmazott ritmusképletű anyag szólal meg, a hat tizenhatod:

g = 

A 97-100. ütemig tartó négy ütemben nem a főtéma lezárására utaló ütemeket találhatunk, hanem egyfajta átvezető részt a következő formai egységhez. Ebben a négy ütemben a csellószólam tizenhatodokban mozog, de nem az előzőekben bemutatott, **g** jellel jelölt háromszor kettes lüktetésben, hanem kétszer háromban:

h = 

A zongora bal kéz szólama végig az **a** jelű ritmikát ismételgeti, marad a háromszor kettes 3/8-os metrumban (5. kottapélda).



5. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 97-100. ütem

A 89-100. ütemig tartó területen a főtéma a csellószólamban jelenik meg, a következő ütemrend szerint (4. ábra):

a _ b _ b _ g a ^ g ^ g a _ h h h h

4. ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 89-100. ütem

Itt tulajdonképpen először négy, majd három, s végül öt ütemet érünk nagyobb egységnek, az **a** jelű kezdőütemek megjelenése miatt (6. kottapélda).

6. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 89-100. ütem

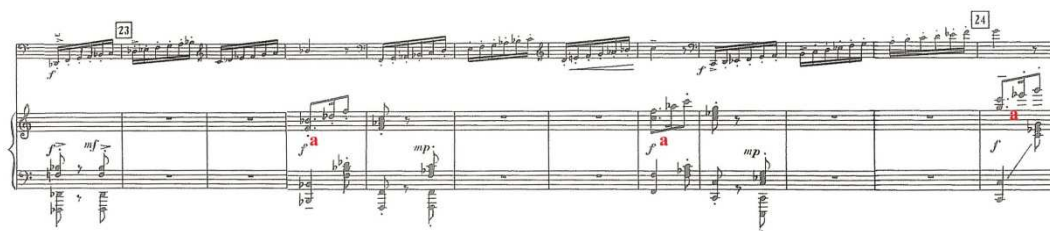
A 109. ütemtől is megjelenik röviden a főtéma kezdete. A csellószólamban az első négy ütem a már korábban is minden alkalommal megjelenő **a** és **b** jelű ütemekkel indul, utána azonban a 113. ütemtől a zongora és a csellószólam ellenmozgásban tizenhatodokban feszül egymásnak, változatos, az előzőktől eltérő artikulációs jegyeket hordozva (7. kottapélda):

7. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 109-116. ütem

III.1.2.3 A főtéma a visszatérésben

A 156. ütemtől a zongorában öt ütemet hallhatunk a témából, mely hangról hangra megegyezik a tétel kezdő ütemeivel. A cselló azonban „belevág”, nem várja ki a zongora felvezetést, és a 160. ütemtől kezdődően megszólal a cselló téma, szinte teljes terjedelmében az első megjelenéshez hasonlóan, a zongorakíséret is megegyezik. Az egyetlen különbség az első megjelenéshez képest a záró b hangok oktávugrásának mellőzése a csellószólamban. Ehelyett d oktávugrásos felütéssel kezdődik a melléktéma visszatérése.

A 230. ütemtől kezdődő rész első három ütemében a csellószólam skálái dominálnak. A 233. ütemben jelenik meg először a zongorában a főtéma a ütemének ritmikai képlete. A zongora hármashangzat-felbontásai mellett a cselló skálái kontrasztanyagnak tűnnek (8. kottapélda).



8. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 230-241. ütem

III.1.3 Melléktéma-terület

Az Animando poco a poco átvezető rész után, az 53. ütemtől jelenik meg a melléktéma, Allegro. Kevésbé melodikus, mint inkább karakterisztikus, ritmikus tématerület, kontrasztál a főtéma anyagával. A 37 ütemnyi első melléktéma-terület triós formára utal. Az első, A rész 12 (53-64. ütem), a második, B rész 14 ütem hosszúságú (65-78. ütem), majd újra A rész következik (79-89. ütemig). A melléktéma-terület részei, ellentétben a főtémával, felütéssel kezdődnek.

A melléktéma első része (a táblázatban és a továbbiakban MT/A) folyamatos lüktetésű textúra, kevésbé dallamszerű, inkább tremolószerű mozgás jellemzi. A csellószólamban gyakoriak a kettősfogások, a zongorában pedig a kvint–terc, illetve kvart–terc tremolo. Erre a részre kifejezetten jellemző a terc hangközök

használata. Az 57-58. ütem zárlatán a főtémában is a záró részben használt (e jelű) negyed–nyolcad–negyed ritmika hallható (9. kottapélda).



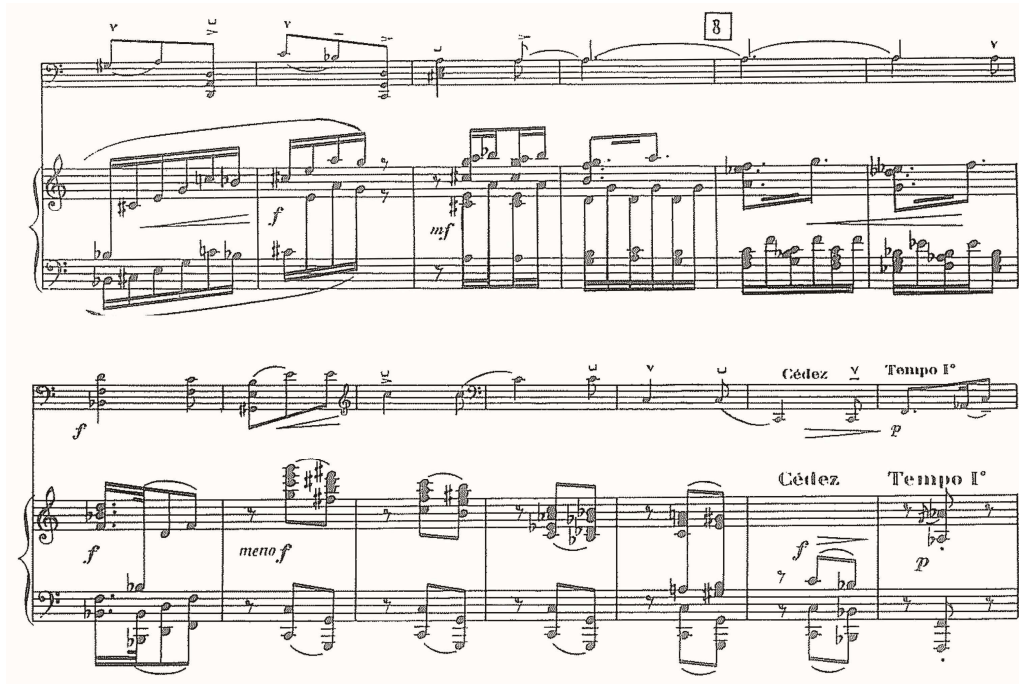
9. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 52-64. ütem

A melléktéma második része (a táblázatban és a továbbiakban MT/B) a 65. ütemben kezdődik. Meghatározó ritmikai eleme a csellószólamban a nyolcad–negyed mozgás, amely az e jelű ütemből származik, de kevésbé ringatásnak, inkább felütésnek érezhetjük, így egészen különböző karakternek tűnik.

A 69. és a 71. ütemben a zongoraszólamban „becsúszik” a főtéma **a** üteme kicsit lekésve az ütemsúlyról, ezért más ritmusban, egyfajta variánsként tűnik fel (10. kottapélda).

10. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 64-79. ütem

A 79. ütemtől visszatér a melléktéma első része. Ezt a szakaszt először a zongoraszólam tremolómozgása uralja, majd az akkordlépések; a csellószólamban orgonapont a hangot hallunk, később a MT/B részből ismert ritmikájú c oktávugrásokat (11. kottapélda).



11. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 77-89. ütem

III.1.4 A melléktéma további megjelenései

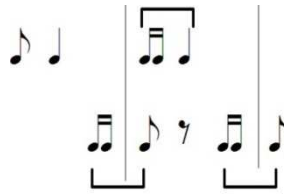
A 101-108. ütemben a melléktéma első, MT/A része mutatkozik a kíséretben (12. kottapélda). A dallam kéttizenhatod–negyed ritmusú ütemképlete itt hallható először a tétel folyamán (a második hang gyakran oktávban ismétli az elsőt).

i=



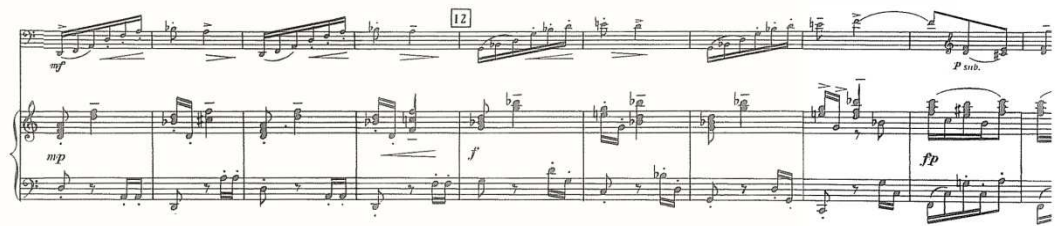
12. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 101-108. ütem

A 117-124. ütemben a 101. ütemtől kezdődő rész csellószólamának i jelű ritmikájára emlékeztető rész tűnik fel a zongorában, a következő ritmikai játékot alakítva ki (5. ábra):



5. ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 117-124. ütem zongoraszólamának ritmikai alapja

A csellószólamban kétütemes egységek figyelhetők meg. Az első ütemekben felfelé, tizenhatod ritmusban mozgó hármashangzat-felbontásokat hallunk, amely a főtéma **a** jelű üteméből ismerős mintázat, a második ütemekben lefelé nyolcad és negyed lépést, csak az utolsó (negyedik) ilyen ütem tart felfelé (124. ütem). (13. kottapélda)



13. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 117-125. ütem

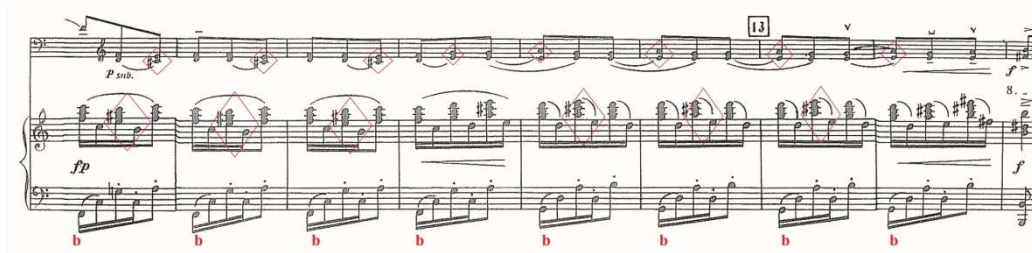
A melléktéma-terület MT/A része a visszatérésben először a 177. ütemben jelenik meg, a főtémmával ellentétben azonban nem az eredeti *e* tonalitásban, hanem *g*-ben. A 188. ütemtől az MT/B is feltűnik.

A 256. ütemtől kezdődő rész, amelyben az MT/A tremolói szólalnak meg a zongorában és az **i**-vel jelzett ritmikájú ütemek a csellószólamban, gyakorlatilag hangról hangra megfelel a 101. ütemtől kezdődő területnek. A zongoraszólamban az első hang tér el a 101. ütemben történő első megjelenéstől. Az utolsó két ütemben *g*-moll és C^7 szól s vezet a következő rész kezdő hangnemére, *F*-dúr (szemben a korábbi résszel, ahol a 107-108. ütemben *H*-dúr érkezik a folyamat).

III.1.5 A főtéma és a melléktéma találkozása

A 125. ütemtől kezdődő rész első nyolc üteme különleges hely, amelyben a szerző egyszerre idézi meg a főtémát és a melléktémát. A zongora bal kezében a főtéma

b üteme, jobb kézben az MT/A tizenhatodai, a csellószólamban nyolcadoló tercfogások szólnak. A tercek elmozdulásai a második, a harmadik, majd az első nyolcadon történnek. A zongora jobb kezében – a negyedik és a nyolcadik ütemtől eltekintve – a második nyolcadon halljuk az elmozdulást, ahogy az alábbi kottapéldán is látható.



14. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 125-133. ütem

A 133. ütemben elért, H-dúr csúcspont után ereszkedik és halkul a dallam, egyre kevesebb harmóniai változás történik, egyre több orgonapont szólal meg, így jutunk el újra a 156. ütemben történő visszatérésig b-mollba.

A reprízben is – a 264. ütemtől – megtalálható az előzőekben bemutatott formai rész („visszavezetés”), szinte hangról hangra megfelel a kidolgozás végén hallottnak. Az első megjelenéshez képest az utolsó három üteme hiányzik (az F-dúr rész, ami visszavezetne b-mollba, ahogy történt a visszatérést megelőzően), illetve a 281. ütemtől kezdve a dinamikai erősödés jellemző, szemben a visszatérés előtti elhalkulással, és a zongorakísérete zaklatottabb, tizenhatodokban zakatol.

III.1.6 Új téma a visszatérésben

A 204-229. ütemig terjedő részben a melléktéma második (MT/B) részéből ismerős nyolcad–negyed ritmusképletet megbolygatva egy ellenpontos ritmikai játékot fejleszt ki Martinů, ezzel teljesen új részt szerepeltetve (a táblázatban MT/C-ként szerepel, 15. kottapélda).



15. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 203-219. ütem

A Rejtett metrumváltások cím alatt szó esik ezen új téma ritmikai komplexitásáról, értelmezési lehetőségéről.

Ezt a részt felidézi a szerző a 292. ütemtől. A darab lezáró szakaszának kezdete hangról hangra megegyezik korábbi megfelelőjével, ám mixtúrákkal és lassítással (Allarg.) előkészített c-moll megérkezés után, súlyos, egyre lassuló harmóniai bolyongás végén megérkezik F alapú b-moll⁷ akkordra, ahonnan a csellószólam az esz-ről indulva felküzd magát a záró egyvonalas b hangra.

III.1.7 Ritmikai jellemzők

Martinů 1. cselló–zongora szonátájának I. tételében a metrum állandó 3/8. A zeneszerző vagy az ütemek kettesével és hármasával való csoportokba rendezésével, vagy az ütemen belüli súlyviszonyok változatosságával éri el a kiszámíthatatlanságot. A főtéma esetében már szó esett az ütemek összetartozásáról, illetve arról, hogy ezt az érzetet miképpen éri el Martinů ismétlődő és új ütemek, ritmusok változatos használatával. A melléktéma és a zárótéma esetében nem beszélhetünk kifejezetten változó számban összetartozó ütemekről.

A tétel utolsó sorában, a 323. ütemtől kezdődő Moderato szakaszban szaggatott ütemjelek jelzik a csellószólam szabadságát, kilépését a megszokott

keretből, utalva a befejezés kadencia jellegére. Ezekben az ütemekben a zongoraszólam elveszíti ritmikai összetartó erejét, a cselló hangsúlyozott negyed értékei pedig teljesen függetlennednek a 3/8-os ütemmutatótól.¹⁹

III.1.7.1 Rejtett metrumváltások

A 204. ütemtől kezdődő részben, amely a visszatérésben szerepel először a tétel során, s majd a 292. ütemben tűnik fel újra kódaként a záró részben, izgalmas, rejtett metrumváltozások észlelhetők. E helyen ugyanis a dallamvezetés, a ritmikai és súlyozási játék miatt kevésbé érezhető az eredeti 3/8-os lüktetés. Ki nem írt ütemváltásokat azonban annál inkább felfedezni vélünk; előadói jelentősége, értelmezési lehetőségei miatt mindenképp érdemes lehet figyelmet szentelni a jelenségnek. Előbb felütéssel 4/4-et érezhetünk (kilenc nyolcad tartozik össze), majd hat nyolcadot érezhetünk összetartozónak, az első nyolcad felütés. Utána 3/4 következhet, 7/8 és 5/8. Majd megint hét nyolcadot érezhetünk összetartozónak, az első nyolcad felütés és megint 7/8-ot (felütés-jelleg nélkül). A következő példán pirossal jelölve látszik a „rejtett összetartozás”.²⁰

16. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 203-219. ütem, rejtett metrumváltások

¹⁹ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata*, i.m., 34.

²⁰ E helyen a kottapélda cselló szólamában a lefelé vonás jele fordítva szerepel. Az Heugel kiadó sajátos kottaképéről van szó.

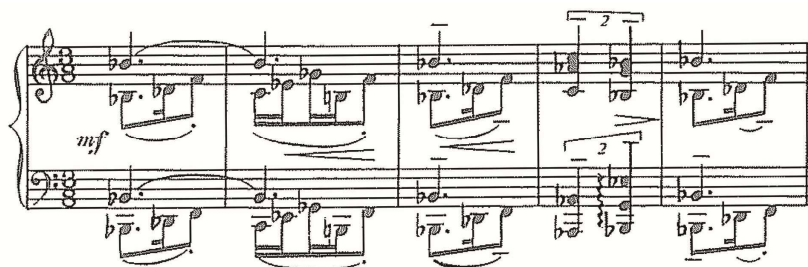
A 219.-től a 229. ütemig tartó terület szintén értelmezhető a leírtól eltérő ütemmutatók szerint (17. kottapélda). Ilyen lehet a 219. ütem második nyolcadán megszólaló cselló es^1 -szel kezdődően az 5/8-ban gondolkodás, de felfogható ugyaninnen egy negyed felütés után 5/8-ban is. (Előbbi esetében a 229. ütem utolsó hangja, az Esz a csellóban egy külön, csonka ütemnek felelne meg.)



17. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 219-230. ütem

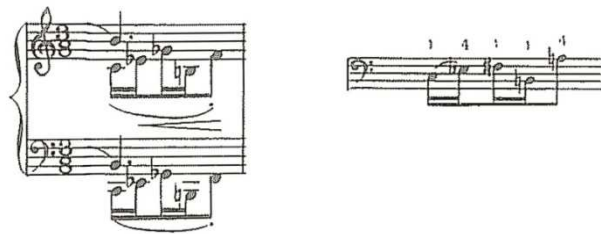
III.1.7.2 Ütemen belüli súlyozások különbözősége, fősúly-eltolódás

A főtéma első négy ütemét vizsgálva máris szembetűnnek ütemeken belüli különleges súlyviszonyok (18. kottapélda).



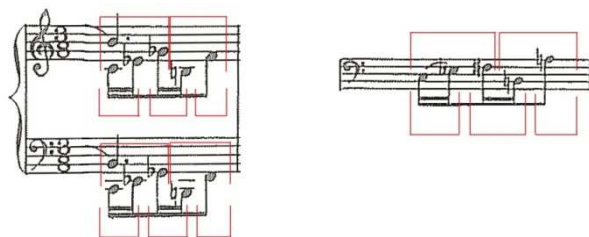
18. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 1-5. ütem

Érdeemes megvizsgálni a **b** ütemkaraktert, amely a zongora főtéma megjelenésénél a 2. ütemben, a cselló főtéma megjelenésnek szintén a második ütemében, a 24. ütemben található (6a ábra). A főtéma zongora és a csellósólamban történő megjelenésében vannak hang eltérések.



6a ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 2. és 24. ütem: **b** ütemkarakterek

Amint látható, a zongorában c-esz-gesz tizenhatodok után a h f-re lép. (Az átkötött b orgonapont a ritmikai elem dominanciája miatt ez esetben nem releváns.) A csellósólamban a zongora főtéma megjelenésével c-esz-fisz (enharmonikusan gesz) után a h a-ra lép. Mindkét esetben megegyezik, hogy a ritmikai hangsúlyozáson kívül a harmóniai változás miatt érezhető egy más jellegű súlyozás, mégpedig az ütemsúlyon kívül az ütem negyedik tizenhatodára. (Ez éppen az ütem fele, hiszen 3/8-ban vagyunk.) Így egyszerre van jelen a háromszor két és a kétszer három tizenhatodos súlyérzet (6b ábra),



6b ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 2. és 24. ütem: **b** ütemkarakterek

Ugyanez a jelenség a **b** ütem más megjelenéseinél is tapasztalható, bár nem minden esetben. A 6. ütem negyedik tizenhatoda például ugyanilyen módon az ütem harmadik nyolcadához tartozik harmóniailag. Ellenben a 7. ütem negyedik tizenhatoda ilyen szempontból az adott ütem korábbi részéhez kapcsolódik, így nem hoz létre az ütembeosztástól különböző súlyérzetet. A **c** ütemkarakter szintén a kétszer három tizenhatodos súlyérzetet erősíti a duolával.

A cselló- és a zongoraszólam ritmikája egymásnak feszül az átvezető részben a 45. ütemtől (19. kottapélda). A cselló az eredeti 3/8-ban mozog, a nyolcadok felütés-jellegűen vezetnek az ütemsúlyon lévő negyedekre. Ezzel szemben a zongora tizenhatodcsoprtjai 3/16-ként hatnak.



19. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 45-50. ütem

A kidolgozásban, a 97. ütemben egy újabb módon egészítik ki egymást a hangszerek ütemen belüli súlyok szempontjából (20. kottapélda). A csellószólam artikulációja révén az ütemben kétszer három tizenhatod a súlyérzet (az első és a negyedik tizenhatodon); a zongoraszólam jobb kézben azonban háromszor kettőnek érezzük a súlyviszonyokat, ugyanis az első, a harmadik és ötödik tizenhatodon van hangváltás a páros tizenhatodok ismétlődő d (majd b) hangjai között.

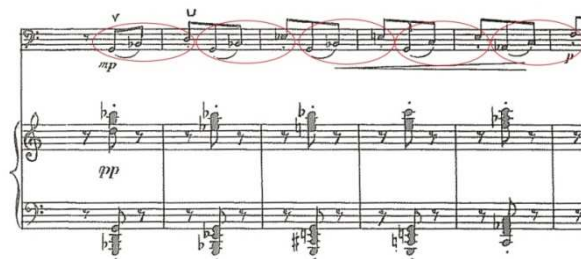


20. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 97-100. ütem

A 242. ütemtől kezdődő részben hármashangzat-felbontásokat játszik a cselló, két nyolcad vezet az ütemsúlyon érkező harmadikra.²¹ A zongoraszólamban

²¹ A felfelé történő vonókezelésre utaló jel a 242. ütem második nyolcadán és a lefelé történőre utaló jel a 243. ütem elején szintén az ütemsúly fontosságát erősíti. Azonban a kotta nem kritikai kiadás, így a vonókezelésre utaló jelek, bár valószínűsíthetően Martinůtól származnak, nem kezelendőek eredetiként.

ugyanezen hangzatok egy akkordban, egyszerre szólalnak meg, ám mindannyiszor az ütem második nyolcadán, ezzel megerősítve a csellószólam indulási pillanatát, és így elbizonytalanítva a hallgatót, hol is tart a zene az ütemen belül²² (21. kottapélda).



21. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 242-247. ütem

III.1.8 Harmóniavilág

III.1.8.1 Hangnemi rend

A főtéma b tonalitása és a melléktéma-terület e tonalitása a kvintkörön a lehető legtávolabb esnek egymástól, kontrasztálnak egymással. A kidolgozás leginkább d-ben és F-ben mozog, a b dominánsán. Visszatéréskor az eredeti b-moll is visszatér.

III.1.8.2 Hangzatok

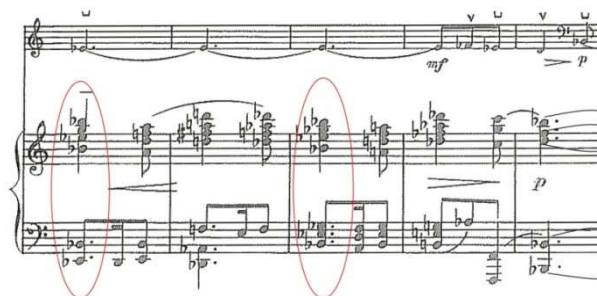
A tétel harmóniavilágára alapvetően a tercépítkezés jellemző. Számos tiszta hármashangzatot használ Martinů, oktáv- illetve kvintpárhuzamok előfordulnak, gyakoriak a mixtúraszerű megoldások.

III.1.8.3 Hirtelen dúr és moll váltások

Martinů zenéjére jellemzően a tétel során is előfordulnak rövid időn belül történő azonos alapú dúr és moll harmóniai váltások. Ilyen a cselló főtéma első és visszatérésben történő megjelenésében a zongora szólama a 35. és 172. ütemtől,

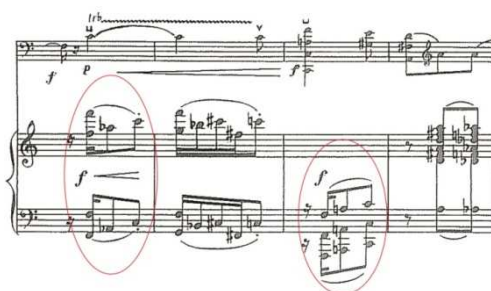
²² A 253-254. ütemben – a kiadás szerint – megváltozik a csellószólam artikulációja: ütemenként kötve szólalnak meg a nyolcadok, majd a 255. ütemben kilép a zongoraszólam, csak a cselló vezet a következő szakaszhoz, amiben helyreáll a rend.

amelyben néhány ütemen belül Esz-dúr és esz-moll hármashangzat kíséret szólal meg (22. kottapélda).



22. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 35-39. ütem

A melléktéma-terület 69-71. ütemében és az analóg helyen, a 192-194. ütemben az a ütemkaraktert előbb f-mollban, majd F-dúrban idézi meg a szerző (23. kottapélda).



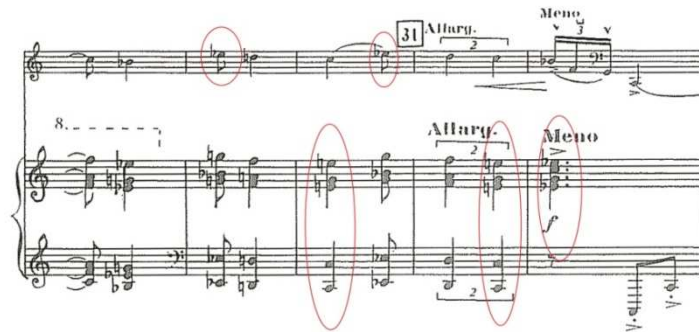
23. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 192-195. ütem

A kidolgozás végén megjelenő C melléktéma H-dúr csúcspontja után (133. ütem) négy ütemmel h-mollá sötétül a zenei anyag, csakúgy, mint az analóg helyen, a 272. ütemtől kezdődő részben (24. kottapélda).



24. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 133-140. ütem

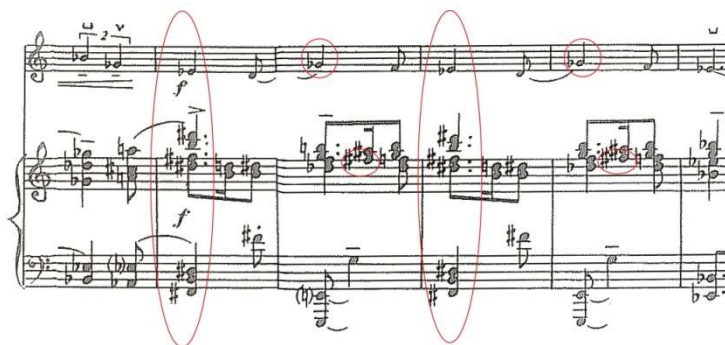
A záró rész C melléktémájának végén C-dúr zárlat hallható, ami a következő ütem elején átvált c-mollba, innen kezdődik a tényleges záró rész (Meno jelzéssel). A csellószólamban már megelőlegezve halljuk a moll hármashangzatra utaló esz hangot, a zongorában Esz-dúr akkorddal harmonizálva (25. kottapélda).



25. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 308-312. ütem

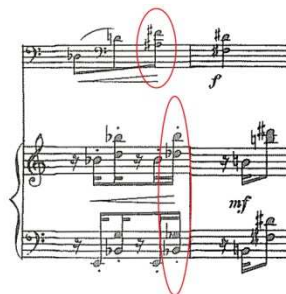
III.1.8.4 Enharmonikus megfeleltetések

A tétel folyamán többször előfordul, hogy a cselló- és a zongoraszólam hangzatai enharmonikusan felelnek meg egymásnak. Ilyen a 31. és 33. ütemek első hangzata, amelyben a zongora H-dúr akkordja, s benne disz mellett a csellóban esz hang szól, a dallam esz-moll szerinti hangjainak megfelelően, és előre vetítve a 35. ütem Esz-dúr zárlatát. A 32. és 34. ütemben a cselló gesz-ei mellett a zongorában fisz átmenő hangokat hallunk (26. kottapélda). A visszatérés analóg helye – a 168. ütemtől kezdődő részt vizsgálva – hangról hangra megegyezik.



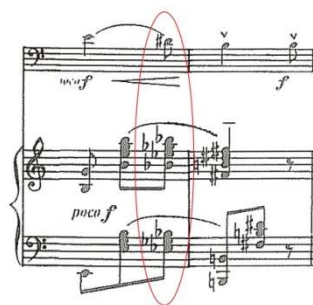
26. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 30-35. ütem

Az 51. ütem utolsó hangzata a zongorában a kíséretbeli előzmények miatt²³ b-gesz-desz-b, a csellóban viszont az oldás H-dúrja szerinti aisz-fisz (27. kottapélda).



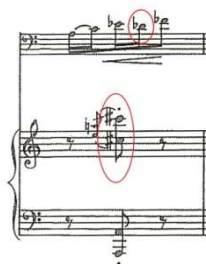
27. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 51-52. ütem

Az 57. ütem utolsó hangzatában a zongora esz-moll akkordja mellett a következő ütem H-dúr zárlatára vezető disz szól a csellóban (28. kottapélda).



28. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 57-58. ütem

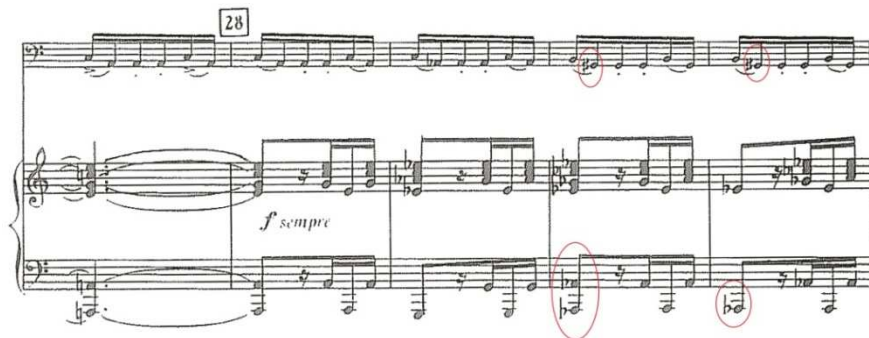
A 112. ütemben a kíséret A-dúrjának cisz-e után desz szól a csellóban (29. kottapélda).



29. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 112. ütem

²³ Lásd 4. kottapélda.

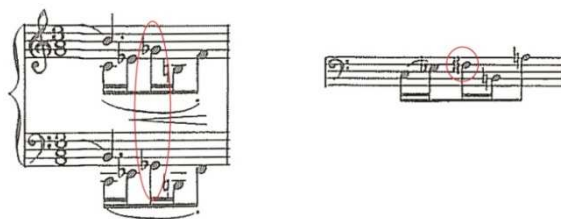
A 283-284. ütemben pedig a két zakatoló szólam gisz-e és asz-a találkozik (30. kottapélda).



30. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 280-284. ütem

Mindezen eltérések a lejegyzés során vélhetően a lineáris olvasást hivatottak segíteni, Martinů a hangszerjáték gyakorlati megközelítésével jegyezhetette le a szólamokat.

Az ütemeken belüli súlyozás kapcsán említésre került a főtéma **b** ütemkarakterének zongora bevezetőbeli, és a későbbi, csellószólambeli megjelenésének néhány hangos eltérése egymástól. Enharmonikus eltérés, hogy a zongora 2. ütemében megszólaló gesz megfelelője a csellóban a 24. ütemben fisz (7. ábra).

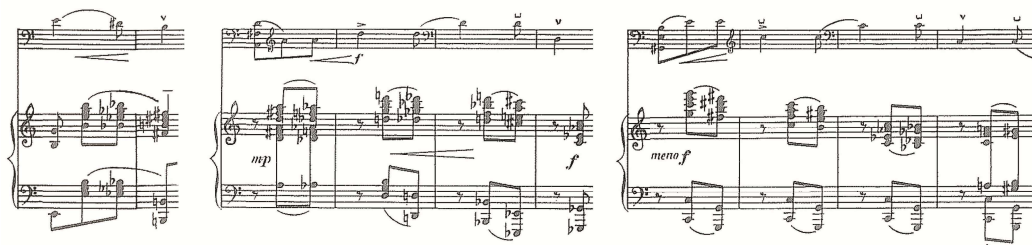


7. ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 2. és 24. ütem

III.1.8.5 Mixtúrák

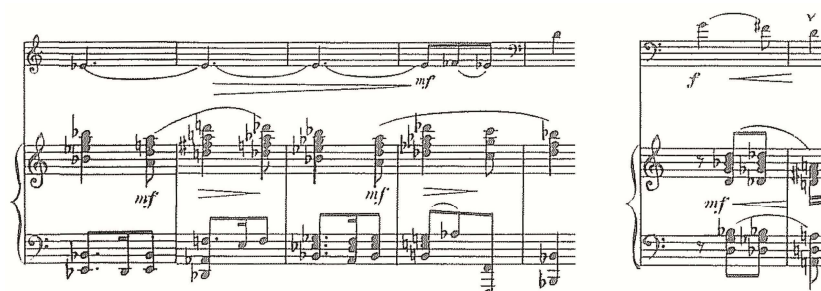
Martinů e tétel során többször alkalmaz olyan mixtúraszerű harmóniameneteket, amelyek kromatikus akkordlépések kromatikus dallami lépések alatt, gyakran reális mixtúrák. Az 57. ütemben a zongorában e-moll után esz-moll hangzat következik (amely H-dúrba lép az 58. ütemben). A 72. ütemtől kezdődően három ütemen át a zongora jobb kezében hasonló lépéseket figyelhetünk meg: D-dúr–

Desz-dúr, G-dúr–Gesz-dúr, B-dúr–A-dúr akkordokat. A 84. ütemtől C-dúr–H-dúr, F-dúr–E-dúr, asz-moll–gesz-moll (itt nem kromatikus, hanem nagyszekund a lépés), F-dúr–E-dúr lépések találhatóak (31. kottapélda).



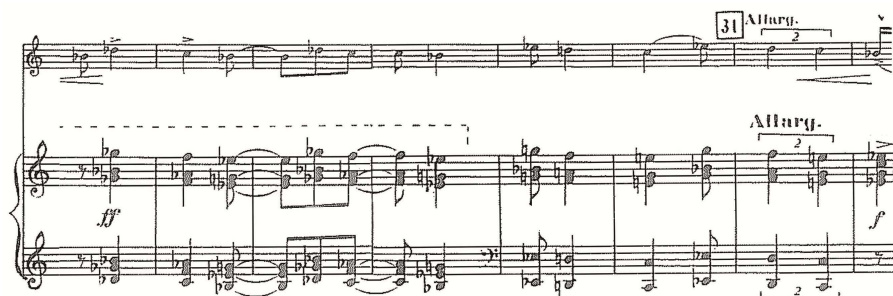
31. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 57-58., 72-75. és 84-87. ütem

A reprízben, a 172. ütemben dúr után moll következik: Esz-dúr–d-moll, majd D-dúr–Desz-dúr és esz-moll–d-moll követik egymást; a 180. ütemben a zongoraszólamban a két kéz együtt mozog: g-moll–Gesz-dúr (32. kottapélda).



32. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 172-176. és 180-181. ütem

Az alábbi példán látható, 305. ütemtől kezdődő részben egy hosszabb menetet írt a szerző, amelyben felváltva hangzanak moll és dúr akkordok.



33. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 305-312. ütem

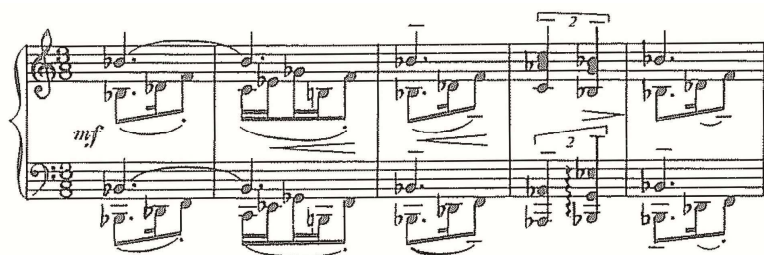
III.1.8.6 Harmóniai ritmus

A hármashangzatok használatával erős tonális alapot teremt a zeneszerző – hogy aztán később különböző, egyre színesebb, komplexebb, disszonánsabb akkordokkal színezzé azt. Egy-egy nagyobb tématerület elején jellemzően gyakrabban használja az adott terület alaphármas-hangzatát, mint a terület végéhez közeledve; a tonális centrum erősítésével is stabilizálja az új rész indítását.

A főtéma első megjelenésekor az 1., a 3. és az 5. ütem b-moll akkordfelbontás, a 7. ütem végén B-dúrba érkezik a dallam (pikárdiai terc). A 8. ütemtől kezdve még gyakoriak a hármashangzatok, ám távolodunk az eredeti b tonalitástól, g-moll, d-moll, H-dúr harmóniák után Cisz-dúrba érkezünk meg rövid időre a 16. ütem elején. Innen pedig kromatikus hármashangzat-lépések után bitonális akkordok sokaságán át érkezünk meg b-mollra a 23. ütemben (1. kottapélda). A melléktéma-területen is megfigyelhető, hogy az e tonális megalapozása négy teljes ütemen át tart a melléktéma elején (9. kottapélda). A kidolgozásban a funkciós tonális előkészítés jellemző, azonban a különböző formai részek váltakozása sűrűbben történik, így a kisebb formai részek elején kifejezett harmóniai megágyazásról nem beszélhetünk.

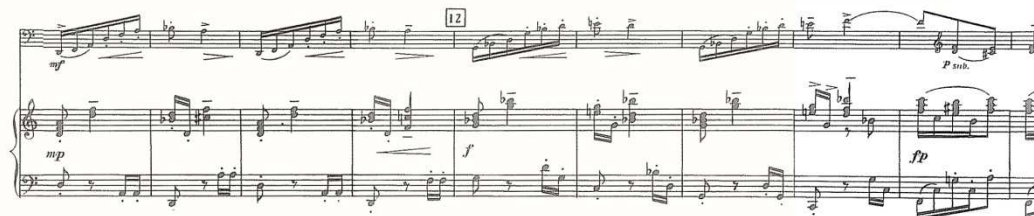
III.1.8.7 Modális akkordok

Többször találkozhatunk a tételben modális skálákból származó akkordokkal. Ilyenkor egy-egy ütem vagy fél ütem idejére Martinů kitekint az adott tonalitásból és kissé módosítja azt. Ilyen például a főtéma zongora bevezetőben a 4. ütem, amelyben Asz-dúr és Esz-dúr akkordok felbontása szólal meg: az addigi b-moll helyett egy ütemig b-dórt hallunk (annak VII. és IV. fokát) az asz (leszállított VII. fok) használatával. Ilyen a 2. ütem is, amelyben a c-esz-gesz-b félszűk akkord a b-eol hangjaira épül (34. kottapélda).



34. kottapélda. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 1-5. ütem

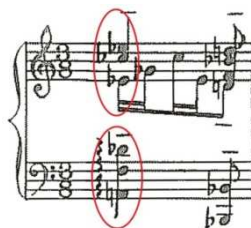
A melléktéma e-eol hangnemben értelmezhető, hiszen a vezetőhang disz csak az 58. ütem H-dúr akkordján szólal meg, így dúr domináns V. fokot adva (9. kottapélda). A 117. ütemtől kezdődő rész eleje összhangzatos d-moll, utolsó akkordja, az F-dúr viszont d-eol szerint értelmezhető – vagy a következő ütemek g-dórjának előkészítéseképp (35. kottapélda).



35. kottapélda. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 117-126. ütem

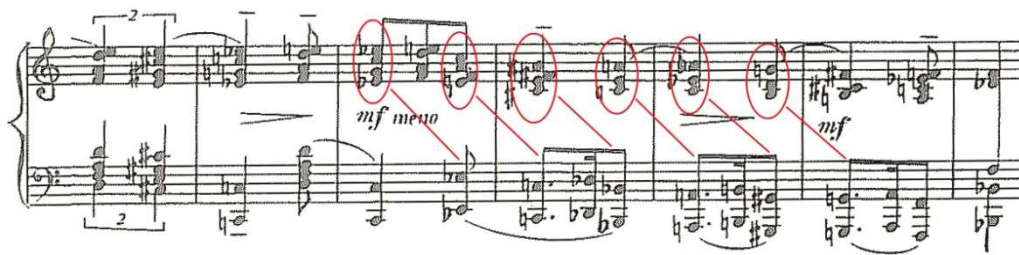
III.1.8.8 Bitonális akkordok

A tételben gyakran előforduló bitonális akkordok általában két különböző, tercrendszerű akkord egy időben való alkalmazása által jönnek létre. Ilyen például a 7. ütem súlyán lévő hangzat: a-bővített akkord (a desz enharmonikusan cisz) a zongora bal kézben és Cesz-dúr akkord a jobb kézben. Mindkét hangzat kisszekund-vonzással vezet a B-dúrba (a–B, Cesz–B). (36. kottapélda)



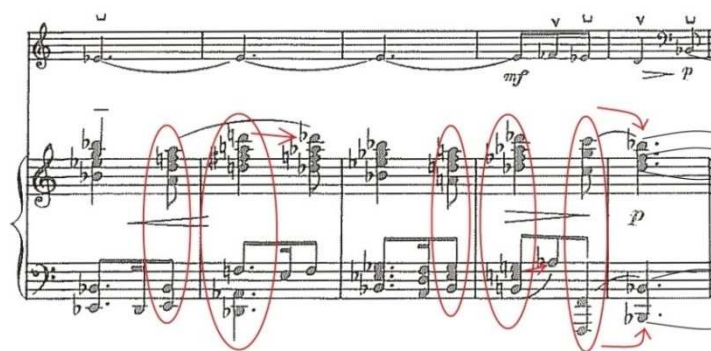
36. kottapélda. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 7. ütem

A 17-18. ütem mixtúraszerűen ereszkedő d-moll kis nónával–cisz-moll–c-moll hangzatai után a főtéma bevezető erősen disszonáns zárószakasza hallható, amelyben a felső szólam kromatikusan ereszkedő dallama alatt dúr szeptimakkordok, moll és dúr hármashangzatok követik egymást a jobb kézben, a bal kéz azonban, párhuzamosan a dallammal, attól nagyszeptim távolságban ereszkedve mozog. Így amikor jobb kézben a-mollt hallunk, az alsó szólam b-re érkezik, ha G-dúrt hallunk, akkor gisz-re (37. kottapélda).



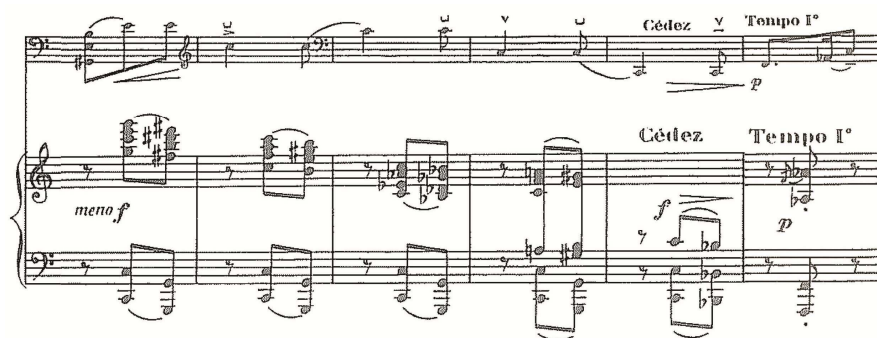
37. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 17-23. ütem

A cselló főtéma-terület végén, a csellószólam átkötött esz hangja alatt a zongoraszólamban több bitonális hangzat megjelenik. Ezen a területen három különféle jelenség miatt alakul ki bitonalitás. A 35. ütem végén a felső szólam b-ről lelépő a-ja d-moll harmóniát kap a jobb kézben, míg a bal kéz marad az előző Esz-dúr szerint. Szintén dallamhang újrharmonizálása fordul elő két ütemmel később, csak a basszus szólam az ütem kezdő harmóniája szerinti esz-mollban marad. Találhatunk példát késleltetések megharmonizálására. Ilyen a 37. ütem, amelyben a felső szólam d-je kap D-dúr szint, mielőtt oldódna az ütem Desz-dúr akkordjára; illetve a 39. ütem, amelyben a bal kéz felső szólamának késleltetése, a g alatt szól e-moll kvartszext akkord, ez lép az ütem Desz-dúr harmóniájának megfelelő asz-ra a második nyolcadon. A harmadik fajta kétakkordúság pedig a terület végén található: a B-dúr zárlatra két irányból érkezik a zenei anyag: a zongora jobb kezének révén c-moll felől, II. fokról, bal kezének révén pedig F-dúr felől, V. fokról (38. kottapélda).



38. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 35-39. ütem

A 84. taktustól ötütemes domináns prolongáció vezet a főtéma-területet idéző **a** ütemre. A basszus c és g hangjai (V-II. fok) felett a jobb kézben a felső szólam szekund lépésének variálásával a domináns c-től független akkordok szólnak. C-dúr után H-dúr, F-dúr után E-dúr következik, kisszekund lépésekkel a felső szólamban A 86. ütemben Asz-dúr után G-dúr következne, de ezt Martinů elkerüli, Gesz-dúrra lép a kíséret. A 87. ütem zongoraszólama harmóniailag megegyezik a 84.-ével, a 88.-ban újra nagyszekund lépés hallható, c-ről az V. fok szeptimhangjára (39. kottapéllda).

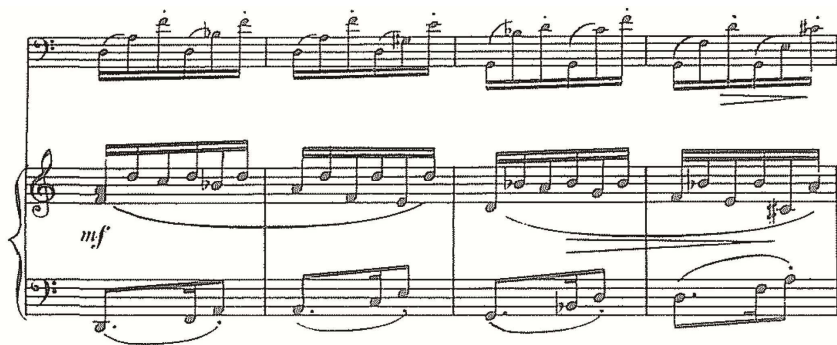


39. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 84-89. ütem

A főtéma **a** ütemkarakteréből származó basszusfiguráció ütemenként hármashangzatoknak értelmezhető a 97. ütemtől kezdődően is: d-moll, a-moll, g-moll és d-moll. A csellószólamban ütemenként két harmónia szól.²⁴ A zongora jobb kéz szólamának harmóniai értelmezését a kötőív segíti, amely alapján harmóniai szempontból két ütemenként tagolódik a szólam (d-moll és g-moll),

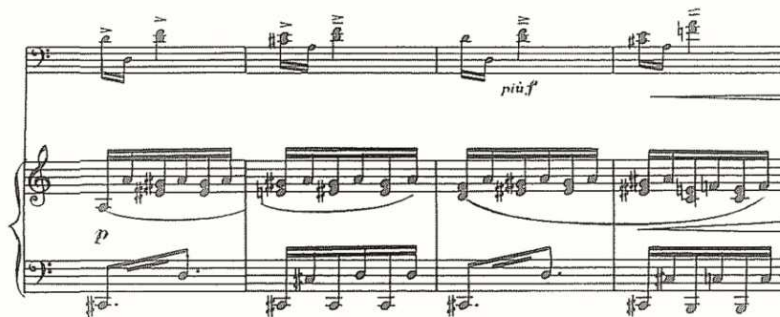
²⁴ Ennek a területnek ritmikai komplexitásáról bővebben Az ütemen belüli súlyozások különbözősége, fősúly-eltolódás című részben, 20. kottapéllda.

ezen belül d orgonapontokkal a felső lágéban és mozgó szólammal a középső regiszterben. E mozgó szólam legtöbbször idomul a csellószólam és a basszusfiguráció harmóniaihoz. Az a dallamkarakter harmadik hangja ugyanis értelmezhető a figuráció első két hangjától eltérő harmóniai foknak megfelelően is: a 97. ütemben a basszus a hangja a cselló B-dúr akkordjának szeptimhangja; a 98. ütemben a cselló E-dúrjának alaphangja az e hang; a 100. ütemben a csellószólam g-e-cisz hangjaihoz alaphangként társul az a hang, A-dúr⁷ akkordot rajzolva ki (40. kottapélda).



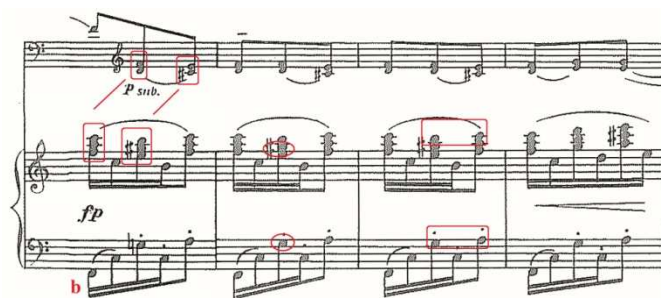
40. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 97-100. ütem

Különleges elszínezés tapasztalható a 101. ütemtől: az egymásnak enharmonikusan megfelelő eisz–f hang által tercrokon Cisz-dúr és d-moll akkord összemosódik a zongoraszólam tizenhatodaiban. A csellószólam egyértelműsíti ezekben az ütemekben a d-moll tonalitást (41. kottapélda). Hasonló példák találhatók a tétel 181., 256. és 264. ütemétől.



41. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 101-104. ütem

A következő kottapéldán látható, 125. ütemtől kezdődő szakasz egyrészt magában hordozza a sixte ajoutée dúr és moll közötti bizonytalanságát, mivel az akkord d szexthangja csak a csellószólamban jelenik meg, ami így kontextustól függetlenül nézve a kisterc miatt moll tonalitásúnak hat, a zongoraszólam viszont az ütemhangsúlyos helyen erősíti az F-dúrt. Másrészt a csellószólamban és a zongora jobb kezében hallható, késleltetésnek felfogható cisz-e, illetve E-dúrhármashangzatok²⁵ az ütemen belül eltérő helyen jelennek meg, és lépnek ki a területet meghatározó f-a-c-d kvintszext akkordból, bitonális hangzatokat hozva létre. Harmadrészt pedig a zongora bal kezében a **b** ütemkarakter g és a hangjai az ütemek harmadik és ötödik tizenhatodán párhuzamosan haladnak a jobb kéz felső szólamával, de a két kéz között disszonanciát is létrehoz a harmadik tizenhatodon egyidejűleg megjelenő g és gisz hang. A 42. kottapéldán az átláthatóság érdekében külön ütemekben jelzem az egyszerre jelenlévő tulajdonságokat.



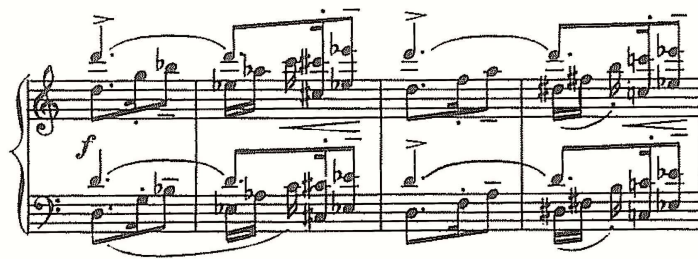
42. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 125-128. ütem

A példák alapján ötféle bitonális rendszerű harmonizálással találkozhatunk a tétel folyamán. Kétféle akkord szól egyszerre késleltetések esetén, amikor a késleltetés első hangját harmonizálja újra Martinů, de az ütem egésze alapvetően egy harmóniába illeszkedik (az oldás akkordjába). Dallamhang újrharmonizálása is előfordul, ez esetben is csak egy hang idejére szólal meg egyszerre kétféle akkord. Zárlatok esetében több irányból is megközelíthető a záró akkord, ezek egyidejű szerepeltetése szintén bitonalitást eredményez. Tremolómozgások harmóniai kaleidoszkópot alakítanak ki, két hangzat között oszcillálva. És végül előfordul olyan hosszabb szakasz, amikor a szólamok eltérő tonalitásban értelmezhetők.

²⁵ Ezen hangzatok együtt szintén sixte ajoutée-ként értelmezhetők, F tonalitásban dúr VII. fok+nagyszekund akkordként.

III.1.8.9 Orgonapontok

Gyakori az orgonapont jelensége a tétel folyamán. Ilyen például a főtéma-terület felső orgonapontja a tétel első két ütemében (1. kottapélda), illetve a 8-9. és a 10-11. ütemben (43. kottapélda), melyek alatt kaleidoszkópszerűen változnak a harmóniak, a tartott hang pedig ezen akkordok alaphangja, szeptimhangja, később terc- vagy kvinthangja.



43. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 8-11. ütem

A melléktémában a zongora basszus szólamában figyelhetünk meg quasi-orgonapontokat: bár nem tartandó le az E hang az 53. ütemtől és a D az 59.-től, ütemsúlyon újra és újra alapot biztosít a fölötté zajló harmóniai változásoknak (44. kottapélda). A 79. ütemtől a csellószólam a-ja lát el hasonló feladatot.



44. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 52-57. ütem

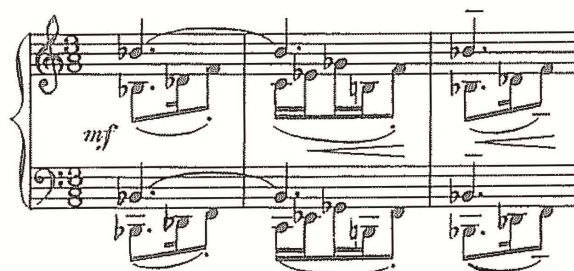
A visszatéréshez vezető rész zongoraszólamában, a 140. ütemtől egy, két vagy akár három ütem hosszúságú tartott akkordokat hallunk, egyre ereszkedő basszushangokkal, A-tól F-ig. A 177. ütemtől szintén a zongora basszusa ismételt g oktávokat, ezzel is erősítve az MT/A rész g-moll indulását (45. kottapélda).



45. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 176-179. ütem

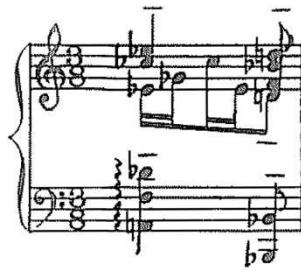
III.1.8.10 Funkcionalitás

Bár csak a legnagyobb formai részek esetében beszélhetünk funkciós rendről, az egyes részekben belül funkciós rend szerinti vonzások segítségével történnek a modulációk. Rövid, akár kétütemes részek önálló hangnemnek tűnnek, az egymással funkciós vonzásban összefüggő harmóniak új hangnemi érzés benyomását kelthetik. Ilyen például dallamvezetésben a tétel első három üteme, amelyben az 1. ütem b-moll tonikai akkordja után a 2.-ban II. fokú félszűk akkord, szubdomináns következik, majd domináns jellegű gesztus a dallamvezetésben: leszállított II. fok és V. fok, tengelyrendszer szerint azonos, domináns funkcióval, mely oldódik a 3. ütem tonikai b-molljára (46. kottapélda).



46. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 1-3. ütem

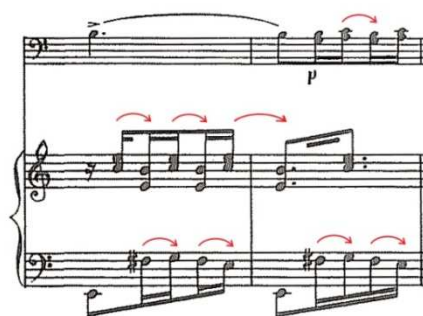
A 7. ütem már korábban említett bitonális hangzatai, az egy időben megszólaló a-bő és Cesz-dúr akkord külön-külön vezet a b-mollra: az a alulról, vezetőhangként, a Cesz-dúr pedig a felső kisszekund vonzásával (és egyúttal az V. fok tengelyrendszer szerinti megfelelőjeként) kapcsolódik az ütem végi tonikai akkordra (47. kottapélda).



47. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 7. ütem

A nagyobb formai részek előkészítésekor, harmóniai „megágazásként” klasszikus funkciós vonások érvényesülnek, a fontosabb formai egységek tonikai indulását dominánsok előzik meg. A csellószólam belépését V^7 előzi meg a 22. ütemben (1. kottapélda); a melléktéma e tonálisát H-dúr domináns akkord készíti elő az 52. ütemben (9. kottapélda). Az f tonalításban kezdődő kidolgozási szakasz előtt négyütemes szakaszon c hangra épülő akkordok sorozatát halljuk, az utolsó c-b, azaz f-ben V^7 (11. kottapélda); de a visszatérés előtti visszavezető szakasz vége is a b-moll dominánsában, F-ben szól.

A melléktéma-terület kezdetének különlegessége, hogy első ütemeiben a zongora bal és jobb kéz szólam – és vele együtt a csellószólam – tizenhatodoként megszólaló harmóniai egymás ellen dolgoznak feszültség-oldás szempontjából. Míg a bal kézben a harmadik tizenhatod fisz-e oldódik a negyedik tizenhatod g-jére, a felső szólamokban a negyedik tizenhatod hangzatai oldódnak az ötödik tizenhatodra (48. kottapélda).



48. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 53-54. ütem

III.2 II. tétel: Lento

„Az igen kifejező II. tétel zongoraszólóval indul, amely széles cselló recitativóba vezet. A tétel hangneme esz-moll, esz-moll kvartszext fordítású akkorddal fejeződik be, alatta kontra D hanggal, amely összekapcsolja a tételt a zárótétellel. Hármasként íródott, kontrasztál az Allegro con brio jelölésű finálé toccatájával.”²⁶ Előjegyzés nincs.²⁷ A zongora bevezető a cselló kódával keretet alkot.

Az 1. cselló–zongora szonáta II. tételének formai ábrázolása:

Formai rész és hossza (ütemszám)	Zongora bevezető 10 ütem (1-10)	Főtéma 17 ütem (11-27)	Középrész 11 ütem (28-38)	Visszatérés 20 ütem (39-58)	Kóda 9 ütem (59-67)
Jellemző	körkörös dallamvezetés	cselló belépés, szárnyaló téma	„Meno”, poliritmia	főtéma, új rész: kánon és hangzatfelbontások	cselló recitativo
Hangnem	esz-moll	esz-dór	g-eol	esz-dór	esz-moll
Főbb harmóniai pontok	esz – c – g – esz	esz – Gesz – esz – b – a – Gesz – F – f – C – f – b		esz – Gesz – esz – C – d – F – d – b – esz – esz ^{b7} – f	f – esz – esz/d

8. ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel formai felépítése

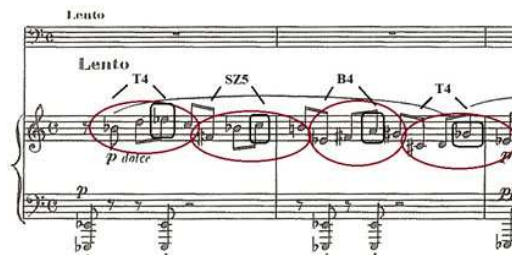
III.2.1 Motívumsejt

A zongora bevezetőre jellemző körkörös dallamvezetés végigkíséri az egész tételt. A bevezető során először négy hang alkot egy motívumsejtet: három felfelé haladó hang majd egy lefelé lépő. Négy nyolcadot, fél ütemet érünk összetartozónak. A sejteken belül az egymástól legtávolabb lévő hangok távolsága tiszta kvart, szűk kvint vagy bő kvart.²⁸ A motívumsejtek ereszkedő jellegűen követik egymást: a négy hangból álló részek legmagasabb hangjai: esz², c², a¹, majd gesz¹ (49. kottapélda).

²⁶ McDivitt, 26.

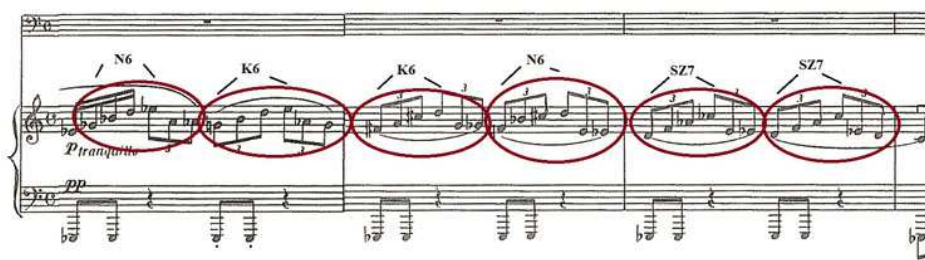
²⁷ A próbajelek a tételben öt ütemenként követik egymást.

²⁸ A cisz–gesz távolságot enharmonikusan értelmezve tiszta kvartként jelölöm a kottapéldában.



49. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 1-3. ütem

A harmadik ütemtől kezdve szintén fél ütemenként indul újra a motívum, ám innentől már hat hang alkot egy sejtet, mivel triolákban mozog a dallam. Ezen a területen a sejtek első négy hangja felfelé törő akkordfelbontás, a sejtek utolsó két hangja a következő egységhez vezet vissza. A motívum által bejárt távolság is nő: szext vagy szeptim távolságot jár be (50. kottapélda). Az első motívum első hangjának az ütem második tizenhatodát értelmezhetjük.²⁹



50. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 3-6. ütem

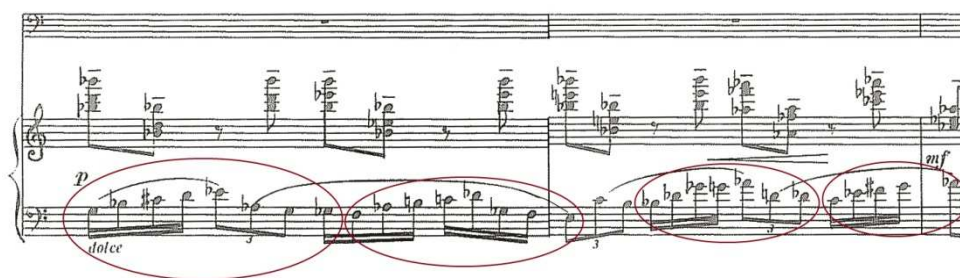
A tétel kezdete bitonális: az első próbajelig tartó szakasz erősen kromatikus és folyamatosan változó tonális centrumú akkordfelbontásai és orgonapontos basszus fölött szólalnak meg (51. kottapélda).



51. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 1-6. ütem

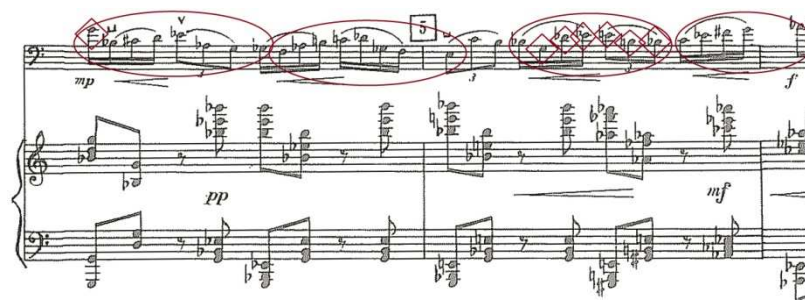
²⁹ Az ütem első tizenhatoda az előző motívumsejt utolsó hangja. Ebben a szakaszban a szakasz induló részétől eltekintve triolákban mozgó, hatosával csoportosuló hangok tartoznak össze.

A zongora bevezető 8. ütemében a bal kézben hallható a körkörös motívum, ezúttal tizenhatodok és triolák alkotják. A motívum hangjai ebben az esetben nem szorulnak ütemvonalak által behatárolt területre. Először öt felfelé haladó hang után három lefelé hajlót hallunk; később viszont módosul a figuráció: két betoldott hang után öt hang tör felfelé, kettő vissza, majd újra öt felfelé. A kíséret itt a jobb kéz szólamában jelenik meg, aktívabb, mint a bevezető kísérete. Felütéses nyolcadmozgásával ritmikai hierarchiát alakít ki: erősíti az ütemek kezdetét és közepét, a félkottás beosztást (52. kottapélda).



52. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 8-9. ütem

A csellószólam 25. ütemétől kezdődő rokon változat néhány hangban tér el a zongora előzőekben bemutatott, bal kezében hallható változatával (a következő kottapéldában rombuszokba szedve láthatók a hang eltérések).



53. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 25-27. ütem

A cselló téma második felében, a 17. ütemtől kezdve a körkörös motívum emelkedő mintázata figyelhető meg: kis a-ról, h-ról, majd egyvonalas cisz-ről indul. A motívum itt is átnyúlik az ütemvonalon (54. kottapélda).



54. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 17-19. ütem

A körkörösség figyelhető meg az 51. ütemtől kezdődő részben, amelyben a zongora jobb kézben három hármashangzat- illetve négyeshangzat-felbontás után kanyarodik vissza a motívum. A bal kézben nyolcados mozgásban szintén hármashangzat-felbontások szólnak meg (55. kottapélda).



55. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 51-53. ütem

III.2.2 Osztinató jellegű ellenszólam

Többször megfigyelhető a monoton, osztinátószerű kísérő szólam. A zongora bevezető alatt esz hangokat ismételve a bal kéz, a cselló téma kezdete alatt szintén ilyen jellegű kíséret szól, a visszatéréskor is megjelenik, először tizenhatodos ritmusban, majd a cselló kóda folyamán, és a tétel lezárásakor is.

III.2.3 Cselló téma

A cselló téma a 11. ütemben jelenik meg, majd a 39. ütemben tér vissza. A bevezetővel ellentétben felfelé törekvő, szárnyalóbb dallam, modális kísérettel. A szinkopált ritmika (súlytalan helyeken vagy második illetve harmadik negyedre

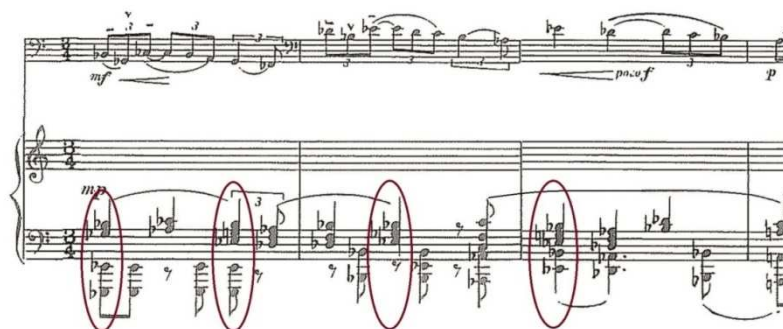
eső átkötések, illetve szinkópa ritmus), valamint a triolák és duolák gyakori váltakozása népzenei gyökerekre utal (56. kottapélda).³⁰



56. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 11-17. ütem

A téma esz-dór hangsorú. Ebből adódóan a harmonizálás, amely elsősorban a modális hangsor hangjait használja akkordhangokként, nem klasszikus funkciós rendet követ, hanem tercokon, illetve tiszta dúr és moll hangzatok közti szabad vándorlás jellemzi.³¹ Az esz-dór hangsorból ered a kíséretben az V. fokon b-moll akkord, a III. fokon tiszta Gesz-dúr és a VII. fokon Desz-dúr.

A Martinůra jellemző, szintén morva-cseh népzenei gyökerekre utaló³² azonos alapú (esz hangra épülő) moll és dúr hármasok hirtelen váltásai találhatók a 14-16. ütemben (57. kottapélda).



57. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 14-17. ütem

A cselló téma kíséretében több plagális lépés is megfigyelhető: ilyen a Cesz-dúrról Gesz-dúrra lépés a 13. ütemben és az asz-mollról Esz-dúrra a 14. ütemben, illetve a 15-16. ütemben f-mollról Esz-dúrra (58. kottapélda).

³⁰ Large, 143.

³¹ Erről a tipikus martinůs harmonizálásról lásd Large, 143-145.

³² I.h.

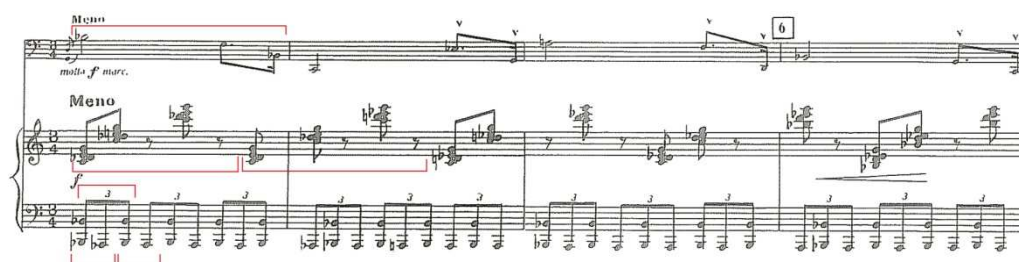


58. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 13-17. ütem

III.2.4 Középrész

A 28. ütemtől kezdődik a „Meno” jelzéssel ellátott középrész. Teljesen új anyag figyelhető meg mindkét hangszer szólamában. A csellószólamra a hatalmas hangköztávolságokban való lefelé zuhanás jellemző, a 32. ütemtől kezdődően pedig a középrész dallamának legmagasabb pontjáról, b-ről való ereszkedés jellemzi kis lépésekben.

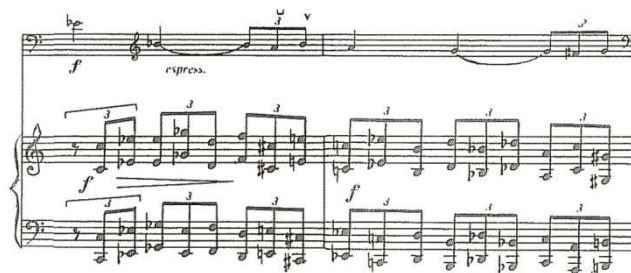
A zongora basszusa triolákban mozog, ám párosával ismétlődik benne a b–asz lépés (a b hangok oktávban kettőzve szólalnak meg, ezzel is erősítve a párba rendeződés érzését). A jobb kézben ütemeken keresztül clustereket hallunk, különböző regiszterekben. A középrész első négy ütemében a zongora jobb kézben ismétlődő 5/8-os ritmusképlete közben a bal kézben triolákra osztott negyedeken belül párosával összetartozó ritmika és a cselló 3/4-es dallami mozgása poliritmiát alakít ki (59. kottapélda).



59. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 28-31. ütem

A 32. ütemtől a kíséret triolái megváltoznak: bár továbbra is kettesével csoportosulnak a hangok, kistercekben mozognak, a két kézben párosával

megegyező hangokon, jobb kézben felfelé, bal kézben lefelé mozgásban, de lefelé haladva, a csellószólammal megegyező irányban (60. kottapélda).



60. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 32-33. ütem

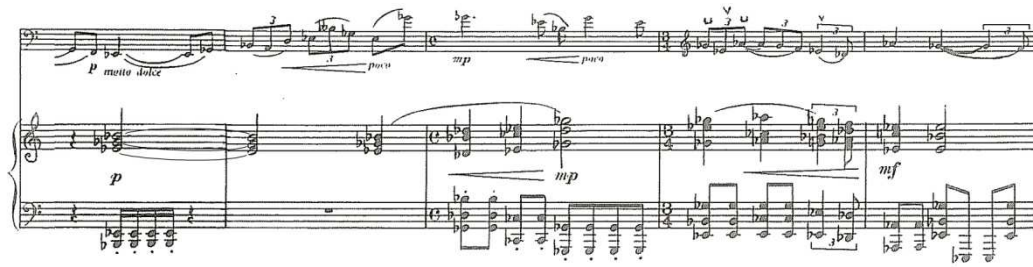
A 34. és 38. ütem között a kíséret patternje szertefoszlik: előbb a fisz-a-g-b részecske ismétlődik, az ütemhatárokon belül eltérő helyeken, később már csak a g–b lépést hallhatjuk egyre elhalóbban, egy szólamban, a jobb kézben. Ez a g–b kisterc alakul át aztán a visszatérés kezdőakkordjává, e-gesz-b hármashangzattá (61. kottapélda).



61. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 33-39. ütem

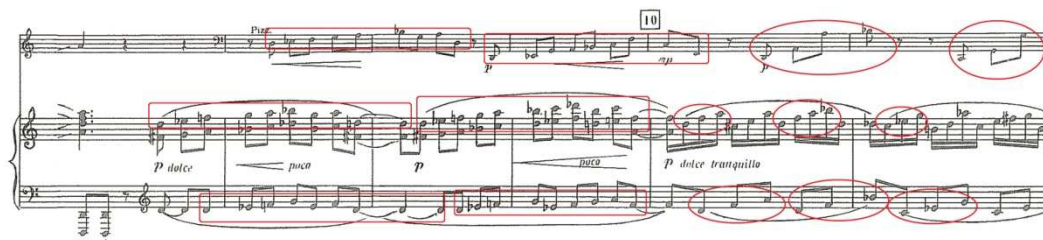
III.2.5 Visszatérés

A visszatérés és az eredeti cselló téma harmonizálása megegyezik, a felrakás azonban különbözik. Az akkordhangok a visszatérésben tágabb felrakásban jelennek meg (62. kottapélda).



62. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 39-43. ütem

A 47. ütem második felében a zongora jobb keze elkezdi egy rövid, kánonszerű imitációt (63. kottapélda). A dallam d-fríg hangsorú. Ez a rész új anyagként jelenik meg, nem szerepel a mű első felében. A bal kéz egy negyednyivel később csatlakozik a jobb kéz szólamához, a cselló a 48. ütemben lép be s ismétli a jobb kéz szólamát. Az 51. ütemtől a szólamok ugyan függetlennednek egymástól, ám az imitációs jelleg megmarad, hiszen csakúgy, mint a csellóban, a zongora két kézben azonos alapú akkordfelbontások hallhatóak.

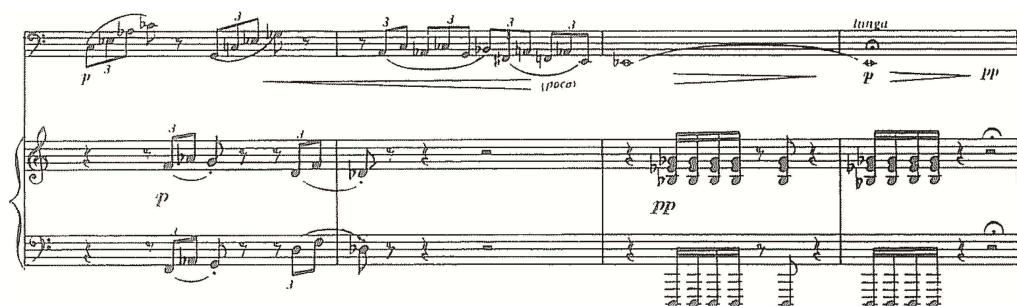


63. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 47-52. ütem

III.2.6 Kóda

A tételt lezáró cselló recitativo, a kóda első ütemei megegyeznek a zongora bevezetőével, egy-egy hang eltéréssel (olykor csak két hang megcseréléséről van szó).

A 67. ütemtől kezdve a búcsút halljuk: a cselló felfelé nyújtózásaira a zongora lefelé hajlással felel, a 68. ütemben a zongoraszólamból ismerős (lásd 32. ütemtől) kistercenkénti, triolás lefelé ereszkedéssel adja meg magát a cselló, így ér le az Esz-re, hogy esz-moll baljós kopogással záruljon a tétel, a zongora által még ezt is aláásva a kontra D-vel (64. kottapélda).



64. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 67-70. ütem

III.2.7 Ritmikai jellemzők

A tétel hallgatása során többször olyan érzése támadhat a hallgatónak, mintha „tapogatózna” a zene. A bizonytalanság érzetének egyik legjellemzőbb oka a tétel során tapasztalható komplex ritmikai megoldások sorozata. Bizonytalannak érezhetjük már a zongora bevezető ritmikáját: az esz basszushangok a 4/4-es ütemeken belül első és negyedik, majd második és negyedik nyolcadra jönnek, kétséggé téve, hol is van az ütemsúly; a harmadik ütemtől nyolcadok és triolák szólnak egyszerre; kiírt gyorsításként illetve lassításként foghatók fel a 6-7. ütem triolái és a 10. ütem nagytriolája. A cselló témában jellemző a metrum váltakozása (három- illetve négynegyedes ütemek), ahogyan szabadon szárnyal a dallam. A zongoraszólam triolákon belüli páros hangcsoportjai a 32-33. ütemben, és ebből kiindulva a 35-36. ütem során illetve a csellóban a 65. ütemben szintén zavarba ejtheti elsőre a hallgatót, hol is járunk az ütemen belül.

A zongora bevezetőre és a cselló főtéma részre egyaránt jellemzőek az egyre apróbb ritmusértékek. Úgy a hangnemváltások, mint a ritmika besűrűsödik a tematikus részek vége felé haladva. Ennek ellentéte a középrész, amelyben a poliritmikus zakatoló kezdetből „fogynak el” a hangok a rész végére.

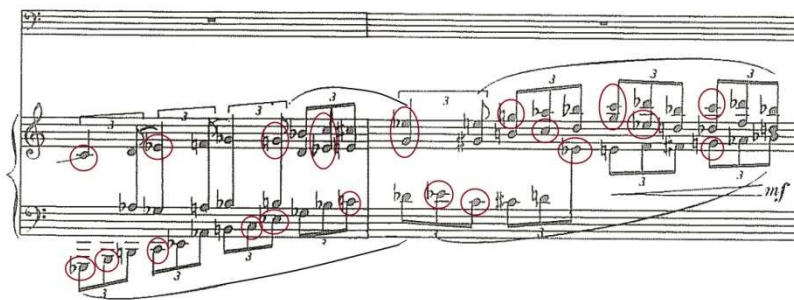
III.2.8 Harmóniavilág

III.2.8.1 Hangnemi rend

A tétel kerete, azaz a zongora bevezető és a cselló recitativo kóda esz-moll, míg a főtéma és a középrész modális hangsorúak: esz-dórra illetve g-eolra épülnek.

III.2.8.2 Bitonalitás

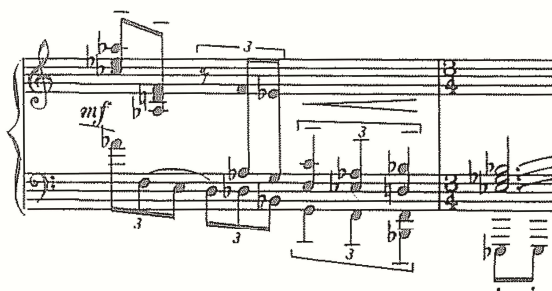
A zongora bevezető 6-7. ütemében a körkörös motívumot felváltja egy felfelé törekvő, kétütemes szakasz, c tonális centrummal. Az előző ütemekhez képest sűrűbb akkordváltások jellemzőek. Az akkordok hangjai a c-moll skálán alapulnak, folyamatosan alterált skálahangokkal. Leginkább a c-moll hármashangzat hangjai érkeznek súlyos helyekre, főleg c és esz, többször vezetőhanggal vagy alulról szekundlépéssel előkészítve. Többször megfigyelhető, hogy súlyra késleltetés esik, onnan oldódik súlytalan helyen a c-moll valamely hangjára. A négynegyedes ütemeken belül negyedenként érzünk súlyt, ezeket többször hosszabb hanggal erősíti meg a szerző (szinkopáltság), ezáltal az egész terület súlyosabbnak tűnik. A terület bitonális érzetű, mert mire a bal kéz oldódik, a jobb kéz már tovább lép – vagy fordítva. Az alábbi kottapéldán a c-moll hármashangzat hangjai (c, esz, g) láthatóak bekarikázva ebben a szakaszban.



65. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 6-7. ütem

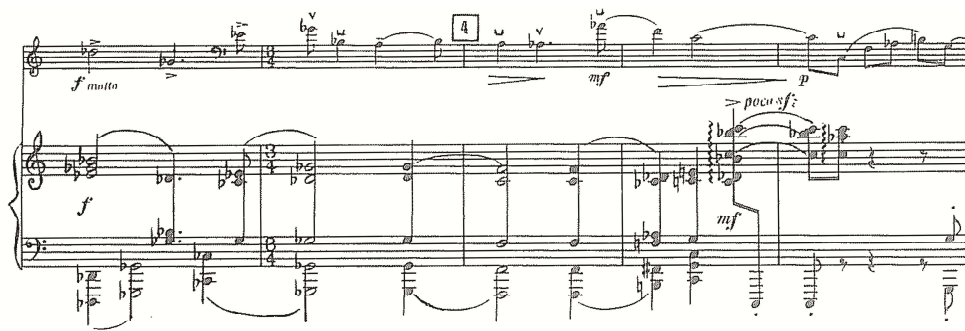
III.2.8.3 Rendhagyó zárlatok

Két szokatlan harmóniamenet illusztrálja Martinů szokatlan akkordfűzéseit. A cselló téma belépése előtti zárlat akkordsora asz-mollból jut el esz-mollba (66. kottapélda). A kezdő asz-moll akkord asz-szűkké változik, amely a basszus átmenőhangja után d-szűk lesz. F és asz közös hangokkal Desz-dúr tercron akkord következik, amely Esz-dúrra lép (I⁶). Innen C-dúr, mellékdomináns VI. fok, f-moll⁷ (II. fok), B-dúr (V. fok) vezet esz-mollra (I. fok).



66. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 10-11. ütem

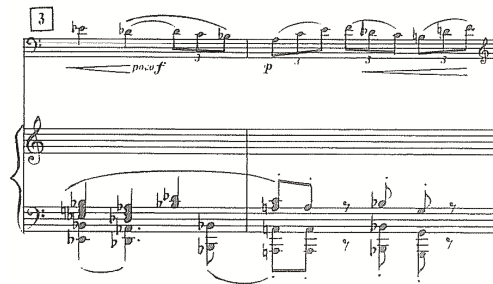
A vándorló tonalitás felfogható zárlati lépések sorozatának, amelyre példa a 19-23. ütemek akkordmenete (67. kottapélda). A 19. ütem egy gesz alapú sixte ajoutée akkord, amiben a kvintet a cselló játssza, a basszus szólam desz-ről lép fel a gesz hangra, a kvartlépés domináns–tonikai erősítésként hat, kvint- és alaphangharmonizáció nélkül. A harmadik negyedén ténylegesen Gesz-dúr szól, az ütem végi Cesz-dúrral I–IV–I plagális zárlati lépéssel megerősítve. A cselló a 20. ütemben mollosodás, tulajdonképpen a Gesz-dúrt gesz-mollá változtató bebé, tehát a gesz-moll kisterce, és a-ként a következő ütem F-dúrjának nagyterce. Ez a közös hang segíti a kisszekund-„lehangelődést” Gesz-dúrról F-dúrra. A 21. ütem második negyedén azonban a csellószólam tovább is lép asz-ra, mollá változtatva az F-dúrt. A 22. ütem Desz-dúr szeptimhangzata tercron az f-mollal, leszállított II. fokként vezet a C-dúrra, amelyet a bal kéz H-dúrról közelít meg, így két irányból, h és desz felől, bitonális hatással történik a C-re érkezés. A 22. ütem utolsó negyedén a C-dúrhoz b hang társul, így az akkord szeptimakkorddá válik és dominánsszeptimként vezet az f-mollra, amit a cselló c–f domináns–tonika kvartlépése is megerősít a 23. ütemben.



67. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 19-23. ütem

III.2.8.4 Hangnemváltások kromatikus lépéssel

A tétel folyamán több esetben előforduló jelenség, hogy Martinů a hangnemváltásokat nem modulációval vagy hangnemi átértelmezéssel, hanem egyszerű kromatikus csúszással oldja meg, jellemzően lefelé irányú csúszással. Ilyen a 16-17. ütemváltásnál a b-mollról a-mollra lépés (68. kottapélda). Szintén ezt a jelenséget fedezhetjük fel a 20-21. ütemeknél, ahol Gesz-dúrrol kromatikus csúszás van F-dúrra, ami hirtelen azonos alapon dúr–moll váltással f-mollá válik (67. kottapélda).



68. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 16-17. ütem

III.3 III. tétel: Allegro con brio

A II. tétel zongoraszólamában a záró akkordok kontra D-i összekapcsolják a lassú tételt az utána következő zárótétellel.³³ A harmadik tétel szonátaforma, főtéma- és melléktéma-területtel, kidolgozással, reprízzel és egy extatikus fináléval.³⁴ Az utolsó ötvenöt ütemet a csellóban nevezhetjük moto perpetuónak.³⁵

A főtéma- és a melléktéma-területen belül különböző motívumok, motívumsejtek vagy jellegzetes ritmikai alakzatok tűnnek fel, amelyek időnként akár együtt is megjelennek, vagy a tétel további részeiben újra megjelennek, átalakulnak. A zárótétel formai felépítését szemlélteti a következő ábra:

³³ McDivitt, 26.

³⁴ Az Heugel kiadásban a harmadik tétel próbajelei az első tételhez hasonlóan tíz ütemenként követik egymást.

³⁵ McDivitt, 27.

10.18132/LFZE.2020.3

Expozíció, 80 ütem (1-80)

Formai rész, motívikus jellemző és kezdete (ütemszám)	Főtéma-terület 1-4. ütem „a” motívum	5-13. ütem „b” (5.)	14-18. ütem „a”v (14.)	19-32. ütem „c” + „a”v (19.)	Átvezetés 33-36. ütem „d” (33.)	37-41. ütem „b” (37.) + „e” (38.)
Jellemző	tizenhatod-zakatozás, ütemenkénti váltás	néghangos motívum	tizenhatod-zakatozás, első két hang megegyezik	skála csellóban, „a”v zongorában	cselló kadencia: három-tizenhatodos egységek	„e”: zongorában ♯ [♯] ugrálás
Hangnem	d-fríg	c-fríg	c-moll			
Főbb harmóniai pontok	d, f	a, g,a, E, A, H	e, c, asz, C/e, esz, c	c-szűk ⁷ , C/H, Esz/C, C/Esz	Asz ⁷ , Asz ⁷ /a-szűk ⁷ , h-szűk/B ⁷	A, B, F

Melléktéma-terület 42-45. ütem „m” (42.)	46-54. ütem „n” (46.) + „m”	55-57. ütem „m” (55.)	58-65. ütem „n” (58.) + „m”	66-74. ütem „n”v (66.)	Átvezetés 75-80. ütem „m” + „a”v2 (75.)
bevezető jellegű ritmikus anyag	négysoros dalszerű dallam, zongorában „m”		dallam csellóban	dallam zongorában	csellóban „a”v2
fisz-moll	a-moll	A-dúr			
fisz ^{7#}	F, A	A	F, a, F	d, g, esz ⁽⁷⁾	B-Asz/D, D-C/Fisz, H/Desz

Kidolgozás, 44 ütem (81-124)

81-84. ütem Ft „a” (81.), Mt „m” (82)	85-93. ütem „a”v3 (85.), „a”v4 (87.), „b” (90.)	94-106. ütem 94 „e” + „a”v5, „b”, „e”	107-112. ütem 107 „c”	113- 124. ütem 113 „n”
„m” ritmika zongorában	„a” belső szólammal, nagy hangközterjedelmű „a”	hármashangzatos „a”		dallam csellóban
d, g	D, dísz, Esz, H	c, esz, b, a	e, D	cisz, e, a/G, c ⁷ /d ⁷ , f/g, Desz-Cesz/e-f

Repríz, 97 ütem (125-221)

125-129. ütem Ft „a” (125.)	130-138. ütem Ft „b” (130.)	139-143. ütem Ft „a”v (139.)	144-157. ütem Ft „c” + „a”v (144.)	158-161. ütem Ft „d” (158.)	162-166. ütem Ft „b” (162.), „e” (163.)
megelőlegző ütemmel, és ld. 1-4. ütem	ld. 5-13. ütem	ld. 14-18. ütem	ld. 19-32. ütem	ld. 33-36. ütem	ld. 37-41. ütem
d-fríg	c-fríg	c-moll			
d, f	a, g,a, E, A, H	e, c, asz, C/e, esz, c	c-szűk ⁷ , C/H, Esz/C, C/Esz	Asz ⁷ , Asz ⁷ /a-szűk ⁷ , h-szűk/B ⁷	A, B, F

Finale-terület 167-182. ütem „a”v5 (167.), „d” (171.)	183-186. ütem	187-198. ütem „a”v4 + tizenhatodtriolák + ♯ [♯] (187.)	199-208. ütem „a”v5 + triolák (199.)	209-214. ütem „a”v5 + c (209.)	215-221. ütem „a”v5 + triolák (215.)
	tizenhatod-triolák, tercmenet	3 ritmikai elem egyszerre	2 ritmikai elem		Piú meno, triolák és tizenhatodos
esz-moll, g-moll					c-moll, C-dúr
esz-b-desz-E-d-g-d-c	C ⁷ , c-szűk ⁷	C ⁷ , Desz ² , F [♯] , c ⁷ , C ^{11#} , C-bó ⁷ , F [♯] , C/Fisz	g, esz ^{2b} , a ² , Desz-bó ⁷	c-szűk ⁷	c, f [♯] , F [♯] , fisz-szűk [♯] , D ² , C-félszűk ⁷ , C-bó ⁷ , F [♯] , C/h-szűk ⁷ , C

9. ábra. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel felépítése

III.3.1 Főtéma-terület

A főtéma meghatározó eleme a tizenhatod zakatolás, ez az „a” motívum. Általában körkörösén visszahajló, néhány hangból álló „sejtekből” áll. Ennek a – legtöbbször négytizenhatodos – mintázatnak hat főbb variációja többször felbukkan a tétel során.

„a”: A négy hang közül a második a legmagasabb, a mintázat magába visszaforduló. Ilyen a tétel kezdő motívuma, ezzel indul a kidolgozás a 81. ütemtől és a visszatérés a 125. ütemtől.



„a”v: A négy hang első két hangja megegyezik, a mintázat hangzatfelbontás. Megtalálható a 14. ütemtől, a 19. ütemtől a zongoraszólamban, illetve a visszatérésben a 139. ütemtől.



„a”v2: A négy hang közül a harmadik a legmagasabb, a mintázat magába visszaforduló. A melléktéma-terület végén, a 75. ütemben bukkan fel a csellószólamban.



„a”v3: Belső dallam rejtőzik a négynél több hangból álló, összetartozó tizenhatod-csoportok között. A kidolgozásban, a 85.ütemben fordul elő a csellószólamban.



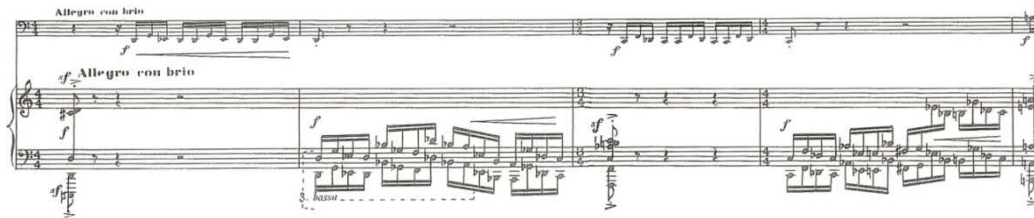
„a”v4: A négy összetartozó hang nagy hangközterjedelemben cikázik fel-alá. A csellószólamban jellemző, először a kidolgozásban a 87. ütemtől, majd a finálé-területen a 187. ütemtől hallható.



„a”v5: Hármashangzat-felbontás, a négy hang második és negyedik hangja megegyezik, iránya lehet felfelé és lefelé is. A 95. és a 167. ütemtől szólal meg, valamint a tétel végén a 199. ütemtől.



A tétel az „a” motívummal kezdődik a csellószólamban. Első megjelenésekor ütemenként szólamcserében halljuk (69. kottapélda). A cselló felütéssel indul, a zongora súlyra hozza a kis körkörös sejtet. A cselló verziója magába fordul vissza, a zongora változat felfelé elmozdul, „kitör”. A ritmikus motívumot szünet nélkül adogatja át egymásnak a két hangszer.³⁶



69. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 1-5. ütem

Harmadjára a cselló is szárnyra kap: az 5. ütemtől pedig megjelenik a felütéses f-g-asz-g, négy hangból álló motívumsejt, mely a tétel folyamán többször kitüntetett szerepet kap, ez a „b” motívum. Általában szinkopáltság jellemzi, gyakran ellenpontos kísérettel szerepel.



A 14. ütemtől az „a” motívum tizenhatod-zakatozását hármashangzat-felbontásban halljuk, gyakoribb – negyedenkénti vagy két negyedenkénti – szólamcserével a hangszerek között (70. kottapélda). Az „a”v-ra jellemzően a kis sejt első két hangja vagy hangzata megegyezik.

³⁶ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata*, i.m., 42.



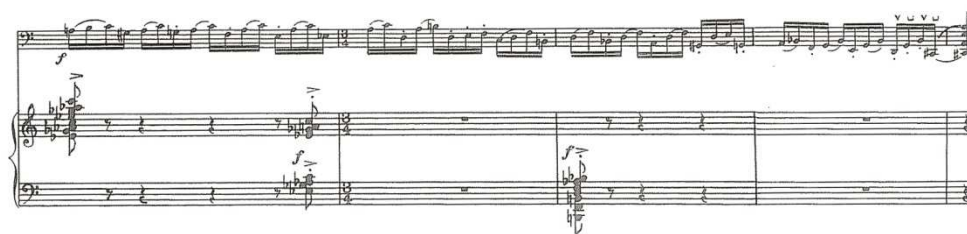
70. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 14-15. ütem

A 19. ütemben megjelenő skálaszerűen felfelé törekvő, nyolcados–tizenhatodos ritmikus anyag a „c” motívum (71. kottapéllda). Első két megjelenése kétütemes, két oktáv hangterjedelmű skála a csellószólamban. A kíséretben az „a”v motívum ritmikáját halljuk. A 27. ütemtől a „c” motívum oktáv kettősfogás menetként található meg a csellószólamban.



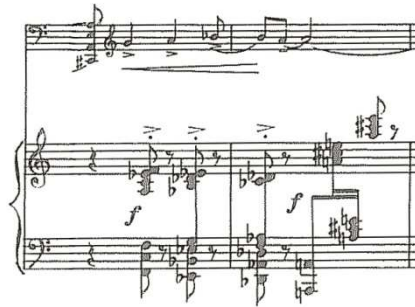
71. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 19-20. ütem

A 33. ütemtől a csellószólam kadencia-jellegű tizenhatodai három-tizenhatodos csoportokban haladnak lefelé, ez a „d” motívum. A zongora három akkord-kommentárja minden alkalommal máshol szólal meg: a tizenhatod-csoport első, harmadik és második hangjára érkezik (72. kottapéllda).



72. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 33-36. ütem

A 37. ütemben kezdődő g-a-b-a motívum a csellószólamban a „b”, hasonlóképp felütéses, mint a 9. ütemben kezdődő részben. A kíséret akkordjai megfelelnek a korábbi résznek, ám a motívum negyedik, a hangjára ezúttal D-dúr helyett A-dúr akkord felel a zongoraszólamban (73. kottapélda).



73. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 37-38. ütem

A 38. ütemben a zongora nyolcad és tizenhatod ritmusban ugráló kísérete a későbbiek során kibontakozik majd, ez az „e” motívum (74. kottapélda).



74. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 38-41. ütem

III.3.2 Melléktéma-terület

A Poco meno jelzéssel ellátott 42. ütem felütésén, a csellószólamban nagy a orgonaponttal kezdődik a melléktéma-terület (75. kottapélda). A négyütemes zongora bevezetőben fisz–cisz (tonika–domináns) basszus fölött a jobb kézben eisz–fisz-a és e-f-asz hangzatok pulzálását halljuk, 5/8-os és 7/8-os csoportokban. Mivel a két kéz szólama eltérő metrumban mozog, előbb egyszerre szólalnak meg, majd elcsúsznak egymástól, összecsúsznak, és megint szétválnak. A jobb kéz páratlan nyolcados pulzáló mozgása az „m” motívum.

75. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 41-45. ütem

A tulajdonképpeni melléktéma a 46. ütemben szólal meg, a zongora felső szólamában („n” motívum). Ezúttal a kíséretbe kerül az előző rész felső szólamából ismerős ritmika, az „m”. A melléktéma („n”) első megjelenésekor négysoros népdalra emlékeztető szerkezetű anyag, amelynek minden sora eltérő hosszúságú: 12/8, 11/8, 14/8 és 17/8 (az utolsó hang quasi koronás). A dallam a kezdeti F-dúrból (kiírt lassításként is értelmezhető nagytriola után) A-dúrba érkezik meg az 54. ütemben (76. kottapéllda). A melléktéma későbbi megjelenései alkalmával is változó a sorok hossza, különböznek az első megjelenés hosszaitól is (77. és 78. kottapéllda).

76. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 46-55. ütem

Az 54. ütem végén a korábban a csellószólamban hallott orgonapont a zongora jobb kezben szólal meg, jelezve a bevezető rész újbóli megjelenését. Ezúttal a zongora mindkét szálama az „m” motívum ritmikáját játssza. A melléktéma az 58. ütemben kezdődik a csellóban („n” motívum); F-dúr indulás és g-moll kitérő után F-dúrba érkezik meg. A cselló téma megjelenésekor a dallam sorainak hossza eltér a zongorában korábban hallottaktól: 10/8, 12/8, 10/8, 12/8 (77. kottapélda).

The musical score for measures 56-65 of the third movement of Martinů's Violoncello and Piano Sonata. The score is in F major and 10/8 time. It features a cello line with a melodic motif 'n' and a piano line with a rhythmic motif 'm'. The tempo is marked 'p dolce'. The score includes dynamic markings such as 'p', 'pp', 'mp', and 'mf'. The measures are grouped into four measures of 10/8 and 12/8 time.

77. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 56-65. ütem

A 66. ütemben (Tempo I^o) az „n” motívumra emlékeztető, népdalszerű dallam figyelhető meg, háromszor háromütemes sorszerkezettel. A zongoraszólamban hallható a nagyobb ívet bejáró dallam, a csellószólam dallama tonális erősítésként hat. Sorainak hossza 9+9+8 negyed (78. kottapélda).³⁷

³⁷ Az utolsó sor hossza egy negyeddel rövidebb, mivel a 72. ütem ütemmutatója 2/4.

78. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 66-74. ütem

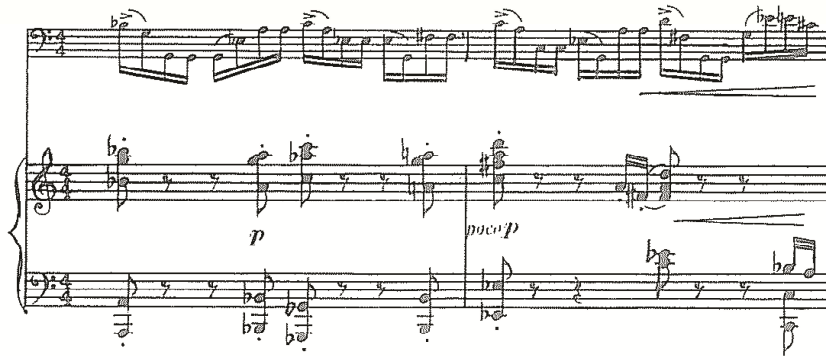
A kidolgozáshoz átvezető rész a 75. ütemtől kezdődik. A csellószólamban a tétel elejéről ismerős tizenhatod-mozgású, magába visszaforduló „a” motívum zakatolása mellett a zongorában a melléktéma bevezetője, az „m” motívum hallható.

III.3.3 Kidolgozás

Az átvezető rész végén, a 81. ütem felütésétől visszatér a tétel kezdetére jellemző „a” motívum a csellóban, jelezve a kidolgozás kezdetét. A 85. ütemtől az „a” motívum új változata („a”v3) figyelhető meg, amelyben a tizenhatod zakatolás leginkább szekund távolságokat jár be és belső, ereszkedő dallam rejtőzik köztük (79. kottapélda). Ez a változat később nem szerepel a tétel során.

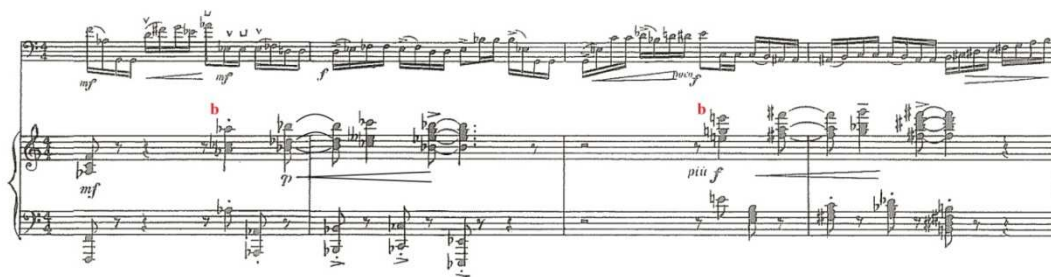
79. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 85-86. ütem

Hamarosan felbukkan viszont az „a” motívum újabb verziója („a”v4), amelyre a nagy hangközterjedelmű fel-alá cikázás a jellemző (80. kottapéllda). A finálé-területen tér vissza majd ez az anyag.



80. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 88-89. ütem

A 90-91. és 92-93. ütemben a zongora felső szólamában megjelenik a „b” motívum: asz-b-cesz-b és e-fisz-g-fisz alakban (81. kottapéllda).



81. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 90-93. ütem

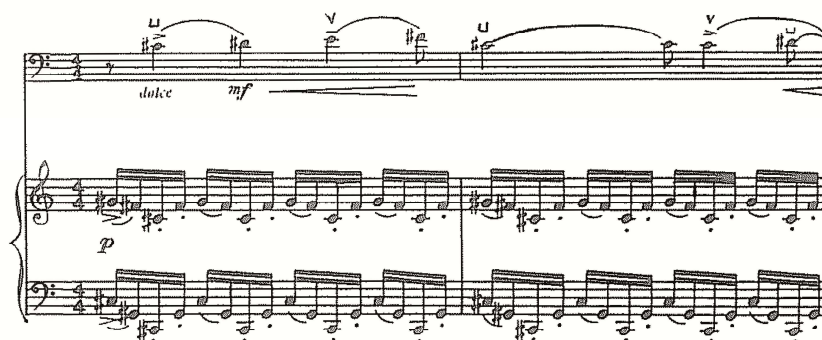
A nagy hangközökben ugráló, ritmikus „e” motívum bukkan fel a zongoraszólamban a 94. ütemben, míg a csellószólamban az „a” motívum eddig nem hallott variánsa hallható. Itt a négytizenhatodos sejt hármashangzat-felbontás, amelynek második és negyedik hangja megegyezik. A „b” motívum negyedei súlyokra érkeznek a 98. ütemtől kezdődő négy ütemben, először nagyterccel (f-g-a-g), majd kisterccel (g-a-b-a) (82. kottapéllda).



82. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 94-99. ütem

Az „e” motívum újra megjelenik a 102. ütemtől a zongoraszólamban.

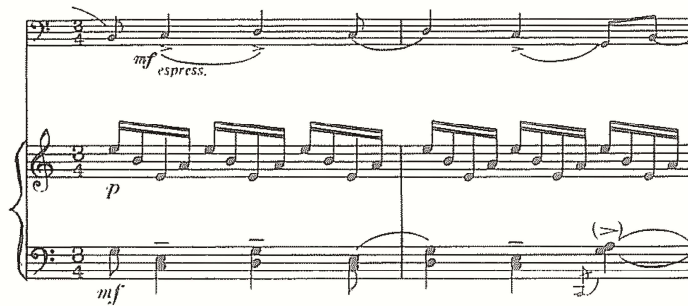
A skála motívum sejlik fel a 107. ütemtől a csellósólamban, majd a melléktéma-terület témáját („n”) idézi meg Martinů. Ez a téma átalakult első megjelenéséhez képest: a tercelő dallamformálás helyett egyedül szól a melodikus hang, és szinkopált változatban hallható, a negyedek második nyolcadjain (83. kottapéllda).³⁸



83. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 113-114. ütem

³⁸ Meghan Anne Carey: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata*, i.m., 44.

Négysoros dallamot hallunk. A sorok hossza a sorok indulásának szinkopált értelmezése szerint hat negyed, hat negyed, a kibővülő harmadik és negyedik sor pedig tizenkét negyed és tizenhat negyed.³⁹ A 116. ütemtől a zongora bal kezének ritmikája erősíti a csellóban megszólaló téma harmadik és negyedik sorát (84. kottapélda).



84. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 116-117. ütem

A melléktéma kibővülő utolsó sora egy terclépéssel vált át a főtémába (85. kottapélda).

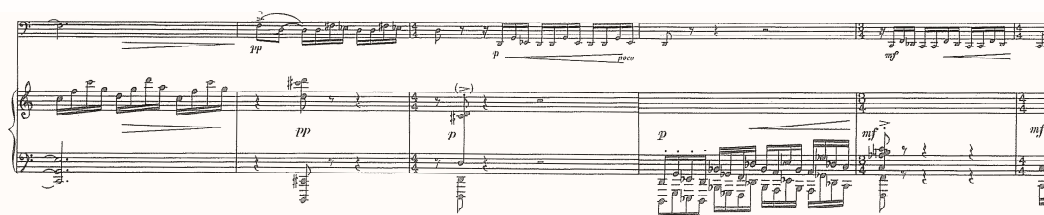


85. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 120-125. ütem

III.3.4 Visszatérés

Az expozíció teljes főtéma-területe megismétlődik a visszatérésben, igen apró eltérésekkel az eredeti megjelenéshez képest. Az indulás ez alkalommal különbözik: a kidolgozás lecsengése után van egy „megelőlegző” ütem, a 125., amelyben elővisszhangként halljuk a tétel kezdetét. A tulajdonképpeni hangi egyezés a 126. ütemtől figyelhető meg. (A kottapéldán a 124-től 129. ütemig látható.)

³⁹ Azaz az ütemmutató változása miatt másfél ütem, másfél ütem, négy ütem, és öt ütem plusz egy negyed.

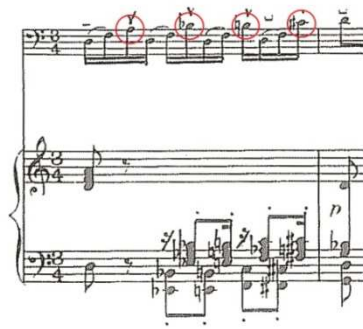


86. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 124-129. ütem

A dinamikai jelzések több helyen eltérnek a két részben. A visszatérésben alapvetően halkabb hangvétel, hiszen a rész indulása is halkabb volt, a kidolgozás végének lecsengése miatt. A reprízben néhány helyen a szólamok lejegyzése különbözik, máshol történik kulcsváltás vagy másik partitúrasorban van feltüntetve a zenei anyag.⁴⁰ Igazi hangi eltérés a 163-166. ütemek között történik, ahol a cselló nem orgonapontként, hanem nagy hangköztávolságú ugrásokkal erősíti az a centrumhangot.

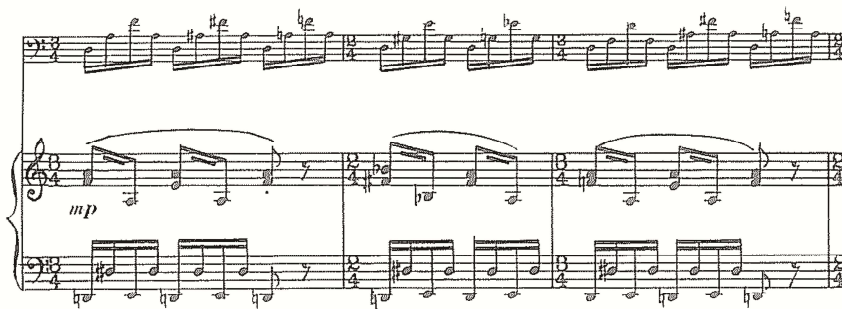
A tétel utolsó 55 üteme egy extatikus fokozás, újra-újra kezdve az építkezést a finálé-terület folyamán. A 167. ütemtől ütemenként általában egy harmónia felbontása szól, a csellóban szünet nélkül, az „a”v5 motívumában, a zongorában a rész elején még szakadozva. A 171. ütemben utalás található a „d” jelzésű, három tizenhatodos sejtekből álló cselló motívumra, ezúttal – korábbi megjelenéseitől eltérően – felfelé haladnak a felső hangok (a, b, h, cisz), a zongorában ellenpólusokon: esz-moll, e-moll, f-moll, fisz-moll, majd g-moll érkezés (87. kottapélda).

⁴⁰ A zongoraszólam lejegyzése különbözik az első megjelenésétől a 127., a 132-133., a 135., a 155-156., a 162. ütemben, a csellóé pedig a 145., a 147. és a 150. ütemben. A partitúrában a csellószólamban a 134-135. ütem közötti átkötés jelölése és a 136. ütem feloldójele eltér az első verziótól. Ezek a kottagrafikai kérdések az előadás szempontjából irrelevánsak, arra mindenesetre felhívják a figyelmet, hogy szükség van a kritikai kiadásra. Annál is inkább, mert nem csak a hangok lejegyzése tér el, egyéb apróbb-nagyobb eltérések is megfigyelhetők. A 142. ütemben a zongora bal kézben elképzelhető, hogy ritmushiba a négy tizenhatod helyett nyolcad-két tizenhatod ritmus. A 142. ütem cselló g-je a 17. ütemben gesz; a 147. ütem zongora desz hangja valószínűleg d, és esz van valójában, ahogy a 22. ütemben is, csak „elcsúszott” a módosítójel. Ez történhetett a 158. ütemben is, amelyben a zongora jobb kéz kétvonalas a-ja helyett a háromvonalas c elé került a módosítójel. A zongoraszólamban eggyel több akkord található a 156. ütemben, mint az analóg 31. ütemben.



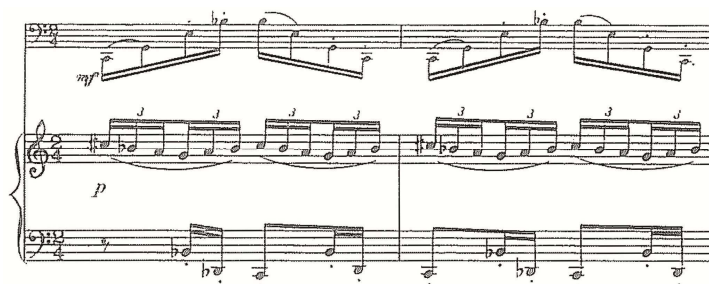
87. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 171-172. ütem

A „d” motívum megjelenése után a csellóban egészen a 187. ütemig nincsen egymás után két egyforma tizenhatod-csoport, minden kis csoportban történik elmozdulás az előző csoporthoz képest, ezzel „telítettebbé” válik az anyag. A zongoraszólamban a 175. ütemtől már csak két ütemenként van kis megállás a tremolószerű mozgásban (88. kottapéllda). A csoportok belső hangjai itt is minden tizenhatod-csoportban elmozdulnak az előző csoporthoz képest. A basszus d-i majd c-i és a cselló d-i és g-i időleges stabilitási pontokat adnak és vezetnek a 183. ütemtől kezdődő c szeptimakkordra.



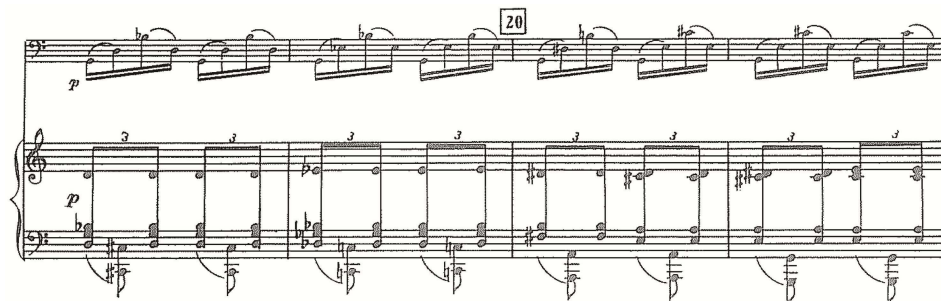
88. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 175-177. ütem

A 183. ütemtől tizenhatod-triolás rész kezdődik, a két hangszer felváltva szólal meg, a cselló mindig felfelé, a zongora lefelé mozgásban. A 186. ütem leszáguldó tercfelbontásai után a 187. ütemtől újrakezdődik az építkezés. Itt három mintázat szólal meg egy időben: a zongora bal kézben tizenhatodok–nyolcad ritmika, a jobb kézben tizenhatod-triolás, körkörös mintázat, a csellószólamban pedig együtemes, nyolctizenhatodos egység, az „a”v4 motívum alapján nagy hangköztávolságot bejáró tizenhatod-mozgásban (89. kottapéllda).



89. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 187-188. ütem

A zongora szólamában váltottkezes triola, a csellóban négytizenhatodos mintázat, az „a”v5 motívum alapján kezdi újra a fokozást a 199. ütemtől (90. kottapélda).



90. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 199-202. ütem

A 207-208. ütem sűrűsödése vezet a zongora „e” motívumának utolsó megjelenéséhez, majd egy háromütemes, leszáguldó szűk szeptim felbontáson a Più meno jellel ellátott záró ütemekhez, amelyben fokozatos lassítással, hangosítással, a zongora egyre magasabb tartományokban megszólaló triolái feszülnek egymásnak a cselló tizenhatod kettősfogásainak a tiszta C-dúr zárlatig.

III.3.5 Ritmikai jellemzők

A zárótételre jellemző állandó tizenhatod-zakatolás nyugtalanságát fokozzák a gyakori ütemváltások és a motívumok által meghatározott rövidebb szakaszok hosszának különbségei.

Egyes részekben belüli ütemváltással megtörik az adott szakasz esetlegesen várt szimmetriája, ilyen hely a zongorában megjelenő melléktéma-motívum („n”) variánsa a 66. ütemtől, ahol a dallam utolsó sora rövidebb (78. kottapélda). A kisebb részek hosszának változékonysága többször a különböző motívumok közti

különbségek erősítésére is szolgál, ilyen például a 94. ütemtől kezdődő rész, amelyben a zongoraszólamban megjelenő „e” motívum 3/4-ben szólal meg, majd a 98. ütemtől kezdődő „b” motívum 4/4-re vált (82. kottapélda). A 102. ütemtől, amelytől újra az „e” motívum dominál, megint 3/4 az ütemmutató. A melléktéma („n”) hossza változó, de a sorok hossza is különböző egymáshoz képest, ahogy az a jelen fejezet korábbi, Melléktéma-terület és Kidolgozás című szakaszaiban látható.

A háromtizenhatodos „d” motívum megjelenése a csellószólamban és a zongoraszólamban a cselló lüktetésétől független helyeken történő akkordkommentárjai a talajvesztettség érzését keltik a hallgatóban a 33-36. ütemek folyamán (72. kottapélda); egyben előkészítik a 37. ütemben megjelenő „b”, majd „e” motívumot, még kontrasztosabbá téve azok stabil ritmikáját.

A 167. ütemtől kezdődő kóda csellószólamában a tétel utolsó akkordjáig tizenhatodmozgás zakatol, a 183-185. ütemig tartó szakaszt kivéve, amelyben viszont a tizenhatod-triolák zakatolása a zongorával kiegészülve folyamatosan szól. A 186. ütem tercmenete kétféle ritmus három változata egy időben (a zongora jobb kéz szólama a bal kéz szólamának felbontott változata), ugyanakkor előkészíti a 187. ütemtől jellemző poliritmiát (91. kottapélda).



91. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 182-186. ütem

A 89. kottapéldán látható a 187. ütemtől rész kezdődő, háromféle ritmikai egységet ötvöző poliritmiája, a 90. kottapéldán pedig a 199. ütemtől kezdődő szakaszban a zongoraszólamban triolák és a csellószólamban tizenhatodainak együttmozgása. A 215.

ütemtől (Più meno) a 199. ütemtől kezdődő szakasz poliritmiáját idéző ritmikai anyag lassul (rit. poco a poco) a záró C-dúr akkordig (92. kottapélda).

92. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 214-221. ütem

III.3.6 Harmóniavilág

A zárótétel üzőttségét, nyugtalanságát nem pusztán a főtéma-terület már említett szakadatlan tizenhatod-zakatozása és a hangszerek egymást meg-megszakító párbeszéde rajzolja ki. A tétel legnagyobb részében nincsen behatárolható tonalitás. Bár Martinů hármashangzatokkal dolgozik, ezek egymáshoz képest gyakran véletlenszerűen következnek, klasszikus értelemben vett funkciós vonzások nélkül. A tételnek nincsen meghatározható funkciós rendje, néhány ütemes rövid tonális centrumok vannak. A főtéma-területtel kontrasztáló melléktéma-terület népdalszerű dallamának is változó a tonális centruma.

III.3.6.1 Modalitás

A tétel során a modalitás jelensége nem kerül előtérbe, de mélyebb elemzés során feltűnhetnek modalitásra utaló jelek. A tétel kezdete d-fríg hangsorúnak értelmezhető, az első akkordban cisz szeptimhanggal a zongoraszólamban (69. kottapélda). Az 5. ütemben érezhető először stabilabb tonalitás, a cselló a-moll szerint indul, de másfél ütemmel később c-frígbe vált, dúr zárlattal. A „b” motívumra jellemző egy fríges zárlati jelleg: frígnék hat a dallam hangközlépései okán, és zárlatinak a tételre jellemző tizenhatod-mozgáshoz képest nyugodtabb negyedértékű lépései, és gyakran meghosszított utolsó hangja miatt.

A melléktéma-területen, az 58. ütemben kezdődő dallam első két sora F-dúr, a harmadik sor hangsora g-eol, a negyediké f-mixolid (93. kottapélda).

93. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 56-65. ütem

III.3.6.2 Mixtúrák

A zárótétel folyamán előforduló mixtúraszerű megoldások a csellószólamban megjelenő „b” motívum esetén tűnnek fel a zongoraszólamban: a 6. ütemben, a 9-10. ütemben, a 37-38. ütemben (94. kottapélda), illetve ezek analóg helyein a visszatérés során.



94. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 5-6., 9-10., 37-38. ütem

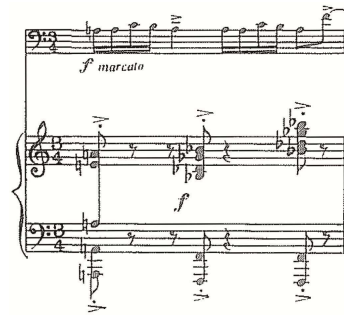
A 98. ütemtől a „b” motívum zongorában megszólaló variánsa kvinteken, majd kvartokon alapuló mixtúrás kísérettel hallható (95. kottapéllda). A csellószólam hangjaival együtt a kvintoszlopok nónakkordoknak, tredecim-akkordoknak is értelmezhetőek.



95. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 98-99. ütem

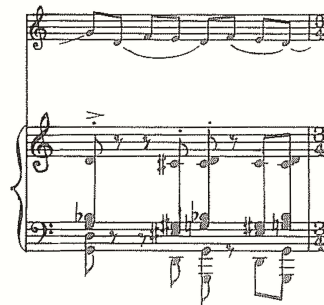
III.3.6.3 Bitonális akkordok

Az 1. cselló–zongora szonáta zárótételében többször felfedezhetők olyan rövid, szinte pillanatnyi bitonális területek, ahol a két hangszer, vagy a zongoraszólam két keze eltérő alaphangú akkordot szólaltat meg. Az 5. ütem csellószólamában a-moll tonalitás hallható, míg a zongora az ütem második felében kilép ebből, a Gesz-hiperdúr szekundfordításaival (96. kottapéllda).



96. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 5. ütem

A 8. ütem g tonalitásából a zongora bal keze d–g (domináns–tonika) hangokkal, míg a jobb kéz tritónusz távolságra lévő akkorddal, Cisz–dúrral lép ki és g-mollra lép vissza cisz vendéghanggal (97. kottapéllda).



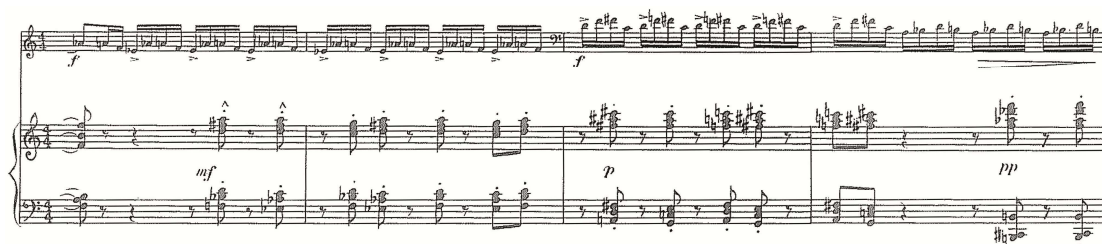
97. kottapéllda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 8. ütem

A 31. ütem c tonalitású cselló skálája mellett a zongoraszólamban b közös hangot tartalmazó akkordok szólalnak meg: a bal kézben b-szűk akkord asz-szal, a jobb kézben esz-moll kvartszext akkord. Két ütemmel később a cselló „d” motívuma mellett a kíséret Asz-dúr terckvart akkordból előbb jobb kéz asz-ról a-ra változása után két egymástól eltérő alaphangú harmóniáig: h-szűk és B-dúr kvintszextakkordig (együtt béta-akkord) jut el a 35. ütemre (98. kottapéllda).



98. kottapéllda. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 31-35. ütem

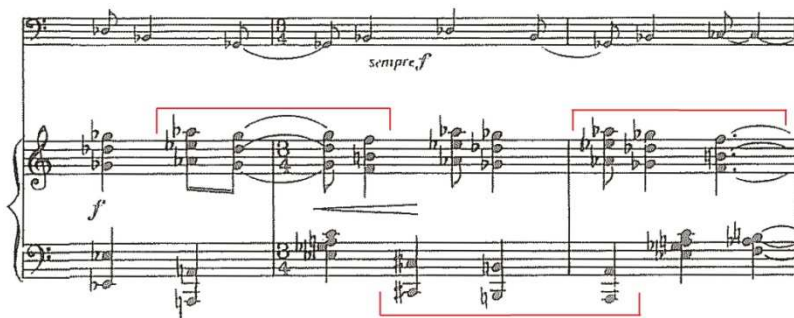
A melléktémát bevezető „m” motívum első megszólalásakor a zongora két keze eltérő logika szerint mozdul el az eisz-szel kiegészített fisz-moll akkordról. A jobb kéz kisszekundot lép le majd vissza, a basszus a fisz-ről cisz-re lép és vissza (tonika–domináns–tonika). (75. kottapéllda) A 75. ütemben az „m” motívum megjelenésekor a zongoraszólam két keze csak ritmikai szempontból mozog együtt: a jobb kézben D–dúr, C–dúr, Fisz–dúr és F–dúr hármashangzatai alatt a bal kéz B–dúr, Asz–dúr, D–dúr és C–dúr kvartszextjei a másik kéztől függetlenül mozognak (99. kottapéllda).



99. kottapéllda. Martinû: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 75-78. ütem

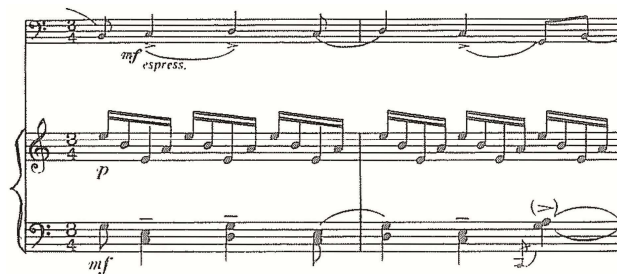
Az „n” motívum harmadik sora politonálissá válik a három ütemes szakaszon. A csellószólam esz-moll hármashangzat-felbontása mellett a zongorában az ereszkedő szekundos motívum két metrumban és két tonalitásban jelenik meg: a

jobb kéz f-lokriszi hangsorát tartalmazó akkordmenettel, a bal kéz pedig a-szűk harmóniával és A-dúr utaló cisz-h-a motívumhangokkal (100. kottapélda).



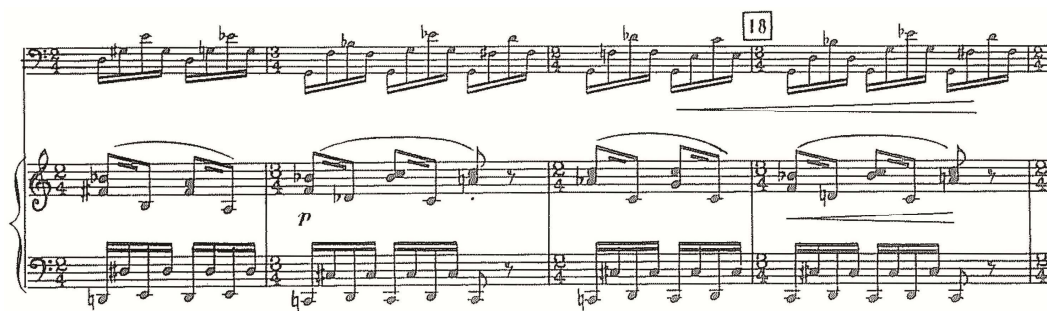
100. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 72-74. ütem

A bitonalitás egy fajtájának tekinthető a 116. ütemtől hallható akkordkeveredés. A zongora bal kéz és a cselló szólama adják a hármashangzatos vázat, a kottapéldán látható két ütemben a-mollt és G-dúrt, amely két akkord hangjain oszcillál a jobb kéz szólamának textúrája. A jobb kéz tizenhatodainak első és harmadik hangja e, ezáltal egyfajta orgonapont jön létre (101. kottapélda).



101. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 116-117. ütem

A kódában, a 175. ütemtől három ütemen át d-moll tonikai centrum érezhető a 175. és a 177. ütem végén lévő rövid d-moll hármashangzat-felbontások miatt, ezeken a helyeken a két hangszer megegyező akkordokat szólaltat meg. A három ütem során a zongoraszólam tizenhatod-tremolója körüljárja az alaptonalitást, a csellószólam felső hangjai is egy-egy szekund távolságra mozdulnak el a d-moll hangjaitól (88. kottapélda). A 179. ütemtől c tonalitás felé változik az eddigi d tonalitás, ezt erősítik a zongora c hangjai, melyek a tonikai, és a cselló g-i, melyek a domináns funkcióját adják (102. kottapélda).



102. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 178-181. ütem

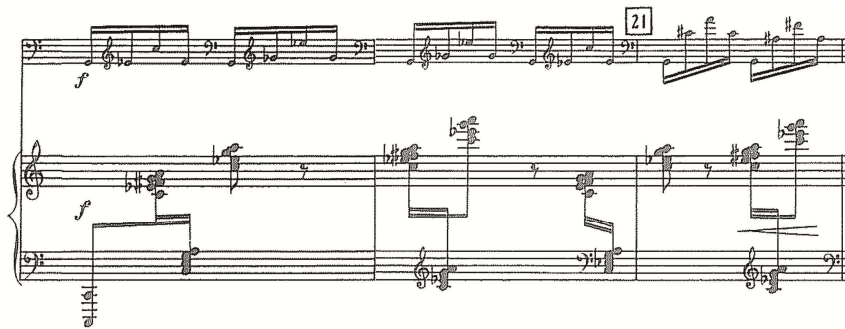
C-szűkített szeptimakkord-felbontások szólnak meg egy plusz hanggal, a d-vel a 19. ütem zongoraszólamában, majd két ütemmel később e-moll nagyszeptimmel (103. kottapélda). A 23. ütemtől a zongoraszólam két keze eltérő akkordokat fog: C-dúr és H-szekundakkordot, Desz-dúr és gisz-szükszeptimet, C-dúr g-félszűkkel, Esz-dúr C-dúrral, C-terckvartot cisz-szűkkel, C-dúr Esz-dúrral. A csellószólam skálamotívumot játszik, vagy a zongora akkordjainak egy-egy hangját járja körül. E rész reprízbeli megfelelője a 144. ütem.

103. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 19-24. ütem

III.3.6.4 Sűrű akkordváltások

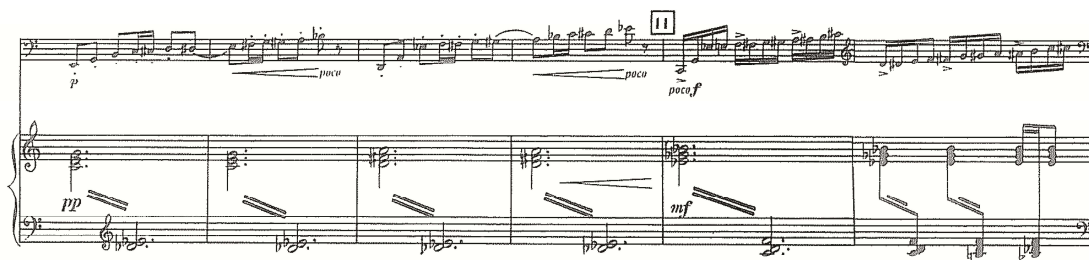
Az „e” motívum gyors tempójú akkordváltásai nem követnek funkciós rendet. A 38. ütemtől megszólaló részben például A-dúr; C-dúr disz-szel–B-dúr–D-dúr, Fisz-dúr–F-dúr–Asz-dúr; c-moll–F-dúr ugrások után következik a melléktéma fisz tonalitása a

42. ütemben (75. kottapélda). Az „e” motívum más megszólalásainál is hasonló jelenség figyelhető meg, a 94. ütemtől kezdődő részben, és az előző kottapélda analóg helyén a reprízben a 163. ütemtől. A 209. ütemtől a zongora két keze c alapú akkordokat játszik: a-szűkített harmóniafordítást kisszeptimmal⁴¹ és szűkített szeptimakkordokat hozzáadott g hanggal (104. kottapélda).



104. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 209-211. ütem

Hasonlóan nem funkciós rend szerint történnek az akkordváltások a kódában a 187. ütemtől, itt a cselló akkordfelbontások és a basszus c-i adják a kerettonalitást, a zongora jobb keze etűdszerűen, motorikusan játssza a tizenhatod-triolákat, amelyek elmossák a tonalitást (89. kottapélda). A kidolgozásban, a 107. ütemtől kezdődő rövid szakaszban a zongora tizenhatod-tremolója a bal kéz disszonáns hangjai miatt hasonló, tonalitást elmosó hatást kelt a csellószólam skálamotívuma mellett (105. kottapélda).



105. kottapélda. Martinů: 1. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 107-112. ütem

⁴¹ A kottapéldán a kiadásnak megfelelően e hang szerepel a zongora negyedik tizenhatodán megszólaló akkordban. A későbbi ütemek alapján azonban ez a hang valószínűleg esz.

IV. 2. cselló–zongora szonáta

Keletkezésének körülményeiről

A H. 286-os jegyzékszámú szonáta egyértelműen az 1. szonáta testvérmunkája.¹ 1941-ben keletkezett, a Martinů Párizsból az Egyesült Államokba való menekülése utáni első tél folyamán. Frank Rybka cseh származású csellistának ajánlotta, aki segített a Martinů családnak lakhatást találni Long Islanden.² Bár barátok között érezhette magát, négy hónappal érkezése után a következőképp nyilatkozott az őt kérdező újságírónak: „Még nem találtam szellemi békére, de idővel talán ez is eljön.”³ A szerző maga úgy emlékezett e szonáta elkészültére, hogy „fáradtságos” volt, „nem jött könnyen.”⁴

A 2. szonáta nem kevésbé kifejező, és épp olyan ihletett, mint az 1., de nyugodtabb hangvétele, visszafogottsága ellentétben áll az 1. szonáta vadságával.⁵ Miloš Šafránek, Martinů első életrajzírója rámutatott: a mű már a zeneszerző úgynevezett amerikai időszakába tartozik.⁶ Ezzel kétségtávol arra utal, hogy ebben az időben Martinů felismerte új közönsége megnyerésének szükségességét, olyan zenével, amely kevesebb stilisztikai problémát vet fel és „nem érinti túl mélyen az összetett személyes pszichét”. Nem mintha ez a szonáta felszínes lenne – számos technikai problémát mutat, leginkább ritmikait. Pusztán arról van szó, hogy három tétele derűsebb, kiegyensúlyozottabb összkepet mutat, mint az első szonáta.⁷

Tételrendje az 1. szonátához hasonlóan: gyors – lassú – gyors. Bemutatójára New Yorkban került sor 1942. március 18-án, Lucien Laporte Kirsch és Constance Russell előadásában.⁸

¹ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*. (Mainz: Schott, 2017). 341.

² McDivitt, 27.

³ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. (London: Allan Wingate, 1962). 206.

⁴ I.m., 211.

⁵ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 342.

⁶ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*, i.m., 207.

⁷ Kenneth Dommett: „Bohuslav Martinů.” In: *Bohuslav Martinů: Cello Sonatas*. (London: Hyperion Helios, 2004). CDH55185. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDH55185 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 25.)

⁸ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 341.

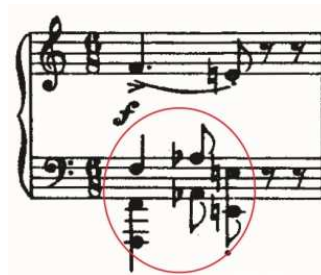
IV.1 I. tétel: Allegro

A 2. cselló–zongora szonáta nyitótétele nagy háromtagú formában íródott. A tétel kezdete hangnemi változtatás nélkül tér vissza a középrész után. Nincsen kontrasztos főtéma- és melléktéma-terület, nincsenek éles különbségek a zenei anyagok között. A zongora bevezetőt, amely bemutatja a tétel legfőbb alapmotívumait, a cselló főtéma négy versszaka követi. A cselló főtéma-terület dalszerűsége, sorszerkezet jellegű építkezése indokoltá teszi a sor, versszak fogalmakat az elemzés során. Az átvezető rész után a kidolgozás a bevezető anyagából épül fel. A repríz követően, amely a teljes főtéma-területet megismétli, kódával zárul a tétel.

IV.1.1 A zongora bevezető motívumai

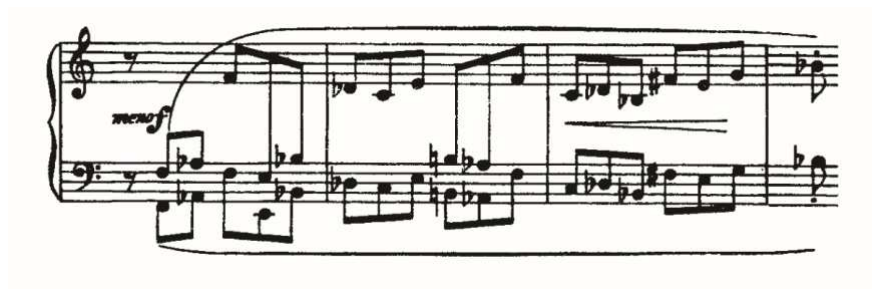
A 17 ütemes zongora bevezető motívumai a tétel során többször hallhatóak:

a motívum: háromhangos motívumsejt, az első és az utolsó hangja disszonáns. A tétel során hangközbeli és ritmikai eltérésekkel, több verzióban megjelenik (106. kottapélda),



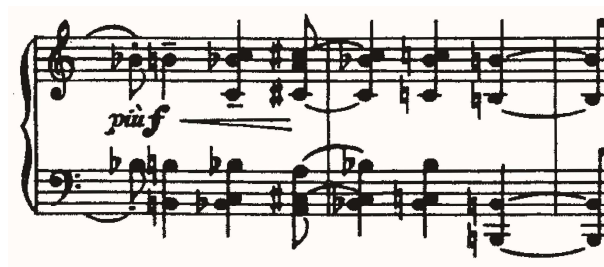
106. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 1. ütem

b motívum: hosszú, legato, „kígyózó” motívum, sok kisterc- és szekundlépéssel (107. kottapélda),



107. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 2-4. ütem

c motívum: szinkopált, átkötött hangok, sok szekundlépéssel (108. kottapéllda),



108. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 5-6. ütem

d motívum: hármas nyolcadcsoporthok, sokszor hármashangzat-felbontás, 10-12. és 17-18. ütem (109. kottapéllda),



109. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 10-12. ütem

e motívum: hemiolák, a 6/8-os metrumon belül párosával csoportosuló nyolcadok (110. kottapéllda),



110. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 12-15. ütem

f motívum: hármashangzat-felbontás futamok tizenhatod ritmusban (111. kottapélda).



111. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 16. ütem

IV.1.2 Főtéma

A csellószólamban megjelenő, folytonosan váltakozó metrumú és súlyozású, élénk nyitó téma sosem pihen. A 4/8 és a 3/8 váltakozásának ritmikai finomságai és a számtalan szinkópa erőt és energiát adnak a szonátának.⁹ „Finom ritmikai árnyalatokat tartalmaz, melyeket – ahogy a zeneszerző rámutatott – az értelmező művész könnyen eltorzíthat és helytelen frazeálással teljesen tönkretelhet.”¹⁰

A főtéma először három versszakban hallható. Első megjelenésekor (a 18. ütemben) ötnyelvű felütéssel indul. Hangsora f-moll, hol e-vel, hol esz-szel, váltogatva az összhangzatos és a természetes moll hangsorokat. A zongorakíséret ellenpontot játszik, a 26-27. ütemben pedig feltűnik a bevezetőben megismert **d** motívum.

Visszatérő elem a tétel során az a három, egymástól szekund távolságra lévő hangból álló zárómotívum, amely először a csellószólam 28-29. ütemében hallható (**g** motívum). A zárlat az f-fríg hangjain történik a csellószólamban, a zongorában

⁹ McDivitt, 27.

¹⁰ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*, i.m., 207.

viszont Desz-dúr felé halad a folyamat, ami két ütemmel később b-mollra vált és visszavezet a második versszakhoz, f-mollra. (112. kottapélda).



112. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 28-31. ütem

Az előzőnél rövidebb második versszak négy hang felütés után, átkötéssel indul. A témafeje után a dallamban a **d** motívum jelenik meg, majd a három hangos záró motívum (**g** motívum). A zongorában szintén a **d** motívum szól, a 34. ütemtől tizenhatodikokban. A zárlati Desz-dúr után ezúttal átvezetés nélkül, rögtön f-mollra lép a zongora, előszítendő a harmadik versszakot (113. kottapélda).

113. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 31-40. ütem

A 40. ütemtől kezdődő harmadik versszak felütés nélkül, az eredeti téma második hangjától indul. A zongora bal kéz felső szólama a dallamot terccel lejjebb erősíti. A zongora jobb kéz szólama a **d** motívum hármass csoportjait játssza tizenhatodokban, az alsó szólam pedig ellenpontot játszik (114. kottapélda).



114. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 40-45. ütem

Az 51. ütem utolsó hangján, a-n megáll a csellószólam. A háromhangos zárómotívum helyett akkordfelbontásokat és skálamotívumot hallunk a zongoraszólamban, majd tizenhatodokban ereszkedő hangzatfelbontásokat a csellószólamban. A zongora megidézi a főtemát, és „itt tipikus példáját találhatjuk a hirtelen tonális váltásnak, ami Martinů kézjegye.”¹¹ A c-moll a párhuzamos Esz-dúrra vált a zongorában, ám a cselló g-fríg hangsorban lép be (115. kottapélda), ami, ahogy Janice McDivitt a már többször idézett munkájában fogalmaz: „a zongoraszólammal együtt ideiglenesen g-moll és G-dúr közötti lebegés érzetét kelti.”¹² A belső bővülés után megszólal a **g** zárómotívum.

¹¹ McDivitt, 27-28.

¹² I.m., 28.



115. kottapélda. Martinû: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 61-71. ütem

A 71. ütem második nyolcadán kezdődik a főtéma negyedik versszaka, felütés nélkül, a főtéma első megjelenéséhez képest a második hangtól, csakúgy, mint a harmadik versszak esetében. Az eredetihez képest egy nagyszekundddal feljebb, g-ről indul, ami itt a hangsor kvinthangja, a kíséret c-moll. (Az eddigi megjelenéseknél a téma a hangsor alaphangjáról indult, f-ről, f-moll kíséret mellett.) A zongora jobb keze sokáig a dallamot kettőzi és egészíti ki tizenhatodos figurációval. A bal kéz a dallamhangokkal egy időben hozza a harmóniai alapot (116. kottapélda).



116. kottapélda. Martinû: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 71-74. ütem

A 86-88. ütemben megjelenik a zárómotívum (g). Ezt továbbfűzve, majd a harmadik versszak belső bővülésében megismert hármashangzat-futamos, illetve

skálamotívumok után, felkiáltásszerűen megszólal a zongorában a tétel legelső ütemének (és egyben az **a** motívumnak) a felfelé törő variánsa (117. kottapélda).



117. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 104-105. ütem

Itt kezdődik az átvezető rész, amelyben az **a** motívumot fejleszti tovább a szerző, és behoz egy új, táncos jellegű motívumot is a csellószólamban (118. kottapélda).



118. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 111-115. ütem

IV.1.3 Kidolgozás

„A kidolgozás a zongora csodálatosan rejtélyes, üreges hangzásával és a cselló tört moll- és dúrhármas-hangzatok három oktávra szétterített, hosszú sorozataival kezdődik.”¹³ Az unisono kígyózó **b** motívum anyagából épül fel a 123. ütemtől kezdődő középrész. A zongora szólamai két oktáv távolságban szólalnak meg, közöttük kanyarog a csellószólam (119. kottapélda).

¹³ McDivitt, 28.



119. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 123-126. ütem

A középrész során több ízben említésre kerül a **g** zárómotívum a csellószólamban, és új anyagként megjelenik a zongora saját zárómotívuma is, egy kaleidoszkópszerűen változékony, hármashangzatokból álló, bitonális akkordmenet (120. kottapéllda).



120. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 150-153. ütem

A kidolgozásban többféle módon szólal meg skálamotívum: a zongoraszólamban, belső szólamként, illetve tizenhatod-felfutásként a két hangszerben egyidejűleg. A bevezetőben megismert szinkopált **c** motívum megjelenésével a kidolgozás észrevétlenül „átúszik” a reprízbe.

IV.1.4 Visszatérés

A 227. ütemtől a zenei anyag hangról hangra megegyezik a zongora bevezetővel, annak 7. ütemétől. A cselló főtéma lejegyzése más ütemmutatók szerint történt, de hangjai megfelelnek az expozícióénak. A főtéma mind a négy versszaka elhangzik a visszatérésben.

IV.1.5 Kóda

A felkiáltásszerű **a** motívum megszólalása után kezdődik a tömör kóda, amely visszavezeti a tételt a záró f-mollba.¹⁴ A korábban csak a zongora bevezető során megjelenő hemiolás motívum (**e** motívum) a kódában kifejtésre kerül, előbb a cselló-, később a zongoraszólamban. A főtéma elejéből továbbfejlesztett csellószólam – **d**, majd **e** motívikájú kísérettel – leereszkedik az egyvonalas (domináns funkciójú) **c** hangig, amely után a **d** motívum variánsával, f-mollban zárul a tétel (121. kottapéllda).



121. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 311-319. ütem

IV.1.6 Harmóniai jellemzők

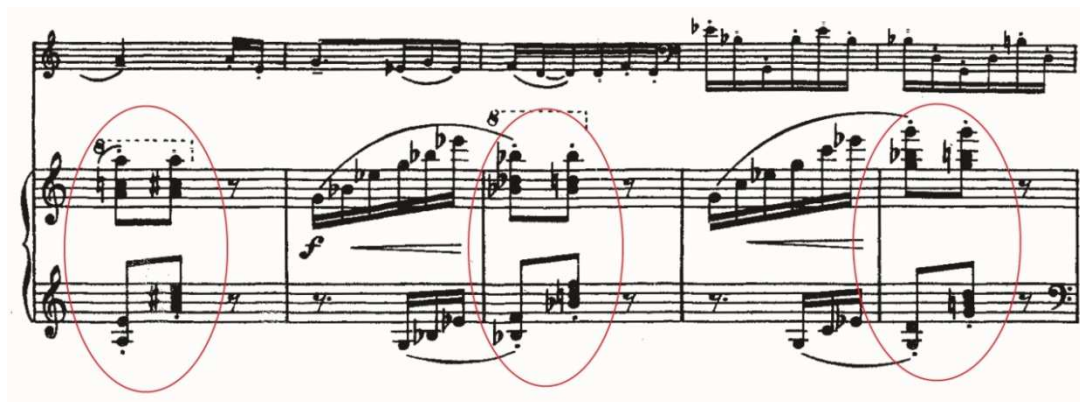
IV.1.6.1 Funkciós rend

A bevezető kezdete és vége f-moll, ezen belül azonban nem igazán érezhető állandó tonalitás. A főtéma első három versszaka alapvetően f tonalitású, a negyedik c-moll indulás után az átvezető részhez esz-re érkezik meg. A kidolgozást a bevezetőhöz hasonlóan vándorló tonalitás jellemzi. A repríz az eredeti f-mollban tér vissza, és a kóda után a tétel f-mollban zárul. A tételt gyakori, akár két ütemenkénti tonális

¹⁴ McDivitt, 28.

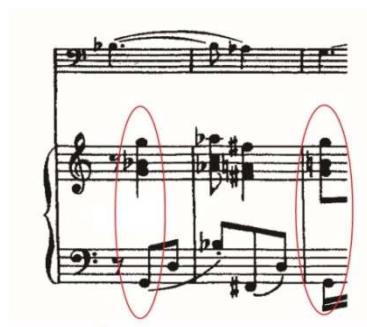
vándorlás jellemzi. A zárlatok, megérkezések nem tartanak sokáig, nagyobb részek végén sem marad tonalitásban a zenei anyag.

A Martinů műveire oly jellemző rövid időn belül történő azonos alapú dúr és moll váltások a tétel során is előtűnnek. Ilyen, amikor a zongoraszólamban követik egymást moll és dúr akkordok a főtéma harmadik versszakának belső bővülésében (122. kottapélda).



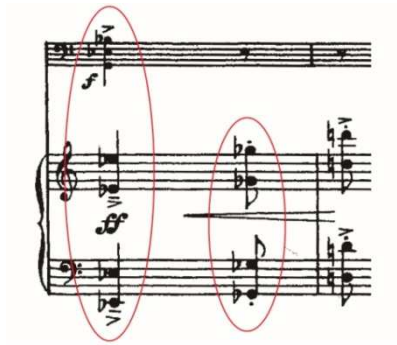
122. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 56-60. ütem

Nem sokkal később, a rész zárlatánál a g-fríg moll I. foka után két ütemmel már G-dúrra zár a kíséret (123. kottapélda).



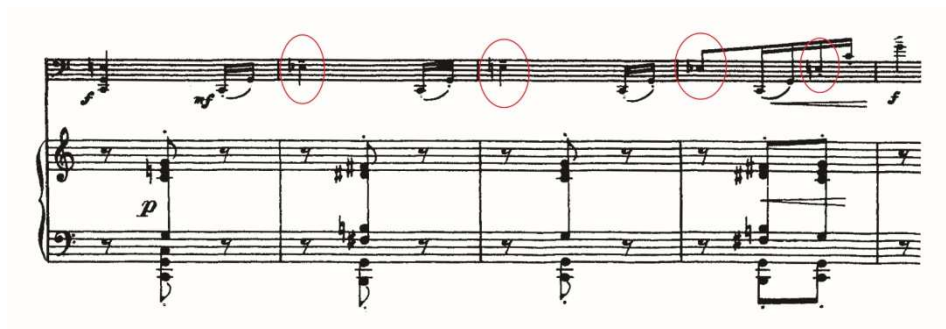
123. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 67-69. ütem

Az átvezető rész **a** motívuma Esz-dúr felől színeződik mollá (124. kottapélda):



124. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 104-105. ütem

A kidolgozásban megjelenő felütéses cselló téma ütemsúlyra érkező hangja – igazodva a C-dúr hármashangzatra és G-bő szeptimakkordra épülő kísérethez – váltakozva mutatja a c tonalitás moll és dúr arcát (125. kottapélda).



125. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 111-115. ütem

IV.1.6.2 Bitonalitás

A tétel folyamán megszólaló bitonális akkordok kétféle hármas- vagy négyeshangzatzból épülnek fel. Olykor alig együtemes szakaszokon szólal meg párhuzamosan két eltérő alaphangú akkord, ilyen például a következő kottapéldán látható A-dúr és Esz-dúr felbontás (poláris kapcsolat):



126. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 111-115. ütem

A zongora zárómotívuma bitonális jelleget alkot, ahogy a jobb kéz átkötött akkordjai összecsengenek a bal kéz eltérő alaphangú hármashangzataival. Ilyen például a 150. ütemtől kezdődő rész: b-moll A-dúrrel, d-mollal, majd F-dúrral szól együtt (127. kottapéllda).



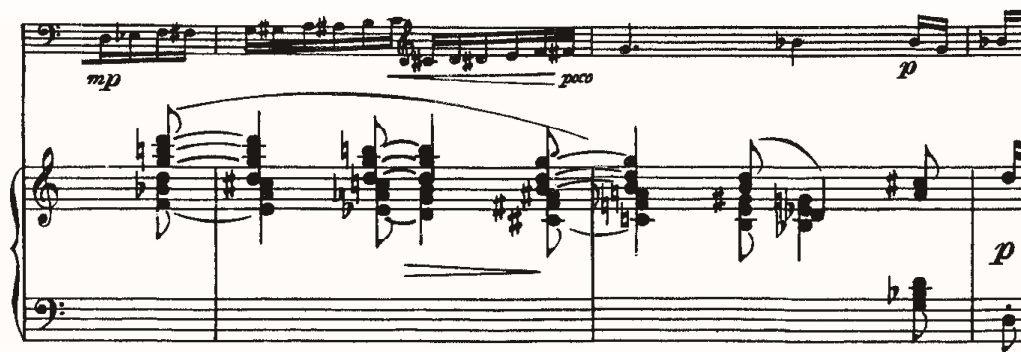
127. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 150-152. ütem

Jellegzetes szakasz a 169-170. ütem, amelyben a bal kéz szólama szekundmixtúrákkal csúszik a Desz tonalitásról, majd lép vissza (128. kottapéllda).



128. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 169-172. ütem

Hasonló szakasz a 190-192. ütemig tartó rész, amelyben viszont a zongora alsó szólama nem tér vissza a területen meghatározó G-dúrra, hanem a szakasz végéig nagyrészt mixtúraszerűen lépdél lefelé (129. kottapélda).



129. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 190-192. ütem

A cselló és a zongora gyors ritmikájú szakaszon eltérő akkordok felbontását szövegezte meg a 171. ütemtől kezdődő szakaszon (130. kottapélda).

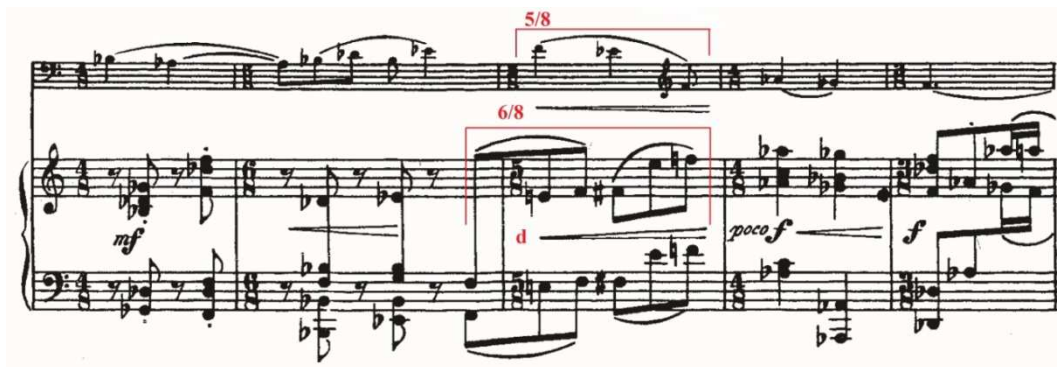
130. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 171-175. ütem

IV.1.6.3 Modális hangsorok

Néhány szakaszon modális hangsorokból eredő dallami fordulatok figyelhetők meg a tétel során, legtöbbször a csellószólam fríges vagy eolos **g** motívumához kapcsolódóan, például a 28-29. ütemben (112. kottapélda), a 37-39. ütemben (113. kottapélda), és a 86. ütemtől, a 153-154., 159-160. és a 188-189. ütemben, illetve a visszatérésben az analóg helyeken. A főtéma negyedik versszakára előtti átvezető részben különleges hatású a g-fríg hangsorú skála a csellószólamban (115. kottapélda). A tétel záró dallammenete a 311. ütemben kezdődő csellószólam, amely a 312. ütem b-jétől c-fríg hangsorúvá válik (121. kottapélda).

IV.1.7 Polimetria

A főtéma első versszakának zárlatánál a két hangszer eltérő metrumban mozog: a zongora az előző szakasz ellenpontos kíséretének megfelelően a 26. ütem utolsó nyolcadán kezdi a **d** motívumot, amely korábbi megjelenésekor kétnyolcados felütést mutatott (131. kottapélda).



131. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 25-29. ütem

A főtéma második versszakában a zongora jobb kéz tizenhatodos **d** motívuma az ütemhatároktól és a dallamtól függetlenül hármas csoportokban mozog (132. kottapélda).



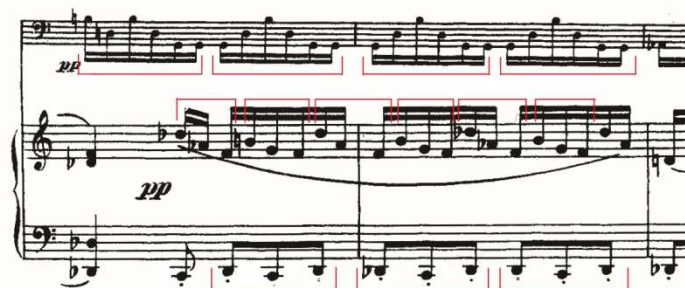
132. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 40-45. ütem

A harmadik versszak belső bővülésének zongora főtémájában a bal kéz hármashangzat-felbontásai háromnyolcados jelleget mutatnak (133. kottapélda).



133. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 61-65. ütem

Két eltérő metrum találkozik a kidolgozás során a 171. ütemtől: a csellószólam tizenhatodos mozgású hármashangzat-felbontásai és a zongora bal kéz szólamának nyolcadonként lépő szekundjai háromnyolcadonként csoportosulnak, míg a zongora jobb kéz szólama háromtizenhatodos csoportokat alkot (134. kottapélda).



134. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 171-173. ütem

IV.2 II. tétel: Largo

A komor II. tétel „a szonáta szíve”.¹⁵ Szokatlanul komoly hangvételi.¹⁶ A tétel cisz-mollban kezdődik és E-dúr akkorddal zárul.¹⁷ Ennek ellenére a hangneme cisz-moll, hiszen a bevezetés, a főtéma és a visszatérés is ebben a hangnemben történik. A tétel hármas tagolódású.¹⁸ A zongora bevezető után a cselló főtéma A és B része következik, majd a zongora bevezető anyagával zárul az első rész. A fantáziaszerű középrészt követi a záró szakasz a 66. ütemtől, amely összegzi a bevezető anyagát, megidézi a triolás középrészt, és visszatér benne a főtéma A szakasza.

IV.2.1 Zongora bevezető

A zongora bevezető háromsoros, ütemváltó; statikus, kis távolságokat lépő akkordmenetekből áll. Felső szólama csak a harmadik sorban mozdul szekundnál távolabb a kezdő e hangtól: szűk kvartot, ez egyben a hétütemes bevezető csúcspontja. A kezdeti cisz-mollból a harmadik sor végén Gisz-dúr szeptimakkordra jut, ami egyben a cselló főtémára vezető dominánsszeptim (135. kottapélda).

¹⁵ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 342.

¹⁶ I.h.

¹⁷ McDivitt, 29.

¹⁸ I.h.



135. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 1-7. ütem

IV.2.2 Főtéma

A cselló főtéma éneklő, ütemváltó, háromsoros dallam, hangneme cisz-moll. Első két sora két-két ütem hosszú; ezek harmonizálása alig mozdul el cisz-mollról: I. fok, I kvartszext, majd II. fokú kvintszext akkord után I kvartszext és I. fok következik. A második sorban h-t is tartalmaz az elmozduló akkord, így I. fok és I kvartszext után természetes moll VII. fokú nónakkord fordításra lép, és onnan vissza I kvartszextre és I. fokra (136. kottapéllda).



136. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 8-11. ütem

A harmadik sorban, a dallam legnagyobb, kvart lépésére elindul egy moduláció, amely a tonális lebegés érzetét kelti – a H-dúr szeptimakkord dominánsként vezet az E-dúrra; a D-dúr hasonlóképpen az A-dúrra, majd a G-dúr plagális lépésként D-dúrra, végül a fisz-moll szintén plagális lépésként E-dúrra, ami pedig a párhuzamos molljára, az eredeti cisz-mollra zár (137. kottapéllda).



137. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 12-14. ütem

A 15. ütemtől kezdődik a főtéma második része. Ez a szakasz négy sorból áll, a sorok hossza azonban, főképp a második és harmadik soré, az előzőekhez képest igen megnő, felépítésük összetettebb.

A háromütemes első sor a cisz-moll felvezetés után kivilágosodó Cisz-dúr harmóniával kezdődik. A dallam hangsora a h hang miatt cisz-mollnak érezhető. A kíséret azonban a Cisz-dúr zárlatok mellett a cisz-fríg irányába színeződik el. A két kéz akkordjai eltérő metrumban szólalnak meg, így bitonális hatást keltenek. A sorvégi Fisz-dúr akkordfelbontás dominánása a második sor kezdő H-dúr akkordjának (138. kottapéllda).



138. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 14-17. ütem

A nyolcütemes második sor hármas tagolódású: az első négy ütem építkező jellegű, a cselló témában tágabb hangközöket is (kvart- és kvintlépést) használó felfelé haladó dallamát a zongora bal kezében két ütemen át fokozódó dinamikájú kvartmenet követi, majd két ütem lefelé tartó megnyugtatósnak ható zenei anyag. A sor folyamán gyorsan változik a tonális környezet. A kezdeti H-dúr terchangjának enharmonikus megfeleltetése az összekötő kapocs a második-harmadik ütem Esz-dúr plagális zárlatához, amit 1:2-es modellskálából származó, g-szűkített szeptimet tartalmazó akkordok vezetnek át a zongora kvartmeneteinek Gesz-dúrjába, amely kitér Esz-dúrba, majd továbblép esz-moll szeptimakkordra, ami mixtúraszerűen, kisszekund lépésként jut c-mollba a jobb kézben, a bal kézben pedig Esz-dúrba (139. kottapélda).



139. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 17-25. ütem

A kilenc ütemből álló harmadik sor szintén háromtagú, és az előző sorhoz hasonlóan egy dallami és dinamikai szempontból emelkedő első rész, tizenhatod kvartmenetes kíséretű, lendületes középrész, és egy csituló, dallami és dinamikai szempontból ereszkedő rész alkotja.

A harmadik sor első részének B-dúr tonalitása b-mollá színeződik a 27. ütem végére. Két közös hang (b és desz) a kapocs a kvintkörön távoli Gesz-dúrhoz, ami a sor középrészét kezdő esz-moll párhuzamos dúrja. A zongora kvartmenet az előző sor analóg helyére rímel, ám itt az előző kétszeri, ütemenkénti tagolódás helyett a két

ütemben törés nélkül halad felfelé a kromatikus kvarttsorozat, hangnemileg eszmollból Esz-dúrba jut el, majd vissza esz-mollba (140. kottapélda). A sor záró szakasza az esz-moll csúcsakkordról kromatikusan ereszkedik vissza, a negyedik sor B-dúr kezdéséig.



140. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 26-34. ütem

A főtéma B részének negyedik sora lezárja a négysoros témát, majd a bevezetőt idéző zongora akkordmenettel átvezet a tétel középső részéhez.

A cselló dallam indulása megfelel a harmadik sor elejének, ám a második ütem végén lefelé lép és az E-re jut. A harmóniai váz is igen hasonlít a harmadik soréhoz: B-dúr, b-moll és geszmoll tonális központok után azonban a 38. ütem végén az egyszerre megszólaló, poláris távolságú C-dúr és Gesz-dúr akkord e-mollra oldódik. A zongoraszólamban innen a komor, szekundonként lépő, a bevezetőből származó motivika e-moll változata szól, ami a párhuzamos G-dúrba jut el. Megelőlegezvé a tétel záró harmóniai fordulatát, a zenei anyag itt is egyetlen akkord segítségével, viszonylag váratlanul modulál és zár a párhuzamos dúr hangnemre (141. kottapélda).



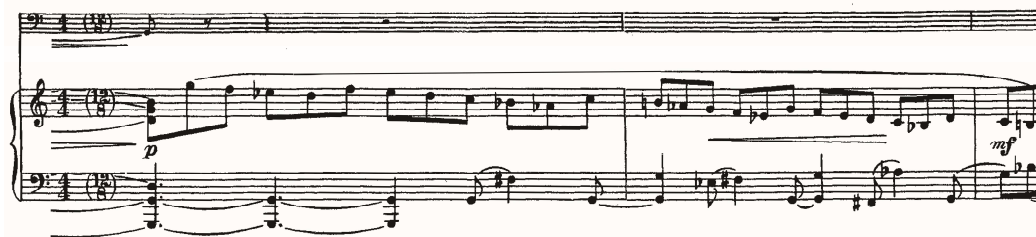
141. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 35-44. ütem

IV.2.3 Középrész

Az éneklő főtémát rapszodikus középrész követi.¹⁹ A fantáziaszerű terület két, kadenciaszerű fő része a zongoraszóló és a szólisztikus cselló szakasz a zongorában ellenpontos kísérettel. A zenei anyag hatalmas hangterjedelmet jár be, kontrasztál a főtéma-terület szekundlépéses szerkesztésmódjával. A feszültség növelése dinamikai fokozáson kívül sűrűbb hangjegyértékekkel, illetve hozzáadott szólamokkal is történik.

A triolákban mozgó, hosszú, skálaszerű motívumot többször újrakezdő dallam g-fríg hangsorban szólal meg. Előbb a jobb kéz mutatja be, a kíséret a g tonális alapot erősíti, illetve kerülgeti: az ütemeken belül súlyos helyeken g, fisz vagy asz hangokkal (142. kottapélda). Két ütemmel később a bal kéz veszi át a dallamot. A kíséret a jobb kézben többszólamúvá válik (heterofon többszólamúság), az alsó szólam pedig oktávkettőzéssel éri el a középrész első, d domináns csúcspontját. A második csúcspont az 54. ütem b-moll érkezése, ahová a szólamok egymástól való távolodásával és a ritmikai elemek kibővítésével, egymással való ütköztetésével jut el a zenei anyag.

¹⁹ McDivitt, 29.



142. kottapéllda. Martinû: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 44-46. ütem

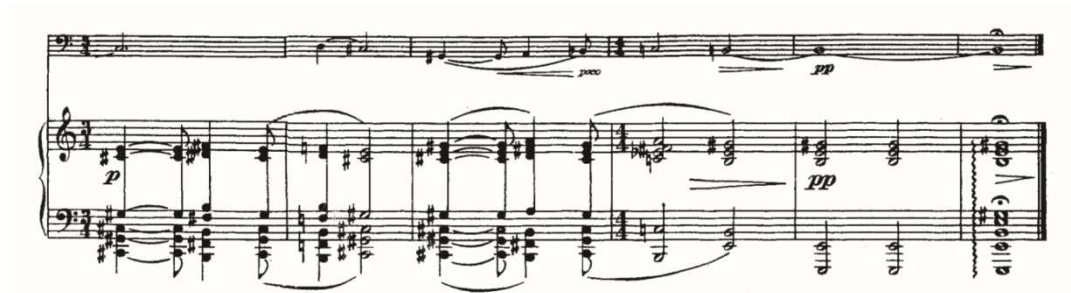
Belépésekor a csellószólam szinte deklamál. Zaklatott párbeszéd kezdődik a hangszerek között, az 59. ütemtől pedig egy bitonális akkordokat sűrűn váltó, hektikus szakasz kezdődik (143. kottapéllda), amelynek végén a csellószólam megérkezik a domináns gisz-re, a zongoraszólamban pedig a bevezető első sora tér vissza, cisz-mollban.



143. kottapéllda. Martinû: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 59-61. ütem

IV.2.4 Visszatérés

A bevezető első sorának mindkét akkordlépését megismételve a visszatérés első szakasza cisz-mollból a domináns Gisz-dúrba vezet. A rövid, majdnem két oktávot bejáró triolás kadencia visszavezet cisz-mollba, a cselló főtéma háromsoros A része ebben a hangnemben szólal meg újra. Dallama hangról hangra megegyezik az első megjelenésben megismerttel, egy oktávval mélyebben. A kíséret harmonizálása is ugyanaz, a felrakás azonban egyszerűbb, szűkebb – elcsendesedik a zene. A mű végén a bevezető anyagával szólal meg a búcsú. Az expozíció zárásakor tapasztalt hirtelenséggel modulál a zenei anyag egyetlen akkord segítségével a párhuzamos dúrba, E-dúrba (144. kottapéllda).



144. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 77-82. ütem

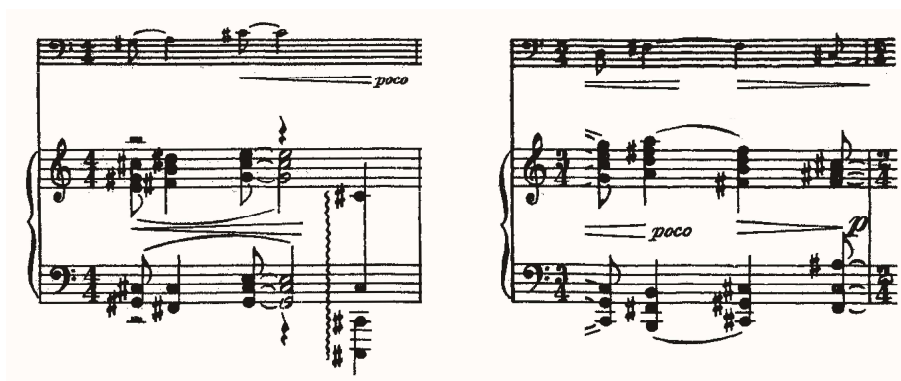
IV.2.5 Harmóniai jellemzők

IV.2.5.1 Modulációk

A tétel során különösen szembetűnik Martinů egyik emblematikus stiláris jegye, a váratlan akkordlépések használata. Rendhagyók ezek az akkordváltások, mert sok esetben nem funkciós, tonális alapú lépésekről van szó – és bár maguk a lépések önmagukban nem feltétlenül minősülnek szokatlannak, hosszabb területen keresztüli használatuk gyakran változó, úgynevezett „lebegő” tonalitást eredményez. Kapcsolat lehet két akkord között egy vagy két közös hang, párhuzamos dúr és moll hangnemi váltás, azonos alapú moll és dúr váltás, kromatikus csúszás, mixtúrák, enharmonikus megfeleltetések. Előfordulnak autentikus vagy plagális zárati lépésnek tűnő vonzások, de legtöbbször mindössze két vagy három egymást követő akkord kapcsolatának esetében. A főtéma-terület első versszakának harmadik sora (137. kottapélda), a második versszakának első sora (138. kottapélda), vagy a második versszak második sora (139. kottapélda) jellegzetes példa Martinů különleges akkordfűzéseire.

IV.2.5.2 Bitonalitás

Ahogy az 1. szonátában és jelen szonáta nyitótételében is megfigyelhető volt, Martinů alapvetően konszonáns, tercalapú akkordokból, legtöbbször hármas- illetve négyeshangzatokból építkezik. Gyakori jelenség, hogy egy-egy akkord erejéig válik bitonálissá a hangzás, gyakran a záró akkord két irányból történő megközelítésekor (145. kottapélda).



145. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 11., 16. ütem

A visszatérés előtti hosszabb, az 59. ütemtől kezdődő szakaszon kétféle alaphangú akkordokkal reagál a zongora a csellószólamra, és teszi még zaklatottabbá a zenei anyagot (146. kottapélda). Az 59. ütem második negyedének b-moll szextakkordját követően C-dúr és Gesz-dúr szól egyszerre a kíséretben, majd desz-moll és C-dúr, Cesz-dúr és Gesz-dúr. Az f-moll szekundakkord után c-moll mellett D-dúr, Fisz-dúr mellett F-dúr, a-moll mellett H-dúr hallható a zongoraszólamban. A 62. ütemben C-dúr és Fisz-dúr hangjai szólnak, és a következő szakaszon ezek váltakoznak, cselló hangjai enharmonikusan illeszkednek e két meghatározó hangzatba. A 65. ütem hisz-szűk alapú hiányos tredecim akkordjába a csellószólam b-je szintén enharmonikusan illeszkedik. A csellószólam hangsora a visszatérést megelőző gisz hang előtt 1:2-es modellskálán alapul.

The image shows a musical score for Bohuslav Martinů's 2nd Violin and Piano Sonata, II. movement, measures 59-65. The score is written for Violin and Piano. The Violin part is in the upper staves, and the Piano part is in the lower staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'molto f' and 'f'. A section marked 'G' is also present.

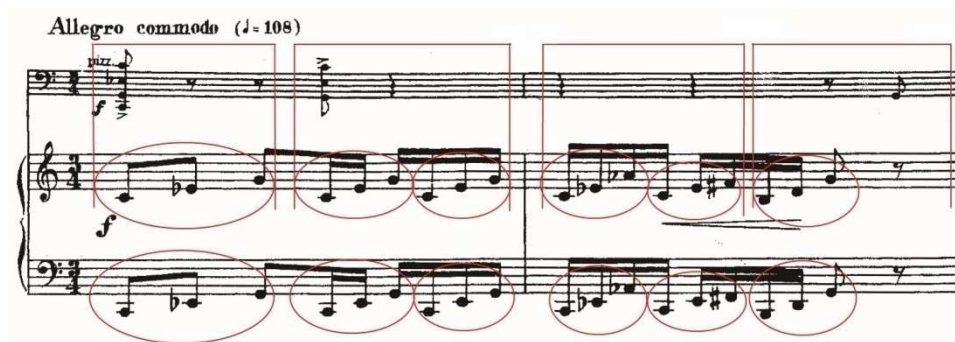
146. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 59-65. ütem

IV.3 III. tétel: Allegro comodo

A 2. cselló–zongora szonáta zárótétele a mű első két tételéhez hasonlóan alapvetően háromtagú formában íródott. A mű concerto karakterét hangsúlyozandó, röviddel a tétel vége előtt meglepetésszerűen megjelenik egy kadencia.²⁰ Ahogy Janice McDivitt írja dolgozatában: szembeszökőek a toccata-elemek a tételben.²¹ Ilyenek a gyors futamok, az élénk ritmika, a gyors tempó. A tételben „progresszív tonalitás fedezhető fel, mivel a tétel c-mollban indul és G-dúrban fejeződik be.”²²

IV.3.1 Bevezető

Hármashangzatok uralják a zárótételt. A kezdő moll hármashangzat felfelé tör, akárcsak az I. szonáta 1. tételében (147. kottapélda). Többrétű metrikai képlet hallható a zongora bevezetőben: a 3/4-en belüli 3/8-os metrum érzetét a cselló erősíti. A 3/8-on belül harmóniaváltásonként kétszer hármas csoportokba tartoznak a tizenhatodok. Az akkordok közötti kapocs a közös hang, illetve a domináns–tonikai vonzás: c-moll–Asz-dúr–c-szűk–G-dúr (147. kottapélda), majd a 3-4. ütemben c-moll–Asz-dúr–D-dúr–B-dúr–b-moll–C-dúr hangzatok.



147. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 1-2. ütem

IV.3.2 Cselló főtéma

Több forrás megjegyzi a 2. szonáta zárótételének főtémájával kapcsolatban annak népi áthallását, nemzeti utalását.²³ A főtéma táncos karaktere, ritmikai sokszínűsége,

²⁰ McDivitt, 29.

²¹ I.h.

²² I.h.

²³ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 342.

vitalitása, a dúr–moll váltás a 9. ütemben, vagy a szólamkettőzés szextpárhuzamban, mind a cseh népzenei gyökerekből eredeztethetők.²⁴ A főtéma-területnek is meghatározó eleme a hármashangzat: a főtéma első három hangja hármashangzat, alatta hármashangzat-felbontások szólnak a zongorában (148. kottapélda).



148. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 5-6. ütem

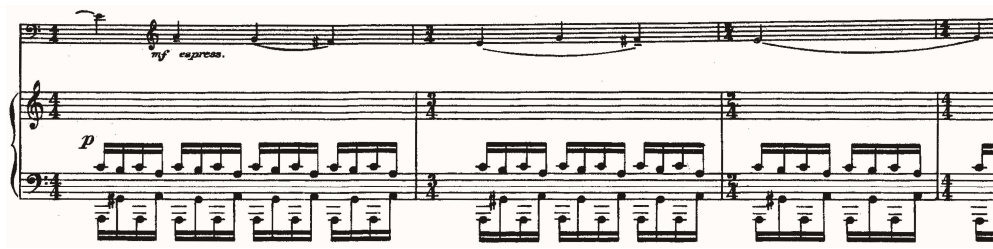
Bár a kezdés b-moll, a főtéma tonalitása f-moll, mely a 11. ütemben F-dúrrá világosodik. A főtémában megfigyelhető a lefelé haladó, szinkopált három hang, mint zárlati motívum, akárcsak a szonáta I. tételében – azonban itt továbbhalad, C-dúrra érkezik meg (149. kottapélda).



149. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 10-13. ütem

A 21. ütemben kezdődő melléktéma hosszabb ritmusértékekben – alapvetően negyedekben – mozgó, szélesebb, felütéssel és lefelé induló, ütemváltó, éneklő dallam. Indulásakor a-dór hangsorú, amely g-dórra mozdul és H-dúron zár. Kísérete zakatoló, szekundsúrlódásokkal teli tizenhatodokból épülő egységekből áll, először a-moll, amely g-mollra váltás után éri el a záró H-dúrt (150. kottapélda).

²⁴ Ahogyan ezekről a jegyekről általánosságban szó esik Martinů művészetével kapcsolatban a Martinů zenéjének stílárís elemei fejezetben.



150. kottapéllda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 21-24. ütem

A H-dúrba érkezés az átvezetést készítette elő, amely a bevezető anyagát idézi a zongoraszólamban a 35. ütemtől, e-mollban. A 37. ütem felütésén a cselló c–e terce C-dúrt sejtet, a zongora marad még az e-moll bázison, így bitonális rész után lép csak a 39. ütemben c-moll és esz-moll felé. A főtéma újra megjelenik a 41. ütemtől D-dúrban, amely elkanyarodik Esz-dúrba, s végül c-mollban zárul a szakasz.

IV.3.3 Középrész

Poco meno jelzéssel indul az 53. ütemben a melléktéma-terület. Akárcsak a főtéma-terület esetében, itt is zongora bevezetővel kezdődik, c-mollban. Az igen ritmikus, ütemváltó téma háromféle ritmikai sejtéből szőtt mintázat. A három sejt:

$$x = \text{♪} \quad y = \text{♪} \quad z = \text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$$

Ezek a ritmikai magok hol egymást követik, hol „összecúsznak”, hol ismétlődnek, így alakítva ki kiszámíthatatlan, mégis egységes felépítést. A sejtek utolsó hangja kiemelt szerephez jut: ez a sejt leghosszabb ritmusértéke, rövid megállás történik ezen a helyen, de a zongora bevezető során funkcionalitásban is jelentős, amennyiben az adott sejt hangnemi meghatározottsága ezen a helyen tűnik szembe (151. kottapéllda).



151. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 53-59. ütem

Ezekből a sejtekből építkezik a cselló is a 62. ütemben történő belépésétől, Martinúra jellemző módon a zongoraszólamban hallhatótól eltérő mintázattal. Kísérete ellenpontos, illetve a zongora bevezető hármashangzat-felbontásaira emlékeztet (152. kottapélda).



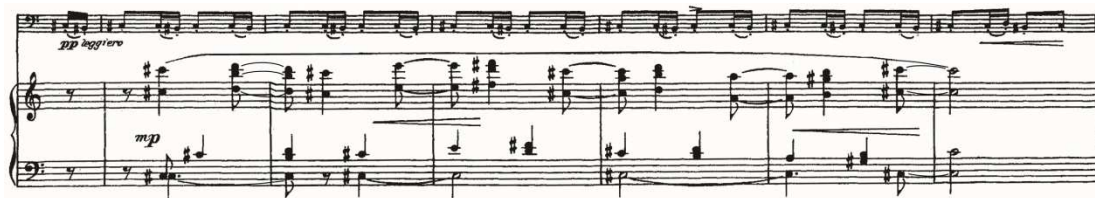
152. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 62-65. ütem

A 72. ütemtől kezdődő szakaszra a melléktéma-területre jellemző motívumok mellett a zongora bevezetőből megismert hármashangzat-felbontások jellemzők (153. kottapélda).



153. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 72-75. ütem

Új anyag jelenik meg a 95. ütemtől (154. kottapélda). A csellószólam monoton lüktetése felett a zongora imitációs szerkesztésű dallama cisz-frígben szólal meg, majd a cisz enharmonikus megváltozásával egy terccel mélyebben, b-mollban.



154. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 94-100. ütem

IV.3.4 Visszatérés és kódá

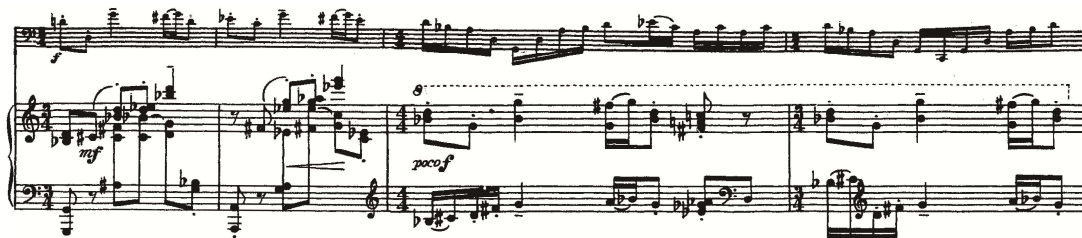
A visszatérés Tempo I^{mo} jelzéssel a 118. ütemben kezdődik. Az expozíció zongora bevezetője és a cselló főtéma után az átvezetés a melléktéma helyett cselló kadenciába torkollik.²⁵ A cselló kadencia jelen esetben nem a hangszerjátékos virtuóz képességeinek megmutatására szolgál. A szóló etűdszerű motorikussága, monotonitása sem ritmikai, sem dallami szempontból nem tekinthető bravúros nehézségűnek. A zárótételhez és a teljes műhöz kapcsolódik hármashangzat-felbontásaival, amelyek egy-egy hang változtatásával alakulnak át a következő hangzatba, kistercnyi egységből két oktávós hangterjedelművé tágulva (155. kottapélda).



155. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, cselló kadencia

²⁵ Az expozíció első tizenhat üteme az első megjelenéssel szinte pontosan megegyezően jelenik meg a visszatérés során.

A kóda, amely a 144. ütemtől (Allegro) kezdődik, a zongora bevezető anyagával indul, c-mollban. A skálamotívum sokféle változata között a 153. ütemtől előbb a csellósólóban, majd a zongorában felsejlik a főtéma (156. kottapélda), illetve később, a 161-162. ütemben a csellóban is megjelenik.



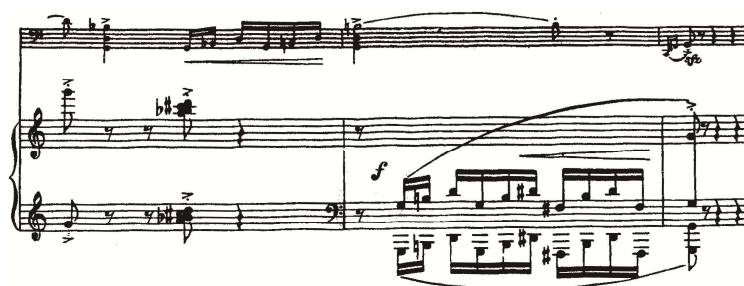
156. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 153-156. ütem

A 157-158. ütem tizenhatodainak kétszer 3/8-os, hemiolaszerű ritmikai csoportosulása Martinů ritmikai ötletességének újabb példája (157. kottapélda).



157. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 157-158. ütem

A zongora bevezetőre utaló, tizenhatodokban mozgó hármashangzat-felbontásokkal zárul a tétel G-dúrban (158. kottapélda).



158. kottapélda. Martinů: 2. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 170-172. ütem

V. 3. cselló–zongora szonáta

Keletkezésének körülményeiről

A H. 340-es jegyzékszámú 3. cselló–zongora szonáta világháború utáni kompozíció. 1952 nyarán a Martinů család Franciaországba utazott szabadságra, ahol Vieux Moulinben keletkezett e szonáta lényegi része.¹ Nyári pihenése végéhez közeledve kezdett rajta dolgozni a szerző. A 3. cselló–zongora szonátát 1952 őszén, mindössze három hét alatt írta meg, szeptember 10-e és október 5-e között.² Az utómunkára 1952 októberében került sor New Yorkban, ahol Martinů ez idő tájt lakott és a Mannes School of Music-ban tanított.³ A zeneszerző alkotói életének, átalakuló szerzői stílusának e periódusáról így ír Kenneth Dommett:

Ez [az időszak] a változás időszaka volt Martinů számára. Korábban az év során megírta a *Rhapsody-Concerto*⁴ brácsára, az örök szépség művét, és a képzelet birodalmának szemléltetése felé haladt a következő évre tervezett operájával, a *Plainte contre inconnu*⁵ és a *Fantaisies Symphoniques*-kal (Hatodik szimfónia)⁶. A 3. szonáta valahol a *Concerto* és a Szimfónia között foglal helyet.⁷

A darab fontos jelét hordozza magán annak az átmeneti fázisnak, ami az „amerikai idők klasszikus stílusa és az utolsó évek újonnan megszerzett szabadsága” között van – írja Halbreich.⁸

Brian Reinhart így fogalmaz a szonáta hangulatáról: „a 3. szonáta a leglíraibb és a legboldogabb, a múlt hidegháborús árnyékaival. A finálé igazi örömszene,

¹ Jaromír Havlík: „Sonata for Cello and Piano no. 3.” In: *Martinů Sonatas and Cello Concerto*. (Praha: Supraphon, 2001.) CD SU 3586-2 112. Idézi Institut Bohuslava Martinů: https://database.martinu.cz/works/public_view/262 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

² Large, 104.

³ Aleš Březina: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340.” Angolra ford.: Karla Hanzlová. In: *Bohuslav Martinů: Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír*. (Praha: Edition Bärenreiter, 2002). H7893: 2-3.

⁴ *Rhapsody-Concerto* (1952), H. 337

⁵ *Plainte contre inconnu* [Vád ismeretlen ellen] (1953), H. 344

⁶ Hatodik szimfónia (*Fantaisies Symphoniques*) (1953), H. 343

⁷ Kenneth Dommett: „Cello Sonatas.” In: *Bohuslav Martinů: Cello Sonatas*. (London: Hyperion Helios, 2004). CDH55185. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDH55185 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

⁸ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*. (Mainz: Schott, 2017). 343.

meglepetés a barokk stílusú zongora kadenciája”.⁹ Egy másik műismertetőben ez a megállapítás olvasható:

[A szonáta] különösen lírai és nosztalgikus hangvételű. A nosztalgia ebben az időszakban a zeneszerző más műveiben és magánlevelezésében is jelen van. Ez Martinů személyes körülményeiből és különösen szülőföldjének politikai helyzetéből, a hidegháborús elnyomásból fakadt.¹⁰

Dommett szerint alkalmasabb volna szonáta helyett fantáziának nevezni a művet, mivel formája „folyékony”: az állandó fejlődés szabadabb folyamata jellemzi.¹¹

A 3. cello–zongora szonátát Martinů régi barátja, Hans Kindler emlékének ajánlotta, akit Párizsban kiváló csellistaként ismert meg, később, az Egyesült Államokban pedig a washingtoni National Symphony Orchestra vezető karmestereként működött.¹² Hét évvel korábban Martinů Hans Kindlernek ajánlotta zenekari scherzóját, a *Thunderbolt–P47*-et.^{13,14} A művet az ősbemutatón George Ricci és Earl Wild játszották, Washingtonban, 1953. január 8-án.¹⁵

A mű kottakiadásairól

A 3. cello–zongora szonáta először még a zeneszerző életében, 1957-ben jelent meg nyomtatásban, a cseh állami SNKLHU kiadó¹⁶ gondozásában, azonban teljességgel a szerző részvétele nélkül.¹⁷ A cello szólamkottát akkor František Smetana átdolgozása alapján adták ki.¹⁸ A szonáta ötven éven keresztül az első kiadás alapján jelent meg újra,¹⁹ egészen a 2002-es Bärenreiter-kiadásig.²⁰ Az első kiadás csellósólamában Smetana egy egész sor alapvető módosítást eszközölt, a szerzői

⁹ Brian Reinhart: „Martinů Cello Sonatas 1-3.” Lemezkritika. *MusicWeb International*. http://www.musicweb-international.com/classrev/2014/May14/Martinu_cello_BISSACD2042.htm (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

¹⁰ N. N.: „(2008) Martinů: The Three Cello Sonatas” In: *Bohuslav Martinů: The 3 Sonatas for Cello & Piano*. (Prilly: Claves, 2008). CD 2803. <https://www.claves.ch/products/martinu-the-three-cello-sonatas> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

¹¹ Kenneth Dommett: „Cello Sonatas”, i.m.

¹² Aleš Březina: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340”, i.m.

¹³ *Thunderbolt–P47* (1945), H. 309

¹⁴ Kenneth Dommett: „Cello Sonatas”, i.m.

¹⁵ Simon, 39.

¹⁶ Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění

¹⁷ Aleš Březina: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340”, i.m.

¹⁸ František Smetana és Jiří Hubička játszotta a darab európai premierjét, amelyre 1955. október 20-án került sor Prágában.

¹⁹ Így 1977-ben és 1985-ben is, a Supraphon kiadó által.

²⁰ Praha: Bärenreiter, 2002. Közreadó: Aleš Březina, cselló szólamot felülvizsgálta: Martin Sedlák.

kézirattól sok esetben lényegesen eltért. Ezekről így ír a 2002-es kiadás előszavában a közreadó, Aleš Březina:

A legfontosabb módosítások a szólóhangszer notációjának változtatása az I. tétel végén, a dinamika megváltoztatása az egész darabban, legfőképpen pedig a frazeálás komoly módosítása a csellószólamban. A partitúra kézírata, amelynek másolata a prágai Institut Bohuslava Martinů birtokában van, számos helyen részletes frazeálási jeleket tartalmaz, még a vonásnemek is fel vannak tüntetve. Ismeretes, hogy 1923-ig Martinů professzionális hegedűsként működött, így pontosan tudta, hogyan jegyezze le elképzeléseit a csellószólamban.²¹

Az új kiadásban visszaállították Martinů partitúrájának eredeti jelzéseit.²²

A „legcsehebb” szonáta

A 3. cselló–zongora szonáta említése kapcsán majdnem mindenhol megjelenik, hogy ez a „legcsehebb” szonáta a három közül. „[...] Talán az a titka, hogy a három közül ez a legszemélyesebb és mégis leginkább cseh lelkületű, különösen a dallamvilágát tekintve” – írja Dommett.²³ Dolgozatában McDivitt így fogalmaz: „a 3. szonáta tükrözi Martinů utolsó éveiben történt visszatérését a nemzeti stílushoz, ami a legcsehebb darabot eredményezte a három csellószonáta közül.”²⁴ „Hangulatában vidámabb, zenei nyelvezetében letisztultabb, a három közül a legcsehebb szonáta” – szól Halbreich összegzése.²⁵ John Clapham véleménye pedig:

Természetes, hogy mikor a cseh hegedűs-zeneszerző vonós hangszerre komponált, a tőle megszokottól líraibb hangot ütött meg. Éppígy jellemző műveiben a zongora zenekari hangszerként való szerepeltetése, perkusszív és dallamhangszerként egyaránt. Amikor vonós hangszerre és zongorára írt, nyilvánvalóan mindkét irány vonzása észrevehető. A 3. cselló–zongora

²¹ Aleš Březina: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340”, i.m.

²² Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 343.

²³ Kenneth Dommett: „Cello Sonatas”, i.m.

²⁴ McDivitt, 30.

²⁵ Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 343.

szonátában például mindkét hangszer mindkét stílusban játszik mindhárom tétel folyamán.²⁶

Különböző szerzők írásai nyomán tehát felsejlik a szonátának egyfajta „cseh” karaktere. Konkrétumok azonban nem, vagy igen csekély mértékben találhatók e tárgyban, a szonáta esetében pedig egyik szerző sem definiálja, hogy cseh népzenei, műzenei vagy egyházi zenei hatásra gondolnak. A cseh hangvétel vizsgálata Martinů 3. cselló–zongora szonátájában, többi cselló–zongora szonátájában, illetve Martinů művészetében általában igen messzire vezetne, önálló kutatás témája lehetne, jelen dolgozatnak nem tárgya.²⁷

Jaromír Havlík, a prágai Zeneakadémia professzora így méltatta Martinů 3. cselló–zongora szonátáját:

A 3. szonáta magával ragadó zene: áttekinthetősége, jellegzetes (de kétségtelenül sosem öncélú!) ritmikája hitvallás a derű mellett. A cseh népi zenei kultúrából bőségesen táplálkozó, igazi mestermunka, a legegyszerűbb zenei gondolatok használatával képes megteremteni egy modern, hiteles, ihletett és épp ezért lelkesítő zenei világot.²⁸

²⁶ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style.” *The Music Review* Vol. 24. No 2 (1963): 158-167. 166.

²⁷ A „csehség” zenében való megjelenési formáiról Michael Beckerman tanulmánya 1986-ban jelent meg, lásd: Michael Beckerman: „In Search of Czechness in Music.” *19th Century Music* X/1 (1986. Summer): 61-73.

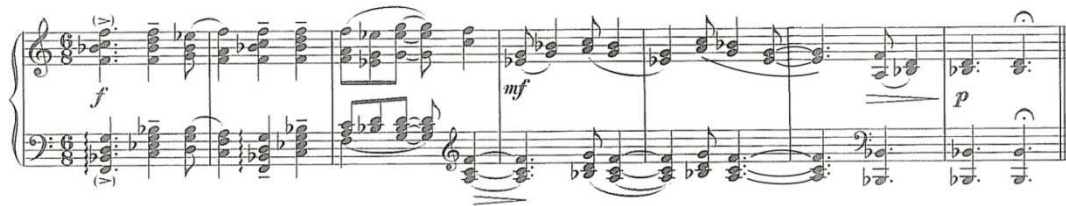
²⁸ Jaromír Havlík: „Sonata for Cello and Piano no. 3.”, i.m.

V.1 I. tétel: Poco andante – Moderato

V.1.1 Első szakasz

A 3. cselló–zongora szonáta nyitó tétele hármass formájú. Progresszív tonalitású, mivel kezdete „felismerhetően b tonalitású, a pont, ahová eljut, viszont c-nek tűnik.”²⁹ A tétel során Martinů kerüli egyetlen tonalitás túlzott térnyerését, de a két szélső szakaszban b tonalitásból Esz-dúron keresztül C-be jut, és a főtéma mindhárom hangnemben megszólal.³⁰

A mű zongora bevezetővel kezdődik, akárcsak testvér darabjai, az 1. és a 2. szonáta, az előzőektől eltérően viszont mindössze hét ütem hosszúságúval. Mégis tartalmaz néhány specifikusan martinůs jegyet, amely a másik két szonáta bevezetőjében is megtalálható. Ilyen a bitonalitás jelenléte, az ütemeken belüli hangsúlyokkal való játék, a rejtett metrikai eltolódás, illetve a konszonáns zárlat (159. kottapélda).



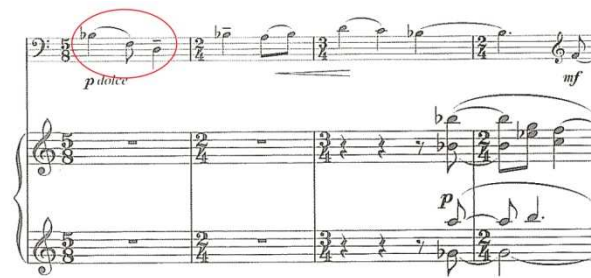
159. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 1-7. ütem

Martinů sejtyszerű építkezési technikája a 3. szonáta nyitó tételében is látható. A hétütemes zongora bevezető után a cselló egyedül lép be B-dúrban, Moderato, egy igen népdalszerű, váltakozó ütemmutatójú dallammal. A következő kottapéldában bemutatott első három hang lesz a melodikus sejt, amely később kifejtésre kerül.³¹

²⁹ Large, 144.

³⁰ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style”, i.m., 164-165.

³¹ McDivitt, 30.



160. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 8-11. ütem

Első megjelenésekor a cselló főtéma háromsoros, metrumváltó dallam. Sorai egyre magasabb hangról indulnak, hosszuk egyre nő, zongorakíséretük felrakása is egyre sűrűbb. A főtéma hangneme dúr: kezdetben B-dúr, majd a harmadik sor végén a dallam G-dúrba zár. A zongoraszólam vezet át a második versszak H-dúr kezdéséhez.

A 27. ütemtől a dallam újra előkerül, de ezúttal egy féllépéssel magasabban, és új, mozgékonyabb zongorakísérettel.³² A dallam második sora bővül és összeolvad a harmadik sorral, ami a szekundlépéseivel a dallam első megszólalásának harmadik sorából származik. Ez a terület a tonális vándorlás egy jellemző példája (161. kottapélda).



161. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 37-55. ütem

A harmadik versszak az 56. ütemtől kezdődik, Esz-dúrban. A dallam sorai teljesen összeolvadnak, zárata pedig c-mollban történik.

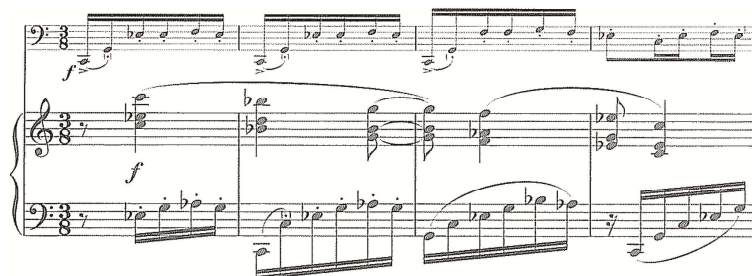
³² McDivitt, 30.

Az Allegro átvezető új, a tétel során eddig nem szerepeltetett, de a későbbiekben előforduló zenei mintázatokot mutat be. Ilyen az alábbi kottapéldán látható staccato tizenhatodos ritmikai anyag, amelyben hangismétlések találhatók:



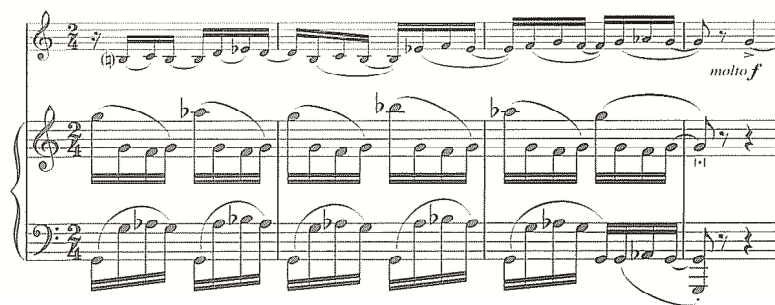
162. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 69-74. ütem

Ennek egy másik változata, amikor oktávnál nagyobb a mintázat hangterjedelme, egy ütemnyi egy kis rész hossza. Első megjelenésekor a csellószólamban hallható a 76. ütemtől, miközben a zongora jobb kéz szólamában kontrasztként egy hat hangból álló, szekundonként ereszkedő motívum szól (163. kottapélda).



163. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 76-79. ütem

A 86. ütemtől kezdődő rész (164. kottapélda) négy tizenhatodból álló mintázata, amelynek második és negyedik hangja megegyezik, a 275 ütemtől kezdődő részben (Allegro vivo) némi átalakulással újra feltűnik.



164. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 86-89. ütem

V.1.2 Középrész

A 98. ütemben kezdődő középrész ötvenegy ütem hosszúságú zongora bevezetője hármasságú. Első és harmadik szakasza a tétel bevezetőjére emlékeztető, statikusabb zenei anyag, átkötésekkel, gazdag felrakású hangzatokkal.

A melodikus sejt átalakul a zongoraszólo rész középső szakaszában, amelyben „a növekvő dinamikai és tempójelzések fokozódó intenzitást jeleznek”.³³ A motívum hármashangzatából bomlik ki az akkordfelbontásokkal teli, az akkordok között egy-egy hang változtatásával harmóniai változásokat elérő toccataszerű szakasz (165. kottapélda).



165. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 109-114. ütem

A zongoraszólo virtuóz, gyors tempója, akkordfelbontásai, a szólamok párhuzamos mozgása és az imitáció jelensége barokk stílust idéz.

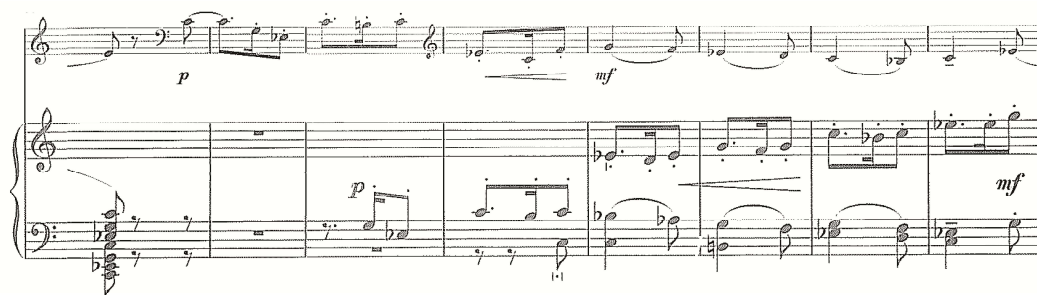
³³ McDivitt, 31.

A 149. ütemben belép a cselló: hosszú sorokból álló, négysoros dallamot játszik. Első hat hangja felfelé haladó szekundok sora – a 76. ütem zongoraszólamában hallott ereszkedő motívum megfordítása (166. kottapélda).



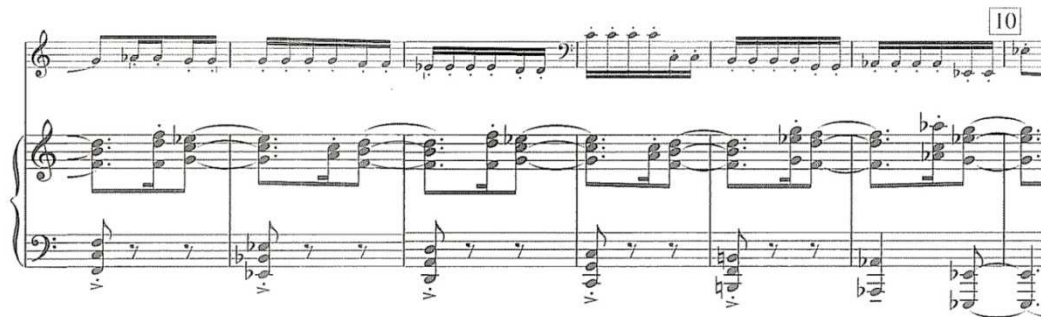
166. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 149-158. ütem

Első két sora H-dúr, a harmadik Asz-dúr, negyedik sora pedig Esz-dúrban zár. A motívumsejt kisnyújtott-ritmusos verziójára épül a csellószólammal induló, imitációs technikával felépített 13 ütemes szakasz a 184. ütemtől (167. kottapélda).



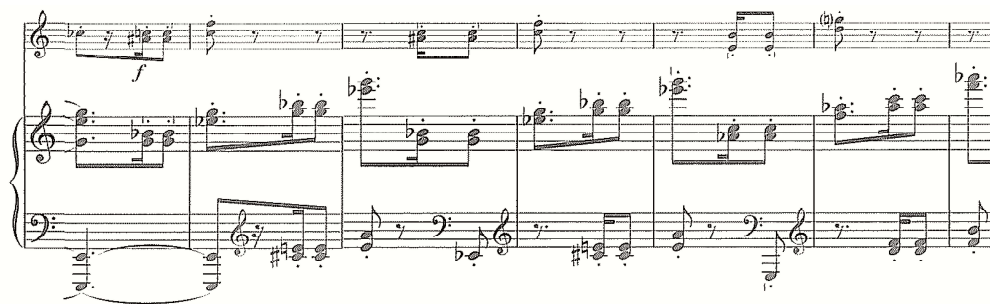
167. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 183-190. ütem

Ebből a kisnyújtott-ritmusból ered a zongora szinkopált kísérete a következő szakaszban, amelyben a csellószólam a 69. ütemtől kezdődő rész továbbfejlesztett, repetált hangokból álló anyagát hozza (168. kottapélda).



168. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 197-203. ütem

Szintén a motívumsejt kisnyújtott ritmusából származik a középrész csellószólamának negyedik, imitációs anyaga (169. kottapélda).



169. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 203-209. ütem

A cselló középrész most bemutatott, négyféle szakasza ezután újra elhangzik, az első megjelenés sorrendjében, de eltérő hangnemekben és formai hosszúságokban.

A 223. ütemben a középrész dallamának először négy soros, itt három soros változata Gesz-dúrban indul és H-dúrba jut, hogy a kisnyújtott, staccato imitációs második rész innen jusson el E-dúrba. A 258. ütem felütésén induló, szinkopált kíséretű repetíciós zenei anyag ezúttal tizenkét ütem hosszú, az előző megjelenés hosszának duplája; az ezt követő imitációs szakasz azonban húsz ütem helyett mindössze öt ütem hosszúságú. A 275. ütemben kezdődő, Allegro vivo jelzéssel ellátott motorikus, tizenhatodos anyag a 86. ütem tizenhatodait idézi (170. kottapélda).



170. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 275-277. ütem

A nagyobbbrészt unisono szólások esz-moll, asz-moll, bitonális B-dúr/asz-moll, B-dúr/G-dúr, asz basszusú G-dúr, majd G-dúr harmóniák után jut el H-dúrba. Ez a H-dúr érkezési pont egy Martinů által a szonátákban előszeretettel alkalmazott elízió révén a Moderato (Tempo I.) jelű zongora átvzető szakasz kezdete. Tulajdonképpen az expozíció bevezetőjének felel meg, a cselló reprízt készíti elő, H-dúrból C-dúron át B-dúrba ér a 308. ütemre, amely (újra az elízió jelenségével) a cselló visszatérés induló pontja.

V.1.3 Záró szakasz

A tétel a cselló expozíció pontos visszatérésével zárul. A tétel végén ezúttal nem szerepel kóda, a lezárás két C-dúr akkorddal történik. Ahogy McDivitt írja dolgozatában: „Mint oly sok esetben Martinů kompozícióiban, a hagyományos szonátakeret bi- és politonalitással, sejtyszerű építkezéssel és egyéb martinús jegyekkel töltődik meg, de mindig konszonáns akkorddal zárul.”³⁴

Martinů gyakran hagyja a hallgatót befejezetlen vagy bizonytalan érzésben a progresszív tonalitás következtében, amint az a 3. cselló–zongora szonáta esetében is jellemző. A tétel, amely sosem tér vissza teljesen a kezdő B-dúrra, C-dúrban zárul.³⁵

V.1.4 Harmóniai sajátosságok

A tétel világos, derűs hangvételt a számos dúr dallami fordulat és dúr zárlati érkezés biztosítja. A zongora bevezető megérkezése B-dúrra történik a 7. ütemben (159.

³⁴ McDivitt, 32.

³⁵ I.h.

kottapélda). A cselló főtéma első és második sorának zárata B-dúr, harmadik sora párhuzamos g-moll felé halad, de a zárlat G-dúr harmóniát kap a zongorában, amelyből H-dúrra érkezik a 26. ütemben (171. kottapélda).



171. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 19-26. ütem

A főtéma második versszakának első sora H-dúr, később B-dúr, Fisz-dúr, majd a harmadik versszakban Esz-dúr tonalitás a meghatározó. Az első moll érkezés az átvezető előtt, 67-69. ütemben történik, c-mollra (172. kottapélda).

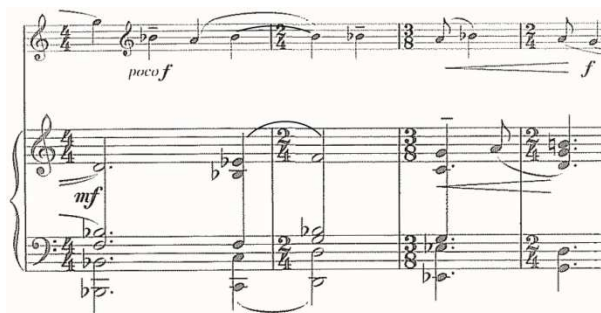


172. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 65-69. ütem

Az átvezető rész c-moll, a zongora jobb kéz dallamát is beleértve a 76. ütemtől (163. kottapélda), de a középrész bevezető zongora szólója már C-dúrban zár. A zongoraszóló középső szakasza, a 109. ütemtől F-dúr tonalitású, Esz-dúrra érkezik a 127. ütemben, majd újra F tonalitás lesz a meghatározó. A cselló belépés H-dúrban történik a 149. ütemben. Asz-dúr, c-moll, Gesz-dúr tonális központok után a 245. ütemtől kezdődő imitációs szakasz hangneme újra H-dúr. A visszatérés zongora bevezetője szintén H-dúrban indul, a cselló belépés a 308. ütemben B-dúr. A repríz hangnemi váltásai az expozíciónak megfelelően történnek, a tétel pedig C-dúr akkorddal zárul.

V.1.4.1 Hirtelen modulációk

Martinů ebben a tételben is meglepő, hirtelen harmóniai váltásokat alkalmaz. A főtéma első versszakának harmadik sora B-dúrból a tercrokon G-dúrba közös akkordon keresztül jut el: B-dúr–c alapú kvartakkord–g-moll terckvart–c-moll kvintszext–G-dúr (173. kottapélda). Jellegzetes az utolsó, plagális zárati lépés.



173. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 18-21. ütem

A G-dúrba érkezés után néhány ütemmel az átvezetőben C-dúr és a-moll szeptimakkordok után H-dúr szólal meg; e-moll és C-dúr harmóniák után H-dúrban indul a főtéma második versszaka (174. kottapélda).



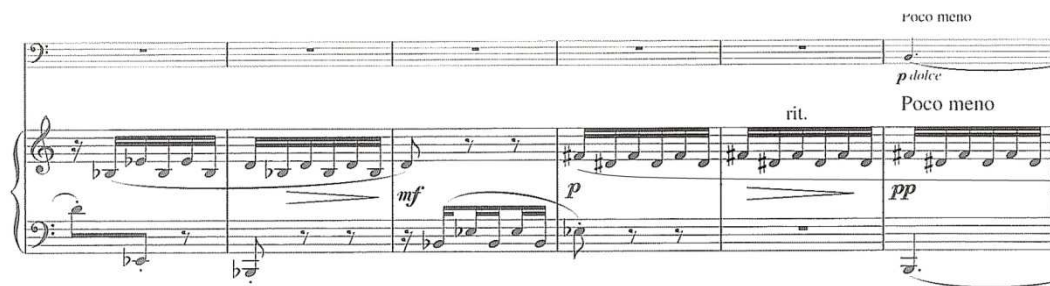
174. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 24-27. ütem

A korábbi H-dúr tonalitásból egyetlen átvezető akkord segítségével fordul B-dúr felé a zenei anyag. Az egymásnak enharmonikusan megfelelő disz és esz hang a kapocs a két hangzat között: a 38. ütemben domináló esz és g hangok Esz-dúr akusztikus terckvart-, illetve tredecimakkordra utalnak, melyek plagális lépéssel vezetnek a következő ütem B-dúr akkordjára (175. kottapélda).



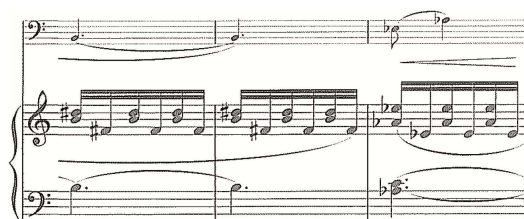
175. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 37-39. ütem

A középrész csellószólójának kezdő H-dúr tonalitására B-dúrból érkezik a zenei anyag, ugyancsak az enharmonikus disz és esz közös hangok használatával (176. kottapélda).



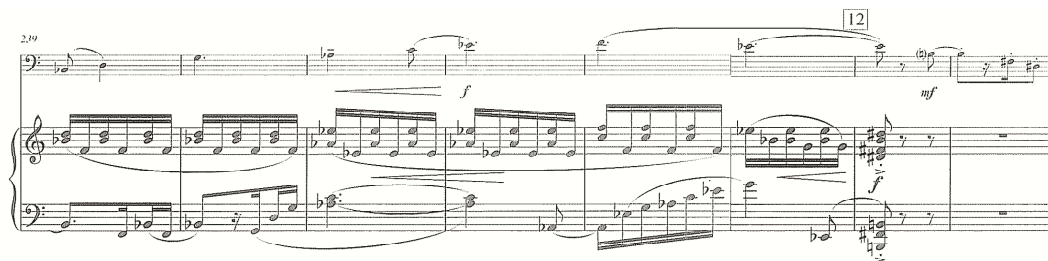
176. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 144-149. ütem

A 167-168. ütem H-dúr–Asz dúr váltása szintén az enharmonikusan közös hangra épül (177. kottapélda).



177. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 166-168. ütem

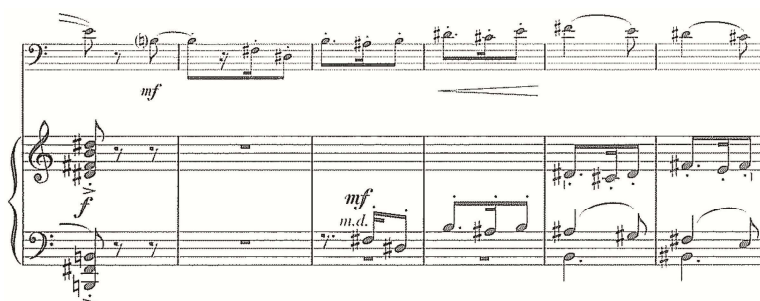
A középrész dallamának háromsoros változata Gesz-dúrban indul a 223. ütemben. Második sora esz-moll tonalitásban kezdődik a 233. ütemben, innen B-dúr, g-moll szeptimakkord, Asz-dúr és Esz-dúr harmóniák után a 245. ütemben a korábbiakhoz hasonló, enharmonikus megfeleltetésen alapuló váltással H-dúr akkord alapozza meg a szinkopált motívumsejt H-dúr belépését (178. kottapélda).



178. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 239-246. ütem

V.1.5 Imitációk

A szólamok közötti imitációs jellegű válaszok rendszeres használata fedezhető fel a tétel elemzése során. Ilyen a zongoraszólam terc indítású válasza a cselló főtémában megjelenő motívumsejtre a 11. ütemben (160. kottapéllda), az átvezető kezdetén a cselló felfutó tizenhatodaira a zongora válasza (162. kottapéllda), a zongoraszólam második szakaszának kezdetén, a 109. ütemtől a jobb kézre reagáló bal kéz (165. kottapéllda), és a 136. ütemtől szintén a jobb kézre reagáló bal kéz. A 184. ütemtől kezdődően a zongoraszólam szintén imitációs jellegű (167. kottapéllda), hasonlóképp a 246. ütemtől induló rész (179. kottapéllda).



179. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, I. tétel, 245-250. ütem

V.1.6 Fantázia-elemek

A szonáta nyitótételének derűs hangvétele mellett kitűnik improvizatív felépítése, amelyet a hangnemi kalandozásokon túl a forma szabadsága jellemez. Fantáziára utal a szóló szakaszok megjelenése, az imitációs technika gyakori használata, a szimmetria hiánya a kisebb részekben – gondolhatunk a zongora bevezető aszimmetrikus felépítésére, a cselló főtéma változó hosszúságú soraira, a sorok

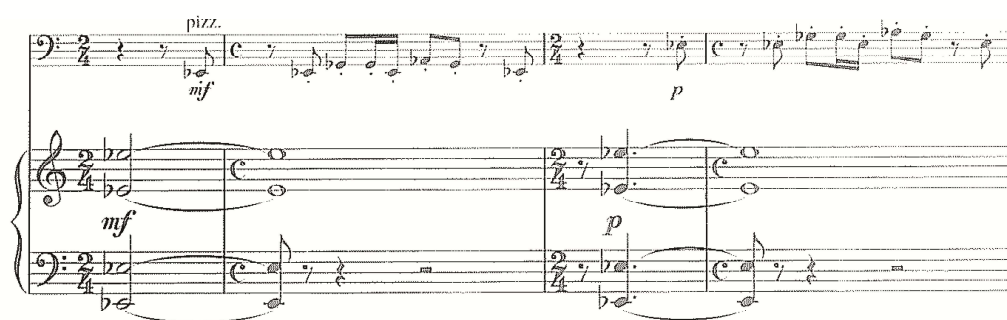
ütemen belüli változatos helyeken való indulására.³⁶ A tétel mégis koherens egész az újra és újra felbukkanó, hármashangzat-felbontáson alapuló motívumsejt miatt.

³⁶ Az első versszakot vizsgálva a sorok indulása ütemsúlyon, felütéssel és második negyedre történik a csellósólamban.

V.2 II. tétel: Andante

A középső, lassú tétel hangneme Esz-dúr, esz-moll indítással. Bár tematikus anyagait tekintve vannak közös elemek, formailag improvizatív, fantáziaszerű a felépítése. A formai részek gyakran összefolynak, feltűnő az elízió jelenségének gyakorisága. A tételt végigkísérő építőelem a hármashangzat-felbontás. Szintén meghatározó jegyek a skálamotívumok, a két tizenhatod–nyolcad ritmus, a néhány – leginkább három – hangból álló kis egységek, amelyek kaleidoszkópszerűen változnak, a harmóniai vándorlás, illetve a bitonalitás és a ritmikai eltolódás, „ritmikai trükkök” használata.³⁷

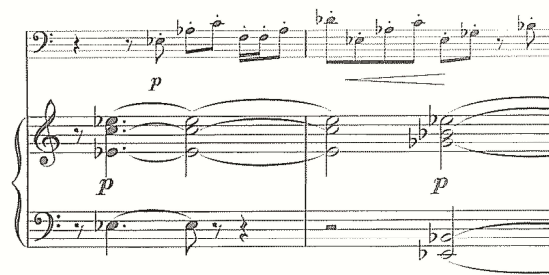
A bevezető rész tonálisát a zongoraszólam esz orgonapontja alapozza meg. A csellósólamban pizzicato játékmódú, négysoros dallam szólal meg. Az egyszerű, néhány hangból álló első sor egy oktávval feljebb megismétlődik (180. kottapélda). A zongora orgonapontjának második nyolcadra eső megszólalása a harmadik ütemben azt eredményezi, hogy az első négy ütem során csak egyetlen ütemben, a tétel kezdő ütemében szólal meg hang ütemsúlyra. A dallamban megjelenő két tizenhatod–nyolcad ritmus a tétel folyamán még sokszor felbukkan.



180. kottapélda. Martinû: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 1-4. ütem

Az 5-6. ütem a cselló dallam harmadik sora, amelynek hangzatváltásai – csakúgy, mint azt ezt követő zongora megszólalások – emlékeztetnek a 2. szonáta III. tételének bevezetőjére (181. kottapélda).

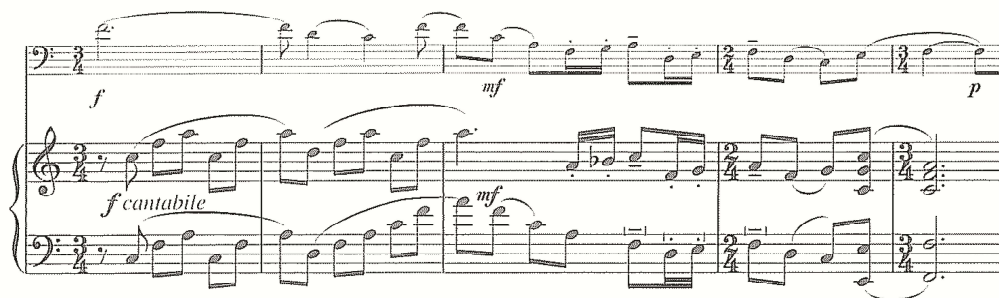
³⁷ McDivitt, 32.



181. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 5-6. ütem

A zongoraszólam ezt az akkordfelbontást imitálja a 7. ütem második felétől, előbb b-ben, később h-ban, majd f tonalitásban. A cselló skála kontrasztanyagai már arco játékmódban szólalnak meg.

A dallam negyedik, záró sora F-dúr; ereszkedő dallam, amely szinkopált ritmust éppúgy tartalmaz, mint hármashangzat-felbontást, vagy a tételre jellemző két tizenhatod–nyolcad ritmikát (182. kottapélda).



182. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 15-19. ütem

Az eddig kíséretként feltűnő skála motívum a 19. ütemtől kezdődő, szaporább, tizenhatodos, staccato játékmódú részben előtérbe kerül a zongoraszólamban. A két tizenhatod–nyolcad ritmusképlet a zongora bal kezébe kerül, a csellószólam orgonapont funkciójú, tonális alapot játszik, előbb terc-, majd kvartfogásokban. A 17 ütemes, F-dúr szakasz meghatározó harmóniai az I. fok (F-dúr) és II. fokú szeptim (g-moll szeptim) akkordok. (A kottapéldán a szakasz első sora látható.) Az első két sorban a zongora jobb kéz szólama tíz tizenhatodból álló³⁸ motívum, amelynek –

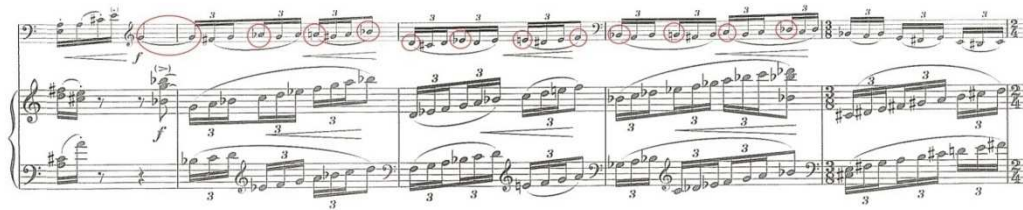
³⁸ Harmadjára a tizedik tizenhatod, a c hang hiányzik, így a harmadik sor kilenc tizenhatodból áll.

páros kötéssel is jelzett – csúcsa ütemenként más ütésre esik: ütemsúlyra, második negyedre, majd harmadik negyedre (183. kottapéllda).



183. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 19-23. ütem

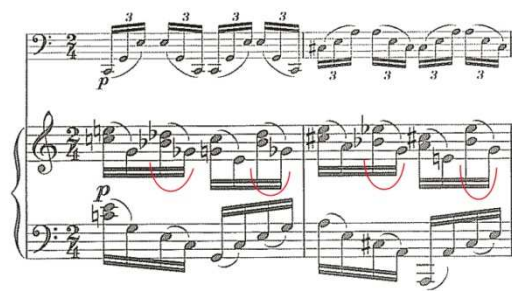
A skálamotívum négy ütemen keresztül g-mollból C-dúrba vezet. A csellószólamban tizenhatod-triolás, díszített jellegű a skálamotívum (184. kottapéllda).



184. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 35-39. ütem

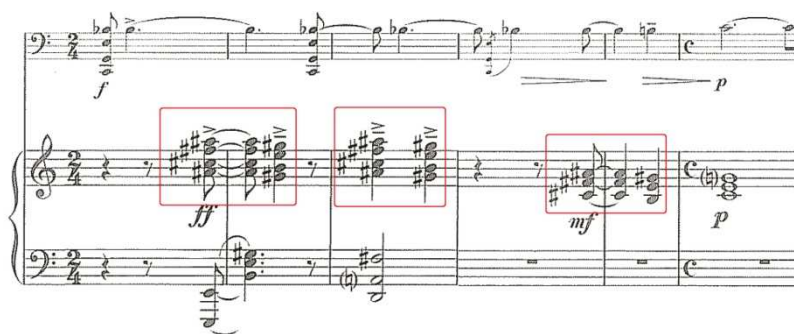
A sebes szakasz harmadik, záró részében a csellószólám tizenhatod-triolás tág akkordfelbontásainak és a zongora tizenhatodainak ritmikája egymásnak feszül. A zongora basszusa és a csellószólám harmóniai felrakása megegyezik, a jobb kéz azonban erősen bitonális színezetet ad a területnek, azáltal, hogy – minden ütem második és negyedik negyedén, később akár a harmadikon is – eltér az adott ütem meghatározó akkordjától. Ez a kilépés az első két ütemben bő kvart eltérést jelent, az ellenpólusba mozdul el a szólam: C-dúrt Gesz-dúrral, A-dúrt Esz-dúrral színez (185. kottapéllda). Később d-mollban és B-dúrban cisz-moll jelenik meg, C-dúrban Esz-dúr³⁹ és a-moll, D-dúrban C-dúr, E-dúrban D-dúr, illetve F-dúrban E-dúr.

³⁹ Feltételezhető, hogy a 44. ütem negyedik tizenhatoda a zongora jobb kéz szólamban – a korábbi akkordfelbontások logikai rendjét követve – f¹ helyett g¹ hang. A kritikai kiadás remélhetőleg tisztázza majd, hogy hanghibáról van-e szó.



185. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 40-41. ütem

A következő nagyobb formai részhez átvezető hat ütemben hamisítatlan martinůs megoldások tűnnek fel: szinkopált ritmika a csellószólamban és egy két akkordból álló lépés – Fisz-dúr és E-dúr reális mixtúra – ritmikai eltologatása a zongorában (186. kottapélda).



186. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 50-54. ütem

Az 55. ütemben kezdődő, nyugodtabb rész hirtelen váltással az előző rész záró C-dúrja helyett a-mollban indul. Tizenkét ütemmel később F-dúr, h-moll, G-dúr után E-dúr az érkezés (187. kottapélda). A dallamban háromhangos mintázatok alakulnak át ütemről ütemre. Ezek egyik fajtája, amikor a három hang lefelé irányban halad, másik pedig, amikor a három közül a középső hang a legmagasabb.



187. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 55-67. ütem

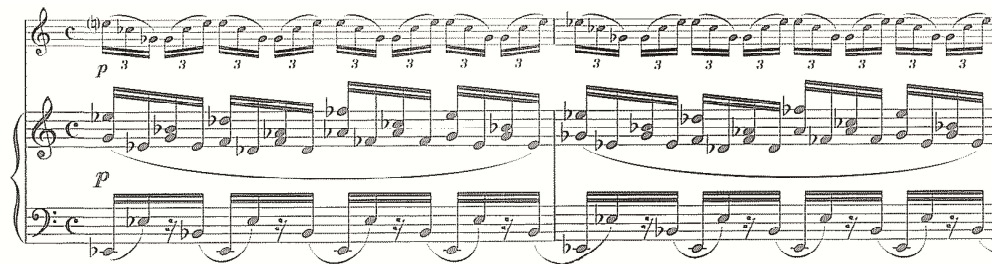
A zongoraszólam akkordfelbontásaiban történő egy-egy hangos változtatások lebegő tonalitást eredményeznek a következő – a 68. ütemben kezdődő – hatütemes szakaszban. A dallamban előbb a lefelé haladó három hangos motívum dominál (188. kottapélda).



188. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 67-73. ütem

A 74. ütemtől a felfelé, majd lefelé lépő három hangos motívumra épülő imitáció kezdődik a két hangszer között. A kétféle motívum keveredésével és transzformálódásával esz-mollra érkezés történik a 98. ütemben. A zongoraszólam rövid kadenciával az esz-moll hármashangzatot járja körül, majd ugyanezt veszi át a cselló.

A 111. ütemben kezdődik a „kóda kódája”, ritmikai és tonalitásbeli elemeivel a 40. ütemtől kezdődő részt idézve (189. kottapélda).



189. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, II. tétel, 111-112. ütem

A kóda esz tonalitású, alapvetően dúr, ami néha mollá színeződik (ahogy az előző kottapélda második ütemében is látható). A tétel Esz-dúrban zárul.

V.2.1 Ritmika

Bár a tétel ritmikailag kétségtelenül egyszerűbb az előző szonáták lassú tételeinél, itt is található példa polimetriára, illetve a metrikus keretektől való kitekintésre. Ilyen területek a tétel során a kezdő ütemek – korábban említett – hiányzó ütemszáma (180. kottapélda), a 19. ütemtől kezdődő szaporább anyagú szakasz tíztizenhatodos egységeinek ismétlődése (183. kottapélda), a 40. és 111. ütemtől kezdődő részek polimetriája (185. és 189. kottapélda), vagy az 50-54. ütemek mixtúráinak ütemszámkhoz képest való eltolása (186. kottapélda).

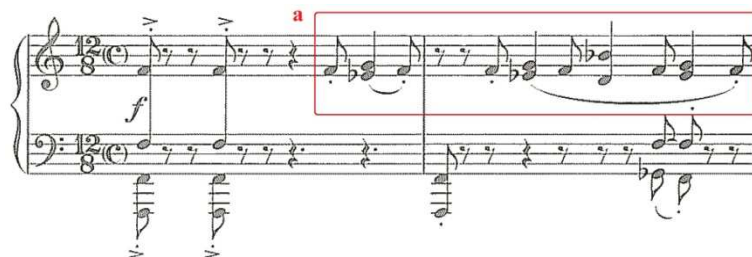
V.3 III. tétel: Allegro, ma non presto

Martinů nem volt Brahms rajongója, noha hatása – más műveihez, mint például a 2. és 3. zongoraversenyhez hasonlóan – hallható e szonáta zárótételében.⁴⁰ A harmóniai kifejezőmód üdítően egyszerű. A tételből hiányoznak Martinů „szokásos ritmikai bravúrai”.⁴¹ Az élénk Finálé egy népi táncjelenet képeit idézi meg.⁴² A zárótétel formája háromtagú, expozícióval, középhésszel, visszatéréssel és a hozzá kapcsolódó kódával.

V.3.1 Bevezető

Az expozíció zongora bevezetővel indul. Hangnemileg f-ben indul, azonban az első ütem végétől megjelenő esz hang miatt hamar dominánsnak érezzük, és valóban, a rész során a B-dúr dominál leginkább. A II. tétel ellentétéként a záró tételben egyértelműen érezhetőek a súlyviszonyok, amelyek követik az alapvetően 12/8-os – esetenként 6/8-ra vagy 9/8-ra váltó – ütemmutató súlyait. A vitális nyolcad-negyed-nyolcad képletre alapuló ritmika swingre emlékeztethet.⁴³

A zongora bevezető meghatározó motívumai az expozíció során még kifejtésre kerülnek. Ilyen az első két ütem nyolcad–negyedes ritmusú motívuma, amelyben a felütés jellegű nyolcad hangról szekund, illetve kvart távolságra lép felfelé a dallam (a továbbiakban „a” motívum, 190. kottapélda).



190. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 1-2. ütem

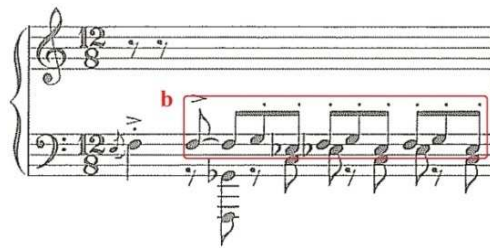
⁴⁰ Large, 98.

⁴¹ McDivitt, 32.

⁴² Harry Halbreich: *Bohuslav Martinů*, i.m., 343.

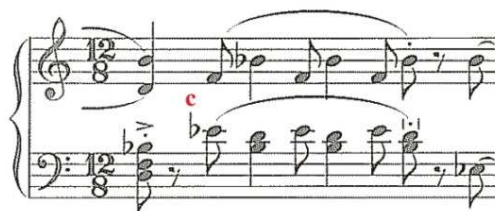
⁴³ Ez a ritmusképlet a jazzben shuffle-ként ismert, ellágyított, „triolásított” nyújtott ritmusként hat.

A három nyolcad értékű hangból álló, körkörös jellegű motívum a későbbiekben „b” motívum (191. kottapélda).



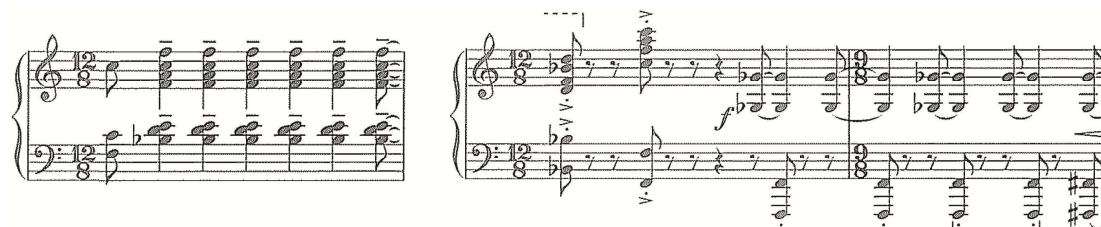
191. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 4. ütem

A harmadik visszatérő motívum a nyolcad–negyed ritmikájú dallam, a felső szólamban kvarttlépésekkel (a továbbiakban „c” motívum, 192. kottapélda).



192. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 6. ütem

A McDivitt által említett, észrevehetően egyszerűbb ritmika mellett megemlíthetők a szinkopált ritmusok, átkötések, amelyek – csakúgy, mint az imént bemutatott motívumok – többször megjelennek a tétel folyamán, és a bevezetőben tűnnek fel először (193. kottapélda).



193. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 9. és 11-12. ütem

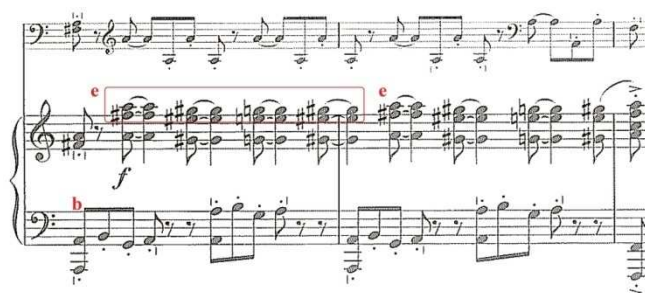
V.3.2 Cselló téma

Belépésekor a cselló a **b** motívum variánsával indít h-mollban, majd egy új motívum (a továbbiakban **d**) jelenik meg, D-dúrban (194. kottapéllda). A három nyolcad értékű hangokból álló részek magasabb hangjai szekund távolságra vannak egymástól, jellemzően lefelé lépő a két hang.



194. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 13-15. ütem

A 16. ütemben a zongoraszólam basszusa a **b** motívumra épül, a jobb kéz szinkopált négy hangja pedig egy új motívum, amely később szintén előfordul még a tétel a folyamán (a továbbiakban **e** motívum, 195. kottapéllda).



195. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 16-17. ütem

A bemutatott motívumok alapján a 3. cselló–zongora szonáta zárótétele expozíciójának motivikai rendjét szemlélteti az alábbi ábra:

	zongora bevezető			cselló belépés		
megjelenés helye (ütemszám)	1-2	4	6	13-14	14-15	16
motívum megnevezése	a	b	c	bv	d	e (zongora jobb kéz) b (zongora bal kéz)

megjelenés helye (ütemszám)	24-25	27	29-30	32	34	36-37	39-40
motívum megnevezése	b	c	a b (zongora bal kéz)	b	a	d	e

10. ábra. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel expozíciójának motivikai rendje

V.3.3 Középrész

Az átvezető szakasz hármasával csoportosuló, komplementer nyolcadai után az 52. ütemben zongoraszóval indul a főtéma-területtel jelentősen kontrasztáló középrész. Szinkopáltság, gyakori ütemváltások, illetve háromtizenhatodos ritmika nem jellemző erre a területre; negyedekre eső súlyok, nyújtott ritmusok annál inkább.

A zongora bevezető első szakasza a Clapham szerint Brahmsra emlékeztető dallam (196. kottapélda),⁴⁴ amely 4/4-es metrumú, a mozgékonyabb második szakasz 3/4-ben íródott. A cselló belépés első és második szakaszára ugyanez jellemző.

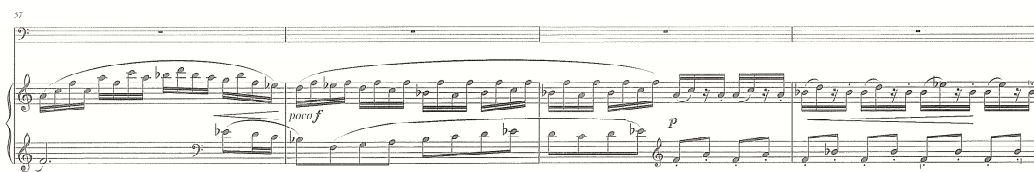


196. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 51-54. ütem

A skálamozgású, hármashangzat-felbontású, vagy felső orgonapontos, belső kétszólamú textúrájú tizenhatodok, a témafej imitációja, a polifon szerkesztésmód Bach preludiumaira emlékeztetnek. Az 57. ütemben kezdődő szakasz (197. kottapélda) kiváló példa arra, hogyan alkalmaz a szerző barokk technikákat.⁴⁵

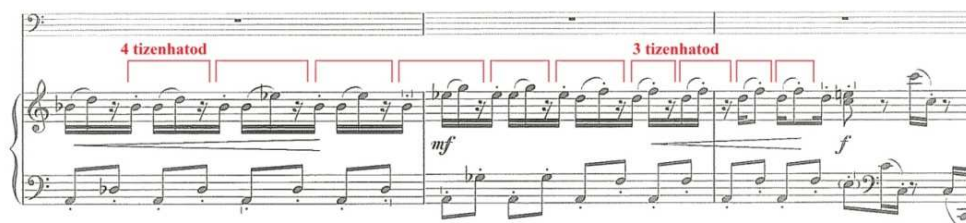
⁴⁴ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style”, i.m., 166-167.

⁴⁵ I.m., 166.



197. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 57-60. ütem

Martinů a 61-62. ütemben kitekint a szigorú szerkesztésmódból, és a toccataszerű motívum ritmikáját felforgatja a jobb kéz négytizenhatodos ritmusképletének háromtizenhatodosra rövidítésével (198. kottapélda).



198. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 60–62. ütem

A 64. ütemben kezdődő mozgékonyabb szakasz egy nyolcütemes, hármashangzat-felbontásokra épülő tizenhatodmenet, nagyrészt unisono szólamvezetéssel (199. kottapélda). A két kéz szólama egymástól két oktáv távolságra szól, amelyek egy idő után eltérnek egymástól és bitonális ütköztetések után érnek el F-dúrra. Ez a szakasz tipikus példája a barokk örökségnek Martinů művészetében.⁴⁶



199. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 64-66. ütem

⁴⁶ I.h.

A zongoraszóló F-dúr hangnemű, és alapjában véve az is marad a csellószólam belépéséig. A cselló téma szintén F-dúrban indul, a zongora által bemutatott témafejjel (200. kottapélda).



200. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 72-75. ütem

A csellószólam belépése után hamarosan modulációk sora kezdődik: F-dúr után Asz-dúrra érkezés, majd B-dúr és G-dúr. G-dúrban szólal meg a téma másodszor a csellóban, a 89. ütem felütésétől. A szakasz c-mollba modulál, a 96. ütemtől kezdődő sebes szakasz innen jut el esz-mollba, a komplementer ritmikájú átvezető részhez.

V.3.4 Visszatérés és kóda

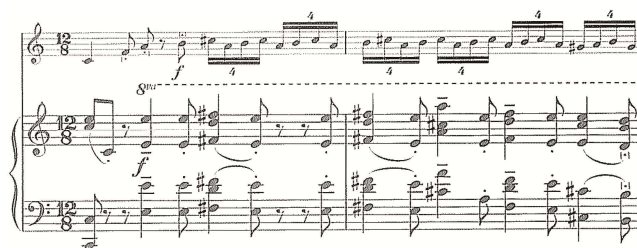
A visszatérés zongoraszólója a 112. ütem felütésétől kezdődik; ütemváltó, diadalmas dallam, tág felrakású harmonizálással (201. kottapélda).



201. kottapélda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 111-116. ütem

A gyakori b hang miatt domináns funkciójú a szakaszt indító c tonalitás. A 120. ütemben meg is jelenik egy markáns F-dúrra oldás, ami viszont h-moll felé kanyarodik, megágyazva a cselló főtéma visszatérésének.

A repríz 122-147. ütemig tartó szakasza lényegében megegyezik az expozíció 13-38. ütemig tartó részével, egy-egy felrakásbeli változtatással a zongoraszólamban, vagy lejegyzésbeli különbséggel a csellóban. Tulajdonképpen a 39-41. ütem **e** motívuma által dominált három ütem kivételével a teljes expozíció visszatér. Az expozíció utáni komplementer ritmusú átvezető két ütem hosszúságban, politonális hangzatokkal idéződik fel, majd az **a** motívum variánsa jelenik meg előbb a csellószólamban, majd a 154. ütemtől a zongorában. Innen kezdetét veszi a kóda, amelyben találkozunk az expozíció hármásával csoportosuló nyolcadainak és a középrész négytizenhatodos anyaga.



202. kottapéllda. Martinů: 3. cselló–zongora szonáta, III. tétel, 154-155. ütem

A záró szakaszt a két zenei anyag kettőssége, az **a** motívum változatai és a hármashangzat-felbontások uralják. A tétel F-dúrban zárul.

Összegzés

A cselló–zongora szonáták Martinů élethelyzeteinek lenyomatai, amiken keresztül kirajzolódik alkotójuk egyedi, különleges zenei világa. Elemzésük során olyan jellegzetes szerzői jegyek tárulnak fel, mint a sejtépítkezés, a bi- és politonalitás; vándorló tonális centrumok, modális hangsorok és plagális zárlati lépések használata. Hirtelen harmóniai váltások, mixtúrák, modális akkordok, kromatikus csúszások, orgonapontok, skálamotívumok, rendhagyó zárlatok alkalmazása éppúgy jellemző, mint az imitációs szerkesztésmód, a dalszerűség és a ritmikai komplexitás ütemeken belüli súlyeltolódással, rejtett metrikai eltolódásokkal, illetve a szinkopáltság, az ütemváltó témák, az elízió és a polimetria jelensége. Kimutatható a nagyforma újraértelmezése és az aszimmetrikus zenei részek használata. A cselló–zongora szonátákban is megfigyelhető, hogy bár számtalan jelenség elfedi ezt, de Martinů alapvetően tonális zenét írt, a tételek végén konszonáns zárlatokkal. Műveiben legtöbbször tercalapú akkordokból, hármas- illetve négyeshangzatokból építkezik, de bőségesen találunk bonyolultabb felépítésű, ötös-, hatos-, heteshangzatokat is.

Martinů cselló–zongora szonátái, számos más nagyszerű művével egyetemben, méltatlanul vannak marginális szerepben a hazai koncertéletben. Művészetének általános megítéléséről, viszonylagos ismeretlenségének történelmi okairól és a zenetörténetben betöltött szerepéről Harry Halbreicht Bohuslav Martinů aus heutiger Sicht¹ és Aleš Březina Martinůs musikhistorischer Ort² című tanulmányai adnak átfogó képet.

Mindenképp érdemes gyakorló művészeknek repertoárra tűzniük ezeket a mesterműveket. A cselló–zongora szonáták ereje, dallamossága, változatossága, gyors tételeik vitalitása és lassú tételeik líraisága, az egyszerű zenei eszközökkel való erős hangulatteremtés, a kontrasztos zenei anyagok megjelenése örökéletű remekművekké teszik őket. A hangszerszerűség, a hangszerek egyenrangú alkalmazása az előadóművészek kiegyenlített színvonalú produkcióját kívánja, a ritmikai és harmóniai kiszámíthatatlanság együttmuzsikálás szempontjából kihívás, a sejtek folytonos átalakulásának bemutatása pedig izgalmas és hálás feladat.

¹Harry Halbreicht: „Bohuslav Martinů aus heutiger Sicht”. In: Hans Jörg Jans (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986). 167-173.

²Aleš Březina: „Martinůs musikhistorischer Ort.” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Musik-Konzepte Sonderband Neue Folge. Bohuslav Martinů*. (München: Richard Boorberg Verlag, 2009). 5-23.

A tanulás során azonban szembesülhetünk a jelenlegi kiadások hibáival is (különösen az 1. szonáta esetében), következtetlenségekkel, esetleges hanghibákkal, a partitúra és a szólamkották eltéréseivel, a frazeálási jelek felületes kezelésével, amelyeket a kritikai kiadás várhatóan tisztáz majd. A különleges ritmikai megoldásokhoz az előadás során hideg fejre van szükség, ezeknél a helyeknél romantikus szabadságnak nincs helye, a túlzott érzelmességet kerülni érdemes, ellenkező esetben a finom ritmikai árnyalatok – Martinů szavaival élve – „könnyen eltorzulhatnak”.³

Martinů termékeny szerző volt, több mint 400 opusszal, mindnek megismerése önmagában is nehéz feladat lenne.⁴ A kéziratok és a különféle változatok a világ különböző pontjain találhatók, több esetben elvesztek. Azon a – teljes életművet tekintve – csekély számú alkotáson keresztül, amit a gyakorló művész meg tud ismerni, egy egyedi zenei személyiség rajzolódik ki, akinek legjobb művei tele vannak ötlettel és mesterségbeli tudással.

³ Miloš Šafránek: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. (London: Allan Wingate, 1962). 207.

⁴ John Clapham: „Martinů’s Instrumental Style.” *The Music Review* Vol. 24. No 2 (1963): 158-167. 167.

Bibliográfia

Adams, Byron: „Martinů and the American Critics.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. New York: Pendragon Press, 2007. 81-94.

Beckerman, Michael: „In Search of Czechness in Music.” *19th Century Music* X/1 (1986. Summer): 61-73.

—————: „Letter from Michael to Michael”. In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů's Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. New York: Pendragon Press, 2007. 33-42.

Březina, Aleš: „Duos for Violin and Piano I.” In: *Bohuslav Martinů: Works for Violin and Piano 2*. Praha: Supraphon, 1999. CD SU 3410(3411)-2 132. Idézi Institut Bohuslava Martinů: „Sonáta d moll.” https://database.martinu.cz/works/public_view/421 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 20.)

—————: „Sonata No. 3 for Cello and Piano H. 340.” Angolra ford.: Karla Hanzlová. In: *Bohuslav Martinů: Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír*. (Praha: Edition Bärenreiter, 2002) H7893: 2-3.

—————: „Martinůs musikhistorischer Ort.” In: Ulrich Tadday (szerk.): *Musik-Konzepte Sonderband Neue Folge. Bohuslav Martinů*. München: Richard Boorberg Verlag, 2009. 5-23.

Carey, Meghan Anne: *Bohuslav Martinů and His First Cello Sonata: A Performance Guide*. DMA disszertáció, Florida State University, 2017.

Clapham, John: „Martinů's Instrumental Style.” *The Music Review* Vol. 24. No 2 (1963): 158-167.

Cooper, Martin: „Charles Münch.” In: Stanley Sadie és John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 17. London: Macmillan Publishers, 2001. 387.

Crane-Waleczek, Jennifer: *An Overview of Bohuslav Martinů's Piano Style with a Guide to Analysis and Interpretation of the Fantasie et Toccata, H. 281*. DMA disszertáció, Arizona State University, 2011.

Dietel, Gerhard: *Zenetörténet évszámokban II. 1800-tól napjainkig*. Ford.: Pálvölgyi Endre, Kaizinger Rita, Szilágyi Tibor, Vikárius László. Budapest: Springer, 1996.

Dommett, Kenneth: „Cello Sonatas.” In: *Bohuslav Martinů: Cello Sonatas*. London: Hyperion Helios, 2004. CDH55185. https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDH55185 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

Dzapo, Kyle: *Notes for Flutists. A Guide to the Repertoire (Notes for Performers)*. New York: Oxford University Press, 2016.

Entwistle, Erik Anthony: *Martinů in Paris: A Synthesis of Musical Styles and Symbols*. PhD disszertáció, University of California, 2002.

—————: „Form and Fantasy in Martinů’s Piano Sonata.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. New York: Pendragon Press, 2007. 117-136.

Halbreich, Harry: „Bohuslav Martinů aus heutiger Sicht”. In: Hans Jörg Jans (szerk.): *Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung*. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1986. 167-173.

—————: *Bohuslav Martinů. Werkverzeichnis und Biografie*. Mainz: Schott, 2017.

Havlík, Jaromír: „Sonata for Cello and Piano no. 3.” In: *Martinů Sonatas and Cello Concerto*. Praha: Supraphon, 2001. CD SU 3586-2 112. Idézi Institut Bohuslava Martinů: „Sonata No. 3.” https://database.martinu.cz/works/public_view/262 (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

Heller, Lauren: *Bohuslav Martinů’s Chamber Works for Six or More Players Featuring Winds: A Survey and Conductor’s Analytical Study of La revue de cuisine and Jazz Suite*. DMA disszertáció, University of Cincinnati, 2012.

Henderson, Michael: „Martinů’s Mysterious Accident.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. New York: Pendragon Press, 2007. 43-54.

Jiránek, Jaroslav: *A XX. századi cseh zenéről*. Ford.: Ormay Imre. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.

Korabelnikova, Ludmila: *Alexander Tcherepnin: The Saga of a Russian Emigré Composer*. Szerk.: Suellen Hershman, angolra ford.: Anna Winestein. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

Kratochvíl, Jirka és Beckerman, Michael: „A Talk Around Martinů.” In: *Martinů’s Mysterious Accident: Essays in Memory of Michael Henderson*. New York: Pendragon Press, 2007. 155-188.

Labelle, Nicole: „Albert Roussel.” In: Stanley Sadie és John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 21. London: Macmillan Publishers, 2001. 806-810.

Large, Brian: *Martinů*. New York: Holmes and Meier Publishers, 1976.

Lopatnikoff, Nikolai: „Independents in Central Europe.” *Modern Music* Vol. 8. No 4 (1931. május-június): 29-32.

Mabary, Judy: „Martinů’s Strangler: Where the Greeks Meet the Indians.” In: Michael Beckerman (szerk.): *Martinů’s Mysterious Accident. Essays in Memory of Michael Henderson*. New York: Pendragon Press, 2007. 95-116.

Macek, Jiří és Šerých, Anna: „Vítězslava Kaprálová.” In: Stanley Sadie és John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 13. London: Macmillan Publishers, 2001. 362.

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: 2019. június. 18.)

—————: *A Memory in Czech Language*. Rádióinterjú. Kanada: 1946. <https://www.martinu.cz/en/martinu/martinu-speaks/a-memory-in-czech-language-canada-1946/> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június. 21.)

—————: *1ère Sonate pour violoncelle et piano*. Paris: Éditions Heugel, 1949. HE31218

—————: *Sonata No. 2 for Violoncello and Piano*. New York: Associated Music Publishers, 1944. A.S.194312

—————: *Sonáta č. 3 pro violoncello a klavír*. Praha: Edition Bärenreiter, 2002. H7893

Martinů, Charlotte: *Mein Leben mit Bohuslav Martinů*. Praha: Presseagentur Orbis, 1978.

McDivitt, Janice Tritschler: *Bohuslav Martinů: The Compositions for Violoncello*. DMA disszertáció, University of Arizona, 1983.

Mihule, Jaroslav: *Bohuslav Martinů*. Németre ford.: Adolf Langer. Praha: Supraphon, 1966.

N. N.: „(2008) Martinu: The Three Cello Sonatas.” In: *Bohuslav Martinu: The 3 Sonatas for Cello & Piano*. Prilly: claves, 2008. CD 2803. <https://www.claves.ch/products/martinu-the-three-cello-sonatas> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

N. N.: „Georges Ribemont-Dessaignes.” In: *Europeana Collections*. <https://www.europeana.eu/portal/hu/explore/people/79636-georges-ribemont-dessaigues.html> (utolsó megtekintés dátuma 2019. szeptember 22.)

Popelka, Iša: *Martinů's Letters Home. Five Decades of Correspondence with Family and Friends*. Musicians in Letters. 3. Angolra ford.: Ralph Layton. London: Toccata Press, 2013.

Reinhart, Brian: „Martinů Cello Sonatas 1-3.” Lemezkritika. *MusicWeb International*. http://www.musicweb-international.com/classrev/2014/May14/Martinu_cello_BISSACD2042.htm (utolsó megtekintés dátuma: 2019. szeptember 29.)

Rybka, F. James: *Bohuslav Martinů. The Compulsion to Compose*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.

Šafránek, Miloš: „Bohuslav Martinů.” *The Musical Quarterly* Vol. 29. No 3 (1943. július): 329-354.

—————: *Bohuslav Martinů. The Man and His Music*. Scott Goddard (szerk.): Contemporary Composers. London: Dennis Dobson Limited Edition, 1946.

—————: *Bohuslav Martinů. His Life and Works*. Angolra ford.: Roberta Finlayson-Samsourová. London: Allan Wingate, 1962.

—————: „Martinů's Musical Development.” *Tempo New Series* No 72. (1965. Spring): 11-15.

Simon, Robert C.: *Bohuslav Martinů. A Research and Information Guide*. New York: Routledge, 2014.

Smaczny, Jan: „Martinů, Bohuslav.” In: Stanley Sadie és John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 15. London: Macmillan Publishers, 2001. 939-945.

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

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.

Thompson, Kenneth: *The Dictionary of Twentieth-Century Composers (1911-1971)*. New York: St. Martin's Press, 1973.

Tyrell, John: „Josef Suk (i).” In: Stanley Sadie és John Tyrrell (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. London: Macmillan Publishers, 2001. 684-688.

Wren, Natalie: „The Compositional Eclecticism of Bohuslav Martinů. Examining His Chamber Works Featuring The Oboe, Part I.” *The Double Reed* Vol. 40. No 1 (2017. január-március): 1-18.
<https://static1.squarespace.com/static/56ebf235b6aa60a08e1fa907/t/58692aece4fcb5e1688dfb5d/1483287304019/Martinu+Part+1.pdf1483287304019/Martinu+Part+1.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 20.)

—————: „The Compositional Eclecticism of Bohuslav Martinů. Examining His Chamber Works Featuring The Oboe, Part II.” *The Double Reed* Vol. 40. No 3 (2017. július-szeptember): 1-19.
<https://static1.squarespace.com/static/56ebf235b6aa60a08e1fa907/t/5a26d61eec212dbf79a15116/1512494716423/Martinu+Part+2.pdf> (utolsó megtekintés dátuma: 2019. június 20.)