

# DIFÚZIE KLASICKEJ A POPULÁRNEJ HUDBY VO VYBRANÝCH DIELACH RANÉHO 20. STOROČIA

SILVIA ADAMOVÁ

*PaedDr. Mgr. art. Silvia Adamová; Katedra teórie hudby, Hudobná a tanečná fakulta  
VŠMU, Zochova 1, 813 01 Bratislava; e-mail: adamovasisa@gmail.com*

## ABSTRACT

In the early 20<sup>th</sup> century there was an intensive overlapping of elements of the newly-forming style of popular music called jazz with the individual compositional styles of American and European composers of musical modernism. We can observe the diffusion, in all components of the musical structure, in many works by more or less well-known composers. While some of them were programmatically devoted to a synthesis of jazz and musical modernism in the whole of their output, for others this happened only exceptionally. The study contains analyses and comparison of selected works from the early 20<sup>th</sup> century, which show features of genre diffusion (Claude Debussy, Igor Stravinsky, Erwin Schulhoff, Darius Milhaud, Bohuslav Martinů, George Gershwin).

**Key words:** jazz, musical modernism, artists, compositions, analysis, comparison.

## Úvod

Jazz ako novoznikajúci podžáner populárnej hudby na prelome 19. a 20. storočia možno označiť za jeden z najväčších hudobných fenoménov v dejinách.<sup>1</sup> Zasiahol takmer do všetkých zložiek kultúrneho života v Amerike, a následne veľmi intenzívne aj v Európe. Pre skladateľov znamenal jeden z najväčších zdrojov inšpirácie. Pre mno-

---

<sup>1</sup> Pri označení jazzu ako podžáneru populárnej hudby vychádzame z trichotomickej klasifikácie hudby na ľudovú, klasickú (umeleckú) a populárnu a ich tendencií triešťať sa v procese vývoja na podžánre a štýly, podľa britského muzikológa Philipa Tagga. Pozri bližšie: TAGG, Philip: *Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, s. 41-45.

hých bol len príležitostným spestrením, u niektorých však vyvolal úplnú reorientáciu kompozičného štýlu. Fascinácia jazzom bola natolko silná, že sa jej niektorí skladatelia nevzdali po celý život.

O jaze ako podžánri populárnej hudby však možno hovoriť až v 20. – 30. rokoch 20. storočia, keď už koexistuje viacero štýlov vychádzajúcich z ragtimu. Vznik ragtimu ako prvotného stimulu pre formovanie novej žánrovej kategórie – jazzu, môžeme situovať ešte do 2. polovice 19. storočia. Tanečnosť, výrazná rytmika a durové harmónie nadchli nielen poslucháčov, ale aj mnohých majstrov zo sveta klasickej komponovanej hudby. Niektorí skladatelia si práve na báze ragtimu vybudovali celý svoj kompozičný jazyk a vzhľadom na veľkú popularitu ragtimu medzi širšou verejnosťou tak dosiahli uznanie ešte vo svojej dobe, ako napr. Scott Joplin, Jelly Roll Morton či Eubie Blake.<sup>2</sup> Integráciu jazzu do klasickej kompozície je možné v tomto období chápať ako reakciu na nový hudobný fenomén, či jeho reflexiu. Inšpirácia klasických skladateľov populárnou hudbou úzko súvisí s fin de siècle, so spoločensko-kultúrnymi procesmi a hľadaním nových prístupov k hudobnej tvorbe, jej obsahu i zvukovosti. Nástup jazzu „hľadajúcim sa“ skladateľom tak významne prispel ak nie priamo ku kryštalizácii, tak aspoň k obohateniu ich individuálneho kompozičného štýlu.

Inšpirácie nielen jazzom, ale populárnou hudbou všeobecne, v rôznej miere a rozsahu nachádzame v tvorbe mnohých významných skladateľov. Nasledujúci text má snahu identifikovať „neklasicke“ prvky v jednotlivých vybraných kompozíciách a porovnať špecifické skladateľské prístupy k syntéze modernistického kompozičného jazyka a populárnej hudby.

Výskumnú vzorku predstavujú kompozície:

- Claude Debussy: *Golliwogov cakewalk* z cyklu *Detský kútik* (1906 – 1908),
- Igor Stravinskij: *Ragtime pre jedenásť nástrojov* (1918),
- Erwin Schulhoff: *Päť pitoresiek* Op. 31 (1919),
- Darius Milhaud: *Tri rag-capricciá* Op. 78 (1922),
- George Gershwin: *Tri prelúdiá* (1926),
- Bohuslav Martinů: *Le Jazz* (1928).

## Golliwogov cakewalk z cyklu Detský kútik Claudea Debussyho

Ide o jednu z najobľúbenejších Debussyho kompozícií vôbec, ktorá už dnes existuje aj v mnohých transkripciách a aranžmánoch pre rôzne zoskupenia. Je záverečnou skladbou klavírneho albumu *Detský kútik* skomponovaného v rokoch 1906 – 1908 pre jeho dcéru Claude-Emmu. Album nie je určený detskému interpretovi, ale poslucháčovi. Mimohudobná i jazzová inšpirácia je zjavná už z názvu skladby. Ide o spojenie dvoch inšpiračných zdrojov – Golliwogga<sup>3</sup> a špecifického typu tanca hudobne vychádzajúceho z ragtimu – cakewalku.

<sup>2</sup> SHIPTON, Alyn: *The New History of Jazz*. Londýn : Continuum, 2008, s. 24-31.

<sup>3</sup> Golliwogg bola fiktívna kreslená postavička zavalitej postavy, tmavej pleti, s veľkými očami, klaunskými ústami a kučeravými čiernymi vlasmi, vytvorená Florence Kate Uptonovou, objavujúca sa koncom 19. storočia v detských knihách. Podľa nej začali neskôr vyrábať aj textilné hračky. Dostupné na internete ku dňu 26. 7. 2017: [<http://www.ferris.edu/jimcrow/golliwog/>]

Cakewalk má typické hudobné znaky príbuzné s ragtimom, ako dvojštvrtové metrum s dvomi ťažkými dobami a príznačný rytmus, ktorý je syntézou pravidelného pochodového, resp. priznávkového sprievodu a tzv. hambone rytmu, v ktorom je ale prvá doba synkopická.<sup>4</sup>

Príklad 1: Bodkovaný (hambone) rytmus typický pre afro-americkú ľudovú a populárnu hudbu



Príklad 2: Synkopický hambone rytmus typický pre ragtime a ďalšie rané jazzové tance



Pôvodne to bol tanec amerických otrokov, ktorí ním súťažili o koláč (z čoho napokon vzišiel aj jeho názov). Postupne sa udomácnil na pôde kabaretu a minstrel show, ktoré začiatkom 20. storočia intenzívne prúdili do Európy.<sup>5</sup> Paul Bierley však uvádza, že hrou a improvizáciou v štýle ragtimu na klavíri Debussyho inšpiroval John Philip Sousa, americký skladateľ predovšetkým vojenských pochodov, počas svojej návštevy v Paríži.<sup>6</sup>

Debussy bol na prelome storočí náchylný integrovať do svojej tvorby akékoľvek inovatívne či exotické hudobné prvky. Okrem ťažiska v impresionizme a východiskách v romantizme a wagnerizme v jeho tvorbe pozorujeme inšpirácie ázijskou kultúrou (najmä pentatonikou), v oblasti formy návraty k antike či barokovým majstrom, záľubu v artefaktoch a v neposlednom rade fascináciu kabaretom, minstrel show a tanečnými útvarmi prvej línie jazzovej hudby. V tomto smere môžeme hovoriť o tancoch ragtime, cakewalk, black bottom atď. V niektorých dielach môžeme nájsť len úseky ovplyvnené harmóniou, melodikou či metro-rytmikou raného jazzu, ktoré Debussy použil na vytvorenie kontrastu k impresionisticky ladenému obsahu, alebo so zámerom s ním experimentovať. V iných cyklických dielach však nachádzame celé časti, ktoré sú inšpirované jazzovou hudbou. Máme na mysli napríklad skladbu *Minstrelouvia* z prvého alebo *Generál Lavine – excentrik* z druhého zväzku *Prelúdií*. Priamo so štylizáciou tanca cakewalk sa stretávame ešte v Debussyho klavírnej miniatúre *Malý černoško* z roku 1909.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> OROVIO, Helio: *Diccionario de la Música Cubana*. Havana : Editorial Letras Cubanas, 1981, s. 237.

<sup>5</sup> SHIPTON, Ref. 2, s. 25, 261.

<sup>6</sup> BIERLEY, Paul: *John Philip Sousa: American Phenomenon*. Miami : Warner Bros. Publications, 2001, s. 136.

<sup>7</sup> HALFORD, Margery: *Debussy – an Introduction to his Piano Music*. Los Angeles : Alfred Publishing Co., 2006.

V skladbe *Golliwoggov cakewalk* možno identifikovať spojenie fantazijného a realistického sveta. Reálny jazzový tanec zo sveta ľudí (cakewalk) tancuje postavička zo sveta hračiek (Golliwogg). Debussy teda ako inšpiráciu zvolil personifikáciu hračky, ktorú zrejme mala v detskom kútiku aj jeho dcéra. Prelínanie fantázie a reality je možné pozorovať na pozadí trojdielnej piesňovej formy ABA<sup>1</sup>, pričom krajné diely sú venované cakewalku a v strednom je jasnejšie počuteľný Golliwogg.

Tanečný charakter skladby umocňuje aj tempové a charakterové označenie *Allegro giusto*. Introdukcia svojou zostupnou melódiou v synkopickom hambone rytme zdvojenou v oktávach, dynamikou forte a generálnou pauzou v jej závere môže u poslucháča evokovať otvorenie kabaretnej opony. Debussy pre viaceré úseky skladby zvolil tonálny priestor harmonickej Es dur.

Príklad 3: Introdukcia v Golliwoggovom cakewalku Clauda Debussyho – imitácia otvorenia kabaretnej opony

Pred nástupom hlavnej témy dielu A<sup>8</sup> môžeme počť krátku introdukciu nastolujúcu ostinátny pochodový sprievod v osminových hodnotách. Pozoruhodným prvkom je tu skrytá bimetria, ktorú spôsobuje nepravidelný rytmický motív s výraznou dynamikou, narúšajúci pravidelný sprievod tak, že počutelné dochádza ku kombinácii 2/4 a 3/4 metra. Narúšanie sa vytráti s nástupom hlavnej témy.

Veľký diel A (zložený z malých dielov ab) predstavuje štylizáciu jazzového tanca cakewalk. Je prísne homofonický, melodicky výrazný, pričom melódia je nositeľkou synkopického hambone rytmu. Debussy zostáva verný tonálnemu priestoru harmonickej Es dur (tón *ces* sa využíva tak v sprievode, ako aj v melódii). V sprievode sa tonika zahusťuje sekundou a strieda so septakordom na II. stupni. Formové členenie na štvortaktia podporuje tanečnosť a celkovú zrozumiteľnosť štruktúry. Ako kontrastný prvok pôsobí absencia sprievodu a zdvojenie melódie v oktávach na konci prvej osemtaktovej vety.

V nasledujúcom diele b Debussy využíva viaceré kontrastujúce formotvorné prvky. Napriek tomu, že zmoduloval do B dur, nepokračuje v ňom. Vracia sa tón *as* a kvintakord B dur sa mení na dominantný septakord k Es dur. Tonika Es zahustená sekundou však zaznie opäť až na konci dielu. Naďalej sa tu zachováva pochodový sprievod

<sup>8</sup> V oblasti formovej analýzy, označovania jednotlivých dielov analyzovaných kompozícií a členenia veľkých dielov na malé vo veľkých hudobných formách vychádzame z publikácie *Lexikon der musikalischen Form: Nachschlagewerk und Fachbuch über Form und Formung der Musik vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Gerolda Grubera a Reinharda Amona, ktorá vyšla v roku 2011 v Stuttgarte a diela *Hudební formy* Karla Janečka vydaného v roku 1955 v Prahe.

a synkopický rytmus v melódii, pričom melodická línia, ktorou sa začínajú jednotlivé vety, je v paralelných terciách. Zmenilo sa tiež členenie. Práca s rytmickými modelmi nasvedčuje nie štvortaktovej, ale dvojtaktovej organizácii hudobného materiálu. Obsah dielu **b** je oproti predchádzajúcemu bez výrazného smerovania, terciový motív osciluje okolo tónu *d*<sup>1</sup>. Nečakaným momentom je umiestnenie melódie v synkopickom rytme do basovej polohy v taktach č. 30 – 33. Aj v tomto diele je použitá technika zdvojenia melódie do oktáv. V takte č. 38 nastupuje v melodickej vrstve reminiscencia na introdukcii. Diel uzatvára krátka kóda príznačná prepauzovaním a trojnásobným zopakovaním akordického motívu.

Nástup dielu **B**, ktorý je vnútorne členený na malé diely **cd**, pripravuje jednotaktový sekundový postup. Diel je v miernejšom tempe a kontrastnej tónine Ges dur, ktorá však vďaka anticipácii v závere A dielu už pre poslucháča nie je neznáma. Poslucháča upúta množstvo prízrazov, ktorými Debussy ozdobuje harmonickú vrstvu. Melódia je tu veľmi nenápadná, skrytá v harmónii. Môžeme tu pozorovať tri vrstvy, pričom spodná a vrchná dohromady vytvárajú príznačkový pravidelný rytmus. Stredná vrstva je nositeľkou tónových zádrží. Presmerovanie pozornosti na melódiu dochádza pri klesajúcich stupnicových motívoch v spodnej vrstve. Diel **c** je pre absenciu nosného melodického motívu a statickú harmóniu akýmsi oddychovým, melancholickým hudobným časom, ktorý má za úlohu preklenúť obrovský kontrast medzi kabaretným charakterom cakewalku a dielom **d**, ktorý je, ako sa domnievame, paródiou na Wagnerov kompozičný štýl v hudobnej dráme *Tristan a Izolda*.

V priebehu dielu **d** je možné pozorovať neustále sa striedajúce dva kontrastné elementy – polyfonické stúpajúce motívy (citácia Wagnera) a prízrazové homofonické odpovede (tanečný prvok). Polyfonické stúpajúce motívy obsahujú citáciu melodického motívu (leitmotívu) z predohry, resp. prelúdia zo slávnej Wagnerovej hudobnej drámy. Debussy príznačný motív cituje štyrikrát, pričom je vždy zasadený do iného harmonického a polyfonického kontextu. Prvý tón motívu je zadržaný ako jeden z hlasov polyfonickej vrstvy, nad ktorou pokračuje melodická línia. Na konci motívu sa vrstvy k sebe priblížia a vytvoria harmóniu. Debussy tristanovský motív priamo cituje, ale harmóniu, ktorá z motívu vyplynie, prispôsobuje jazzovému štýlu. V oblasti harmónie tu teda dochádza k priamej žánrovej difúzii.

**Príklad 4:** Porovnanie tristanovských motívov v *Prelúdiu* k hudobnej dráme *Tristan a Izolda* Richarda Wagnera a v *Golliwoggovom cakewalku* Claudea Debussyho

The image shows two musical excerpts side-by-side for comparison. On the left is the 'Preludium' from Wagner's 'Tristan und Isolde', featuring a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A red box highlights a specific melodic phrase, and a green box highlights a chord in the bass line labeled 'tristanovský akord'. On the right is the 'B diel' of Debussy's 'Golliwogg Cakewalk', also in 6/8 time. It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A red box highlights a melodic phrase similar to Wagner's, and a green box highlights a chord in the bass line labeled 'dominantný nónakord'. Above the Debussy score, there are tempo markings: 'cédez p avec une grande émotion' and 'a tempo'. Below the Debussy score, there are labels: 'cigánska mol' and 'pp tanečný prvok'.

Keďže Debussy Wagnerov motív použil toľkokrát, je zjavné, že išlo o jeho zámerné citovanie a parodovanie. Prvý tristanovský motív je podložený cigánskou molovou stupnicou s chromatickým zakončením a vyústi do dominantného nónakordu. Všetky citácie Wagnera sa striedajú s prírazovými tanečnými odpoveďami, čo môžeme charakterizovať ako prerušenia vášne a lásky subitno návratmi k tancujúcemu Golliwogovi.

Aby poslucháč v tomto diele úplne nezabudol na charakter ragtimu, Debussy v takte č. 69 a č. 79 uvádza frázy, ktoré v prvej polovici motivicky čerpajú z wagnerovského stúpajúceho motívu a v druhej polovici z hlavnej melódie dielu a.

Diel B má prirodzene aj určitú dohru, ktorá má za úlohu postupne ho ukončiť, a zároveň pripraviť návrat dielu A<sup>1</sup> (začína sa od taktu č. 83). V príprave ako motivickú anticipáciu využíva materiál dielu a a pôvodnú tóninu Es dur.

Keďže návrat dielu A sa začína melódiou bez sprievodu v pianissime, nie je tóninový skok taký markantný. Pridaním sprievodu a postupným zvyšovaním dynamiky sa proces rozprúdi do pôvodnej nálady. Diel a ďalej odznie bez zmeny. Diel b prináša návrat rozsahom a charakterom, má však zmeny v harmónii.

Pri štruktúrálnej analýze sme zistili, že Debussy pre túto kompozíciu zvolil štandardnú plynulú piesňovú formu s reprízou – ABA<sup>1</sup>, pričom v strednom diele zámerne poukazuje na rozdiely medzi klasickou (wagnerovskou) a jazzovou hudbou a krajné diely zodpovedajú štylizácii jedného z populárnych tancov raného jazzu – cakewalk. V oblasti harmónie ťažisko spočíva vo funkčnom tonálnom myslení obohatenom o chromatické vedenie melodických hlasov, tóninové skoky a chromatické modulácie. Harmonický priestor je neustále destabilizovaný štvorzvukmi, zahustenými akordmi, nerozvedenými akordmi s asociatívnymi centrami a dlhými tónickými či dominantnými plochami bez zreteľného kadenčného postupu.

## Ragtime pre jedenásť nástrojov Igora Stravinského

Stravinskij v inšpirácii raným jazzom nebol výnimkou. Spočiatku bol nadšený predovšetkým jeho inštrumentáciou a otvorenosťou pre improvizáciu.<sup>9</sup> Keď však skúmal hudbu skladateľov ako Scott Joplin, Eubie Blake, Scott Hayden a ďalších, objavoval početné a rôznorodé synkopické rytmy, z ktorých mnohé vytvárali hemioly. Predlžovanie rytmických hodnôt a posúvanie akcentov na neprízvučné doby v niektorých ragtimom inšpirovaných skladbách ho priviedli k inovatívnemu prístupu k metro-rytmike.<sup>10</sup> Stravinského jazzom inšpirované diela Rattman a Noon rozdeľujú do troch kategórií:

1. skladby z konca vojnového azylu vo Švajčiarsku, ktoré sú charakteristické prvotným kontaktom a objavovaním jazzovej hudby (*Príbeh vojaka, Ragtime pre jedenásť nástrojov, Piano-Rag-Music, Tri skladby pre sólový klarinet* a i.);

<sup>9</sup> RATTMAN, Jay – NOON, David: *Alien Corn: Stravinsky's Jazz-Influenced Music*. [online]. New York : Jay Rattman, 2010, s. 1, [cit. 15. novembra 2017]. Dostupné z: [http://jayrattman.com/wp-content/themes/written\\_words/media/written\\_words/Stravinsky%20Paper.pdf](http://jayrattman.com/wp-content/themes/written_words/media/written_words/Stravinsky%20Paper.pdf)

<sup>10</sup> RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 4.



2. objednávky pre jazzové súbory 30. a 40. rokov (*Prelúdium pre jazzband, Scherzo á la Russe, Ebony Concerto* a i.);
3. závažné diela integrujúce prvky jazzu (*Mavra, Agon, Orfeus* a i.).<sup>11</sup>

Prvý Stravinského pokus o štylizáciu ragtimu je jeden z cyklu troch tancov v baletе *Príbeh vojaka* z roku 1918. Napriek tomu, že na makroúrovni je rytmus ragtimu počutelný, s metro-rytmikou na mikroúrovni autor narába celkom voľne. Pod vplyvom priradovania rytmov sa východiskové štvorosminové metrum veľmi rýchlo destabilizuje a v priebehu skladby nájdeme aj sedemšestnásťtinové či trojšestnásťtinové metrum. V horizontálnej rovine ide o veľmi komplikovanú polymetriu, v ktorej práve dômyselnou akcentáciou Stravinskij dosahuje tanečnú rovnováhu.<sup>12</sup>

Jeho ďalšou skladbou inšpirovanou jazzovou hudbou je *Ragtime pre jedenásť nástrojov*.

„Objednal som si celú kopu tejto hudby, ktorá ma očarila skutočne ľudovým tónom, sviežosťou, objavným metrickým členením a hudobným jazykom, jasne prezrádzajúcim jej černošské zdroje. Tieto dojmy ma podnietili načrtnúť akýsi typový portrét tejto novej tanečnej hudby a povýšiť ho na úroveň koncertnej skladby, ako to kedysi skladatelia urobili s menuetom, valčíkom, mazúrkou atď. Tak som skomponoval Ragtime pre jedenásť nástrojov: pre dychové, sláčikové, bicie nástroje a cimbal. Premiéru skladby som o niekoľko rokov neskôr dirigoval na jednom z Kusevického koncertov v Parížskej opere.“<sup>13</sup>

Stravinskij toto dielo komponoval na konci prvej svetovej vojny, v októbri 1918 a dokončil ho v deň príméria, 11. novembra 1918:

„Spomínam si, ako som sedel za cimbalom v mojom podkroví v Morges, ako Grétko pri kolovrátku, uvedomoval som si čoraz väčšie hučanie v ušiach, bál som sa, že budem chorý, ako Robert Schumann. Vyšiel som na ulicu a ľudia mi povedali, že všetci počujú ten istý hluk a že je to delo pri francúzskej hranici, oznamujúce koniec vojny...“<sup>14</sup>

Ide o jedno z mála diel z tohto tvorivého obdobia, v ktorom sa po celý čas zachováva rovnaké, štvorštvrtové metrum. Pracuje však s akcentáciou a rytmickým posúvaním motívov v rámci pravidelného metra. Ako príklad uvádzame originálny Stravinského zápis s porovnaním, ako by postupoval, keby sa nesnažil zachovať stabilné metrum (tak ako v *Príbehu vojaka*):

<sup>11</sup> Jay Rattmann je americký skladateľ, saxofonista a muzikológ, ktorý sa v spolupráci s Davidom Noonom, americkým skladateľom a muzikológom pedagogicky pôsobiacim na Manhattan School of Music, venoval práve Stravinského jazzovému kompozičnému obdobiu a analýze jeho diel vykazujúcich žánrové difúzie klasickej a jazzovej hudby. RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 2.

<sup>12</sup> RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 4 – 6.

<sup>13</sup> STRAVINSKIJ, Igor: *Hudobná poetika. Kronika môjho života*. Bratislava : Hudobné centrum, 2002, s. 198.

<sup>14</sup> STRAVINSKIJ, Igor – CRAFT, Robert: *Dialogues*. Los Angeles : University of California Press, 1982, s. 54.

Príklad 5: Porovnanie metricko-rytmického zápisu pasáže z *Ragtime pre jedenásť nástrojov* Igora Stravinského na spôsob pravidelného (skutočnosť) a premenlivého metra (podľa *Príbehu vojaka*)

The image displays two musical staves for comparison. The top staff is in 4/4 time, and the bottom staff is in 3/4 time. Both staves show a sequence of notes with dynamic markings such as *sf secco*, *mp*, and *mf*. Labels above the staves identify the instruments: Cimbal, Komet: con. sord., and 1. husle.

Dielo *Ragtime pre jedenásť nástrojov* je komponované ako samostatná koncertná skladba v obsadení flauta, klarinet in A, lesný roh in F, kornet in B, pozauna, sada bicích nástrojov (malý bubon so strunníkom, malý bubon bez strunníka, veľký bubon, činela), cimbal, 1. husle, 2. husle, viola a kontrabas. Už samotná inštrumentácia diela je pozoruhodná, pestrá a zvukovo veľmi sofistikovane vyvážená. Napriek jasnému zámeru štylizovať ragtime, ktorý sa udomácnil v raných jazzových kapelách, zvukovosť tejto skladby až na pár miest, kde dominujú dychové nástroje typické pre jazzové kapely, pripomína skôr industrializmom, futurizmom či dadaizmom inšpirované diela. V celej skladbe je citeľný duch doby, v ktorej vznikla. Zvuk cimbalu neustále prízvukuje akúsi prchavosť a neistotu života, veľký bubon zasa realisticky pripomína výstrely z dela, kontrabas s violou kde-tu prispejú pochodovým, ale značne ležérnym rytmickým fundamentom a ostatné melodické nástroje sa po každom súznení aj tak vždy zindividualizujú. I keď je to komorné dielo, pri počúvaní sa nedá odmyslieť Stravinského zmysel pre scénickú hudbu.

Použitie cimbalu ako koncertantného nástroja rovnako pramenilo zo Stravinského idey implementácie jazzu do kompozičného štýlu, či priamo vtedajšej interpretačnej jazzovej praxe. Po prvýkrát ho počul v reštaurácii v Ženeve v roku 1914 a okamžite si ho zaobstaral za účelom experimentovania s inštrumentáciou. Sám bol výborným cimbalistom a udržiaval kontakty s najväčšími cimbalovými virtuózmi tej doby. V *Ragtime* ho použil na ilustráciu jazzu a jeho typického „klavírneho zvuku nevestinca“.<sup>15</sup>

Zámer štylizovať kabaretný ragtime Stravinskij podčiarkol obsahom krátkej introdukcie, ktorá spočíva vo vzostupnom a následne zostupnom homorytmickom slede na spôsob otvorenia kabaretného predstavenia. Nástupom motívu na ľahkej dobe v predtaktí však Stravinskij poslucháča trochu vyvedie z pravidelného metra, ale hneď v prvom takte ho stabilizuje opieraním sa tak o synkopické, ako aj o ťažké doby. Flauta, klarinet, cimbal, husle a viola uvedú prvý motív od tónu C. Tónový rad *c - d - es - e - f - fis - as - a - c* sa podobá bluesovej heptatonike, je však prechromatizovaný tónmi *e* a *as*, čo zasa zodpovedá harmonickej durovej stupnici.

<sup>15</sup> STRAVINSKIJ – CRAFT, Ref. 14.



Príklad 6: Úryvok z introdukcie *Ragtime pre jedenásť nástrojov* Igora Stravinského

M.M. ♩ = 160

Grande Flûte

Clarinette en La

Cor en Fa

Cornet à Pistons en Sib

Trombone

Hlavná téma nastupuje na štvrtjej dobe v takte č. 4 vo flaute, lesnom rohu, cimbale a prvých husliach. Jej hlavným nositeľom je cimbal, ktorého značne nespevná melódia osciluje okolo tónu  $d'$ . Spolu s kontrapunktom v dlhších rytmických hodnotách, ktorý prináša lesný roh, pôsobí ako systematické rozrušovanie pravidelného komplementárneho sprievodu v sláčikových nástrojoch a malom bubne. Tónový priestor balansuje medzi frýgickou a aiolskou stupnicou od tónu C. V takte č. 9 pokojnú kráčajúcu pasáž preruší signálny motív oznamujúci zmenu hudobného obsahu, za ktorým bezprostredne nasleduje téma v kornete, balansujúca medzi durovou a lydickou stupnicou od F. Za ňou nasleduje spojka opäť signálneho charakteru zakončená dvomi „výstrelmi“ pozauny, veľkého bubna, cimbalu a kontrabasu. Z harmonického hľadiska v spojke dochádza k „bitiu“ tonálnej harmónie a malých nón, ktoré prináša pozauna.

Za spojku v takte č. 13 nasleduje dvojtaktová introdukcia a úsek rozvádžajúci hlavnú tému. Čerpá z motívov prvej introdukcie, vychádza však skôr z celotónovej stupnice od B.

Kontrastná téma nastupuje v takte č. 25. Má pochodový, priam až militaristický charakter, ktorý jej dodáva bodkovaný rytmus v malom bubne. V tomto diele sa po prvýkrát objavuje Stravinského zmysel pre kontrapunkt. Cimbal a 2. husle vnášajú do pochodovej témy polyfóniu, ktorá motivicky čerpá z hlavnej témy. V takte č. 29 sa pochodovanie vytratí a nahradí ho tanečnosť. Stravinskij tu pracuje so synkopami – akordické nástupy takmer všetkých nástrojov na ľahkých dobách, ktoré sa striedajú s komornými odpovedami. V takte č. 35 môžeme pozorovať typický gradačný model, ktorý sa v čase Stravinského objavoval v jazzových ragtimoch.<sup>16</sup> Ide o hemiolový rytmický postup, ktorého gradačnosť je umocnená inštrumentáciou aj artikuláciou. V značne disonantných súzvukoch v horizontálnej rovine dominujú chromaticky stúpajúce vrchné hlasy.

<sup>16</sup> RATTMAN – NOON, Ref. 9, s. 8.

Príklad 7: Hemiolový postup v *Ragtime pre jedenásť nástrojov* Igora Stravinského

The image shows a musical score for 'Ragtime' by Igor Stravinsky. It features four staves of music. The first staff is marked 'très sec' above it. The second and third staves are marked 'arco' above them. The fourth staff has a '35' marking below it. A box with the number '8' is located at the bottom right of the score.

Po gradácii nasleduje v takte č. 36 záverečná téma (diel c), ktorá integruje prvky predchádzajúcich tém, čo je dôkazom Stravinského majstrovského motivicko-tematického odvodzovania aj v takomto štýle hudby. Nájdeme tu opakovanie štvrtových hodnôt z kontrastnej témy, náznaky pochodu, bodkovaný rytmus, hemioly či stúpajúci motív zo spojky. V ďalšom priebehu však ide predovšetkým o rozvíjanie hlavy záverečnej témy. Diel A je v takte č. 48 jasne ukončený dvomi orchestrálnymi súzvukmi, ktoré majú náznak rozvedenia do C.

Veľký diel B jasne nastupuje v takte č. 49 zmenou charakteru, i keď sa znovu objavuje pochodový sprievod v sláčikových nástrojoch. Vystrieda sa tu melancholická malá sekunda vo flaute, klarinete a cimbale s gradačným postupom v sláčikoch a cimbale. Po druhýkrát im odpovedá rovnako melancholicky, až lenivo (glissandami), lesný roh a pozauna. Staccatová tematická pasáž v sláčikoch (od taktu č. 53) osciláciou okolo jedného tónu pripomína hlavnú tému. Kontrabas s cimbalom stále udržiavajú pravidelný úder na prvej a štvrtej dobe (cimbale hrá miestami kompletný pochodový kompletný rytmus). Lesný roh a pozauna občas pripomenú malú sekundu. Chromatický melodický postup v paralelných molových kvintakordoch vo flaute, klarinete a lesnom rohu sa začína v takte č. 62. Aj opticky v notách ďalej vidieť neustále striedanie menších a väčších nástrojových skupín (kvázi tutti a concertino).

V takte č. 73 kornet prináša spevnú melódiu v dlhých rytmických hodnotách so sprievodom sláčikových nástrojov a cimbale, ktoré zároveň tvoria aj zvukovo obohacujúci kontrapunkt. Jej záver však prezrádza jej motivický zdroj – hlavnú tému (porovnanie taktov 76 – 77 a 10 – 11). Charakter tohto dielu sa vďaka pestrému a rytmicky stabilnému sprievodu oproti melancholickému predchádzajúcemu dielu mení na tanečný.

Od taktu č. 82 sa začína rozvedenie všetkých doposiaľ uvedených tém a od taktu č. 107 možno hovoriť o druhom rozvedení.

Od taktu č. 135 sa začína repríza, plynule rozvinutá z rozvedenia tém, v ktorej však môžeme nájsť niekoľko pozoruhodných odchýlok. Repríza sa končí nástupom kódy na štvrtej dobe v takte č. 170. Stravinskij tu pracuje s motívom z introdukcie a motívom v bodkovanom rytme vychádzajúcim z hlavnej témy. Introdukčný motív najprv uvedie klarinet s cimbalom a do konca kódy už s motívmi pracuje voľne vystriedaním nástrojových skupín. Skladbu ukončil dvoma akordmi, prvým na synkope, druhým na ťažkej dobe, pričom ako posledný zaznieva úder veľkého bubna na druhej dobe.

Stravinskij štylizuje ragtime vlastným, špecifickým spôsobom. Do svojho modernistického kompozičného jazyka implementoval prvky vtedajšej estetiky interpretácie ragtime. Inšpiroval sa inštrumentáciou vtedajších jazzových bandov, humorom kabaretných predstavení, metro-rytmikou ragtime s využitím bodkovaných rytmov, posúvania prízvukov a hemiol. V melodických postupoch sa inšpiroval improvizáciou jazzových hudobníkov, ale v harmónii zostal svoj – expresívny, moderný, otvorený. Tonalitou si nemôžeme byť istí azda v žiadnom takte. Používa septakordy zahustené sekundami či kvartami, alebo buduje akordy z kombinácií viacerých modov. Rovnaký prístup sleduje aj v horizontálnej línii. Ak by sme chceli takt po takte napasovať Stravinského tónové postupy na nejaký typ alebo kombináciu stupníc či modov, asi by to bolo nemožné a zrejme aj zbytočné. V tejto kompozícii je aj napriek nepopierateľne sofistikovanej práci skladateľa cítiť istú dávku kompozičnej improvizácie a intuície vo všetkých zložkách hudby, ale predovšetkým v harmónii. Priestor venovaný inšpirácii jazzovou improvizáciou, i keď v tomto prípade zapísanou, dokazujú dve rozvedenia. V skladbe nájdeme mnoho krátkych epizód, ktoré sa viac neobjavujú, iné úseky, naopak, jasne odhaľujú svoj východiskový motivicko-tematický zdroj, čím sa dosiahne princíp jednoty v mnohorakej kontrastnosti. V zreteľnej forme  $ABA^1$  sa využíva expozičná, ale aj veľká dávka evolučnej hudby, čím Stravinskij dospel ku kombinácii so sonátovým princípom, čo môžeme vyjadriť rozšírením pôvodnej schémy na  $ABX^1X^2A^1$ . Podobne ako Haydn či Beethoven, aj Stravinskij rozvíja, čo nastolil, neskôr kombinuje, spája, augmentuje, dimинуuje, deformuje alebo neočakávane strieda. Napriek rozšírenej tonalite, výrazne prechromatizovanej a kombinovanej s modalitou, sa poslucháč v skladbe môže cítiť neustále komfortne, vnímať ju ako prehliadku zaujímavých nástrojových kombinácií a pestrej palety inšpiratívnych motívov a motivicko-tematickej práce. Stravinskij v tomto diele zaujíma poslucháčovu pozornosť najmä majstrovskou inštrumentáciou a prácou s metro-rytmikou.

## Päť pitoresiek Op. 31 Erwina Schulhoffa

Erwin Schulhoff je jedným z najinovatívnejších skladateľov začiatku 20. storočia. Jeho život a tvorba sú, žiaľ, v súčasnosti predmetom skúmania najmä preto, že bol obeťou holokaustu. Z náhľadu na rozsah a kvalitu jeho kompozičnej a koncertnej činnosti je zrejme, že ide o skladateľa a interpreta svetového formátu. Jeho tvorba je prehliadkou najrôznejších žánrových a štýlových inšpirácií doby, v ktorej žil. Práve vzhľadom na

štylovú pestrosť tvorby je jedným z najzaujímavejších predstaviteľov česko-slovenskej avantgardy formujúcej sa v období Prvej republiky a vo viacerých smeroch je svetovou kompozičnou raritou.

Podobne ako Kafka či Mahler mal problémy so svojím nemecko-židovským pôvodom v českom kultúrnom prostredí.<sup>17</sup> Status outsidera zrejme podporil jeho chuť osvojiť si každý nový hudobný výdobytok, s ktorým prišiel do kontaktu, slobodne experimentovať a v istom zmysle tiež vzdorovať tradícii. V jeho tvorbe nachádzame inšpirácie postromantizmom, impresionizmom, expresionizmom, dadaizmom, neoklasicizmom, neofolklorizmom, socialistickým realizmom, ale najmä jazzom.<sup>18</sup> V mnohých rozsiahlych a cyklických dielach sa objavujú polyštylové tendencie. V melodike jeho skladieb prevládajú exotické stupnice, predovšetkým pentatonika. V dielach integrujúcich neofolkloristický štýl pod vplyvom Janáčkovej tvorby pozorujeme česko-moravské melodicko-rytmické idiómy.<sup>19</sup> V tvorbe máloktorého skladateľa predstavujú dadaistické skladby taký významný podiel. Vzhľadom na rozsah jazzom inšpirovaných klavírných diel v európskom meradle v danom čase nemal konkurenciu.

Schulhoff nebol nadchnutý ani tak samotným jazzom, ako tanečným potenciálom, prostredníctvom ktorého sa jazz na začiatku 20. storočia intenzívne šírila. V jednom zo svojich článkov uviedol:

„Bežný človek je muzikálnejší a rytmicky schopnejší než hudobník, ktorý pri počúvaní dobovej tanečnej hudby väčšinou ani nie je schopný rozpoznať jednotlivé tance ako napr. tango, blues, shimmy, passo doble atď. navzájom od seba. Ďalší nedostatok umelca (a najmä hudobníka) pri porovnaní s priemerným človekom spočíva v tom, že tancuje buď zle, alebo vôbec netancuje a len výnimočne sa radí medzi dobrých tanečníkov – pravý to opak priemerného občana, ktorý je dnes v priemere z 95 % brilantným tanečníkom. Bežný človek má teda zmysel pre radosť a rytmus, pre ktoré máva umelec len veľmi málo pochopenia. Aký div, že sa potom umelec javí ľudskej spoločnosti ako nervný uzlík plný hemoroidov a že sa naňho zásluhou jeho neobratnosti spoločnosť díva zvrchu?!“<sup>20</sup>

Prvými štylizáciami jazzovej tanečnej hudby boli suity *Fünf Pittoresken* Op. 31 a *Partita*. Jazzové inšpirácie pozorujeme v jeho tvorbe až do konca 30. rokov. Klasicko-jazzové diela kategorizujeme do niekoľkých skupín:

1. štylizácie jazzových tancov:
  - a. jazzové tanečné suity (napr. *Partita, Esquisses de jazz, Suite dansante en Jazz...*),
  - b. polyštylové tanečné suity (napr. *Fünf Pittoresken, H. M. S. Royal Oak...*),
  - c. štylizovaná jazzová časť alebo diel v rámci závažného polyštylového cyklického diela (napr. *Koncert pre klavír a malý orchester, Divertissement...*),
  - d. samostatné jednočasťové štylizácie (napr. *Orinoco, Cassandra...*),

<sup>17</sup> KATZ, Derek: *Ervin Schulhoff a avantgarda*. In: The OREL Foundation [online]. Stevenson Ranch: The OREL Foundation, 2018. [cit. 28. 3. 2018]. Dostupné z: [http://orelfoundation.org/composers/article/erwin\\_schulhoff](http://orelfoundation.org/composers/article/erwin_schulhoff)

<sup>18</sup> ROSS, Alex: *Zbývá jen hluk*. Praha : Dokořán, 2011, s. 305-306.

<sup>19</sup> GREGOR, Vladimír: Ervin Schulhoff – Leoš Janáček. In: *Hudební rozhledy*, roč. 27, 1964, č. 6, s. 281-282.

<sup>20</sup> SCHULHOFF, Erwin: Saxofon a jazzband. In: Kotek, Josef: *Kronika české synkopy: Půlstoletí českého jazzu a populární hudby v obrazech a svědectví současníků*. 1. diel. Praha : Supraphon, 1975, s. 82.

2. skladby inšpirované jazzom všeobecne:
  - a. sólové skladby (napr. *Rag-Music Op. 41, Hot-Sonate...*),
  - b. cyklické diela (napr. *Dvojkonzert pre flautu a klavír, Koncert pre sláčikové kvarteto a dychové nástroje...*).

Cyklus *Päť pitoresiek* Op. 31 je jednou z najzáhadnejších kompozícií pre klavír v dejinách hudby (viď analýzu 3. časti). Dodnes zostáva otázkou, ako by sa vyvíjalo hudobné myslenie (predovšetkým Johna Cagea a ďalších predstaviteľov indeterminizmu a experimentálnej hudby), ak by sa práve tento cyklus rozšíril do sveta vo svojej dobe. Na koncertných pódiiach sa totiž objavuje až v posledných rokoch.<sup>21</sup>

Ide o päťčasový cyklus, ktorý Schulhoff skomponoval v Drážďanoch v roku 1919. Má dva zdroje inšpirácie – jazz a dadaizmus (s oboma štýlmi sa tu stretol po prvýkrát) –, ktoré mu sprostredkoval priateľ George Grosz, človek posadnutý práve týmito štýlmi. Obsahuje štylizácie štyroch novodobých tancov a v centre cyklu stojí dadaistická kompozícia, ktorá predznamenala vývoj v umeleckom myslení o viac ako tridsať rokov. Týmto dielom sa Schulhoff zapísal do dejín hudby ako prvý český skladateľ, ktorý v klasickom žánri štylizoval rané formy jazzu a vytvoril dadaistickú skladbu.<sup>22</sup>

Pojem „pitoreskný“ pomenováva zvláštny, exotický, disharmonický jav s nádychom hrubosti až primitívnosti, odzrkadľujúci miestne zvláštnosti.<sup>23</sup> Keďže Schulhoff v tomto cykle štylizuje jazzové a moderné tance a doprostred umiestnil dadaistickú časť, môžeme pomenovanie cyklu ako *Fünf Pittoresken* chápať v prenesenom význame z vizuálneho do hudobného prostredia. Jazzové tance a dadaizmus zrejme v tej dobe vnímal ako niečo zvláštne, exotické, odzrkadľujúce miestne zvláštnosti a dostatočne zaujímavé na hudobné spracovanie.

Časti označil len rímskymi číslicami, s výnimkou tretej, ktorej uvádza aj názov. Každá časť má predpísané tempo, ktoré však zodpovedá skôr charakterovému označeniu, keďže ide o druhy tancov. Všetky tanečné časti sú v piesňovej forme ABA a sú bez predznamenania, nejde však o tóninu C dur, ani a mol. Schulhoff narába s posuvkami voľne v priebehu celého cyklu. Kompozičný jazyk je v duchu syntézy jazzových a modernistických prvkov.

K prvej časti Schulhoff predpísal „Foxtrott“. Nasadeniu hlavnej témy vo forte predchádza jednotaktový úvod obsahujúci chromaticky stúpajúce akordy. Eberle píše, že charakterovo ide skôr o ragtime, čomu nasvedčuje pochodový sprievod vo forte a synkopický rytmus v melódii.<sup>24</sup> Ragtime asociuje aj hustá akordická štruktúra, skoky v sprievode a celkový charakter. Zaujímavá je harmónia, ktorá je založená predovšetkým na dominantných (dominantný septakord) a subdominantných akordoch (najčastejšie zmenšeno-malý septakord).

<sup>21</sup> EBERLE, Gottfried: Der Vielsprachige: Klaviermusik von Erwin Schulhoff. In: BABINSKY, Margarete: *Erwin Schulhoff: Solo Piano Works* [CD]. Viedeň : Phoenix Edition, 2009, s. 5.

<sup>22</sup> EBERLE, Ref. 21.

<sup>23</sup> MISTRÍK, Erich: *Estetický slovník* [online]. 2. prepracované vyd. Bratislava : Album, 2013. Dostupné na internete: <http://www.estetickyslovník.sk/category/texty-hesiel/pe-pl/>

<sup>24</sup> EBERLE, Ref. 21.

Príklad 8: Introdukcia a začiatok hlavnej témy v 1. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa

**Zeitmaß „Foxtrott.“**

Klavier:

Na dobách, kde sa objavujú kvintakordy, môžeme počítať s tonálnymi centrami, ktoré však nezaznejú na dlhšie než jednu dobu. Mnoho centier zostáva v rovine asociácie a objavujú sa tu aj tóninové skoky. Radením dominantných septakordov (niekedy aj chromatickými a paralelnými sledmi kvintakordov a septakordov) za sebou Schulhoff dosahuje otáčanie tonálnej osi alebo tonálnu nejasnosť. Východiskovou tóninou je Es dur. Kontrastný diel B neprináša v charaktere príliš výrazný rozdiel.

Problematické pomenovanie nezodpovedajúce celkom charakteru skladby možno zdôvodniť tým, že Schulhoff u Grosza počul jazzové tance po prvýkrát a je možné, že tance pomenovával náhodne. V jeho neskoršej tvorbe sa totiž objavujú foxtrotty, ktoré viac zodpovedajú charakteru jazzového foxtrottu začiatku 20. storočia, ako napr. *Ori-noco*, *Synkopovaný Peter* alebo *Kassandra*.

V prípade prvej časti analyzovaného cyklu ide o zloženú piesňovú formu ABA, typickú pre tance. Stredný diel predstavuje malú trojdielnu piesňovú formu a krajné diely sú zložené z témy a jej variácie. Schulhoff tu spojil modernistický kompozičný jazyk s príznačnými jazzovými prvkami týkajúcimi sa predovšetkým rytmu (synkopické rytmické modely), charakteru (tanečnosť a štruktúra), ale sčasti aj melodiky (prechromatizované melódie prostredníctvom tzv. „dirty tones“<sup>25</sup>) a harmónie (rozšírená tonalita zjemnená akordmi terciovej stavby, čo zodpovedá harmónii raného jazzu). Z hľadiska faktúry je ťažiskové striedanie krátkych homofonických a polyfonických úsekov.

Druhá časť, ktorú Schulhoff charakterizoval ako „Ragtime“, pôsobí k prvej kontrastne najmä v rytmike, melodike a harmónii. Ide o skrátenú piesňovú ABA formu. Podobne ako v prvej časti je sporný charakter foxtrotu, tak v tejto časti môžeme polemizovať o charaktere ragtime. V celej časti sa totiž kvôli značne ťažkopádnemu sprievodu (v dieloch A) a komplikovanej štruktúre (v diele B) vytratila všetka tanečnosť. Výraznú jednoduchosť štruktúry v dieloch A autor vykompenzoval zložitou štruktúrou dielu B. Naplno tu odhaľuje svoje kontrapunktické myslenie. V diele A pozorujeme dva pentatonické rady – od G (g, a, h, d, e) a od F (f, g, a, c, d). Tieto sa v ľavej ruke striktne

<sup>25</sup> Ako „dirty tones“ (špinavé tóny) alebo tiež „blue notes“ (smutné, sklúčené noty) sa označili tóny, ktoré vznikali pri speve Afroameričanov. Postupne sa preniesli aj do inštrumentálnej hudby, predovšetkým do dychových a sláčikových nástrojov, ktoré sú schopné plynulého glissanda. SHIP-TON, Ref. 2, s. 4, 32.



dodržiavajú, sprievodné akordy, zložené len z kvínt a kvárt v ostinátnom osminovom pulze, sa pohybujú výlučne po tónoch daného anhemitonického pentatonického radu. Melodické postupy v bodkovanom rytme v pravej ruke obsahujú výlučne tóny pentatoniky iba na ploche od G. V priestore od F Schulhoff používa aj prechodný melodický tón e, vytvárajúci pocit smernosti k F.

Príklad 9: Začiatok hlavnej témy v 2. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Táto časť je výsledkom syntézy na mnohých úrovniach. V prvom rade ide o štýlovú syntézu pretavením rytmických jazzových inšpirácií do modernistického kompozičného jazyka charakteristického rozšírenou tonalitou, výraznou chromtizáciou melódie a harmonických spojov. V druhom rade sa tu spája ázijská bezpoltónová pentatonika s kompozičným myslením európskej moderny a americkým jazzom. Myšlienky sú spracované ako v homofonickej, tak aj v značne komplikovanej polyfonickej faktúre slúžiacej klasickému formotvornému mysleniu na princípe opakovania, kontrastu a variácie.

Pomenovanie 3. časti *In futurum* vzhľadom na to, čo sa udialo v hudobnom myslení v polovici 20. storočia, je priam transcendentálne. Schulhoff, zdá sa, predpovedal, že John Cage jedného dňa vytvorí 4'33" *ticha pre akýkoľvek nástroj* a ticho sa stane významným tvorivým materiálom. Napriek tomu, že ide o dadaistický výstrelok, notopis starostlivo vypracoval. Pri pohľade na part interpreta okrem toho, že sa v ňom nachádza len množstvo pomlčiek, zarazí hneď na úvod výmena kľúčov. Ďalším dadaistickým výstrelkom je metrické označenie – pre pravú ruku trojpätinové a pre ľavú sedemdesatinové metrum. Po celý čas a v oboch osnovách však Schulhoff veľmi precízne dodržiava štvorštvrtové metrum. Na žartovnosti dielu pridáva aj charakterová poznámka *tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!* Ďalšou pozoruhodnou súčasťou sú interpunkčné znamienka ako otáznik a výkričníky. Koruny zapísal v treťom riadku riadne aj prevrátené. Žartovný zámer podčiarkuje tiež veľkými notami v polových hodnotách, do ktorých vkreslil tváre so smutným a veselým výrazom. Nožičky pri notách pre pravú ruku sú zapísané správne, ale pre ľavú ruku opačne, čo načrtáva otázku, či skutočne ide o noty a či by sa mali interpretovať. O tejto kompozícii možno hovoriť ako o jednom z najreprezentatívnejších diel hudobného dadaizmu a taktiež ako o predzvesti indeterminizmu či konceptualizmu o viac než tridsať rokov. Svedčí o mimoriadnom Schulhoffovom rozhlade a nadčasovom uvažovaní o umení.

Príklad 10: Tretia časť z *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa

## III. In futurum.

Zeitmaß-zeitlos.

*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!*

The musical score is written for piano and consists of seven systems of two staves (treble and bass clef). The time signature is 2/2. The piece is titled 'III. In futurum.' and is described as 'Zeitmaß-zeitlos.' (timeless). The performance instruction is 'tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!'. The score features a variety of rhythmic patterns, including triplets, quintuplets, and complex syncopated rhythms. Performance markings include accents, slurs, and dynamic changes. The piece concludes with a 'Marschall Pause' (March pause) and a final flourish.

Okolo roku 1910 tanec one-step, ktorý predstavuje 4. časť cyklu, začal dominovať nad nepárovými a komplikovanými tancami. Ľudia, ktorí nemali čas chodiť do tanečných škôl a občas si chceli len tak zatancovať, boli nútení eliminovať náročné krokové pasáže typické pre staré jazzové tance. Názov tanca „one-step“ napovedá, že základnú figúru predstavuje jeden krok. Prechádzanie sa po parkete vo dvojici vytvorilo platformu na vznik a šírenie ďalších párových tancov, v ktorých ide o kombinácie rôznych dlhých a krátkych krokov. Ako „one-step“ sa označoval voľný, ale rýchly tanec, založený na jednoduchom párovom kráčaní po parkete, individuálnej krokovej invencii a jej variáciách podľa schopností tanečníkov.<sup>26</sup> Premennivo a s výrazným využitím variačnej techniky v súlade s opisom tanca one-step pôsobí aj obsah analyzovanej 4. časti. Schulhoff tu striedavo používa homofonickú a polyfonickú faktúru. Je komponovaná v skrátenej forme ABA a má veľmi komplikovanú štruktúru. Vzhľadom na obsah a charakter je možné hovoriť o scherze cyklu. Nasvedčujú tomu expresívne krajné diely A a lyrický malý diel d, ktorý stojí výrazne samostatne nielen uprostred veľkého dielu B, ale celej kompozície a od ostatného hudobného materiálu sa líši náladou, faktúrou i rytmikou. Celá časť sa pohybuje v rozšírenej tonalite založenej na mnohých chromatických tónoch. O tonálnom centre možno hovoriť len v prípade začiatkov tém alebo momentov, kde sa objaví durový kvintakord, avšak nie je možné určiť, akú má daný akord v skutočnosti funkciu, ani tóninu daného úseku. Po harmonickej stránke ide o najkomplikovanejšiu časť. Namiesto akordickej tu prevláda skôr intervalová harmónia. Po rytmickej stránke Schulhoff využíva najmä synkopický rytmus, ktorý v strednom diele doplnil aj pochodovým sprievodom, čím pripomenul, že základom tanca one-step je ragtime.

Príklad 11: Začiatok hlavnej témy 4. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Záver cyklu skladateľ venoval tancu s názvom „maxixe“. Vymyká sa z výberu jazzových tancov, ktoré Schulhoff do cyklu zvolil, nakoľko ide o tzv. brazílske tango. Je to temperamentný tanec rozpoznateľný od ostatných latinsko-amerických tancov na základe typického rýchleho prenášania váhy z nohy na nohu s pokrčenými kolenami a výrazne pohyblivou panvou. V krokových pasážach je veľmi premenlivý a slobodný.<sup>27</sup> V tejto časti môžeme hovoriť o viacnásobnej synkréze. Schulhoff spojil prvky brazílskeho maxixe s prvkami amerického ragtime a európskym kompozičným jazykom.

<sup>26</sup> GUARINO, Lindsay: *Jazz Dance*. Gainesville : University Press of Florida, 2015, s. 24-32.

<sup>27</sup> GUARINO, Ref. 26, s. 24-32.

Časť je v trojdielnej piesňovej forme, pričom stredný diel náladou a rytmom pripomína kubánsku habanéru, čo bol jeden z tancov, ktorý výrazne vplýval na sformovanie maxixe.<sup>28</sup> Po konštrukčnej stránke je táto časť najzaujímavejšia z celého cyklu. Schulhoff do centra poslucháčovej pozornosti postavil dvaapoltaktový motív v a mol, charakteristický basovou polohou, príznačným rytmom a opakujúcim sa zvlneným melodickým postupom zdvojeným v kvintách, pričom prvá je zmenšená (taky č. 4 – 5).

Príklad 12: Charakteristický motív v 5. časti *Piatich pitoresiek* Op. 31 Erwina Schulhoffa



Týmto motívom alebo jeho variáciou sú prekladané jednotlivé tematické úseky, čím dochádza ku kombinácii piesňovej formy s princípmi ronda. Oproti predchádzajúcim tanečným častiam je táto stavebne (podľa taktového členenia aj obsahu) veľmi nepravidelná. Schulhoff akoby za sebou radil rôznorodé témy, často v nepravidelnom taktovom členení. Pri rozložení veľkých dielov na menšie narážame na niekoľko problémov, ako nepárny počet taktov v jednotlivých tematických úsekoch, množstvo tematických nápadov striedajúcich sa na malej ploche, motivicko-tematické odvodzovanie a varírovanie tém, ktoré komplikujú identifikáciu začiatku, ukončenia a označenie nového dielu. K motivicko-tematickému prepojeniu s ostatnými časťami tu dochádza na viacerých úrovniach a miestach. Po prvýkrát v rámci cyklu sa tu stretávame s bitonálnym harmonickým myslením, kombináciou rôznych tónin, aj tónorodov.

Cyklus *Päť pitoresiek* napriek svojmu nie príliš vysokému opusovému číslu vykazuje známky majstorskej kompozície. Z pôvodného zámeru skomponovať jazzovú tanečnú suitu pre klavír sa vyvinul cyklus taký jedinečný, originálny a prepracovaný, že ho môžeme označiť za jediný svojho druhu. Má kumulatívny charakter smerom k finálnej časti. Každá ďalšia časť je komplikovanejšia z hľadiska štruktúry, obsahu, harmónie, kompozičného jazyka i formy. Od pomerne jednoduchého štýlizácie jazzového tanca Schulhoff plynule prechádza k individualizovanej umeleckej výpovedi. Aj napriek dadaistickej časti v centre cyklu môžeme hovoriť o kombinácii princípov novodobej tanečnej suity a starého sonátového cyklu, a to na základe niekoľkých atribútov. Prvým je smerovanie hudobného procesu k finálnej časti, predovšetkým po obsahovej stránke. Ďalej je významným jednotiacim činiteľom cyklu motivicko-tematické prepojenie častí, a to na viacerých úrovniach. V prvom rade je to v oktávach zdvojený jednohlasý postup v záveroch malých dielov, v druhom rade záverová formulka – skok oktáv z dominanty na toniku. Spoločným znakom všetkých tanečných častí je aj striktné členenie na dvojtaktia a ich spájanie. K sonátovému cyklu toto dielo môžeme porovnávať aj na základe charakterového a tempového usporiadania častí. Krajné časti zodpovedajú rýchlemu tempu krajných častí sonátového cyklu. Na druhom mieste tu

<sup>28</sup> GUARINO, Ref. 26.

stojí najpomalšia časť a na treťom (s vynechaním dadaistickej časti) časť, ktorá formou i obsahom pripomína scherzo. Tento cyklus je preto okrem prehliadky moderných tancov a kompozičných štýlov začiatku 20. storočia aj dôkazom Schulhoffovho výnimočného zmyslu pre formu, jej vývoj a inováciu. Po obsahovej stránke sme v tomto cykle svedkami viacúrovňovej štýlovej synkrézy a syntézy prvkov príznačných pre ten-ktorý hudobný štýl. Napriek tomu, že je toto dielo stále nedostatočne reflektované a interpretované, možno ho zaradiť medzi obsahovo i formovo najprelomovejšie diela 20. storočia.

## Tri rag-capricciá Op. 78 Daria Milhauda

O inšpirácii jazzom Milhaud počas výletu do New Yorku v roku 1922 v jednom interview sám povedal:

„Jazz nás nesmierne zaujíma. Sme fascinovaní a zaujatí jazzovými rytmami a seriózne ho študujeme. Sú v ňom nové jasné a rytmicky silné prvky, ktoré nás pri prvom počutí skutočne šokovali. V roku 1919, hneď po vojne, sme v Paríži počuli prvý jazzový súbor. Pre nás to bola hudobná udalosť nefalšovaného importu. Hudba už dlhodobo podliehala impresionistickej škole. Prevládajúcim prvkom bola lyrika. Jazz k nám prišiel ako dobrý šok – ako studená sprcha, keď sme už napoly zaspávali od nudy. Jazz je najvýznamnejšia vec v hudbe dneška.“<sup>29</sup>

Návšteva New Yorku v roku 1922 otvorila Milhaudovi v oblasti jazzu ďalšie obzory. Jeho štýlový záber bol však natolko rozmanitý a široký, že z jazzu prebral len určité prvky, ktoré máme možnosť objavovať vo viacerých jeho skladbách ako jazzové asociácie. Nikdy sa tak intenzívne nevenoval štylizácii jazzu či jazzových tancov a ani nestaval jednu celú líniu svojho kompozičného štýlu na syntéze moderny a jazzu, ako to urobil Stravinskij, Schulhoff či Martinů. K skladbám inšpirovaným jazzom radíme najmä balet *Le bœuf sur le toit* Op. 58, *Caramel mou* Op. 68 pre hlas a jazzový súbor na text Jeana Cocteaua, balet *La Création du monde* Op. 81 a *Komornú symfóniu* č. 6 Op. 79.<sup>30</sup>

Trojčastový cyklus capriccií Milhaud skomponoval v roku 1922 počas návštevy v USA. Venoval ho svojmu priateľovi a spolužiakovi z parížskeho konzervatória, klaviristovi a skladateľovi Jeanovi Wienerovi. Spojil hudobný druh capriccio s pojmom rag, čo je možné na jednej strane chápať ako skratku pre ragtime, alebo na strane druhej ako preklad „utahovať si, posmievať sa“, čiže ide o akési tri „rozmary“, ktoré by mali na základe názvu mať niečo spoločné so štýlom ragtime. Dielo existuje pod jedným opusovým číslom v dvoch verziách – pre sólový klavír a pre malý orchester.

Prvá časť s označením *Sec et muscle* je pozoruhodná niekoľkými prvkami. V prvom rade je to technika strihu, resp. subito nástupov niektorých motívov a úsekov, ktorá zrejme pramení z fascinácie filmom. K dominujúcemu impresionistickému štýlu vo Francúzsku sa prihlásil prostredníctvom zahustenej tonálnej harmónie o sekundy a kvarty. Ako väčšina skladateľov európskej moderny, aj Milhaud v tomto diele využíva

<sup>29</sup> MILHAUD, Darius. In: *The Musical Observer*, roč. 23, 1923, s. 23; prepísané v *Jazz in Print 1856 – 1929: An Anthology of Selected Early Readings in Jazz History*. Pendragon Press, 2002, s. 235.

<sup>30</sup> MAWER, Deborah: *French Music and Jazz in Conversation. From Debussy to Brubeck*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016, s. 108.



horizontálnu polymetriu, avšak nie programovo podriaďujúc metrum rytmu, ale len ako nevyhnutnosť pri vyjadrení a logickom metricko-rytmickom zapísaní myšlienky. Pozorujeme tu princíp kontrastného tematického odvodzovania a variačné spracovávanie tém ako u veľkých klasicistických majstrov. Nečakane aj v tejto miniatúre využíva kontrast homofonickej a polyfonickej faktúry. Pri započúvaní sa do melodických postupov môže mať poslucháč dojem, že autor čerpal inšpiráciu aj z detských riekaniek či francúzskej ľudovej hudby. Prekvapivé sú tiež vpády virtuozity. Vrcholnými štruktúrnymi momentmi z hľadiska analýzy sú bitonalita v strednom diele, alúzia na tristanovský motív a využitie klastrov v repríze. Z hľadiska formy ide o kombináciu piesňovej a sonátovej formy.

Príklad 13: Alúzia na tristanovský motív v 1. časti *Troch rag-capriccii* Daria Milhauda



S absolútne kontrastnou náladou prichádza Milhaud v 2. časti s názvom *Romanca*. Už pri prvom pohľade na notový zápis je zrejmé, že ide o kompozíciu skutočne nežného charakteru, v ktorej nie je možné očakávať žiadny burácajúci vrchol. Ide o zhudobnenie romantickej nálady. Skladba je miniatúrou, má len 45 taktov. Milhaud tu siahol po starej polyfonickej technike – kánone. Princíp kánonu nechal priam až idylicky vyznieť v rámci prehľadnej štruktúry a tonálnej harmónie. Kánonicky spracovanú tému uviedol v prvom diele až trikrát, kým ju nezačal ďalej rozvíjať. K jazzu sa prihlásil chromatickými postupmi na spôsob „dirty tones“. Podobne ako v 1. časti, aj tu využil kontrast homofonickej a polyfonickej faktúry. V 4. takte môže gradačný postup poslucháčovi pripomenúť Debussyho prelúdium *Dievča s vlasmi ako lan*. Napriek drobnému rozsahu diela sa autorovi podarilo dosiahnuť mimoriadne účinnú prezentáciu zaujímavých myšlienok, a dokonca aj štýlov, čo potvrdil najmä v kóde skladby, v ktorej prvý úsek asocioje postwagnerovský štýl a druhý sériu z dvanásťtónového radu. Vzhľadom na rozsah ide o malú piesňovú formu.

Príklad 14: Kánonicky spracovaná téma v 2. časti *Troch rag-capriccii* Daria Milhauda

**Tendrement**



Záverečná časť cyklu má najvýraznejší charakter capriccia. Nasvedčuje tomu celková štrukturálna premenlivosť. Opäť sa tu stretávame s kontrastom tonality, bitonality a chromatiky, na niektorých miestach dokonca používaných simultánne.

Príklad 15: Bitonálny úsek v 3. časti *Troch rag-capriccií* Daria Milhauda



Staccatový a rozkladový motív sa objavuje na viacerých miestach, pre poslucháča sa tak stáva akýmsi nosným motívom celej časti. Melodika aj rytmika tém je jednoduchá, priam až ľudová (nie je vylúčené, že niektoré témy Milhaud prebral z francúzskej ľudovej hudby), je založená na stupnicových postupoch. Opäť je tu prítomná horizontálna polymetria, a to vo väčšej miere ako v predchádzajúcich častiach. Intenzívne kontrastuje s plochami v pravidelnom metre. Kontrast homofonickej a polyfonickej faktúry je počutelný aj v tejto časti. Stredný diel predstavuje rozvedenie expozičných tém, Milhaud mu venoval väčšiu plochu než krajným dielom, v spracovaní nevynechal z tém ani jednu a ešte ho doplnil aj epizódnym úsekom. Zo stavebného hľadiska ide o syntézu princípov piesňovej, sonátovej i rondovej formy.

Milhaud preukázal aj na ploche troch klavírných miniatúr z ranej tvorby výnimočný zmysel pre remeselné vypracovanie. V jednotlivých častiach a aj celom cykle sa odráža neoklasicistický štýl. Nasvedčuje tomu inklinácia k sonátovému princípu v krajných častiach, a navyše celý cyklus zodpovedá trojčasťovému sonátovému cyklu. Mnohé melódie evokujú charakter ľudovej či populárnej piesne, čo prináleží štýlu predstaviteľov Parížskej šestky – jednoduchosť, odľahčenosť, zrozumiteľnosť. Jej štýlu zodpovedá aj používanie bitonality, polymetrie a techniky filmového strihu. Použitie mohutných klastrov v 1. časti však nasvedčuje tomu, že sa počas svojho pobytu v USA autor mohol stretnúť s tvorbou Henryho Cowella, Lea Ornsteina či Charlesa Ivesa. Inšpiračným zdrojom však mohli byť aj často náhodne vznikajúce klastre pri improvizovaní v štýle ragtime. Jednotiacim činiteľom cyklu sú kontrasty na viacerých úrovniach. V prvom rade ide o kontrast tonality, bitonality a chromatiky, často v simultánnom priebehu. Ďalej je to striedanie homofonickej a polyfonickej faktúry. V tomto diele sa takisto stretáme s motivicko-tematickým odvodzovaním tém. Všetky témy vo všetkých častiach majú spoločný melodický znak – stupnicové postupy. V oblasti metriky vo všetkých častiach dochádza k horizontálnej polymetrii v kontraste s dlhými plochami v pravidelnom metre. Kontrast tiež často spočíva v artikulácii (staccato-legato). Základnými rytmickými prvkami sú synkopa, ligatúra a vo viachlasnej štruktúre kombinácia rôznych rytmických modelov. Bodkovaný rytmus používa len zriedka. Napriek tomu, že Milhaud cyklus skomponoval v USA, dominujúci štýl a formy raného jazzu, s ktorými prichádzal do kontaktu, sa tu takmer vôbec neodzrkadlili. Jedinými prvkami, na základe ktorých môžeme dielo spojiť s jazzom, a pritom v diele nie sú nosné, sú synkopický (občas bodkovaný) rytmus, tanečný

charakter (tiež len lokálne sa objavujúci), prevažne akordická štruktúra a využívanie chromatických prechodných melodických tónov („dirty tones“). Ak však chceme die- lo spojiť priamo so štýlom ragtimu, táto snaha je problematická, nakoľko jeho prvky sú tu použité akoby inkognito. Typický príznačkový sprievod so skokmi z basu na akord s melódiou v bodkovanom a synkopickom rytme by sme tu hľadali len ťažko. Napriek tomu je predovšetkým v hlavných témach krajných častí inšpirácia ragti- mom počuteľná. Jazzovo najcharakteristickejšia časť, ktorá však s ragtimom nemá nič spoločné, je *Romanca*. Zatiaľ čo vo *Volovi na streche* či *Caramel Mou* môžeme počuť implementáciu jazzu do kompozičného štýlu Parížskej šestky celkom jasne, v *Troch rag-capricciách* už môžeme hovoriť len o vyprchávacích jazzových inšpiráciách. K tomu, čo je z názvu očakávané, k štylizácii ragtimu do formy capriccia, tu nedošlo. Ide len o syntézu niekoľkých jazzových prvkov s inak jasným štýlom Parížskej šest- ky v kombinácii s drobnou dávkou experimentu (klastre), spomienkou na Wagnera a archetypálnym kánonom.

## Tri prelúdiá Georgea Gershwina

George Gershwin budoval svoj kompozičný jazyk počas celého svojho tvorivého ob- dobia práve na integrácii populárnej, a najmä jazzovej hudby do klasického kompozič- ného jazyka. Sám tvrdil, že

„jazz je výsledkom energie uloženej v Amerike. Je to veľmi energický druh hudby, hluč- ný, búrlivý, a dokonca vulgárny. Jazz je akoby sebvýjadrením Ameriky. Je to originálny americký úspech, ktorý vydrží, nie možno ako jazz, ale určite ako stopa na budúcej hudbe... Nepochybne sú však napísané ľudové piesne, ktoré obsahujú trvalé prvky jazzu. Jediný druh hudby, čo má zmysel, je ten, ktorý má podobu všetko obsahujúcej ľudovej hudby, čokoľvek iné zaniká. Samozrejme, je to len prvok, nie celok. Celá kompozícia napísaná len v štýle jazzu predsa nemôže prežiť.“<sup>31</sup>

Gershwinova záľuba v jasse, a vôbec jeho osobnosť ako taká, sa najčastejšie spájajú s veľkými dielami ako *Rapsódia v modrom*, *Američan v Paríži* či *Porgy a Bess*. Veľké diela však nevznikajú bez vytvorenia cesty v podobe miniatúr, drobných piesní, kla- vírnych skladieb a komornej hudby, v ktorých sa možno ešte lepšie zrkadlí pravé skla- dateľovo myslenie. Gershwin sa pokúšal výrazovo zachytiť jazz ako hudobný symptóm Ameriky a dnes jazz siaha po Gershwinových melódiách, čo je na jednej strane veľkým zadosťučinením a na druhej strane poukázaním na žánrové a štýlové prelínanie na mnohorakej úrovni a v mnohorakom význame.<sup>32</sup>

Gershwin mal ambíciu skomponovať 24 prelúdií pre klavír ako Chopin či Debus- sy. Z pôvodného zámeru ich však dokončil len sedem, z ktorých päť najskôr inter- pretoval na jednom z cyklov koncertov v hoteli Roosevelt v New Yorku v roku 1926, a napokon tlačou vyšli len tri. Dve z nepublikovaných boli neskôr upravené pre husle a klavír a ďalšie dve odmietnuté z neznámych dôvodov. Túžba skomponovať rozsiah-

<sup>31</sup> WYATT, Robert – JOHNSON, John: *George Gershwin Reader*. Oxford : Universtiy Press, 2004, s. 121.

<sup>32</sup> SCHWINGER, Wolfram: *Rhapsody in Blue*. Berlín : Buchverlag der Morgen, 1960, s. 171.

ly klavírny cyklus zostala nenaplnená.<sup>33</sup> Gershwin dielo venoval svojmu priateľovi klaviristovi, skladateľovi a dirigentovi Williamovi Merriganovi Dalymu. Dnes existuje v mnohých transkripciách pre najrôznejšie sólové nástroje, komorné zoskupenia, jazzové orchestre i klavír a je jednou z najobľúbenejších Gershwinových kompozícií vôbec.

Prvá časť s označením *Allegro ben ritmato e deciso* sa začína predstavením témy bez sprievodu, akoby Gershwin z nej chcel budovať fúgu. Koruny na konci jednotlivých motívov, ktoré sú až na rozvádzajúci tón identické, umocňujú skladateľov zámer prekvapíť poslucháča. Nečakaný vpád synkopického a výrazne akordického sprievodu odrážaného až od tónu subkontra B absolútne zruší ideu možného fúgového spracovania.

Príklad 16: Úvod *Prvého prelúdia* Georgera Gershwina

GEORGE GERSHWIN

**Allegro ben ritmato e deciso (M.M. ♩=100)**

PIANO

col 8<sup>..</sup> 8

Rytmický model i harmónia sprievodu sú inšpirované brazílskym baião, príznačným pre viaceré juhoamerické tance.<sup>34</sup> Harmónia balansuje medzi B dur a g mol, pričom v melódii sa objavujú chromatické tóny. Hlavnú tému vystrieda sekvencovitá pasáž. Gershwin pripravil nástup kontrastnej témy, ktorá je na rozdiel od hlavnej témy v pianissime, myšlienkovy odlišná, ale po formovej stránke rozvrhnutá úplne rovnako ako hlavná. Členenie na 4+4+1 takt, pričom prvé štvortaktie uvádza tému, druhé štvortaktie posúva hudobný proces a jeden takt slúži ako spojka či upokojenie diania, je pre obe témy rovnaké. Kontrastná téma zmodulovala do C dur/c mol a v D dur/d mol nastupuje rozvedenie spracováajúce témy harmonicky sa posúvajúc (pre poslucháča na už známych plochách) od B, C a D. Repríza je varíovaná, skrátaná a končí sa virtuóznym behom a úsečným akordicko-oktávovým motívom.

Druhá časť *Andante con moto e poco rubato* pôsobí kvôli kolísavému ostinátne mu sprievodu v štvrtových hodnotách, kolísavej melódii a piano ako akási bluesová uspávanka. Dvanásťtaktová téma nielen formovo, ale aj sledom harmonických funkcií zodpovedá tzv. bluesovej slučke.

<sup>33</sup> WYATT – JOHNSON, Ref. 31 s. 101.

<sup>34</sup> MCGOWAN, Chris – PESSANHA, Ricardo: *The Brazilian Sound. Samba, Bossa Nova and the Popular Music of Brasil*. California : Culture Planet, 2014, s. 135-136.

Príklad 17: Introdukcia a prvé štyri takty z 12-taktovej bluesovej slučky v *Druhom prelúdiu* Georgea Gershwina

**Andante con moto e poco rubato** (M.M. ♩ = 88)

PIANO

*p legato*

*p*

\* \* \* \* \* simile

Štýl blues je potvrdený aj celkovým tónovým priestorom, v ktorom sa tu Gershwin pohybuje – deväťtónovej bluesovej stupnici, ktorá vychádza z durovej stupnice zavedením tzv. „blue tones“ (tercie a septimy z aiolského modu).<sup>35</sup> Od *Cis* teda vyzerá sled takto: *cis, dis, e, eis, fis, gis, ais, h, his*. Dvanásťtaktová téma po dvojtaktovom spájacom úseku, obsahujúcom len sprievod, znova zaznie zvukovo obohatená o oktávy. Kontrastný diel b má len štrnásť taktov. Blusová „nónatonika“ sa presúva od tónu *fis*. Autor predpisuje tempový výraz *Largamente con moto*. Melódia sa ocitá v spodnej a sprievod v strednej polohe. Kolísavosť nahradila v oboch zložkách zvýšená pohyblivosť. Diel teda pôsobí kontrastne harmóniou, farbou, tempom a celkovým charakterom. Má rovnako zachovanú dvanásťtaktovú štruktúru, pričom v jeho závere sú pridané dva takty na upokojenie pohyblivosti a preklenutie rozdielov medzi dielmi. Návrat dielu a je do istej miery presnou reprízou jeho prvého uvedenia, pričom Gershwin skombinoval zvukovosť prvého a druhého (oktávového) znenia. Časť sa končí stúpajúcou melódiou akoby do stratena a spočinie na nónakorde *cis-eis-gis-h-dis*.

Tretie prelúdium *Allegro ben ritmato e deciso* je syntézou viacerých inšpiračných zdrojov. Introdukcia založená na výraznom synkopickom modeli a harmónii uvádza poslucháča do temperamentného charakteru skladby. Sám Gershwin ju údajne nazýval Španielskym prelúdiom.<sup>36</sup> Rytmika hlavnej témy priznávkovým a synkopickým hambone rytmom miestami pripomína ragtime. Harmónia a melodika to však nepodporujú. Do tónového priestoru *es mol* zasahuje súperenie medzi *c-ces* a *g-ges*. Aj trioly v melódii podčiarkujú viac španielsky charakter. Hlavnú tému vystrieda kontrastný osemtaktový diel b, v ktorom prevažuje *Es dur*. Hlavná téma sa v takte č. 21 vráti, pričom je v druhej polovici varíovaná v rámci registra, sprievodu, aj harmónie. Harmonický proces sa posunie do *as mol*, v ktorom sa ale dlho nezdrží. Ďalší kontrastný diel c

<sup>35</sup> JAFFE, Andy: *Jazz Harmony*. Hechingen : Advance Music, 2009, s. 40.

<sup>36</sup> HINSON, Maurice – ROBERTS, Wesley: *Guide to the Pianist's Repertoire*. Bloomington : Indiana University Press, 2014, s. 415.

má charakter stúpajúcej sekvencie, je výrazne prechromatizovaný. Diel je nezvyčajne uvedený bez akejkoľvek variácie opäť. Vyústi do medzivety založenej na viacnásobne sa opakujúcom melodickom motíve, ktorý je podkladaný klesajúcimi arpeggiovanými akordmi, ktoré vyústia do tremola, čo opäť podporí východisko v španielskej, zrejme gitarovej hudbe.

Príklad 18: Ponáška na španielsku gitarovú ľudovú hudbu a návrat varírovanej hlavnej témy v *Tretom prelúdiu* Georgera Gershwina

Hlavná téma sa na konci vracia vo variácii, zdvojená v oktávach s príznačkovým sprievodom. Skladba je, rovnako ako *Prvé prelúdiu*, zakončená virtuóznym stúpajúcim behom. Z hľadiska stavby možno hovoriť o forme rondo.

Obkolesený veľkými dielami pôsobí klavírny cyklus v Gershwinovej tvorbe nenápadne, predstavuje však typický príklad syntézy hudobnej moderny a populárnej hudby, ktoré sú v absolútnej rovnováhe. Dielo je dokladom autorovej rozhladenosti v rôznych štýloch vtedajšej populárnej hudby, nielen v jaze. Kompozičné majstrovstvo dokázal najmä v oblasti harmónie a formy. Postupy nepôsobia ako intuitívne voľby, ale cieľená konštrukcia. Od balansovania medzi durovou a molovou tóninou, cez vynikajúcu orientáciu v bluesovej harmónii prešiel až k rozšírenej tonalite. Kompozícia je prehliadkou najrozmanitejších rytmických modelov s dominujúcimi synkopickými a bodkovanými rytmi. V oblasti formy dospel k miniatúrnemu sonátovému cyklu. Princíp rozvádzania tém v strednom diele, pomalá stredná časť a záverečné rondo dokazujú, že Gershwin inklinoval ku klasickým formám. V rámci štýlu môžeme hovoriť o viacnásobnej syntéze i synkréze. Nielenže syntetizoval kompozičný jazyk hudobnej moderny s populárnou hudbou, ale v súčasnosti a následnosti prepojil európsku klasickú hudbu s americkým jazzom, blues, brazílskym baião a španielskymi hudobnými prvkami.

## Le Jazz Bohuslava Martinů

V 20. rokoch 20. storočia nakrátko jazzovej vášni prepadol aj český skladateľ Bohuslav Martinů. Zatiaľ čo diela ako *Kuchynská revue*, *Jazzová suita* alebo *Sexteto pre dychové nástroje a klavír* predstavujú seriózne modernistické kompozície integrujúce jazzové prvky, *Le Jazz* medzi nimi predstavuje skôr paródiu jazzu. Už samotný názov vo francúzštine (*Ten jazz*) prezrádza, že k tejto skladbe Martinů pristupoval s určitým nadhľadom, humorom či sarkazmom. Kompozícia pochádza z roku 1928, pričom inklináciu autora k americkým populárnym tanečným formám a jazzovým prvkom môžeme sledovať už niekoľko rokov predtým. Jaroslav Mihule výstižne uvádza:

„Mnohorozmerné slovo „jazz“ našlo ako toľkokrát predtým i potom svojrázny výklad aj v hudbe Bohuslava Martinů. Výstižne to dosvedčuje LE JAZZ (1928), orchestrálna skladba, ktorá je brilantnou ukážkou európskej parafrázy štýlu sweet-music. Nemá mnoho spoločného ani s autentickým zaoceánskym jazzom, ani so symfonickou hudbou – je to odroda komerčnej americkej hudby, ktorú priviezol v dvadsiatych rokoch na ukážku do Európy orchester Paula Whitemana, vrátane sladkých melódií, paralelných septakordov v blokovej inštrumentácii nástrojových skupín, naleštených saxofónov a bielych frakov. Skvelý hudobný žart pod názvom LE JAZZ, kde už určitý člen (francúzsky!) poslucháčovi napovedá, že príde „ten jazz“, dokresľuje skladateľov profil unikátnym spôsobom. Keď potom v skladbe nastúpi vokálna skupina (ženský hlas a dva mužské na vokál), neubrání sa dnešný poslucháč úsmevu nad rozmarmi Majstra. Fotografia z roku 1928, keď skladba vznikla, zachytila Martinů spolu s Jaroslavom Ježkom v Paríži v priateľskom dialógu. Možno že i LE JAZZ k tejto návšteve nejako patrila.“<sup>37</sup>

Jednočasťová orchestrálna skladba v nemennom štvorštvrtovom metre sa v istom momente zmení na vokálno-inštrumentálnu. Obsadenie obsahujúce flautu, dva klarinety, saxofónové trio, dve trúbky, dve pozauny, tympány, perkusie (drevený blok, malý bubon, činely, veľký bubon), bendžo, klavír a sláčikovú sekciu, v priebehu skladby obohatí vokálne terceto.

Martinů pracuje s kontrastom priam až na strihovej úrovni, čo môže byť inšpiráciou z filmu. Po introdukcii v modernistickom štýle s množstvom chromatismov, náznakmi polyfónie a jazzovej rytmiky nečakane príde absolútna zmena charakteru a celkovej štruktúry.

Príklad 19: Flautový part v introdukcii *Le Jazz* Bohuslava Martinů<sup>38</sup>



<sup>37</sup> MIHULE, Jaroslav: *Bohuslav Martinů. Profil života a díla*. Praha : Editio Supraphon, 1974, s. 50 – 51.

<sup>38</sup> Partitúru *Le Jazz* Bohuslava Martinů vydanú vydavateľstvom Panton v Prahe v roku 1980 nám na účely analýzy zapožičalo vydavateľstvo Bärenreiter Praha. Ukážky prepísané v programe Sibelius uvádzame s ich súhlasom.



Metaforicky vyjadrené, kabaretné predstavenie v štýle ragtime sa po odhalení opo-ny nekoná. Namiesto neho nastúpi voľná tanečná zábava. Štýl ragtime a rané tanečné druhy, ktoré z neho vzišli, pomaly odišli do zabudnutia a nahradili ich novodobé, se-veroamerické, viac „belošské“, spoločenské tance.<sup>39</sup> Pravidelná pulzácia v štvrtvých hodnotách, ktorú udržiava klavír, bendžo a perkusie, nasvedčuje tomu, že ide o tanec založený na jednoduchom krokovom pohybe po parkete. Množstvo rovnakých akor-dov v rovnakom pulze môže u poslucháča vyvolávať dojem obsesie až otravnosti.

Príklad 20: Hlavná téma *Le Jazz* Bohuslava Martinů

The image shows a musical score for the main theme of 'Le Jazz' by Bohuslav Martinů. The score is arranged for Banjo, Piano, Violin 1, Banjo (Ban.), Piano (Pno.), and Violin 1 (Vln. 1). The music is in C major and features a steady, rhythmic accompaniment with a syncopated melody in the violins. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The Banjo and Piano parts provide a consistent harmonic and rhythmic foundation, while the Violin 1 parts play the main melodic line with syncopation.

Tónina C dur, v ktorej nastúpi hlavná téma dielu A (vnútorne členený na *aba*), ešte väčšmi podporuje jednoduchosť kompozície. Tému jednotne uvádzajú sláčikové nástroje a saxofóny. Drevené dychové nástroje, trúbky a pozauny tvoria veľmi jednoduché kontrapunky, ktoré poslucháč registruje najmä vďaka ich odlišnej rytmike a glissandám v druhej pozaune. Bodkovaný rytmus ako spomienka na zabudnutý ragtime sa kde-tu objaví vo flaute, klarinetoch či pozaune. Kvôli viacnásobnému zvukovému zduplikovaniu hlavnej melódie však kontrapunky až na pár momentov úplne zanikajú. Synkopickú rytmiku, typickú pre jazzovú hudbu, pozorujeme v rámci hlavnej témy, ale vzhľadom na to, že ide o dlhé rytmické hodnoty, nepredstavuje až takú nepravidelnosť, ako v iných kompozíciách inšpirovaných jazzom, kde synkopovanie umocňuje okrem krátkych rytmických hodnôt častokrát aj rýchle tempo. Pripomienku starých čias ragtime môžeme

<sup>39</sup> GUARINO, Ref. 26, s. 32.

počuť v poslednom takte témy, kde dochádza k signálnemu upozorneniu na koniec znejúceho a začiatok nového osemtaktia. Harmónia je založená len na základných funkciách s použitím mimotonálnej dominanty k dominante a alterovaní dominantnej kvinty. Martinů ďalej hlavnú tému s drobnou variáciou kontrapunktov zopakuje.

Kontrastný diel **b** (takty č. 25 – 32) síce prináša zmenu v melódii, kontrapunktoch, harmónii aj rytmike, ale neustále s ostinátnym sprievodom klavíra a bendža. Tónina A dur je destabilizovaná striedaním tónického kvintakordu a septakordu. Veľký diel A je uzatvorený presnou reprízou hlavnej témy.

Nástup dielu **B** (malá piesňová forma **cdc**) pripraví krátky motív v trúbkach. Je kontrastný nielen melodikou a inštrumentáciou témy, ale predovšetkým absenciou obsedantného štvrtového pulzu, i keď klavírny part ho do určitej miery stále dodržiava. Obsadenie je zúžené na klavír ako sprievodný nástroj, trúbky a pozauny ako nositeľky kontrapunktov a sláčikové nástroje, ktoré naďalej uvádzajú tému. Synkopám zostáva Martinů verný aj v tomto diele, rovnako ako princípu presného zopakovania témy. Harmónia sa bez modulácie ocitla v subdominantnej F dur, ale oproti dielu A je značne prechromatizovaná.

Výrazná zmena obsahu, ktorá poslucháča prekvapí, prichádza v takte č. 57. Jeho obsahom je chromaticky klesajúci melodický syrytmický sled obsahujúci nónakordy a septakordy vo všetkých nástrojoch (okrem bendža, ktoré má počas celého dielu **B** prestávku). V rámci celkového charakteru sweet-music je tento chromatický diel skutočným oživením.

Do jednoduchosti a prehľadnosti Martinů v nasledujúcom diani vnesol výraznú dávku premenlivosti. Od taktu č. 73 sa začína z hľadiska motivicko-tematickej práce vnútorná variácia kompletného dielu **B**. V druhom štvortaktí v husliach dokonca vďaka nepravidelnému frázovaniu dochádza v istom momente až k bimetrii – kombinácii 6/8 a 4/4 metra.

Návrat dielu **A** je pripravený signálnym motívom, ktorý chromaticky pripraví tóninu Es dur. Možno tu oproti prvému uvedeniu dielu pozorovať viaceré variačné úpravy.

Najpozoruhodnejší moment kompozície prichádza v takte č. 137. Po bohatej orchestrálnej štruktúre poslucháča prekvapí strihový nástup vokálneho terceta len so sprievodom klavíra a malého bubna. Ide o druhú variáciu dielu **A** s rovnakou vnútornou formovou štruktúrou a návratom do pôvodnej tóniny C dur. Vokálne terceto spieva hlavnú tému v polyfonickom spracovaní, čo vyvažuje inak striktnú homofonickú faktúru v ostatných dieloch. Do vokálnej variácie vstupujú medzi jednotlivými malými dielmi signálne motívy v trúbkach.

Príklad 21: Úryvok z vokálnej variácie dielu **A** v *Le Jazz* Bohuslava Martinů

The image shows a musical score for three parts. The top staff is in treble clef, the middle staff is labeled 'Canto' and in bass clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of several measures with various note values, including quarter notes, eighth notes, and rests. There are some slurs and accents over the notes.

Opätovné uvedenie varírovaného dielu B v C dur a záverečného dielu A v Es dur potvrdí formu ronda. Martinů v diele A navodzuje charakter záveru prostredníctvom akordického zahustenia. Pozoruhodné je však ukončenie kompozície. Neobsahuje kódu, ako by sme mohli pri takej rozsiahlej orchestrálnej skladbe očakávať. Na konci použil už niekoľkokrát uvedený vzostupný chromatický motív, ktorý sa rozvedie do zväčšeného kvintakordu *es-g-h* znejúceho po celý jeden takt.

Jednočasťová orchestrálna kompozícia *Le Jazz* je nepochybne žartom Bohuslava Martinů. Môžeme sa len domnievať, či vznikla na základe inšpirácie alebo naopak pobúrenia z jednoduchosti *sweet-music*, alebo má čo do činenia nielen s jazzom, ale aj dadaizmom, s ktorým sa v danom období taktiež stretol.<sup>40</sup> Ako uvádza Jaroslav Mihule v komentári k partitúre, takáto kompozičná poloha je skladateľovi takeho formátu, ako je Martinů, absolútne cudzia.<sup>41</sup> Preto sa môžeme domnievať, že išlo skutočne len o žart. Napriek tomu skladba vykazuje viaceré nielen klasicko-jazzové syntetické momenty. V introdukcii sme identifikovali modernistický kompozičný jazyk a v priebehu kompozície majstrovskú spôsobilosť autora pracovať s témou na báze vnútornej variácie. Jazzové prvky môžeme identifikovať vo všetkých zložkách hudobnej reči, ale najmä inštrumentácii, ktorá je mimoriadne pestrá a zodpovedá vtedajšej farebnosti jazzových kapiel. Príznačnými inšpiráciami v jasse sú tiež glissandové prvky v pozaunách a signálne uvádzajúce motívy pripravujúce jednotlivé diely. V oblasti metro-rytmiky sa autor priklonil k tanečnému charakteru novodobých tancov, ktoré sa vykryštalizovali postupným zjednodušovaním ragtimu. Skladbu možno pripodobniť k tancom ako *one-step*, *foxtrott* a ďalším založených na jednoduchých krokových variáciách. V dieloch, kde dochádza k vnútornej variácii témy, však rovnako môžeme pozorovať aj rytmické komplikácie, ktoré v istom momente spôsobujú až bimetriu. To považujeme za ďalší dôkaz prihlásenia sa k európskej hudobnej moderne. Melodika a harmónia sa stotožňujú s jednoduchosťou a poslucháčskou nenáročnosťou *sweet-music*, i keď na viacerých miestach môžeme pozorovať chromatismy, septakordy, mimotonálne a alterované akordy. Formová štruktúra predstavuje veľké rondo typu *ABA<sup>1</sup>B<sup>1</sup>A<sup>2</sup>*. Dominujúci variačný princíp ho zároveň úzko prepája s formou variácií. Vstup vokálneho terceta prinášajúceho variáciu dielu A možno v rámci okolitej orchestrálny inštrumentácie chápať ako dadaistický prvok.

## Zhrnutie a porovnanie

Pre komparatívnu analýzu sme si zvolili tieto kategórie:

- rok vzniku diela,
- voľba hudobného druhu,
- hudobno-žánrové východiská a ich miera v syntéze,
- hudobno-štýlové inšpirácie,
- organizácia tónového priestoru a harmónia,
- metro-rytmika,
- inštrumentácia,
- formotvorné a štrukturálne princípy.

<sup>40</sup> MIHULE, Ref. 37, s. 50-51.

<sup>41</sup> Predslov Jaroslava Mihulu k partitúre *Le Jazz* vydanej v Prahe vo vydavateľstve Panton v roku 1980.

Všetky vybrané analyzované diela pochádzajú zo začiatku 20. storočia, pričom všetci autori sa narodili ešte v storočí devätnástom. Niektoré kompozície sú opusmi už vyzretých skladateľov, ktorí po štýloch ako wagnerizmus, postromantizmus, impresionizmus či neoklasicizmus siahli po niečom novom, a niektoré sú, naopak, ranými dielami mladej nastupujúcej generácie. Pre orientáciu v historickej postupnosti vytvorenia jednotlivých kompozícií sme skladby zoradili do tabuľky:

**Tabuľka 1:** Historické porovnanie vybraných diel

C. Debussy	I. Stravinskij	E. Schulhoff	D. Milhaud	G. Gershwin	B. Martinů
(1862 – 1918)	(1882 – 1971)	(1894 – 1942)	(1892 – 1974)	(1898 – 1937)	(1890 – 1959)
Golliwoggov cakewalk	Ragtime pre jedenásť nástrojov	Päť pitoresiek Op. 31	Tri rag-capricciá Op. 78	Tri prelúdiá	Le Jazz
1906 – 1908	1918	1919	1922	1926	1928
44 – 46 rokov	30 rokov	25 rokov	30 rokov	28 rokov	38 rokov

Ako máme možnosť porovnať, s výnimkou *Golliwoggovho cakewalku* vybrané diela vznikali takmer v chronologickej postupnosti. U Debussyho a Martinů ide o skladby zo stredného tvorivého obdobia, avšak u ostatných môžeme analyzované diela zaradiť skôr do ranej tvorby. Ako výnimočné sa spomedzi vybraných skladateľov a diel ukazuje Schulhoffovo nevídané kompozičné majstrovstvo a úroveň experimentovania vzhľadom na jeho mladý vek.

Voľbu hudobného druhu jednotlivých skladateľov pre skomponovanie žánrovo-syntetickej skladby sme takisto porovnali v tabuľke:

**Tabuľka 2:** Prehľad hudobných druhov vybraných diel

C. Debussy	I. Stravinskij	E. Schulhoff	D. Milhaud	G. Gershwin	B. Martinů
Golliwoggov cakewalk	Ragtime pre jedenásť nástrojov	Päť pitoresiek Op. 31	Tri rag-capricciá Op. 78	Tri prelúdiá	Le Jazz
Posledná časť klavírneho 6-časťového albumu	Jednočasťová komorná skladba	Klavírny 5-časťový cyklus	Klavírny 3-časťový cyklus	Klavírny 3-časťový cyklus	Jednočasťová orchestrálna skladba

Z tabuľky je zjavné, že vo výbere išlo o štyri klavírne kompozície, z toho tri cyklické, a ďalej o jednu komornú a jednu orchestrálnu skladbu. Prevalu klavírnych diel nemusíme považovať len za náhodný výber. Spoločným znakom totiž môže byť východisko jazzu v ragtime, ktorého nositeľom bol spočiatku predovšetkým sólový klavír. Z psychologického hľadiska tiež možno prevahu klavírnych diel syntetizujúcich klasickú a jazzovú hudbu chápať tak, že keď už sa skladateľ rozhodne štylizovať či integrovať jazz do svojho kompozičného jazyka, je to jednoduchšie pre sólový nástroj, ako pre komorné zoskupenie či orchester. Z remeselného hľadiska sú všetky analyzované kompozície dielami skúsených majstrov.

Vo všetkých prípadoch ide o syntézu kompozičného jazyka hudobnej moderny s prvkami populárnej hudby. Miera zastúpenia klasickej a populárnej hudby je však u každého skladateľa odlišná. Zatiaľ čo u Stravinského, Schulhoffa a Gershwinu môžeme pozorovať vyrovnaný podiel počas celej kompozície, u Milhauda prevažuje skôr klasický prístup, u Martinů zase prevažuje populárna hudba a Debussy populárnejšie krajné diely vyvažuje klasickejším stredným. Inšpirácia jazzom ako podžánrom populárnej hudby je identifikovateľná vo všetkých kompozíciách, ale u každého autora v individuálnej miere, s osobitým použitím prvkov a v odlišnom štýle. U Debussyho, Stravinského, Schulhoffa a Martinů môžeme s istotou povedať, že ich hlavným zdrojom inšpirácie pri tvorbe daného diela bol jazz, a to v oblasti metro-rytmiky, harmónie, organizácie tónového priestoru aj inštrumentácie. Paradoxne, u Milhauda, napriek tomu, že dielo komponované počas pobytu v Amerike nazval *Tri rag-capricciá*, a u Gershwinu, ktorý je považovaný za reprezentatívnu osobnosť v rámci syntézy jazzu a klasickej hudby, je významnosť podielu jazzových prvkov na tvorbe ich analyzovaných diel menšia.

Ako sme uviedli v jednotlivých analýzach, hudobno-štylové inšpirácie sú vo vybraných dielach nesmierne rôznorodé. Inšpiráciu štýlom klavírneho ragtimu môžeme pozorovať najmä u Debussyho a Schulhoffa (v 1. časti), a to na poli celkovej štruktúry, počnúc typickou ragtimovou introdukciou cez príznačnú metro-rytmiku, až po úsečné skokové závery niektorých dielov. U Stravinského pozorujeme inšpiráciu ragtimom, ktorý už v tom čase interpretovali jazzové kapely (k už opísaným prvkom sa ešte pridala typická inštrumentácia). U ostatných skladateľov ide skôr o fragmentárne použitie príznačných prvkov ragtimu, najmä rytmických. Zaujímavú paralelu nachádzame medzi Debussym a Milhaudom, ktorí sa rozhodli v daných dielach citovať (parodovať) Wagnera. Rovnako fascinujúca je paralela medzi Schulhoffovou inšpiráciou štýlom brazílskeho tanga (posledná časť cyklu) a Gershwinovou inšpiráciou štýlom brazílskeho baião (prvá časť cyklu). Neoklasicistické tendencie pozorujeme jednak na úrovni kompozičnej techniky, metro-rytmiky, ale najmä formy. Intenzívny vzťah k polyfónii sa prejavil najmä u Schulhoffa a sčasti u Stravinského. Archetypálne kompozičné techniky ako kánon či nástup témy bez sprievodu sme našli u Milhauda v 2. časti a v Gershwinovom *Prvom prelúdiu*, i keď náznak fúgy v ďalšom priebehu poprel. Do istej miery zjednodušenú rytmiku s dominantnou pravidelnou pulzáciou na spôsob klasicistických kompozícií nachádzame u Milhauda a Martinů. Inklinovanie ku klasicistickým formám, druhom a formotvorným princípom sme odhalili u všetkých analyzovaných skladateľov. Uplatnenie princípov sonátovej formy v rámci iných typov foriem nachádzame u Stravinského, Schulhoffa, Milhauda i Gershwinu. U posledných troch môžeme identifikovať dokonca črty sonátového cyklu. Záľubu v starých hudobných druhoch potvrdili všetci autori, či už ide o capriccio, prelúdium alebo len o štylizáciu určitého tanca. U všetkých sú počutelné, ak nie explicitne priznané v názve, rôzne tanečné štýly od ragtimu, cez cakewalk, foxtrott, one-step, maxixe, habanéro, baião až po španielske tance. Štylové paralely môžeme charakterizovať aj medzi pomalými (druhými) časťami jednotlivých cyklov, ktoré buď priamo vyjadrujú (Gershwin) alebo len náladou pripomínajú blues (Schulhoff, Milhaud). K experimentálnej hudbe s prvkami hluku sa priblížil Milhaud (klastre) a Gershwin, u ktorého kvôli využívaniu krajných polôh nástroja a výrazne prechromatizovaných a mohutných akordov dochá-

dza miestami až k hlukovým momentom. K obľúbenému štýlu začiatku 20. storočia – dadaizmu – sa vo vybraných kompozíciách prihlásili Schulhoff a Martinů.

Prevalu tonality s príležitostnými chromatismami, tóninovými skokmi a chromatickými moduláciami sme zachytili u Debussyho a Martinů. Zahustené akordy o sekundy a kvarty použil Debussy a Milhaud, pričom s bitonalitou sme sa stretli v poslednej časti *Piatich pitoresiek* Erwina Schulhoffa a v krajných častiach cyklu Daria Milhauda. Rozšírenú tonalitu integrujúcu aj modálne postupy sme našli u Stravinského, Schulhoffa, Milhauda aj Gershwinu. U Gershwinu špeciálne aj s bluesovou a u Schulhoffa s pentatonickou stupnicou. Základné akordy zahustené o sekundy a kvarty dominujú v dielach Debussyho a Milhauda.

Metro-rytmika je úzko spätá so štýlom, ktorým je konkrétne dielo inšpirované. S typickou metro-rytmikou ragtime sme sa stretli len u Debussyho a Schulhoffa (1. časť). Vplyv synkopických hambone a bodkovaných rytmov typických pre jazzovú hudbu pozorujeme v rôznej miere u všetkých autorov. Náznaky vertikálnej bimetrie sme identifikovali len u Debussyho a Martinů. K horizontálnej polymetrii dochádza u Milhauda (vyjadrené aj zmenou metrického označenia) a u Stravinského (spôsobenej posúvaním akcentov a fráz, zadelenej do 4/4 metra).

Inštrumentačné paralely môžeme počuť medzi Stravinským a Martinů; priamo súvisia s inšpiráciou jazzovými súbormi začiatku 20. storočia. Sláčikové a v štýle jazzu skombinované dychové nástroje doplnené o špecifický zvuk cimbalu (v prípade Stravinského) a bendža (v prípade Martinů) zodpovedajú zámerom skladateľov upriamiť poslucháčovu pozornosť práve na špecifickú inštrumentáciu.

Zaujímavým formotvorným činiteľom spoločným pre Debussyho, Stravinského, aj Martinů je introdukcia na spôsob otvorenia kabaretnej opony. Medzi kompozíciami dominuje plynulá piesňová forma, ale ako sme už spomenuli, intenzívne do nej zasahuje sonátový princíp. S formou ronda alebo jeho prvkami sa stretávame v poslednej časti Schulhoffovho, Milhaudovho a Gershwinovho cyklu aj v *Le Jazz* Bohuslava Martinů. Motivicko-tematická práca v daných dielach dosahuje rôznu mieru a úroveň. Všetci skladatelia predviedli, že disponujú nielen bohatou invenciou, ale aj majstrovským skladateľským remeslom. Spoločnou vlastnosťou Schulhoffa a Martinů sa v tomto smere stalo akési zdokladovanie ich kompozičných zručností aj v rámci dadaistickej kompozície. Inými slovami, aj žart vypracovali maximálne dôsledne.



## Summary

### THE DIFFUSION OF CLASSICAL AND POPULAR MUSIC IN SELECTED WORKS IN THE EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY

The study contains the results of a complex analysis of selected works from the early 20<sup>th</sup> century, which exhibit features of a genre diffusion of classical and popular music. The works in question are *Golliwog's Cakewalk* (1906–1908) by Claude Debussy, *Ragtime for Eleven Instruments* (1918) by Igor Stravinsky, *Five Picturesques* Op. 31 (1919) by Erwin Schulhoff, *Three Rag-capriccios* Op. 78 (1922) by Darius Milhaud, *Three Preludes* (1926) by George Gershwin and *Le Jazz* (1928) by Bohuslav Martinů. These works were selected on the basic assumption that a genre diffusion between classical and jazz music had occurred in their composition.

In each composition we examined the modes and degree of genre overlapping in the fields of style, inspirational premises, organisation of the tonal space, harmony, metro-rhythm, articulation, texture, form and instrumentation. Subsequently we compared the works in terms of historical dating, musical kind, musico-genre premises and their measure in the synthesis, musico-stylistic inspirations, organisation of the tonal space and harmony, metro-rhythm, instrumentation and form-creating principles. We discovered that among the selected compositions the cycle by Erwin Schulhoff, *Five Picturesques* Op. 31, showed remarkable compositional mastery (despite its composer's youth). Apart from the stylisation of jazz dances, this composition also includes *In futurum*, a representative work of musical dadaism which contains only silence, entered by means of the most varied rests and musical symbols (33 years before the creation of *4'33''* by John Cage).

Among the selected compositions, piano cycles predominate. In each work we identified the overlapping of elements of musical modernism with popular music in varying degrees. While the shares are balanced in Debussy, Stravinsky, Schulhoff and Gershwin, the classical approach prevails with Milhaud and in the case of Martinů what predominates is popular music. Jazz may be identified as the main source of inspiration for Debussy, Stravinsky, Schulhoff and Martinů, but Milhaud and Gershwin draw significantly less from it. The style inspirations in individual works are exceptionally varied, beginning with Wagnerism and going through neo-classicism and Dadaism to experimental music, Spanish folk and Cuban dance music. In the field of organisation of the tonal space and harmony, the approaches we have identified in these works include practically everything from the traditional tonal functional harmonic thinking, through expanded tonality, condensed and hyperchromatised chords, chromatic modulations, modality, bitonality and polytonality, to atonality and clusters. Syncopated and irregular rhythms predominate in the metro-rhythmic component of works primarily inspired by jazz. In certain works we also identified horizontal or vertical polymetre. Instrumentation inspired by the 1920s jazz groups may be found in Stravinsky and Martinů. Dominant among these compositions is the fluent song form, intensively affected by the sonata, variational or rondo principle. All of the works give evidence of the exceptional compositional resourcefulness of their authors.